

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ГАО ЧИЛІН

УДК 78.071.1(477)(092):784.1.071.2]:781.68

ДИСЕРТАЦІЯ
**ХОРОВА ТВОРЧИСТЬ І. ШАМО:
СПЕЦИФІКА ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»

Галузь знань 02 – «Культура і мистецтво»

Подается на здобуття ступеня доктора філософії.

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

_____ Гао Чилін

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, професор
Белік-Золотарьова Наталія Андріївна

Харків – 2023

АНОТАЦІЯ

Гао Чилін. Хорова творчість І. Шамо в аспекті виконавської інтерпретації. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 025 – «Музичне мистецтво» (02 – Культура і мистецтво). – Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, Міністерство культури та інформаційної політики, Харків, 2023.

Дисертацію присвячено вивченню специфіки виконавської інтерпретації хорової творчості одного з найяскравіших представників української музичної культури ХХ ст. Ігоря Шамо (1925 – 1982). Увагу сконцентровано на створенні дослідження, що ґрунтується на осмисленні особистості і творчості видатного митця задля набуття унікальними хоровими композиціями І. Шамо сучасної інтерпретації й повернення до виконавської практики у контексті українського музичного мистецтва. У дисертації запропонований системний підхід до хорової творчості Ігоря Шамо, що дозволяє розкрити художній потенціал *opus'ів* митця як з точки зору вияву композиторської інтерпретації хорової складової мистецького доробку, так і специфіки їх виконавського втілення.

Актуальність теми дисертації обумовлена недооцінкою хорової спадщини І. Шамо в більшості наукових концепцій, що присвячені історико-мистецьким процесам української музики, необхідністю перегляду творчого спадку митця задля подолання стереотипу «композитор-пісняр»; виявлення значущості внеску хорової спадщини І. Шамо до української музичної культури; створення періодизації життєтворчості композитора; обґрунтування інноваційних процесів композиторської творчості митця у хоровій царині; з'ясування специфіки виконавської інтерпретації хорової спадщини І. Шамо і відкриття нових горизонтів його хорового доробку.

Здійснена систематизація джерелознавчої бази виявила, що до сьогодні не існує фундаментального дослідження, в якому весь корпус хорових творінь І. Шамо отримав би музикознавчу та виконавську інтерпретацію, а хорові *opus'и* митця, переважно, існують у рукописах або виданнях радянських часів російською

мовою. Дослідження історико-художніх процесів в українському хоровому мистецтві другої половини ХХ століття дозволило розробити періодизацію цього мистецького часопростору, а також окреслити непересічну роль хорового спадку І. Шамо. У перший період – 50 – 60-ті роки ХХ століття – створення композитором циклу «Чотири хори *a cappella* на вірші І. Франка» набуло історичного значення, адже сприяло поверненню традицій як композиторської акапельної хорової творчості, так і хорового виконавства без супроводу. Цикли «Летять журавлі», «Карпатська сюїта» та «Барвінки рідкого краю» для народного хору І. Шамо відкрили нові обрії для хорового мистецтва України з точки зору звукопису, поліпластовості фактури, тембрової драматургії, символізму і театралізації.

Другий період – 70 – 80-ті рр. – репрезентує новаторські твори: хорову оперу *a cappella* «Ятранські ігри», цикл «10 хорів на вірші українських поетів» та ораторію (сценічний концерт-вистава) «Скоморошини», які є зразками постмодернових пошуків І. Шамо, що позначилися на подальшому розвитку композиторської творчості у хоровій галузі.

Вплив І. Шамо на доробок сучасних українських митців розглянуто упродовж третього періоду – 90-і рр. ХХ ст. завдяки появі низки хорових опер *a cappella* Л. Дичко, Г. Гаврилець, В. Теличка, кантати А. Гайденка, хорових концертів, циклів, загалом, тенденції до театралізації хорового виконавства.

Вперше у музикознавстві створена періодизація життєтворчості І. Шамо, що відобразила особливості індивідуальності композитора. На формування його творчої особистості на першому етапі – **дитинство і юність** (1925 – 1941 рр., Київ) мали такі чинники, як родинна атмосфера, Київська музична школа-десятирічка та його вчителі А. А. Янкелевич, М. А. Гозенпуд; другий етап – **військовий** (1942 – 1946 рр., Уфа,.... Відень) продемонстрував такі якості молоді людини, що добровольцем пішов на фронт, як зрілість, мужність, відвагу; третій етап – **роки навчання** (1946 – 1951 рр., Київ) виявив феноменальність таланту молодого композитора, котрий ще студентом консерваторії став членом Спілки композиторів України; четвертий, центральний етап життєтворчості І. Шамо – **творча зрілість** (1952-1982, Київ) розподілений на три періоди, що відображають

еволюцію стилю митця. Для першого періоду (1952 – 1963) властивими є різновекторні творчі пошуки композитора у різних жанрах, ускладнення музичної мови й формотворення, програмність, циклічність, звукозображальність, синтез фольклорних і романсових інтонацій у тематизмі, елементи полістилістики. Другий період (1964 – 1977) характеризується жанровим розмаїттям, створенням симфоній для струнного оркестру, новаціями у пісенному жанрі, збагаченням звукової палітри у хорових циклах, виявленням нового рівня художнього бачення образної тематики, застосуванням сучасних виразових засобів музичного мовлення. Третьому періоду – акме життєтворчості І. Шамо (1978 – 1982) є притаманними тяжіння до хорової музики, техніко-композиційні новації, створення нового жанру – хорової опери *a cappella* «Ятранські ігри» та поліжанрового твору «Скоморошини».

Виявлені жанрові пріоритети хорового спадку композитора, серед яких хорові п'єси, поєднані у цикли; хорова сюїта, хорова опера *a cappella*, хорові пісні, різновиди кантат й ораторій. Обґрунтовано жанрові модифікації, жанрову полісемію, притаманну хоровим композиціям І. Шамо. Жанровий синтез є ознакою композиторського стилю митця і притаманний як «Ятранським іграм», де поєднані жанри сюїти, сценічної кантати, обрядового дійства під егідою опери, так і «Скоморошинам», де присутня взаємодія ораторії та концерту, з наданням театралізації цим жанровим різновидам. Хорові цикли І. Шамо містять мініатюри, пісні, романси, п'єси, монологи, пейзажі та їх жанровий синтез. Для здійснення виконавської інтерпретації надважливо розуміння змісту поліжанрових композицій митця.

Стильова своєрідність хорової творчості І. Шамо зумовлена синтезом багатовікових традицій хорового виконавства України та стилістичних ознак неостилів (необароко, неоромантизму, неофольклоризму), прадавніх національних фольклорних витоків і новацій західноєвропейської музичної культури.

Розглянуто специфіку хорового виконавства з визначенням загальних відмінностей виконавського процесу у хоровій царині, де «виконавець» поєднує особистості диригента й хорового колективу; є наявною колективна вокальна

природа у синтезі зі словом і специфіка творчо-виконавської реалізації. Розглянуто етапи *дорепетиційної роботи диригента-хормейстера* і підкреслено необхідність аналітичних розвідок хорового диригента, виконавського аналізу хорового твору. Доведено *визначальну роль диригента* в хоровому виконавському процесі як керманіча, що створює виконавську концепцію. Обґрунтовано особливості втілення творів різних жанрів, зокрема, хорової опери *a cappella*, хорового циклу *a cappella*, оркестрово-хорового твору з проекцією на хорову творчість І. Шамо, яка вперше в українському музикознавстві систематизована щодо виконавських складів.

Здійснення виконавського аналізу першого й останнього акапельного хорового циклу І. Шамо дозволило зробити висновок щодо організації циклів за принципами контрасту або зіставлення. Разом з тим, у драматургії акапельних циклів простежується наявність сюжетотворення. Застосований І. Шамо принцип циклічності посприяв композиторській рефлексії: в міру розгортання хорового циклу відбувається становлення художньо-філософської концепції – від страждання до відродження у «Чотирьох хорах *a cappella* на вірші І. Франка»; а в «10 хорах на вірші українських поетів» – від юнацького запалу, жаги кохання, розлук і спогадів до епілога, де в останні миті свідомості у ліричного героя спливають незабутні миттєвості кохання.

Одним із надважливих завдань виконавської інтерпретації є дослідження композиторського трактування І. Шамо текстів українських поетів. Визначено художні методи, що організовують часопростір хорових циклів: метод концепціювання, метод концентрації поетичного першоджерела та його символізації.

У процесі створення виконавської інтерпретації надважливим є розуміння формотворення поетичної першооснови і хорової композиції, як *цілісності*. Закономірним є виконавське осмислення авторських позначок і вибудування як драматургії циклу, так і кожного хорового *opus* 'у.

Синтез, як одна із важливих стильових ознак хорової творчості І. Шамо, набув визначної ролі у жанротворенні й фактурі акапельних циклів, що виявилось

у взаємодії хорової мініатюри, хорової пісні, хорового пейзажу, хорового монологу, а також змішаній фактурі, для якої характерні поліпластовість і вокалізи, прийоми народного багатоголосся й алеаторика, індивідуалізація хорових партій і насиченість гармонічних співзвучь. Обираючи вірші сучасних поетів, які позиціонувалися, переважно, як автори громадянської лірики, композитор створює хорові концепції на основі синтезу філософсько-художнього осягнення світу, що відображається в тембральному розмаїтті хорового звучання, поліфонізації хорової фактури, полістилістиці, методі хорового симфонізму. Визначені методи роботи над втіленням хорового звукообразу з урахуванням неоромантичного стилю («Чотири хори *a cappella* на вірші І. Франка») або постмодернових стильових ознак у «10 хорах на вірші українських поетів».

У підсумку хормейстерської інтерпретації хорової опери *a cappella* «Ятранські ігри» (лібрето В. Юхимовича) підкреслена новаторська сутність музично-сценічного *opus* у І. Шамо як першого зразка цього жанрового різновиду в Україні. Твір має номерну структуру, що виявляє як оперну природу, так і зв'язок з принципами побудови оперно-хорової сюїти (за Н. Белік-Золотарьовою), в якій важливу роль отримує принцип контрасту. У композиції опери виявлено три картини, відповідно весняну, літню й весільну. З тридцяти номерів музично-сценічного твору сімнадцять є обрядовими номерами-сценами, а тринадцять відтворюють різні звукообрази сучасного життя народу, що підтверджує тезу про прагнення І. Шамо створити оперу, а не обрядове дійство. Функції своєрідних прологу та епілога виконують, відповідно, «Заспів» № 1 і «Заключна» № 30. Тема любові, що звучить у пролозі, трансформується упродовж твору і отримує функцію лейтмотиву, свідомо запровадження композитором методу симфонізму. Колективний образ – народ – в опері постає в різних іпостасях, що відображено у визначенні драматургічних функцій хору у кожному номері. Таким чином, хорова драматургія стала одним із основних засобів втілення художнього змісту опери. Виявлені засоби хорової виразності, застосовані І. Шамо задля повнокровного розгорнення музично-сценічної дії, серед яких, з одного боку, прийоми народного багатоголосся (варіативні, імпровізаційні засоби розвитку музичного матеріалу,

змінні метри, сольний заспів як елемент гетерофонії, паралелізми, лади народної музики, застосування *glissando*, вигуків «Гу!», «Гей!»); з іншого – авторські стильові ознаки (звукотобразальність, ритмічна витонченість, поліметрія, поліпластовість фактури, поліладовість, кластери, тяжіння до *ostinato* на рівні мелодійних і ритмічних структур, алеаторика й сонористика). Для здійснення театральної постановки хорової опери *a cappella* І. Шамо «Ятранські ігри» необхідна співпраця хормейстера, режисера, балетмейстера і художника над створенням виконавської концепції, яку втілить на сцені хоровий колектив за участі балету.

Диригентське тлумачення «Скоморошин» І. Шамо, створених на основі поезії В. Курінського, дозволило виявити синтез ознак жанрів ораторії, сценічного концерту, сонатно-симфонічного циклу, скоморошини. Підкреслено, що семантика оркестрово-хорової композиції відповідає синкретизму скоморошини – жанру прадавньої професійної традиції, якій притаманні, зокрема, імпровізаційність і театралізація. Застосування характерного для композиторського стилю І. Шамо синтезу архаїчного фольклорного мислення з притаманними для нього трихоровими поспівками, непереодичними змінними метрами, ладами народної музики, сучасного звукопису (сонористики, алеаторики, альтерованих і джазових гармоній, складних ритмоформул, вокалізів, методу симфонізму) та театралізації створило підґрунтя до створення хоровим колективом ігрового свята до 1500-ліття Києва, де переплітаються давнина й сучасність.

У Висновках підкреслено, що видатний митець Ігор Наумович Шамо втілює у хоровій творчості образи української ментальності та національну символіку музичної мови. Здійснено системний аналіз з обґрунтуванням виконавської специфіки маловивчених, не задіяних у сучасній виконавській практиці творів: циклів «Чотири хори *a cappella* на вірші І. Франка», «10 хорів на вірші українських поетів», хорової опери *a cappella* «Ятранські ігри» та ораторії (сценічного концерту-вистави) «Скоморошини». Доведено, що хорова творчість композитора як інноваційне явище української культури другої половини ХХ ст. не є периферійною в системі інших жанрів його спадщини (пісенної, симфонічної,

інструментальної, кіномузики тощо). Запропонована концепція виконавської інтерпретації хорових творів І. Шамо засвідчила їх новаторську сутність.

Специфіка виконавської інтерпретації хорових opus'ів Ігоря Шамо полягає у: створенні нових жанрових різновидів – хорової опери *a cappella* й ораторії (сценічного концерту-вистави); полістилістиці, що впливає на обрання як диригентських засобів виразності, так і на манеру хорового звуковидобування; розмаїтті фактури, її поліпластовості у синтезі з артикуляцією і вербальною основою хорової композиції; поліжанровості, що потребує виявлення жанрових складових і створення виконавського концепту щодо їх втілення; циклічності, як засадничої ознаки композиторського стилю, що вимагає вибудови драматургії циклу і вміння трансформувати артистами хору образно-емоційні стани для перебудови слухових та співацьких уявлень; втіленні художнього образу завдяки інтонуванню як системи усвідомлення музичного твору; концептуальному композиторському трактуванню високих зразків української поезії; опануванні кластерної техніки, алеаторики, сонористики; запровадженні методу симфонізму, хорової інструментовки, театралізації; застосуванні різноманіття виконавських складів, *divisi*, вокалізів, звукопису тощо.

Ключові слова: хорове мистецтво, хорова творчість, хор, життєтворчість, феномен, жанр, стиль, музичний твір, опера, ораторія, цикл, пісня, драматургія, драматургічні функції хору, мелодія, гармонія, фактура, хорове виконавство, театралізація, режисура, композиторська, виконавська інтерпретація.

SUMMARY

Gao Chiling. Ihor Shamo's choral creativity in the aspect of performing interpretation. Qualifying academic study on manuscript rights.

The thesis is for obtaining a Doctor of Philosophy degree in the specialty 025 – “Musical art” (02 – Culture and art). – Kharkiv National I.P. Kotlyarevsky University of Arts, Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine, Kharkiv, 2023.

The thesis is dedicated to the study of Ihor Shamo's (1925-1982) choral creativity performing interpretation specifics, who was one of the brightest representatives of Ukrainian musical culture in the 20th century. An attention was focused on creating a study which had been based on the personality and creativity of the outstanding artist comprehension for obtaining a modern interpretation and a return to performer's practice by unique choral compositions of I. Shamo in the context of Ukrainian musical art. A systematic approach to Ihor Shamo's choral creativity is proposed in the thesis, which allows to uncover the artistic potential of composer's opuses as from a perspective of the artistic work's choral component composer's interpretation revealing, as well as their performer's implementation specifics.

The topicality of the thesis is due to the underestimation of Ihor Shamo's choral legacy in the most of scientific concepts, which are dedicated to the historical and artistic processes in Ukrainian music, due to the need to review the artist's creative heritage in order to overcome the "song composer" stereotype; due to the bringing to light the significance of Ihor Shamo's choral legacy contribution to Ukrainian musical culture; due to the creating the composer's creativity life periodization; due to the artist's compositional creativity innovative processes in the choral realm rationale; due to I. Shamo's choral legacy performing interpretation specifics clarifying and the new horizons of his choral works opening.

Conducted systematization of the source science base has revealed that to this day there is no fundamental study in which the whole I. Shamo's choral works' package would receive musicological and performing interpretations, and that artist's choral opuses mostly exist in manuscripts or editions of Soviet times in Russian. The study of historical and artistic processes in Ukrainian choral art of the second half of the 20th century made it possible to develop the periodization of this artistic time and space, as well as to outline the unique role of I. Shamo's choral heritage. During the first period (50-60s of the 20th century) the composer's creation of the "Four choirs a cappella based on Ivan Franko's poems" cycle obtained a historical significance, because it contributed both to the composer's a cappella choral creativity and unaccompanied choral performance return of traditions. The cycles of I. Shamo for the folk choir "Flying

Cranes”, “Carpathian Suite” and “Periwinkles of the native land” opened new horizons for Ukrainian choral performance from the perspective of sonorism, multilayered texture, timbre dramaturgy, symbolism and theatricalization.

The second period (70-80s) represents innovative compositions: “Yatran Games” choral opera *a cappella*, “10 choirs on the poems of Ukrainian poets” cycle and “Skomoroshyny” oratorio (stage concert-performance), which are examples of I. Shamo postmodern searches, which affected the further development of the composer’s creativity in the choral field.

The influence of I. Shamo on the works of modern Ukrainian artists is considered during the third period (in 90s of the 20th century), due to the emergence of a number of choral operas *a cappella* by L. Dychko, H. Havrylets, V. Telichka, cantata by A. Haydenko, choral concerts, cycles and, in general, the tendency towards theatricalization of choral performance.

For the first time in musicology, a periodization of I. Shamo’s creativity life was created, which reflected the features of the composer’s individuality. The formation of his creative personality at the first stage – ***childhood and youth age*** (1925-1941, Kyiv) – was influenced by such factors as the family atmosphere, Kyiv ten-year musical school and his teachers A. A. Yankelevich, M. A. Gosenpud; the second stage – ***military*** (1942-1946, Ufa, Wien) demonstrated the qualities of a young man, who volunteered to go to the front, such as maturity, courage and bravery; the third stage – ***years of education*** (1946-1951, Kyiv) – uncovered the phenomenal talent of the young composer, who, while still being a student at the conservatory, became a member of Ukrainian Composers’ Union; the fourth, central stage of I. Shamo’s creativity life – ***creative maturity*** (1952-1982, Kyiv) – is divided into three periods reflecting the evolution of the artist’s style. The first period (1952-1963) is characterized by multi-vector creative searches of the composer in various genres, complications of musical language and form-building, programming, cyclicity, sound imagery, synthesis of folk and romantic intonations in themes, elements of polystylistics. The second period (1964-1977) is characterized by genre diversity, the creation of symphonies for string orchestra, innovations in the song genre, enrichment of the sound palette in choral cycles, a new level of the composer’s

artistic vision of figurative themes revealing, the use of modern expressive means of musical communication. The third period, the acme of I. Shamo's creativity life (1978-1982), is characterized by an attraction to choral music, technical and compositional innovations, creation of a new genre – choral opera *a cappella* “Yatran Games” and multi-genre composition “Skomoroshyny”.

Genre priorities of the composer's choral heritage have been revealed, including choral pieces combined into cycles, a choral suite, *a cappella* choral opera, choral songs, varieties of cantatas and oratorios. Genre modifications, genre polysemy inherent in I. Shamo's choral compositions have been substantiated. Genre synthesis is a sign of the artist's compositional style and is characteristic of both the “Yatran Games”, which combine the genres of suite, stage cantata, ritual action under the auspices of opera, and “Skomoroshyny”, where there is an interaction of oratorio and concert, with theatricalization of these genre varieties. I. Shamo's choral cycles contain miniatures, songs, romances, plays, monologues, choral landscapes and their genre synthesis. Understanding the content of the artist's multi-genre compositions is crucial for performing interpretation implementation.

The stylistic originality of I. Shamo's choral creativity is due to the synthesis of the centuries-old Ukrainian choral performance traditions and features of neo-styles (neo-baroque, neo-romanticism, neo-folklorism), ancient national folklore origins and innovations of Western European musical culture.

The specifics of choral performance with the determination of general differences of the performance process in the choral realm have been considered, where the “performer” combines the personalities of a conductor and a choir; there is a collective vocal nature in synthesis with the word and the specificity of creative and performing realization. The stages of *a pre-rehearsal work of the conductor-choirmaster* are considered, and the need for analytical explorations by choral conductor as well as choral composition performance analysis is emphasized. *The decisive role of a conductor* in the choral performance process as a helmsman who creates a performance concept has been proven. The implementation peculiarities of different genres compositions have been substantiated, in particular, of *a cappella* choral opera, of *a cappella* choral cycle, of

orchestral and choral composition with a projection on I. Shamo's choral creativity, which for the first time in Ukrainian musicology have been systematized in terms of performing staff.

Conducting performer's analysis of the first and the last I. Shamo's a cappella choral cycle made it possible to draw a conclusion about the organization of the cycles according to the principles of contrast or juxtaposition. At the same time, in the dramaturgy of a cappella cycles, the presence of a certain plot formation can be traced. The cyclicity principle applied by I. Shamo has contributed to the composer's reflection: as the choral cycle unfolds, the formation of an artistic and philosophical concept takes place – from suffering to rebirth in “Four choirs a cappella based on Ivan Franko's poems”, and in “10 choirs on the poems of Ukrainian poets” from youthful passion, longing for love, separation and memories to the epilogue, where in the last moments of consciousness the lyrical hero flashes back to unforgettable moments of love.

One of the most important tasks of performing interpretation is the study of I. Shamo's compositional interpretation of Ukrainian poets' texts. The artistic methods that organize the time-space of choral cycles have been defined: conceptualization method, concentration method of a poetic primary source and its symbolization.

In the process of creating a performing interpretation, it is very important to understand the formation of the poetic fundamental principle and the choral composition as a whole. The performing interpretation of the author's marks and each choral opus and a cycle as dramaturgy building is natural.

Synthesis, as one of the important stylistic features of I. Shamo's choral creativity, obtained a prominent role in the genre creation and texture of a cappella cycles, which revealed itself to be an interaction of choral miniature, choral song, choral landscape, choral monologue, as well as in mixed texture, which is characterized by multilayerness and vocalizations, techniques of group folk polyphony and aleatorics, choral parts individualization and harmonic consonances richness. While choosing the poetry of contemporary poets who were positioned, mainly, as authors of a civil lyrics, the composer created choral concepts based on the philosophical and artistic world comprehension synthesis, which is reflected in the choral phonation timbre variety, choral

texture multilayerness, polystylistics and the choral symphony method. The choral sound image realization working methods have been defined, taking into account the neo-romantic style in “Four choirs a cappella based on Ivan Franko’s poems”, or postmodern stylistic features in “10 choirs on the poems of Ukrainian poets”.

As a result of the choirmaster’s interpretation of choral opera *a cappella* “Yatran Games” (V. Yukhimovych libretto) the innovative essence of music and stage I. Shamo’s opus as the first sample of this genre variety in Ukraine is emphasized. An opera has a numerical structure, which reveals both the operatic nature and the connection with an operatic and choral suite building principles (according to N. Byelik-Zolotaryova), in which the contrast principle plays an important role. In the opera composition, three scenes have been found, respectively spring, summer and wedding. Seventeen of the thirty numbers of the musical stage work are ceremonial numbers-scenes, and other thirteen reproduce different sound states of contemporary people’s life, which confirms an idea of I. Shamo’s desire to create an opera, not a ritual action. Functions of a kind of prologue and epilogue are acted, respectively by “Introduction” #1 and “Final” #30. The theme of love, which sounds full in the prologue, transforms throughout the work and acquires the leitmotif function, testifies to symphonic method introduction by the composer. The collective people’s image in the opera appears in various guises, which is reflected in the chorus dramatic functions definition in each number. Thus, choral dramaturgy has become one of the main means of the opera artistic content realization. The means of choral expressiveness, used by I. Shamo for the full musical and stage action development, have been revealed, among which, on the one hand, techniques of folk polyphony (variable, improvisational means of musical material development, variable meters, solo singing as a heterophony element, parallelisms, modes of folk music, use of *glissando* or “Who!” and “Hey!” exclamations); on the other hand, author’s stylistic features (sound imaging, rhythmic sophistication, polymetry, multilayer texture, multimodality, clusters, attraction to *ostinato* at the level of melodic and rhythmic structures, aleatorics and sonorism). For I. Shamo’s “Yatran Games” choral opera *a cappella* theater production realization, the cooperation of the choirmaster, director,

choreographer and artist is necessary to create a performer's concept, which will be embodied on a stage by the choral group with the ballet participation.

The conductor's interpretation of I. Shamo's "Skomoroshyny", created on the poetry by V. Kurinskiy basis, made it possible to reveal the genres synthesis of oratorio, stage concert, sonata symphonic cycle, buffoon genre. It is emphasized that the orchestral and choral composition semantics corresponds to the syncretism of the ancient Russian tradition professional buffoon genre, which is characterized, in particular, by improvisation and theatricalization. An application of characteristic for I. Shamo's compositional style synthesis of archaic folklore thinking with inherent for him trichord chants, non-periodic variable meters, modes of folk music, modern sound writing (sonorism, aleatorics, altered and jazz harmonies, complex rhythm formulas, vocalizations, symphony method) and theatricalization had created the basis for the choral group to create a game festival for Kyiv's 1500th anniversary, where antiquity and contemporaneity were intertwined.

In the Conclusions, it is emphasized that the outstanding artist Ihor Naumovych Shamo in his choral creativity embodied the images of the Ukrainian mentality and the national symbolism of the musical language. A systematic analysis of little-studied works not involved in modern performance practice with performing specifics rationale has been carried out: "Four choirs a cappella based on Ivan Franko's poems" and "10 choirs on the poems of Ukrainian poets" cycles, choral opera a cappella "Yatran Games" and "Skomoroshyny oratorio (stage concert-performance). It has been proved that the composer's choral creativity as an innovative phenomenon of Ukrainian culture of the second half of the 20th century is not peripheral in the system of other genres (song, symphonic, instrumental, film music, etc.) of his heritage. The proposed I. Shamo's choral works performing interpretation concept confirmed their groundbreaking essence.

Ihor Shamo's choral opuses performing interpretation specificity consists in a cappella choral opera and oratorio (stage concert-performance) as the new genres creation; in polystylistics, which affects the choice of both the conductor's means of expression and the choral sound production manner; in the texture variety in the synthesis with articulation and the choral composition verbal basis; in polygenre, which requires

the identification of genre components and the creation of a performing concept for their implementation; in cyclicality, as a fundamental feature of the composer's style, which requires the development of cycle dramaturgy and the ability to transform visual and emotional states by choir artists for the reconstruction of auditory and singing ideas; in the artistic image embodiment due to intonation as a system of a musical work comprehension; in the conceptual composer's interpretation of the Ukrainian poetry high examples; in mastering the cluster technique, aleatorics, sonoristics; in the introduction of the symphonism method, choral instrumentation, theatricalization; in the use of performing staff diversity, divisi, vocalises, sonorism etc.

Key words: choral art, choral creativity, choir, creativity life, phenomenon, acme, genre, style, musical composition, opera, oratorio, cycle, song, dramaturgy, choir's dramatic functions, melody, harmony, texture, choral performance, theatricalization, artistic directing, composer's, performing interpretation.

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Гао Чилін

Наукові видання України, затверджені МОН України

як фахові за напрямом «мистецтвознавство»:

1. Композиторська інтерпретація поезій І. Франка в хоровому циклі І. Шамо. *Музичне мистецтво і культура: науковий вісник* / Одес. нац. муз. акад ім. А. В. Нежданової. Вип. 31, книга 1. Одеса, 2020. С. 84–96. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-1-7>
2. Жанровий контекст хорової творчості Ігоря Шамо. *Культура України. Серія: Музикознавство: зб. наук. статей* / Харк. держ. акад. культури. Вип. 75. Харків, 2022. С. 109–114. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.075.14>
3. «Скоморошини» Ігоря Шамо: сучасна реконструкція прадавніх свят. *Музикознавча думка Дніпропетровщини: зб. наук. статей* / Дніпр. акад. музики ім. М. Глінки. Вип. 22. (1, 2022). Дніпро, 2022. С. 384–396. <https://doi:10.33287/222229>

Публікації у зарубіжних наукових виданнях:

1. The specificity of performing interpretation of the choral opera a cappella (on the example of the “Yatrans games” by I. Shamo) *The European Journal of Arts, Premier Publishing s.r.o.* Vienna. №1, 2020 P. 116–124. <https://doi:10.29013/EJA-20-2-116-124>

Публікації, які свідчать про апробацію матеріалів дисертації:

1. Специфіка виконавської інтерпретації хорової опери а cappella / на прикладі «Ятранських ігор» І. Шамо. *II Всеукр. наук.-практ. конф. «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики», 25.10.2018 року : тези.* Харків, ТОВ Планета-Прінт. 2018. С. 35–39.
2. Жанрові пріоритети творчості І.Шамо. *III Всеукр. наук.-практ. конф. «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики», 31.10.2019 року : тези.* Харків, Планета-Прінт, 2019. С. 74–77.

3. «Зима» І. Шамо – І. Франка в інтерпретації камерного хору Харківської філармонії під орудою В. Палкіна. *IV Всеукр. наук.-практ. конф. «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики», 29.10.2020 року : тези.* Харків, ТОВ Планета-Прінт, 2020. С. 14–17.
4. Новації хорового спадку Ігоря Шамо. *Всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених «Культура та інформаційне суспільство XXI століття»: 19-20 травня 2022 року : тези.* Харків, ХДАК, 2022. С. 67–68.

ЗМІСТ

| | |
|---|-----|
| АНОТАЦІЯ | 2 |
| SUMMARY | 8 |
| СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ | 16 |
| ВСТУП | 20 |
| | |
| РОЗДІЛ 1. ХОРОВА СПАДЩИНА І. ШАМО В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ | 27 |
| 1.1 Історико-мистецький контекст хорової творчості І. Шамо..... | 27 |
| 1.2 Життєтворчість І. Шамо як предмет музикознавчого дослідження..... | 32 |
| 1.3 Жанрово-стильова система хорового спадку І. Шамо..... | 42 |
| Висновки до Розділу 1..... | 54 |
| | |
| РОЗДІЛ 2. ПРОЛЕГОМЕНИ ДО ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ І. ШАМО | 55 |
| 2.1 Специфіка виконавської інтерпретації у хоровому мистецтві як проблема хорознавства..... | 55 |
| 2.2 Композиторська інтерпретація поетичних текстів як складова до виконавського прочитання «Чотирьох хорів <i>a cappella</i> на вірші І. Франка»..... | 71 |
| 2.3 Полісемія змістів і сюжетотворення циклу «10 хорів на вірші українських поетів»..... | 82 |
| Висновки до Розділу 2..... | 113 |
| | |
| РОЗДІЛ 3. ПРОЦЕС СТАНОВЛЕННЯ ДИРИГЕНТСЬКОЇ КОНЦЕПЦІЇ ОПЕРНОГО Й ОРАТОРІАЛЬНОГО ТВОРІВ І. ШАМО | 115 |
| 3.1 Хорова опера <i>a cappella</i> «Ятранські игри» І. Шамо: символіка відродження..... | 115 |

| | |
|--|------------|
| 3.2 Ораторія-сценічний концерт «Скоморошини»: втілення семантики ігрової логіки концертування..... | 181 |
| Висновки до Розділу 3..... | 191 |
| ВИСНОВКИ..... | 193 |
| | |
| СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ | 201 |
| | |
| ДОДАТОК А..... | 224 |
| ДОДАТОК Б..... | 237 |
| ДОДАТОК В..... | 295 |
| ДОДАТОК Г..... | 298 |
| ДОДАТОК Д..... | 300 |

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Новітній етап розвитку хорової творчості України характеризується створенням геніальних творів різних жанрів: від концерту до кантати та ораторії, від псалма до хорової опери *a cappella*, від хорової мініатюри до реквієму і симфонії у творчості Л. Дичко, М. Скорика, В. Сильвестрова, Є. Станковича, Г. Гаврилець, М. Шука, В. Степурка, В. Полевої, О. Щетинського. Основа такого потужного злету національної хорової музики була закладена українськими композиторами – фундаторами національної хорової традиції: як минулого – М. Березовським, Д. Бортнянським, А. Веделем, М. Лисенком, так і ХХ сторіччя – С. Людкевичем, К. Стеценком, М. Леонтовичем, Л. Ревуцьким, Б. Лятошинським, Г. Майбородою, І. Карабицем, І. Шамо.

Хорова спадщина Ігоря Наумовича Шамо є унікальним прикладом взаємовпливу традицій виконавського мистецтва України (як історичного спадку) та індивідуального стилю мислення. Створений ним у 1958 р. цикл *a cappella* «Чотири хори на вірші І. Франка» сприяв поверненню композиторській школі України втрачених у 20-30 роки ХХ століття традицій оригінальної акапельної хорової творчості, а написання в 1978 році першої хорової опери *a cappella* «Ятранські ігри» відкрило нові перспективи жанрово-стильового оновлення музичного мистецтва ХХ століття.

Актуальність теми обумовлена двома рівнями розвитку сучасної хорознавчої науки. Перший пов'язаний з тим, що серед значного кола досліджень, присвячених творчості І. Шамо, ще немає спеціальної роботи, що висвітлила б проблеми виконавської інтерпретації хорових творів композитора. Більше того, у сучасній вітчизняній виконавській практиці хорова музика І. Шамо часто лишається «за кадром»: це стосується хорової опери *a cappella* «Ятранські ігри», ораторії-концерту «Скоморошини», циклу «10 хорів на вірші українських поетів», які досі не отримали виконавської реалізації.

Другий рівень виникає у зв'язку з необхідністю перегляду спадщини І. Шамо задля подолання стереотипу «композитора-пісняра», недооцінкою значення

хорового доробку митця в контексті історико-мистецьких процесів української культури другої половини ХХ століття.

Загальну картину української хорової культури неможливо уявити без геніальних творінь І. Шамо. Однак на сьогодні не знайдемо досліджень стосовно співпраці композитора з хоровими колективами та диригентами, аналітичних розвідок щодо виконавських версій хорових композицій митця, здійснених за життя митця¹. Визначення специфіки інтерпретації хорових opus'ів видатного українського композитора постає стратегічним завданням як для науковців, так і хормейстерів-практиків різних країн світу.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертацію виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського. Проблематика дисертації відповідає комплексній темі «Інтерпретологія як інтегративна наука» на 2018-2022 рр. перспективного тематичного плану науково-дослідницької діяльності ХНУМ імені І.П. Котляревського (протокол № 3 від 30.11.2017 р.). Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради ХНУМ імені І.П. Котляревського (протокол № 4 від 28.11.2019 р.).

Об'єкт дослідження – хорове мистецтво України ХХ століття, **предмет** – хорова творчість І. Шамо в аспекті виконавської інтерпретації.

Мета дослідження – визначити специфіку виконавської інтерпретації хорової творчості І. Шамо у світлі соціокультурних історичних процесів.

Завдання дослідження обумовлені необхідністю реалізації поставленої мети:

- розглянути напрями розвитку українського хорового мистецтва другої половини ХХ ст. зі здійсненням періодизації визначеного історико-мистецького часопростору;
- систематизувати наукові джерела для розробки періодизації життєтворчості І. Шамо;

¹ На жаль, серед фондових записів українського радіо виявлений тільки хор «Летять журавлі» з однойменного циклу І. Шамо.

- визначити жанрові пріоритети хорової творчості І. Шамо;
- дослідити динаміку стильових перетворень у хоровій спадщині митця;
- виявити особливості процесу інтерпретації в хоровому виконавстві;
- обґрунтувати специфіку виконавської інтерпретації хорової опери *a cappella*, акапельних циклів, оркестрово-хорових композицій з проекцією на творчість І. Шамо;
- встановити композиторські методи організації хорової композиції у творчості І. Шамо;
- здійснити виконавський аналіз маловивчених, не задіяних в сучасній концертній практиці творів І. Шамо: циклів «Чотири хори *a cappella* на вірші І. Франка» та «10 хорів на вірші українських поетів»; хорової опери *a cappella* «Ятранські ігри» й ораторії (сценічного концерту-вистави) «Скоморошини».

Матеріал дослідження – хорові твори І. Шамо, художня цінність яких підтверджена часом: партитури хорових циклів *a cappella* на вірші І. Франка, «10 хорів на вірші українських поетів», «Летять журавлі», «Жнивварський триптих», «Карпатська сюїта», циклу для народного хору «Барвінки рідного краю», хорової опери *a cappella* «Ятранські ігри», ораторії (сценічного концерту-вистави) «Скоморошини»; збірки українських поетів, вірші яких є першоджерелами обраних хорових *opus'ів* композитора; кіно та відеоматеріали.

Методи дослідження. Концепція дисертації обумовила міждисциплінарний синтез загальнонаукових і спеціальних підходів до предмету дослідження:

- *історико-контекстуальний* – сприяє розкриттю здобутків І. Шамо у контексті хорового мистецтва України другої половини ХХ століття;
- *принцип історизму* – застосований під час розгляду творчого шляху І. Шамо;
- *біографічний* – застосований для створення періодизації життєтворчості І. Шамо;
- *жанрово-стильовий* – обраний задля виявлення жанрових пріоритетів спадщини композитора та особливостей стилю митця;
- *метод моделювання* – спрямований на розгляд процесу інтерпретації в хоровому виконавстві як комунікативного акту;

- *інтерпретаційний* – націлений на виявлення шляхів становлення диригентської концепції;
- *виконавський* – для створення інтерпретації хорових *opus 'iv* І. Шамо;
- *інтонаційно-драматургічний, структурно-функціональний і вокально-хоровий* види аналізу, задіяні для моделювання виконавських версій досліджуваних творів І. Шамо;
- *компаративний* – для виявлення специфіки композиторської інтерпретації поетичного першоджерела;
- *системний* – необхідний для цілісного сприйняття композиторського спадку І. Шамо та узагальнення спостережень над композиторським і виконавським текстом хорового твору як художнього цілого.

Теоретична база дисертації складалася на ґрунті систематизації

фундаментальних праць музичної науки за такими тематичними напрямками:

- *особистість і композиторська творчість Ігоря Наумовича Шамо* (Н. Андрієвська [2], О. Батовська [7, 10, 11, 12], В. Болгар [39], Ю. Вахраньов [39], Г. Конькова [100], Т. Копилова [101], М. Копиця [102], Є. Кучерова [119], Т. Невінчана [146-150], Л. Немцова [151], Л. Пархоменко [161-162], Н. Перцова, В. Дорофєєва [165], Н. Перцова, Є.Дубінченко [166], Г. Приходько [169], Л. Серганюк [186], В. Юхимович [252], Е. Яворський [254]);
- *історія та теорія хорового мистецтва* (О. Бабенко [3], А. Бакумець [5], О. Батовська [6, 11, 12], О. Бенч-Шокало [15], І. Бермес [17-19], Н. Белік-Золотарьова [22, 23, 26], І. Беляєв [27], Є. Білявський [30], Є. Бондар [32-35], Л. Бутенко [38], І. Гулеско [61, 63], О. Єгоров [65], О. Заверуха [68-70], Ю. Іванова [73-74], А. Каменєва [83], Я. Кириленко [86], П. Ковалик [88], М. Колесса [90], І. Коновалова [93], Т. Коробка [104], Н. Королюк [105], А. Кречківський [113], І. Куриляк [118], А. Лащенко [121-123], О. Летичевська [124], Ю. Мостова [142-143], К. Пігров [167], Ю. Пучко [173-174], Л. Серганюк [186-187], О. Таранченко [204], А. Терещенко [205], Ю. Ткач [209-211], О. Торба [212]);
- *жанрова теорія* (О. Бабенко [3], О. Батовська [8, 9], І. Гулеско [61], Н. Золотарьова [71], М. Калашнік [81], Г. Конькова [99], І. Коханик [112],

Л. Путішина [172], О. Рощенко [179], О. Соломонова [194], О. Торба [213], О. Філатова [221], Л. Шаповалова [245], Н. Шепеленко [246], С. Шип [251];
 – *теорія стилю* (О. Бабенко [3], О. Батовська [8, 9], Є. Бондар [35], Н. Горюхіна [57], І. Гулеско [62], Ж. Дедусенко [64], О. Катрич [84-85], І. Коханик [110-111], П. Муляр [144], Ю. Ткач [209, 211], С. Шип [248];
 – *теорія виконавської та композиторської інтерпретації* (І. Бермес [20], Н. Белік-Золотарьова [21, 25-26], Д. Вечер [41], Н. Жайворонок [66], О. Катрич [85], І. Коновалова [94], О. Котляревська [107-109], О. Летичевська [124], О. Маркова [130-131], В. Москаленко [137-139], Ю. Мостова [142], П. Муляр [144], Ю. Ніколаєвська [152-155], Ю. Пучко [175], О. Рощенко [177], В. Самітов [184], Т. Сирятська [189], В. Сумарокова [199-200], І. Сухленко [202], К. Тимофєєва [207], Ю. Ткач [210], О. Фекете [220], Л. Шаповалова [242, 243];
 – *довідникові видання* ([67], [115], [145], [168], [190], [250]); *публіцистичні, кіно- та відео- матеріали* ([76], [77], [78], [128], [158], [239], [240]).

Наукова новизна отриманих результатів. В українському музикознавстві *вперше:*

- обґрунтовано феномен національної самобутності хорового стилю І. Шамо за всіма його атрибуціями;
- простежено вплив новацій хорової творчості І. Шамо на доробок українських композиторів останньої третини ХХ – ХХІ ст;
- досліджено еволюцію хорового стилю в єдності філософських концепцій та новітніх виразових прийомів композицій;
- виявлені методи композиторської інтерпретації поетичних першоджерел в хорових циклах І. Шамо;
- визначені композиційно-драматургічні принципи хорової опери *a cappella* «Ятранські ігри» І. Шамо як систему глибинних мотивно-інтонаційних взаємозв'язків;
- уведено до наукового обігу хоровий цикл «Жнивварський триптих» та ораторію (сценічний концерт-виставу) «Скоморошини» І. Шамо;
- реконструйовано вербальну основу циклу І. Шамо «10 хорів на вірші українських

поетів»;

– запропоновано системний аналіз з аргументацією специфіки виконавської інтерпретації циклів *a cappella* на вірші І. Франка та «10-ти хорів на вірші українських поетів», хорової опери *a cappella* «Ятранські ігри», ораторії «Скоморошини».

Отримали подальший розвиток

– жанрові дефініції «Ятранських ігор» та «Скоморошин» І. Шамо.

Набули уточнення:

– перелік хорових творів композитора;

– наявні оцінки хорової спадщини в українському музикознавстві.

Практичне значення отриманих результатів. Теоретичне та практичне значення результатів дослідження полягає у можливості їх залучення для подальших наукових розвідок, пов'язаних із вивченням специфіки виконавської інтерпретації хорових творів українських і зарубіжних композиторів. Матеріали та висновки дослідження можуть бути використані у педагогічному процесі вищих мистецьких навчальних закладів України та інших країн світу, зокрема в лекційних курсах «Історія і теорія хорового виконавства», «Хорова література», «Аналіз музичних творів», у класах читання хорових партитур, хорового диригування для знаходження відповідної авторському замислу виконавської інтерпретації; у виконавській практиці.

Апробація отриманих результатів. Обговорення дисертації відбувалось на кафедрі інтерпретології та аналізу музики ХНУМ імені І.П. Котляревського. Основні положення та висновки оприлюднені на міжнародних і всеукраїнських науково-творчих та науково-практичних конференціях: «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики» (Харків, 31.10. 2019 р.); «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики» (Харків, 29.10. 2020 р.); XXII Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція (Одеса, 04.12. 2020 р.); «Творча майстерня ІСМ2021» (Київ, 30.10. 2021 р.); «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики» (Харків, 28.10. 2021 р.); «Культура та інформаційне суспільство XXI

століття» (Харків, 19-20 травня 2022 р.); «Музикознавче слово в інформаційному контенті (пост)сучасності» (Одеса, 24-26. 06. 2022 р.); «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики» (Харків, 1-2. 11. 2022 р.); «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика» (Харків, 13-14. 02. 2023 р.).

Публікації. Основні положення дисертації викладено у чотирьох одноосібних статтях; з яких 3 – у спеціалізованих виданнях, рекомендованих і затверджених МОН України та 1 стаття у фаховому періодичному зарубіжному виданні «European Journal of Arts. Premier Publishing s.r.o.» (Відень, Австрія).

Структура роботи. Дисертація складається з Анотацій, Вступу, трьох основних розділів (8 підрозділів), Висновків, Списку використаних джерел (263 позиції; з них 8 – іноземними мовами) та Додатків. Загальний обсяг роботи – 301 сторінка; з них 200 – основного тексту.

РОЗДІЛ 1

ХОРОВА СПАДЩИНА І. ШАМО В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

1.1 Історико-мистецький контекст хорової творчості І. Шамо

Ігор Наумович Шамо (21.02.1925–17.08.1982, Київ) – видатний український композитор, учень Б. Лятошинського, який у своїй творчості продовжив розвиток традицій не лише свого учителя, але й М. Лисенка, М. Леонтовича, Л. Ревуцького. Спадщина І. Шамо величезна і розмаїта. Він – автор понад 300 пісень, трьох симфоній, концертів для фортепіано, флейти, баяна з оркестром; вокально-симфонічного і камерно-інструментального творів, музики до художніх кінострічок і театральних вистав. Хорова творчість композитора представлена оперою *a cappella* «Ятранські ігри» (1978), акапельними циклами: «Чотири хори на вірші І. Франка» (1958), «Летять журавлі» (1963), «Карпатська сюїта» (1964), «Жнивварський триптих» (1979), «10 хорів на вірші українських поетів» (1980), ораторією (сценічним концертом-виставою) «Скоморошини», що має дві редакції: для хору *a cappella* та з інструментальним ансамблем (1982) і хоровими піснями (1950 – 1980 рр.)

Дослідження українського хорового мистецтва другої половини ХХ ст. задля визначення ролі хорової спадщини І. Шамо потребує створення періодизації історії хорової культури цього часового відрізка, що є важливим завданням теоретичної «гілки» української хорознавчої науки. Відповідно до матеріалу дослідження, періодизація може ґрунтуватися на положеннях Н. Белік-Золотарьової стосовно оперно-хорової творчості другої половини ХХ ст., а саме: «зміни у соціально-політичному житті; розвиток історико-художніх процесів» [23, с. 8]. Хорове мистецтво України другої половини ХХ століття є віддзеркаленням як історичних зрушень у політичному житті країни, так і творчих звершень композиторів, що надало можливість умовно виокремити три періоди:

перший – 1950-60 рр.; *другий* – 1970-80 рр.; *третій* – 1990 рр.

Хорове мистецтво першого періоду (1950-60 рр. ХХ ст.) певною мірою відбивало процеси, пов'язані з «історичними» постановами ЦК КПРС, смертю Й. Сталіна, доленосним виступом М. Вериківського та епохою «відлиги», під час якої відбулося ознайомлення з досягненнями зарубіжних митців, що сприяло створенню новаторських композицій, зокрема Л. Грабовським, В. Сильвестровим тощо. Це був час, коли композитори рідко зверталися до написання хорових творів без супроводу, що було наслідком діяльності Асоціації пролетарських музикантів України, яка 1929 року визнала акапельну музику церковщиною. Серед поодиноких, але неперевершених зразків хорової творчості без супроводу виокремимо шедеври вчителя І. Шамо Б. Лятошинського, написані у 50 – 60-ті роки ХХ ст.: «Тече вода в синє море», «Із-за гаю сонце сходить», «За байраком байрак», цикл «З минулого».

У 1955 р. М. Вериківський у своєму виступі на республіканському семінарі викладачів хорових дисциплін, підкреслив, що втрачена традиція як акапельного виконавства, так і композиторської творчості в цьому напрямі, зруйнований зв'язок між творчою практикою, виконавством і слухацькою аудиторією. Це було наслідком незнання молодими композиторами специфіки хорового письма, відсутності співпраці авторів з хоровими колективами, нестачі як кваліфікованих хорових диригентів, так і хористів, дуже повільного оновлення репертуару в професійних хорових колективах. Тому створення у 1958 р. молодим талановитим композитором І. Шамо циклу «Чотири хори *a cappella* на вірші І. Франка» стало подією для національної музичної культури. Але такий творчий прорив не був підтриманий виконавцями, оскільки відродження традиції акапельного виконавства в «Думці» і «Трембіті» затягнулося на роки. Втім знаковий акапельний цикл українського композитора виконала Білоруська академічна капела під керівництвом Р. Ширми. Вочевидь, це і стало причиною видання «Чотирьох хорів *a cappella* на вірші І. Франка» в російському перекладі О. Доброхотової. І досі, на жаль, не існує видання цього шедевра мовою оригіналу.

60-ті роки ХХ століття в українському мистецтві ознаменувалися появами творів представників «нової фольклорної хвилі» – кантатами Л. Дичко «Червона

калина», М. Скорика «Весна»; хорових композицій *a cappella* ліричного (лірико-медитативного, лірико-філософського) характеру («Моя любов» А. Коломійця, «Над Дніпровною сагою», «Шевченкові» В. Кирейка), хорових циклів («П'ять хорів на вірші М. Рильського», «З минулого» Б. Лятошинського; «П'ять прелюдів на слова М. Рильського», «Вісім хорових прелюдів на слова В. Сосюри» Г. Майбороди; «Летять журавлі», «Карпатська сюїта» І. Шамо).

Групу «київський авангард» (В. Сильвестров, Л. Грабовський, В. Годзяцький, В. Губа) вирізняло осмислення опанування сучасних композиторських технік. Однак творчість митців «київського музичного авангарду» блокувалася владою. Лише у 90-ті роки та пізніше їх доробок (зокрема хоровий) отримав заслужене визнання. Як приклад наведемо «Чотири українські пісні» для хору та симфонічного оркестру Л. Грабовського.

Тематика хорового доробку 60-х рр. ХХ ст. надзвичайно розмаїта. Окрім ідеологічно спрямованих творів, наявні хорові композиції про героїчну історію України, красу її неперевершеної природи, філософське осмислення буття і вічної теми кохання. Хоровій творчості *першого періоду* притаманне оновлення кращих вітчизняних традицій через віднайдення нової музичної лексики, заснованої на синтезі інтонаційних «кодів» українського фольклору з сучасним письмом (прийомів ладогармонії, фактури, формотворення). Тематизму хорових композицій, зокрема, Г. Майбороди та І. Шамо властиво поєднання пісенних інтонацій з романсовими, що сприяло створенню розлогих мелодій незрівняної краси.

50–60 рр. ХХ ст. позначені надзвичайною популярністю хорової творчості І. Шамо. Його хорові пісні, хорові п'єси звучали на радіо і телебаченні, на всеукраїнських фестивалях, конкурсах, оглядах самодіяльного мистецтва, на державних концертах. Як підкреслює С. Максимець, «досить часто слухачі писали на радіо з проханнями поставити ту чи іншу “народну пісню”. Не знаючи, що ці пісні мають автора – Ігоря Шамо. Для композитора такі моменти є справжнім народним визнанням» [128].

Другий період (70–80 рр.) значною мірою є уособленням новаторських пошуків у вітчизняній культурі. При обласних філармоніях та муніципалітетах починають організовуватися камерні хори, що вирізняються як репертуаром (твори доби Відродження, бароко, сучасні композиції), так і мобільністю. Створені як аматорські, вони згодом набувають статусу професійних: Київський камерний хор (1973), камерний хор (1980, м. Харків), «Кантус» (1986, м. Ужгород), «Легенда» (1986, м. Дрогобич). Відбувається підвищення професійного рівня українського хорового виконавства, але гальмом до створення виконавських інтерпретацій творів сучасних композиторів були радянська ідеологія і недостатнє фінансування закладів культури.

Хорова творчість цього періоду характеризується появою нових жанрових різновидів, також відродженням жанрів прадавніх епох. Так, І. Шамо створив першу українську хорову оперу *a cappella*, І. Карабиць – віродив жанр хорового концерту, Л. Дичко звернулася до написання літургічних творів, у доробку Є. Станковича з'явилися масштабні оркестрово-хорові композиції, наприклад, симфонія № 3 «Я стверджуюсь», а «Хорові картини» В. Бібіка репрезентували авангардні тенденції хорової творчості тощо. Аналіз жанрових новацій українських митців цього історичного періоду, що отримав назву «епохи застою» і передував отриманню Україною незалежності, сприяє розумінню змісту творчих пошуків композиторів. На жаль, виконавська практика не завжди підтримувала новаторські пошуки митців. Саме тому хорова опера *a cappella* «Ятранські ігри» І. Шамо і створена цього ж 1978 р. фольк-опера «Коли цвіте папороть» Є. Станковича не отримали виконавської інтерпретації у 80-ті роки ХХ століття². Ба більше, ораторія (сценічний концерт-вистава) «Скоморошини» І. Шамо, що віддзеркалювала процеси театралізації хорових жанрів, створена до 1500-ліття Києва, теж не була затребувана виконавською практикою. Це пояснюється як відсутністю достатньої матеріальної бази хорових колективів, так і запровадженням сучасних композиторських технік, що створювало проблеми для виконавців. Проте хорові

² Хор студентів Київського інституту культури під керівництвом А. Мархлевського здійснив прем'єрний показ 7-ми великих номерів опери у концертному виконанні. Але театральної прем'єри опери як цілісності І. Шамо не побачив.

цикли *a cappella* І. Шамо, його хорові пісні, як і раніше, мали велику популярність і отримували чисельні виконавські трактування.

Третій період – 90-ті рр. ХХ ст. – характеризується злетом хорового виконавства і обрядами, що відкривалися для композиторської творчості. Відбувається розвиток жанру хорової опери *a cappella*, запровадженої І. Шамо. Перш за все, це «Золотослов» Л. Дичко, «Закарпатське весілля» В. Теличка, музично-сценічне дійство «Золотий камінь посіємо...» Г. Гаврилець, «Чумацький шлях» В. Зубицького тощо. Обрядові дії, уведені до музично-сценічного твору І. Шамо, викликали створення хорових *opus'iv*, де за основу стали прадавні ритуали, наприклад кантати «Чотири дійства» А. Гайденка. Інноваційний жанровий синтез ораторії, сценічного концерту й вистави, задіяний І. Шамо в «Скоморошинах», сприяв появі низки фольклорних театралізованих концертів «Гори мої» В. Зубицького, «Співомовки» Ю. Алжнєва.

У хоровому виконавстві 90-х років ХХ століття непересічного значення набули: потужна творча діяльність капел «Думка», «Трембіта», Державного хору української пісні імені Г. Верьовки, камерних хорів «Київ» (1990), «Воскресіння» (1991), «Хрещатик» (1994) та ін., у хоровій творчості – псалми Є. Станковича і М. Скорика, Г. Гаврилець і В. Полевої, кантата *a cappella* «*Tempere Mortem*» на латиномовні тексти Г. Сковороди Л. Грабовського (1991); «Диптих» (1995) та «Елегія» (1996) на слова Т. Шевченка В. Сильвестрова; «П'ять духовних хорів» В. Степурка (1985–1997), Реквієми В. Зубицького, Ю. Шамо, В. Птушкіна.

У 90-ті рр. ХХ ст. хорові твори І. Шамо отримують поодинокі втілення у виконавській практиці. Здебільшого, вони містяться у репертуарі навчальних, камерних, народних хорових колективів. Це пояснюється соціально-політичними подіями, революційними зрушеннями, що відбувалися в українській державі. Передусім, це окремі хори з циклів «Чотири хори *a cappella* на вірші І. Франка» (найбільшу затребуваність отримали «Осінь» та «Зима»), «Летять журавлі» («Веснянка», «Далеке хмуре поле», «Не говори»), окремі номери хорової опери *a cappella* «Ятранські ігри» та хорові пісні («Не шуми, калинонько», «Голубий льонок», «Зачарована Десна», «Ой, вербиченько»).

На початку ХХІ ст. відбувається поступове повернення хорових *opus'iv* І. Шамо до концертних майданчиків: зокрема, виконання в Україні та за її межами жіночим хором Київського вищого музичного училища ім. Р. Глієра (диригент Г. Горбатенко) «весняних» номерів, Академічним хором ім. П. Майбороди (диригент Ю. Ткач) – «Тирлич, тирлич», «Грушечки», «Весільної», а хором «Хрещатик» – «Купальської II» з «Ятранських ігор». Інтерпретацію окремих номерів хор-опери («Маринька», «Купальські I, II») здійснили студентські колективи ВНЗ Києва, Харкова, Одеси, Львова. Останнім часом з'явилася тенденція щодо презентації оперних номерів музично-сценічного *opus'у* І. Шамо дитячими хоровими колективами як у перекладі для дитячого складу («Заспів», «Маринька», «Троїсті музики»), так і авторських, для жіночого («Тирлич, тирлич», «Грушечка») – дівочий хор Київського музичного ліцею імені М. Лисенка (диригент Ю. Пучко). Хори з циклів, зокрема, виконували: камерний хор Харківської обласної філармонії (диригент В. Палкін) – «Осінь», «Зиму» з «Чотирьох хорів *a cappella* на вірші І. Франка», муніципальний камерний хор «Галицькі передзвони» (диригент І. Дем'янець) і хор студентів Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової – «Не туманься, тумане», а хоровий колектив Вінницького фахового коледжу культури та мистецтв імені М. Леонтовича – «Закукуй мені, зозуленько» з «10-ти хорів на вірші українських поетів». Але ці поодинокі приклади виконавських версій хорових творів І. Шамо тільки підкреслюють актуальність сценічного втілення хорових композицій митця в наш час.

1.2 Життєтворчість І. Шамо як предмет музикознавчого дослідження

Життєтворчість І. Шамо не повною мірою відображена в музикознавстві. Найбільш вичерпною з цієї точки зору є монографія Т. Невінчаної «Ігор Шамо» [147]. Цінні матеріали про І. Шамо – людину, композитора, художника – містить книга «Я з вами був і буду кожна мить» [253], де особистість митця рокується у дослідженнях, спогадах, документальних матеріалах у контексті музичного життя України. Збірка статей «Ігор Наумович Шамо. Сторінки життя та творчості»

[79] містить музикознавчі розвідки Л. Архімович, М. Копиці, Л. Пархоменко, Г. Конькової, Г. Приходько. У публікаціях Н. Перцовой у співпраці з В. Дорофєєвою [165] та Є. Дубінченко [166] І. Шамо розглядається як композитор-пісняр, і, разом з тим, підкреслюються його здобутки на хоровій ниві, вивчається методологічний потенціал хорових творів композитора. Л. Немцова в кандидатській дисертації розглянула хоровий цикл І. Шамо «Чотири хори *a cappella* на вірші І. Франка» і зазначила, що композитор «створив колористичні хорові мініатюри, в яких уміло застосував тонкі градації динаміки, поєднав різні типи фактури та вдало переніс формотворчі властивості поезії на музичну архітектоніку» [151, с. 135]. У статі Є. Кучерової [119] розглянуто еволюцію фактури в хоровій творчості І. Шамо на прикладі «Купальської І» з хорової опери «Ятранські ігри». В. Болгар [31] присвятив свою статтю особистості митця. О. Батовська [7, 10] проаналізувала художньо-стильові напрями хорової спадщини композитора на прикладі циклу «Летять журавлі» та 9-ти номерів (№№ 1, 6, 7, 9, 12, 15, 19, 20, 27) хорової опери «Ятранські ігри» митця, а також присвятила розділ у своїй докторській дисертації [12].

Для створення періодизації життєтворчості І. Н. Шамо необхідно виробити критерії, віднайти підходи, які б розкривали особливості кожного періоду, віддзеркалювали етапи композиторської творчості у взаємодії з подіями особистого життя, еволюцією композиторського мислення, і ставлення соціуму до його досягнень, вікові зміни тощо. Відповідно до дослідження Н. Савицької [183] спрямованого на вивчення композиторської особистості, розвиток «біографічного сценарію відбувається за законами драми, фази якої: пролог, епілог, розвиток, кульмінація, розв'язка» [181, с. 214]. Ці фази зазнають нескінченних інваріантів, корегують численні «біографічні сценарії», з необхідністю потребують спирання на такі критерії, як біографічний, географічний, еволюційно-творчий, композиторський, віковий. Під періодом, як вважає дослідниця, «слід розуміти відносно однорідний комплекс явищ, за якими стоять процеси оволодіння законами композиторського фаху, що підкорюються особливостям індивідуального художнього світобачення» [181, с. 157-158]. Створюючи періодизацію

життєтворчості І. Шамо, зазначимо деяку умовність «розподілу» на етапи і періоди задля структурування біографічного сценарію митця.

Перший етап життєтворчості І. Шамо – дитинство і юність (1925–1941, Київ). Ігор Наумович Шамо народився 21 лютого 1925 р. в Києві в єврейській сім'ї. Батько працював у аптеці, а мати була надзвичайно вродлива, мала прекрасну освіту (навчалася в Інституті благородних дівчат), вела господарство і виховувала дітей Євгена та Ігора. Батьки любили музику, співали пісні, а дідусь, як згадує його онука, Тамара Шамо, досить непогано грав на трубі [253, с. 8]. Багатогранна обдарованість Ігоря виявилася ще в ранньому дитинстві бо, за легендою, перше слово дитини було «пісня», що, безумовно, символічно [253, с. 9]. Він гарно малював, мав унікальні музичні здібності. За спогадами, вже у півтора роки він заспівав відому пісню про ямщика, не вірно вимовляючи слова, але точно проінтонував мелодію, бо мав абсолютний слух. У чотири – почав читати книжки, підбирати різноманітні мелодії, виявився хист до малювання й ліплення [253, с. 9]. У початковій школі помітили його талант і направили до Палацу піонерів, де відомий викладач Д. Писаревський надав йому перші музичні знання. Саме Д. Писаревський, що здійснював відбір талановитих дітей, побачив непересічність обдарування І. Шамо й рекомендував до вступу в тільки-но створену музичну школу-десятирічку. Це була перша подібна школа в Україні, де була можливість отримати середню музичну освіту. 1935 рік став для І. Шамо початком занурення до світу музичної творчості. По класу фортепіано І. Шамо навчався в А. А. Янкелевича та паралельно відвідував заняття з композиції М. А. Гозенпуда. Та маючи відмінні піаністичні дані, йому більше подобалося створювати імпровізації у стилістиці тих творів, які він мав грати у класі. Як підкреслює Т. Невінчана [149, с. 9], А. А. Янкелевич надав йому не тільки гарну піаністичну школу, але й визначальною мірою вплинув на його музичні смаки. Великим Майстром з юних літ і назавжди для І. Шамо став Й. С. Бах, чия музика, за його словами, «пробуджує у людини піднесене». Відвідування занять М. А. Гозенпуда, де він опановував основи композиції, брав участь у колективному обговоренні нових творів своїх товаришів, стало стимулом до створення власних композицій.

Освіта, яку І. Шамо отримав у Київській спеціальній музичній школі-десятиріччі ім. М. В. Лисенка, явилась підґрунтям подальшого творчого зростання молодого музиканта. Але друга світова війна перекреслила творчі плани. Дитинство і юність закінчилися з початком війни. 1941 року батько й старший брат пішли воювати, а І. Шамо разом з матір'ю був евакуйований до Уфи. Там він вступив до медичного навчального закладу для отримання військової професії.

Н. Савицька, досліджуючи життєтворчість композиторів XIX-XX ст., підкреслює, що у таких митців, зокрема, як В. А. Моцарт, Ф. Мендельсон, Ж. Бізе, Дж. Россіні, Ф. Шопен вже у дитинстві або ранній юності виявляється «особистісна та духовна зрілість» [181]. Унікальна музична обдарованість І. Шамо, що виявилася ще в дитинстві, дозволяє провести паралель з названими митцями. А в юності він виявив особистісну зрілість, коли пішов воювати.

Другий етап життєтворчості І. Шамо – військовий (1942–1946, Уфа, Сталінград, Берлін, Відень, Київ) розпочався, коли І. Шамо закінчив екстерном навчання у медичному училищі³ (1941-1942 рр.) і був направлений до складу Першого Українського Фронту як військовий фельдшер. 16-річним юнаком майбутній композитор добровольцем пішов захищати рідну землю, рятувати життя поранених і пройшов шлях від територій Радянського Союзу, через європейські країни до Берліна. Чотири тяжкі роки (з травня 1942 по травень 1946) І. Шамо – у діючій армії; закінчив військову службу далеко за межами України, у Відні. Саме в Австрії на концерті з приводу перемоги 3 червня 1945 р. [254, с. 11], де лейтенант І. Шамо грав на трофейному акордеоні, він познайомився з лейтенантом Людмилою Большаковою. Та зустріч стала доленосною для обох. Зареєструвавши шлюб у радянському посольстві, вони 1946 року демобілізувалися і повернулися до Києва [128]. Як згадує дочка композитора, «батьківський космос був воістину унікальним: в ньому поєдналися Кохання, Щастя творення, Віра в прекрасне і Вічна музика» [253, с. 7]. І. Шамо не любив згадувати війну, бо занадто багато було втрат, багато бачив горя, був поранений. Музика тоді відійшла на другий план, було

³ Т. Невінчана надає відомості про навчання у Першому московському медичному інституті [147]. У дисертації спираємося на свідчення доньки композитора Тамари Шамо.

єдине бажання – досягти перемоги у страшній війні. Лише у короткі хвилини тиші на прохання своїх побратимів він грав на акордеоні і виконував їх улюблені пісні. Т. Невінчана [147, с. 14] зазначає, що пройдуть роки, перш ніж композитор зможе створювати музичні твори на воєнну тематику: про героїзм солдат, вірність, чоловічу дружбу, пам'ять про загиблих. Серед композицій – «Концерт-балада» для фортепіано з симфонічним оркестром, Симфонія № 3, пісні «Герої-міста», «Фронтовики», «Балада про безсмертя», «Балада про Невідомого Солдата», музика до вистав і кінострічок.

Третій етап життєтворчості – роки навчання (1946 – 1951, Київ)

розпочинається у 1946 р., коли І. Шамо повертається до рідного міста і вступає до Київської консерваторії. До складу приймальної комісії входили Л. М. Ревуцький, Б. М. Лятошинський, П. О. Козицький, М. І. Вериківський, М. А. Гозенпуд і треба було представити хоча б один власний твір, щоб абітурієнта могли оцінити як композитора. Часу на творіння та запис твору у І. Шамо не було, але в останній момент перед іспитом прийшло натхнення, і він написав «Фантастичний марш», який отримав настільки схвальну оцінку, що йому запропонували вчитися композиції відразу на другому курсі у класі Л. М. Ревуцького. Але І. Шамо розумів, що після навчання у музичній школі-десятирічці пройшло багато часу і знання необхідно ґрунтовно поновлювати. На першому курсі місяця у класі Л. М. Ревуцького не було, тому І. Шамо розпочав заняття у М. А. Гозенпуда, а з другого – у класі Б. М. Лятошинського.

Т. Невінчана зазначала, що кумирами молодого композитора були корифеї українського музичного мистецтва – Л. М. Ревуцький і Б. М. Лятошинський. До Л. М. Ревуцького він ставився як до класика, який досягнув висот композиторської майстерності. І. Шамо надзвичайно поталанило, бо майже кожного дня з 1946 по 1950 рр. вони ранком разом ходили до консерваторії і розмовляли про творчість, про музику. Найбільш вразили молодого музиканта судження Л. М. Ревуцького про фольклор, бережне й творче ставлення до народної творчості.

Про уроки з фаху І. Шамо згадував із захватом, а про свого вчителя відгукувався з величезним пієтетом, бо Б. М. Лятошинський, композитор зі

світовим ім'ям, мав і непересічний педагогічний талант, адже в його класі навчалися В. Сильвестров і Л. Грабовський, І. Карабиць та І. Шамо, М. Полоз і Є. Станкович. І кожен з цих видатних композиторів знайшов свій шлях в мистецтві. Вчитель всі свої зусилля спрямовував на вияв індивідуальності, розуміння особистості молодого колеги, поєднуючи вимогливість з уважним ставленням до іншої думки, надаючи свободу щодо творчого пошуку. Навчання у Б. М. Лятошинського стало для І. Шамо справжньою школою, як мистецькою, так і людською. Своєю геніальною творчістю, своєю громадянською позицією Б. М. Лятошинський завжди був для І. Шамо незаперечним взірцем.

Навчання й творче спілкування з видатними митцями, феноменальний талант І. Шамо, працьовитість й вимогливість дозволили йому у студентські роки перемагати на конкурсах, створювати твори, що отримували надзвичайно позитивні відгуки. І ось 1948 р., ще студентом третього курсу консерваторії, І. Шамо стає членом Спілки композиторів Радянського Союзу, що було свідоцтвом визнання його як композитора. Серед творів, написаних в консерваторії, виокремимо кантату «Дума про три вітри» на вірші П. Тичини (1948), вокальний цикл «Медоцвіти» на вірші А. Малишка (1950), «Закарпатську величальну» для хору *a cappella* (1950), «Українську сюїту» для фортепіано (1951). Безумовно, важливою була всіляка підтримка його викладачів і сім'ї, де на той час вже підростав син. Б. М. Лятошинський задля того, щоб молодий батько менше займався заробітчанством, а більше композиторською творчістю, з власної кишені додавав грошей до стипендії, яку отримував І. Шамо, про що він дізнався багато років по тому.

Державний іспит з фаху 1951 р. став тріумфом молодого композитора й виконавця і розкривав перед ним широкі перспективи. Він натхненно зіграв написаний на V курсі «Концерт-баладу» для фортепіано з симфонічним оркестром і отримав диплом з відзнакою. І. Шамо отримав визнання не тільки слухацької аудиторії, а й схвальні відгуки критиків, які зазначили, що твір молодого композитора зітканий з української пісенності – від героїчного кобзарського епосу до веснянкових інтонацій. У «Концерті-баладі» проявилися сутнісні стилістичні

ознаки, що стануть характерними для подальшої творчості митця, – *виразний тематизм* на основі інтонаційного словника українського фольклору та *жанровий синтез*. Блискуче (диплом з відзнакою) завершення навчання у Київській консерваторії розкривало перед молодим композитором широкі перспективи.

Четвертий, центральний етап життєтворчості І. Шамо – творча зрілість (1952–1982, Київ) можна умовно розподілити на кілька періодів відповідно до еволюції композиторського стилю. І. Шамо багато й плідно працював: він належав до типу митців, для яких процес самовдосконалення не завершується ніколи. Втім, вражала легкість і швидкість створення ним композицій різного масштабу, для оркестру й хору, сольного та ансамблевого виконання, що є свідченням феномену його таланту.

Перший період четвертого етапу життєтворчості І. Шамо (1952 – 1963) репрезентує напрями творчого пошуку молодого композитора у різних жанрах, виконавських складах. Навіть неповний перелік творів, створених за десятиріччя, розкриває обрії мистецьких прагнень І. Шамо: «Молдавська поема-рапсодія» (1956), сюїта «Флуєраш» (1963) для симфонічного оркестру; кантата «Співає Україна» (1961, вірші Д. Луценка); чотири струнних квартети (1955-1962); «Український квартет» для дерев'яних духових інструментів (1961); сюїти й цикли для фортепіано, 10 романсів на вірші Т. Шевченка (1959); «Чотири хори *a cappella* на вірші І. Франка» (1958), цикл хорів «Летять журавлі» (1961). У ці ж роки він розпочинає працю у кіно: пише музику до кінострічок «Андрієш» (1954, перша режисерська робота С. Параджанова), «Лісова пісня» (1961, сценарій і постановка В. Івченка); створює низку пісень, які отримують всенародне визнання (пісні з кінофільмів «Надзвичайна подія», «Гори, моя зоре»). Т. Невінчана вважає, що саме створення музики до кінострічок вплинуло на формування пісенної парадигми творчості композитора, Якщо треба було концентровано подати художню ідею кінофільму, пісня узагальнювала перипетії драматичного конфлікту, ставала лейтмотивом.

У перший період четвертого етапу життєтворчості І. Шамо простежується взаємовплив різних жанрів: наприклад, ліричної пісні – на вокальні,

а синтез ліричної пісні й романсу – на хорові цикли; в свою чергу, жанр кіномузики, безумовно, вплинув на пісенну творчість митця. У цей період була створена пісня, яка не тільки принесла І. Шамо і поету Д. Луценку неймовірний успіх, всеукраїнську славу, а 2014 року стала офіційним гімном столиці України. Йдеться про пісенний шедевр «Києве мій», створений за одну ніч, що, безумовно, є підтвердженням унікального обдарування І. Шамо. Прем'єра відбулася 27 травня 1962 р. (соліст Ю. Гуляєв). До нині пісня продовжує звучати, викликаючи захват багатомільйонної слухацької аудиторії.

Отже, творчий доробок І. Шамо *першого періоду четвертого етапу життєтворчості* (1952–1963) виявляє такі принципи композиторського стилю як програмність, циклічність, звукообразність (особливо у симфонічних і хорових *opus'ax*), поліжанровість, синтез фольклорних і романсових інтонацій у мелодиці, фактурні й гармонічні ускладнення, елементи полістилістики. Т. Шамо підкреслювала, що «батько, який не був етнічним українцем, зумів увібрати в себе всю багатоголосність українського мелосу і проникнути в саме серце народного мистецтва» [158]. Ця якість – просякнутість його музики токами українського фольклору, що проявилася ще в студентські роки, з часом набула засадничого значення як стилістична ознака творчості І. Шамо.

1964 рік, коли були створені Симфонія № 1 та «Карпатська сюїта», – порубіжний між *першим і другим періодами четвертого етапу життєтворчості І. Шамо*, що загалом збігається з висновками Т. Невінчаної [147, с. 42]. З одного боку, ці твори є підсумком десятирічних творчих пошуків композитора, з іншого – саме вони яскраво виявили новий рівень художнього бачення митцем образної тематики, застосування сучасних виразових засобів музичного мовлення. Саме у 1964 р. І. Шамо присвоєно почесне звання «Заслужений діяч мистецтв України», що є свідоцтвом визнання його досягнень не тільки широким загалом, але й владою. Поштовхом до цієї нагороди став фестиваль самодіяльного мистецтва, що проводився того ж 1964 р. у Києві. З 31-го колективу, що брали у ньому участь, 28 виконували пісні І. Шамо [147, с. 60]. Це було всенародним визнанням, свідченням всенародної любові до творчості митця.

Другий період четвертого етапу життєтворчості І. Шамо (1964 – 1974) характеризується жанровим розмаїттям, створенням значних композицій для струнного оркестру (симфонія № 1, 1964; «Симфоніета-концерт» для камерного оркестру, 1967, яку І. Шамо вважав своєю симфонією № 2); новаціями у пісенному жанрі, що виявилось у ліризації патріотичної пісні, романтичному баченні пісень про кохання, філософському осмисленні громадянської позиції у піснях-баладах (збірки «Пісні про юність, дружбу та любов», видана 1970 р., «Ліричні пісні», видана 1973 р.; «Товариш Пісня», видана 1974 р.).

Композитор вперше звертається до створення творів для народного хору «Барвінки рідного краю» (1967), продовжує збагачення звукової палітри у вокальних (цикл «Десять балад про любов» на вірші А. Слісаренка, 1966–1967), хорових («Карпатська сюїта», 1964) і фортепіанних («Гуцульські акварелі», 1972) програмних творах. Два типи програмності, що, за Т. Невінчаною, ствердилися в українській музиці: «емоційно-узагальнений і сюжетний» [253, с. 31], яскраво репрезентовані у композиціях І. Шамо. Разом з тим, у творчому доробку митця переважає емоційно-узагальнений тип («Карпатська сюїта», «Гуцульські акварелі»). Прикладом сюжетного типу є сюїта для фортепіано «Тарасові думи». Творчість І. Шамо відбила й *тенденцію до камернізації жанрів*, про що свідчать різноманітні щодо драматургії та виконавського складу композиції: «Симфоніета-концерт» (1967), «Камерна сюїта» (1968), вокальні й хорові цикли. Саме у цей період І. Шамо починає створювати музику до багатосерійних телефільмів, серед них: «Ніч на світанку» (1971), «Як гартувалась сталь» (1973).

Третій період четвертого етапу життєтворчості І. Шамо (1975–1982) – кульмінаційний, фаза *акме*, коли він заслужено отримав найвищі державні нагороди: почесне звання народний артист України (1975), лауреат Премії імені Тараса Шевченка (1976). Написані шедеври: Симфонія № 3, перша в Україні хорова опера *a cappella* й ораторія (сценічний концерт-вистава) «Скоморошини». З іншого боку, він пішов з життя у розквіті творчих сил, з нереалізованими задумами. Т. Невінчана пише, що І. Шамо «у своїй невиліковній хворобі поведився стримано і мужньо. Митець невпинно працював, розповідав мені про новий

творчий задум – симфонічну драму «Уріель Акоста» < ... >. Говорив, що це зовсім відрізняється від усього, що було написано досі» [253, с. 175–176]. Через тяжку недугу і передчасну смерть цей задум митця лишився нереалізованим... Перефразовуючи відомий вислів Г. Ганзбурга, зазначимо, що І. Шамо помер раніше, ніж час встиг довести його геніальність [45], бо «Швидкість та інтенсивність досягнення особистої і професійної зрілості, відкритість і незавершеність біографічних сценаріїв частково пояснюється коротким, але подієво насиченим хронологічним інтервалом, протягом якого розгорталася їх творча еволюція» [181, с. 218]. Фінальний етап творчого циклу, за Н. Савицькою, – кульмінація духовного становлення, що часто-густо засвідчується докорінними змінами у концепті та мисленні композитора [181]. Художня система композиторської творчості І. Шамо завершального періоду складається зі стабільних елементів – творів, позначених наявністю еволюційних процесів, жанрово-стильові вектори яких базуються на різноманітних проявах синтезу, техніко-композиційних новаціях тощо. Разом із тим, безперечно, відбувається зміна концепту задля створення унікального твору в історії української музики – хорової опери *a cappella* «Ятранські ігри».

Для *третього періоду четвертого етапу життєтворчості І. Шамо* властива плідна праця у галузі симфонічної музики: Симфонія № 3, «Ранкова музика» (1975); звернення до концертного жанру: Концерти для флейти (1977), для баяна і струнного оркестру (1981). Вперше композитор пише для бандури – 10 концертних п'єс (1977); після 20-річної перерви повертається до створення кантатно-ораторіальних творів: кантата «Весна Батьківщини» (1981, ноти втрачено); ораторія-кантата Ленін (1980, рукопис). Тяжіння до хорової музики, до створення нового жанру й синтезу жанрових різновидів репрезентують хорова опера *a cappella* «Ятранські ігри» (1978) й ораторія (сценічний концерт-вистава) «Скоморошини» (1982). Акапельні хорові цикли «Жниварський триптих» (1979) і «10 хорів на вірші українських поетів» (1980), створені через 15 років після завершення «Карпатської сюїти», репрезентують пошуки митця у царині сучасного мовлення.

Досліджуючи композиторську особистість з психовікових позицій, Н. Савицька визначила біографічні сценарії, що «творять долі композиторів, яким був відпущений короткий вік» [181, с. 21], серед яких дослідниця називає імена Ф. Шуберта, Г. Малера, К. Дебюссі, Р. Шумана. Ця крещендуюча модель біографічного сценарію характерна й для І. Шамо. Його життєтворчість обривається у період кульмінаційного злету, його короткий життєвий цикл «можна назвати *перерваним*» [181, с. 219] через невиліковну хворобу, що спричинила смерть митця на 57 році.

Три періоди четвертого етапу життєтворчості композитора віддзеркалюють еволюцію стилю митця, що полягала в ускладненні музичного мовлення, формотворення, поліжанровості, полістилістики, проявах поліладовості, сонористики, алеаторики, методу симфонізму та театралізації.

Резюме. На формування творчої особистості, світоглядних орієнтирів І. Шамо вплинули такі чинники: батьки, атмосфера й оточення родини; музична школа-десятирічка, де панувала Музика, яку він обожнював; війна, тяжкими шляхами якої митець пройшов, втрачаючи побратимів; консерваторія, де сформувалися мистецькі принципи й уподобання композитора; Вчителі; безперервна напружена праця, прагнення до самовдосконалення з концентрацією фізичних сил, таланту й інтелекту; творча атмосфера, що панувала в сім'ї, кохання до дружини, любов до дітей; друзі; безмежна любов до Києва, до України. Патріотизм, що не потребував пафосних промов.

1.3 Жанрово-стильова система хорової спадщини І. Шамо

Композиторська спадщина Ігоря Шамо досить об'ємна і містить композиції різних музичних жанрів, що формували розвиток жанрово-стильової метасистеми українського музичного мистецтва другої половини ХХ ст. Для виявлення жанрових пріоритетів хорової творчості важливо розглянути композиторський доробок І. Шамо як цілісність.

Пісенний жанр. Найбільшої популярності І. Шамо здобув як автор пісень,

які почав створювати в 50-і роки ХХ століття. Саме в цей період починається новий етап розвитку пісенного жанру в Україні. На думку Т. Невінчаної, «процес оновлення <...> пісні, зламу сталих традицій найяскравіше втілюється у творчості двох композиторів – Платона Майбороди та Ігоря Шамо» [147, с. 65]. Творчість І. Шамо в пісенному жанрі знаходилася на чолі інноваційних процесів вітчизняної музичної культури 60 – 80 рр. ХХ ст. Визначальною тенденцією пісенного жанру є лірико-романтична образність, якою просякнута пісенна творчість І. Шамо. Його витончені, сповнені печалі пісні «Осіньне золото», «Три поради», романтично-схвильована «Пісня про щастя», наповнена національним мелосом музична візитівка столиці України «Києве мій» стали окрасою скарбниці українського музичного мистецтва.

Основні напрямки пошуку І. Шамо в жанрі пісні пов'язані із жанровим синтезом: пісні й вальсу («Дніпровський вальс»), пісні й романсу («Осіньне золото»), пісні-балади («Балада про зустріч»), драматичного й філософського монологу («Фронтівки»); зі збагаченням образної функції супроводу, введенням складніших форм розвитку музичного матеріалу, що, безумовно, розширило можливості в творах ліричного і драматичного планів. Саме у творчості І. Шамо офіційна патріотична пісня поступається місцем «ліричному висловлюванню, роздуму, монологу» [147, с. 65]. Тематика пісенного доробку І. Шамо різноманітна: пісні про кохання («Бузкова пісня», «Зорепад»); втілення почуття любові до рідного краю, до України («Києве мій», «Карпати»); відтворення одвічного єднання людини і природи («Співанка-веснянка»); громадянська лірика («Товариш пісня», «Пісня миру»).

Кульмінаційною вершиною пошуків композитора стала «Товариш Пісня» (вірші Р. Рождественського), що прозвучала в кінострічці «Як гартувалася сталь». Режисер цієї шестисерійної епопеї М. Марченко підкреслює: «Музика І. Шамо схвилювала нас усіх, допомогла глибше осягнути велич подвигу <...>. Своєю чистотою вона будила нашу віру в кожне слово, вимовлене з екрану <...>. Музика І. Шамо не ілюструвала події, вона розкривала їх суть – емоційну і філософську» [цит. за 147, с. 72]. Так було в 20 кінофільмах, в 16 театральних виставах, музику

до яких написав неперевершений майстер, мелодичний дар якого, за Т. Невінчаною, «грунтується на умінні мислити афористично, концентровано» [147, с. 67].

Симфонії. До створення симфоній композитор ішов довго, поступово шліфуючи свою професійну майстерність і, як відмічає Т. Невінчана, кожна з трьох симфоній – «це новий ступінь у завоюванні ним художніх висот» [147, с. 41]. Перша і третя є вершинними досягненнями різних періодів творчості. У першій симфонії (1964) І. Шамо, на думку дослідниці, продовжив пошуки свого вчителя Б. Лятошинського: прагнення до драматизації задуму, образного синтезу, конфліктної драматургії, принципу монотематизму. У своїх симфоніях він одним з перших в Україні продемонстрував найбагатші можливості струнного оркестру, широко застосовував прийоми поліфонічного розвитку матеріалу (фугато з першої частини симфонії № 1, третя частина симфонії № 3 – «фуга-токата»). Пошуки І. Шамо в жанрі симфонії найяскравіше виявилися в симфонії № 3 (1975). Це зразок драматичного симфонізму, присвячений пам'яті героїв Другої світової війни. Його узагальнено-філософський стрій розкриває тему війни, сполучаючи в інтонамах чотиричастинного циклу трагічне, скорботне з просвітленим ліризмом.

Дослідники творчості І. Шамо підкреслюють дивовижну легкість, з якою композитор одночасно міг створювати твори різних жанрів: симфонію, романс, пісню, твір для фортепіано, квартет. Різноманітною є **фортепіанна творчість** І. Шамо: цикли «Гуцульські акварелі», «Танцювальна сюїта», «Дванадцять прелюдій». Його авторській манері властиво концентроване втілення національних особливостей фольклору. Ю. Вахраньов, аналізуючи четверту новелу з циклу «Тарасові думи», визначає її жанр як «фортепіанно-хорова п'єса» [39, с. 90]. З одного боку, І. Шамо розвиває традицію М. Лисенка, з іншого – здійснює розробку авторського музичного матеріалу в народному дусі.

Камерно-інструментальний жанр, до якого відносяться квартет № 4, «Камерна сюїта», «Симфонієта-концерт» (І. Шамо вважав своєю симфонією № 2) характеризуються пошуками у сфері драматичного конфлікту. Так, у квартеті № 4 композитор створив образ непересічної особистості зі складним характером, зміг

передати психологічні нюанси драми: від роздумів у I-й частині, через боротьбу у II-й, що призводить до духовної кризи (III частина) і відродження в IV-й частині. Композитор для створення такої насиченої художньо-образної сфери використовує максимальну поліфонізованість фактури, у II-й частині – токатність, ефект наростаючого звучання дзвонів, у III-й – звертається до хоралу та органного пункту, у четвертій частині домагається просвітлення за рахунок кантилени і виразного тематизму. Т. Невінчана вважає, що «...у галузі інструментальної музики композитор часто тяжів до жанрово-картинного звукозапису» і надає в якості прикладів «Молдавську поему-рапсодію», сюїту «Флуєраш», «Фестивальна сюїту» для симфонічного оркестру, «Українську сюїту», сюїту «Гуцульські акварелі» для фортепіано, «безліч п'єс для камерних ансамблів та навіть хори («Карпатська сюїта») тощо» [147]. Підкреслимо, що картинний звукопис яскраво виявився не тільки у «Карпатській сюїті», а практично у всіх без винятку хорових *opus'ax* І. Шамо. Це – одна зі стильових ознак у галузі хорової музики, окрім програмності, циклічності, сюїтності.

Камерно-вокальні твори І. Шамо зібрані ним у цикли: «Медоцвіти» (на вірші А. Малишка, 1950), «Любов» (на вірші Р. Бернса, 1958), 10 романсів на вірші Т. Шевченка (1959), «Десять балад про любов» (на вірші А. Слісаренка, 1966-1967). І тут знову проявився неперевершений дар композитора – уміння творити мелодії, що проникливо відбивали щонайменші нюанси поетичного тексту. У поєднанні з виразною партією фортепіано, багатою на вишукані гармонії, зміни тональних планів, відхилення до тональностей далекої спорідненості, з відповідною до образної сфери віршів фактурою – то насиченою, то прозорою – створювалися шедеври, які отримали інтерпретацію видатними співаками М. Кондратюком, Д. Гнатюком, Г. Отсом, Д. Петриненко.

Хорова творчість І. Шамо повною мірою досі не набула осмислення музичною наукою, оскільки за радянських часів митець позиціонувався, перш за все, як композитор-пісняр. Хорові та оркестрово-хорові композиції митця, якщо й видавалися, то в кращому випадку російською (цикли «Чотири хори на вірші І. Франка», 1959; «10 хорів на вірші українських поетів», 1983) або двома мовами

(кантата-поема «Співає Україна», 1961; цикл «Летять журавлі», 1962). Винятками є цикл з 20-ти пісень для народного хору «Барвінки рідного краю» (1967) та хорова опера «Ятранські ігри» (1981). Багато хорових творів лишилися у рукописах, частина яких на сьогодні втрачена.

Тематика його хорових творів надзвичайно різноманітна. Безумовно, І. Шамо писав композиції громадянського спрямування: хорові пісні («Пісня про Україну», «Моя Україно») та оркестрово-хорові композиції («Співає Україна», «Весна Батьківщини»). Нині є проблемним аналіз творів радянської тематики. Застосовуючи історико-контекстуальний метод дослідження, важливо зрозуміти атмосферу 60–80-х рр. ХХ ст., що зумовила появу цих творів І. Шамо, виявляти їх значимість у контексті українського музичного мистецтва попри ідеологічне підґрунтя. Митець прагнув втілювати у своїх творах поезії, де конкретність змісту поступалася філософському осмисленню, створювати символічні образи, що надавало композиціям особливої духовності.

Серед жанрової різноманітності композиторської спадщини І. Шамо твори для хору посідають значне місце. Наукові розвідки хорової складової композиторського спадку митця присвячені як новаторському твору – хоровій опері *a cappella* «Ятранські ігри»: статті А. Терещенко [206], Г. Конькової [100], О. Батовської [7, 11, 12], Г. Приходько [169], Є. Кучерової [119], так і хоровим акапельним циклам композитора: статті Л. Пархоменко [161-162] та О. Батовської [10, 11, 12]. Але питання жанрових констант і модифікацій хорового доробку І. Шамо ще не ставали об'єктом наукових розвідок у вітчизняному музикознавстві. Ґрунтовне вивчення жанрової системи хорової спадщини І. Шамо сприятиме розумінню жанрової сутності хорового твору й стане важливою складовою виконавської інтерпретації.

Хорові цикли *a cappella*. Уперше І. Шамо звертається до написання творів для хору *a cappella* ще в студентські роки. «Закарпатська величальна» (слова О. Ющенка) видана 1950 р. цікава тим, що, по-перше, карпатська тема звучала вже у ранніх *opus'ax* митця, а по-друге, – у хоровому творі майстерно відтворений карпатський колорит на основі західноукраїнського фольклору. Відповідно до

типології І. Гулеско [61, с. 23-24], хорові цикли І. Шамо можуть бути визначені таким чином: *авторські*, створені на тексти одного поета («Чотири хори *a cappella* на вірші І. Франка», «Жнивварський триптих» на слова В. Юхимовича); *тематичні*, написані на тексти різних поетів, поєднані композитором за програмою чи ідейно-тематичним принципом, додамо – за наявністю сюжетотворення («Летять журавлі», «Карпатська сюїта», «Барвінки рідного краю», «10 хорів на вірші українських поетів»).

«Чотири хори *a cappella* на вірші І. Франка», створені 1958 р., позначені пошуком нової образності та засобів виразності. Саме в першому циклі з чотирьох хорових мініатюр І. Шамо знаходить принципи структуризації музичного матеріалу, побудови мелодії, роботи з народнопісенними витоками, які стануть характерними й для подальших його творів. Опора на національні джерела – одна з найважливіших особливостей хорового стилю І. Шамо, починаючи з хорового циклу на вірші І. Франка (аналіз циклу наданий у підрозділі 2.2).

1963 р. композитор створив наступний цикл хорів *a cappella* «Летять журавлі»⁴, що складається з шести хорових мініатюр різного жанрового наповнення⁵. Якщо перший ліричний хор «Летять журавлі» (вірші О. Новицького) оспівує любов, то в обрядовій «Веснянці» (вірші Д. Луценка) створюється картина весняних ігор, де дівчина повідомляє радісну звістку про те, що її сватають. Стилiстичною ознакою хорової творчості І. Шамо є застосування ключових слів: у першому хорі – ліричній пісні – це крик журавлів «курли», якого немає в поетичній першооснові і який сприяє створенню художнього образу. Кульмінацією циклу стає третій хор «Далеке хмура поле». Тут, як і в хорі «Осінь» на вірші І. Франка, проводиться паралель між осіннім пейзажем і сповіддю героя, наповненою тугою безвихіддя. Композитор-драматург творчо підходить до поезії В. Сосюри: неодноразово в різних тембральних сполуках повторює другу строфу вірша, додає

⁴ Цикл аналізується за виданням: І. Шамо «Летять журавлі». М., 1962. 44 с.

⁵ Починаючи з циклу хорів «Летять журавлі», виникають деякі питання щодо наповнення циклічних композицій. Так, хор «Карпати» із супроводом був написаний І. Шамо для кінострічки «Так ще ніхто не кохав». Л. Пархоменко у статі «Хорові твори *a cappella* І. Шамо 1956-1961 років» [164] вказує, що цей хор в акапельному варіанті містився в рукопису «Карпатської сюїти», але у виданні 1964 р. [К., «Мистецтво»] був вилучений. У виданому 1962 р. хоровому циклі *a cappella* «Летять журавлі» [М., 1962] «Карпати» позначений як № 4. Тому Л. Пархоменко розглядає цей цикл як такий, що складається з п'яти хорових композицій, а О. Батовська [10] – з шести, згідно виданим нотам.

ключове слово «Один», підкреслюючи самотність героя; посилює його емоційний стан у цьому хоровому романсі за допомогою почуттєвого вокалізу. О. Батовська, аналізуючи хоровий романс «Далеке хмуре поле» відмічає «вплив стилю Й. С. Баха і Б. Лятошинського. Це виявляється на рівні використання поліфонічних прийомів, які поєднують різні мелодичні лінії, формотворення, розвитку теми-зерна за рахунок інтонаційних і тембральних засобів, “виспівування” звуків як своєрідного мелодичного контуру, затриманні гармонії для досягнення психологічного настрою» [12, с. 206]. Л. Пархоменко зазначає, що в цій хоровій мініатюрі й у п'ятому хорі циклу «Не говори» на вірші Т. Одудька, додамо, і в хорах «Осінь», «Зима» на вірші І. Франка, «поліфонічне з'єднання різних мелодійних ліній створює враження безперервного розгортання музичної думки, нескінченності розспіву, повноти емоцій» [162, с. 85]. За принципом контрасту між хоровими романсами – третім і п'ятим номерами циклу – міститься хор «Карпати» – тембрально насичена замальовка природи карпатських гір, де оспівується любов до рідного краю й кохання до «стрункої, як смерека» гуцулки. Це приклад ліричної хорової пісні композитора про любов до гуцулки й до рідного краю, мелодика й ритміка якої базується на західноукраїнських фольклорних витоках. Завершальний хор циклу «На Десні» (вірші П. Воронька) продовжує розвивати знахідки І. Шамо в плані звукопису, знайдені в хорі «Зима» на вірші І. Франка. Якщо в «Зимі» концентрована мелодія звучала на тлі *ostinato* завірюхи, то тут розлога мелодійна лінія розвивається на фоні *ostinato* переливання води.

«Жнивварський триптих» написаний для чоловічого хору *a cappella* на вірші В. Юхимовича 1979 р. і має присвяту Чоловічій капелі імені Л. М. Ревуцького⁶. Перший хор триптиху «На безмежному лану» (B-dur) має авторську позначку «Широко, звукописуючи», що відповідає звукозображальності, запровадженій митцем у творі. Композитор застосовує вокалізи, що отримують функцію обрамлення, *parlando*, алеаторику, сонористику, *ostinato*, що створює відчуття безперервної роботи тракторів: «все гуркочуть, світять фарами». Другий хор –

⁶ Рукопис віднайдений в бібліотеці Центру музичної інформації Національної спілки композиторів України.

«Врожайна» має в дужках назву «Молотники»⁷ і є контрастним до попереднього щодо темпу: «В темпі, динамічно, завзято», тональності – f-moll і тематизму, що містить яскравий квартовий рух (аналіз здійснено у підрозділі 3.1.). Завершує триптих хорівий пейзаж «Шумлять жита» (As-dur, «Не поспішаючи, з настроєм»), де створена поліпластова фактура, наповнена семи-, восьмиголосим звучанням чоловічих тембрів, а *ostinato* в різних тембрових сполуках надає враження нескінченного коливання житніх ланів.

Для хорового циклу *a cappella* «10 хорів на вірші українських поетів» (1980) І. Шамо обрав поезію, характерною особливістю яких стала лірико-філософська нота в проникливому описі рідної природи, відображеної в переживаннях людини. Художня ідея кожного твору циклу є такою, що визначає застосування формотворення, жанрового синтезу, використання специфічних, відповідно авторській концепції, прийомів тематичного розвитку і новітніх композиторських технік (аналіз циклу наданий в підрозділі 2.3).

Отже, якщо перший хорівий цикл І. Шамо містить чотири хори на вірші одного поета – І. Франка, то наступні цикли розширено, відповідно, до шести й дев'яти композицій на поезії українських поетів («Купальська», створена на народні тексти, обрана з хор-опери «Ятранські ігри»). Семантика першого циклу хорів *a cappella* митця розкриває тему коловороту пір року, етапів життя людини. У другому хоровому циклі «Летять журавлі», назва якого є символом недосяжності щастя і, водночас, надії, композитор застосовує вокалізи, удосконалює прийоми звукопису, використовує ключові слова, продовжує створювати неперевершені мелодії на основі синтезу фольклорних і романсових інтонацій. «Жнивварський триптих» і наймасштабніший цикл «10 хорів на вірші українських поетів» написані у заключний період творчості І. Шамо, демонструють новітні досягнення митця щодо хорового письма, тембрової драматургії, хорової інструментовки, принципів роботи з поетичними першоджерелами.

Жанр хорової сюїти. У 1964 р. І. Шамо створює «Карпатську сюїту» на вірші С. Рочиня і П. Воронька, де митець розвиває і вдосконалює прийоми, знайдені в

⁷ «Молотники» обрані І. Шамо для створення картини збору врожаю в хорівій опері «Ятранські ігри».

акапельних хорових циклах 1950 – 1960 рр. «Карпатська сюїта» являє собою чотири жанрові хорові картини, розміщені за принципом образного й темпового контрасту і є зразком, відповідно до типології М. Калашник [81], програмної сюїти: насичена любовними переживаннями сповідь героя «*Чом шуміли смереки*» на тлі колористично-забарвленого мережива хорового звучання; просякнута запальними ритмами й інтонаціями західноукраїнського фольклору «*Закарпатська величальна*»⁸, сповнена захвату від краси рідного краю; лірична «*Пісня про сопілку*», у якій «сопілкові» імпровізації солістки й хору, хорові вокалізи, витончена гра тембрами сприяють розкриттю почуттєвого образу; яскраво-національні «*Коломийки*» з синкопами, кластерами, *ostinato*, *glissando*, діалогами чоловічого й жіночого хорів, вигуками «Гей! Дана!» у стрімкому темпі, що завершують сюїту. Єдності «Карпатської сюїти» сприяють: тональний план (e-moll – F-dur – F-dur – g-moll); контрастна темпова драматургія (Andantino – Allegro moderato – Moderato, tranquillo – Vivo, leggiero, festante); контрастні звукообрази; інтонаційна єдність, заснована на тематизмі народних зразків.

Жанр хорової пісні представлений у творчості І. Шамо зразками для народного хору (мішаного, чоловічого і жіночого складів) *a cappella* та в супроводі як фортепіано, так і баяна, об'єднані до циклу «Барвінки рідного краю»⁹. За принципом арочної драматургії перша («Пісня про рідну землю») й остання, двадцята («Величальна») пісні циклу славильного спрямування. Та більшість пісень ліричні, це, передусім, пісні про кохання: мрії знайти кохану людину («Чебреці», «Голубий льонок»), щасливе почуття («Червона ружа», «Ой, березо, березо»), страждання від зради («Не шуми, калинонько», «Ой, вербиченько», «Дівоча»). Є пісні лірико-філософські («Зачарована Десна»), жартівливі («Нежонаті женихи»); стилізації народних пісень: обрядової купальської («Ой пливи, вінок»), протяжної акапельної («Розляглись тумани»). Дві пісні написані для мішаного хорового складу («Пісня про рідну землю» та «Урожайна»), одна – для чоловічого («Калиновий гай»), а всі інші – для жіночого хору. Підкреслимо, цей

⁸ Це нова редакція однойменного твору, написаного 1950 року.

⁹ Аналіз здійснений за виданням І. Шамо Барвінки рідного краю. К., 1967.

opus митця був першим, у виконавській реалізації якого І. Шамо (у співпраці з Д. Луценком) планував застосувати театралізацію. Для цього поет написав вступ і віршовані інтермедії між хоровими піснями, які мав виконувати читець. Як зазначає Н. Андрієвська, до здійснення цієї виконавської версії долучили танцювальний ансамбль, а режисерське рішення мало об'єднати в єдине музично-сценічне ціле хор, фортепіано (баян), хореографію, поезію [2, с. 113]. Отже, цей факт є свідомством того, що І. Шамо знаходився на чолі інноваційних процесів українського хорового мистецтва щодо театралізації у 60-ті роки ХХ століття.

Що стосується пісенного жанру, де *solo* поєднується з хором, то зазначимо, що митець створював декілька варіантів для різних виконавських складів. Так, Т. Копилова згадувала, що до святкування 1500-ліття Києва прослухали безліч нових пісень, але вирішили, що найкращою є «Києве мій» І. Шамо. На прохання її та керівника хору хлопчиків Е. Виноградової щодо створення версії для дитячих хорів І. Шамо за два дні «подарував нам партитуру для дитячого хору. Прекрасну партитуру. Це був просто справжній хоровий твір, тому що кожний куплет мав свій розвиток, свої варіації, вокалізи...» [101, с. 140–141]. Неперевершеними зразками творів для соліста й хору в доробку композитора є пісня-реквієм «Краснодонці», де І. Шамо «вдало використовує прийоми варіювання фактури супроводу й хору» [2, с. 109], а тематизм якої, на думку Н. Андрієвської, наближений до української народної пісні «Гей, не дивуйте, добрії люди»; низка балад, серед яких «Балада про сурмачів»; пісня-гімн «Моя Україно» та ін.

І. Шамо писав твори в співпраці з видатними поетами – Д. Луценком, В. Юхимовичем, А. Малишком, В. Курінським та ін., які були його однодумцями. Композитор творчо опрацьовував поетичні тексти, йому, як підкреслює В. Юхимович, «було мультко в панцирі текстової куплетності, і він не раз і не два по-своєму “деформував” коробочки строф, “ламаючи обрії” віршовому ребра <...> Він не йшов рядок в рядок, стопа в стопу “слідом за дідом”, його не заколихувала ритмомелодика співавторів-словесників, а з ритмічно своєрідних, “ламаних”, але не позбавлених думки та поезії рядків, komponував оди, кантати чи балади своєю музичною мовою» [252, с. 55].

Хорова опера *a cappella*. Хоровий чинник у сучасній опері, на думку Н. Белік-Золотарьової, «слід розглядати не лише як складову оперного цілого, але і як процес інтонаційно-драматичного розвитку. Саме цю якість хору підкреслює хорова опера *a cappella*, жанр якої актуалізувався в українській культурі в 80-90 рр. ХХ ст.» [23, с. 5]. Першим створив такий твір І. Шамо – «Ятранські ігри» (1978). Інтонації української народної пісні насичують хорову творчість митця. Це ємно виявилось і в хоровій опері *a cappella*, сімнадцять номерів якої ґрунтуються на веснянках, русальних, купальських, обжинкових, весільних піснях. Але це пісні авторські, створені І. Шамо з мережива фольклорних прообразів, із застосуванням дорійського, фрігійського ладів, терцієвих і секстових втор, принципів народного багатоголосся, змінності ладу, ритмічної витонченості, діалогічності, засад гуртового народного виконавства тощо. Проте композитор не мав на меті створення обрядового дійства, тому використав тільки одну фразу з народної пісні «Там, де Ятрань», що й надала назву опері, та народного тексту «Купальської II».

Стосовно жанру опери І. Шамо, у музикознавців немає одностайності. Так, новаторський твір композитора Т. Невінчана вважає хоровою оперою [147], так само, як і Г. Конькова [100]; водночас Є. Кучерова і Л. Серганюк трактують «Ятранські ігри», відповідно, як «циклічний твір для квартету солістів, змішаного хору і балету» [119, с. 32] та як зразок «акапельної кантати, де активно виявилися елементи театралізації» [186, с. 4].

Авторських жанрових визначень музично-сценічного твору декілька: «хорова опера» [147, с. 78] або скорочено «хор-опера»; «хорові сцени з народного життя» (клавір, виданий 1981 р. [235]). Друге жанрове ім'я не змінює оперної сутності музично-сценічного твору митця. Якщо в історії українського оперного мистецтва це унікальний зразок, то в історії світової опери є приклади, коли автори надавали оперним творам подібні жанрові визначення. Якщо брати за основу трактування хорів у «Ятранських іграх» як «оперно-хорової сюїти» [23, с. 8], то наявні три концентровані сюїти; а три обряди, відповідно, «весняний» (№№ 2–10), «літній» (№№ 11–21), «весільний» (№№ 22–29) – можуть бути трактовані як три оперні картини. Хорова драматургія є основою розгортання музично-сценічної дії

в опері: завдяки їй, відбувається «виявлення сюжетно-образної концепції», – за О. Заверухою [70, с. 178].

Синтез жанрів у хор-опері «Ятранські ігри» здійснюється багатопланово: сюїти, хорових сцен з народного життя й обрядового дійства під егідою опери.

Кантатно-ораторіальний жанр. Серед оркестрово-хорових жанрів митця – кантата «Дума про три вітри» (1948, ноти втрачено), кантата-поема «Співає Україна» (1961), кантати «В кожному серці голос Батьківщини» (1981, ноти втрачено), «Весна Батьківщини» (1981, ноти втрачено), кантата-ораторія «Ленін» (1980, рукопис), де переважає громадянська тематика. Новаторським є твір І. Шамо «Скоморошини» (1982, рукопис), створений до 1500-річчя Києва. У рукопису жанрове авторське визначення твору «Ораторія-сценічний концерт (вистава) для солістів, читця, чоловічого хору без супроводу в V частинах», а на другій сторінці наданий варіант для чоловічого хору, солістів, читця, сучасного інструментального ансамблю (прикл. 53, Додаток Б), де І. Шамо надав уточнення щодо жанру: «ораторія (*сценічний* концерт-вистава)» [курсив мій – Г. Ч.]. За аналогією зі сценічною кантатою К. Орфа «*Carmina Burana*», «Скоморошини» І. Шамо теж мають здобути сценічне втілення. Отже, ще на початку 80-х рр. митець синтезував жанрові ознаки ораторії та концерту, надаючи театралізації цим жанровим різновидам.

Система хорової спадщини І. Шамо містить усі актуальні на той історичний час **жанрові моделі**: хоровий цикл, множинність різновидів кантат і ораторій, хорову пісню. Митець створив новий жанровий різновид – хорову оперу *a cappella* і прагнув до поліжанровості у хоровій творчості. Хорові жанри у доробку І. Шамо об'єднані в художньо-стильову систему. Її складові: **цикл хорів *a cappella*** («Чотири хори на вірші І. Франка»; «Летять журавлі»; «Жнивварський триптих», «10 хорів на вірші українських поетів»); **хорова сюїта** («Карпатська сюїта»); **хорова пісня** (цикл для народного хору «Барвінки рідного краю»; «Україно моя», «Пісня про Україну», «Балада про сурмачів» та ін.); **кантата** («Дума про три вітри», «В кожному серці голос Батьківщини», «Весна Батьківщини»); **кантата-поема**

«Співає Україна»; *хорова опера a cappella* «Ятранські ігри»; *ораторія (сценічний концерт-вистава)* «Скоморошини».

Висновки до Розділу 1

Аналіз напрямів розвитку українського хорового мистецтва другої половини ХХ ст. задля визначення ролі хорової спадщини І. Шамо дозволив здійснити періодизацію і сприяв виявленню особливостей кожного з трьох виокремлених періодів: *перший* – 1950-60 рр.; *другий* – 70-80 рр.; *третій* – 90-ті рр. Підкреслено, що хорова творчість митця, новаторська за своєю сутністю, окреслювала подальші шляхи розвитку хорової галузі України.

Вивчення життєвого й творчого шляху композитора вимагало створення періодизації життєтворчості І. Шамо, яку було здійснено за такими критеріями, як події особистого життя у взаємодії з мистецькою діяльністю, еволюція композиторського мислення, визнання соціуму, вікові зміни тощо. У підсумку життєтворчість І. Шамо умовно поділена на чотири етапи, останній з яких – творча зрілість (1952 – 1982) – в свою чергу отримує розподіл на три періоди.

Виявлено, що хорові жанри у творчості І. Шамо об'єднані в художньо-стильову систему. Серед її складових: хорова пісня; цикли хорів *a cappella*; хорова сюїта; кантати, кантата-поема; ораторія (сценічний концерт-вистава), хорова опера *a cappella*. Характерними ознаками хорового стилю митця є: тематизм, що базується на українському національному мелосі, програмність, полістилістика, тяжіння до синтезу форм (циклічність, сюїтність) і жанрів, театралізації.

РОЗДІЛ 2

ПРОЛЕГОМЕНИ ДО ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ І. ШАМО

2.1 Специфіка виконавської інтерпретації у хорovому мистецтві як проблема хорознавства

Однією з центральних проблем теорії хорovого виконавства є проблема інтерпретації, що фактично містить у собі всі аспекти хорovого мистецтва – від майстерності хорovого диригента, мистецького рівня хорovого колективу, комунікації між керівником і артистами хору до розуміння художньої ідеї твору, осмислення традицій виконання, диригентсько-хорovої школи.

У полі зору сучасних мистецтвознавців знаходяться як загальні питання виконавської практики, так і проблеми певних музичних спеціалізацій. Якщо В. Москаленко, О. Маркова, Ю. Ніколаєвська розглядають процеси інтерпретації музичного твору; Н. Жайворонюк – музичне виконавство в історичному зрізі; то М. Давидов у посібнику «Виконавське музикознавство» узагальнив здобутки української наукової думки стосовно цієї галузі музичної науки. Проблемні ситуації хорovого виконавства та його різновидів аналізують, зокрема, М. Колесса, А. Лащенко, О. Батовська, Л. Бутенко, Н. Белік-Золотарьова, Є. Бондар, Ю. Іванова, О. Летичевська; Т. Веркіна, Т. Сирятська, І. Сухленко, П. Муляр, О. Фекете – фортепіанного; Н. Гребенюк, О. Філатова, Н. Говорухіна – вокального; П. Круль – духового й ударного інструментального виконавства тощо. Питання темпо-ритму оперної вистави досліджені Л. Бутенком, а О. Катрич присвятила аналітичні розвідки музично-виконавському стилетворенню тощо. Проблеми інтонування у широкому розумінні цього терміну в інструментальному виконавстві розробляли Т. Веркіна, О. Сокол, І. Юдкін-Ріпун. Проблема виконавської інтерпретації пов'язана з питанням онтології музичного твору, що фіксується композитором у нотному тексті, але отримує звукове втілення і стає художнім твором завдяки діяльності музиканта-виконавця. За Л. Шаповаловою, онтологічний зміст творчості полягає в тому, що «Художник живе для того, щоб творити, він не

може жити інакше, як перебуваючи у стані творчості» [242, с. 23]. Виконавська інтерпретація як творчість спрямована на розкриття змістовної суті композиторського замислу, тому постає питання про первинний і вторинний типи творчості – композиторський і виконавський.

О. Маркова є автором методології стосовно дослідження проблематики теорії музичного виконавства, яку дослідниця розглядає в якості автономної сфери мистецтвознавства, де відбувається узагальнення позиції виконавства як в індивідуальному художньому акті, так і в музично-історичному процесі. Дослідниця оригінально трактує усталену тріаду «композиторський текст – виконання твору – слухацька публіка», доводячи, що в процесі виконання першість набуває виконавець, а не композиторський задум, бо за фактом публічного виступу, на її думку, саме виконавець отримує першочергову функцію [130, с. 100]. Дослідниця вважає, що «Виконавство у високому етимологічному і в буттєво-контекстному значенні “підлеглості” – тільки не композиторському індивідуальному волінню, а зразковим моделям, канонам, що втілюють понадособові здобутки “розуму серця”, натхненного ідеальним родовим досвідом людства, скерованого Вищим» [131, с. 6]. І. Коновалова зазначає, що «розуміння семантичної специфіки музичного твору виникає на основі диференціації його розуміння двох буттєвих іпостасей – потенційно подієвої, фіксованої (музичний твір як текст) та реально-подієвої (твір як акустичний феномен, звученнєва подія буття)» [97, с. 84]. Безумовно, музичний твір, створений композитором, не отримує творчого життя без втілення його виконавцем (виконавцями). Ступінь свободи виконавської інтерпретації авторського задуму залежить від низки факторів, але першочерговим поштовхом до створення виконавського трактування композиторського твору є власне нотний текст, який потребує розшифрування. Тобто під час публічного виступу на сцені виконавець отримує основну функцію – «першість», за О. Марковою, бо доносить до слухача власний інваріант композиторського замислу.

Ю. Ніколаєвська, в свою чергу, підкреслює, що «Багатовимірність явища “твору” <...> обумовлює й вибір свідомих стратегій (як композитором, так і

виконавцем)». Підсумком аналітичних розвідок дослідниці стало визначення: «твір як потенційна семіотична структура, що програмує процес сприйняття/розуміння, є комунікативним простором спілкування» [152, с. 212]. І далі надважливий висновок: «Музична *цілісність* спричинена домінуванням виконавської інтерпретації, що приводить до актуалізації виконавського дискурсу (поетики) та його категорій» [там само]. Виконавська поетика, за Ю. Ніколаєвською, «як художня система є віддзеркаленням інтерпретувального мислення музиканта. Її елементами (константами) слугують механізми композиторського мислення: мелос (мелодика); метроритм (як часова організація твору); ладогармонія (з її колористичною функцією); фактура (спосіб цілісної організації всіх елементів)» [152, с. 191]. Дослідниця підкреслює, що відповідно до цих елементів мають бути віднайдені «виконавські засоби втілення звукообразу», зокрема, «артикуляція <...>, темпоритм форми <...>, динаміка <...>, топономіка (виконавське відтворення фактури)» [там само]. Ю. Ніколаєвська, спираючись на дослідження І. Котляревського, зазначає, що «Рівень зв'язків елементів системи <...> виконавської поетики осмислюється через інші когнітивні рівні, які фактично належать не композиторському тексту, а тексту, що звучить: виконавський хронотоп; виконавська драматургія» [там само].

Переосмислюючи розвідки дослідниці щодо проблематики сучасного хорового виконавства, підкреслимо, що *специфіка хорового виконавського процесу* у створенні виконавської інтерпретації за рахунок комунікації диригента й артистів хору, де втілення звукообразу – колективний творчий пошук, а віднайдення новітніх засобів виразності як хорових, так і в синтезі з іншими мистецтвами сприяють здійсненню таких понять як виконавська драматургія і хронотоп.

Сучасна історико-культурна хорова ситуація в Україні сприяє розробці інтегрованого хорознавства [26], сенс якого у взаємодії різних галузей хорознавчої науки: історичної, теоретичної та виконавської. Завданням інтегрованого хорознавства, на думку Н. Белік-Золотарьової, є вивчення історії теорії хорознавчої науки та теорії історії хорознавства, що мають бути акумульованими на хоровому

виконавстві. А методологія має досліджувати предмет хорознавства – хорову культуру, яку дослідниця визначила як фундаментальну категорію. Між хорознавством і хоровою культурою, на її думку, існують багатовимірні зв'язки: «Складові хорової культури – хорове мистецтво, хорова творчість, хорові жанри, хорове письмо, хоровий стиль, хорове виконавство – утворюються з численних елементів, тобто мають розглядатися як певна система» [26, с. 187]. Специфіка хорового виконавства, як складової хорової культури, передусім, у колективному характері, спів-творчості артистів хору й диригента, як очільника виконавського інваріанту. О. Котляревська виокремила наступні етапи інтерпретаційного процесу, зокрема: формування первісного уявлення про твір; встановлення зовнішнього, внутрішнього та цілісного смислу твору, створення його образу [108]. Але у хоровому виконавстві, як підкреслює Н. Белік-Золотарьова, «це, по суті, етапи дорепетиційної роботи хорового диригента, до якої має бути додані аналітичні розвідки варіативного потенціалу: темпу, динаміки, фразування, агогіки, артикуляції хорового твору, віднайдення методів роботи з хоровим колективом» [25, с. 81]. Підсумком творчої співпраці диригента й артистів хору має бути втілення диригентської концепції, яку дослідниця визначає «як процес, що охоплює такі системні рівні: світоглядний, аналітичний та творчо-виконавський» [там само].

Виконавська інтерпретація, за В. Москаленком, «виражається творчим прочитанням та озвучуванням музичного твору без порушення внутрішньої структури і заміни задуманого композитором інструментарію» [139]. Але якщо виконавець-соліст, створюючи виконавську інтерпретацію, працює зі своїм інструментом – голосом, скрипкою, роялем і т. і., то диригентові хору необхідно обґрунтувати й донести своє трактування твору хоровому колективу, де кожен артист має творчу індивідуальність. Одним із завдань керівника хору є «досягнення осмисленого виконання, проникнення в художній задум композитора» [21, с. 192]. Але паралельно з рішенням творчих завдань важливо працювати над інтонацією в широкому розумінні цього терміну, досягати динамічного різноманіття, ансамблевого виконання, виразного слова. Крім того, у хормейстера під час

репетицій з хоровим колективом виникають проблеми як психологічного характеру, так і організаційні тощо.

Процес створення і втілення художнього образу в хоровому виконавстві відображено у такому ланцюгу: «композитор – поет – хормейстер – хоровий колектив – слухачька аудиторія <...>, де вибудовування диригентської концепції здійснює хоровий диригент, а артисти хору відтворюють її в хоровому звучанні, під його орудою» [25, с. 81]. Хорове виконавство є колективною творчістю, де кожен артист хору – музикант, особистість, що має власний погляд на створення виконавської версії. Але якщо хормейстер у момент ознайомлення хорового колективу з твором на репетиції вже здійснив інтепретаційний аналіз і досконало вивчив пропоноване хорове полотно, то артист хору тільки починає процес його осягнення. І надалі «визрівання» власної виконавської версії у хориста відбувається як на репетиціях, так і під час самостійної роботи. У співпраці з диригентом виникає «варіантна множинність інтерпретацій», й обрання найбільш адекватного інваріанту великою мірою залежить від художнього керівника хорового колективу, його обдарованості й музикантського авторитету, адже запропонована ним виконавська версія має підкорити артистів хору з точки зору розкриття задуму композитора.

Виконавська стратегія, за Ю. Ніколаєвською, як різновид комунікативної стратегії, яку має обирати очільник виконавського хорового процесу, може бути «охоронною» (традиційною), такою, що актуалізує; чи моделює (в інтерактивних акціях), аудіовізуальною; контонативною [155, с. 106]. Обрання одного з різновидів розкриває «ієрархию комунікативних пріоритетів особистості, що інтерпретує, і модель її діалогічного спілкування з Іншим» [там само]. Безумовно, керівник хору має бути лідером, уміти підпорядкувати своїй виконавській волі колектив, захоплюючи його переконливою інтерпретацією виконуваного твору. Яскрава творча індивідуальність керманича, його талант, майстерність і креативні рішення сприятимуть створенню атмосфери спів-творчості, коли кожен артист хору відчуватиме віднайдену інтерпретацію твору як свою власну. Але трактування буде малоцікавим, якщо диригент хору обмежиться втіленням традиційної

інтерпретації, що свідчить про його недостатню зрілість в інтелектуальному і музикантському відношенні. Підкреслимо наявність у очільника хорového колективу окрім професійних, людських якостей, таких як інтелігентність, людяність, вміння влучно окреслити творчі завдання, розрядити напруженість у колективі під час тривалої репетиції тощо. Комунікаційна функція керівника хору надважлива, бо великою мірою завдяки їй складаються відносини диригента й артистів хору, позитивна чи негативна енергетика творчо-виконавського процесу. Отже, специфіка хорového виконавства, як категорії хорознавства, за Н. Белік-Золотарьовою, «міститься у визначенні власне виконавця, яким є *симбіоз* – хорівий колектив та диригент» [26, с. 190].

Хорове виконавство, з одного боку, це процес створення нових виконавських версій музичних творів, з іншого – категорія хорознавства, системне утворення, що на сьогодні «набуває новітнього виміру і складається з наступних рівнів: *професійне, аматорське, навчальне*» [26, с. 189]. Ці рівні можуть бути підкорені, на думку Н. Белік-Золотарьової, наступним розподілам: так, складовими професійного хорového виконавства є академічне, народне, камерне, театральне, ансамблі пісні і танцю; аматорського – академічне, народне, навчальне, церковне, дитяче, естрадне; навчального – академічне, народне, дитяче, естрадне, церковне [там само]. Виконавська реалізація хорової спадщини І. Шамо доводить, що його хорові цикли, хорова опера *a cappella* та оркестрово-хорові композиції отримують виконавські версії, переважно, професійними академічними хорами, як великого складу, так і камерними. Народними хоровими колективами, як професійними, так і аматорськими, здійснюється виконання творів, які митець створив саме для народного співу. Хорова опера *a cappella*, безумовно, має бути виконана театральним хоровим колективом у рамках музично-сценічної постановки. Окремі номери опери чи хори з циклів виконуються камерними і навчальними академічними хоровими колективами – хорами ВНЗ культури і мистецтв. Пісенні хорові *opus'и* митця отримували виконавські інтерпретації як професійними академічними, так і народними хорами. Зокрема, першим виконавцем хорових пісень для народного хору був Державний хор ім. Г. Верьовки. Аматорські

академічні та народні хоріві колективи теж обирали до репертуару чисельні пісні І. Шамо.

І. Шамо віддавав перевагу насиченому звучанню мішаного хору. Проте у його доробку є твори і для жіночого складу (17 зразків з циклу пісень для народного хору «Барвінки рідного краю»). Жіночий склад мішаного хору задіяний і в опері митця «Ятранські ігри» («Веснянка I та II», «Топтання рясту», «Тирлич, тирлич», «Квіте мій, трояне», «Перепілонька», «Жниці-в'язальниці», «Грушечка», «Дівич-вечір»). Окрім того, композитор створював різні аранжування, де синтезував тембри дитячих і мішаних хорів («Києве мій»). Цікавило композитора і тембральне розмаїття чоловічого складу хору. У його доробку хорова пісня «Калиновий гай» з циклу «Барвінки рідного краю», «Жнивварський триптих», ораторія «Скоморошини».

Як підкреслює В. Сумарокова, для виконавців «Об'єктом вивчення <...> є текст, який звучить» [199, с. 174], що вимагає, з одного боку, аналізу як «даності», що відбулася, з іншого – моделювання «процесу» його становлення. Безумовно, для хорового диригента важливе як уміння чути внутрішнім слухом хорову партитуру, дивлячись у ноти, так і контролювати виконання хоровим колективом твору в процесі виступу, при цьому мануальна техніка повинна сприяти розкриттю художнього образу. Інваріантна природа хорового виконання пояснюється тим, що музичний твір живе нескінченним життям у конкретних виконавських реаліях. Зонна природа хорового виконавства характеризує не тільки звуковідчуття, але всю повноту музики. Це спостереження якнайкраще відбиває суть хорового виконання *a cappella*. Саме в акапельній музиці диригент має більшу свободу з точки зору темпу, агогіки, динамічних нюансів, цезур, відповідно до розшифрування нотного тексту композитора та його ремарок. Виконання акапельної музики є важливим показником професіоналізму хорового колективу.

Одна з найважливіших граней проблеми інтерпретації хорового твору *a cappella* може бути позначена як процес становлення виконавського задуму, диригентської концепції, завдяки яким хормейстер повинен переконати хоровий колектив, щоб у результаті виникло творче єднання диригента й хору в

неповторній реальності художнього виконання. Але від задуму до його втілення виконавець (виконавці) проходять іноді довгий шлях, що містить декілька *етапів*: аналіз епохи створення твору, стилістичних особливостей творчості композитора і поета; аналіз виконавських засобів виразності; вербальний аналіз; порівняльний аналіз поетичного першоджерела і його композиторської інтерпретації; музично-теоретичний і вокально-хоровий види аналізу; обґрунтування виконавської концепції; диригентські завдання в репетиційному процесі; компаративний аналіз різних виконавських версій.

Л. Пархоменко у монографії «Хорова п'єса» наголошувала на таких якостях хорової творчості як вокальна й синтетична природа [161]. Дійсно, хор, за Н. Белік-Золотарьовою, – «ансамблево-узгоджений співацький колектив, який під орудою диригента створює виконавську інтерпретацію музично-поетичного твору, розкриваючи авторський художній задум. Синтетична природа хорового виконавства розкривається на музичному, вербальному і сценічному рівнях» [26, с. 191]. Отже, учасники хорового колективу мають володіти співацькими навичками, створювати за рахунок вокальної майстерності різноманітні художні образи. Але хорових вокалізів не так вже й багато, тому важливим чинником виступає артистами хору змісту літературного першоджерела сприятиме осмисленій подачі слова, віднайденню у співпраці з диригентом розмаїття динамічних, штрихових і тембральних барв. Саме в цьому вбачаємо синтетичну природу хорового виконавства.

Важливим чинником хорової виконавської інтерпретації є її сценічне втілення, що поряд зі створеним звукообразом має відображати художньо-образний зміст хорового твору. Театралізація підкреслює синтезуючу функцію хорового виконавства, й у широкому розумінні передбачає як світові, сценічно-рухомі рішення, застосування відео-ряду, так і обрання костюмів, реквізиту, декорацій, що віддзеркалюють художній світ хорового твору тощо. Безумовно, це не може стосуватися виконання духовних піснеспівів у храмі. Саме тому визначення «сценічна реалізація» замінюємо на «творчо-виконавська».

Отже, *специфіка хорового виконавства* полягає у: колективній співтворчості артистів хору й диригента, як очільника виконавського процесу; вокальній природі; синтезі вокалу, слова і творчо-виконавської реалізації.

Розглянемо хорове виконавство з точки зору жанру твору. У спадщині І. Шамо є чотири хорові акапельні цикли та хорова сюїта, що ставить перед виконавцями низку питань. Перше: виконувати один чи декілька хорів *a cappella* з циклу хорових творів чи хоровий цикл *a cappella* повністю? Друге: як віднайти принципи поєднання композитором хорових творів у цикл? Чи є ознаки сюжету для розбудови драматургії циклічної форми; асоціативні зв'язки між хорами циклу? І третє: чи надає тональний план можливості переходу з однієї тональності до іншої між творами циклу без додаткового налаштування? Бо якщо після кожного номеру у паузі диригент буде надавати нову тональність, цілісність сприйняття циклу буде порушена. Безумовно, професійний рівень хорового колективу відіграє тут визначальну роль. Хорові цикли І. Шамо 50 – 60-х рр. отримували поодинокі виконавські інтерпретації, як цілісність, але переважно як окремі самодостатні хорові твори. Що стосується останнього хорового циклу, що містить десять хорових композицій, то його виконавська інтерпретація вимагає хорового колективу, професіоналізм якого може бути визначений як надвисокий. Художній зміст викликав створення як хорових мініатюр, так і розгорнутих хорових композицій, а метод художнього синтезу проявляється на різних рівнях: стильовому, жанровому, фактурному, формотворчому тощо. Торба О., розглядаючи проблеми жанру в українській хоровій музиці останньої третини ХХ ст., зазначає тенденцію до жанрового накопичення, що здійснюється за рахунок «жанрової мутації», «жанрового перехрещення», «жанрового відновлення» [213, с. 283], що яскраво проявляється в останньому циклі І. Шамо. Що стосується виконавської реалізації, то окремі хорові твори («Не туманься, тумане», «Закукуй мені, зозуленько») отримали виконавські інтерпретації на відміну від циклу як цілісності, що підтверджує тезу про необхідність залучення хорового спадку І. Шамо до сучасної виконавської практики.

Знаходження виконавської версії щодо хорової опери *a cappella*, то у цьому випадку, передусім, слід виходити з її жанрової специфіки. Ключовим жанром є опера (італ. *opera*, від однойм. лат. – праця, твір) [190, с. 429], що ґрунтована на синтезі слова, сценічної дії і музики. У цьому музично-драматичному творі музика виконує основну функцію стосовно розвитку дії. Якщо в оперних творах задіяний симфонічний оркестр, то в хоровій опері *a cappella*, відповідно, його немає. Хорова опера припускає, що постановку музично-сценічного твору такого жанру здійснюватиме хормейстер. Оперний хормейстер, безумовно, повинен виробляти єдину концепцію постановки спектаклю з режисером, балетмейстером і художником. Сценічне рішення режисера є важливим, оскільки від цього багато в чому залежить якість звучання хорового колективу і донесення до слухачів поетичного тексту. Крім того, кожному артистові хору режисер-постановник дає індивідуальні сценічні завдання, внаслідок чого його партнерами в певних мізансценах будуть різні артисти хору, що не сприяє створенню тембрового ансамблю. Разом із загальними закономірностями підходу до процесу постановки оперних творів, зокрема, акапельних, слід враховувати особливості конкретного сценічного зразка, у даному випадку хор-опери І. Шамо. Проблеми ритмічного ансамблю пов'язані зі змінами метру, складними ритмоформулами, поліметриєю та необхідністю рухатися по сцені, створюючи образи русалок; дівчат, що гадають на вінках, молотників, жниць-в'язальниць, власне народу. Крім того, у хорі є образотворчі функції, шумові ефекти, сонористика, наприклад, в №№ 6 (гуркіт грому), 7 (дощ), 27 («Троїсті музики»). У зв'язку з тим, що в хоровій опері *a cappella* І. Шамо «Ятранські ігри» є низка обрядів, потрібний творчий контакт хормейстера і балетмейстера. У ремарках композитора вже позначені рухи, які повинні здійснювати артисти хору відповідно до весняних, літніх, весільних обрядів. Тому вкрай важливо і для хормейстера, і для балетмейстера наслідувати авторські вказівки. Костюми, які будуть створені художником, мають не лише відповідати порам року (весна, літо, осінь – весільний обряд) і сприяти розкриттю змісту тієї або іншої сцени, але й бути зручними для здійснення артистами хору різних дій і ритуалів.

Оперний хор є особливого роду дійовою особою, і специфіка його дій на сцені полягає у спільності відображення почуттів і емоцій, у колективній реакції на сценічну ситуацію, ширше – на розвиток сюжетних ліній оперного цілого. Виходячи з цього, необхідно звернутися до такого поняття як оперно-хорове виконання, яке ввів до наукового вжитку Л. Бутенко [38]. У результаті виконавської і дослідницької діяльності Л. Бутенко виявив шість типів «хорових звукостанів тембро-ритмо-інтонаційного комплексу» [38, с. 120], серед яких: фон, коментатор, учасник подій, «внутрішній» голос героя, закулісні хори, «варіанти комбінацій усіх п'яти типів» [38, с. 35].

Провівши аналіз драматургічних функцій хору в операх В. Губаренка, О. Батовська запропонувала свою версію класифікації рольових функцій хорових сцен: «фонова, колористична, репрезентативна, внутрішньо-емоційна, дієва, динамічна» [6, с. 15].

Дослідження оперно-хорової творчості українських композиторів другої половини ХХ ст. дозволило Н. Белік-Золотарьовій «додати до існуючої в музикознавстві типології драматургічних функцій хору наступні: змістотворчу і формотворчу <...>; вторгнення <...>; філософсько-узагальнювальну <...>; психологічного портрета героя <...>; спокуси <...>; персоніфікації <...>; катарсичну <...>; молитовну <...>; пророчу <...>; космологічну, <...>; символічну» [24, с. 72].

І. Куриляк запропонувала «класифікацію двох образно-тематичних напрямків хорових сцен – козацько-лицарського та селянсько-хліборобського» [116, с. 2]. На думку дослідниці перший напрям втілено в операх історико-патріотичної тематики, а другий «проявляється в операх, позначених більшою інтимністю, психологізмом та ліричністю сюжетного розгортання» [116, с. 169]. В якості прикладів надані, відповідно, «Золотий обруч» Б. Лятошинського та «Богдан Хмельницький» К. Данькевича, де хор набуває рівноправного значення з провідними героями. Другий напрям репрезентовано в операх М. Аркаса, М. Вериківського, сучасних митців, зокрема, Л. Дичко, І. Карабиця, М. Скорика та ін. Хор у операх названих авторів, як вважає І. Куриляк, отримує різне функційне наповнення: від фону у народно-побутових сценах, коментатора (пасивного,

активного, дієвого) до активного стимулюючого чинника розвитку музичної драматургії» [116, с. 169]. Драматургічна роль хору в «Ятранських іграх» І. Шамо пов'язана з нонперсоніфікацією дійових осіб опери, оскільки саме хор – народ є головним героєм оперного твору (драматургічні функції хору будуть розглянуті в підрозділі 3.1).

Драматургічні функції хору відбивають як змістову сторону оперної цілісності, так і її жанрову сутність. Так, у різних дослідженнях твір І. Шамо «Ятранські ігри» визначають як фольк-оперу А. Терещенко [205], Н. Перцова [165], хор-оперу І. Мамчур [129], В. Юхимович [252], хорову оперу *a cappella* Г. Конькова [100], Т. Невінчана [147], а у виданому в 1981 р. клавирі – як «Хорові сцени з народного життя». Л. Серганюк, яка досліджувала стилістику української акапельної опери на матеріалі творчості Л. Дичко, вважає, «що “Ятранські ігри” відповідно до типу образного розвитку, співвідношення образних планів і ліній, принципів побудови сюжетного ряду тяжіють до жанру хорової сюїти» [186, с. 16]. Г. Конькова, незважаючи на відсутність «звичної для нас сюжетності, розгорнутих сцен, лейтмотивного принципу» розглядає «Ятранські ігри» як хорову оперу «з чітко побудованою драматургією, з розрахунком на сценічне втілення» [100, с. 89]. На думку А. Терещенко, «Авторське визначення “опера” має дещо умовне, метафоричне значення. “Ятранські ігри” по суті є розгорнутою сценічною кантатою-дійством, за прикладом “Весілля” І. Стравінського, “Карміни Бурані” К. Орфа або сучасних хорових творів Л. Дичко, В. Зубицького, Ю. Алжнева, Г. Гаврилець та інших українських композиторів» [206, с. 131]. Проте і Л. Серганюк, і А. Терещенко підтверджують пріоритетність І. Шамо стосовно створення нового жанру – хорової опери *a cappella*.

Т. Невінчана, підкреслюючи унікальність композиторського задуму, синтез новаторського пошуку та опори на народне музичне мистецтво, двохактну побудову музично-сценічного твору, стверджує, що І. Шамо «називав “Ятранські ігри” “хоровою оперою”» [147, с. 78]. Водночас, за спогадами Е. Яворського, виходить, що композитор прагнув до створення такої форми, яка б нагадувала народні спектаклі, і називав свій твір «Хорові сцени з народного життя “Ятранські

ігри”» [254, с. 49]. Саме в спогадах дослідника вказаний не лише факт створення музично-сценічного твору на дві дії, але й точно визначений фінальний номер першої дії – № 15 (у клавірі, виданому 1981р., опера на одну дію). Автор поетичних текстів В. Юхимович пише про натхненну роботу І. Шамо над «хор-оперою “Ятранські ігри”» [252, с. 56]. Знаменно, що у видатних українських оперних майстрів, народних артистів України Л. Венедиктова і С. Турчака жанр музично-сценічного твору не викликав сумнівів – оперний [там само].

Таким чином, синтетична природа оперного жанру дозволила І. Шамо поєднати в хорovій опері *a cappella* «Ятранські ігри» ознаки сюїти, сценічної кантати, народного дійства під егідою опери, що дозволило виявити значимість ролі такого художнього методу як жанровий синтез, властивого опері як такій. У клавірі композитор надає визначення «Хорові сцени з народного життя», тобто він прагнув показати життя народу у його розмаїтті, і проведення кожного подальшого номеру музично-театрального твору наближає до розкриття художньої ідеї оперного цілого.

Визначаючи оперно-хорове виконання як «синтетичний вид виконання, що поєднує інтерпретацію художнього змісту хорovої складової оперного цілого з драматичною дією в процесі оперного спектаклю» [23, с. 8], Н. Белік-Золотарьова підкреслювала значення хору в створенні вокально-оркестрового сценічного зразка. Проте це визначення може бути актуальним і для хорovої опери *a cappella*, враховуючи синтез «хорovої складової» з хореографією, сценографією, візуалізацією художнього рішення спектаклю художником. Специфіка оперно-хорovого виконання, на думку дослідниці, полягає у відносній самостійності оперного хормейстера стосовно виконавського трактування хорovого компонента, оскільки інтерпретація хорovих сцен має бути співвіднесена із загальною інтерпретацією оперного цілого, яка здійснюється спільно диригентом, режисером, художником і хормейстером. Наявність так званого «принципу крупного штриха», театрального стилю, який передбачає дещо підкреслене подання музичного матеріалу у процесі музично-сценічного втілення хорovих сцен також властива оперно-хорovому виконанню. У результаті взаємодії хору й оркестру в оперному

жанрі (за винятком епізодів *a cappella* і хорових опер *a cappella*) посилюється роль таких видів ансамблю, як ритмічний, ансамбль між хором і оркестром, ансамбль між хором, оркестром і солістом (солістами), а виконання хорових сцен в опері вимагає як знання музичного матеріалу напам'ять, так і наявності в артистів хору оперного театру акторського таланту [24, с. 40-41].

З переліку специфічних ознак оперно-хорового виконавства для визначення особливостей виконання хорових оперних творів *a cappella* важливо те, що в процесі знаходження виконавського трактування хорової опери *a cappella* роль хормейстера-постановника стає більш значимою в творчій спілці з режисером, балетмейстером і художником. Більш того, хормейстеру дістається керівна роль у постановочному процесі. Що стосується «принципу крупного штриха», то це положення стосується більше масштабних полотен Дж. Верді, Р. Вагнера, М. Лисенка, хоча в деяких із хорових опер *a cappella* (наприклад, у фольк-опері Є. Станковича «Коли цвіте папороть») або в окремих номерах «Ятранських ігор» І. Шамо (№ 6 «Розбуркайся, гROME!»), № 21 «Прославна-величальна») цей принцип може бути задіяний. Щодо специфіки подачі музичного матеріалу в опері, то цей висновок актуальний і для хорових музично-сценічних творів *a cappella*.

Н. Белік-Золотарьова справедливо виключає всі види ансамблю, що стосуються взаємодії хору, солістів і оркестру з хорових операх *a cappella*. У творах цього жанру більшого значення набувають такі види ансамблю як інтонційний, тембровий, дикційний, ритмічний, метроритмічний, динамічний, ансамбль між хором і солістом (солістами). Два останні положення дослідниці є безумовними і для хорових опер *a cappella*: наявність акторських здібностей у артистів – виконавців хорового оперного твору, виконання музично-сценічних творів напам'ять. Так, у процесі підготовки хорової опери *a cappella* Л. Дичко «Золотослов» відома хормейстерка Л. Бухонська наголошувала на необхідності нового підходу «до амплуа хору, який би своєю поведінкою, своєю участю в мізансценах створював дію» [цит. за 106, с. 102].

Дорепетиційний процес підготовки хорової опери *a cappella* має містити, окрім зазначених вище (див. с. 62) такі положення: порівняльний аналіз лібрето й

літературного першоджерела або в разі відсутності лібрето – вивчення поетичного підґрунтя або текстів фольклорних зразків; дослідження сутності обрядів, якщо вони містяться в оперному цілому; співпраця з режисером стосовно сценографії; взаємодія з художником щодо декорацій і костюмів; обговорення з балетмейстером завдань артистів хору.

Хорове виконавство як категорія хорознавства отримує у Н. Белік-Золотарьової розподіл за виконавським складом: хорове виконавство *a cappella* та хорове виконавство з оркестром (інструментальним складом або одним інструментом) [26]. Розглядаючи специфіку виконавської інтерпретації оркестрово-хорових композицій, підкреслимо співпрацю з диригентом, адже підготовлений з хором виконавський інваріант художній керівник хорового колективу репрезентує диригенту. Безумовно, надважливим є спілкування хормейстера і диригента оркестру до початку репетиційного процесу з хором для визначення ключових моментів інтерпретації. Маються на увазі темпова драматургія, динамічна шкала, штрихи й кульмінаційні зони.

Як зазначалося вище, хорове виконавство *a cappella* надає більше творчої свободи хоровому диригенту, ніж поєднання хорового й інструментального чинників. Це виявляється не тільки в обов'язковому узгодженні виконавських моментів з диригентом оркестру, а й у тому, що на концерті хором, та взагалі усім виконавським складом, керує очільник симфонічного оркестру.

На репетиціях з хором під час вивчення оркестрово-хорового твору окрім обов'язкової роботи над інтонацією, строем, на перший план висуваються такі види ансамблю як ритмічний, метроритмічний, темповий, динамічний, ансамбль між хором і оркестром, хором і солістом (солістами). Важливим є розташування хорового колективу на концерті. Зазвичай, хор знаходиться за симфонічним оркестром. Але є й альтернативні варіанти. Так, якщо камерний хор виконує, наприклад «Carmina Burana» К. Орфа, де є подвоєння окремих груп оркестру та додано партії двох роялів, бажано розташувати хор і оркестр або по різні боки сцени, або справа від оркестру поставити чоловічий склад хору, а зліва – жіночий. Насправді, варіантів достатньо багато, але для їх втілення необхідними є

диригентська воля й розуміння необхідності донесення тексту до слухачів. А подача тексту має бути декілька перебільшеною, враховуючи спів з оркестром.

Оркестрово-хорові твори й хорові пісні у супроводі фортепіано (баяна) І. Шамо вимагають від виконавців детального опрацювання нотного тексту, авторських позначок, вирішення ансамблевих проблем між хором і оркестром (інструментальним ансамблем, баяном чи фортепіано), розуміння художніх образів, створених композитором хоровими й інструментальними барвами. Важлива співпраця диригента з інструменталістом (піаністом чи баяністом) над створенням єдиної виконавської концепції. Виконавець-інструменталіст має розуміти, «відчувати» вокальну природу хорового виконавства, а диригент повинен працювати над створенням ансамблю (темпового, ритмічного, агогічного, динамічного, тембрального) між хором та виконавцем-інструменталістом. Втілюючи хорові пісні І. Шамо, важливо визначення жанрового різновиду кожної окремої композиції – лірична, монолог, балада і т. і. для знаходження відповідних хорових звукообразів. Загалом, кожен куплет хорових пісень композитора має отримувати нове забарвлення стосовно динаміки, подачі слова, виокремлення основної мелодійної лінії. Особливо проникливо мають звучати вокалізи, набуваючи різноманітних функцій відповідно до художнього змісту пісні.

Ораторія «Скоморошини», де І. Шамо задіяв інструментальний ансамбль у складі: гобой (пікколо), дзвіночки, дзвони, бубон, ксилофон, том-томи, балалайка, гітара-ритм (електро), гітара-бас (електро), скрипка, фортепіано, висуває перед очільником хору і керівником ансамблю низку завдань. По-перше, склад ансамблю має сприяти створенню скомороської вистави завдяки тембрам балалайки і бубна, гобоя і дзвіночків. У поєднанні з чоловічими тембрами і текстами, де йдеться про прадавні часи і сучасне святкування ювілею Києва, можуть виникати проблемні ситуації щодо ритмічного, темпового різновидів ансамблю. Окрім того, виконавська інтерпретація «Скоморошин», враховуючи авторський жанровий коментар «ораторія (сценічний концерт-вистава)», вимагає застосування театралізації, сценічної постановки ораторіального твору. Загалом, І. Шамо в ораторії «Скоморошини» одним із перших запроваджує театралізацію в

ораторіальному творі, наголошуючи на її необхідності в авторському жанровому імені, адже вона була властива скомороському мистецтву. Таким чином, виконавська інтерпретація ораторії «Скоморошини» І. Шамо передбачає співпрацю хормейстера, керівника ансамблю, режисера, хореографа й художника для створення єдиної концепції щодо сценічної реалізації твору.

Хорова творчість І. Шамо кульмінаційного періоду ставить перед виконавцями низку завдань щодо декодування нотного запису його *opus'iv*. Якщо зразки хорових творів 50-60 рр. отримали точну нотну фіксацію, то в хоровій опері «Ятранські ігри», циклі «10 хорів на вірші українських поетів», ораторії «Скоморошини» застосування сонористики, «котрольованої» алеаторики, поліладовості, поліпластовості, поліметрії, кластерів, джазових стандартів, співзвучь нетерцієвої структури, розщеплення тонів тощо вимагають від виконавців, у першу чергу диригента-хормейстера, всебічного аналізу партитур для знаходження методів реалізації композиторського задуму хоровим колективом. Підкреслимо значення ремарок І. Шамо, які максимально допомагають диригенту у дорепетиційному процесі вибудувати стратегію здійснення виконавської інтерпретації обраного твору композитора.

2.2 Композиторська інтерпретація поетичних текстів як складова виконавського прочитання «Чотирьох хорів *a cappella* на вірші І. Франка»

Питання композиторської інтерпретації вербальних текстів в хорових *opus'ax* І. Шамо лишаються не вивченими, але надзвичайно актуальними, адже розуміння композиторського тлумачення поетичної першооснови є важливим для створення виконавських версій хорових шедеврів митця. Пошук виконавської версії хорового твору передбачає вивчення творчості автора поетичного першоджерела, компаративний аналіз поезій та композиторської версії віршованого оригіналу.

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» [177, с. 115]. Стосовно внутрішніх ознак інтерпретації дослідниця визначає наступні: «естетико-художнє освоєння продукту первинного творчості; створення його нової концепції; матеріальне оформлення нової художньої концепції об'єкта інтерпретації» [177, 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 випадку об'єкт інтерпретації стає ще й об'єктом відтворення» [177, 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 в 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 – хормейстер – хоровий колектив – слухацька аудиторія» [25, с. 81]. 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. Але це радше виключення з правил. Безумовно, є декілька шляхів до створення хорових композицій. Один із них, коли вірш стає імпульсом до написання твору, інший – коли митець свідомо шукає такі поетичні зразки, які найкраще відповідають його задуму. Так, І. Шамо звернувся до творів великого українського поета І. Франка 1958 р., бо мав на меті створити хорові композиції, у яких відобразити життя людини, порівнявши його з мінливою природою¹⁰. Із величезної поетичної спадщини Каменяра композитор обрав 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»,

¹⁰ Ю. Немцова вважає, що цикл був написаний до столітнього ювілею поета 1956 року, а виданий 1958 [151, с. 131]. У монографії Т. Невінчаної рік написання і видання 1958 [147, с. 87]. У дисертації спираємося на інформацію Т. Невінчаної, бо дослідниця мала змогу спілкуватися з композитором.

«Благодатна пора»), що відмічене в таблицях, розміщених в додатку А, підкресленням.

Поетичною основою першого хору циклу «Осінь» став вірш із 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» йдуть наступні 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» (прикл. 1, Додаток А).

Композитор-драматург після кульмінації вилучає два рядки з франківської поезії – своєрідний відступ-рефлексію, зберігаючи тим самим цільність музичного настрою, та обирає 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» – обраний 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» єство людини, у якої «молодий огонь в душі меркне, слабне, погасає». Композитор на *diminuendo* тричі повторює слово «погасає», вводить у кінці 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...» (прикл. 2, Додаток А).

Третій і четвертий хори створені на вірші Каменяра із 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 обирає 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 (прикл. 3, Додаток А).

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 обновиць!». Використання І. Франко анафори – слова «і» – надає епічного розмаху, підкреслює наростання людського прагнення нового життя. Ця епічність посилена І. Шамо анафорою у кінці твору перед повторенням ключового слова «І гримить!», а фінальний «Гримить!» ставить крапку в розвитку художньої концепції циклу: від страждання до відродження (прикл. 4, Додаток А).

Чотири вірші, знайдені І. Шамо у спадщині І. Франка, втілені в хорових звукообразах, отримали у композитора назви, відповідно: «Осінь», «Зима», «Весна», «Благодатна пора», які найкраще відповідали його задуму щодо розгортання художнього образу циклу¹¹. І хоча композитор не позначив цикл як «Пори року», у виконавській практиці його називають саме так. На думку Л. Пархоменко, «Чотири хори *a cappella* на вірші І. Франка» складаються з «пейзажів-алегорій» [162, 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. Існує 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, з секстовими романсовими інтонаціями, оспівуванням акордових тонів «Осінній 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 в тональність домінанти *D-dur* (прикл. 1, Додаток Б). Тематичний матеріал у другій фразі підхоплює партія сопрано, а далі імітаційний вступ хорових партій (сопрано – альт – тенор – бас, 6-

¹¹ Аналіз циклу здійснений за виданням: М. : Совет. композитор, 1959. 16 с.

7 тт.) змінює статику 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 вже 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 в кінці першої частини і поривів вітру на початку другої йому потрібні були лише густі тембри альтів, басів і звучання тенорів у низькій теситурі. Величезного значення в кінці 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 авторська позначка (*Ritmo mosso, agitato*), яка пов'язана з 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 щілинах диким виєш 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 d^1 до g^2 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, у кінці другої частини на *p* в 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 (прикл. 2, Додаток Б). У репризі повертається музичний матеріал першої частини, але відбувається поліфонізація фактури, насичення її імітаційністю. Провідне значення тембру альтової партії зберігається в першій фразі «О вітре-brate!». 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 з 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 підсиленню 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 в кінці першої частини тут з'являється акордова фактура з використання 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 щемливу нотку, що символізує нездоланну тугу, – звучання на *morendo* **d**₁ в 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, безконечного снігопаду, що звучить на органному пункті в партії баритонів, а з другого такту їх підтримують баси-октавісти. І знову виникає відчуття похоронного дзвону. Остинатність фігурацій (партії альтів і тенорів) створює тло для трепетної мелодії, яка звучить у партії сопрано «Сипле, сипле, сипле сніг» (прикл. 3., Додаток Б). 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 залишатися 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 однотакти накладаються двотактові 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 мішаного хору в середній теситурі (*mp*), в 11 т. залишає 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 часток 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. (прикл. 4, Додаток Б).

Третя частина (*Tempo 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* в кінці твору фразу – символ нескінченності – «сипле, сипле сніг», яка є відтворенням початкової інтонації теми партії сопрано, тільки у збільшенні (прикл. 5, Додаток Б)¹².

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. Художня ідея хорової мініатюри І. Шамо на поезію Каменяра з початковою фразою: «Не забудь, не забудь» полягає у заклику пам'ятати світлі дні юності, що акумулюють найяскравіші відчуття любові, які потрібно зберегти, тому що саме вони допоможуть вистояти у тяжких

¹² У архіві Харківської філармонії віднайдений відеозапис виконання цього хору камерним хором під орудою В. Палкіна. Аналіз цієї виконавської версії надано у Додатку В.

життєвих випробуваннях, не втратити людську подобу, лишитися, за І. Франком, цілісною особистістю. Задля втілення поетичної першооснови композитор обрав тричастинну репризну форму з розвиненою серединою, тональність Es-dur з відхиленнями до G-dur (6, 10, 18 тт.), c-moll (22, 29 тт.), B-dur (23 т.), та Ces-dur (31 т.). Особливості мелодики, висхідний квартовий закличний рух 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» [164, с. 87]. Прикл. 6, Додаток Б.

У хорівій мініатюрі – романсі надзвичайно виразна агогіка, бо композитор упродовж твору застосовує цікавий прийом – короткочасне уповільнення темпу для посилення слів-символів: дні весни; не встидайсь, не губи!; і душі; не забудь!. І тільки в русі до кульмінації «Людське горе смутить» з'являється ремарка *accelerando poco a poco*, та в кульмінаційній зоні на *f* митець знову застосовує *ritenuto*, підкреслюючи важливість слів: «а добро веселить». І далі ще уповільнює рух за рахунок появи залігованих половинних тривалостей з крапкою, де ствердно звучить висновок: «Той цілий чоловік». На завершення твору чотири рази (41-45 тт.), уповільнюючи темп, поступово стишуючи динаміку від *mp* до *pp*, у різних тембрових сполуках (тенори, сопрано і альти, басы, весь склад мішаного хору), синтезуючи імітаційний виклад і гомофонно-гармонічний, проникливо звучать ключові слова «Не забудь!».

Завершує цикл динамічний, експресивний хор «Благодатна пора» (*Energico con fuoco*, B-dur), у якому І. Шамо створює образ людини-творця, що бореться за свободу. Художня ідея твору – прагнення оновлення, рушійна сила змін у житті людини і суспільства. Гроза як символ очищення сприяє створенню образу «благодатної пори», «тайної дрожі», що проймає народи, які прагнуть «щасливої зміни». Ці образи були актуальні, адже твір написаний у часи засудження культу особи Й. Сталіна (XX з'їзд Комуністичної партії СРСР відбувся 1956 р.) і початку «епохи відлиги». Прагнення до змін І. Шамо втілив у мелодиці, де яскраво звучить висхідний квартовий рух, авторському визначенні характеру – темпі *Energico con*

fuoco, штриховому різноманітті й яскравій динаміці. Формотворення поєднує ознаки строфічної структури і складної двочастинної, де перша частина – проста тричастинна репризна форма А, В, А₁, а друга – розпочинається з 31 т. – «Мільйони чекають щасливої зміни». У першому розділі І частини (А, В-dur, «Гримить, благодатна пора наступає, природу розкішна дрозж пронимає») поданий основний мелодичний матеріал і створюється енергійний посыл до розкриття художнього образу (прикл. 7, Додаток Б). Другий розділ І частини (В, f-moll, «жде спрагла земля плодотворної зливи, і вітер літає бурхливо») містить народно-пісенні інтонації, перегуки-імітації чоловічого і жіночого хору з терцієвими вторами і яскравими рухами на малу септиму і малу нону. У кульмінації «Гей, летить! Гримить!» композитор неодноразово повторює ключове слово «Гримить!», посилює його значення за рахунок відхилень до Des-dur, D-dur і далі через D_{4/3} повернення до В-dur. Потужна зростаюча динаміка у русі до *ff*, штрих *non legato*, закличні квартові рухи створюють картину літньої грозової зливи (прикл. 8, Додаток Б). Друга частина містить авторську ремарку *secco*, паузи, що ніби «розривають» слова і вимагають виконання штрихом *staccato* у нюансі *p*. І. Шамо зримо малює накопичення мільйонів людей, що чекають на зміни, завдяки поступовому висхідному руху на *crescendo*, застосуванню терпких гармонічних сполук. У цьому епізоді тільки мислення «через паузи» дозволить артистам хору донести музично-поетичну думку до слухацької аудиторії (прикл. 9, Додаток Б). Кульмінаційна зона розпочинається на *f* зі слів «що людськість, мов красна весна обновиць» і, крещендуючи, підводить до заключних могутніх акордів з ключовими словами «І гримить! Гримить!», ставлячи фінальну крапку на *ff* у розвитку художнього образу (прикл. 10, Додаток Б). Постійний рух динаміки, розмаїття штрихів (*legato*, *non legato*, *staccato*), енергійний темп і початкова тема з веснянковою, відродженневою квартовою поспівкою, що трансформуючись звучить упродовж хорового твору (ознаки методу симфонізму), створюють відчуття невідворотності змін, сили людського духу.

З точки 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 темряви до світла – 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, обрані композитором для втілення віршів І. Франка теж складають 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» плакатності, лапідарності.

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. У часі-просторі хорового *opus* у композитора діють такі художні методи: «метод концепціювання» [71, с. 16], який сприяє розробці і становленню філософської ідеї твору; метод концентрації, що виявляється в стисканні, динамізації художнього часу поетичного першоджерела; метод символізації вербального тексту, який виражається у вживанні композитором ключових слів, що набувають функції символу. У процесі розбудови драматургії хорового циклу викристалізовується його художня ідея: від відчаю до надії.

2.3 Полісемія змістів і сюжетотворення циклу «10 хорів на вірші українських поетів»

Цикл «10 хорів на вірші українських поетів» був скомпонований І. Шамо 1980 р. Це останнє звернення митця до циклічної форми, що об'єднала хорові твори на вірші сучасних українських поетів. Зміст циклу не завжди відповідає заявленій

назві, бо містить «Купальську», створену на народні тексти. Цикл «10 хорів на вірші українських поетів» був надрукований у видавництві «Советский композитор» 1983 р. під назвою «Хоры на стихи украинских поэтов». Поетична основа – вірші сучасних українських поетів, у творчості яких переважала громадянська лірика. Але поезії, обрані І. Шамо, лірико-філософського змісту. Переклади російською мовою, здійснені В. Семерніним, не завжди точно відтворюють художній зміст поезій і ті зміни, які здійснював з поетичними першоджерелами І. Шамо у відповідності до власного, авторського задуму стосовно їх втілення у хоровому звучанні. У дисертації віднайдені оригінальні тексти українських поетів – сучасників композитора, здійснена їх реконструкція у хорових композиціях циклу і компаративний аналіз (прикл. 5-13, Додаток А). Непересічного значення набуває символізація поезій, обраних І. Шамо, що, за Ю. Ніколаєвською, «здатне відбивати психічні процеси свідомості Автора, пояснити глибинні виміри таємниць музики, і в той же час залишатися засобом моделювання музичного часопростору для її інтерпретаторів» [152, с. 164]. Для хорового циклу *a cappella* «10 хорів на вірші українських поетів» І. Шамо обрав поезії Т. Одудька, В. Сосюри, П. Усенка, М. Бахтинського, Р. Братуня, створені від 1948 до 1962 рр., і вибудував сюжетні лінії, характерною особливістю яких стали паралелі між природними явищами і буттям людини¹³.



Уже в першому хорі «**Шумлять бори**» (Andante, sostenuto, a-moll), написаному на слова однойменної поезії Т. Одудька зі збірки «Шумлять діброви» (1962) лірична тема розкрита завдяки поступовому тембральному насиченню поліфонічної фактури, розлогодному секстовому руху, що набуває функції лейтінтонації, застосуванню алеаторики. Вірш Т. Одудька сповнений радості життя, впевненості в майбутньому. Ліричний герой відчувається щасливим у єдності з природою, її красою й розмаїттям, у своєму коханні. Піднесеність, зворушливість його почуттів нагадує ліричного героя тичинівських «Сонячних кларнетів» («Гаї шумлять»), а сама поезія, написана двостопним ямбом, по-





¹³ Аналіз циклу здійснений за виданням: І. Шамо Хоры на стихи украинских поэтов. М., Сов. композитор, 1983. 48 с.

тичинівськи музична, дзвінка, побудована майже на самих римованих словах (прикл. 5, Додаток А). У вірші переважають зорові образи: зірки, струмки, пшениця, криниці, рум'янок. Образи увиразнені метафорами (зірки всміхаються, моря пшениць), порівняннями (струмки річок, як синь стрічок; дні пливуть удаль, як та ріка), метоніміями (зоря моя, любов моя – про кохану). Поезія «Шумлять бори» символізує Життя, сповнене енергії та кохання. Саме тому вона «відкриває» хорový цикл, бо композитор прагнув змалювати початок життєвого шляху ліричного героя, посилити життєстверджувальний настрій поезії, її юнацький запал.

Ця хорова мініатюра має досить складне формотворення, де синтезовані такі форми як фугато, тричастинна репризна. Структурно виокремлюються три частини: **A** 1-11 тт. **B** 12-19 тт. **A1** 19-33 тт. **Coda** 34-39 тт. Перша частина умовно може бути визначена як фугато, але в максимально вільному трактуванні. Третя частина є репризою з елементами розвитку, враховуючи надзвичайно насичений тональний план. Синтез прийомів, запозичених з двох різних, традиційно сформованих структур сприяє створенню художньо переконливої хоровой композиції. Дві теми становлять основу хорового твору. Розпочинає хорову мініатюру тема «Шумлять бори», озвучена басами *p*, з висхідним рухом на квінту від тоніки *a-moll*, що набуває значного розвитку у першій частині і завершує твір (**Coda**, 37-39 тт.), створюючи драматургічну арку. Друга тема з висхідним секстовим рухом і тріоллю *tr* звучить на початку твору у тенорів (2-3 тт.) і, по суті, є лейттемою хоровой мініатюри, бо композитор модифікує її упродовж всієї композиції, що свідчить про запровадження ним методу хорового симфонізму (прикл. 11, Додаток Б). Розглядаючи першу частину як вільно трактоване фугато, підкреслимо, що експозицію розпочинає Тема в партії басів «Шумлять бори», що являє собою короткий мотив. Відповідь звучить у тенорів з повторенням поетичного тексту, що сприймається такою за принципом подібності, бо, по суті, з точки зору ритму і мелодичної лінії не відповідає вимогам до відповіді. Тобто йдеться про вільну імітацію. Надалі у басів «зірки згори» (2-4 тт.) з'являється новий тематичний матеріал, який можливо за функціональним навантаженням

прирівняти до протискладення: це різко контрастний до Теми рух рівними вісімками, при цьому мелодія рухається вгору, пощаблево, без стрибків, короткими фразами, що ніби «тануть», створюючи звукозображальний ефект руху «білих хмар». Повторення елемента відповіді у перших тенорів з підголоском у других ніби підводить до проведення Теми у 4-5 тт. у тенорів, а в партії альтів (6 -7 тт.) *tr* звучить протискладення «єднаються» у збільшенні. І тільки в 7 т. Тема з'являється в партії сопрано «І вдаль пливуть» *mf*. Повторена імітаційно у тенорів, вона подається декілька видозмінено з точки зору ритмічної структури. Модифіковане протискладення в партії сопрано (9-10 тт.) підводить до кульмінації, знаменуючи тим самим закінчення експозиційного розділу фугато, і першої частини загалом. Наприкінці у тенорів з'являється секундова інтонація **h-c-h-c** як відгомін теми з текстом «Здалось мені», виконуючи сполучну функцію між першою й другою частинами.

Другу частину (12-19 тт.) розпочинає трансформована ритмічно лейттема   у тенорів за підтримки басів і альтів, де слова «Здалось мені» отримують більш тембрально збагачене звучання. Продовжують думку сопрано (13 т.), що долучаються до хорового звучання розлогою мелодійною лінією «що й наші дні», яка нагадує протискладнення. Посилення звучності, підвищення теситури, поступове насичення хорового масиву – від триголосся на початку частини до п'яти-шестиголосся в кульмінаційній зоні (15-16 тт.) підводить до вершини, де звучать слова кохання: у тенорів «в моїй руці – твоя рука, любов моя!», в той час як у жіночих голосів останні рядки третьої строфи: «Зоря моя, любов моя». Саме на словах «зоря моя» ремарка композитора *ff*, але надалі він передбачає стишення динаміки до *tr* під час першого зізнання «любов моя», а вдруге воно має звучати, за задумом І. Шамо, ще тихіше й інтимніше.

Третя частина (19-33 тт.) розпочинається *tr* з октавного унісонного викладу ритмічно модифікованої секстової лейттеми «Не день, не рік» (  .   ., а-

moll), повтореної надалі в тональності Des-dur чотириголосим хором *tutti* «так будьмо вік». У подальшому розвитку частини ця ритмоформула набуває функції лейтритму. Широка, розлога мелодійна лінія сопрано, підтримана шести-, семиголосим хором динамічно підсилюється, відповідно авторській позначці, до вершини *mf* «з розлуками не знаймося!», після якої І. Шамо «вимикає» жіночі високі голоси з хорового звучання для створення інтимності, потаємності вислову: «кохаймося, з'єднаймося». Триголосся у низькій теситурі звучить завуальовано, приглушено. Цьому сприяє і низка відхилень з Des-dur до cis-moll – A-dur, де des = cis, а далі композитор на тлі *ostinato c* у басів створює другий прошарок із низки інтервалів: gis-dis – g ♯ -dis – a-e – gis-e й у підсумку з'являється відчуття a-moll.

Але композитор не зупиняється і починається мерехтіння вже тональностями, спочатку, однойменними a-moll – A-dur (знову з застосуванням des), а потім і C-dur. І саме тут тихо звучить ніжне звернення: «любов моя!». Короткі мелодійні фрази у альтів і тенорів секундовою будовою віддалено нагадують сполучну тенорову інтону «Здалось мені», а поступове стишення динаміки і *ritenuto* завершують фразу (прикл. 12, Додаток Б). Наступну – модифікацію секстової лейттеми – «струмки річок, як синь стрічок» І. Шамо озвучує жіночими голосами у C-dur – c- moll – a-moll (через VII₇⁺¹ з квартою). Відповідь чоловічого хору *tr* «Зірки з гори» у A-dur, але вже у наступній репліці тема звучить у альтів «з-за білих хмар» і відбувається відхилення до F-dur та зіставлення з f-moll. Поступове динамічне затихання підкреслено завмиранням пунктирного ритму, на зміну якого композитор застосовує четвертні, половинні тривалості, заліговані ноти. Закінчується фраза співзвуччям нетерцієвої структури, яке може також бути визначеним як VI₉ гармонічного A-dur без терції і септими. У коді як спогад, луною *pp* звучить у a-moll секстова лейттема у збільшенні «Шумлять бори», забарвлена терпким звучанням VII₂⁺¹⁺⁵ на тлі *ostinato a* у басів. Створена квінта a-e у басів і баритонів стає надалі тлом для вимови артистами хору, за ремаркою композитора, «пошепки – все одно у якій ритмічній послідовності (довільно, за бажанням виконавців) <...> “шумлять бори”» [236, с. 4], застосовує алеаторику й

сонористику, створюючи таким чином шум бору. Поява першої теми у басів *ppp* стверджує *a-moll* і утворює драматургічну арку до початку твору. І востаннє, як порух листя на деревах, у альтів, тенорів і сопрано на тлі *e* басової партії «шелестить»: «шумлять бори» *pppp* (прикл. 13, Додаток Б).

№ 2 «Веснянка» написана композитором на текст віршу «Співанка» Т. Одудька з поетичної збірки «Рідна сторона» (1962). Назва поезії – «Співанка» – говорить сама за себе. Легкість сприйняття твору завдяки оптимістичному змістові та простоті форм (суміжне римування, короткі строфи), народнопісенним елементам (риторичні запитання на початку твору, відчутність алюзії: «з лугу чи з Дунаю», риторичні звертання («багрянйте... , дні», «розшумись, травице, розступись, пшенице») роблять звучання вірша пісенним, музичним. Серед образних засобів поезії – епітети (дні чудеснії, пишні, юні, рясні; сила жива), порівняння (пишні, наче віти вишні в місяці юні; рясні, наче цвіт черешні), повтори (маком-цвітом; осміє, огудить; дні мої сучасні, дні мої прийдешні). Розмір вірша – тристопний хорей, який композитор, відповідно власного прочитання поетичної основи, втілює у поєднанні тридольності й дводольності: 3/4, 2/4, 3/2 (прикл. 6, Додаток А). І. Шамо обрав «Співанку», бо для розгортання драматургії циклу необхідним був вірш, де б продовжувався розвиток образу ліричного героя. У поезії Т. Одудька відчувається повнота життя молодої людини, зрілість, сила («Розшумись, травице, розступись, пшенице, порівняйсь зі мною силою живою!»), герой відчувається щасливим («дні ж мої чудеснії квітнуть маком-цвітом») та впевненим у майбутньому з коханою. Другий хор циклу (*Allegro moderato, leggiero; A-dur*) – може бути визначений як обрядовий, бо закликає весну, і написаний з використанням паралельних тризвуків, лідійського ладу, квартових інтонацій, *ostinato*, *glissando*, поспівки «Ой, весна-веснянка» і, разом з тим, він присвячений розкриттю вічної теми кохання.

«Веснянка» І. Шамо «відкриває» умовно обрядовий мікроцикл «10 хорів на вірші українських поетів». У вірші створені паралелі між порами року і етапами життя людини, де весна асоціюється з початком кохання, а далі йдеться про літо як

його розквіт, бо «В серці грають весни, а навколо літо», і згодом – «Сонце в високості – хата на помості», де чекає кохана.

I. Шамо, безумовно, вивчав найдавніші прошарки обрядового фольклору, що проявилось у застосуванні у «Веснянці» варіативних, імпровізаційних засобів розвитку музичного матеріалу, принципів формотворення, притаманних прадавнім зразкам. Структура хорової мініатюри синтезує елементи тричастинності та рондальності, відповідної танцювальним формам весняних ігор: хоробод = рондо = коло. I. Шамо обирає рондо як принцип формоутворення, адже цей принцип діє як у самій формі рондо, так і як додатковий композиційний засіб у складній тричастинній, завдяки або рефрену повторюваності головної теми, або введенню додаткового рефрену. Отже, своєрідність форми рондо у «Веснянці» I. Шамо проявляється в тому, що функцію рефрену отримує хоровий вокаліз (R_1), що є звукообразом весняного поступу, а в якості додаткового рефрену виступає поспівка «Ой, весна-веснянка» (R_2) – символ весняних ігор. Окрім взаємодії рондо зі складною тричастинною формою, у хоровому творі наявний варіативно-динамізуючий принцип розвитку, адже мотивно-тематичні побудови рефренів утворені на основі головної мелодичної теми, мається на увазі секундові інтонації як її підґрунтя.

Початковий хоровий вокаліз (1-4 тт., R_1 , *mormorando*) створює атмосферу таємничості, ніби природа завмерла в очікуванні весни. Застосування паралельних тризвуків у звучанні тенорів і альтів – відгомін прадавніх часів, архаїка, до якого додається тонічний органний пункт в партії других тенорів, ніби голос космосу. У п'ятому такті p з'являється основна тема – коротка поспівка, ніби сплеск води весняного струмка (A_1). Рухливі вісімки в швидкому, але короткочасному пощаблевому русі спочатку вгору, згодом вниз змінюються на притаманні веснянкам квартові рухи і раптово зупиняються на тризвуку A -dur, звучання якого композитор поступово «прибирає», лишаючи самотній звук e у сопрано (прикл.14, Додаток Б). Далі автор «грає» тембрами, тональними устоями, нюансами, викладаючи тему mp імітаційно в альтів (11-12 тт.) і тенорів (13 т.) у a -moll, потім – mf у F -dur «В серці грають весни», і знову у тенорів, але вже в a -moll.

Надзвичайно рзмаїте темброве забарвлення, бо до закінчення періоду у 23-25 тт. жодного разу не застосовувався тембр басової партії, а сопрано, заманіфестувавши основну тему, теж «зникли» з хорового звучання. Одначе, в якості підсумку композитор обирає повнокровне звучання хорового масиву «В серці весни», де початковий веснянковий висхідний квартовий рух в октавному унісоні змінює подвійне багатоголосся, коли тенори дублюють сопрано, а басы – альтів, з синкопою, що підкреслює слово «грають», паралельними тризвуками D-dur – C-dur і поверненням до основної тональності A-dur через II_{6/5}. Динаміка стишується і розпочинається наступний епізод, побудований на варіанті початкового хорового вокалізу (R₁, 26-31 тт.). Полішарова фактура поєднує власне приглушений, *p* вокаліз *mormorando* у жіночого складу з *ostinato* басової партії і насичене соло тенорів *mf* «Багрянйте пишні». Продовжують розвиток сопрано, що у терцієву втору на тлі *mp* вокалізу чоловічого хору на голосну «А» яскраво відтворюють дещо модифікований варіант основної теми «Дні ж мої ви юні» (32-33 тт.), яку «переривають» обрядові дії – закликання весни *psf* «Ой, весна-веснянка» (R₂, 34-47 тт.; може бути визначена як середня частина тричастинної форми. Прикл. 15, Додаток Б). Тематизм, побудований практично на двох нотах з усталеним перемінним метром 2/4-3/4, звучить у жіночого хору, на тлі якого відбувається персоніфікація образу головного героя басами і тенорами, що в октавному унісоні, *mf* «І мені всі раді» розповідає про його відносини у бригаді, де працює. До октавного унісону чоловічого хору наприкінці фрази приєднується на *f* октавний унісон жіночого з незмінними текстом і секундовою поспівкою «Ой, весна-веснянка». Після чого відбувається фактурне розшарування на три прошарки: *solo* тенорової партії про трудові будні, *ostinato* басів і *sfp* поспівка «Ой, весна-веснянка» альтів. І знову композитор вилучає з хорового звучання високі жіночі голоси. У даному випадку задля більш яскравого звучання у лідійському ладу тенорової партії, де з'являються квартові інтонації, що надалі стануть основою нової теми. Важливого значення для створення художнього образу набувають штрихи й нюанси *psf*, *sfp*, застосовані І. Шамо на вигуках «Ой», що передбачають тверду атаку звука у співаків і короткочасне акцентування голосної букви.

Нова тема «Розступись, травиця» (A₂, 48-55 тт.), не контрастна за характером до першої, але інша щодо інтонації та ритму, розпочинає наступний епізод. Танцювальний характер цієї теми яскраво відчутний під час відхилень – F-dur – C-dur і звучання її то у тенорів, то у альтів (F-dur) з продовженням розгортання теми у сопрано, то в повному обсязі у високих жіночих голосів вже у C-dur. Під час звучання тематизму у жіночих партіях композитор створює підголосок – виразну лінію низхідними півтонами у чоловічих голосів в октавний унісон від **es** до **a** (прикл. 16, Додаток Б). У 56 т. несподівано, «вторгненням» кадансу повертається основна тема у жіночого складу хору «Сонце в високості» у A-dur (A₃, реприза тричастинної форми). У відповідь початковий сегмент теми звучить у терцієву втору у тенорів і басів за короткочасної підтримки альтів у однойменній тональності a-moll, після чого композитор надає її у повному обсязі. Надалі відбувається трансформація початкового сегменту, при чому виконує його унісон тенорів і альтів (73-75 тт.), створюючи надзвичайно виразну темброву сполуку, за підтримки *divisi* басової партії. Завершують музичну фразу сопрано, точно відтворюючи початковий сегмент теми і сполучаючи його вигуком «Ой» з короткочасним поверненням теми у альтів «Ой, весна-веснянка» в A-dur (R₂, 78-83 тт.), яку композитор сполучає у 84 т. з R₁. І. Шамо у R₂ продовжує створювати надзвичайно виразне мерехтіння мажоро-мінору за рахунок низхідного підголоску у тенорів **cis-c** \flat -**h-a** (прикл.17, Додаток Б). Перед кодою звучить хоровий вокаліз (R₁), створюючи арку до початку «Веснянки». В той же час відбувається його модифікація за рахунок розширення до восьми тактів (84-91 тт.), співу на голосну А та *morendo*, долучення до тенорів і альтів партії сопрано з 86 т., що сприяло вибудуванню яскравого висхідного руху паралельними тризвуками до кульмінаційної вершини (90 т.) й подальшого *glissando*. І. Шамо майстерно поєднав хоровий вокаліз (R₁) з обрядовими іграми (R₂), бо у басів під час його звучання на поступовому динамічному спаді завершується тема, викладена половинними тривалостями з розспівом «веснянка».

Кода (91-98 тт.) є повтором основної поспівки «Звідки вітер віє?» у *solo* сопрано на тлі *pp* хорового тонічного органного пункту упродовж восьми тактів спочатку у басів, тенорів і альтів, а з 94 т. і сопрано, що за рахунок *glissando* від e^1 до e^2 підхоплюють звучання солістки, створюючи відчуття безмежності. Поступове стишення динаміки до *ppp* у звучанні солістки і тільки барви жіночого хору завершують розвиток хорової драматургії обрядових весняних дій (прикл. 18, Додаток Б).

№ 3 «Я повернусь до тебе». Вірш розкриває вічну тему кохання авторства Володимира Сосюри обраний композитором не випадково. Невелика поезія без назви з лаконічно окресленим образом і простим сюжетом (ліричний герой прощається з коханою, утішаючи її, що кращої за неї немає і його любов залишається з нею) вносить відчуття смутку в оптимістично-піднесений настрій другої половини вірша. Виявляється, безмежне щастя руйнується вимушеною розлукою, хоч ліричний герой обіцяє повернутися. І саме його обіцянка – «Я повернусь до тебе» – обрана І. Шамо в якості назви третього хору циклу. Написаний вірш чотиристопним ямбом у формі монологу героя, зверненого до коханої. Серед розмаїття художніх засобів: гіперболізація (Для мене ж кращої, як ти, на всій землі немає), метафора з епітетом (Бузковий вечір за вікном махнув мені рукою), повтор (не плач, не зітхай; прикл. 7, Додаток А). За жанром музичний твір – ліричний хоровий романс, у назві якого І. Шамо підкреслив художню ідею – вірність коханню. Поглиблення поетичного змісту відбулося завдяки різнобарв'ю хорових тембрів, ключовим словам, виразній мелодиці, темпу *Andante* і ремарки *dolce*, що визначає загальний ніжний, проникливий образ.

Семиразове повторення ключового слова «Прощай» у різноманітних тембрових сполуках і тихій динаміці створює атмосферу смутку. Хоральна фактура, подана у низькій, загалом, теситурі, майже силабічна подача ключового слова у *g-moll*, динамічний порух до акорду, що звучить як *es-moll*, а записаний як співзвуччя нетерцієвої структури, повернення до *g-moll* з відблисками у теноровій партії $b-h \natural$ і знову b , що затверджує *g-moll*. Надзвичайної виразності

автор досягає завдяки унісонному поєднанню тембрів сопрано й альтів, застосуванню інтонації *lamento* і стишенні динаміки до *pp* (прикл. 19, Додаток Б). Цей двотакт сприймається як епіграф, а надалі власне розпочинається романс, де ліричний герой – *solo* тенорової партії у виразній мелодичній лінії виливає свої почуття від майбутньої розлуки з коханою на тлі звучання V щ. в альтовій партії і підголосків жіночого складу хору: «Прощай. Я їду в дальній край». Мелодичній лінії притаманний двічі повторений з деякими відмінностями висхідний октавний розлогий рух з поступовим низхідним заповненням. Прохання «Не плач, кохана, не зітхай» композитор посилює звучанням чотириголосого чоловічого хору, чотириразовим повтором ще одного ключового слова «не плач», виразного висхідного підголоску альтової партії (7-8 тт.) з додаванням наприкінці першої частини тембрів сопрано і створенням терпкої гармонічної сполуки з IV# – IV₆ з оспівуванням квінтового тону у сольній теноровій партії (прикл. 19, Додаток Б).

У другій частині (11-17 тт.) простої тричастинної форми I. Шамо кардинально змінює тембровий малюнок хорового романсу. Мелодична лінія «Там пахнуть інші цвіти» доручена спочатку насиченим тембрам альтів за підтримки низхідного підголоску тенорів і вкраплення басового тембру. А далі, створюючи терцієву втору до альтів, природно продовжують розвиток високі жіночі голоси за рахунок розлогої висхідної мелодичної лінії аж до *f* другої октави. Кульмінаційний злет «Для мене кращої ніж ти» (13 т.) створений за рахунок *tutti* хору, висхідного октавного руху з заповненням низхідним рухом звуками *g-moll* у поєднанні з висхідним рухом басової партії і виразною терцієвою второю у альтів і сопрано. Проникливе повторення цього поетичного тексту композитор створює, перш за все, за рахунок зниження теситурних умов, що, відповідно, змінює динаміку на більш затаєну, виразного руху у басової партії, який підхоплює і розвиває партія сопрано, створюючи терцієвий рух через октаву. Стверджуючи кохання, задушевна секстова інтонація прозвучить у тенорів «на всій землі» (14-15 тт.), а підхоплена альтами, створить виразну, тембрально-збагачену терцієву втору дуету низьких жіночих і високих чоловічих голосів. Ще двічі композитор повторює фразу «на всій землі», посилюючи її значення, мішаним складом хору у різному гармонічному

забарвленні: $\text{II } 3/4^{+3}$ – $\text{I } 6/4$, а продовження поетичного рядка – «немає» – ніби створює ремінісценцію до епіграфу хорового романсу, тільки з іншим ритмічним малюнком і закінченням на домінантовому септакорді без квінти і з затриманням (прикл. 20, Додаток Б).

Дві паузи – восьма і четвертна отримують функцію «перебудови» до третьої частини (18-26 тт.), бо надалі в уяві ліричного героя, що виїхав у далекі краї, виникають спогади рідного дому. Мабуть тому, щемливі згадки про красеня-півня, який «ударив десь крилом», про бузок, що «махнув мені рукою» композитор доручає *solo* партії сопрано на тлі *mormorando* альтів, тенорів і басів: тонічний тризвук – зменшений секстакорд VII ст. гармонічного *g-moll* – тонічний тризвук – $\text{IV}_7 - \text{VII}_7$ із затриманням. Мелодична лінія партії сопрано майже точно відтворює сольний теноровий спів з першої частини, що дозволяє кінцево визначити структуру хорового романсу як просту тричастинну репризу. А надалі, музичний матеріал, що звучав у чоловічого складу хору (6-10 тт.), І. Шамо доручає жіночим голосам з підголоском у тенорів, вважаючи, що поетичний рядок «бузковий вечір за вікном» більш витончено прозвучить у такому тембральному поєднанні, без басів. Звучання низьких голосів з'являється на тлі затихання на домінантовому тризвуку жіночого складу хору і тенорів, знаменуючи завершення твору – *Coda*. Пронизливо, щемливо, але, водночас, стримано на одному звуці *d* композитор повторює перше, ключове слово з віршу В. Сосюри: «Прощай». І як продовження, четвертий рядок поезії – «Я повернусь» (у другому варіанті закінчення «Я повернусь до тебе») – ніжно, *pp*, але ствердно, бо у сопрано звучить інтонація висхідної октави, що є наскрізною у творі, символізуючи високі почуття, і останній акорд твору *G-dur* як символ надії. Інший варіант закінчення хорового романсу повністю повторює його назву, підкреслюючи художню ідею. Автор надає можливість виконавцям самотійно вирішити, яка кінцівка є найбільш відповідною семантиці твору.

№ 4 «Верховинська». Хорова композиція створена на вірш без назви П. Усенка (1956) і завершує карпатську тематику хорового доробку І. Шамо. Композитор обрав із доробку П. Усенка ліричну поезію без назви і створив

четвертий хор циклу – «Верховинську». Ліричний герой хорового циклу ніби розширює горизонти свого життя, всотує нові враження «в дальньому краї»: бачить нову для нього природу, самих верховинців, чує їхні співи, і все це чудове викликає його захват. Вірш, у якому поєднуються зорові образи зі звуковим («ніжні хори», «пісня з серцем говорила»), передає враження ліричного героя від вечора на Покутті, відтворюючи місцевий колорит: «очі відпочили на чудових строях», над горами довго лунає приспів «Го-я, го-я...», навіть зірка в небі нагадує запалену люльку. І сама поезія тяжіє своїм звучанням до пісні: тавтології, повтори (колискову колихали, ринуло, зринало, про гуцулку, про гуцулку), характерні для народних співанок, як і сам приспів «Го-я, го-я...». Епітети, вжиті поетом, у тому числі постійні (чудові строї, темнесенька ніч, ніжні хори, зірка-люлька) теж відсилають до народних зразків (прикл. 8, Додаток А). Саме народність поезії відчув композитор і неперевершено відтворив у хорових звукообразах.

Вже з перших акордів змішаного хорового загалу «Гей! Го-я, го-я» *f*, у темпі *Moderato* народжується відчуття безмежного простору завдяки дворазово повтореним співзвуччям тоніки (A-dur): $I_{5/3}$ без квінтового тону, $I_{6/4}$ з секундою, що створює відчуття затримання до розгорненого тонічного тризвуку, синкопам і поступовому стишення динаміки до *p*. Композитор відтворює особливий колорит західно-українського фольклору, атмосферу Карпатських гір за допомогою лідійського, міксолідійського, так званого гуцульського ладів, синкоп і колективного вигуку «Го-я!».

Структура твору поєднує елементи строфічної та куплетно-варіаційної форм. Тематизму властиві короткі фрази рівними вісімками, що закінчуються синкопованим вигуком «Го-я!». Тематизм «Верховинської» нагадує жанрові особливості коломийки – народної пісні, ритмоформула і мелодика якої єднає її з однойменним народним танком. Коломийкам властива, як правило, дворядкова структура, кожен рядок якої містить чотирнадцять складів. Саме таку кількість має початок першої фрази твору у виконанні чоловічим хором: «Відпочили мої очі на чудових строях», для чого композитор з поетичної першооснови не обирає прикметника «ваших». Наступний рядок співають вже *mf* альти, а далі – басы. Це

теж характерна ознака коломийок, коли кожен учасник виконує тільки одну строфу народної пісні, щоб мати можливість поєднувати швидкий танок зі співом. Завершує перший куплет шестиразове синкоповане «Го-я, го-я!», за третім разом до його звучання долучаються сопрано, отримуючи поступово все більш потужну динамічну барву, за ремаркою автора від *f* посилюючи до *ff*, і досягаючи кульмінації під час п'ятого завзятого вигуку. Далі І. Шамо лишає тільки тенорів і басів, що сприяє природному спаду динаміки, і останній, шостий вигук «Го-я!» звучить *mp*, поступово стишуючи звучання до *p* (Прикл. 21, Додаток Б).

У другому куплеті на *ostinato* у басів *d* і ніби продовження луною вигуку «Го-я!» у баритонів і тенорів наданий варіант основної теми «Повторяли ніжні хори» (D-dur), але без синкоп і з додаванням активного секвенційного розвитку у 14-15 тт. Композитор відмовляється від синкоп заради відтворення звукообразального ефекту – «колискову колихали», коли вперше у творі застосовується розспів складів у 12-13 тт. І. Шамо застосовує поліпластовість фактури: перший прошарок утворює тематична лінія, озвучена спочатку альтами, а потім і сопрано паралельними тризвуками, другий – вигуки «Го-я!» у тенорів, третій – *ostinato* басів. Під час секвенції партія сопрано за рахунок *divisi* створює рух в терцію і формує перший пласт, в той час як басы, альти й тенори – другий: коливання d_7^{-7} без квінтового тону – співзвуччя нетерцієвої структури. Короткочасно з'являються відчуття тональної опори c-moll – Des-dur – es-moll, виникають перечення у сопрано й альтів **f** ♯ - **fis**, **as-a** ♯, а в 16 т. рух звуками тонічного квартсекстакорду Des-dur композитор поєднує в октавному унісоні високих жіночих і чоловічих голосів, але записує, відповідно до горизонтального розвитку кожної партії, по-різному: сопрано в Des-dur, а тенорів у Cis-dur. У русі секвенції динамічна хвиля посилюється, та, як і в першому куплеті, спрямовується до кульмінаційної вершини – вигуку «Го-я!», що трансформується, бо загальний вигук звучить у жіночого хору й тенорів, а басы вступають на другу частку такту і продовжують рух вісімками тричі повторюючи «Го-я» *diminuendo*, поєднуючись із тенорами вже в наступному такті на динаміці *p*.

Корінний контраст привносить третій куплет. По-перше, змінюється ладовий нахил – звучить d-moll, a-moll; по-друге, деяка характерна токатність двох попередніх куплетів, продиктована ритмікою танцю, поступово частково «руйнується». Основна мелодико-ритмічна формула розпадається на фрагменти і з'являється епізодично в різних партіях Але на початку відповідно до поетичного першоджерела про надвечір'я «Запалив хтось зірку-люльку» (19 т.) композитор створює *tr* у танцювальному русі, з синкопами, тематизмом з квартовими рухами, збільшеними секундами, застосовуючи гомофонно-гармонічну фактуру і штрих *staccato*. Вперше І. Шамо змінює метричні структури 3/2-2/4-4/4-3/2-3/4-4/4, адже першооснову митець змінює, повторюючи двічі: «зірку-люльку», «пісня з серцем говорила», тричі – «говорила». Саме на словах «пісня з серцем говорила» (23-24 тт.) в партії сопрано поданий у збільшенні видозмінений мотив з першого куплету (23, 24 тт.), а продовжує його імітація у тенорів, але вже вісімками. На тлі першого і третього щабля a-moll (*mormorando*, тенори й альти) високі жіночі голоси в першій октаві тричі затаєнно повторюють: «говорила» (26, 27 тт.), як це звучало у тенорів, створюючи виразне темброве сполучення, де й руйнується ритміка танцю за рахунок природного уповільнення: вісімки – четвертні тривалості (прикл. 22, Додаток Б).

Відповідно поетичному тексту «Все поволі затихає...» у сопрано *pp* домінує рух четвертними тривалостями на тлі витриманого тризвуку A-dur в інших голосах. Отже, створюється відчуття простору, що порушується тільки імітаціями *tr* альтів і тенорів, що готують кульмінацію – вигуки «Го-я!» з поступовим посиленням звучності від *mf* до *f* (34-36 тт.) Композитор після кульмінаційної вершини лишає тільки звучання чоловічого хору, яке поступово сходить нанівець і, нарешті, тиша та спокій перемагають: на *tr* І. Шамо починає «збирати» химерні співзвуччя: до *mormorando* A-dur додає секунду, потім сексту в альтів, на *p* у сопрано додає тонічну терцію з підвищеною квартою, що врешті вирішується і на *ppp* звучить останній акорд – тризвук A-dur з секундою і секстою (прикл. 23, Додаток Б).

№ 5 «Не туманься, тумане» (d-moll, Andantino, dolce) написаний на вірш без назви П. Усенка (1954), що отримав композиторське ім'я за першим рядком поезії.

Туман в українській народній творчості, в піснях («Туман яром, туман долиною, за туманом нічого не видно», «Ой з-за гори туман налягає»), в поезіях Т. Шевченка «Туман, туман долиною», Л. Українки «Боже! куди се я плину сим біловійним туманом?», В. Сосюри «Скоро осінь. Повний горя попливе туман» – символ туги, невпевненості, задуми... І. Шамо неодноразово звертався у своїх творах до цього символу, зокрема в пісні для народного хору *a cappella* «Розляглись тумани». Споглядання цього природного явища, що найчастіше виникає під час осінньої негоди, викликає роздуми про власне життя, його хиткість і невизначеність. Поезія П. Усенка насправді сприймається як народна пісня. І уявний монолог-звернення до туману, риторичні звертання та питання до нього, що в різних варіаціях виступають анафорою, починаючи нові строфи (не туманься, тумане; а туманься, тумане; розступися, тумане тощо), і повтори, тавтології (рано-вранці, порану; роса роситься, ой нависли, нависли), і пестливі слова (травиця, доріжка, миленький), епітети (холодна травиця, світанок ясний, бережок крутий) підтверджують це. Розмір вірша – двостопний анапест, рядок з «жіночим» закінченням надає розлогості звучанню. І. Шамо застосовує тридольність і дводольність для природного втілення поезії (прикл. 9, Додаток А).

Ця хорова мініатюра розпочинає другий мікроцикл хорового opus'у І. Шамо, який може отримати назву «Про жіночу долю». Тут відбувається експозиція образу ліричної героїні. У П. Усенка створено образ туману як символу дівочої жури, невпевненості у коханні її обранця. Композитор написав хорову мініатюру, що за жанром наближена до ліричної пісні по нещасливе кохання.

Для втілення поетичного змісту І. Шамо обирає сумну тональність *d-moll*, *solo* сопрано і хор. Підкреслюючи пісенну сутність хорової мініатюри митець komponує її зміст у куплетно-варіаційну форму, де кожен куплет складається із заспіву і приспіву, що мають форму періоду. Але додавання хорових вокалізів на початку формотворення та в середині розвитку пісенної структури, зміна послідовності куплет – приспів в останньому їх проведенні поєднує куплетно-варіаційність зі стро фічністю.

Образ туману на початку створює чотириголосний хоровий вокаліз *mormorando*, що має три прошарки: гнучка мелодична лінія, подекуди з терцієвою второю та унісонами, сплесками відчаю – октавний рух (партія сопрано) у жіночого складу хору; тенори низхідним рухом малими й великими секундами ніби «малюють» імлу; баси – підкреслюють гармонічні функції вертикалі (прикл. 24, Додаток Б). Хоровий вокаліз *mormorando* І. Шамо надалі долучає до журної сповіді героїні, яка звертається до туману, як до близького друга, який розрадить її, поспівчуває. І саме обсяг хорового звучання сприяє створенню, з одного боку, образу туману, що стелиться над землею, з іншого – співчуття, ніби бере на себе гіркоту страждань дівчини. Насичена розмаїта фактура, що подекуди перетворюється на акордову, посилює роль хору у створенні художнього образу. Композитор не просто створює хорове тло для солістки у заспіві першого куплету «Не туманься, тумане», для якого властива гнучка, наспівна мелодична лінія, збагачена виразними синкопованими «зітханнями». Мереживо хорових партій *mormorando*, де звучить відгомін низхідних секундових інтонацій, синкопованих ритмоформул з партії героїні набуває значення символу.

Приспів «Як роса ще роситься» *tr* розпочинають з унісону альти й тенори, створюючи колоритну, витончену тембральну фарбу. Невелика за діапазоном трихордова мелодична лінія зі спадними інтонаційними зворотами, що є відгомонам прадавніх фольклорних зразків, надалі розростається з 19 т. за рахунок долучення у 18 т. сопрано й басів. Поступове нарощення динаміки «та миленькому сниться» приводить до кульмінації у 22 т., де звучить V_7 , у повторенні якого композитор додає за рахунок виразного альтового руху **gis-c**, що становить зменшену кварту, V_7 з секстою, що отримує вирішення. Але в кульмінації *f* звучить тільки один такт, а вже в наступному, де композитор повторює як луну останнє слово строфи «сниться» відбувається стишення динаміки й, за ремаркою І. Шамо, *rit. molto*. Автор досяг бездоганного балансу у заспіві-приспіві, бо у заспіві мелодія гнучка, наспівна, збагачена виразними синкопами, а у приспіві вона невелика за діапазоном, з низхідними секундовими ходами-зітханнями.

У другому куплеті «Розступися, тумане» (*mp*, 24-31 тт.) мелодичну лінію, що змінена ритмічно, озвучує партія сопрано за підтримки тенорів, альтів і басів, тобто композитор застосовує весь арсенал виразових можливостей мішаного хору, посилюючи прохання героїні. На тлі *ostinato d* басової партії (24-26 тт.) композитор збільшує відчай дівчини за рахунок звучання паралельних квартсекстакордів і секстакордів в гармонічному d-moll, застосовуючи фрігійський лад, паралельний мажор і відхилення до G-dur у 27 т., що відразу зіставляє з g-moll, створюючи передумову для повернення до основної тональності, де героїня ще раз звертається: «розійдися, тумане». Ця прохальна висхідна квартова інтонація вже має прозвучати на стишеній динаміці, що до кінця куплету спадає до *p*.

У приспіві «Буде милий із дому» (*mp*, 32-41 тт.) І. Шамо тембрально змінює хоровий склад. Якщо у приспіві першого куплету тему озвучували альти з тенорами, тепер тема доручена тенорам, бо йдеться про коханого, а басы здійснюють гармонічну підтримку *mormorando*. Підхоплюють тему альти *mf* «йти раненько-хутенько», але, на відміну від попереднього приспіву, хоровий масив не розростається далі й не досягає звучності *f*. Навпаки, короткочасне долучення сопрано у 37 т. вже, за ремаркою композитора, передує стишенню динаміки. Завдяки цьому повторення слова «крутому» в альтів, тенорів і басів звучить як відлуння. Між першим і другим куплетами композитор знову додає звукообразальний символ задуми – туман, створюючи драматургічну арку до початку хорового твору. Але хоровий вокаліз (41-45 тт.) поданий фрагментарно – перший такт з предиктом у збільшенні й пронизливо озвучений тільки барвами жіночого хору. Рух паралельними тризвуками I, VII, VI шаблів у натуральному d-moll створює звукообразальний ефект – відчуття коливання туману. Дотикання до звучання жіночого хору в 45 т. тенорів на звуці **a** сприяє появі $V_7 \text{ nat.}$, що дорівнює $II_7 \text{ g-moll}$, і далі на тлі тризвуку g-moll (IV ст. d-moll) з 46 такту знову звучить приспів, але вже розпачливо *mp* у *solo* сопрано «Ой, чи в полі навмисне всі тумани нависли?» (прикл. 25, Додаток Б). Композитор змінює розмір (2/4) і ритмічну структуру пронизливої трихордової поспівки, що звучить тричі, драматично, з відчаєм, ніби дівчина не в змозі подолати невідступні думки.

Повторення ключового слова з додаванням розпачливого зойку «Ой, нависли, нависли» підсилює драматизм і асоціацію з народними плачами і голосіннями. Підкреслюючи страждання героїні, І. Шамо застосовує теситурний «злам» на словах «на серденьку й на мислі». У звучанні хорового фону (альтів і тенорів *divisi*) у низькій теситурі *mormorando*, композитор затримується на одній гармонії, ніби вслухується в неї: $IV_{5/3}$ – 46, 47 тт.; $I_{5/3}$ без терції – 48, 49 тт.; $IV_{5/3}$ – 50-52 тт., надаючи відчуття свободи виконавцям. Адже розпачливе *solo* сопрано нагадує мелодекламацію, а у поєднанні з хоровим вокалізом, може виконуватись як *recitativo ad libitum*. І хоча авторської позначки стосовно цього немає, є традиція виконання народних плачів і голосінь, для яких властива вільна речитативна форма, патетика, насиченість порівняннями, метафорами тощо. На останньому слові героїні у 53 т. до альтів і тенорів тихо долучаються *divisi* сопрано і басів, повертаючи звукозображальний символ туману: III_7 – IV співзвуччя нетерцієвої структури (замість **d** композитор обирає **c#**), що звучить як b-moll – VII_6 – $V_{4/3}$. Домінантова гармонія природно підводить до заспіву, що звучить *pp* у *tutti* хору (57-66 тт.) і завершує хорову мініатюру. Композитор-драматург змінює віршовану основу й вилучає перші два рядки останньої строфи:

«Чом не йде, не співає?

Бригадир вже питає», надаючи відразу останні два рядки поезії й , додаючи до них власний віршований текст:

«Ой, чого ж так рано

Піднялись ви тумани?».

І це виправдано, бо «бригадир» у цій пронизливій поезії має вигляд чужого елемента, звучить дисонансом. Окрім завершення хорової мініатюри сповненим гіркоти риторичним запитанням, І. Шамо наприкінці твору, з 61 т. подає тему у збільшенні, для чого змінює метричні структури ($2/4$ на $3/4$; $3/4$ на $4/4$) і ритмоформули (замість $\text{♪} - \text{♩}$, замість $\text{♩} - \text{♩}$). Але й цього природного стишення руху композитору здалося замало, тому він додає позначку *ritenuto* і зводить нанівець динаміку до *ppp*. В останньому куплеті заспів і приспів І. Шамо міняє

місцями і це драматургічно виправдано, бо концентрація емоцій відбувається саме у заспіві, і в пам'яті лишається те розпачливе запитання, яким і закінчується твір.

№ 6 «Купальська» створена на народні тексти і вже є № 15 хор-опери митця «Ятранські ігри» (1978, «Купальська II»). Долучення композитором «Купальської» до хорового циклу ймовірно відповідало задуму митця щодо проведення обрядової лінії «Веснянка» – «Купальська» у розгорненні драматургії циклічної композиції. У змалюванні обрядового свята на Івана Купала композитор використовує прийом хорового *sprechstimme*, оплески, синкопи, а багатократне повторення «Ой, Ладоле, Ладоле, Ладове» у фіналі хору створює магічний колорит¹⁴. Якщо «Веснянка» розпочинає обрядовий мікроцикл «10 хорів на вірші українських поетів», то «Купальська» є його продовженням і завершенням.

№ 7 «Легендарна тачанка». Значний часовий контраст виникає між шостим хором циклу «Купальською» і сьомим – «Легендарною тачанкою», коли із прадавнього світу попадаємо до ХХ сторіччя – епохи радикальних революцій і руйнівних війн. Звернення до історії – ніби своєрідна противага «Купальській»: народній стихії, прадавній традиції протистоять події порівняно недавньої історії, про які нагадує пам'ятник; і те, й інше є частиною життя сучасників композитора. Фатальні помилки цієї епохи віддзеркалені у розмаїтті мистецьких витворів у літературі й музиці, скульптурі й малярстві, кінострічках і п'єсах...

Цей твір І. Шамо – М. Бахтинського можна розглядати, з одного боку, як данину ідеологічним вимогам того часу. З іншого, для І. Шамо – це пам'ять про війну, про полеглих побратимів... Поезія М. Бахтинського, що стала першоосновою хорового твору І. Шамо мала назву «Пам'ятник “Легендарна тачанка”». Композитор змінює найменування, залишаючи лише «Легендарна тачанка» (d-moll – D-dur, Andante), бо мав за мету створити картину безмежного українського степу, яким мчить тачанка, що запряжена кіньми, як символ бойової слави...

Ліричний герой хорового циклу І. Шамо, споглядаючи монумент коней з розвхреними гривами, наголошує на кривавості подій громадянської війни:

¹⁴ Аналіз Купальської II здійснений у підрозділі 3.1.

метонімія «росяна ропа на червоних маках» (ропа тут – кров), і самі маки – символ пролитої крові, метафора «серця кривавлять» підкреслюють це. Поет віддає шану історії, полеглим, не називаючи їх, а лише згадуючи одним займенником: *ваші* коні. Отож, нібито йдеться про коней, цих чудових тварин, одвічних помічників, рятівників і, водночас, заручників людини в праці і в бою. Завершується поезія спонуканням на мирне спрямування енергії, до досягнень і винаходів людських алегоричним висловом «нехай тачанки мчать в Чумацький Шлях». Образну систему вірша доповнюють метафори (коні гривами запалюють зірниці; б'ють коні в груди копитом, зорі – з-під копит у трави, не гаснуть зорі у степах), епітети (ранні маки, бойовий шал тощо; прикл. 10, Додаток А). Віршовий розмір – п'ятистопний ямб, який композитор втілює у синтезі чотиридольного (4/4) і тридольного (3/2) метрів. Тема воїнської звитяги, жертвності посилена композитором завдяки застосуванню сонористики – імітації (за ремаркою композитора) цокоту копит: «цок, цок»; мужнього solo баса (баритону) «А коні, коні...», хорових вокалізів: стриманого на початку хору, з паралельними тризвуками, у виконанні *mormorando* чоловічого хору, другого – розгорнутого, масштабного вокалізу мішаного хору на голосну А, за основу якого слугує пісня «Прощався стрілець»¹⁵ у поєднанні з лейт-імітацією, що символізує кінські перегони (23-41 тт.). Цей вокаліз написаний у формі фугато, де тема – початкова фраза пісні – викладена у такій послідовності: тенори, альти, сопрано і баси, які вступають *quasi stretta* з темою у збільшенні і продовжують її розвиток у взаємодії з тенорами. Насичена поліфонічна фактура, тематизм, що модифікується і поступово розгортається від одноголосся до звучання восьми голосів у кульмінаційній зоні (35-40 тт.), потужні октавні унісони, розгорнуті імітації створюють справжню хорову фреску. Динамізація розвитку приводить до кульмінаційної вершини – могутнього хорового *tutti, ff*, з акцентуацією кожного акорду, з рішучим висхідним квартовим рухом «Нехай тачанки мчить в Чумацький шлях» (41-44 тт.), що змінюється змалюванням краси

¹⁵ Історія цієї пісні, що виконувалася з різними текстами у XIX і XX ст., надзвичайно цікава, бо має декілька витоків: від пісні сибірських каторжан до «За рікою Ляохе» і «Там вдали за рекой», яку 1924 р. як власну презентували М. Коол і композитор О. Олександров. Але у січових стрільців вона з'явилася раніше, 1914 р.

рідного краю «а тихі зорі з-під копит у трави» у тембральному розмаїтті жіночих і чоловічих голосів *mp* (прикл. 26, Додаток Б).

Закінчує композитор цей драматичний хор поверненням початкового хорového вокалізу у чоловічого хору, відповідно принципу арочної драматургії, в той час як жіночий на невизначеній висоті імітує цокіт копит. У кодї двічі, як луна, *pp*, з поступовим стишенням динаміки у жіночого хору звучить вже в D-dur останнє слово заключного поетичного рядка «на монументах бойової слави» на тлі *ostinato* тонічного тризвуку *mormorando* чоловічого складу. І в останньому акорді до *mormorando* чоловічого хору приєднуються жіночі голоси, створюючи пронизливу тиху кульмінацію хорového твору. Хорова драматургія твору розгортається у три етапи відповідно строфічної форми: перший – 6-23 тт.; другий – 23-41 тт.; третій – 41-56 тт. Хорове обрамлення створюють вокалізи *m*, а кода являє собою катарсис.

№ 8 «Закукуй мені, зозуленько» (e-moll, Ad libitum, rustico) створений на вірш «Закукуй мені...» (1959) П. Усенка. Вибудовуючи драматургію циклу, І. Шамо повертається до творчості П. Усенка і продовжує розвиток образу ліричної героїні з мікроциклу «Про жіночу долю». Зміст поезії традиційний для народнопоетичної творчості – молода жінка розповідає про пошук особистого щастя і, замислюючись над своєю долею, звертається до зозулі, віщого птаха, ніби та має прояснити, скільки залишилося чекати на кохання, сподіватися на зустріч. Поет вживає традиційну форму анафори – риторичне звертання «Закукуй мені, зозуленько», повтори, тавтології (стрілась, полюбилась, – розвелась/не звелась, рано-вранці на світаночку), слова з пестливими суфіксами (зозуленько, світаночок; прикл. 11, Додаток А). Розмір – п'ятистопний хорей, а композитор застосовує різноманітні метри: 4/4, 3/2, 5/4, 3/4, 2/4 задля створення виразної розлогої мелодії. У цій пронизливій мініатюрі – пісні І. Шамо спирається на фольклорні традиції, що проявляється у застосуванні зойків («ой»), *glissando*, звукозображального ефекту («ку-ку»). Звернення до зозулі у виразному *solo* за підтримки жіночого хору створює образ жінки, що страждає (наче схлипує). Зозуля є символом української народної творчості, але символом неоднозначним. З одного боку, це провісниця весни і довгого віку, з іншого – смерті, туги за минулим і вдівства. Н. Пастух,

розглядаючи «“Соціальні” характеристики образу зозулі» підкреслює, що «образ пташки часто позначає порушення гармонії сімейних стосунків, та й саме походження зозулі в етіологічних легендах розглядається як наслідок “гріха” перед сім’єю, родом, сакральною істотою» [163, с14]. У І. Шамо в хоровому творі зозуля є символом саме «порушення гармонії сімейних стосунків», страждань жінки, яка розвелась з тим, кого кохала та так і не знайшла свого щастя... Мелодійна лінія солістки розпадається на низку поспівок упродовж одного – двох тактів в обсязі сексти, де панують низхідні секундні, подекуди терцієві і квартові інтонації, і нагадує мелодекламацію. У цій хоровій мініатюрі виявилася особлива фактурна чуйність І.Шамо, бо ці поспівки з’являються і в хоровій фактурі, бо саме з секундних інтонацій, за великим рахунком, «виростає» вся музична тканина твору. Близькість до народних протяжних пісень, плачів підкреслена композитором у визначенні темпу: *Ad libitum, rustico*.

Початок твору – хоровий вокаліз *mogorando* (*p*, 4/4) – від II альтів до I сопрано поступово «збирає» співзвуччя, основою якого є тонічний тризвук *e-moll* з секундою: **e-fis-g-h**. Саме у цьому поступовому нашаруванні тембрів і вимальовується, окреслюється інтонаційний фонд хорової мініатюри, що стане її підґрунтям, як у сольній партії, так і в хоровому викладі. Розпочинає унісон *e* альтової партії *p*, та вже на другу долю перші альти здійснюють рух на велику секунду вгору, а другі – *ostinato* упродовж понад чотири такти. Ця секунда **e fis** є тлом для звучання *tr* других сопрано від тоніки *e-moll* до терцієвого тону. Завершують створення хорового тла до вступу солістки перші сопрано *tr* рухом на велику секунду вгору **a-h** і далі динаміка стишується. Композитор заліковує всі ноти співзвуччя і ставить фермату, надаючи цим солістці творчу свободу. Ба більше, ремарка І. Шамо «ланцюгове дихання» [236, с. 34] свідчить не тільки про прекрасне знання хорової органіки, а й про те, що композитор передбачав хоральне звучання, на тлі якого солістка *tr* розпочинає свою гірку «розповідь» (прикл. 27, Додаток Б). Перше звернення солістки «Закукуй мені, зозуленько» розпочинається з руху звуками тонічного квартсекстакорду, продовжується подвійними коливаннями великої секунди вниз **fis-e** і ствердженням тоніки, звучання якої

композитор подовжує ферматою, стишує динаміку і завершує *glissando*. Зміна метру на 3/2 в наступному п'ятому такті подовжує звучання хорового вокалізу, на тлі якого І. Шамо створює звукозображення кування зозулі «ку-ку...» низхідним рухом з III щаблю до тоніки, і, підкреслюючи страждання героїні додає *glissando* на секунду вниз з безпорадним зойком «ой». Саме у цей момент кластерне співзвуччя у хорі рухається на секунду вниз і короткочасно змінюється на **d e fis a**. Надалі аналіз хорового вокалізу виявляє коливання співзвучь нетерцієвої структури за наступною «системою»: **e fis g h – dis g as c – e fis g h – d e fis a – e-moll – g dis as c – e fis g h – dis g as c – e fis g h**, причому у мелодійній лінії хорової партії сопрано панують секундові інтонації.

Друге звернення героїні до зозулі звучить більш емоційно: «Закукуй мені, зозуленько, ще раз», паралельно з цим композитор, починаючи з 9 т. прагне динамічно посилити хорове звучання до *mf*. І в цій динаміці розпачливо у *tutti* хору звучать гіркі слова: «З тим, що стрілась, полюбилась, – розвелась». На тлі *ostinato e* у других альтів (13, частково 14 тт.) відбувається насичений рух паралельними тризвуками, прийом, характерний для фольклорної традиції: двічі низхідними G-dur – fis-moll, потім e-moll – D-dur, далі – двічі cis-moll – h-moll і завершує цей рух на стишній динаміці розгорнутий тризвук a-moll. Саме тут, як луна, у солістки *parlando* звучить «розвелась». Залишаючи у хоровому викладі лише *e* у перших альтів, композитор завершує четверту строфу поетичного першоджерела інваріантом мелодійної лінії солістки «З тим, що стрілась, полюбилась, – не звелась». На стику другого і третього періодів знову звучить початковий хоровий вокаліз, у 18 т. якого «кування» зозулі тепер створюється партією сопрано. Драматизація художнього образу під час третього звернення: «Закукуй мені, зозуленько, як світ» вимагала від композитора застосування нових засобів виразності: темп стає більш рухливим *Roco più mosso*, з додаванням позначки *agitato*, гармонічні барви хорового вокалізу стають більш насиченими (IV_{4/3} – VII₇⁺⁷ – III_{5/3} – **e fis g h** – II₂ – VII₇ – I₂), а з 24 т. фактура стає ще більш розвиненою, адже в горизонтальному русі хорових партій домінують висхідні й низхідні секундові інтонації на тлі *ostinato e* у перших альтів упродовж 24, 25 і частково 26 тт.

Останній рядок поезії: «Чи й дождусь я зустрічі із ним» І. Шамо повторює двічі, підкреслюючи неможливість щастя для героїні. Перший раз його озвучує солістка на тлі хорового вокалізу, другий – хорове *tutti*. Композитор перед повторенням невеселих думок героїні у хоровому викладі застосовує щемливу гармонійну барву **dis g as c** й додає наприкінці розпачливе «ой...». І знову, як і наприкінці другого періоду, автор лишає самотній звук **e** у перших альтів, тільки не *mormorando*, а на вигуку «ой...». До нього у 30 т. долучаються другі альти, створюючи тло для благоання героїні «закукуй мені, зозуленько, закукуй...» (прикл. 28, Додаток Б). Завершує твір І. Шамо хоровий вокаліз, створюючи драматургічну арку до початку мініатюри, і його «продовження» в сольній партії, де на октаву вище щемливо звучить остання інтонація «закукуй» *mormorando*. Стишення динаміки у хорі і солістки до *ppp* природно закінчує розвиток драматургії хорового твору. Загалом, триразова поява хорового вокалізу ніби покликана врівноважити картину цієї безпросвітної туги, одначе важливо розуміти, що ці епізоди початково мінорні й, скоріше, рефлексивні, ніж просвітлені.

Драматичний зміст поетичної першооснови спричинив створення складної структури: хоровий вступ (1-4 тт.); перший період (4-10 тт.) **a b a1 b 1**; другий період (11-17 тт.) **a b2 c d**; третій період (20-31 тт.) **a2 a3 d c d**; хорове завершення (31-34 т.). У третьому періоді **a2 a3** з'являються швидкоплинно. Невеликий твір (34 такти) завдяки імпровізаційній манері виконання сольної партії, численним паузам створює враження більшої за обсягом форми. Остаточна спроба визначити структуру твору призводить до наступного формулювання: строфічна з елементом куплетної варіантності і деякими ознаками тричастинності.

«Закукуй мені, зозуленько» І. Шамо відбиває тенденцію творчості митця останнього періоду. Перш за все, це тяжіння до жанрового синтезу, де поєдналися ознаки хорової мініатюри, монологу й пісні. Сильові пошуки композитора призвели до поліпластовості фактури (*solo* – хоровий вокаліз), руху паралельними тризвуками, що відсилає до фольклорної традиції, насиченої гармонії з кластерами, пронизливих, *quasi* «імпресіоністичних» акордів на кшталт співзвуччя у 6 т., створення мелодичної лінії, для якої властива розлога течія, для чого І. Шамо

змінює метричні структури, застосовує імпровізаційність, *glissando*, зойки і паузи, ніби героїні забракло повітря. Синтез неофольклоризму з сучасним звукописом сприяє посиленню семантики поетичного першоджерела, до якого митець додає повторення ключових фраз («Чи й дождусь я зустрічі із ним»), слів («розвелась»), вигуків («Ой») і звукозображальних ефектів («ку-ку»).

№ 9 «Почали шуміти бурі» написаний на однойменній вірш П. Усенка, створений 1954 р. – кульмінаційний. Бурхливе життя ліричного героя ніби добігає кінця, уповільнюється, що передається алегорією: з'являються передвісники зими – осінні бурі. Ліричний герой бачить сумну осінню картину, традиційно ілюстровану змінами навколишньої природи: «шумлять бурі», «дощ січе», «пчорніла річка», «ані голосу, ні співу з гаю-темнобору» тощо. *Мінорний* настрій картини осінньої негоди відтінюють риторичні звертання-ретроспекції автора до «ранків світлозорих», «днів ясних, погожих», «далей синіх». Через це настрій вірша не є, на нашу думку, суцільно трагічним, адже все це збереглося в пам'яті героя. Вірш написано чотиристопним хореем. Серед засобів увиразнення є епітети (лист осінній, ранки світлозорі, гай-темнобір, береза юна, білокора; дні ясні, погожі); повтори (ані голосу, ні співу; ходить, бродить; де ж ви, ранки ..., де ж ви, далі ... – останнє повторюється як обрамлення). Явища природи персоніфіковані: бурі рвуть лист, дощ січе березу, вітер ходить, бродить та воює (прикл. 12, Додаток А).

№ 9 «Почали шуміти бурі» є зразком хорової поліфонії, а саме прикладом застосування пасакалії у хоровому творі а *capella* другої половини ХХ ст., коли цей жанр стає достатньо популярним завдяки потужному потенціалу, який закладений у самому принципі композиційного розгортання музичної тканини. «Почали шуміти бурі» притаманні як характерні ознаки кульмінації циклу: монументальність, драматизм, героїка, патетика та епічна широта мотивів, так і ознаки, властиві пасакалії: урочисто-трагедійний характер, повільний темп, тридольний метр, мінорний лад, форма варіацій на *basso ostinato*. У варіаційній формі, властивій пасакалії, тема з баса переміщується у верхній голос і сама слугує матеріалом мелодичного розвитку. І. Шамо використовує різні методи варіювання: поліфонічний, гармонічний, фактурний, тембровий. Вільний мелодичний розвиток

в різних голосах спирається на незмінно повторювану тему *mormorando* в басовій партії. Численні покази теми в різних ракурсах, поєднання контрастності тематичних співставлень з поступовим нарощуванням динаміки сприяє зростанню драматичних ліній у всебічному розкритті художнього образу.

Тема – невелика за обсягом (три такти) – звучить у басів *ostinato* вісім разів. У 10-22 тт. в Темі відбуваються деякі зміни: замість *c*, що звучала у першому такті, з'являється *d* ♯. Вочевидь, це викликано створенням логічно вибудованої послідовності акордів, тобто «гармонійними» міркуваннями. Партії вступають послідовно: басы, тенори, альти, сопрано, створюючи відчуття поступового нагнітання за рахунок посилення динаміки і зміни вокалізації *mormorando* у кульмінації на голосну А (22-24 тт.). Починаючи з 14 і до 25 тт. тенори й альти кожні шість тактів проводять *ostinato* інтоному, що сприяє драматизації образу. Мелодична лінія в партії сопрано розвивається вільно, відразу *mf molto cresc.* До кульмінаційної вершини, позначеної високою теситурою. У всіх партіях композитор застосовує безліч хроматизмів, завдяки чого створюється звукозображальний момент – завивання вітру (прикл. 29, Додаток Б). З 25 т. композитор застосовує віршований текст, що співпадає з завершенням першого проведення основної фактурної формули (П.), а також із досягненням кульмінації в 25 т. В цілому, цю побудову (1-25 т.) можливо визначити як період типу розгортання, характерним для поліфонічних п'єс. Другий період вирізняється застосуванням імітацій. Матеріалом стає мірний висхідний рух звуками мінорний гами. Цей прийом – потужний акумулятор емоційної напруги (як і головна якість пасакалії), а примножений за рахунок імітації отримує особливу силу впливу. У даному випадку це ще один звукозображальний прийом – зображення поривів сильного вітру. Кульмінація цього розділу настає у момент неточної *stretta* (33-35 тт.), але досягнута висока напруга не спадає і надалі. Якщо на початку енергія накопичувалася, то тепер, досягнувши рівня бурі, вона стабільно утримує стан розгулу буревія. Потужне звучання хорового *tutti* практично позбавлене мелодійної основи – це механістичний рух рівними четвертними тривалостями, у підсумку

якого кожна партія підтримує різке звучання вертикалей фактично за допомогою двох основних прийомів. Перший – це хроматичні «кроки» нагору і вниз, другий – так звані репетиції, тобто наполегливі, нарочито акцентовані повтори одного й того ж звуку. Насправді, застосований ще один, третій прийом – практично весь час партії тенорів і сопрано, а баси й альти у 39-40 тт., дублюють одна одну, створюючи октавні унісони. Виникає якась порожнеча, що створює відчуття розрідженої атмосфери всередині стихійного лиха. Поступове фактурне нарощування створює відповідну емоційну напругу. Не дивлячись на зовні жорстко задану конструкцію, пасакалія надає композитору достатню творчу свободу: по-перше, з відсутністю обов'язкової в інших поліфонічних жанрах імітаційності, по-друге, окремі варіації можуть не бути інтонаційно пов'язаними між собою, по-третє, стилістика пасакалії передбачає збільшення кількості голосів, що у підсумку «змушує» фактуру поступово перетворюватися з поліфонічної на гармонічну (прикл.30, Додаток Б).

Спад напруги розпочинається з 46 т., і в 48 наступає «тиша», що продовжується чотири такти на тлі органного пункту *g* в партії басів. Заявлена в 48 т. домінанта не отримує вирішення, а в 52 т. – початок нового епізоду, що виконує сполучну функцію і вносить контраст за рахунок прозорого, світлого звучання на *p* простих акордів у жіночого складу – тризвуків (*Es*), секстакордів (*c*), що повільно змінюють один одного на тлі двічі повтореної низхідної інтонації у басів. Це ніби боязка надія на спокій і гармонію, «натяк» на паралельний *Es-dur*, що так і не прозвучав кінцево переконливо й однозначно.

Одначе, тема пасакалії з 61 т. нагадує про себе в партії тенорів, а згодом вона знову розпочинає свій загрозливий шлях і в партії басів. Власне, у кожній партії спостерігається коловорот певних інтонацій, причому у вертикалях повтори не співпадають між собою, що створює картину хаосу, яку породив буревій. Як і в першому періоді, *mormorando* ніби трохи стримує очікувану люту буревію, однак з 99 т. («Почорніла наша річка») відбувається загрозливе накопичення напруги й посилення динаміки, що призводить до кульмінації «Вітер берегами ходить». Ця кульмінація більш потужна, що, зокрема, відображено у ремарці композитора *ff*.

Загалом, повторюється структура побудови першої частини, але змінюються масштаби розділів (прикл. 31, Додаток Б).

Отже, цей масштабний твір І. Шамо має куплетно-варіаційну структуру, де кожен куплет написаний у простій безрепризній формі: перший куплет *c-moll*, 24+24+12 (сполучний епізод): 1 – 60 тт.; другий куплет *c-moll*, 39+16+20 (coda): 61 – 134 тт.

Завершує цикл «**Зимова акварель**» – поетична замальовка без назви Р. Братуня 1952 р., у якій на тлі зимового міського пейзажу створюється образ ліричного героя, що не може відвести погляду від коханої дівчини і повірити своєму щастю: «невже ти моя?». Хор «Зимова акварель» – епілог, хор-спогад. Відповідно для нього взято надзвичайно лаконічну замальовку, де немає деталей, описів, образних висловів, але водночас вона сповнена світлих інтимних почуттів. Їх означено лише двома словами: «і дивно, й незвично» та риторичним питанням-окликом «Невже ти моя?!», але вони передають бурю емоцій у душі ліричного героя, невимовну радість. Усе минає, але залишаються навечно і зринають в останні миті свідомості такі хвилини кохання, любові, тріумфу життя.

Вірш написано двостопним амфібрахієм, у кожному парному рядку стопа усічена, що ніби надає відгінку незакінченості, недомовленості фрази (прикл. 13, Додаток А). Композитор обирає для втілення символістської поезії Р. Братуня світлу тональність *Es-dur*, помірний темп *Moderato* з ремаркою *dolce*, динамічну шкалу від *ppp* до *f*, розмаїття ритмоформул, гнучку мелодику й хорові вокалізи. Розпочинає мініатюру *pp mormorando* хоровий вокаліз, де І. Шамо створює відчуття стоп-кадру, це ніби картина, намальована пензлем художника: місто, зупинка трамваю, сніжинки і двоє закоханих. Кол ивання гармоній (тоніка – II_6 – I_7 – $\text{II}_{6/5}$ – I_7 – VI_7 – II_7 – III_6) з мінімальним динамічним рухом до першої долі другого такту і стишенням під час квартового висхідного руху у сопрано створює відчуття тиші, що бринить, ніби двоє закоханих одні у цілому світі. І саме з повторення цього квартового руху починається змалювання зимового пейзажу – зі зміни фактури з гомофонно-гармонічної на поліфонічну і застосування поетичного слова Р. Братуня (прикл. 32, Додаток Б).

I. Шамо для хорової картини обирає не перші рядки поезії, а третій і четвертий: «Розтала сніжинка на віях твоїх». Наповнене звучання хору вже *mp*, де розлога тема звучить у сопрано за підтримки *divisi* альтів, тенорів і басів, є персоніфікацією образу закоханого, який з неймовірною ніжністю повторює четвертий рядок поезії «на віях твоїх» (4-5 тт.). I. Шамо ще раз підтверджує, що він геніальний мелодист, який досконало розуміє необхідність індивідуалізації кожного голосу хорової партитури задля створення тембрально збагаченого звучання. Якщо для основної теми притаманні виразна, вигиниста мелодика в обсязі децими ($es_1 - g_2$) з квартовими, секстовими рухами, вибагливою ритмікою, а басам – ясна функціональність, що окреслює гармонічний контур, то тенорам й альтам – інтонаційне розмаїття, засноване як на мотивах хорового вокалізу, так і на, власне, темі, підголоски, перегуки. Так, секстовий хід $es-c$ у партії альтів (3-4 тт.) передуює його появі в основній темі у сопрано (4 т.), секундові низхідні «коливання» у тенорів є ремінісценцією вокалізу (4 т.), а ритмічно модифікований початковий мотив теми (6-7 тт.) сприяє створенню тембрального мережива.

Тема має структуру 3+3 тт., при чому друга фраза майже точно повторює першу з точки зору мелодійної лінії, але гармонійне забарвлення інше. Перша фраза (3 – 5 тт.) гармонійно пофарбована так: $I_{5/3} - VI - II_7 - I_{6/5} - I_{6/5}^{-7} - IV_{5/3}$ (As-dur) – $I_6 - IV_{5/3} - I_6 - IV_{5/3} - I_6 - VI_{6/4} - II_7 - V_{5/3}$ із затриманням. У другій, що починається зі слів «Трамвайна зупинка» (6-8 тт.), композитор «прибирає» послідовність $II_7 - I_{6/5} - I_{6/5}^{-7}$, лишаючись у межах тонічної гармонії, а в 7-8 тт. розвиток приводить не до домінанти, а до тонічного тризвуку («стривожений сміх») з оспівуванням терцієвого і квінтового тонів.

Другу частину простої тричастинної форми розпочинає тематизм, де переважають пощаблеві рухи, за винятком висхідного квартового ходу, що є відсилкою до теми першої частини. Тема доручена тенорам за підтримки п'ятиголосого хорового масиву альтів і басів *divisi* та сопрано. Схвильований стан ліричного героя «І дивно й незвично – невже ти моя?!» переданий через кардинальні зміни: *c-moll* після *Es-dur*, ритмічно вибаглива, з пунктиром і синкопами, залігованими нотами і шістнадцятими мелодійна лінія, яка звучить у

достатньо високій теноровій теситурі, що, за задумом композитора, дозволить темі ніби «ширяться» над хоровим масивом, адже всі інші партії знаходяться у середній теситурі. Окрім позначки про невеличке посилення сили звуку автор не виставляє динаміки, ніби пропонує виконавцям вирішити самостійно як має прозвучати ця фраза: наповненим *mf* чи проникливим фальцетом, адже значне підвищення теситури у теноровій партії надає можливість двох версій.

Мелодичне озвучення наступного поетичного рядка «схвильоване личко в сніжинках сія» І. Шамо доручає партії сопрано (10-12 тт.), що «перехоплює» тему у тенорів, широкою лінією обсягом в ундециму, ніби захоплено надаючи позитивну відповідь на питання коханого. Якщо у вихідній темі звучав рух низхідним секстакордом *Es-dur*, то тут, навпаки висхідний – *c-moll*, підкреслює тематичну єдність і низхідний квінтовий хід. Передує кульмінації, що припадає на хоровий вокаліз (13-16 тт.), посилення динаміки у 12 т. до *mf* і $\text{II}_{4/3} - \text{V}_7$ без квінтового тону, що стверджує *c-moll*, в якому композитор *f* продовжує на голосну «А» насичений розвиток хорової партитури, бо почуття переповнюють закоханих і слів забракло, вони просто зайві. Перегуки хорових партій, імітації створюють створюють поліфонічну тканину, де відбувається модифікація інтонацій теми першої частини. Поступовий спад і теситури, і динаміки, продовження мелодійної лінії сопрано перегуком альтів дозволяє автору створити більш «матове», бархатисте звучання без фарб високих жіночих голосів, а мерехтіння *As-dur* VI – *c-moll* I – *f-moll* IV – *c-moll* I і призводить врешті-решт до домінантового септакорду з затриманням *Es-dur*. На цій гармонії із-за такту повертається тематизм першої частини – реприза, де мелодійна лінія сопрано *tr* повторює поетичний рядок «схвильоване личко в сніжинках сія» на тлі хорового вокалізу *mormorando*. Друга фраза мелодійної лінії сопрано озвучує попередній рядок поезії Р. Братуня «І дивно й незвично – невже ти моя?!». Композитор, як і в першій частині твору, у традиціях народних пісень повторює останні слова поетичного рядка, створюючи відчуття ласкавої відради. Підкреслюючи значення і захват від слова «моя?!», І. Шамо єдиний раз у третій частині перериває *mormorando* й озвучує це слово *tutti* хору, додаючи надалі ремарку *rit.* під час появи початкової інтонації, викладеної у збільшенні в партії

сопрано. У невеликій кодї до хорового *mormorando* доєднується *solo* сопрано, де як луна, *pp*, у збільшенні звучить вихідний мотив, тема кохання, інтонації якої є наскрізними у хоровій мініатюрі (прикл.33, Додаток Б).

Отже, І. Шамо у хоровому творі «Зимова акварель», що завершує цикл, запроваджує метод симфонізму, трансформуючи основний тематизм упродовж тричастинної репризної структури (АВА₁), створюючи таким чином цілісну композицію.

Підсумовуючи, підкреслимо, що хоровий цикл містить три мікроцикли, об'єднані сюжетною лінією або присвячені обрядовим діям. Перший, розкриває перипетії долі ліричного героя й розгортається у хорах «Шумлять бори», «Я повернуся», «Верховинська», «Легендарна тачанка», «Зашуміли знову бурі», «Зимова акварель». Другий – традиційний для народної творчості – репрезентує хори про жіночу долю «Не туманься, тумане» і «Закукуй мені, зозуленько», а третій – обрядовий – «Веснянка» та «Купальська».

Висновки до Розділу 2

Тематика акапельних циклічних *opus*'ів митця розмаїта, але, передусім, це кохання, любов до рідного краю, лірико-філософські роздуми. В першому циклі – це відображення картин, відповідно, осінньої, зимової, весняної й літньої пори у метафоричному, алегоричному вимірі. Підґрунтям до поєднання хорів в останньому акапельному циклі митця «10 хорів на вірші українських поетів» є лірико-філософське забарвлення обраних першоджерел і умовне сюжетотворення, посилене завдяки оновленим засобам хорового письма композитора: алеаторики, сонористики тощо. Аналогії з першим циклом виникають завдяки метафоричності, алегоріям, з другим – за рахунок неофольклорних проявів. Еволюційні процеси виявлені на жанрово-стильовому й композиційно-технологічному рівнях.

У хорових циклах *a cappella* відбулося збагачення звукової палітри за рахунок хорової інструментовки, звукозображальним елементам. Темброва палітра його хорових *opus*'ів відрізняється своєрідністю у змалюванні різних звукостанів, створенні розмаїття художніх звукообразів. Композиційно-драматургічним

принципам хорової творчості *a cappella* І. Шамо притаманний синтез осучасненого багатозначною змістовністю традиційного формотворення попередніх класико-романтичних епох з новітнім структуруванням художнього твору.

Хорові цикли І. Шамо у дослідженнях музикознавців не позиціонувалися як «авангардні», хоча у циклі «10 хорів на вірші українських поетів» є й алеаторика, й сонористика, і співзвуччя нетерцієвої структури. Це пов'язано з тим, що застосовуючи авангардні композиційні техніки, митець не відчував потреби у відокремленні від інших стильових напрямів, синтезуючи у своїх хорових творах ознаки експресіонізму, необароко, неокласицизму тощо. Неофольклорні прояви відчутні у створенні хорів-пісень з характерними для народного гуртового співу традиціями у поєднанні з сучасним мовленням. «Закукуй мені, зозуленько», «Не туманься, тумане», «Веснянка» віддзеркалюють інтерпретацію І. Шамо жанрово-інтонаційних моделей народних зразків на основі авторського переусвідомлення інтонаційного фонду українського фольклору. Спостерігаються такі прояви постмодернізму, за А. Чибалашвілі, «як звернення до стилів минулих епох, вільне використання різних технік, прийомів, засобів музичної виразності» [225, с. 226-227].

Якщо стисло окреслити виконавсько-хорові завдання, то вони мають полягати: у роботі над інтонацією у широкому розумінні, адже «природно-виразна інтонація <...> надає емоційний зміст вокальній мові [73, с. 41]; над хоровим строем, вибудовуючи поліпластовість фактури з означенням найважливішого прошарку динамікою; у досягненні ансамблю на всіх рівнях: загально-хоровому, окремої хорової партії, вокального, тембрального, ритмічного, штрихового, динамічного, дикційного, артикуляційного, вербального; в осягненні техніки відтворення тембрових градацій; в опануванні новітніх технік алеаторики, сонористики тощо; у застосуванні прийому «інструменталізації», особливо у вокалізах, де голос повинен звучати як інструмент різного тембрового, регістрового забарвлення залежно від художньо-образного змісту твору; у напрацюванні досвіду театральньо-сценічного виконання та вміння трансформувати образно-емоційні стани для перебудови слухових та співацьких уявлень.

РОЗДІЛ 3 ПРОЦЕС СТАНОВЛЕННЯ ДИРИГЕНТСЬКОЇ КОНЦЕПЦІЇ ОПЕРНОГО Й ОРАТОРІАЛЬНОГО ТВОРІВ І. ШАМО

3.1 Хорова опера *a cappella* «Ятранські ігри» І. Шамо: символіка відродження.

І. Шамо плідно працював, створюючи музику до кінофільмів, драматичних спектаклів, а ідея створення власного музично-сценічного твору виникла, за спогадами композитора, задовго до написання опери «Ятранські ігри» (1978), під час поїздок по селах для пошуків нових фольклорних зразків. У пам'яті І. Шамо протягом 30 років залишався вражаючий купальський обряд, побачений на річці Ятрань, який і став визначальним для жанрової складової музично-сценічного твору: «Краса мелодій, пластичність і магічна привабливість рухів танцівників буквально запалили мою уяву. Ось тоді й захотілося створити цілісну образну дію, придатну для сценічного втілення» [цит. за 147, с. 79]. Композитор багато працював у пошуках літературної основи твору, але в результаті звернувся до поета В. Юхимовича¹⁶, оскільки хотів утілення у віршованій формі єдиної лінії драматургічного розгортання дійства. В. Юхимович «написав лібрето й тексти хорів згідно з розробленим уже драматичним планом» [там само], окрім № 15 (слова народні). М. Гринишин підкреслював, що «сміливість художньо-виразних рішень зацікавила не лише виконавців, але й музикознавців і фольклористів. А причина в цьому одна: саме високохудожній текст поета В. Юхимовича зробив надзвичайно сильне емоційне враження та надихнув композитора на створення цього захопливого видовища. Адже і музика, і текст напрочуд тут органічно злилися» [60]. Виконавський склад музично-сценічного *opus* 'у І. Шамо дослідники визначають як квартет солістів, хор *a cappella* і балет [147, с. 79], а в клавирі, –

¹⁶ Василь Лукич Юхимович (1924 – 2002) – видатний український поет, автор понад 20 збірок поезій, серед яких «Подорожники», «Вікно у світ»; весільних пісень, об'єднаних у лірико-обрядове дійство «Подільське весілля». Образний стрій поезій В. Юхимовича живився фольклорними джерелами, які він збирав і вивчав усе своє життя. У співавторстві з вітчизняними композиторами митець створив неперевершені пісенні зразки, зокрема, з О. Білашем – «Журавка», «Коли втрачаєш друга», з І. Сльотою – «А льон цвіте», «Там, де ми ходили» та ін.

солісти і хор без супроводу [235, с. 1]. Незважаючи на деякі різночитання відносно виконавського складу, саме хорова драматургія стала одним з основних засобів втілення художнього змісту опери. Оперний твір І. Шамо має номерну структуру (прикл. 34, Додаток Б). З одного боку, номерна структура підкреслює оперну природу твору, з іншого – простежується зв'язок з принципами побудови оперно-хорової сюїти, у якій важливу роль отримує принцип контрасту. Оскільки двоактна будова опери [153, 86] не отримала відображення в клавирі, в цьому дослідженні твір аналізується як одноактний, у чому вбачається розвиток традицій М. Лисенка («Ноктюрн»), К. Стеценка («Іфігенія в Тавриді»), М. Леонтовича («Нарусалчин Великдень»).

І. Шамо, створюючи хорову оперу *a cappella*, планував створити музично-сценічний твір, де колективний образ – народ – постає в різних ситуаціях весняних, літніх та весільних обрядів, які найчастіше проводилися восени, після збору врожаю. Композитор свідомо не звернувся до зимових обрядів. Його цікавили теми відродження природи, її розквіт та весілля як початок нового етапу в житті людини. Виключення становить номер «Калита». Обрядовий корж – калиту готували у грудні, 13, на Андрія і під час цього свята часто-густо дівчата й парубки ставали до пари. Мабуть тому, напередодні весілля, як спогад про зустріч закоханих на веселому обряді, і з'явився цей номер у драматургії опери. Прагнучи до створення оперного полотна, а не обрядового дійства, І. Шамо сполучає сімнадцять пісень календарно-обрядового циклу з ліричними, танцювальними, величальними, яких у творі одинадцять. При цьому в опері немає жодного фольклорного зразка, окрім фрази з народної пісні «Там, де Ятрань».

Якщо розглядати хори в музично-сценічному творі композитора як «оперно-хорову сюїту» [23, с. 8], то очевидна наявність трьох концентрованих сюїт, відповідно весняної, літньої і весільної. Стосовно трактування композиційних процесів, то очевидна наявність трьох частин, які можуть бути потрактовані як три оперні картини і позначені, відповідно «Весняна», яка складається з 9-ти номерів (№№ 2–10), «Літня» – 11 номерів (№№ 11–21) і третя – «Весільна» (8 номерів,

№№ 22–29). Водночас, у творі І. Шамо наявна циклічність як принцип побудови музично-сценічного цілого.

№ 1 – «Заспів» може бути визначений як своєрідний пролог, а № 30 – «Заклучна» – є епілогом. Відповідно до законів арочної драматургії № 1 і № 30 мають в основі спільність музичного тематизму, який «складає інтонаційний фонд усього твору» [7, с. 223].

№ 1 – «*Заспів*» (Es-dur, широко, з настроєм) має важливе значення в драматургії опери, оскільки є зачином, який і відкриває музично-сценічну дію. Насиченість звучання змішаного хору, імпровізаційність, характерна для народних зразків, змінність розмірів, застосовані композитором для створення безперервності розвитку музичного матеріалу, сприяють створенню картини народного свята. Саме в цьому номері захоплено звучить тема любові, яка стане лейтмотивом усього твору, свідомством застосування композитором методу симфонізму. Саме любов у всіх її проявах і стала драматургічним стержнем оперного дійства. Тому в творі простежується паралель: весняна картина – відродження природи, зародження життя, любові, літня – розквіт природи, кохання, а далі – весільна як щасливий підсумок і водночас початок нового етапу в житті людини. Функції своєрідних прологу та епілогу виконують, відповідно, «*Заспів*» № 1 і «*Заклучна*» № 30.

Висхідна чиста кварта **b-es** складає основу початкової побудови опери. Вигук «Гей!», характерний для українських народних пісень, звучить на кварти-«закличці» і несе в собі весняну семантику, символику відродження природи (прикл. 35, Додаток Б). На тлі квартакордів *ostinato* мелодія «розгалужується», перетворюючись на паралельні тризвуки, які на зростаючій динаміці в русі після секунд створюють відчуття свята, що наближається. Важливого значення набуває ремарка композитора: «Протягом 30–60 секунд у різних ритмічних послідовностях, які повністю залежать од виконавців, їхнього художнього сприйняття твору, – пошепки чи вголос промовляти слова (речення), поступово стихаючи»: – *Ми тут живемо на Ятрані...* (прикл. 36, Додаток Б). Драматургічна роль хору – народу – учасника подій, дієво-динамічна, а функція «*Заспіву*» – формотворча.

Продовжуючи традиції К. Пендерецького і В. Лютославського, І. Шамо в № 1 опери застосовує алеаторику, використовуючи «стабільний» запис, що якоюсь мірою обмежує характерний для цієї композиторської техніки принцип випадковості.

Поступове затихання хору за принципом драматургії вторгнення «перериває» хоровод жіночого хору – № 2 «*Маринонька*» (e-moll, не дуже швидко, хороводом). Композитор припускав виконання № 2 *attacca*, про що свідчить його ремарка на тактовій рисці № 1: «З-за такту вступають сопрано й альти з наступного номера». Поява однотерцієвого мінору (після Es-dur в «*Засніві*» – e-moll) вносить нову фарбу, яка разом із тембрами жіночих голосів створює ліричний характер. Структура цього номера куплетно-варіаційна, де форма куплету складається із заспіву (а, 7 т.) і приспіву (b, 6 т.). Мелодичний зворот **h-a-g**, що починає *хоровод*, символізує обертання по колу, що виявляє магію кола як у тематизмі, так і в сценічній дії: «На вигоні, як на риночку». Майстерність композитора проявляється в створенні мелодії, близької за духом до народної, оскільки змінна ладовість e-moll – G-dur уміщена в цій трихордовій поспівці, характерній для української народної пісенності [235, с. 5] Хоровод «*Маринонька*» містить ще декілька інтонем, які відіграють важливу роль у подальшому розвитку художнього образу. Так, у другій фазі першого речення з'являється мелодичний оборот, в основі якого також терція, тільки мала, а в приспіві (b) – в межах квінти, причому мелодія викладена композитором по звуках акорду, тобто по терціях. Тональний план розкриває глибинну народність авторської пісні. Так, поява **cis** в e-moll свідчить про використання дорійського ладу та призводить до модуляції в h-moll, де **cis** – II щабель, а змінність ладу – h-moll натурального і e-moll дорійського – відчутна в оспівуванні другого мелодичного звороту в кінці першого куплету.


У другому куплеті зіставлення h-moll натурального та фрігійського проявляється в звучанні **c** і **cis**, аж до вступу басової партії, після якого звучить натуральний h-moll. Основою другого куплету є інтонема першого мелодійного обороту, але якщо для першого куплету характерна фактура народно-підголоскова, то для другого – гармонійна. Насиченості звучанню неповного складу хору

(сопрано, альти, тенора, *divisi* в партіях сопрано і тенорів) у другому куплеті «Того й цього обмину» надає використання септакордів різних ступенів ладу, тоді як для третього характерне проведення теми канонем. Водночас І. Шамо динамізує форму, виключаючи на цьому етапі приспів між першим і другим куплетами.

Характер звучання теми на початку третього куплету «На вигоні, на галявині» рішучий, *f*, але відбиваючи семантику звернення «в серце глянь мені», динаміка стає більш приглушеною, і канон змінює унісон. Проведення в партії сопрано другої мелодійної поспівки *staccato* «підхоплюють» альти і баси. Відхилення до *fis-moll* підкреслює ліричний характер тексту «Ти мене полюбиш» – основна тема у сопрано і тенорів *legato*, тоді як у альтів і басів грайливо звучить друга тема «Як в зіницях твоїх» *staccato*. Унісон **h** (ц. 7) став відправною точкою для підготовки кульмінації, чому сприяло насичення хорової фактури кластерами, що звучать на *ostinato h* у басової партії. Кульмінація третього куплету (ц. 8) стає об'єднавчим чинником, оскільки її вершину (*sfp*) композитор об'єднує з початком четвертого куплету (прикл. 37, Додаток Б). Якщо в другому куплеті був відсутній приспів, то структура четвертого, навпаки, набуває значного розширення приспіву – 13 т. Мелодичні обороти першого куплету поступово з'являються в заспіві четвертого куплету «У таночку біля Ятрані» (чотири такти), характер якого спокійніший, світліший по відношенню до третього. Створенню образу сприяє поступове підключення хорових партій – спочатку тихе звучання жіночого хору паралельними тризвуками, потім поява тенорів *mormorando* з першою темою і далі – басів. Приспів починається на звучанні чоловічого хору *mormorando* в альтів, до яких через два такти приєднуються сопрано. П'ятий куплет «На березі біля Ятрані» є неточною репризою. Важливе значення для хормейстера має ремарка композитора: «Зменшувати кількість виконавців, поступово стихаючи». Перший мелодичний оборот **h-a-g** стає фоном для проведення контрапунктом теми приспіву в тенорів *mormorando*. Драматургічна функція хору – обрядова.


№ 3 «Веснянка I» (*e-moll*, вільно, по-народному). З жанрового різноманіття веснянок І. Шамо обрав жанр «заклички» і створив оперний номер, у якому б, закликаючи весну, артисти хору поєднували спів з рухами і танком. Композитор

цементує форму всієї опери, насичуючи кожен подальшу пісню інтонаціями попередніх. Так, у «*Веснянці I*», природно, знову застосовується висхідний квартовий хід (заспів, альт *solo*), що символізує заклик весни, а танцювальний та інтонаційний зв'язок з «Хороводом» підкреслюється наявністю терцієвих поспівок. [235, с. 10] Створюючи «*Веснянку I*», І. Шамо знову звертається до куплетно-варіаційної форми, де куплет типу «заспів-приспів». Також композитор використовує *solo*, що характерно для народного гуртового виконання. Сольному заспіву альта «Ой, весна, весна» ($\text{♩}=44$) властиві імпровізаційність, свобода розгортання мелодійної лінії, що проявляється у відсутності тактових рисок, ритмічна витонченість (синкопи, тріолі, шістнадцяті тривалості, фермати). Архаїка заспіву підкреслена інтонаціями фрігійського, дорійського ладів, опорою на звук **h**, а не на певну тональність. Підхоплює сольний заспів приспів жіночого хору «Ми тебе ждали» ($\text{♩}=78$). Поступовий рух, обмежений терцієвим сегментом, чергування **c** і **cis** в *e-moll*, тяжіння до остинатних ритмоформул, змінний метр (4/4, 3/4), терцієва втора – усі ці чинники наближають авторський варіант веснянки до народних зразків. Окрім того, *glissando* в повільному сольному заспіві, що заповнює низхідний квартовий рух і *glissando* в хоровому виконанні в приспіві (висхідний стрибок «Гу!») – характерна ознака обрядових пісень весняного циклу. Так, у веснянках-«гукалках» часто використовується вигук «Гу!». Кожен подальший куплет І. Шамо максимально розквітчує: у дещо зміненому сольному заспіві другого куплету звучить прохання «Ой, весна, весна! Принеси нам, принеси!», а в приспіві, завдяки триголосю, виникають квартсекстакорди, секстакорди різного нахилу у зв'язку з використанням міксолідійського, лідійського, гармонійного *G-dur*. Далі скорочений заспів звучить на *ostinato h* альтової партії, а в розширеному приспіві «Ми про весну думали, мріяли», ґрунтованому на терцієво-квартовій інтонації, посилюється танцювальний характер, динаміка та вперше з'являється штрих *staccato*. Практично точне повернення заспіву відбувається в четвертому куплеті, створюючи арку до початку номера, а в приспіві знову виникає двоголосся, яке в останніх тактах «*Веснянки I*»

розростається до восьмиголосого дисонансного співзвуччя, що складається зі звуків **h**, **c**, **d**, і кварта **f**, **g**, **a**, **h**. На його тлі соліст, відповідно до ремарки композитора: «Здалеку, начебто за сценою» [235, с. 12] знову закликає весну. Драматургічна функція хору – обрядова. Наступна пісня весняного циклу – «*Веснянка II*» (№ 4) розвиває танцювальну складову попереднього номера, оскільки за жанром є його танцювально-ігровим різновидом. Уперше в опері І. Шамо звертається не до куплетно-варіаційної, а до тричастинної форми. Знову композитор використовує тембри жіночих голосів, але фактурно подає їх звучання абсолютно інакше. Визначаючи темп «Ходою», автор припускає спочатку рух сценою хорової партії сопрано з темою «Наспівала синичка» (G-dur, *mf*), потім альтів (*f*) з дещо видозміненою темою сопрано, тільки в Es-dur. Далі відбувається з'єднання двох сегментів теми, де перші два такти викладені стисло – восьмими тривалостями в сопрано знову в G-dur, при цьому третій і четвертий такти теми звучать в альтів, створюючи двоголосний виклад (G-dur, VII низький щабель). У різноманітному ритмічному викладі альти розвивають перші два такти теми з радісними вигуками «йде весна!» (*f*), тоді як сопрано в натуральному G-dur створюють «горяк» (3-4 такти основного тематизму в збільшенні) на *mp*, відтіняючи веселий характер появою характерних для ліричних народних пісень текстів про минулу молодість, «де одчалила юність». Але весна-любов перемагає сумні настрої, і знову по чергово в альтів і сопрано звучить основний тематизм «Йде весна!» у витонченішому ритмічному варіанті (в альтів , у сопрано – синкопа), але висхідний стрибок з основного тону G-dur на квінту і далі низхідний на терцієвий тон залишається незмінним. Кульмінаційними є 17-18 тт., де насичено (*f*), чотириголосо проголошується «Йде весна в нашій краї!». І знову виникає паралель весна – любов, оскільки в паралельному мінорі (g-moll, *mp*) в обрамленні септакордів VI, IV ступенів, II_{6/5}, акордів нетерцієвої структури виникає ніжна мелодія в сопрано, у якій знову звучить **c** і **cis**, ніби відсилання до хороводу «*Маринонька*», і любовна тематика «Знову наблизила повинь світлий погляд любові».

Середню частину починають альти, на тлі квартових інтонацій яких звучить основна тема номера в сопрано, але в g-moll. І. Шамо майстерно «вичленовує» окремі елементи теми, з п'ятої цифри *ostinato* у сопрано і альтів спочатку в мінорі, а потім у мажорі звучать, відповідно, третій-четвертий такти теми і виникає деяке «похитування» з поступовим динамічним наростанням. У 39-40 тт. вже *f ostinato* на звуці **d** в альтів звучить текст «А вода прибуває», тоді як у сопрано – вигуки «Йде весна!». Реприза є генеральною кульмінацією і починається в динаміці *ff* в G-dur, де тема «Наспівала синичка» яскраво звучить у сопрано, точно повторюючи її варіант з першої частини, а в доповненні останній такт теми звучить в іншому гармонічному обрамленні. Останні три такти «**Веснянки II**» йдуть *allargando*, кресцендуючи до останнього такту, де авторський нюанс *fff*. Драматургічна функція хору – танцювально-обрядова.

Насичений гімнічними інтонаціями № 5 опери «**Земле, співай і радій!**» прославляє щедроти рідної землі, любов до неї, звеличує працю людини-творця. Октавний унісон змішаного хору на *mf* в темпі «Не поспішаючи, велично» покликаний продемонструвати єднання людей у прагненні до вдосконалення. Світла тональність B-dur, діатоніка, шестидольний метр (диригується «на два»), мелодійна лінія, що містить низхідний квартовий рух, потім стрибок на сексту вгору з подальшим заповненням, і знову хід на кварту зі зміненою ритмоформулою

(). Найвиразніше, враховуючи теситурні умови,

тут прозвучить тенорова партія зі стрибком на квінту **b-f** першої октави. Перше речення складається з двох фраз по три такти, де, починаючи з п'ятого такту, унісон поступово перетворюється на багатоголосу хорову фактуру. Друге речення «Широко йдуть по землі сівачі» є поступовим нарощуванням динаміки від *mp* до *f* і насиченням хорової звучності від шести до восьмиголосся для підкреслення кульмінаційної вершини «радій» і повернення в останньому такті фрази до шестиголосого викладу. У середньому розділі тричастинної структури з'являється новий тематизм, викладений композитором почергово в альтовій і сопрановій партіях, далі стретно – у тенорів і басів. Підхід до кульмінації в 23 т. відбувається

не лише завдяки поступовому нарощуванню хорової звучності, але й відхиленню до Des-dur з подальшим зіставленням з основною тональністю B-dur. Реприза (ц. 4) є точним повторенням першого речення першої частини. Що стосується другого, то композитор максимально його розширює (до 11 тактів) і насичує яскравими гармоніями завдяки відхиленню до Ges-dur. Далі І. Шамо знову використовує зіставлення з B-dur, тонічний тризвук якого є генеральною кульмінаційною вершиною і повнокровно завершує № 5. Драматургічна функція – величальна.

За принципом темпового контрасту № 6 «Розбуркайся, громе!» виконується в швидкому темпі, згідно з ремаркою І. Шамо $\text{♩} = 136$, а характер позначений автором «В темпі, рішуче» [235, с. 18]. Відповідно до характеру дібрано штрихи – І. Шамо акцентує кожну ноту, динаміку – *ff*, і теситурні умови. Воістину язичницького розмаху досягає композитор у цьому кульмінаційному номері весняної картини. Структура номеру може бути розглянута як трьох-п'ятичастинна, де **A** – 16 тт.; **B** – 4 тт.; **A 1** – 14 тт.; **B 1** – 5 тт.; **A 2** – 23 тт., а тональний план ґрунтований на зміні однойменної тональності B-dur і b-moll.

Для першої частини характерні зіставлення різних ритмоформул. У першій фразі – рух четвертними тривалостями в звертанні до Громовержця-Перуна, у другій – кожній хорovій партії композитор дає оригінальну ритмічну структуру, власний ритмічний малюнок (наприклад, різні синкопи в альтів і басів, тріолі у тенорів), а в завершальній фазі використовує *glissando* всього хору. У другому реченні знову повертається початкова фраза, але в іншому метрі – замість тридольного п'ятидольний, що пов'язано з текстом – «Прогуркоти, громе-Перуне!». І далі метр змінюватиметься буквально в кожному такті, відбиваючи всі нюанси поетичного першоджерела. Композитор-драматург, створюючи оперне полотно, свої побажання виконавського плану позначає в ремарках, які сприяють знаходженню як режисерської версії, так і хормейстерського трактування. І. Шамо в кінці другого речення дає дві ремарки: «Виголошуючи» і «тупотіти ногами» (прикл. 38, Додаток Б). Композитор використовує прийом хорovого *sprechstimme* на *ff*, потім тупання ногами в певному ритмі і далі звучання *sfp mormorando*

семиголосого хорового масиву. Важливо точно витримати \downarrow , а на п'ятій долі артисти хору повинні тупнути, і це є знаком до початку розділу **B**, де композитор ще раз надає ремарку «В темпі, рішуче» [235, с. 19]. Затактова тріольна восьма, що звучить у двохоктавному унісонному викладі *mf*, є початком мелодійної лінії, вимогливі тріольні інтонації якої призводять до *f* вже в наступному такті. Але *glissando* на октаву вниз у сопрано, альтів і тенорів сприяє створенню нової динамічної хвилі, що веде до утвердження секундової інтонації **ges-f**, що є лейтінтонацією цього номера. Це підтверджує і наступний розділ (**A1**), у якому секундова інтонація подається в різноманітному гармонійному обрамленні. Водночас І. Шамо додає нову висхідну покрокову мелодійну лінію «Запрягай свою квадригу», що звучить у партії сопрано, а альти створюють терцієву втору. Потім елемент цієї теми з'являється у тенорів і практично точно відтворюється басовою партією. У 5 цифрі повертається тріольний рух (**B1**), відбувається вичленування окремих інтонацій з тем розділів **B** і **A1**. Звернення до Перуна акцентовано звучить на стику розділів **A1** і **B1** в чоловічій групі хору, потім в альтовій (*f*) і басовій (*mf*) партіях. Тріольний рух створює схвильовану, передгрозову атмосферу, чому сприяє і спів хору на голосну «А», і динамічне нагнітання. Лейтінтонація виникає в передкульмінаційний момент у перших сопрано у високій теситурі.

Кульмінаційна вершина позначена композитором *ff* і позначкою «тупотіти ногами». Саме такти, коли артисти хору відбивають ритм ногами – образотворчий момент, ілюстрація літературного тексту: «Прогуркоти колісницею». Завершальному розділу номера властиві динамізація розвитку і значний масштаб (23 тт.). Подальшу розробку отримує секундова лейтінтонація, тут вона піднімається до **g – ges**, а тупотіння ногами в заданому ритмі покликане зображувати гуркоти грому, що віщують дощ, якого так чекають хлібороби: «Дай животворної сили полям колосистим». І. Шамо створює арочну структуру, повторюючи першу фразу у кінці № 6 «Розбуркайся, громе-Перуне!», яка звучить стверджувально, а вибух грому – тупотіння на *crescendo* на В-dur'ному хоровому акорді – завершує розвиток яскравого художнього образу. Цей номер є кульмінацією весняного обрядового дійства. Функція хору в цьому номері – дієво-

обрядова. З точки зору розвитку хорової драматургії опери логічно було б чекати в № 7 грозу, але І. Шамо за принципом контрасту створює «Дощик» (Помірно). Характерне для народної творчості зменшувально-пестливе звернення відповідає благанням людей, щоб дощик йшов своєчасно. Куплетна структура номера з куплетом типу заспів-приспів якнайкраще відповідає завданню створення образу надії людей на майбутній урожай. Композитор знову застосовує метод симфонізму для цементування структури номера. У даному випадку це низхідна гармонійна послідовність, що звучить *tr* в альтовій і теноровій партіях у вступі до «Дощику» (4 т.). Тема в партії сопрано, що з'являється далі, в першому реченні, звучить на тлі цієї гармонічної послідовності в альтів *mormorando*. У другому реченні, що модулює до лідійського C-dur, автор звертається до насиченого тембру альтів в основній темі, а сопрано виконує функцію горяка.

Доручаючи два початкові речення жіночому хору *legato*, І. Шамо прагнув до створення ніжного, світлого образу. Поява теми в теноровій партії в третьому реченні сприяє насиченню тембрової палітри, а підголоски в сопрано та альтів забарвлюють тему яскравими фарбами. Вступ басової партії знаменує зміну тональності на однойменний c-moll, а далі модулює через f-moll до B-dur. Завершальна тритактна фраза заспіву, викладена в гармонійній фактурі, виконує сполучну функцію. Образ дощику створюється автором у приспіві за рахунок звучання жіночих голосів *pp*, штрихом *staccato*, тексту «Кап, кап», теситурних умов. Другий пласт фактури в тенорів, які пошепки закликають «роси, роси, дощику», до яких незабаром приєднуються баси. Акордова тема вступу звучить у чоловічих голосів, отримуючи таким чином функцію лейтмотиву. Динамічне наростання створює картину дощу (*f*), що поступово посилюється. І знову, як і в першому куплеті заспіву, завершальні такти, що є кульмінаційними, композитор подає в гармонійній фактурі «Ти собі на хмароньці відпочинь!». Модуляція в Des-dur знаменує новий етап розвитку образу і початок другого куплету (*ff*). Для І. Шамо характерне прагнення до динамізації форми, про що свідчить наявність одного речення (7 т.) в другому куплеті, на відміну від трьох у першому (9 т.+5 т.+10 т.). У приспіві створюється картина дощу, що поступово закінчується.

Цьому сприяє використання композитором алеаторики на поступово затихаючій динаміці (від *ff* – до *ppp*) у басовій партії, потім у сопрано, до яких приєднуються спочатку альти, а потім і тенори: «Стиснувши зуби, імітувати шум дощу» (ш...) (прикл. 39, див. Додаток Б). Ця ремарка композитора досить складна для виконання і вимагає від артистів хору точності вступів (баси на третю долю, сопрано – на першу, альти – на другу й останніми тенори – на першу долю). Артистам хору необхідно під час виконання імітації дощу на звуці «ш...» слухати інші партії, у яких ще триває розвиток основних темокомплексів номеру в різних ритмічних варіантах. Останні миті дощу створюють дві артистки хору (сопрано, швидше ліричні або лірико-колоратурні), які зможуть в тихій динаміці, легко-легко заспівати «Кап, кап» на тлі імітації затихання дощу у хору. Драматургічна функція хору колористична.

Мавки і русалки, які, за віруваннями праукраїнців, оберігають землеробів і їх працю, з'являлися на свято Трійці, у кінці весни, напередодні літа. Русальні пісні традиційно завершували весняний обрядовий цикл, і їх зміст був надзвичайно різноманітним: від любовної тематики до магії і ворожінь.

В № 8 – «*Русальна*» (Неспішно, хороводом, таємниче, *g-moll*) – розкриваються теми любові, плетіння вінків і ворожінь. У вступі (два такти) композитор створює картину воістину магичних дій, коли до унісону альтової і тенорової партій *pp fortissimo* додається партія сопрано *tr*, створюючи хорове звучання, наповнене кластерними хроматичними співзвуччями. Далі йде розгортання куплетно-варіаційної форми (4 куплети), яке починають альти на тлі *ostinato g* в теноровій партії. Тематизм першого куплету («Звиваєм віночки», 5 тт.) містить інтонації першого і другого номерів опери (терцієва поспівка), а зіставлення *c* і *cis* є ознакою подвійно-гармонійного і натурального ладів. Квартові «весняні» ходи, терцієві втори, безперервність мелодійного руху, що досягається за рахунок застосування змінних складних і несиметричних розмірів (7/4, 5/4, 4/4,

7/4, 6/4)¹⁷, натуральної доміанти, звучання в тихій динаміці жіночих голосів і тенорової партії, остинатність створюють картину початку ритуалу плетіння вінків.

Другому куплету передує двотактна сполука (вокаліз, *pp*), покликана створити характер любовної туги. Поява із-за такту теми у тенорів («Повідай, волошко») на тлі підголосків у баритонів і басів пов'язано з текстом «де Котигорошко» (казковий персонаж, у даному випадку коханий). Короткочасні відхилення в *Es-dur* і *B-dur* готують вступ жіночого хору – звернення до ромашки з питанням «Чом його я полюбила?». Саме сопрано й альти створюють підголоски, на тлі яких звучить тема у тенорів. Басовий тембр композитор знову «вимикає» для створення прозорої фактури і проникливого ліричного характеру. Модуляція до *h-moll* знаменує початок третього куплету «Зорійте, віночки». Підхід до кульмінації («та на хвилях гойдайтесь, але нелюбому не дайтесь») вимагає від композитора не лише модуляції в далеку тональність, але й насичення фактури, проведення теми спочатку в тенорів і альтів, далі в сопрано, потім у басів уже в нюансі *mf* і подальшого динамічного наростання аж до появи чотириголосої фактури. Крім того, сполучна побудова, наявна між першим і другим, третім і четвертим куплетами, тут відсутня. Кульмінація характеризується яскравою динамікою *f*, підвищенням теситури, появою подвійно-гармонійного мінору. Основна тема в дещо видозміненому варіанті звучить в альтовій партії. Для найбільш проникливої вимови тексту «та нелюбому не дайтесь» І. Шамо створює неточний канон між сопрано і басами на затихаючій динаміці, причому інтонація сопрано містить збільшену секунду, що звучала з іншим ритмом в сполучній побудові (8-9 тт.) між першим і другим куплетами.

Щодо структури № 8, то тут наявні ознаки тричастинності, оскільки перед останнім, четвертим куплетом композитор знову дає вступ до номера, тільки в скороченому варіанті. Більше того, четвертий куплет («Не втопи, русалко, бо віночка жалко») практично точно повторює перший за винятком п'ятого такту і додаванням ще двох, які й завершують «Русальну» унісоном сопрано, альтів і

¹⁷ Угрупування долей в несиметричних розмірах відповідно розвитку музично-вербального тексту: 7/4 – 2+2+2+1, окрім 7 т., де 2+2+1+2; 5/4 – 2+3, за винятком 12 т. – 3+2.

тенорів (28 т.), а в 29 композитор залишає тільки теноровий тембр¹⁸. Якщо динаміка від *p* до *ppp* також близька до нюансування в першому куплеті, то поява в 27 т. ремарки *accelerando* дає підставу стверджувати, що закінчення на тоні квінти *g-moll* і прискорення темпу покликані підготувати природний перехід до наступного номера оперного цілого.

№ 9 «Топтання рясту» (Не дуже помірно, рішуче; *h-moll-D-dur*). Цей номер виконується жіночим хором, оскільки створює образи дівчат, які повинні були так «втоптувати» землю, щоб, як вірили наші предки, саме в цьому місці був зібраний хороший урожай. Архаїка, образотворчий прийом (тупотіння ногами), близькість теми до народних зразків, змінний розмір (4/4, 5/4, 3/2, 7/4, 3/4, 2/4) – усі ці засоби виразності композитор використав для створення картини магічного ритуалу. Цікава побудова початкової теми – 2+2 тт. з однаковим мелодійним малюнком (спочатку низхідний рух у межах кварта – перший такт, а в другому – висхідний рух в межах квінти), але з різним текстом: «Шана тобі, ранній квітню, прогнав зиму, сиву відьму». Структура номера є простою тричастинною репрізною формою, де перша частина – 1–31 тт., середня – ц. 5, а реприза – ц. 6. Перша частина складається з трьох речень, де друге характеризується оспівуванням малої терції – «А чи для гаразду насіяв нам рясту?» у партії сопрано і *ostinato d* з мінливим ритмічним малюнком і текстом «Тріщи, тріщи рясте» у альтів, причому звучання цієї остинатної фігури композитор передбачає *f*, тоді як тему – *mf*. Лейтінтервалом цього речення може бути визначена септима, що яскраво звучить як в альтовій партії, так і в поєднанні з темою в сопрано (9, 10, 11, 13 тт.). У цьому куплеті ускладнюється ритмічний малюнок: у сопрано – тріолі, у альтів – синкопи. Якщо в попередніх номерах неодноразово зіставлялися *c* і *cis*, то тут – *h* і *b*, причому поява *b* – свідчення наявності гармонічного виду *D-dur*. Водночас в 13 т. композитор разом з VI *b* щаблем у сопрано застосовує II *b* (неаполітанський) у партії альтів. Далі, в 14 т. з'являється октавний унісон в *d-moll* (III *b* щабель в *D-dur*) «Тріщи,

¹⁸ І. Шамо написав ще один варіант закінчення, де замість *accelerando* і тембрально-виразного унісону сопрано, альтів і тенорів, наявні терпкі секундові сполуки, що *ritenuto* поступово складають кластерне співзвуччя *d-c-e-f-e-f-d-f*, створюючи арку до початку номеру.

тріщи, рясте», що звучить наполегливо на *f*, а в 15 т. знову гармонічний вид D-dur, тобто зіставляються однойменні мінорний і мажорний лади. Починаючи з 15 т. композитор застосовує низхідні тризвуки та поступове зниження теситурних умов: у 15 т. – збільшений VI ст., у 16 т. – мінорний IV ст. (g-moll), у 16 т. – мажорний II ст. (Es-dur). Підкреслюючи магію ритуалу, І. Шамо упродовж трьох тактів виспіває останній склад слова «Тріщи», використовуючи кластери в межах малої терції та синкопи в альтовій партії на спадній динаміці. Наступні два такти (7/4, з угрупованням 2+2+3), відповідно до ремарки композитора, артисти хору повинні «Тупотіти ногами» в певному ритмі, точно позначеному автором для партій сопрано та альтів з угрупованням 3+2+2 (прикл. 40, Додаток Б).

Третє речення «У ліщині» написано в однойменному мінорі – d-moll і нагадує перше; відмінність у тому, що тема розпочинається не з першого щабля ладу, а з третього, і підголосок сопрано звучить уже в другому такті. Тему композитор знову доручає альтовій партії (*mf*, 4/4, 5/4, 3/4) і в ній чути змінність ладу d-moll – F-dur. Гармонічний вид d-moll виникає тільки в 6 т. третього речення, а в останньому такті як ілюстрація поетичного тексту «хай трясе, трясе трясця!» на зростаючій динаміці звучить збільшений секстакорд V_6^{+5} . Зміна тональності на D-dur знаменує початок середнього розділу (ц. 5). І. Шамо створює восьмиголосну хорову партитуру (*divisi* в партіях сопрано та альтів), у якій кожній партії, чи то сопрано III, чи альти IV, доручено власний музично-поетичний текст (*f*) не лише в різних ритмоформулах, але й у різних метрах. Застосування поліметрії, остинатність у різних варіантах, гнучкі мелодійні лінії та різні штрихи (наприклад, *non legato* у сопрано I та альтів IV; *legato* – у сопрано III і IV) для максимально можливого донесення тексту до слухачів малюють картину прадавніх заклинань. Повторювання кожної лінії й усього темокомплексу загалом має тривати, відповідно до ремарки композитора, «протягом 1-1,5 хвилини» (прикл. 41, Додаток Б), завдяки чому відбувається динамічне нагнітання, що призводить до кульмінаційного третього розділу «Ходим радо зелен лугом» (ц. 6). Тема, яка в цьому розділі починається з IV ст., в унісон *ff* звучить у сопрано й альтів, але вже в другому такті з'являється терцієва втора, а далі в результаті канонічних імітацій відбувається відхилення до A-dur.

Утвердження **a** як тону квінти D-dur, що відбувається впродовж двох тактів (7/4) на октавному унісоні «щоб на той рік діждати», які композитор також просить повторювати, «посилюючи звучність», а потім на кульмінації додати *fff* «втоптування» [235, с. 33]. Причому ритмічна структура перших двох тактів повторює «тупотіння ногами» після другого речення номера; далі автор додає ще три такти, але вже в тридольному метрі та з іншими ритмоформулами в партіях сопрано й альтів. У ремарці І. Шамо ще раз підкреслює: «слова “Щоб наступний рік діждати зілля-рясту топтати” поєднуються одночасно з “втоптуванням”» [235, с. 33]. Таким чином, драматургія **№ 9 «Топтання рясту»** може бути визначена як така, що кресцендує і досягає свого апогею у фінальних тактах, а драматургічна функція хору – обрядова. Далі, створюючи корінний контраст, *atacca mormorando, tr* «неспішно, з настроєм, сумно» вступають чоловічі голоси, починаючи **№ 10 «Ой Ятране...»** (h-moll). Драматургічна функція цього номера подвійна. З одного боку, він завершує весняну оперну картину, з іншої – виконує функцію ліричного переходу до літньої.

Вступ чоловічого хору до **№ 10** в другому такті підхоплюють жіночі голоси, а рух шістнадцятими в сопрано від I до V ст. підвищує теситуру і природно призводить до *mf*, подальший же низхідний рух мелодійної лінії сприяє стишенню динаміки від *p* до *pp*. Виразні підголоски у тенорів та альтів, терцієва втора, використання фрігійського, натурального та гармонійного h-moll, мелодія широкого дихання, закінчення в октавний унісон – усі ці засоби виразності дозволили створити ліричний задумливий образ.

Структура номера є куплетно-варіаційною формою. Заспів «Ой, Ятране, Ятране, сподівання Катрине» звучить у *solo* альтя, тихо, із сумом. Відбувається персоніфікація образу героїні в альтовому *solo*. Мелодійна лінія надзвичайно виразна, насичена мелізматикою, тріолями. Друга фраза (5 т. заспіву) починається синкопою, підкреслюючи відчай «Ой для кого, ой для кого в'ються коси шовково?». За традицією гуртового народного співу сольний заспів підхоплює хор. І знову *mormorando, tr* звучить гармонічний оборот вступу до номера, тільки у версії змішаного хору. І як в попередніх номерах, тут також відбуваються півтонові

зіставлення: в альтовій партії **eis** і **e**, в теноровій – **gis** і **g**, створюючи таким чином секстову втору (16-17 тт.).

У другому куплеті більш схвильований заспів «Ой, Ятране, Ятране, серденько роз'ятрене» в партії солістки *mp* підтримується змішаним хором (без басової партії) *mormorando*, *p*. Функція хору – тло, написане в народно-підголосковій манері з використанням фрігійського ладу, гармонійного *h-moll*, терцієвої втори, оспівування IV ст. Ніби продовжує заспів розосереджено викладена хорова партитура без сопрано, із вкрапленням тільки в 28-29 тт. початкової інтонації теми *solo* в хоровій партії альтів, але з густим тембром басів, які вступають на останній звук сольного заспіву на ноті **g**, позначивши VI ст. У 30 т. в партії басів з'являється інтонація основної теми, а в 31 т. відбувається модуляція в *d-moll*, і третій куплет солістка за підтримки чоловічої групи хору починає в новій тональності *mf* «Ой, Ятране, Ятране, в білий цвіт гілля вбране». З кожним наступним тактом фактура ущільнюється: в 33 т. вступають альти, а в 34– сопрано. Таким чином, солістка уперше й востаннє в № 10 звучить у супроводі повного складу змішаного хору, де відбуваються відхилення в *g-moll*, *C-dur*, *F-dur*. Підвищення теситурних умов у *solo* альта, а значить більш насичене виконання пісні про самотність, вилучення з теми мелізмів, тріолей сприяє створенню драматичного образу. Поява *h-moll* ніби повертає назад, до початку номера. Композитор віддає інтонему в межах терції сопрано, трохи змінюючи ритмічні структури (40-41 тт.), і тільки в 42 т. вона знову звучить у тенорів. Повторення вступу в нюансі *pp* у виконанні змішаного хору розкриває глибину відчаю самотньої дівчини. Мелодійний рух сопрано (42 т.) знову звучить *mf*, але після *pp* змішаного хору посилюється драматичне напруження. Продовжуючи розвиток художнього образу, заспів звучить у хору «Збираймося в коло всі», причому І. Шамо майстерно «грає» тембрами, знову залишаючи неповний склад змішаного хору, виключивши басы. Для створення образу річки Ятрань, де відбувається дійство, композитор використовує відхилення до гармонічного *e-moll*, терцієву втору, октавні унісопи в партіях сопрано та альтів, прозору хорову фактуру. Протиставляючи красу природи самотності героїні, І. Шамо знову звертається до

сольного заспіву альта *p* на тлі «порожнього» звучання хору *mormorando*, *p* (витриманий октавний унісон **h** упродовж шести тактів і підголосок у тенорів). І якщо в третьому куплеті описувалася квітуча яблуня-наречена, то тут – самотність, оскільки «На Ятрані, Ятрані осипались яблуні, цвітом над Катрусєю, над косою русою». Завершують розвиток два такти зі вступу у виконанні чоловічого хору, створюючи арку до початку номера. Композитор додає ще два такти, у яких на розгорнутому тонічному тризвуку *h-moll* відбувається філірування до *ppp*.

№ 11 – «Тирлич, тирлич» оперного твору розпочинає оперно-хорову сюїту літніх обрядових дій. Заклики жіночого хору – дівчат «Тирлич, тирлич, дванадцять хлопців приклич!»¹⁹ відтворюють сцену прадавніх магічних заклинань. «Не поспішаючи, грайливо», *mf*, за ремаркою композитора, розпочинає сцену *solo soprano*, в партію якої закладений інтонаційний код **g-b-g**, що стане підґрунтям тематичного розвитку № 11. Наближеність до гуртового народного виконавства відчувається не тільки у використанні заспіву солістки, але й у застосуванні перемінного метру 3/4, 2/4, 3/4, що сприяє розлогій течії мелодичної лінії. П'ятитактовий вступ солістка продовжує *mp* на тлі тонічного квартсекстакорду *g-moll* у жіночого хору на голосну «А», а з 7 т. до квати в партії альтів додається **a** а партії сопрано, створюючи співзвуччя нетерцієвої структури, що звучить у якості гармонічної підтримки-акомпанементу. В партії *solo soprano*, тим часом, мелодійна лінія створюється з двічі повторених квартових закличних рухів і складає загалом октаву (6-11 тт.). Створюючи ілюзію відлуння, композитор у першому тритакті вокалізу партії солістки передбачає посилення звучності у русі до ноти **d** другої октави, а другий тритакт має звучати *p* з поступовим стишенням динаміки, у хорі – до *pp*. Розгортання обряду продовжує партія сопрано жіночого хору, точно повторюючи початковий сольний п'ятитакт (12-16 тт.), але на *p*, а з 17 т. вже на *mp* до них приєднуються альти, створюючи розвиваючий підголосок (за Л. Трубніковою). Мелодична лінія й вербальний текст у партії сопрано лишаються незмінними й, починаючи з 12 т. повторюється чотири рази, створюючи значний

¹⁹ Звернення до тирлича малює картину прадавніх обрядів – ворожінь, замовлянь, бо він вважався приворотним зіллям.

сугестивний ефект. В альтовій партії відбувається поступове ущільнення викладу за рахунок *divisi* й появи квартових рухів (22, 31-32 тт.) – відгомонів закличних інтонацій на початку сцени. І. Шамо таким чином створює варіації на *ostinato* теми партії сопрано, й варіює саме альтів, додаючи то IV# щабель, то так звані пусті квінти, то подає притаманний їм тематизм (22 т.) у збільшенні (27-28 тт.), то розгортає його (31-32 тт.), додаючи ще один такт (32 т.).

Зміна метру 4/4, вербального тексту, ритмоформул – знаменує початок нового розділу (b, 33-40 тт.) «Зіллячко, тирличку, тирличу хрещатий» (33-40 тт.). Звернення до «дівочого знахаря» у перших чотирьох тактах з восьми у розділі b, що має форму періоду, розбудовується із застосуванням гармонічного звороту: тонічний тризвук – співзвуччя нетерцієвої структури **fis-h** \natural **-es**, яке має обриси зменшеного септакорду VII# щабля без квінтового тону, а замість терцієвого – III# щабель g-moll. Застосування секундових інтонацій, тихої динаміки *p*, *divisi* в партії сопрано та переважання восьмих тривалостей надають розділу функцій прохання, умовляння. Наступні чотири такти «Подивись нам в очі», *mp*, мають більш наполегливий характер, бо побудовані на мелодичному звороті, що містить рух звуками домінантового тризвуку вгору, який проводиться спочатку імітаційно (альти, сопрано). Починаючи з 38 т. тему проводить альтова партія, а партія сопрано у 39-40 тт. подає її у збільшенні.

Наступний розділ повертає до закличних інтонацій початку № 11 (a1, 41-52 тт.), але вже на іншій, більш яскравій динамічній хвилі «Тирлич! Тирлич!». Таким чином відбувається драматургічне розгортання сцени завдяки затактовій вісімці, *mf*, зміні метру (3/4 – 2/4) упродовж 41-47 тт., канонічному проведенню теми заклику, ладовому «мерехтінню» g – B (47-52 тт.) та достатньо високій теситурі у партії перших сопрано в останніх тактах розділу «Тирлич, тирлич, судженого приклич!». Надалі, продовжуючи динамічний розвиток з'являється тематизм, наближений до інтонацій розділу b (b1, 53 – 63 тт.) «З квітки зерня вилущу». Особливо яскраво це відчувається в партії сопрано, за основу якої слугує секундова інтонація **d-es-d**. А от у партії альтів розвиток секундової інтонації

розпочинається тепер з **fis**, а не з **g**, що створює разом з **h** \natural у партії других сопрано $\text{III}_{6/4}^{+1+3}$. Насичення секундової інтонації в партії перших сопрано «ковзаючими» гармонічними сполуками відбувається завдяки *divisi* в альтовій партії в 55 т., а зміни метру (4/4-2/4) пов'язані з вербальною основою. Друге речення «Перелете соколинний, хай до любого долине», *mp*, побудоване на русі звуками домінантового тризвуку в d-moll. Поступове нарощування звучності до *mf*, за ремаркою автора, має відбутися в 59 т. за рахунок розлогої лінії альтової партії (3/2) та виразного руху на терцію в сопрано. У 60 т. слово «долине» виконується *mf*, рух уповільнюється, бо застосовані цілі й половинні тривалості, а вже в наступному, 61 т., метр і динаміка змінюються, відповідно 4/4 та *mp*, і ключове слово «долине» автор «віддає» тільки партіям других сопрано і альтів. Як луна звучить в останніх тактах розділу відгомін ключового слова «лине» на *p*, з позначкою до поступового стишення звучності, а відчуття безмежного простору створюють октавні унісони **d**. Далі, природньо, на *pp* партія сопрано розпочинає основну тему заклик-замовляння, що містить інтонаційний код всієї сцени (а 2, 64-83 тт.) «Тирлич, тирлич, дванадцять хлопців приклич!». Ремінісценцією початку сцени є звучання теми тільки в партії сопрано, її друге проведення на *mp* вже підтримують альти *mormorando*, чергуючи квінту **g-d** з терцією **c-es**. У третьому – кульмінаційному – І. Шамо змінює гармонічне забарвлення, додаючи II_7 з підвищеною терцією без квінтового тону, й динаміку – *mf*, а у четвертому проведенні незмінної теми у сопрано альтова партія сприяє відхиленню до натурального c-moll і відбувається поступовий динамічний спад до *mp*. Здавалося б, що сцена завершена, але композитор додає ще коду, у якій розкривається причина замовляння дівчатами тирличу – «А з дванадцяти *одного, одного, та судженого*». Для цього трансформується епізод з розділу b – рух звуками домінантового тризвуку g-moll, тільки в іншому метрі (3/2), четвертними тривалостями й почергово: спочатку чотири такти звучання альтової партії *mp*, потім три такти – партії сопрано, що проникливо підкреслює «*Мого судженого*» *p*. Репліку солістки «Тирлич...» підтримує жіночий хор *pp* мінливо «граючи» ладами – Es, g, Es, а в останньому

акорді ніби поєднуючи їх, створюючи малий мажорний септакорд від **es**. Фермата і авторська позначка до стишення динаміки створює ілюзію повного розчинення звучності й надає можливості до поступового виходу частини хору за лаштунки для підготовки наступного номеру, початок якого здійснюють сопрано й альти.

Розглядаючи формотворення № 11, зазначимо, що структура може бути визначена як синтез трьох-п'ятичастинної форми та куплетно-варіантної:

a (заспів) **b** (приспів) **a1** **b1** **a2** Coda (**b2**)
 1 – 32 тт. 33 – 40 тт. 41 – 52 тт. 53 – 63 тт. 64 – 83 тт. 84 – 92 тт.

Функціональне навантаження жіночого хору – обрядове, яке має містити замовляння, заклик, прохання, навіть вимоги у поєднанні з рухами щодо збирання тирличу, вилущення зернят з квітки тощо.

Прадавні витоки має наступний, № 12 – *Купальська I* (d-moll), бо свято Івана Купала споконвіку відзначали на восьмий тиждень після Великодня й вирізнялося воно обрядовими діями, що створювали ілюзію впливу людини на природні явища. Хороводи, ігри, пісні, елементи пантоміми, притаманна купальському святу символіка й інструментальна музика – ось складові купальського обрядового дійства. Купальські пісні поділяються на два різновиди: прадавні язичницькі зразки, які репрезентують обрядові дії, сповнені магічного змісту, й ліричні, тематика яких охоплює кохання, весільний обряд та сватання, сімейні стосунки тощо. У другому різновиді часто зміст подається з гумором, тому є приклади жартівливих і навіть сатиричних пісень.

Форма створеної І. Шамо «*Купальської I*» тричастинна репризна, де:

A 1 – 23 тт.; **B** 24 – 47 тт.; **A1** 48 – 62; **Coda** 63 – 70 (варіант закінчення 74) тт.

Написану в рухливому темпі ($\text{♩} = 118$) купальську пісню розпочинають партії сопрано й альтів *p*, *staccato* «На Купайла на Івана десь поділась кохана» (тональність d-moll, 4/4 – 2/4). Спів жіночого хору в унісон подекуди змінюється терцієюю второю і закінчується на звуці **d**, нашаровуючись на який вступають тенори, повторюючи мелодичну лінію, тільки на терцію вище, а баси з характерним для народного співу вигуком-зітханням «Ой» з'являються тільки у 8 т. Саме з 8 т. композитор застосовує мішані розміри «Люба дівця пропала» (7/8,

угруповання виписане в партитурі: 2+3+2), а починаючи з 10 т., де повертається розмір 4/4, – *sprechstimme*, надаючи ремарку «пошепки або говірком». На тлі витриманих звуків в партіях альтів і тенорів сопранова партія промовляє «Ой дівчинонька пропала», в той час як баси започатковують остинатну фігуру з другої частки 10 т. «Пропала...», яка звучатиме упродовж п'яти наступних тактів (10-14 тт.). Темброва драматургія розбудована І. Шамо таким чином, що барви високих жіночих голосів з'являться лише у 18 т., знаменуючи початок середнього розділу.

Третє проведення теми в основному вигляді, але з іншим текстом «Не сумуй і не дивуйся» доручено тенорам (11-14 тт., *tr*), до яких приєднуються альти, створюючи в 13 т. секстову втору. Нашаровуючись на закінчення теми у тенорів, у 15 т. вступають альти (7/8), повторюючи на *pp* говірком питання, що міститься в останніх словах тенорової партії: «де віночок подівся?», створюючи таким чином ефект луни. Двічі повторене питання альтами видозмінено у 17 т., де воно трансформується, змінюючи вербальну основу, та, відповідно, й метр (4/4): «Де подівся?». У басів у 17 т. вербальний текст змінений «Де віночок *той* подівся?», а з 18 т. (середній розділ, В) композитор не тільки модифікує текст у басів, але й змінює метр (5/4, угруповання 3+2), застосовує синкопи, створює поліпластову фактуру, де у дівчат – перший пласт «Питай вітра в полі, хлопче», *tr*, послідовність: I_{6/4}, зменшений VII_{6/4}⁺¹, VI_{6/4}, IV_{5/3}; у парубків (тенори) – другий, з виразною лінією, поданою в протилежному русі партіям жіночого хору *tr*; й третій – власне, баси, *mf*. Ремарка композитора щодо динаміки пов'язана з вимогою рівнозначної подачі змісту в загально-хоровому ансамблі з різною вербальною основою. Завершуючи перше речення середнього розділу, І. Шамо змінює метр (3/4), знову «вимикає» партію сопрано, й створює спочатку рух секстовими вторами в партії перших-других альтів та басів з тенорами, який перетворює на унісони з виразними рухами на велику септиму (21 т.) і малу сексту (23 т.)

Друге речення «Обізвався луна з гаю» розпочинають альти, нашаровуючись на октавний унісон а чоловічого хору. Після *legato* в 18-23 тт., у 24 т. повертається штрих, наближений до *staccato*, змінюється метр (5/8) з подальшим чергуванням п'яти-, чотирьох-, шести-, дводольного розмірів. На тлі *ostinato* а у басів

розгортається діалог між альтами *pp* й тенорами *mp*, до якого приєднуються у 16 т. сопрано *mf*. Саме з ноти **d**, яка імітаційно подана в партіях альтів і тенорів, створюючи неабиякої краси темброву барву, вибудовується кластерна побудова, напругу якій додають акценти й поступове динамічне розгортання. Зі вступу партії сопрано починається рух прихованою мелодією, в якій спочатку відчувається *d-moll*, але з появою у 29 т. **fis** розвиток кластерного нашарування несподівано призводить до появи на першу частку 31 т. *h-moll*, що стає, за задумом автора, кульмінаційною вершиною (*f*). У третьому реченні з'являється вокалізоване *solo soprano* на тлі тенорового, а на третю частку й басового *glissando* від звуку **h**, відповідно малої й великої октав. Тужливу інтонацію-голосіння солістки *g-fis*, що повторюється чотири рази у різних ритмічних побудовах та рухливій динаміці *mp < mf > mp >ppp*, підтримує висхідна, хвилеподібна, побудована на секундах, практично хроматизована мелодійна лінія партії альтів на *pp*, а з 32 т. композитор «вмикає» й партію сопрано (*pp*), яка то сполучається з солісткою в унісон, то створює терцієву втору або разом з альтами – кластери (35-36 тт.). Характер мелодійної лінії з застосуванням малої секунди, що складала основу розділів *b* та *b1* в попередньому номері «Тирлич» разюче відрізняється від образної сфери мелодики в «Купальській І». Там – замовляння, тут – плач, голосіння. Але, безумовно, півтонова інтонація є *сполучним фактором*, що свідчить про застосування методу симфонізму й сприяє цілісності оперного твору (прикл. 42, Додаток Б).

Розвиток хорової тканини поступово «призупиняється», коли у 36 т. вокалізацію жіночого хору на голосну «А» змінює приголосна «М», а рух вісімками й четвертними – кластер **d, f, e, g**, який звучатиме упродовж 36-40 тт.; *glissando* чоловічого хору продовжується до 37 т., на першу частку якого з'явиться мала секунда **a-b** у тенорів і басів, що стане підґрунтям хорового звучання до 47 т. Сопрано і альти з 41 т. починають ніби «сповзати» низхідним рухом, змінюючи кожного такту гармонічне забарвлення і, відповідно, теситурні умови й динаміку – від *ppp* до *pppp*, а *glissando* (42-46 тт.) ще більше сприяє створенню магічного колориту обрядового дійства.

На початку репризи (48 т.) спів жіночого хору «Ой шукала у літа молоді» нашаровується на звучання секунди в басовій партії a-b, а з другої частки такту підтримку здійснює *ostinato* а тенорової партії (48-55 тт.) *mormorando*. У порівнянні з першим розділом, реприза відрізняється появою імітаційних побудов – діалогів між групами дівчат – партіями сопрано й альтів, а в 56 т. й парубків (тенорів), зміною штриха – *legato* замість *staccato*, відсутністю *sprechstimme*, поступовим розрідженням фактури, коли на тлі *ostinato d-a-d* неповного складу хору (*ppp*) зворушливо і поступово затихаючи звучить тема в партії сопрано «Цвіт купальської ночі – гарні очі дівочі» (*p*, >). А у 62 т. І. Шамо лишає тільки *ostinato d-a-d* в партіях альтів, тенорів і басів, звучність якого має йти на спад, майже «розтанути»... Раптом відбувається зміна характеру за принципом корінного контрасту, коли партії сопрано, тенорів і басів починають скандувати в октавному унісоні **d** «Гей, на Івана, гей, на Купала!». Але вже на другій долі в п'ятидольному метрі (5/8, угруповання 3+2) з'являються **es** у поєднанні з **d** в партії сопрано, а тенор и співають **cis**, що знаменує початок яскравого фіналу свята, відтвореного завдяки майстерному застосуванню кластерної техніки.

Упродовж 64-68 тт. розвиток йде за рахунок насичення фактури ще більш терпкими кластерними співзвуччями, динамічного зростання у поєднанні з підвищенням теситури в партії сопрано, висхідна мелодична лінія якої створює звукоряд від **d** першої до **d** другої октави: **d-es-e-f-fis-g-a-b-c-cis-d**. Великого значення набуває крещендуючий, тричі повторений, як заклинання, текст «Гей, на Івана, гей, на Купала!». Кульмінаційної вершини хоровий масив досягає у 69 т. (4/4), де, за ремаркою композитора, крапку «ставить» акорд *sf*, *mormorando*, що зразу має змінитися на *p*, у якому поєднуються тонічний тризвук d-moll у звучанні чоловічого складу хору й тонічний квартсекстакорд G-dur – у жіночого. Поступовий динамічний спад до *pp* упродовж 69-71 тт. завершує купальський обряд.

І. Шамо надає інший варіант закінчення, який, на нашу думку, ще більш проникливо розкриває тему пошуку кохання, надій на щастя. Композитор у 71 т. залишає тільки тонічний тризвук d-moll у басів і тенорів, на тлі якого у наступному

такті *solo soprano (pp)* й сопранова хорова партія (*ppp*) тужливо констатують «Щастя-долі шукала...». У 73-74 тт. завершується створення художнього образу – спочатку автор «знімає» звучання високих жіночих голосів у низькій теситурі, а в останньому такті лишає тільки чоловічі тембри на *ppp*.

Чотири четвертні паузи розділяють два номери: Купальську I та «**Біля Ятрані-ріки...**» № 13. Артисти хору за цей короткий проміжок часу мають налаштуватися на зовсім інший характер, бо розпочинається № 13, за ремаркою композитора «В темпі, пружно», *f*, могутніми октавними й двооктавними унісонами мішаного складу хору, що містять закличну кварту, яка є лейтінтервалом оперного цілого і є свідомством запровадження композитором методу хорового симфонізму. Тема-епіграф «Біля Ятрані-ріки...» складається з двох чистих кварт вгору та вниз і завершується висхідним рухом на велику секунду. Хорова фактура першого розділу насичена, з одного боку, імітаціями, з іншого – *ostinato*, на тлі якого звучать теми, і, періодично, розгорнутим багатоголоссям. Відповідно до вербального тексту про праники, які розказують про дівчат і хлопців «вільховими язиками», композитор створює різнобарвну картину, коли тема звучить або в основному вигляді, або з заповненням чистої кварта рухом на малу терцію вниз чи вгору у різних верств населення – у різних хорових партій чи їх сполуках. Таким чином, драматургічний розвиток відбувається великою мірою завдяки розгортанню тембрової драматургії. Що стосується динаміки, то після потужного проведення теми-епіграфу повним складом мішаного хору на *f*, композитор стишує гучність упродовж такту до *mp*. Надалі динамічна перспектива позначена композитором дуже чітко: кожне нове проведення теми чи її варіанту має виконуватися на нюанс вище з посиленням звучності. *Ostinato* в партіях сопрано, тенорів, басів, навпаки – з поступовим стишенням. Кульмінаційна зона першого розділу – затакт 9-12 тт., а заключна яскрава вершина – тонічний нонакорд із пониженою септимою, завдяки якому здійснюється модуляція до B-dur. За принципом корінного контрасту розпочинається другий розділ форми (b, 13-25 тт.): після гучного восьмиголосого акорду у достатньо високій теситурі, що символізує радість буття – унісон партії сопрано *mp*, середні й низькі теситурні умови розлогої пощабельної мелодійної

лінії якнайкраще відтворюють тяжку працю дівчат, які заробляють на життя тим, що прядуть «Од смеркання аж до світку виводь рівно довгу нитку» (B-dur). За рахунок сумної, монотонної мелодики у діапазоні великої сексти, що повторена двічі, І. Шамо досягнув зображального ефекту обертання веретена, а ілюзію «дзижчання» веретена під час роботи створив, застосувавши 12 разів рух секундою **f-g** упродовж 17-19 тт., «верти, крути веретено...», ніби символізуючи нескінченність куделі...

Мелодичну лінію сопрано підхоплюють альти, ніби до роботи долучається ще одна група пряль, але їх мелодичний малюнок складає рух малими секундами *lamento* у межах малої терції, нагадуючи голосіння (*mp*). На тлі плачу-голосіння *mormorando* дівчат вербальний текст чоловічого хору – «І в сльоту, і в хурделю смикай сиву куделю» містить співчуття, він побудований на сполученні секстової й терцієвої втори із застосуванням IV пониженого щабля B-dur, створюючи другий пласт хорової партитури. Якщо інтонаційний «блок» теми пряль у 20-23 тт. повторюється чотири рази, то тематизм чоловічого хору – двічі (20-21, 22-23 тт.). Надзвичайно важливої ролі, починаючи з 13 т., набуває рухлива динаміка, що посилюється до верхівки мікрофраз і потім стишується, а «виключення» до наступного розділу партії сопрано додає деякої матовості звучання, відповідної до сумного образу, створеного хоровими барвами.

Зміна ладового нахилу на b-moll, із синтезом гармонійного й натурального видів, підвищеного IV щабля, метру (3/2), динаміки (*mf*) відбувається у 24-25 тт. Трансформується й тематизм: діапазон мелодійної лінії жіночого хору розширюється до зменшеної кварта і додається ще один сегмент, а у чоловічого складу розробляється тільки перша поспівка, де партії тенорів і басів є персоніфікацією образу батьків: «скуби, доню, мичку і вдень, і внічку». Ніби перериваючи сумний характер, повертається тема «радісті буття» – «Біля Ятрані-ріки» (a₁, 26-31 тт., F-dur), насичена імітаційними перегуками, що крещендуючи приводять до кульмінації, де композитор додає *divisi* й дзвоновість (29-31 тт., *f-ff*).

І знову автор застосовує контраст – ніби зміну кадру – на сцені лишаються тільки прялі – альти, які вже на іншому динамічному рівні, в іншому характері,

більш насичено, *mf* проводять тематизм 20-21 тт., але без чоловічого хору (b₁, 32-43 тт.), бо звертаються саме до парубків «Ви б мотали клубочки – ото діло парубоче». З 34 т. композитор поєднує тематизм альтової партії з закличним квартовим рухом на *f* у партії сопрано, що заповнюється низхідним рухом. Розгортання сцени відбувається завдяки приєднанню чоловічого хору, за рахунок чого створюється поліпластовість фактури: перший пласт – модифікована тема «веретена» у жіночого хору (Des-dur), *mf*; другий – повернення тематизму 30-31 тт. у b-moll, з відповіддю чоловіків «Чий гребінь і днище, – зважай жартівниче», *f*. З діалогу прях і парубків композитор поступово «прибирає» звучання високих жіночих голосів (40-41 тт.), і в 42-43 тт. лишає тільки альтів, що створюють тло для більш яскравої подачі жартівливого вербального тексту чоловічого хору «а то випряде вуса на панчошу дівуся!». Повернення квартової інтонації *f* партією сопрано в F-dur «Біля Ятрані-ріки» нашаровується на закінчення триголосого викладу й знаменує початок фіналу – a₂. Якщо в розділі a₁ імітаційний епізод складав чотири такти, то в a₂ – два такти, тобто відбувається стискання часопростору, що поширюється і на дзвонівість, яка лунає упродовж одного такту. Надалі І. Шамо розгортає заключний епізод «Ось вони, лянні річки на рушники і сорочки», де проводить паралель: лянні річки – Ятрань-ріка, і в якому, відповідно до вербального тексту, практично кожного такту змінює метр (3/4, 2/4, 4/4, 3/4, 5/4) і тільки в останніх шести тактах стверджуються 4/4. «Розмальовують» різними фарбами хорову звучність і відхилення до B-dur, c-moll тощо. Октавні унісони змінює подвійне чотириголосся, пусті квінти – терцієва або секстова втора, але основою розвитку є *квартова інтонація* – символ радості буття, що у різних варіантах пронизує всю партитуру. Кульмінаційний дзвоновий комплекс І. Шамо надає у збільшенні, що додає урочистості й сприяє остаточному ствердженню художньої ідеї.

Контрастом до попереднього номеру є картина ворожіння дівчат, створена І. Шамо в № 14 – «*Квіте мій, трояне...*», що, за ремаркою композитора, має звучати «Не поспішаючи, широко, наспівно», ♩=58. Розлога мелодична лінія заспіву у тридольному метрі побудована щаблями C-dur'ного тризвуку у

низхідному русі зі стрибком на велику сексту вгору у перших альтів і плавним рухом до терцієвого тону у других. У зверненні до квітки долучаються сопрано (3-4 тт.), формулюючи гірке запитання: «чому серце в'яне?». Інтонація питання природньо виникає завдяки терцієвій вторі високих жіночих голосів і низхідному руху, що завершується оспівуванням квінтового тону у сопрано й терцієвого – у перших альтів. Спів на *тр*, «зупинка» на другій частці другого й четвертого тактів, ніби забракло дихання, з поступовим динамічним затиханням створює настрій відчаю й безвиході. І вже зовсім тихо, на *p* звучить ще одне питання «Чи нема на вроду чарів-привороту?». У другому куплеті (8-15 тт.), що розпочинає унісон *pp*, звучить надія на жито, яке може знати, чим приворожити. Поява підголоску в партії других альтів, зміна ритмічного малюнку мелодичної лінії, повторення, як заклинання, дванадцятого такту, де йдеться «щоб двоє зійшлися» призводить до більш схвильованої подачі художнього образу й розширенню куплету з 7 до 8 тактів.

Розмальовуючи тембральними барвами третій куплет, І. Шамо доручає відозмінений заспів альтовій партії у терцієву втору на тлі вокалізу сопрано у паралельній тональності *a-moll*. Страждання дівчини, яка не знає, де знайти чар-зілля для кохання, передані композитором за рахунок повторів-заклинань (16-17 тт. – альти; 20-21 тт. – сопрано), появи чотириголосся, що сприяє гармонічному насиченню фактури завдяки септакордам I (без квінтового тону) і II ст. У 23, останньому такті куплету, І. Шамо змінює тридольний метр на чотиридольний для того, щоб, як і на початку номеру, створити «зупинку» і стишити звучність до унісону на квінтовому тоні *a-moll*. Цікаво, що нюанс *pp* він не змінюватиме й упродовж наступного, четвертого куплету, який розпочинають альти, майже точно, за виключенням ритмоформули, повторюючи початок номеру тільки не в *C-dur*, а в паралельному *a-moll*. Підхват теми партією сопрано призводить до двічі повтореної відчайдушної темо-інтонації шаблями тонічного квартсекстакорду *a-moll* «Та самій не сила» і далі на цій, трохи зміненій темо-інтонації, приречено звучить «розшукать трой-зілля»²⁰. Зміна метру на чотиридольний і поява на

²⁰ У прадавніх повір'ях любку дволисту і любисток називали трой-зіллям, що допомагали дівчині вийти заміж.

четвертій частці **b** – II низького щаблю a-moll завершує куплет «зупинкою» – половинна тривалість з крапкою, октавний унісон **a**. П'ятий куплет «Чи мені на горі всоx чарівний корень?» (32-38 тт.) розпочинається із варіанту заклинання, яке звучало у 13-14 тт. другого куплету, але тут немає повторів і відбувається розширення за рахунок подання кінцевої інтонації у збільшенні й додавання виразних стрибків на малу секту у сопрано і чисту октаву з подальшим рухом на **b** у перших альтів. Таким чином виникає відхилення спочатку до Es-dur у 35 т., в якому звучить та сама темо-інтонація заклинання, а вже у 36 т. вона ж подається у c-moll. Вперше композитор дає ремарку *mf*, змальовуючи відчай, саме у 35-36 тт.: «Не знайду до світу ні стебла, ні цвіту», де створює «відблиски» Es – c, підіймає теситуру в партії сопрано, а потім, безнадійно повторює слова «ні стебла, ні цвіту» вже в іншій теситурі, з розширенням, застосуванням паралельних октав і «зупинки» вже на цілу тривалість октавного унісону **c** і стишення динаміки до *p*.

Після цезури, у 39 т. сопрано й альти починають останній, шостий куплет номеру «Чи нема на вроду чарів-привороту?» у C-dur, який повторює перший, окрім ритмічної структури у 41 т., повтору темо-інтонації заклинання у 42-43 тт. «Чого серце в'яне?» на тлі *ostinato* альтової партії і проведення у збільшенні завершення теми-звернення з терцієвою второю у 45-46 тт. «Квіте мій, трояне!». Заключні п'ять тактів виконуються майже пошепки, на *pp*, динаміка поступово йде на спад до *ppp*, уповільнюється рух (*ritenuto*) і звернення «Квіте мій, трояне!» завмирає на останній, самій довгій «зупинці» – терції **c-e**, що звучить в останніх двох тактах. Отже, структура номеру може бути визначена як куплетно-варіантна, у той же час є ознаки тричастинності, де **A** – 1, 2 куплети (1-15 тт.) **B** – 3, 4, 5 куплети (16-38 тт.) **A1** – 6 куплет (39-51 тт.).

Декілька пауз відокремлює картину ворожіння від «*Купальської II*», єдиного номеру твору, написаного на народні тексти, що займає центральне місце в оперному цілому. Розпочинають номер, за ремаркою І. Шамо, або солісти, або неповний мішаний склад хору вигуком «Гей!» на *tr*. На тлі доповнювального підголоску у тенорів (*p*, *mormorando*) альти «Не дуже швидко», e-moll виконують мелодичну поспівку «Гей! Ладо, Леле» з характерною для народних зразків

терцієво-квартовою інтонацією та перемінними розмірами: 3/4, 2/4, 3/4, 1/3, 3/4. Останні чотири такти першого речення за задумом композитора мають бути виконані партіями тенорів і альтів у повному складі, що органічно підводить до вступу мішаного хору у другому реченні, яке на відміну від епічної подачі першого, являє собою яскраві діалоги, перегуки, що у динаміці *mf* сприяють створенню святкового настрою. Вигук «Гей!» у звучанні хорового масиву на тонічному тризвуку з подвоєною терцією G-dur – паралельній тональності e-moll – ніби є символом початку свята (17 т.). Тема тепер звучить у партії сопрано «Гей! Ладо! Ладо!» за підтримки всього хору. Гра тембрами, створення підголосків у басовій і альтовій партіях, подвоєння теми у сопрано видозміненою мелодичною лінією у партії тенорів, мерехтіння барвами гармонічного й натурального e-moll в альтовій і басовій партіях, посилення динаміки і раптом композитор виставляє нюанс *mp*, в якому тема сопрано, що ґрунтується на терцієво-квартовій поспівці, звучить загадково й грайливо за рахунок синкоп і низької теситури. Ця тема двічі повторюється з посиленням динаміки на тлі квінтово-квартового звучання альтів, тенорів і басів, що поступово розгалужується на септакорд першого ступеню в e-moll (без квінтового тону), який дорівнює септакорду V щабля в A-dur – a-moll, що і створює відхилення.

Другий куплет, що знову звучить у e-moll, репрезентує пантеон богів. Видозмінена тема, викладена у басовій партії містить тепер звернення не тільки до Ладо, але й до Отче над Ладом – Перуна (27 т.). Окрім того, композитор створює своєрідний діалог між басами й альтами, де жіночі голоси у збільшенні подають басову тему «Гей, Ладо!» на тлі *ostinato h* у тенорів і *e* у сопрано. Зміна квартового руху на секстовий призводить до підвищення теситури в басовій партії, в той час як партії тенорів, альтів і сопрано пронизані інтонаціями основного тематизму, які викладені у різноманітних ритмоформулах (синкопи, заліговані ноти) тощо. Динаміка посилюється до *f* і звернення до Купайла є кульмінаційною вершиною другого куплету «Гей, гей, Купайло!» (37 т., 5/4). Октавний унісон мішаного хору на першій частці такту змінює унісон без тембрів високих чоловічих голосів. Написаний у середній для альтів і низькій для сопрано теситурі на *f* цей октавний

унісон звучатиме достатньо насичено завдяки тембрам альтів і басів, але яскраво він зазвучить у наступному, 38 т., коли долучаться тенори і сопрано у достатньо високій теситурі, створивши таким чином двооктавний унісон. Уже на четвертій частці такту унісонний виклад зміниться на багатоголосся з *divisi* у всіх партіях, окрім басової. Терпкості звучанню надає застосування послідовності $VII_{5/3}^{-3}$ – $VII_{5/3}^{+3+5}$. Динамізації художнього образу сприяє суміщення тонічного квартсекстакорду G-dur з розгорнутим тонічним тризвуком e-moll, обрамлення хорового масиву майже точним двооктавним унісоном між партіями сопрано та басів і зіставлення натурального і гармонічного e-moll, $VII_{5/3}^{-3}$ і цього ж акорду тільки навпаки, з підвищеними першим і квінтовым тонами. Цей рух півтонами призводить до акцентованого тонічного акорду e-moll. Ця вершинна кульмінаційна крапка, разом з тим, є початком третього куплету (41 т.), де тема знову звучить у партії альтів «Заплету вінок, заплету шовковий» і тільки з 42 т. її починають підтримувати басы «Ой, Ладо», за ремаркою І. Шамо, текст потрібно «промовляти пошепки, досить голосно» [235, с. 60].

Розгортаючи картину народного свята, композитор створює діалоги, перегуки між різними хоровими групами, у той час як басова партія продовжує промовляти текст, а з 48 т. ще й, на вимогу автора, «злегка плеснути в долоні» [235, с. 61]. Таким чином, звучання неповного мішаного хорового складу, поєднаного у різних тембрових сполученнях, суміщується з басовою партією, функцію якої є створення магічного архаїчного колориту. Основний тематизм з 48 т. доручається партії сопрано «Ой пуцу віночок» (*tr*), але з теми обираються тільки другий і третій такти й піддаються трансформації з точки зору мелодичної лінії (розпочинається з квінтового тону, а не з тоніки, змінюється напрямом), ритмічної структури (застосування синкоп) і, у підсумку, триразовий повтор низхідної квартової поспівки (**c, h, g**; 51-53 тт.) підсилює архаїку, бо нагадує замовляння. У 52 т. на тлі замовлянь звучить тема у альтової партії, яка отримує на початку мажорного забарвлення. Композитор не змінює нюансу упродовж 48-54 тт., тому яскравим контрастом звучить акцентований вигук «Гей, Купала» у басів на *f*. Зміну

характеру підтримують альти, а тенори на протязі трьох тактів досить голосно, *mf* промовляють «Купала! Купала!».

Наступний, четвертий куплет нашаровується на закінчення третього – тему знову співають низькі жіночі голоси «Ой, поплинь, віночку» на тлі *ostinato* басової партії та підголоску сопрано, а згодом тенорів (60-63 тт.) і басів (64 т.). Звучність хорового масиву посилюється й під час кульмінаційного злету, де на зміну хорового мережива голосів народно-підголоскової з'являються гомофонно-гармонічна фактура з *divisi* та двооктавні унісони, створюючи арку до кульмінації другого куплету (37-40 тт.). Але ця кульмінаційна вершина більш яскрава, бо їй передує підхід на інтонаціях теми (затакт до третього такту – висхідний квартовий рух і його заповнення) у високій теситурі у сопрано і тенорів, яка й лишається до кінця куплету. І далі знову відбувається нашарування потужного хорового звучання на початок теми в альтовій партії в п'ятому куплеті «Гей, Ладоле, око Лада». Контрастом до попередньої побудови самотньо звучать низькі жіночі голоси на *diminuendo*. Їх «перериває» загально-хоровий вигук «Гей!», після якого на *f* весь хор розпочинає скандувати «На Івана, гей, на Купала!», плескаючи в долоні на слабких частках тактів, поступово послабляючи динамічну напругу (прикл. 43, Додаток Б). На *tr* розпочинається наступний етап, коли весь хор тричі проспівує тритакт – звернення «Ой, Ладоле, Ладоле», заснований на перших трьох тактах теми, які були експоновані на початку п'ятого куплету. Але синкопи, гомофонно-гармонічна фактура, кожного разу різне гармонічне наповнення при незмінній мелодії, стишення нюансу від *tr* до *pp* створюють, з одного боку, ефект поступового віддалення учасників дійства, з іншого – отримують магічний сенс. Останні п'ять тактів **Купальської II** хор промовляє пошепки «Ой, Ладоле», з 86 до 88 тт. підкреслено, за рахунок синкоп, і насамкінець плескає в долоні *ppp* на другу, слабку частку останнього такту. Таким чином, І. Шамо створив різнобарвну картину купальського свята, застосувавши куплетно-варіаційну форму. Анафоричні повтори «на щастя, на долю», «заплету» і наказові дієслова з виразним проханням «поплинь» наближають цей твір до магічних заклинань. Драматургічна функція – обрядова, дієво-динамічна.

Ніби здалеку *pp*, *mormorando*, двооктавним унісоном **b** розпочинається № 16 «Отча земле», за ремаркою композитора, «Широко, наспівно» (♩=58, Es-dur, 3/4). З третього такту, коли спів хору на голосну «А» започатковує низхідну секундову інтонацію **c-b**, відбувається поступове насичення хорової тканини терпкими секундовими співзвуччями. Майстер хорової оркестровки, І. Шамо лишає тільки звучання жіночого складу за підтримки тенорової партії. Хоровий вокаліз може бути розпочатий за лаштунками, а поступово герої опери групами виходитимуть на сцену, де й розташуються під час співу Тенора *solo* «Отча земле степова» (*p*, *mezzo voce*), підтримуючи його думки.

Тенорове *solo* розпочинається на закінченні вокалізу і після оспівування квінтового тону Es-dur ніби «злітає» звуками тонічного секстакорду нагору, підкреслюючи поетичний текст «під гучними небесами». Хор спочатку виконує функцію підтримки-луни, повторюючи слово «земле», а з четвертого такту сольної партії альти створюють підголосок, заснований на тематизмі *solo* Тенора (13 т.). Поєднання тембрів високого чоловічого й низьких жіночих голосів створюють проникливе звучання. І. Шамо створив надзвичайно виразну й наспівну мелодію, яка досягнувши **g** першої октави природно спускається донизу, а кінцевою інтонацією є велика секунда **c-b**, яка створює своєрідну арку до початку твору хоровим вокалізом. На затихаючому *solo* Тенора композитор «підключає» хорове звучання – двотакт у *b-moll* з *ostinato* басової партії й погойдуванням жіночих голосів *p*, *mormorando*, який має функцію зв'язки між першим і другим реченням. Композитор-драматург свідомо відмовляється від тенорової партії у хоровому двотакті задля переміщення тенорів на авансцену, бо основну мелодичну лінію у другому реченні «Щоб сторіками зерна» він доручає саме їм. Повнокровне звучання чоловічої групи хору підхоплює унісон альтової партії «земле», але в цьому випадку відбувається посилення звучності і 22 т. у чоловічого хору «ти в жнивварській гromі» вже звучить *mf*. З 24 т. тембральна палітра збагачується додаванням жіночих голосів «В'є здавен тобі весна», і саме тут починається трансформація теми, розвиток якої природно поєднується з початковим хоровим вокалізом. Він теж піддається модифікаціям: подається з третього такту, але

подовжений до десяти; звучить у змішаного складу хору; на відміну від партії сопрано, що залишається без змін, інші партії насичені секундовими підголосками, окрім *ostinato* басової. Динамічні барви теж змінені – у початковому варіанті нюанси в межах *pp* – *ppp*, в другому – *pp* – *molto crescendo pp* – *sfp* > *ppp*. Композитор *sfp* підкреслює секундові сполуки, які створюють квартакорд. Тенорова партія тихо озвучує секундову інтонацію **c-b**, яка по суті є лейтінтонацію цього номеру: в 36 т. вона звучить в двоохтакному унісоні всього хору, а в 37 – її озвучують тембри чоловічого хору, поступово стишуючи динаміку до *ppp* >. На гранично тихій звучності у тенорів і басів, альтова партія *tr* розпочинає тему «Одбурунила лани», яку почергово підхоплюють імітаційно тенори, сопрано й басы. Терцієва втора, унісони, *divisi*, підвищення теситури – всі ці засоби композитор обирає для створення потужної головної кульмінації номеру «Земле, всеплодюща мати!» (*f*, *f-moll*). Підсилений прикметником поетичний текст «Рідна земле, всеплодюща мати!» звучить більш проникливо після ремарки композитора «'» несподівано у *Ces-dur* і більш тихій динаміці, що поступово йде нанівець. Знову, як і на початку номеру, двооктавний унісон **b** (*pp*) розпочинає хоровий вокаліз, функція якого – завершення.

Драматургія оперного цілого, за задумом композитора, після прославлення рідної землі природно переходить до сцен, присвячених праці хліборобів. Тембри жіночих голосів, «не поспішаючи, грайливо» (♩=108, 4/4) розпочинають № 17 – «Перепілоньку», бо в'яжуть снопи жінки, а чоловіки – косять і молотять. Тематика обжинкових пісень, до жанру яких відноситься «Перепілонька», досить широка: ліричні, танцювальні, жартівливі. Поетична основа номеру максимально наближена до фольклорних витоків, про що свідчить застосування зменшувально-пестливих форм: перепілонька, стежечка, житечко, кубелечко, пір'ячко, діточок... Якщо попередній номер «Отча земле» закінчується п'яти-тактовим звучанням *Es-dur* у виконанні змішаного складу *pppp*, то «Перепілонька» розпочинається у *D-dur* *mormorando* на *p* м'якими тембрами жіночих голосів (сопрано у низькій, альти у середній теситурі). Між ними ще дві долі пауз, тиші... Тобто композитор передбачив можливість розосередження хорового масиву, переважно чоловічого

складу під час звукового завмирання, «розтанення», щоб на сцені лишилися тільки жінки. Композитор застосовує вокалізи і в № 17, і у вступі до № 18, що отримують функцію об'єднувального фактору. Вступ являє собою співставлення натуральних D-dur і d-moll. І. Шамо детально виписує рухливі динамічні нюанси: спочатку < > в 1 і 2 тт., і більш подовжені < >, що об'єднують 3 і 4 тт. Утвердження в 4 т. D-dur природно підводить до початку першого куплету «Перебігла стежечку», *тр.* Квартові висхідні і низхідні рухи, оспівування основних ступенів ладу, терцієва втора, рухливий ритмічний малюнок, деяка діалогічність – всі ці засоби автор обирає для створення ніжного образу. Функцію об'єднання першого і другого куплетів виконує хоровий вокаліз, що є видозміненим варіантом вступу (d-moll натуральний, гармонічний – D-dur).

У другому куплеті «Як засвище косами косовиця» (*тр.*) відбувається зміна метру – 3/2, завдяки чому змінюються контури мелодичної лінії, композитор варіює її, поліфонізує хорову фактуру. Видозмінену тему «де вбивались в пір'ячко птахи сірі» автор надає тембрам низьких жіночих голосів (другі альти, h-moll, 24-25 тт.), а сопрано виконує функцію горяка. Далі, у 26-27 тт. композитор створює вокаліз, де широко застосовує унісони, секстову втору, виразні підголоски. Динаміка, загалом, за задумом композитора, лишається незмінною – *тр.*, але за рахунок тембрової драматургії відбувається урізноманітнення хорового звучання. Двічі повторена альтами змінювана інтонаційно-поетична поспівка «Де вбивалось в пір'ячко» на тлі сопранового **h** має звучати на поступовому стишенні звуку, а в 31 т. в D-dur розпочинається третій куплет «Будуть підпадьомкати дітям вашим». Тема знову звучить у сопрано, але фактура більш насичена ніж у першому куплеті, композитор застосовує перегуки хорових партій («а ми вас перевеслом», «бо в жнива»), теситура і динаміка підвищуються, хорові партії насичуються орнаментикою. Четвертий куплет надає декілька варіантів гармонізації створеної І. Шамо мелодії, що нагадує фольклорні зразки. Починається останній куплет з доміанти D-dur і надалі сім разів повторюється текст «Перебігла стежечку!». Мелодична лінія першого такту куплету лишається незмінною, а гармонічне насичення кожного разу інше аж до 43 т., де утверджується терція **d-fis**, на тлі якого

унісон партії сопрано *morendo* чотири рази повторює «Перебігла стежечку!». Композитор надає декілька варіантів закінчення номеру. Перший (А) – після терції **d-fis** у виконанні трьох артисток хору з партії сопрано триголосо, через паузи, на *staccato* звучить ключове слово «Перепілка...» у тридольному метрі (3/2), другий варіант (Б) передбачає чотиридольний метр і зміну ритмічної структури передостаннього такту.

Продовжує тему жнив № 18 – «*Молотники*» (Жваво, f-moll, 2/2). Обмолот завжди був працею чоловічою, тому природно, що композитор застосовує чоловічий склад хору. Потужне, на *ff* звучання чоловічих голосів «Народило в полі хліба» створюють корінний контраст до попереднього номеру. Унісонна висхідна кварта поступово перетворюється на триголосся і знову повертається до унісону, а далі основний тематичний матеріал підхоплюють баси, що звучать на тлі підголоску в партії тенорів. Чіткі ритмоформули, зображальні ефекти, коли неодноразово унісон звуку с зіставляється з терцквартакордом (з квартовим тоном), створюючи подвійні секундові співзвуччя.

У другому реченні «У дворах при стіжках» (ц. 2) висхідна кварта в партії басів, що трансформується в низхідну, у поєднанні з початковою секундою створює інтонаційне зерно теми – секунду з субквартою. Перегуки між партіями басів і тенорів відтворюють діалоги між молотниками, але якщо у теноровій партії ритмічність праці підкреслюється повторами чиста октава – велика секста, то у басів – це чиста квінта – велика терція і саме у них вперше з'являються словосполучення «трах-бах», символізуючи роботи молотилки. Яскравого колориту додає й застосування фрігійського ладу (II \flat – ges). Композитор максимально розкриває поетичне першоджерело за рахунок зміни метру 4/4, 3/2, 4/4, а словам «аж в ярах відлуння» відповідає поступове стишення динаміки від *mf* до *mp*. Відчуття луни створюється за рахунок повторень: секста – октава з зупинкою на октаві f. Кульмінаційна зона розпочинається висхідним акцентованим рухом у тенорів звуками $S_{6/4}$ на тлі теж акцентованих повторів у басів і баритонів: чиста октава – мала терція – велика секста – чиста кварта. Кульмінаційна вершина

припадає на двічі повторений музичний матеріал у тенорів «Буде хліб на весілля!» і чотириразово проведений у басів «А соломи із куля» (27-28 тт.).

Повернення до видозміненої початкової теми й тексту «Народило в полі хліба» (ц. 4) призводить до змін метру (3/4, 5/4, 3/2, 4/4), появи II \flat , III \sharp , що загострює висхідну лінію баритонної партії, яка виразно звучить, оточена октавним унісоном басів і тенорів **f**. Поява на тлі тенорового **f** (31-35 тт.) теми «І тут ціпа, і там ціпа розкрутило» у *divisi* басової партії (чиста квінта **f** – **c**) продовжує нагнітання і з 35 т. («Трах-бах», *ff*) відбувається подальше розгортання кульмінації за типом «кульмінація-горизонт» (прикл. 44, див. Додаток Б). Тяжка праця молотників зображена за допомогою акцентуації, насичення повторюваних інтервалів терпкими гармоніями, *divisi*, що призводить до чотирьох – п'ятиголосся. Але якщо у другому реченні рух від чистої октави починали тенори, тепер – басы двічі: октава з секундою – тризвук F-dur – D_7^{-5} без терції – тризвук F-dur. У тенорів – квартовий низхідний рух **f-c** підсилений секундою **es-f**. Поступово викристалізовується ритмоформула: дві вісімки | четверть-дві вісімки-четверть-дві вісімки|. Повторюваність ритмоформул і гармоній зримо змальовує злагоджені рухи молотників. Починаючи із затакту до 41 т. у партії баритонів виникає висхідний хроматичний рух від **c** малої октави до **c** першої (окрім **as-b**), знову ж таки в оточенні октавного унісону **c** у басів і тенорів, що й призводить до яскравої фінальної крапки у вигляді октавного унісону **c** у басів і тенорів «Гей! Гей!» *fff*, і руху до тоніки **f glissando**. Чоловічий хор отримує дієву функцію, що у поєднанні з режисерськими завданнями артистам хору стосовно молотби зерна ціпками створить яскравий художній образ.

№ 19 – «Жниці-в'язальниці» (Рухливо, As-dur) – природно продовжує картину сільської тяжкої праці, хоча обмолот пшениці розпочинався після того, як жінки в'язали снопи. І. Шамо розгортає драматургію оперного цілого за музичною логікою, показуючи етапи сільськогосподарської праці у довільному порядку. Композитор будує №№ 18 – 19 за принципом корінного контрасту: чоловічий – жіночий хор; жваво – ходую; f-moll – F-dur. Заспівують № 19 альти *mf* «Од себе й до себе жни серпе» рухом на чисту кварту, що поступово заповнюється низхідною

мелодичною лінією, а надалі природно виникають терцієві втори за рахунок співу теми у терцію і подальше розгортання з застосуванням IV# щабля, розходження перших-других альтів у квінту, сексту й закінчення першого речення унісоном. Композитор застосовує перемінні розміри: 3/4-4/4 задля розлогої течії мелодичної лінії. Як ілюстрацію праці жниць-в'язальниць – скошення серпом пшениці, І. Шамо упродовж двох тактів застосовує сонористику, коли на невизначеній висоті й у різних ритмоформулах перші-другі сопрано й перші альти промовляють «Псс-се!» на тлі витриманого V щабля F-dur у других альтів. За ремаркою автора, важливо «робити *crescendo* в напрямі вісімок» (прикл. 45, Додаток Б).

Друге речення «Невесело чи превесело» знову розпочинають альти, але секундовим рухом **c-d**, який двічі повторюючись, приводить до появи чистої кварта **c-f**, що поступово заповнюється низхідною мелодичною лінією з застосуванням *des* – ознакою гармонічного F-dur. Партія сопрано вступає на *f* з тим же текстом і тією ж мелодією, але з новим ритмічним малюнком і на квінту вище, таким чином основою теми стає секунда **g-a**. Композитор застосовує змінні розміри: мішаний (5/4) і простий (3/4), а під час зображення жнивного процесу знову 4/4, але тут незмінною є тільки функція других альтів, бо І. Шамо змінює послідовність вступу партій. Якщо у першому випадку на першу частку вступали сопрано, то у другому – перші альти.

Другий куплет «Щоб ліг сніп до снопа», доручений партії других альтів, звучить на тлі продовження зображального прийому в партіях перших-других сопрано й перших альтів. Мелодія інтонаційно наближена до зачину першого куплету, але викладена інакше ритмічно й метрично. Зі слів «Буде скоро й копа!» починається розшарування мелодичної лінії на два, три, а згодом і чотири голоси, за рахунок *divisi* у всіх хорових партіях. Створюючи паралельний рух тризвуками, композитор максимально наближається до народних джерел, а застосування міксолідійського ладу у співставленні з натуральним видом мажору надає своєрідного колориту. Друге речення «Парубки не ждуть полуднати» звучить у других альтів на тлі зображення жнивних рухів «Псс-се!» у сопрано і перших альтів. Мелодична лінія містить квінтово-терцієві поєднання, які подекуди

«згортаються» до унісону, а з приєднанням до партії других альтів перших сопрано з'являється домінантовий септакорд без терцієвого тону, а надалі – терцієва втора між низькими й високими жіночими голосами. Композитор створює своєрідний діалог між жінками, які нахваляють працьовитих парубків (другі альти *divisi*), і тими, що в цей час продовжують «жати» пшеницю, тобто отримують ілюстративну функцію (сопрано й перші альти). Останній, третій куплет «Ой, жниченько-жнище, гуляння й не сниться» відтворює початок номеру, але у динаміці *mp*, і до густих тембрів альтів композитор тепер додає тембральні барви сопрано. Підкреслюючи тяжку працю жниць-в'язальниць, композитор передбачає посилення звуку до *mf* на слові «гуляння». І далі, вже без надії звучать слова у низьких жіночих голосів про примарне весілля, що тільки «ввижається»... Підтвердженням цього є завершення номеру – безкінечне «Псс-се!», яке, за ремаркою І. Шамо, треба «Повторювати за бажанням неодноразово, поступово стихаючи» [235, с. 76]. Драматургічні функції жіночого хору у «Жницях-в'язальницях» різноманітні: дієва, зображальна, колористична.

№ 20 – «Обжинкова» – завершує збір урожаю, це останній день жнив. Композитор не спирається на стародавні звичаї щодо оспівування останнього снопа, освячення житніх вінків і хліба, спеченого з нового врожаю. Він створив сучасне яскраве полотно, де кожна партія, з одного боку, відображає дії й звуки різних сільськогосподарських машин, і вигуки женців, комбайнерів, а з іншого – коментує хід жнив і оспівує красу рідної землі й хліборобів, що працюють на ній. Після звучання чоловічого й жіночого хорів у попередніх номерах, І. Шамо обирає мішаний склад як такий, що найбільш збагачений тембрально й достовірний щодо змалювання загального процесу жнив, коли й жінки, й чоловіки працюють разом задля завершення жнив і збереження урожаю. Темп обраний «Рухливо» ($\bullet = 128$), бо всі прагнуть швидко зібрати урожай за сонячної погоди. У змінних розмірах 2/4, 3/4 автор використовує шістнадцяті, восьмі тривалості, четвертні з'являються тільки з 16 т., де застосовуються синкопи. При цьому тільки в підході до кульмінації (з 39 т.) ритмоформули в різних партіях хору збігаються, а в кодї, яка є генеральною кульмінацією «Обжинкової», в 49-52 тт. з'являється могутня

вертикаль, де синкопована ритмічна структура є єдиною для всього хору. Вражає штрихове й динамічне розмаїття: *staccato*, акценти, *legato*, *glissando*, *tenuto* й динамічна шкала – від *pppp* до *ff*.

Структура «*Обжинкової*» – складна двочастинна, де 1 – 4 тт. – вступ;

A: *a* (5 – 12 тт.) + *b* (13 – 26 тт.); **B:** *a1* (27 – 38 тт.) + *c* (39 – 48 тт.); coda (49 – 61 тт.). Композитор обирає тональність *As-dur*, застосовує VII \flat щабель (7-8 тт., 45-48 тт.), яскраві гармонічні послідовності у коді, що містять, зокрема, Π_2^{+1-5} без терцієвого тону – тонічним^{5/3} – VII \flat ^{5/3}. *Ostinato* як принцип єднання всіх жнивників є головуючим у цьому номері. Саме завдяки йому створюється безперервний моторний рух, що зображує організовану колективну роботу. Він заявлений композитором у вступі, де альти безперервно ілюструють роботу молотилки «Ту-ку-ту-ку» з темою (*mp* < *f* > *mp*), що побудована шістнадцятими на секундових рухах – спочатку вгору (**es-f**), а потім вниз (**c-b**). Безумовно, тут необхідним є ланцюгове дихання, та композитор у ремарці пропонує прийом, який сприятиме створенню ілюзії безперервності роботи сільськогосподарської техніки упродовж тринадцяти тактів: «Партію альтів можна розділити на 2 половини: виконувати ритмічну послідовність по 2 такти, на 3-му такті брати одну вісімку; в той же час з 3-го такту вступає друга половина альтів, і так далі» [253, с. 77]. На тлі альтового «Туку-туку» партія тенорів розпочинає *mf*, поступово посилюючи динаміку до *f* створює ілюзію роздування міхів «Пш...», партія сопрано з другого такту на невизначеній висоті крещендує від *p* до *f* «Бр...», а на четвертій долі третього такту вступають баси «Чику» (прикл. 46, Додаток Б).

У першому розділі першої частини (*a*, 5-12 тт.) мелодична лінія озвучена теноровою партією «Косять коси блискавиці, в комбайнерів косовиця», що побудована паралельними тризвуками: 5-6 тт. *As – b – As – b*; 7-8 тт. *As – b – As – Ges*; а в 9 т. – *As – Ges – f – Ges*. Таким чином, безперервний рух альтової партії замальовується різними «фарбами». Мелодичну лінію підхоплюють баси «Косовиця-блискавиця», а в 11-12 тт. знову, як у вступі, зображено роботу машин, але якщо партії сопрано й альтів майже незмінні, то тенори й баси, перегукуючись, ніби створюють діалог «Чику, чику»: квінта **as-es** у басів – тонічний тризвук *As-dur*

у тенорів, квінта **as-es** у басів – тонічний тризвук паралельного мінору **f-moll**. Таким чином І. Шамо створює поліпластову фактуру, що дозволить режисеру вистави надати кожній хоровій партії окреме завдання, і дії артистів хору, поєднуючись, створять яскраву картину спільної праці хліборобів.

Тему другого розділу першої частини (b, 13-26 тт.) композитор знову доручає партії тенорів «Гей, широкі ниви урожайні, жниварі дбайливі у пошані». На *mf* звучить розлога тема, де вперше з'являються четвертні з крапкою й половинні тривалості, а тло для неї *tr* створюють альтова тема «Туку-туку» й нова побудова у партії сопрано – паралельні тризвуки **As – f – As, f – Des – Es**, що повинні виконуватися, за позначкою композитора, *legato*. З 16 такту басова партія *ostinato* синкоповано подає текст «Ниви урожайні», а в 17 т. альтова тема «Туку-туку» переривається й її моторну функцію на *staccato* обирає на себе партія сопрано «Чику, чику», яка побудована шістнадцятими на співставленні тризвуків **As-dur** і паралельного **f-moll**. Повернення альтової теми «Туку-туку» і тризвуків на *legato* у сопрано підводять разом зі звучанням чоловічого хору до кульмінації «Відзорили зорі в колосках», де всі жниварі поєднуються в єдиному пориві, про що свідчить подвійне чотириголосся з застосуванням *divisi* поперемінно практично у всіх хорових партіях та однакової ритмічної формули. Мелодійна лінія сопрано, продубльована тенорами, містить квартову поспівку **c-f-c**, яка була заманіфестована на початку номеру в альтовій партії **f-c** у низхідному русі.

У першому розділі другої частини (a1, 27-38 тт.) розлога тема доручена сопрано, які в дуеті з альтовою партією створюють другий пласт хорової фактури «Ниви хвилювалися, як моря». Перший пласт – «Косять коси блискавиці» – у тенорів, який нагадує початок першої частини, але І. Шамо трансформує тему, обираючи тільки перші два такти. Далі, загалом упродовж 12 тактів цей тематизм поданий *ostinato*. Третій пласт утворюють басы, які з-за такту шістнадцятими п'ять разів «проспівують-проговорюють» ключове слово «косять», повторюючи трохи видозмінений варіант альтової теми з першої частини. У 29-30 тт. композитор доручає їм видозмінений синкопований варіант з другого розділу першої частини, а в 31 знову надає басовій партії точну версію альтової теми з першої частини з

текстом «Туку-туку». Надалі, з 33 т. тема «Туку-туку» звучатиме поперемінно у низьких жіночих і чоловічих голосах, точно повторюючись в партії альтів і в новому варіанті – у басів.

Другий розділ другої частини (с, 39-48 тт.) розпочинається *mf* яскравою темою в партії басів «Збагатили працею рідний край», поданою композитором паралельними октавами, на тлі секстакордів II щабля шістнадцятими у жіночого хору з тим же текстом на *mp*, *staccato*. Тенори з 40 т. утворюють горяк до басової теми. Кульмінація розпочинається у 42 т. «Рушником уквітчаний коровай!». Вершини вона досягає, коли композитор застосовує єдину ритмічну структуру, *divisi* у всіх партіях, досягаючи восьми- і навіть дев'ятиголосся, зміну метру, синкопи, насичені гармонії VI $6/5$ – VII 7^{-1} , які повторюються упродовж 45-47 тт. і сприяють сугестивному впливу на слухацьку аудиторію. Зміни в гармонічній фактурі викликані появою II $5/3^{+3}$ – I 7 з пониженими терцією й септимою, що створює яскравий рух до генеральної кульмінації – коди (49-61 тт.). Синкопи, *ff*, радісні вигуки «Гей! Гей!», акцентуація, послідовність: II 2^{+1-5} – тонічний тризвук As-dur – VII $5/3^{-1}$, співзвуччя нетерцієвої структури **ges-a** ♯ -**d** ♯ -тонічний тризвук As-dur повторюється двічі. І цей епізод є найвищою кульмінаційною крапкою.

Повернення альтової теми «Туку-туку» від **as** в басовій партії на тлі тонічного секстакорду у тенорів і жіночого хору розпочинається поступовий спад динаміки, а через три такти створюється арка до початку номеру, коли концентровано композитор подає всі теми *mf* і стишує їх до *mp*, а артисти хору промовляють окремі склади, що мають зображальний ефект, на невизначеній висоті. Алеаторичні прийоми композитор застосовує і наприкінці, де, за його ремаркою *ad libitum*, неодноразово, до *pppp* створюється ілюзія припинення роботи сільськогосподарської техніки після останнього дня жнив. Функціональне навантаження хору тут розмаїте: дієва функція, сугестивна й зображальна.

Завершує картину сільської праці влітку, коли вже зібраний щедрий врожай і хлібороби прославляють землю – святиню, символ родючості, якій завдячують життям – № 21 «Прославна-величальна» (Величально, $\text{♩} = 132$, G-dur). Назва

номеру викликає асоціації з піснею, яка призвана возвеличити не тільки землю, але й людей, які на ній працюють. У той же час, насиченість фактури, монументальність і особливо дванадцятиголосся, застосоване композитором, свідчать про запровадження традицій партесного співу. Дзвонівість є візитівкою номеру: великі дзвони, малі передзвони створюють епічний розмах, радісний настрій. Форму «*Прославної-величальної*» можливо визначити як складний період з кодою, що, за ремаркою композитора починається у 9 ц. [235, с. 87].

Написана у світлому G-dur, «*Прославна-величальна*» вражає величчю й масштабністю. Величний характер досягається за рахунок акцентованих акордів нетерцієвої структури у високій теситурі, що забезпечує яскраве звучання; *divisi* у кожній хоровій партії; динаміці *f – fff*; метру 2/2, у якому застосовані половинні тривалості, що надалі заповнюються синкопами, четвертними і вісімками, символізуючи урочистий передзвін. Упродовж 16-ти тактів у партії сопрано *ostinato* звучить інтонаема, що містить чисту кварту й велику секунду: **g-d-e-d** і є символом рідної родючої землі. Ця тема повернеться у коді (з 68 т.): трансформована у тенорів інтонаційно й ритмічно, у сопрано на початку у збільшенні, а з 72 т. відбудеться суміщення трьох її варіантів у сопрано, тенорів і басів. Таким чином створюється арка до початку номеру і досягається структурна рівновага.

Перше речення розпочинає жіночий хор «Слався, земле, слався, рідна!» – це початок святкового передзвону на честь рідної землі. Інтонаема звучить у перших сопрано на тлі акцентованих половинних тривалостей *f*, в п'ятому такті приєднуються чоловіки – тенори з синкопами, а басы – з залігованими нотами. З 9 т. тема уславлення рідної землі з'являється у перших тенорів четвертними тривалостями, а з 13 т. восьмиголосий хор хліборобів композитор перетворює на дванадцятиголосий за рахунок поділу партій сопрано й тенорів на 4 групи, а басів та альтів – на дві, що сприяє досягненню могутнього звучання у 13-16 тт., що являють собою кульмінаційну зону. До святкового передзвону на честь рідної землі у перших сопрано (половинні тривалості), перших тенорів (четвертні тривалості) додаються другі сопрано, в партії яких ця тема звучить вісімками, й басы та

баритони, де тема «переходить» від басів до баритонів і навпаки. Інші партії побудовані на інтонаціях, похідних від основної теми в різних ритмічних побудовах, де важливого значення для руху до кульмінаційної вершини набувають синкопи в альтів і з 15 т. – у басів (прикл. 47, Додаток Б).

Друге речення (17-37 тт.) являє собою розповідь про красу рідної землі «Слався, земле рідна, зореносиця». Пауза між реченнями має налаштувати виконавців на оповідально-прославний характер, пісенного спрямування, що відрізняється від передньої побудови. Тема рідної землі звучить у сопрано і перших альтів *ff*, насичено, розлого. Гомофонна-гармонічна фактура, подекуди з підголосками, зручна теситура, підвищена у русі до кульмінації, секвенційний розвиток, низка відхилень наприкінці речення до C-dur, A-dur, D-dur, динаміка *ff* сприяють створенню ліричного образу наповненого звучання. Єднальною ланкою між другим і третім реченнями є відхилення до B-dur, підчас якого жіночий хор завершує попередню побудову, а чоловічий розпочинає наступну «Слався, земле батьків», де тема рідної землі звучить у партії перших тенорів *mf*, а з 38 т. до тембрів чоловічого хору долучаються й альти, в партії яких відчутні дзвонові інтонації. Для того, щоб забезпечити поступовий розвиток, композитор партію сопрано вводить до хорового масиву тільки з 4 такту третього речення (41 т.). Саме тут з'являється ремарка *ff*, згідно якої й має звучати тема рідної землі у перших сопрано «Слався, наша Вітчизно» на терцію вище, ніж була у тенорів. Застосовуючи семи-, восьмиголосся, дублювання основного тематизму високими чоловічими голосами, підвищення теситури (кульмінація «Нам зійшла зоря», партія сопрано – \mathbf{h}^2), насичені гармонії (VII_7^{+5} , VI_7 , $\text{VI}_{6/5}$, $\text{IV}_{4/3}^{+1}$), різноспрямований рух голосів, терцієві й секстові втори, октавні унісони композитор створює картину величну безкрайнього простору.

Коду, за ремаркою композитора, розпочинають альти темою «Слався, земле наша рідна, сонячна!», похідною від теми рідної землі в Es-dur (2/2). Далі ця тема звучить у тенорів, видозмінена ритмічно й метрично (2/4-3/4-4/4) у B-dur. Поліфонічний розвиток продовжують басы, які вступають стреттно з темою в Es-dur. Таким же чином і в цій же тональності звучать сопрано. Саме четверте

проведення теми у сопрано при підтримці хорового масиву є кульмінаційним і природно підводить до святкових передзвонів, що за законами арочної драматургії урочисто завершують цикл літніх номерів опери. Драматургічні функції хорового масиву в цій урочистій картині: прославна і колористична.

№ 22 – «*Час пливе, час минає*» (Не поспішаючи, D-dur) – розпочинає оперно-хорову сюїту чи оперну картину, присвячену весільним обрядам, які, зазвичай, проводилися восени. Тому осіння тема теж є природною для оперних номерів від 22 до 29, хоча композитор і надає № 28 – «Калита», де відтворений обряд, який проводився у грудні, на Андрія.

За принципом корінного контрасту після монументального прославлення рідної землі величним передзвоном *fff* наприкінці № 21, початок № 22 тихий, проникливий вокаліз (1-9 тт., 4/4). Розпочинає його партія сопрано *mp*, *mormorando*, потім долучається тонічна терція у альтів, і знову, через дві частки – **h** у тенорів, створюючи септакорд II ступеню, а ще через дві частки – **g** у басової партії, яка разом з іншими партіями утворює тризвук G-dur. Таке поступове долучення тембральних барв, м'яка динаміка *mp* < *mf* > *mp* > *p* створює атмосферу ліричних роздумів. Сприяє цьому й зручна теситура та насичені гармонічні барви D-dur – G-dur – B-dur – h-moll – g-moll – Es-dur – h-moll – B-dur – fis-moll – D-dur. З 6 по 9 тт. на затихаючій динаміці звучить тонічний тризвук D-dur спочатку у мішаного складу хору, а останні два такти озвучують тільки альти й сопрано, і саме на тлі цього тризвуку у тісному положенні *mormorando* розпочинається заспів *solo* Баритона «Час пливе, час минає». У тематизмі відчутні романсові інтонації, а за характером це лірико-філософські роздуми. Структура номеру являє собою куплетно-варіаційну форму, де після сольного заспіву звучить хоровий приспів, до якого композитор поступово додає барви чоловічих голосів, а з 22 т. в інших ритмічних варіантах подається музичний матеріал вступу. Семантика приспіву продовжує й посилює роздуми про кохання в партіях сопрано та альтів на тлі спочатку тембрів високих, а згодом і низьких чоловічих голосів *mormorando*. Схвильованість передана композитором у русі тонічними тризвуком, секстакордом і квартсекстакордом h-moll, оберненням зменшеного тризвуку гармонічного виду

цієї тональності у жіночого хору «Коли руки сплетуться» (3/2). Продовжуючи втілення поетичних рядків «дишать полум'ям губи» (4/4), І. Шамо повторює попередній музичний матеріал, але вже у натуральному h-moll і трохи змінюючи його ритмічно. Ключові слова композитор повторює двічі: «Не розлюбимось, любий!», і як відлуння на *pp* звучить «Любий...» у тенорів і басів.

У другому куплеті (з 29 т.) *solo* баритона «Ні барвінок, ні м'ята» продовжується на тлі вокалізу чоловічого складу хору. Мелодична лінія партії баритона видозмінена тематично й ритмічно, у ній синтезовані рухи на малу терцію вниз і секундовий вгору. Хоровий приспів «Час пливе, час минає» ніби узагальнює думку соліста, а за основу має знову-таки рух на малу терцію вгору і вниз, але в більш уповільненому варіанті за рахунок появи половинних, а з 47 т. і цілих тривалостей. Терцієва втора, виразне проведення теми «та настане година» спочатку у сопрано, а згодом, імітаційно, у партії тенорів природно підводить до появи хоральної фактури, де, за появи бархатних басів, з'являються барви *fis-moll* – *g-moll* – *F-dur* – *B-dur* – *g-moll* – *D-dur* – *F-dur* – *fis-moll* – домінантовий септакорд до *D-dur*. На тлі тонічного тризвуку *D-dur* у чоловічого хору композитор розпочинає в жіночому хорі «мерехтіння» *D-dur* і паралельного *h-moll* на словах «Час пливе, минає», а згодом ця барва з'являється і у тенорів і басів. Поява хорового вокалізу – вступу створює арку, що завершує номер. Динамічна шкала цього баритонового монологу за підтримки хору не перевищує позначки *mf*. А наприкінці хорове звучання має «розтанути» до *pppp*. Драматургічна функція хору – лірико-філософська.

№ 23 – «Скажіть, чайки білокрилі» (Повільно, з настроєм, неспокійно, *d-moll*) – лірична пісня, де відповідно до народних зразків І. Шамо створений діалог, питання – відповіді між різними партіями та групами хору. На думку О. Кононенка, «Образи-символи *чайки, ворона, крука* мають давню традицію – їхні вербалізатори досить широко представлені в усній народній творчості, у піснях, казках, легендах, пареміях та інших жанрах фольклору. Слово-символ *чайка* часто уживається на позначення жінки, дівчини, частіше страждальниці, вдовиці. Із образом цього птаха порівнюють дівчину в тузі за коханим, жінку – за чоловіком, матір – за сином, а

колерит текстів, де згадується жінка-чайка, здебільшого журливий, сумний» [98, с. 194]. Безумовно, поетичний текст В. Юхимовича розкриває образ дівчини, жінки, що «в парі не наліталися». Композитор знайшов засоби й прийоми, характерні для фольклорних зразків, які максимально наблизили цей номер опери до першоджерел. Куплетно-варіаційна форма надала композитору можливості щодо виразних змін як у мелодиці, так і у ритмічній побудові. Але найяскравіше варіаційність виявляється у тембровому розмаїтті, застосованому автором.

Питання, яке міститься в назві оперного номеру, *recitando, mp* звучить в партії тенорів, яка є персоніфікацією парубка. Квартова інтонація якнайкраще створює питальну інтонацію **a-d**, змінний метр 4/4-3/2 та оспівування основного тону сприяє розлогій течії мелодії у діапазоні квінти «Скажіть, чайки білокрилі, чого сестра ваша квилала?». Відповідь жіночого хору «Я не знаю, котра хвиля», подекуди чотириголосного, містить у партії сопрано рух звуками домінантового септакорду на гору, потім вниз, знову до квінтового тону, а в альтовій партії – розвиваючі підголоски. Відхилення до F-dur у 9-10 тт. сприяє створенню достатньо яскравої кульмінації, враховуючи теситурні умови – **a** другої октави у сопрано. Повернення до d-moll і поступове стишення динаміки завершує приспів октавним унісоном у динаміці *pp*.

Другий куплет «Скажіть, чайки білокрилі, чого море усміхнулося?» (25-39 тт.) заспівують басы, в партії яких початкова кварта обертається на чисту квінту d – a і змінюється, відповідно, рух мелодії. Відповідають цього разу альти з тенорами – у низьких жіночих голосів застосована терцієва втора, поступовий мелодичний рух, а у тенорів – горяк, а згодом виразних хід на малу септиму і низхідний підголосок «котра хвиля», який разом із динамічними позначками композитора < > створює картину руху хвиль. Застосування діатоніки, закінчення на домінанті – октавному унісоні, подовженому за рахунок фермати і стишення звучання до *pp* створює задумливий характер і не надає відповіді, чому хвиля до берега не горнулася. Затактовий вступ третього куплету розпочинають тенори й басы *mp*, суміщаючи різноспрямований квартовий й квінтовий рух до тоніки. Далі імітаційно вступають альти вже *mf* з квінтовою інтонацією вгору від тоніки до

домінанти, а у наступному, 28 т., сопрано *mf* теж з висхідним рухом, що містить чисту квінту, але від **g**. Композитор посилює питальну інтонацію «Скажіть, чайки білокрилі, чого круча дивувалася» завдяки багаторазовому повторенню. Але повністю фраза подана тільки в альтовій і теноровій партіях, які створюють виразну терцієву втору. У сопрано, і останній, п'ятий раз у 29 т. у басів, звучить тільки звернення: «Скажіть, чайки білокрилі...». Завершує заспів загально-хорова «пуста» кварто-квінтова сполука *pp*. Після паузи звучить відповідь у виконанні жіночого хору про те, що невідомо, котра хвиля до берега не вернулася... Музичний матеріал приспіву практично точно повторює приспів після першого куплету, але з невеликим розширенням за рахунок повторення альтовою партією ключового слова «Не верталася...».

В останньому, четвертому куплеті «Скажіть, чайки...» звучать, за контрастом, тембри чоловічому хору. Імітаційний вступ басів, а в наступному такті тенорів містять висхідні рухи на чисту квінту **d-a**, а низхідний підголосок басової партії, що звучить на тлі V щабля, призводить до октавного унісону на домінанті. А далі, надзвичайно тужливо, з перервами – паузами, з кожним разом все тихіше три рази звучить питання «чи ви в парі наліталися?» у тісному розташуванні хорального викладу. Кожного разу інтонації *lamento* (**b-a**) композитор надає більш насиченого, щемливого звучання: гармонічний вид *d-moll*, фрігійське забарвлення, затримання до тонічного тризвуку з фрігійською *es* (чиста кварта **b-es**) у басів і зменшеною квартою **fis-b**, що відсилає до гармонічного *D-dur*. Останній раз *ppp* І. Шамо змінює ритмічний малюнок – фраза починається із-за такту; текст, бо повторює ключове питання: «Скажіть, чайки білокрилі»; гармонічне забарвлення не тільки інтонації *lamento*, але й хорального викладу, де чотириразове звучання тонічного тризвуку він трансформує, застосовуючи домінантовий сектакорд натурального виду *d-moll* замість третього тонічного тризвуку. Інтонація *lamento* пофарбована гармонічними барвами $VII_7^{-3} - VII_7^{+1+3} - I_5/3$. І як луна, журливо звучить тонічний тризвук у жіночого хору *mormorando*, *pp* > *ppp*. Виходячи з семантики номеру, драматургічна функція хору – оповідна, зображальна.

№ 24 – «Грушечка» (дівоча весільна) – виконується у с-moll, за ремаркою композитора, «Розложисто, лірично» ($\downarrow = 58$) [235, с. 99]. Ця весільна обрядова пісня сповнена символіки і жури. Її на весіллі співають жінки – мати й дружки нареченої, тому природним є обрання I. Шамо жіночого складу хорового колективу для втілення задуму. Близькість до народних зразків відчутна у змінному розміру ($3/4$ $2/4$), розлогій течії мелодичної лінії, виразних підголосках та орнаментиці, терцієвій вторі, «пустих» квінтах та унісонних закінченнях як окремих фраз, куплетів, так і всієї пісні загалом. Разом з тим, авторське бачення художнього образу поетичного першоджерела призвело до ускладнення гармонічної мови, ритмоформул, мелодики тощо. Жанр номеру – пісня – сприяв створенню куплетно-варіаційної структури, де форма куплету заспів – приспів.

Перший куплет заспівують альти «У намисті мружитья горобина» *тр.* Мелодія рухається вгору звуками тонічного тризвуку, а потім повертається вниз. Щемливого звучання додає застосування великої септими від VII щабля у гармонічному виді с-moll і низхідний рух вниз до тоніки. Друга фраза є повторенням першої за виключенням закінчення, де відбувається відхилення до паралельного Es-dur і звучить питання «ой, що ж тая грушиця наробила?». Паралель грушечка – молода дівчина розкривається у приспіві, коли до альтів приєднується партія сопрано й емоційно, *mf* звучить ще одне розпачливе питання «Чого в тії грушечки бракувало, що про неї дружечки не співали?» у результаті чого виникає насичене чотириголосся. Композитор застосовує $VII_{6/4}^{+1+5}$, співставлення с-moll – е-moll, відхилення до f-moll. Посиленню емоційного стану сприяють синкопи, коли йдеться про неможливість співати дружкам про наречену, на яку впала підозра у невірності. Відчуття неймовірної жури з'являється наприкінці першого куплету, коли повертається с-moll, а після терпких гармоній звучить терцієва втора у альтів, квартові рухи із заповненням у сопрано і октавний унісон. На тлі витриманого звуку с у партії сопрано альти розпочинають другий куплет, продовжуючи розвиток сюжетної лінії пісні «Може хтось оббріхував», *mf*. У 15 т. у сопрано *mormorando* імітаційно звучить перший такт теми, але надалі вони отримують функцію горяка, а тема в альтовій партії піддається модифікації. Зойк

«ох, любове, любове...», терцієві втори, унісони, рух на септиму від II щабля замість VII додає напруги, і в приспіві знову звучить питання «Хто ж в тобі зневірився до заручин?». Але на відміну від попереднього, це страшне для дівочої честі питання має звучати, за ремаркою композитора, *mp*, тихо, розпачливо. Для цього І. Шамо варіює приспів, додаючи підголоски в альтовій партії, а замість гармонічного мінору наприкінці обирає натуральний *c-moll*. Якщо перед другим куплетом партія сопрано була ланцюгом, що поєднував куплети, то тут цю функцію беруть на себе альти. Але композитор для посилення драматичної ситуації додає хорový вокаліз, ніби бракує слів, несила говорити. Як стримуване ридання звучать синкопи паралельними терціями на *ostinato c* в партії альтів, голосіння нагадують рухи півтонами в партії сопрано на тлі підголосків у других альтів. Мерехтіння натурального і гармонічного *c-moll* з підвищеним IV щаблем нагадує схлипування, а гармонічне забарвлення із застосуванням септакордів I, II, VII щаблів з альтерованими тонами, неповного тризвуку II \flat щаблю сприяє створенню звукообразу страждання.

У третьому куплеті «Ждала і в метелицю» мелодична лінія звуками субдомінантового тризвуку доручена сопрано, альти «відповідають» спочатку імітаційно від *c*, а в наступному такті початкована інтонація стиснута у часі – звучить шістнадцятими і в мажорному нахилі. Тема в партії сопрано теж піддається трансформаціям як з ритмічного (синкопи), так і з мелодичного боку (висхідний рух до тоніки, який продовжує аналогічний в альтовій партії від *b*, 41 т.). У 42 такті композитор поєднує тему, що звучить у альтів з цією ж темою в партії сопрано, яку подає у збільшенні. Суміщення тематизму в різних партіях має на меті, з одного боку, створити картину, коли дружки ніби «перебивають» одна одну, намагаючись допомогти героїні, з іншого – такий прийом сприяє тембровому різноманіттю. Приспів «Може вийде суджений із-за гаю?» містить питання, яке озвучують насичені тембри низьких жіночих голосів *mf*, а в партії сопрано – голосіння *p* низхідними півтонами.

Останній, четвертий куплет «Не рівняйся, гарна дочко, на ту грушу» містить мораль всієї пісні і, по суті, повторює вісім тактів першого куплету, створюючи

арку до початку. Разом із тим, приспів І. Шамо розширює, додаючи ще сім тактів (69-75 тт.), де на затихаючій динаміці, уповільненні темпу, поєднанні *mormorando* й вокалізу «А» подає основну тему, що двічі звучить як журливий відгомін в партії перших альтів від *c* на тлі тонічного унісону у сопрано. Повторення закінчення тези про те, що «дівочий (цвіт) – на весіллі розцвітає» відбувається під час проведення теми у других альтів від *f*. І надзвичайно журливо, безвихідно на *pp* > *ppp*, *mormorando* завершується номер, повністю відповідаючи жанру журних весільних пісень.

Продовжує весільні тему в опері № 25 – «Щаслива ореля»²¹ (Не поспішаючи, ніби гойдаючись, мрійливо, ніжно, *C-dur*). За жанром це лірична весільна пісня, яку композитор створює за рахунок куплетно-варіаційної форми, широкого спектру тембральних барв, застосовуючи у кожній хоровій партії *divisi*. Авторській ремарці «ніби гойдаючись» відповідають і обраний метр 12/8, що диригується «на чотири», і зображальні прийоми, коли інтервали від терції до сексти виконуються *glissando*, *mormorando*, на тлі яких з 3-го такту *mp* в партії тенорів подається *dolce* текст: «Розвихались в небі двоє, – вище вишні, вище хвої. Гой-да, гой-да» (прикл. 48, Додаток Б). Вигуки «Гой-да» підхоплюють басы й сопрано, потім спочатку у жіночого, а у відповідь у чоловічого складу з'являються ключові слова, відображаючи стосунки закоханих: «Врода й згода». Основна тенорова тема теж містить елементи гойдання, бо створена за рахунок стрибків на велику сексту, чисту квінту, чисту кварту, руху на велику секунду. Повторюючись у 4-му такті з іншим ритмічним наповненням, тема яскраво відображає поетичний текст «вище вишні, вище хвої», а останній її мотив **c-g-a-g** у різних ритмічних модифікаціях стає основою висновку «Врода й згода». Друга фраза (8-10 тт.) розпочинає діалог сопрано й альтів на тлі «гойдання» в партіях чоловічого хору, бо, зазвичай парубки гойдають дівчат. Персоніфікація молодих дівчат відбувається в партії сопрано, які скоромовкою *p*, шістнадцятими тривалостями штрихом *staccato* чітко й весело констатують: «Од зітхання та вагання втіхи мало», а партія альтів персоніфікує

²¹ Ореля – стародавня назва гойдалки. Звичай гойдатися сягає язичницьких часів, коли він асоціювався з подорожжю до Сонця. Тому звичай гойдатися мав сприяти рухові Сонця.

молодиць, які статечно, мрійливо, *legato* згадують «Од вагання вас кохання підіймало». Таким чином створена поліпластова фактура, яка відтворює режисерське бачення І. Шамо.

У другому куплеті (11-19 тт.) основна тема «Розвихались двоє в небі» звучить спочатку *mp* в партії сопрано октавним унісоном, терцієвою второю на тлі «гойдання» в інших партіях. Продовжують тему тенори «Мов лебідонька і лебідь», у той час як баси й баритони *mormorando* створюють різноспрямований рух, альтова партія < > веде виразну лінію теж без слів, а сопрано стишують звучання на витриманому **g**. Гойдалки все прискорюються – і всі учасники веселого свята – артисти хору, відповідно до авторських ремарок, крещендують як з точки зору динаміки, так і темпу *poco accelerando*: «Гой-да. Гой-да». Яскравості кульмінації надають співставлення: домінантовий терцкваракорд C-dur –тонічні тризвуки Es-dur – b-moll – Es-dur – H-dur (за звучанням, хоча в нотах **es** замість **dis**) – e-moll – тонічний квартсекстакорд As-dur – II7 C-dur. Композитор лишає у наступному, 15 т. тільки II_{5/3} у жіночого хору, на тлі якого басова партія у терцію *mf* розпочинає пощабельний висхідний рух – другу фазу кульмінації, який імітаційно з другої частки проводиться в партіях сопрано й альтів на посиленні динаміки у всього хору «Не благає лада приземлиться». Кульмінаційної вершини розвиток досягає у 17 т. «ти злітай, злітай, крилата, вище, мов орлиця!» – *ff*, *allargando*, < , і далі *a tempo* знову створена картина гойдання (інтервалика збільшена до октави) упродовж 18-19 тт., що символізує початок наступної побудови. Закохані – тенор і сопрано *solo* – проникливо, *mp* озвучують основну тему «Двоє в небі розвихались, бо навіки покохались» у той час, як кожна партія проводить свій тематизм, утворюючи поліпластову фактуру, де у басів *mormorando ostinato c*, у тенорів і сопрано погойдування великою секундою **g-a**, але у різних ритмічних варіантах, відповідно четверть – вісімка й шістнадцяті, альтова ж партія коливається у терцію вісімками. Динамічна позначка автора *p* поступово стишується, і в останніх трьох тактах весь хор звучить *mormorando*, *pp*, *ppp* і тільки тенори та сопрано *glissando* зображують гойдання, але більш крупними тривалостями. Але хорове звучання тут – тло, на якому ніжно *p* звучить дует закоханих – *solo* сопрано й тенора «Гой-да!» висхідним

рухом на велику секту, а останнє гойдання звучить надзвичайно інтимно – *mormorando*, *pp*. Як вважає Г. Приходько, «Символіка цього обряду, втіленого у звуках хору, також дуже прозора – зв'язок людини з Космосом, Сонцем як вічним джерелом життя. <...> символічний “політ” до сонця змінюється таємничим “світінням”» [169, с. 146], адже картину прощання нареченої зі своїм дівуванням в останній вечір перед весіллям відтворено у № 26 «*Дівич – вечір*» (Грайливо, не швидко, *c-moll*). Цей номер І. Шамо створив як весільно-обрядову пісню ліричного характеру, так звану «журну». Саме такі пісні за тематикою та стилем виконання становлять найдраматичніші, кульмінаційні моменти весільного циклу і є, за А. Іваницьким, «езотеричними знаками весільної обрядовості» [72, с. 177]. Н. Скворцова вважає, що домінантна група весільних пісень формується за рахунок «ладкання» [191, с. 116]. Властивий їм образний зміст і формульність наспівів разом із чіткістю ритмічних структур доводять, що в них відсутнє тяжіння до трагедійного вислову. Однак, іноді «ладкання» отримують інтонаційні символи інших фольклорних жанрів, зокрема, плачу. Такий жанровий синтез свідчить про специфіку дівич-вечора, яка полягає у його змісті – «похованні» дівочої волі та переходу нареченої до іншого соціального статусу, нової сім'ї. Під час так званого «весільно-похоронного обряду», де голосіння були невід'ємною частиною, реальний перехід дівчини до нової сім'ї відповідав символіці шляху на «той світ», звідки вона мала знову «з'явитися» вже заміжньою жінкою. Згідно з традицією, де «журні» пісні співають жінки, створений і номер в опері І. Шамо.

У чотиритактовому вступі низхідні рухи тонічного тризвуку до тризвуку VII щабля у різних ритмоформулах, *mormorando*, тембрами жіночого хору в достатньо низькій теситурі створюють сумний характер. Тиха динаміка, передбачена композитором, має практично зійти нанівець, до *pp*. І ще тихіше, вже на *ppp* розпочинає «журну» пісню партія перших альтів «Тісна хата білястенька й отчий двір їй». Структура номеру може бути визначена як проста тричастинна зі вступом, а модифікації основного тематизму виявляють застосування композитором методу симфонізму. Мелодичне розгортання відбувається завдяки висхідній квартовій поспівці від V до I щабля з поверненням до домінанти й руху

звуками тонічного тризвуку *c-moll* з оспівування III щабля. Композитор обирає змішаний розмір 5/8, де в залежності від логіки музично-поетичного розвитку надає різні угруповання 3+2 або 2+3, а далі застосовує ще й змінні розміри 4/8, 3/8, 6/8, 9/8. Таким чином він досягає довершеної єдності слова й музики, коли музично-ритмічна інтонація розкриває семантику поетичного першоджерела.

Специфіка авторської мелодичної лінії, з одного боку, характерна для плачів-голосінь: це, зокрема, низхідний рух в межах пентахорду або тетрахорду, деякою мірою «стилізація фольклорного прототипу» [191, с. 204], з іншого – І. Шамо створив загальний образ голосіння, бо не прагнув до точного відтворення обрядових дій і жанрових ознак. Ба більше, визначення «Грайливо» поряд з темповим «Не швидко» підкреслює не трагедійну сутність весільних голосінь у оперному «Дівич-вечорі», а данину традиції, коли донька – наречена, її мати разом з подругами сумують за дівуванням, за життям в затишній родинній хаті з люблячими батьками й висловлюють надію на щастя-долю у новій сім'ї.

У першому розділі (а, 5-22 тт.) після експонування теми другими альтами її варіант підхоплюють перші альти «збирається ластівка, доня в втрій», і упродовж 7-16 тт. відбувається своєрідний діалог, насичений імітаціями та підголосками. З 17 т. модифікація теми продовжується в партії сопрано «Голуби на короваї» в *g-moll*. Порівняння доньки з ластівкою, перехід до нового соціального стану – збирання у вирій, голубів на короваї – як символу весілля – ці поетичні образи композитор відтворив у тембровому мереживі, яке створює природну сценічну дію, коли одна група підхоплює думку іншої, а потім вони поєднуються у звучанні-висновку. Так, надзвичайно проникливо наприкінці розділу, як вираз суму за дівуванням, звучать синкопи *mormorando* терцієвими вторами у сопрано на тлі октав, кварто-квінтових співзвучь у партії альтів.

У другому розділі (b, 23-40 тт., 6/8) *solo* сопрано створює образ матері нареченої «Чого ж доня яснолиця не щебече?». Звучання мелодичної лінії на домінантовому тоні *g-moll* *ostinato* з подальшим оспівуванням на тлі *mormorando* жіночого хору сприяє посиленню журного настрою. Гармонічна фактура хорового масиву насичена септакордами I, IV, II, III щаблів, VII 4/3, I 9 неп., а разом із *solo*

сопрано створюються терпкі співзвуччя, підкреслюючи переживання матері щодо майбутньої долі дочки. В теноровій партії у збільшенні наданий низхідний пентахорд, що звучав в альтовій партії на початку першого розділу. Але якщо в початковому варіанті він звучав в *c-moll*, то тепер отримує мажорний нахил завдяки VI# щаблю. Завершує фразу альтова партія, повторюючи ключове слово з партії матері «Не щебече, не щебече» на тлі тризвуку IV щабля. Для його втілення композитор трансформує у 29 т. початкову поспівку з 8-9 тт., подаючи її від **d**, а у 30 т. лишає тільки рух дуолями на терцію, створюючи погойдкування, що нагадує колискову. У другій фразі *solo* сопрано відповідає, чому «доня не щебече?» і її відповідь не містить суму чи жури, «Бо скликала у світлиці дівич-вечір». Мелодійна лінія партії матері зазнає змін, зокрема, не містить IV# і VI# щаблі, в хоровій партитурі з'являються VII_{4/3} +1+3; II₇₊₃. І знову, у завершенні фрази повторюються останні слова з партії матері «Дівич-вечір». І. Шамо посилює їх значення: вони повторюються чотири рази, за основу слугує елемент з теми – низхідний терцієвий рух, але композитор ніби поєднує дві тональності – в альтовій партії *c-moll*, а в сопрановій і в партії солістки – *g-moll*. Стишення звучання й погойдкування-колискова на дуольному русі природно підводить до третього розділу, який має ознаки репризи (41-59 тт., *c-moll*). Наречена прощається з подругами «Ой, прощайте, ровесниці дівування» і спочатку є відчуття, що партія перших альтів персоніфікує образ нареченої. Але вже за два такти з цією ж темою вступає партія других сопрано. Далі композитор на тлі *ostinato g* в партії сопрано імітаційно в партіях перших-других альтів проводить другу частину теми, що містить рух звуками тонічного тризвуку й низхідний пентахорд. Насичено звучить партія других альтів у 45-46 тт., де композитор змінює початковий квартовий рух теми на малу септиму з поступовим заповненням. Завершує номер хоровий вокаліз, де майстерно поєднані головні темо-інтонації «Дівич-вечора». На тлі *ostinato* «пустих» квінт в партії сопрано *tr* у збільшенні звучить друга частина альтової теми, яку підтримують тенори висхідним пентахордовим рухом, а з 54 т. за підтримки унісонно-квінтового співзвуччя жіночого хору у *solo* сопрано *pp* – перша частина теми *morendo*. Поступово звучність «тане» до *pppp*.

За принципом корінного контрасту – змістового, темпового, ритмічного, динамічного, тембрового у № 27 – «Троїсті музики – І. Шамо створює весільне гуляння з музиками, піснями, танцями, що природно йде після «Дівич-вечора». Радість після суму, $\downarrow = 152$, після «не швидко», *fff* – *ppp*, змішаний хоровий склад – жіночий, а ще важливими важелями для формування семантики свята є ритмоінтонація, що поєднує подвійний пунктир і півтонове оспівування в партії сопрано, модифіковане з *solo* матері попереднього номеру, тональний план – G-dur після c-moll і співзвуччя, де поєднуються пусті квінти й октави, що звучить на початку «Троїстих музик» могутньо, на вісім голосів змішаного хору замість *morendo* триголосся жіночого у «Дівич-вечорі».

За ремаркою композитора «В темпі, з вогником» артисти хору – запрошені на весілля гості – закликають *fff* «Грай музико!». Тут виникає паралель з К. Орфом, бо повторюваність цієї фрази (тричі у басів і двічі у жіночого складу й тенорів) на незмінній концентрованій мелодичній лінії створює сугестивний вплив. Серед прийомів, що, безперечно, посилюють цей вплив, акцентуація, *glissando*, укрупнення тривалостей на перегуках «Грай!», що нагадують «налаштування» музикантів, поєднання двох літер – дзвінкої «г» та сонорної «р», терпкі хроматичні співзвуччя, що виникають в результаті розвитку горизонталі кожної партії (прикл.49, Додаток Б).

Перше речення-заклик (1-6 тт.) природно підводить до другого (7-20 тт.), де гості наголошують на бажанні танцювати: «Нам не треба пити-їсти, аби музика троїста!». Саме ці два речення утворюють перший розділ простої тричастинної репрізної форми. Танцювальність, притаманна цьому реченню, підкреслена чітким ритмом і, безумовно, імітацією звучання народних інструментів. Двічі повторена фраза з застосуванням «пустих квінт», IV# і VII \flat щаблів G-dur, з 11 т. варіюється за рахунок скандування у сопрано й тенорів та висхідних рухів у партіях альтів і басів із застосуванням II \flat і IV# однойменної тональності. Розвиток приводить до *ostinato* двооктавних унісонів на звуці **d**, де композитор змінює розміри 4/4, 3/2, 5/4, відповідно до логіки поетичного тексту. Поява ключового слова «Грай!» на

співсталенні двох квінт: **g-d** у тенорів і сопрано та **d-a** у низьких жіночих і чоловічих голосів з однаковими ритмоформулами і подальшим *glissando* до II $\frac{6}{5}$, повторена, крещендуючи, шість разів, стає кульмінацією першого розділу.

Розгорнення драматургії свята з необхідністю вимагало від композитора яскравого відтворення власне гри троїстих музик тембрами хору. І Шамо надає кожній партії, кожній групі хору індивідуальне завдання у середньому розділі (21-52 тт.), який розпочинають квінти **g-d** у басовій партії на поступовому стишенні динаміки «Грай, музико! Грай, музико!». І далі, на тлі цієї квінти – залігваної у басів і *glissando* «Бз...» у тенорів на слабких частках, що імітують бубон і басолу, дівчата *mf* звертаються до музик: «Ой брязкальця-веселики, музиченьки-гусельники!». Їхня тема з початковим рухом звуками тонічного квартсекстакорду G-dur і оспівуванням тоніки, має веселий, задержуватий характер. Цьому сприяє рух вісімками з поспівками шістнадцятими, як у другій фразі першого розділу, утворення секундових співзвуч, міксолідійський лад. Текст жіночого хору «Дзенькнув бубон – слухать любо, а басоля стала руба» ілюструють тенори й басы, а тему «Тенькнуть струни», що звучить у чоловічого складу – сопрано й альти. Надзвичайно яскраво імітує скрипку, про яку йдеться в темі тенорів (28-29 тт.) партія сопрано «Пілі. Пілі» на тлі октавного унісону *g ostinato*. Про застосування ладів народної музики свідчать **cis, f** \sharp , що «розфарбовують» фактуру терпкими сполуками. До тенорової теми у 29 т. приєднуються альти, утворюючи секунди, унісони з вимогами на посиленні звучання грати й танцювати тропотянку – закарпатський народний танець. Підходом до кульмінаційної вершини є 30-31 тт., де *f* у різноспрямованому русі тенори й альти проголошують бажання танцювати «без вечері аж до ранку!», в той час, як сопрано від *g* другої октави *glissando* «спускаються» вниз до *g* першої октави, де надалі разом з басами створюють двооктавний унісон. Яскравими перегуками, що, безумовно посилюють відчуття кульмінації в цих тактах, є стрімкий рух нагору у тенорів від **g**, якому ніби «відповідає» в наступному такті такий же рух в партії альтів вже від **h**, *glissando* на октаву вниз у сопрано, а потім, в 31 т. такий же варіант у тенорів. Кульмінація –

«Грай, грай, дужче грай!» позначена октавними унісонами неповного змішаного хору (без тенорів) й калейдоскопом відхилень до F-dur, D-dur, B-dur. Поява тенорових тембрів за підтримки альтів створюють веселу тему вісімками й шістнадцятими у терцієву, секстову втору з унісонами «Любо музиці звучати». А партії сопрано й басів – четвертими *f* – тло. Гуляння вирує і композитор подає відчайдушний текст: «Хай нам гречка, а вам вика» різноспрямованим рухом чоловічого й жіночого складів хору чистими квінтами *ff*. Надалі, у 40-41 тт. I. Шамо утворює поліпластову фактуру, де перший пласт – тема у тенорів і басів, викладена четвертними тривалостями з акцентами «Рвуться струни в цимбаліста». Другий пласт утворює альтова висхідна тема вісімками за підтримки *ostinato d* сопрано з акцентом на останній частці (IV_{6/4}), що є притоптуванням у танці. Секундова інтонація, яка була за основу в тематизмі тенорової партії, стає підґрунтям побудови «Грає музика троїста», де три рази повторюється зворот V_{5/3} – II_{6/5}, стверджуючи наприкінці домінананту G-dur. Ілюстрацією троїстої музики слугують 44 -45 тт., де основна тема, заснована на квартовому русі вниз, звучить у альтової партії «Заграй, музика троїста!», сопрано імітують звучання скрипки «Пілі. Пілі.», тенори *glissando* – цимбали, баси – бубон. Близькість до народних зразків підкреслена вигуками «Гей!», «Ой!». Темброва драматургія «Троїстих музик» надзвичайно розмаїта, бо теми звучать у різних партій, наприклад: сопрано й альтів (23-25 тт.), тенорів (26-29 тт.), тенорів і альтів (30 т.), та в 32 тт. сопрано, альтів і басів у потужному октавному унісоні.

З 46 т. відбувається ствердження домінанти G-dur – D-dur, де тема звучить у тенорів «Як залишиться дівчаткам та й од бубна обичайка», яких підтримують альти, далі тему підхоплюють сопрано «од цимбалів струни рвані». Інтонаційно вона наближена до тематизму 40-41 тт. Ілюструють «рвані струни» синкопи в партії тенорів. Баси складають міцне підґрунтя октавними унісонами звуками тонічного тризвуками та *ostinato d*. Висновок «Ото буде танцювання!» (50-51 тт.) потужно, семи – восьмиголосо звучить в акордовій фактурі мішаного хору, де незмінно, вісім разів у чоловіків звучить домінантовий нонакорд без терцієвого тону, а у жіночого складу сполука з двох чистих квінт: **d-a**, **g-d**. Саме *ostinato* цих акордів, що має,

безумовно, звучати з динамічним нарощуванням і підводить до репризи (з 52 т.), де *fff* повертається музичний матеріал першої частини.

Композитор для концентрації фінальної побудови вилучає 5-6 тт., а замість 11-13 тт. зразу подає *glissando* мішаного хору з ключовим словом «Грай!». Двооктавні унісони «Грай, музико, грай!» звучать замість трьох тактів у першій частині – всього один. Останні шість тактів (65-70 тт.) являють собою своєрідну коду, де хор поділяється на 16 груп, де кожна партія має *divisi* з чотирьох груп. Звучність має посилюватися *molto cresc.*, а кожній групі композитор визначив чітке завдання. Басова партія поступово на *legato* «збирає» звукоряд G-dur, створюючи кластер, а тенори – таким же чином «будують» звукоряд від ноти **d**, розспівуючи ключове слово «Грай!». Ці дві партії утворюють терцієві втори і кластер від **g** великої октави до **fis** першої октави і тло для «троїстих музик» у жіночого складу упродовж 67-70 тт. Сопрано I-II, за ремаркою композитора, «говіркою» озвучують «Грай, грай, музико, грай!», а сопрано III-IV подають той же текст синкоповано. Сопрано V-VI ілюструють сопілку «Тілі. Тілі», VII-VIII – «Грай!» *glissando* октавою вниз. Альтам V-VIII композитор доручає тему в унісон «Грай, грай цимбали, дужче грай!», а I-II альти знову говіркою закликають через паузи «Музико!». III-IV альти – «Грай!» *glissando* октавою вгору. У 68-69 тт. V-VI альтами й сопрано «збирається» звукоряд G-dur «Грай!», створюючи кластер **g**¹ – **fis**² октави. Чоловічий склад теж *divisi* поєднують пощаблевий рух угору з *ostinato*. Таким чином, фінальною крапкою номеру стає кластер від **g** великої октави до **fis** другої октави «Грай!» (прикл. 50, Додаток Б).

№ 29 – «*Калита*» – оперний номер, що отримує в драматургії цілого подвійну функцію. З одного боку, цей обряд проводили на свято Андрія Первозванного (13 грудня), коли дівчата й парубки веселилися й обирали собі пару. Тому природним в опері є відсилання до споминів, коли наречені були на вечорницях і може саме тоді закохалися. З другого, І. Шамо не прагнув до точного відтворення обрядів з погляду на те, що писав оперу не про давні часи, а про сучасність і керувався логікою розгорнення музичної драматургії, а не обрядової

дії. Тому до весільних розваг міг додати й пустощі щодо відкушування твердого коржа – Калити.

Безумовно, композитор ознайомився з історією цього обряду. Адже за дохристиянських часів 13 грудня відзначали свято Калити. Зимове сонце вважалося беззахисним, і божество Калита спускалося на землю задля того, щоб врятувати сонце. Святкування відбувається в період, коли світловий день стає коротким, а ночі – довгими. Як зазначає Л. Горошко-Погорецька, наші пращури вірили в те, що це стається через міфологічних істот, які пожирають сонце [56]. Тому обряд кусання Калити є символічним. По-перше, він символізує сонце, якого стає менше з кожним днем, по-друге – завершення року. За християнськими традиціями парубки й дівчата збиралися на Андріївські вечорниці, де випікали Калиту – круглого твердого коржа, що символізував сонце, підвішували його під стелю, і парубки, підстрибуючи, намагалися його відкусити. Тому в народі свято Андрія Первозванного називають Калита. А в ніч з 12 на 13 грудня дівчата ворожили. Ось таким чином переплітаються язичницькі й християнські традиції.

Композитор часто-густо визначає характер оперного номеру: «Грайливо, весело, з вогником, а поряд надає позначку метроному ($\bullet = 126-128$) [235, с. 125]. Вісім разів дівчата радісно, на *f* сповіщають: «Калита». До тризвуку C-dur композитор додає **fis** в партіях других сопрано і перших альтів, створюючи кластерні сполуки на тлі *ostinato* других альтів. Цей музичний матеріал повторюється в 4, 7 і 8 тактах без змін. В інших тактах відбувається зміна розмірів: 3/4 і 2/4 замість 4/4 і розспів останнього складу слова Калита. Поступове нарощування звучності проводить до появи чоловічих тембрів в 7 т. Тенори й баси стверджують початок свята четвертними тривалостями на відміну від вісімок у жіночого хору, штрихом *tenuto* і появою **b** в нонакорді I шабля (без квінти). Таким чином I. Шамо поєднує лідійський і міксолідійський лади, що буде характерним для цього оперного номеру, що має тричастинну структуру.

Друге речення першої частини (9-16 тт.) містить розповідь дівчат – жіночого складу хору *tr*, в унісон про те, як мати спекла калиту, хоча за традиціями коржа печуть дівчата. З 11 т. створюється два пласти. Перший (сопрано) – продовжує

розповідь про «золоту калиту», а другий (альти) різноспрямованим рухом утворює терцієві втори, подекуди секундові сполуки, розспівуючи таким чином слово «Калита». Поступово динаміка підвищується, хоча, безумовно, другий пласт фактури має бути на нюанс нижче. Зміна метру, мелодика, що суміщає як ходи тонічним тризвуком, так і різноспрямовані рухи, сприяють створенню атмосфери передчуття свята.

Другу частину розпочинають парубки «Коли ж їхать, коли йти» штрихом *non legato*. Композитор чітко виокремлює тему: баритони *f*, тенори й баси *mf*. *Ostinato* с в партіях басів і тенорів упродовж 17-24 тт. підтримають сопрано з 21 т., а басову тему – партія альтів. Застосування VII \flat та III \flat в низхідній темі відсилає до с-moll. Низхідні тематичні утворення в акордовій фактурі змінюють висхідні імітаційні побудови в альтях і сопрано, що розспівують «Сідлай, хлопче» на тлі октавного унісону в басовій партії з тим же текстом, але поданим акцентовано. Інтонему басової партії **b-c-d-c** на секунду вище й в іншому ритмічному варіанті виразно стверджують тенори (26 т.), додаючи світлого тембрового колориту. Зміна метру з 27 т. (2/4, 5/4, 3/4, 4/4), вертикаль, насичена секундовими й квартовими сполуками з застосуванням подвійного чотириголосся, відхилення до d-moll, с-moll, B-dur (натурального й гармонічного різновидів) підводять до кульмінації «Чвалай верхи – га-ча-ча, га-ча-ча!». Надалі поступово стишується динаміка і за рахунок зображальних прийомів композитор-режисер створює мізансцену, коли молодь тихо, на *staccato*, через паузи, застосовуючи октавний унісон **f** – I $\frac{5}{3}$ B-dur – II $_{2+1,+3}$ – I $\frac{5}{3}$ B-dur застерігає «Мовчіть, хлопці». Як луна, ще тихіше ця репліка звучить у хлопців у гармонічному B-dur за підтримки підголоску в партії альтів. Продовження репліки «Ні гу-гу!» вже у мішаному складі стверджує домінантовий тризвук B-dur з квартою і поступово, відповідно ремарці композитора «пошепки» [235, с. 128] й прийому *sprechstimme* партії сопрано, альтів і басів, перегукуючись, *pp* попереджують: «Ні гу-гу!».

Третю частину (40-71 тт.) розпочинають парубки – тенори «Спробуй, спробуй, бадьористий» *mf*, поступово посилюючи звучність. Тенорову тему, що побудована на квартових рішучих рухах, з 41 т. підбадьорюють, перегукуючись

партії сопрано, альтів і басів. Відповідно авторської ремарки, «викрикуючи» [235, с. 128] ключове слово «Спробуй!». Парубків-бешкетників з 42 т. в октавний унісон підтримують дівчата – партія сопрано, а з 44 т. басы отримують функцію персоніфікації парубка, що налаштований рішуче: «Спробую!». Таким чином, поліпластова фактура перетворюється з двошарової на тришарову: тонічний тризвук C-dur «Ой!» *glissando* вгору на октаву вище у тенорів, які глузують; висхідні з **fis**, **b** та **dis** хроматичні побудови в альтів, що підбурюють «Спробуй, спробуй, коржа згризти!», та низхідний хроматичний рух тризвуками в партії сопрано «Ха-ха-ха!» і власне скандована низхідна тема звуками домінантового септакорду до B-dur у басів «Спробую!» (прикл. 51, Додаток Б).

Надалі веселощі набирають обертів, коли регіт виникає то в одній, то в іншій партії, створюючи яскраву, насичену розмаїттям тембрів картину. Відповідно до фольклорних зразків з 49 т. відбувається діалог між парубками й дівчатами. Парубки – тенори й басы – на *f* завзято наголошують: «Їду калиту кусати!», а дівчата продовжують лінію, розпочату у попередньому реченні – сміються й підбурюють. Парубоча тема побудована на октавному унісоні, що поступово перетворюються на велику сексту, збільшену кварту, секундові і кварто-квінтові сполуки. Зміна розміру пов'язана з відповіддю пана Калитинського «А я буду по губах писати!». Зазвичай, після розмови невдачу мазали сажею. Але І. Шамо, розуміючи, що свято Калити у сучасному вигляді не повторює точно прадавні традиції, створює перегуки жіночого «Хлопців – глиною!» й чоловічого – «А дівчат – вуглиною!» складів хору й повторює їх, крещендуючи, двічі. І як висновок – репліка мішаного складу «Нехай кожен пам'ята, яка смачна калита, калита», де на *ostinato g* у сопрано, басів і альтів звучить низхідний рух у тенорів і других сопрано. Надалі, у 62-63 тт. композитор «грає» тембрами, де основний тематизм звучить в октавних унісонах у других сопрано, альтів і баритонів або канонем у тенорів і альтів. З 64 т. І Шамо створює арку до початку номеру, де за підтримки тонічного тризвуку C-dur у тенорів і басів дівчата – жіночий хор шість разів повторюють «Калита», де до тризвуку C-dur композитор додає **fis** в партіях других сопрано і перших альтів, створюючи кластерні сполуки на тлі *ostinato* других альтів. З 67 до 69 тт. ці сполуки

звучать на тлі неповного нонакорду I щабля C-dur *morendo*. Раптом панує тиша (три четверті пауз), ніби святкування завершилося. Але несподівано мішаний склад хору акцентовано, *ff* радісно проголошує «Калита!», стверджуючи в останніх акордах у подвійному чотириголосі тонічний тризвук з підвищеною квартою (приклад 52, Додаток Б).

Завершує святкування «*Весільна (гуртова)*», № 29. За традицією, що йде ще від М. Лисенка, який закінчував оперу «Утоплена» величним хором «Слава нашим молодцям», М. Вериківського, в опері якого «Наймичка» створена кантина, що відповідає традиційному розгортанню весільного обряду, І. Шамо обирає для втілення кульмінаційної сцени оперного цілого гуртову весільну пісню. Адже саме для гуртового народного співу притаманні якості, які він прагнув втілити у кульмінаційному номері хорової опери *a cappella*.

Тема кохання, що пронизує оперне ціле, стає однією з головних у «*Весільній (гуртовій)*». Другою, але не менш важливою є тема Ятрань-ріки, ширше Батьківщини, яка отримала розвиток у 10 і 13 номерах музично-сценічного *opus*'у І. Шамо. Закликом «Одчиняйте кленові ворота!», за позначкою композитора «Рухливо, рішуче, весело» ($\text{♩} = 132$) [242, с.131], розпочинається передфінальний номер.

Структура «*Весільної*» трьох-п'ятичастинна: **A** (1 – 31 тт.) **B** (32 – 45 тт.) **A1** (46 – 74 тт.) **C** (75 – 90 тт.) **A2** (91 – 103 тт.).

Яскравий, потужний вступ-заклик октавним унісоном мішаного хору продовжує розвивати образну сферу, започатковану у «*Троїстих музиках*» і «*Калиті*» та стає початком її логічного завершення. У темі у межах чистої кварта оспівується тоніка As-dur. Друге речення «Ждали князя із нашого роду», засноване на інтонаціях головної теми, звучить у домінантовій тональності – Es-dur і у більш високій теситурі, що відповідає авторській позначці щодо посилення динаміки. На зміну унісону з'являється акордова фактура, де чоловічі голоси дублюють жіночі, що сприяє насиченості хорового звучання. Композитор застосовує VII \flat щабель задля здійснення руху паралельними мінорними й мажорними секстакордами,

уникаючи зменшеного секстакорду. А у третьому реченні «Одчиняйте кленові ворота, не тримайте довго» тема звучить в As-dur в октавному унісоні альтів і басів, де функцію горяка виконують сопрано й тенори. Перехід основного тематизму до сопрано й тенорів розфарбовано співставленням VII \flat та VII натурального щаблів. Таким чином, імпровізаційність, що притаманна фольклорним зразкам, проявляється в тому, що тема звучить кожного разу у новій тональності, зміненому метру, різних тембральних сполуках і фактурі. Після чотириголосого звучання мішаного хору у наступному реченні композитор розріджує фактуру, зіставляючи звучання жіночого – дівчата й чоловічого – парубки складів хору. У тематизмі переважає рух звуками тонічного тризвуку As-dur з повторюваністю та низхідним заповненням до терцієвого тону. Діалог між дівчатами й хлопцями жартівливого характеру. Дівчата натякають, що «На Ятрані, на Ятрані не всі гарні засватані!», а парубки, залицяючись відповідають: «не всі хлопці засмучені, що дівчата заручені».

У другому розділі (В) композитор-драматург створює картину, де гості – різні партії хору – спілкуються між собою про сватів, яких виглядають з кожної хати. З імітаційних реплік викристалізовується тема у басів «Од світанку розгорялось», що передує кульмінаційній вершині – звучанню *f* змішаного хору «А з полудня гоготіло, бо весілля – спільне діло!». Двічі повторений музичний матеріал підсилює радісний характер. Мелодична лінія у низьких голосів побудована на висхідних рухах у межах чистих кварт від *es* та *f*, а сопрано й тенори підтримують їх спочатку в октавний унісон, а потім низхідним рухом у межах чистої кварта від *es*. Надалі, квартові інтонації розширюються, відтворюючи поступовий розгул веселощів, від *es* до *des-es*, причому у басів рух відбувається вісімками, а у сопрано четвертними й вісімками до *es* другої октави. Кульмінаційною вершиною стає акцентована тема у басів зі стрибками на октаву вгору «Віддаєм чолом весіллю!», підтримана крещендуячими *glissando* тенорів, альтів й сопрано «А...» від *es* на октаву вгору до *fff*.

Розділ А1 («З калачем та хлібом-сіллю», 46-74 тт.) повертає музичний матеріал першого розділу, але замість октавного унісону тему, яка звучить у

сопрано, підтримують альти й тенори, а надалі розвиток відбувається за рахунок вичленування інтонами **as-b-as** і перегуках чоловічої «хто приспівом» і жіночої «хто дотепом» груп хорів, що повторюються двічі з різним текстом і акцентованими першими долями. Поєднання парубків і дівчат призводить до часткової кульмінації «той – з квіткою, той – з хусткою», де у подвійному чотириголоссі, з акцентами на перших і третіх частках 52-53 тт. Гуляння набирає обертів, й тенори і баси *ostinato es* в октавному унісоні закликають «запалимо смолоскипи», а у відповідь дівчата у висхідному русі пропонують: «потанцюймо на весіллі!». І чоловічий склад відразу ж імітує звучання інструментів: тенори «Тень – брень» синкопами, а баси – ходи на кварта й квінту. Жіночий хор – дівчата, створюючи третій пласт фактури, розпочинають висловлювати побажання молодят, які «підхоплюють» у 59 т. парубки – тенори «щоб завжди у вашім домі», у той час як їх зображальна функція «переходить» до альтів. Тема побажань надзвичайно яскраво звучить у тенорів, бо застосовані рухи на кварту, сексту, октаву у високій теситурі. Інтонації теми «На Ятрані», що вперше з'являються в «*Весільній (гуртовій)*» в 22-26 тт. у сопрано й 26 – 30 тт. у тенорів, знову звучать з 59 т. в партії сопрано, з 63 т. імітаційно в альтів, басів, пронизуючи всю хорову партитуру. Яскравою барвою стає відхилення до *Ces-dur* в 69-72 тт., що передує кульмінаційним вигукам «Гей, гей, гей!», які звучать двічі – спочатку в *As-dur*, а в наступному такті модулюючи до *f-moll*.

Розділ С (75-90 тт.) розпочинають альти, за ремаркою композитора, «здалеку» [235, с. 138]. І Шамо для цього стишує динаміку на вигуках «Гей!», під час яких артисти хору можуть розосередитись по сцені, а частина партії альтів опинитися за лаштунками, звідки й почати спів теми *p, legato* «Наша дівчинонька розплітає косу» на тлі *mormorando* басової партії. Ця лірична тема відповідає характеру обряду розплітання коси нареченої на весіллі й контрастує з попереднім і наступним музичним матеріалом. Адже на розлогу тему альтів, що звучить на тлі густих басових тембрів, накладається весела тема сопрано *mp, staccato* «Молодому з молодю згоди й щастя між собою!» (80-82 тт.). Надалі, у 82 т. побажання звучать уже в *As-dur* в партії тенорів, сумісно з альтовою темою в *f-moll*. Ці дві теми

супроводжує *mormorando*, *legato* спочатку партія басів звуками f-moll'ного тризвуку *tr* і згодом, імітаційно, партія сопрано *mf*, що з 87 т. виконує функцію горяка.

У заключному розділі А2 (91-103 тт.) композитор поєднує дві теми: «На Ятрані, на Ятрані в нас хороша доня!» у жіночого складу хору й тенорів та модифікований тематизм початкового розділу «Погуляєте ще з нами» в партії басів. У русі до кульмінації посилюється динаміка й *fff tutti* хорового масиву в акордовій фактурі звучать двічі побажання «Хмелю доброго, віку довгого». Підвищення теситури призводить до кульмінаційної вершини, де крещендуючи на розспіві гості на весіллі проголошують «Гей!», з застосуванням тонічного тризвуку $A_s\text{-dur}$ і D_7^{-3} . Передостання акцентована репліка «Отако!» підкреслює захват гостей від веселого весільного свята, а через паузу заключний вигук на невизначеній висоті *fff* «О!» ставить крапку у розвитку художнього образу.

№ 30 – «*Заключна*» є епілогом оперного цілого, що створює тональну, інтонаційну й художньо-образну арку до **№ 1** «*Засніву*».

З класифікації образно-тематичних напрямків хорових сцен в опері, запропонованої І. Куриляк, обираємо «селянсько-хліборобський» [116] як такий, що сприяє узагальненню драматургічних функцій хорового чинника в хоровій опері *a cappella* «Ятранські ігри» І. Шамо.

Символізм, властивий хоровій творчості І. Шамо загалом, знайшов яскраве втілення і в оперній концепції. Символіка відродження репрезентована на рівні ренесансу прадавніх обрядів, їх осучаснення; запровадження весняної, ширше, відродженневої квартової поспівки, що пронизує й об'єднує весь музично-сценічний твір митця, засвідчуючи застосування методу симфонізму. Лейтмотивна система хор-опери «Ятранські ігри» містить декілька лейттем, зокрема, тему любові, що вперше звучить у пролозі, а надалі модифікується упродовж оперного твору, низку лейтінтонацій, зокрема, трихордових, секундових, трансформації яких сприяли цілісності масштабного акапельного театрального полотна.

3.2 Ораторія-концерт «Скоморошини»: втілення семантики ігрової логіки концертування

«Скоморошини» І. Шамо (1982, рукопис) створені до 1500-річчя Києва до сьогодні не отримали ані аналітичного дослідження, ані виконавської інтерпретації²². Композитор визначив жанр твору як «Ораторія (концерт-вистава) для солістів, читця, чоловічого хору без супроводу в V частинах», друга сторінка рукопису містить «II варіант – чоловічий хор, солісти, читець, сучасний інструментальний ансамбль» (прикл. 53, Додаток Б). Авторський жанровий коментар на третій сторінці, що є титулом для II варіанту виконавського складу: «ораторія (*сценічний* концерт-вистава)» [курсив мій, Г. Ч.]. Синтез жанрів, запропонований І. Шамо, передбачав: розповідність, монументальність, що свідчить про наявність ознак ораторії; концертність, яка виявляється у «змаганнях» між групами оркестру й хору, а театралізація означених жанрових різновидів – вистава, як зазначає композитор, долучає цей оркестрово-хоровий опус до сценічних жанрів, перш за все, до опери. Таким чином І. Шамо прагне «стерти» кордони між жанрами ораторії й опери, адже відсутність сценічної дії – одна з важливих ознак ораторії.

Визначення «Скоморошин» хоровим 5-частинним концертом з інструментальним супроводом і партією читця теж має вагоме підґрунтя: темповий контраст між частинами, зазначені вище «змагання» окремих груп хору, остання частина, що отримує функцію висновку, та інструментальний ансамбль – стилізація прадавніх і використання сучасних інструментів. Остання ознака продовжує й творчо розвиває лінію, започатковану в українській музиці концертом І. Карабиця «Сад божественних пісень» (1976) для хору, симфонічного оркестру й солістів.

Окрім заявленого І. Шамо багаторівневого жанрового імені, потрібно відзначити очевидне прагнення автора витримати «стандарти» сонатно-симфонічного циклу, де явно присутня вступна (експозиційна) I частина, за якою слідує дві контрастні: активна II, за ремаркою автора: «швидко – хвацько – ігрово» (B-dur) і лірична повільна III частина з «задумливо-філософським» *solo*

²² Рукопис ораторії надала автору дослідження донька композитора Т. Шамо.

тенора (g-moll). Стрімка, моторна IV частина («динамічно, в темпі, ігрово») може сприйматися як своєрідне скерцо, що *atacca* переходить до грандіозного фіналу, де звучить тематизм попередніх частин. Актуалізація хорових творів І. Шамо з необхідністю вимагає розуміння художньої концепції «Скоморошин» задля створення адекватної виконавської інтерпретації.

Аналізуючи чотиривіковий шлях ораторії, Н. Шепеленко підкреслює, що «в умовах вокально-хорової культури колишнього СРСР саме ораторія трансформувалася в ідеологічний маніфест» [246, с. 3] і надає в якості прикладів, зокрема, твори В. Сорокіна, Р. Щедрина, В. Бібіка. В Україні традицію щодо звернення до ораторії заклав М. Вериківський. Але його «Дума про дівку-бранку Марусю Богуславку» (1923) не відповідала ідеологічним завданням, які ставилися перед композиторами в радянську епоху. За часів II світової війни до жанру ораторії зверталися нечасто (М. Скорульський «Голос матері»), а надалі ораторії створювалися, переважно, до ювілейних дат, наприклад «Ленін» М. Дремлюги, «Солдати Ілліча» І. Ковача тощо. Не є виключенням твори Л. Дичко «І нарекоша ім'я Київ» та «Скоморошини» І. Шамо, написані 1982 р. до 1500-річчя Києва. Але в ораторіях означених авторів історична тема ніяк не пов'язана з комуністичною ідеологією. Навпаки, композитори прагнули відтворити прадавні часи, але якщо Л. Дичко звернулася до древніх літописів, що викликало відповідне музичне наповнення [198], то І. Шамо обрав поезію сучасного поета В. Курінського²³ і створив яскраво-театральне святкове полотно, де поєдналися сучасне слово, ігри, забави і драматичні сценки прадавніх скоморохів.

У XX–XXI ст. відтворення синкретичної природи скоморошини знаходимо, зокрема, у «Байці про лисицю, kota та барана» І. Стравінського (1915-16), кантаті «Райок по-українськи» А. Бондаренка (2004-2006). Цікаво, що визначення І. Шамо «Скоморошин» – «ораторія (сценічний концерт-вистава)» перегукується з

²³ Валерій Олександрович Курінський (1939-2015) – український науковець, філософ, письменник, поет, композитор, перекладач, автор понад десяти тисяч сонетів різними мовами, методики «Автодидактика», збірок «Прямую в близьку далечінь», «Із метушні вихоплюючи барви» та ін. Співпрацював з Ю. Іщенком, В. Сильвестровим, Є. Станковичем. Творчі зв'язки В. Курінського з І. Шамо сприяли створенню ораторії «Скоморошини», біля тридцяти пісень до п'єс, художніх та документальних фільмів, зокрема, «Впали дві зірничі», «Проводжала мати», «Шуміла ковила» тощо.

підзаголовком І. Стравінського до «Байки» – «Весела вистава зі співом і музикою» (переклад Г. Ч.). І ключовим тут є «вистава», де задіяні слово, музика, танець, сценічна дія, що є характерним для скомороського мистецтва Київської Русі. О. Соломонова визначає скоморошини як «синкретичний жанр усно-професійної <...> традиції, соціальна функція якого вирізняється широкою амплітудою (від розважальності до соціального викриття). Її художньо-естетичні особливості пов'язані з агітаційно-демократичним характером мистецтва скоморохів, з установкою на комізм і особливою зацікавленістю соціально-побутовою проблематикою, зі своєрідною синкретичною, пісенно-мовною манерою виконання» [195, с. 10]. Дослідниця зазначає «величезну жанрову розмаїтість творчості цих синкретичних акторів, які поєднували в собі риси музиканта, танцюриста, співака, драматичного актора» [193, с. 11], підкреслює театралізовану манеру виконання скоморохів, які «вживали такі назви пісень: небулиця, перегудка, примовка, скоморошина, казка, небувальшенка, шутовиця» [там само], виявляє «два різновиди: танцювальний та билинно-частівочний» відповідно до жанрової генези, ладо-інтонаційних і метро-ритмічних особливостей скоморошини [там само].

Вивчення обраних композитором поетичних текстів «Скоморошин» доводить, що їх відбір є ескізом створення художнього образу, де перетинаються стародавні часи і сучасність. У розгорненні драматургії беруть участь: Автор, який персоніфікується як хоровим чинником, так і читцем; Скоморох (*solo* тенора); й колективні герої (скоморохи й народ, що святкує ювілей у ХХ ст.). Саме скоморохи, як дійові особи, мають ключове значення символів стародавньої культури для створення історичного образу древнього Києва. Художній світ «Скоморошин» І. Шамо формується у підсумку поєднань багатопланових образних рішень.

Перша частина репрезентує Автора, який запрошує на день народження Києва, зазначаючи, що «до дна історії нам не дістать, та разом можемо ми оживить цей град прадавній хоч на мить» та заманіфестовує прагнення відтворити прадавні святкування «по-старокиївськи» з гостями, запрошеними з усіх країв. Тут доречно

пояснити використання російської мови поетом і композитором. Цей твір був створений до 1500-річчя столиці України, що передбачало участь у святкуванні представників від усіх республік тогочасного СРСР. Саме для того, щоб тексти були зрозумілі усім запрошеним і застосовувалась російська мова²⁴.

Розпочинається перша частина імітацією церковних дзвонів, в якій беруть участь не тільки ударні (в тому числі і Campanelli), але і фортепіано з гітарою, проте вже з п'ятого такту, за позначкою композитора «Не поспішаючи, як розспів», звучить чотириголосний вокаліз чоловічого хору («А»), що відрізняється натурально-ладовими гармонічними зворотами, незначним варіюванням при повторенні матеріалу в складному розімкнутому періоді повторної будови з обрамленням (5-25 тт.; прикл. 54, Додаток Б). Обрамлення створюють чотиритакти з імітацією церковних дзвонів до вступу хору і в кінці, з 26 по 29 тт., коли хор витримує тоніку B-dur.

Тема хорового чотириголосся (5 т.) вирізняється двома опорами (b і g), має яскраве інтонаційне ядро, що в подальшому отримає значний розвиток. Це завуальований, прикритий квартою, стрибок на септиму (**f-es**) до звуку, який є затриманням терцієвого тону тоніки B-dur. Саме дисонуюче затримання змушує звернути увагу на ямбічну кварту (**b-es**), що репрезентуючи традиційні якості (твердість, впевненість тощо), «відволікає» від септими, що вже в наступній фразі «проростає» до нової вершини (**f**), а потім, завдяки октаві досягає вершини-кульмінації (**g**). Таким чином, ці стрибки надають мелодії необхідні для цієї теми якості: епічну широту, урочистість, монументальність.

Словами «У місті Києві...» (30 т., ц. 1) розпочинається другий розділ цієї частини, який написано *a cappella* у вільній строфічній формі, де три куплети відрізняються органічною неквадратністю періодів (куплет-період), причому для першого куплету характерно «римоване» закінчення (ab-cb), а решті – варіантність оновлень (прикл. 55, Додаток Б). Весь матеріал викладено в неперіодичному змінному метрі, по суті у вільній метриці, в умовах майже повної діатоніки з

²⁴ Переклад поетичної першооснови з дозволу доньки композитора Т. Шамо був здійснений філологом В. Пімоновою та Н. Белік-Золотарьовою.

єдиним відхиленням до Es-dur (з 50-го такту) та постійним гармонічним варіюванням. Зміст першої частини – запрошення на святкування ювілею Києва, де «йому влаштуем скоморошини, як наші прадіди співали». Урочисто, *allargando* звучать останні репліки хору «Ми починаєм скоморошини!», і саме під час встановлення тоніки B-dur (62 т.) вступає незвичний за складом ансамбль: гітара-бас, гітара-ритм і балалайка, що акомпанують гобою з мелодією у змішаному лідійсько-міксолідійському ладі. Застосовуючи алеаторику, композитор надає ремарку щодо виконання: «У будь-яких ритмічних побудовах повторювати багаторазово у вигляді речитацій» заклик «Скоморошини!» (ц. 5) на тлі багаторазових повторень, знову ж таки за позначкою I. Шамо, інструментального завершення, що отримує й іншу функцію – сполучну між першою та другою частинами (прикл. 56, Додаток Б). Отже, **перша частина** має композиційні ознаки складної двочастинної форми, де перший розділ – складний період з обрамленням, а другий – вільна строфічна форма з доповненням.

У **другій частині** за принципами монтажної драматургії, ніби перемикаючи кадр, створюється картина прадавнього світу – світу скоморохів, де розпочинається власне дійство, вистава скоморохів «Скоро чи не скоро, буде саме впору. Вулицями знизу та вгору скоморохи скачуть». Цій частині притаманна надзвичайна моторика і калейдоскопічність («швидко – хвацько – ігрово»). Загальні ознаки композиції дають підставу стверджувати наявність складної тричастинної форми з середньою частиною типу тріо: ABC (DE) F ABC (DE).

Після чотиритактового вступу (басове триголосося й інструментальний ансамбль), де *ostinato* звучить зворот в D-dur: тоніка–II₂, або тоніка з гармонійним варіюванням в подальшому, вступають тенори: «Скоро чи не скоро...», а баси продовжують повторювати мотив вступу у збільшенні. Цей варіант, що нагадує примовки, частівки, заснований на постійному варіюванні трихордових мотивів (частіше звучить h–d–e) оформлено як період єдиної будови (5-17 тт.), в кінці якого з'являється *solo* гобоя у лідійсько-міксолідійському ладі (14-17 тт.). Звукообразжальний елемент – *glissando* у тенорів на тлі вокалізу басів у 16 т.– зримо змальовує, як скоморохи «запрягли у віз козу, наряджали дерезу!». Вступ

басів («жарти-кпини пішли, торбу сміху знайшли» з 18 т.) створює своєрідний діалог, де синкоповані мотиви-репліки в партії тенорів утворюють дво-триголосся з елементами поліфонії (період єдиної будови, 18-30 тт.), і надають підказку режисеру щодо сценічної дії – підстрибувань скоморохів (прикл. 57, Додаток Б). Інтонаційною особливістю цього періоду є прояви трихорду як на горизонтальному, так і на вертикальному рівнях, що сприяє утворенню гармонійних зворотів із оберненнями Π_7 , VI_7 . Закінчується розділ яскраво й весело: перегуками між партіями та реготом.

Наступні три розділи від «Ой, мій рідний рожок, заробляй на пиріжок! Ду-ду-ду...» (30-48 тт.) можна розглянути як три куплети у вільній строфічній формі за участю *solo* гобоя і скрипки в умовах лідійсько-міксолідійського ладу, що призводить до нових мажоро-мінорних (37 т.), альтерованих (32, 38 тт.) акордів і звукообразальності. У партії басів широко використовується терцієва втора, а 44-46 тт. унікальні тим, що композитор застосовує «стрічкове» голосоведіння в партіях хору не тільки терціями, але і дзеркально-симетричними тризвуками («пика перекошена»). В інструментальній партитурі у скрипки застосовані *tremolo* і *glissando*, а у гобоя відбувається кристалізація танцювального мотиву (42-46 тт.). Свист, тупіт ногами і речитація «Ось вам скоморошина!» створюють переконливе завершення першого розділу, який можна розглядати як просту безрепризну тричастинну структуру, де третьою частиною будуть три куплети вільної строфічної форми (30-48 тт.; прикл. 58, Додаток Б).

Своєрідним ліричним відступом є тріо – хоровий вокаліз, позначений в партитурі цифрами 7 і 8 (49-63 тт.), причому тема партії тенорів являє собою збільшення з незначними змінами фрази з партії басів цієї ж частини («жарти-кпини пішли...», 18, 19 тт.). З іншого боку, ця тема передує монологу тенора з майбутньої третьої частини. В умовах дво-чотириголосся з незначними проявами самостійності голосів ця тема проводиться п'ять разів у тенорів (49-60 тт.) і один раз у басів (51, 52 тт.). Все тріо сприймається як період типу розгортання (15 тактів) і завершується багаторазовими додатковими кадансами (61-63 тт.) із застосуванням

D₉ і D₁₁ тощо, після чого повертається початковий розділ всієї другої частини («Скоро чи не скоро...», ц. 1), тобто звучить точна статична реприза.

Третя частина написана *a cappella* в складній тричастинній формі з епізодом. Ця повільна частина («задумливо, лірично, як розспів») виконує в циклі функцію традиційного Adagio. Насичена лірико-філософськими монологами *solo* тенора, вона вносить значний образний контраст, який посилено фактурним, тембровим (*solo* тенора і хор), ладовим (панує мінор!) рівнями контрасту. Після чотиритактового хорового вступу *mormorando*, де автор, задля згущення фарб, вводить гармонії з низькими шаблями: \flat II, \flat IV, що для «зручності» виконання нотує як III # і яка чергується з тонікою g-moll. Після такого «похмурого» початку і на цьому тлі, вступає Скоморох (*solo* тенора) «Я ходжу по білу світу» (прикл. 59, Додаток Б).

Структура першого розділу (до 27 т.) – проста тричастинна форма з мініатюрною серединою (15-17 тт.). У другому розділі «А дозволь мені, ведмедю, на тебе поглядіти» (27-41 тт.) І. Шамо, розцвічуючи g-moll мажорністю дорійського VI # ст., зберігає цю інтонацію вже в умовах лідійського B-dur, додаючи трихордові та пентатонові мотиви (27, 28 тт.). Всі ці ладові прояви підкріплюються поліфонізацією хорової фактури, завдяки імітаціям (соліст-хор), та істотно трансформують початковий образ, коли скоморох звертається до ведмедя: «ти як доленька моя» (29-32 тт.), бо є товаришем скомороха у житті й професії. Гіперболізовані страждання, виражені у вокалізі на голосну «А» в партіях тенора-Скомороха і хору, є доповненнями, що виконують функцію переходу (модуляційна зв'язка) до епізоду «Скільки каміння під ноги кинуто?» (41-57 тт.), де панує натуральний g-moll, зрідка c-moll з переважанням в партіях тенорів пентатоніки та фрігійських зворотів на основі низхідних трихордових мотивів із сумними інтонаціями (43, 50, 56 тт.). Імітації у 44, 45, 53, 54 тт. підкреслюють найбільш трагічні моменти розповіді про «нещасного скоморошину»: «зовсім спустошений...», «...всіми покинутий...» (прикл. 60, див. Додаток Б). Таким чином, другий розділ виконує функцію контрастної побудови по відношенню до

оточуючих частин «оповідання», адже третій розділ – скорочена реприза (57-70 тт.). І. Шамо максимально згустив фарби у третій частині й досяг граничної поляризації двох станів у рамках циклу: похмурого трагізму і «прославлення життя» в наступних двох частинах, особливо в фіналі.

Четверта частина написана у формі класичного п'ятичастинного рондо А-В-А-С-А й вражає калейдоскопічністю образів. Хор своєю ритмічною пульсацією, що підкріплена фортепіано та ксилофоном, створює своєрідний динамічний настрій (прикл. 61, Додаток Б). Цей розділ у вигляді неквадратного періоду повторної будови (4 + 5 тт.) виконує функцію рефрену, в той час як епізоди більш масштабні і написані в простих формах (двочастинній і тричастинній).

Різноманітність образів першого епізоду («Скоморохи колесом...», «...але раптом диво стало – в сні дівчина заспівала...» і т. і.), безумовно, вимагали інших засобів: в партіях з'являються стрибки, іноді поєднуються натуральні і міксолідійські ступені F-dur, що створює ефект типово блюзових інтонацій. Оформлений епізод як проста двочастинна форма, де після неквадратного періоду повторної будови (9-26 тт.), звучить дует тенора та баритона («Ти прийди, весна!» 26-34 тт.), до якого приєднується *solo* гобоя. І це дво-триголосся, що звучить як типова веснянка, стає більш поліфонічним, завдяки імітаціям: тенор – баритон – гобой (26-32 тт.) і має чітку структуру квадратного періоду повторної будови. Неточна реприза (34-44 тт.), містить яскраве гармонійне варіювання: якщо в першому такті були секундові комплекси, то далі обернення другого септакорду. Тут автор застосовує енгармонічну модуляцію через зменшений септакорд при переході з F-dur до As-dur (39-40 тт.). А повертається до F-dur через каденцію зі «сповзаючими» півтонами акордами: \flat III – DD – \flat II₇ (E \flat maj), тобто із застосуванням мажоро-мінорних «тритонових замін», що створює алюзії джазових гармоній.

Другий епізод («Давайте разом...» 44-86 тт.) більш масштабний і містить три куплети, що вирізняються різноманітністю періодів (куплет-період), де перший неквадратний період повторної будови (45-61 тт.), другий неквадратний період

неповторної будови («Розквітає верба рясна...» 61-75 тт.) з *solo* тенора у супроводі ансамблю та з новою темою. І нарешті, поява у хорі *a cappella* цього ж тексту створює заключний третій неквадратний період неповторної будови з розвиненим тональним планом: B – g – Es – F, в той час як в попередніх двох переважала натурально-ладова гармонія і натурально-ладові модуляції (в першому F – d, а в другому d – F). У заключному періоді в 76, 77 тт. композитор знову використовує джазові гармонії, мажоро-мінор, готуючи заключну репризу рефрену, що в перших 6-ти тактах змінюється гармонічним варіюванням, а в двох інших – з додаванням альтерованих акордів, що активізують варіант переходу без перерви до п'ятої частини (прикл. 62, Додаток Б).

П'ята частина (*Risoluto, festante* – рішуче, вітально, як зазначає автор), заключна, ніби хвалебна ода, наповнена інтонаціями широкого дихання, урочистою розміреністю, святковістю та відсутністю драматичних колізій. З іншого боку, цей фінал є апофеозом усієї композиції з точки зору вибудування драматургії «Скоморошин». Інтонаційно-тематичний зміст фіналу вирізняється насиченістю прийомів, які змусили б слухача уявити собі картини прадавнього Києва, відчути святкову атмосферу, що поєднує епічну велич і святкову метушню («...зустрічаєм всіх ми хлібом-сіллю...»). Це широке використання інструментів, що дають можливість імітувати дзвін (як і в першій частині), урочиста розміреність та оповідальність мелодійних ліній як, наприклад, в темі «Слався, Київ!» (прикл. 63, Додаток Б). Вся композиція V частини має ознаки структурного *crescendo*, де початковий період неповторної будови неквадратної структури, що складається з трьох речень («У місті Києві», 1-26 тт., B-dur), змінюється більш масштабним неквадратним складним періодом повторної будови (буква D, хор і читець: «Задивився скоморох...», 30-66 тт., B-dur, g-moll), а далі з 66 такту («Слався!» B-dur) складається структура, що має всі ознаки старовинної форми – куплетного рондо з включенням коди і характерним тепер вже фактурним *crescendo*.

У мелодійній лінії теми «У місті Києві» та її розвитку постійно підкреслюється інтонація трихорду (**d, f, g**) в різних комбінаціях цих звуків і з двома опорами на **g** і **f**, на якій і завершується цей розділ (20-22 тт.). Дві поспіль висхідні

кварти (**f-b-es**, 29-31 тт., буква D) повертають нас до початкової теми першої частини, що звучала в 4-6 тактах, але тут ця тема отримує інше гармонічне і тональне забарвлення (**b, Es, c, B, g**) в хоровому чотириголоссі, на тлі якого читець-Автор виголошує свій монолог (прикл. 64, Додаток Б).

Складний неквадратний період повторної будови, в рамках якого хор розвиває цю тему (юбіляції на «А»), вирізняється більш самостійною лінією тричотириголосся. Саме поліфонізацією даний розділ відрізняється від початкового розділу з темою «У місті Києві» (1-22 тт.), де хоральне чотириголосся в кінці кінців змінювалося двоголоссям, а пізніше й унісоном (своєрідного гетерофонного типу, 19-21 тт.). Тут же, в процесі інтонаційного розвитку, постійно підкреслюється низхідний хід від IV ступеня і квартові висхідні стрибки, які будуть зустрічатися і в наступному розділі. Розширення та укрупнення тривалостей значно посилює гальмівну функцію заключного кадансу цього розділу, що поступово набуває епічної широти й монументальності, готуючи появу нової теми «Слався Київ!» (58-66 тт., ц. 4). Каданс-накладення, що додає особливої безперервності та злитості, створює ефект «витікання», народження нової теми з попереднього кадансу. Сама тема не є абсолютно новою – це збільшення фрази з IV частини (66 т., ц. 8, партія тенорів «Ой, як би ж то пташкою стати»), а також збільшення висхідного мотиву з попередніх тактів V частини (6, 7 тт., партія тенорів, «де хвилі котяться...»); прикл. 65, Додаток Б).

Цей розділ фіналу (від ц. 4, *Risoluto, festante*) має ознаки п'ятичастинного куплетного рондо. Тема рефрену спочатку двічі проводиться тенорами (перший раз одноголосно із супроводом трикутника, а другий раз у двоголоссі). Вже з 78 такту тема звучить дво-триголосом *a cappella* в тональності домінанти, що виявляє типові ознаки епізоду розвиваючого типу з деякими ознаками поліфонізації (період єдиної будови). Цей розділ фіналу вирізняється максимальною динамізацією (чотириголосся у хорі, *tutti* ансамблю, щільна насичена фактура у фортепіано), а з 122 т. (ц. 13) переходить до коди, де 5 разів (!) із різноманітним гармонічним варіюванням проводиться тритакт, який інтонаційно і ритмічно близький, наприклад, до 95-96 тт. цієї ж частини. Таким чином, вся реприза – це багаторазово

розширений період неповторної будови, де перше речення займає тільки 5 тактів до коди, а сама кода, як і період, доповнена ремінісценцією теми з 4-6 тт. першої частини, повернення якої створює обрамлення всієї композиції, що переконливо її завершує. Отже, п'ята частина позбавлена конкретної сюжетності, це славильна картина сучасного свята, що отримує функцію емоційно-образного узагальнення (прикл. 66, Додаток Б). Проведення автором на початку цієї частини і в інших розділах, модифікованих тем, що звучали раніше в інших частинах ораторії, свідчить про застосування І. Шамо методу симфонізму, прагнення автора до інтонаційної цілісності, тематичної єдності твору.

У підсумку аналізу «Скоморошин» І. Шамо підкреслимо, що назва твору та його семантика відповідає синкретизму скоморошини – жанру прадавньої професійної традиції часів Київської Русі, якій притаманні веселощі й глум, емоційна розкутість та імпровізаційність, соціальна спрямованість і театралізація виконання. Визначена поліжанровість твору, де відбувається взаємодія жанрових ознак ораторії, сценічного концерту, сонатно-симфонічного циклу, скоморошини у поєднанні з театралізацією. Виявлено синтез архаїчного фольклорного мислення, зокрема, застосування ладів народної музики, трихордових поспівок, неперіодичних змінних метрів, «стрічкового» голосоведення, терцієвої втори та сучасного композиторського звукопису: алеаторики, альтерованих і джазових гармоній, методу симфонізму. Обґрунтовано обрання композитором різноманітного формотворення задля втілення концепції твору, а саме – дво- і тричастинних структур, куплетної форми, старовинного і класичного рондо.

Висновки до Розділу 3

Виконавська інтерпретація хорової опери *a cappella* «Ятранські ігри» та ораторії (сценічного концерту-вистави) «Скоморошини» І. Шамо затребувала всебічного аналізу жанро- і формотворення, особливостей драматургії та фактури, ладо-гармонічних особливостей, тематизму, композиторського мовлення й

вербальної основи задля розробки диригентської концепції для втілення художнього змісту кожного з масштабних творів митця.

У результаті виконавського аналізу музично-сценічного *opus* у композитора, зазначено, що вироблення концепції очільником постановочного процесу, окрім вищезазначених положень, передбачає комунікацію не тільки з хором, але й з режисером, художником і балетмейстером. Виявлені драматургічні функції хорового чинника сприятимуть втіленню змістової сутності кожного номеру-сцени і розгорненню хорової драматургії акапельної опери. Обґрунтування кульмінаційних вершини весняної, літньої й весільної картин, загальної кульмінації музично-театрального твору дозволить вибудувати виконавську модель, що розкриє задум композитора за умови створення відповідних хорових звукообразів та режисури, що поєднає прадавню обрядовість із сучасним баченням.

Геніальний український оперний хормейстер Л. Венедиктов зазначав, що хорова партитура оперного твору І. Шамо «включає в себе елементи найвищого ступеня складності хорового виконавства» [цит. за 206, с. 128]. А у поєднанні зі сценічними завданнями, які отримає кожен артист хору, театральна постановка вимагає колосальної роботи на усіх етапах постановочного процесу задля переконливого художнього результату.

Виконавське трактування ораторії «Скоморошини» І. Шамо ставить перед виконавцями низку завдань, як художнього, так і технічного плану. Втілення образів скоморохів передбачає яскраву театралізацію, на чому наголошував композитор в авторському жанровому імені. Тому бажано, щоб артисти чоловічого хору виконувати твір напам'ять і мали акторський хист для створення образів скоморохів. Разом із тим, застосування І. Шамо сонористики, алеаторики, кластерів, вокалізів, юбіляцій, прадавніх інтонацій, складних ритмоформул вимагає тривалого репетиційного процесу, під час якого подолання технічних проблем створить підґрунтя для театралізованої вистави, де поєднуються стародавні традиції і сучасне світовідчуття.

ВИСНОВКИ

1. Життєтворчість І. Шамо не повною мірою відображена в музикознавстві. Здійснена систематизація джерелознавчої бази виявила, що до сьогодні не існує фундаментального дослідження, у якому весь корпус хорових творінь І. Шамо отримав музикознавчу оцінку. У дисертації запропонований системний аналіз з обґрунтуванням виконавської специфіки маловивчених, не задіяних у сучасній виконавській практиці творів: циклів «Чотири хори *a cappella* на вірші І. Франка», «10 хорів на вірші українських поетів», хорової опери *a cappella* «Ятранські ігри» та ораторії (сценічного концерту-вистави) «Скоморошини». Висвітлено новаторську сутність хорового доробку, засвідчено, що хорова творчість митця не є периферійною в системі інших жанрів його спадщини (пісенної, симфонічної, інструментальної, кіномузики тощо). Це доводить звернення І. Шамо до хорових жанрів упродовж творчого життя: від перших *opus'ів*, серед яких кантата «Дума по три вітри», «Чотири хори *a cappella* на вірші І. Франка», через «Карпатську сюїту», «Барвінки рідного краю» і «Жнивварських триптих» до останніх – хорової опери *a cappella* «Ятранські ігри», «10 хорів на вірші українських поетів» та ораторії (сценічного концерту-вистави) «Скоморошини»; задіяння різноманіття виконавських складів: чоловічих, жіночих, дитячих, мішаних хорів народного й академічного спрямування *a cappella*, з симфонічним оркестром і розмаїттям інструментального супроводу; увиразнення еволюційних процесів щодо жанротворення й індивідуального композиторського стилю. Новаторський підхід І. Шамо до хорової творчості обумовила принципова опора на вірші українських поетів, за винятком декількох творів громадянського спрямування, втілення образів української ментальності та національної символіки музичної мови.

2. Виявляючи роль хорового доробку І. Шамо у контексті хорового мистецтва другої половини ХХ століття зазначено, що хорова спадщина українських композиторів є віддзеркаленням як глобальних подій у соціально-політичному житті країни, так і творчих здобутків, що дозволило умовно виокремити три періоди:

перший – 1950-60 рр.; *другий* – 1970-80 рр.; *третій* – 1990 рр.

Обґрунтовано значення хорової творчості І. Шамо кожного історико-мистецького періоду, підкреслено, що у 50 – 60-ті роки ХХ століття створення композитором циклу «Чотири хори а саррелла на вірші І. Франка» набуло історичного значення, адже сприяло поверненню традицій як акапельної хорової творчості, так і хорового виконавства без супроводу. Цикли «Летять журавлі», «Карпатська сюїта» та «Барвінки рідкого краю» для народного хору І. Шамо відкрили нові обрії для хорового виконавства України з точки зору звукопису, поліпластовості фактури, розлогого тематизму, тембрової драматургії, символізму і театралізації.

Досягнення митця 70 – 80-х років ХХ століття репрезентують, перш за все, новаторські твори: хорову оперу *a cappella* «Ятранські ігри», цикл «10 хорів на вірші українських поетів» та ораторію (сценічний концерт-виставу) «Скоморошини», які є зразками постмодернових пошуків І. Шамо, що вплинули на подальший розвиток композиторської творчості у хоровій галузі. Розгляд третього періоду – 90-х років ХХ століття – обрано для розуміння як позначилися непересічні звершення І. Шамо на доробок сучасних українських митців, зокрема, підкреслено появу низки хорових опер *a cappella* Л. Дичко, В. Теличка, Г. Гаврилець, кантати А. Гайденка, хорових концертів В. Зубицького і Л. Дичко, численних хорових циклів і, загалом, тенденції до театралізації хорового виконавства.

3. Розроблено періодизацію життєтворчості І. Шамо для увиразнення творчої особистості композитора. Перший етап – **дитинство і юність** (1925 – 1941 рр., Київ) – формування творчої особистості майбутнього митця; другий етап – **військовий** (1942-1946 рр., Уфа,.... Відень) виявив людську зрілість і мужність юнака, який добровольцем пішов на фронт; третій етап життєтворчості – **роки навчання** (1946-1951 рр., Київ) продемонстрував феномен обдарування молодого композитора, котрий ще студентом III курсу Київської консерваторії став членом Спілки композиторів України; четвертий, центральний етап життєтворчості І. Шамо – **творча зрілість** (1952-1982, Київ) розподілений на три періоди, що відображають еволюцію стилю митця. Для першого періоду (1952 – 1963)

притаманні різновекторні творчі пошуки композитора у різних жанрах, ускладнення музичної мови й формотворення, програмність, циклічність, звукообразальність, синтез фольклорних і романсових інтонацій у тематизмі, елементи полістилістики. Другий період (1964-1977) характеризується жанровим розмаїттям, створенням симфоній для струнного оркестру, новаціями у пісенному жанрі, збагаченням звукової палітри у хорових циклах, застосуванням сучасних виразових засобів музичного мовлення. Третьому періоду – акме життєтворчості І. Шамо (1978-1982) властиво тяжіння до хорової музики, полістилістика, техніко-композиційні пошуки, створення новаторських творів – хорової опери *a cappella* «Ятранські ігри» й ораторії (сценічного концерту-вистави) «Скоморошини».

4. Досліджено жанрові пріоритети хорового спадку І. Шамо, розглянуто жанрову систему, що містить хорові п'єси, поєднані у цикли; хорові пісні, хорову сюїту, хорову оперу *a cappella*, різновиди кантат й ораторій. Обґрунтована важливість розуміння складових жанру хорового твору для здійснення виконавської інтерпретації. Зазначено, що жанровий синтез є ознакою композиторського стилю митця і притаманний як «Ятранським іграм», де поєднані жанри сюїти, сценічної кантати, обрядового дійства під егідою опери, так і «Скоморошинам», де присутня взаємодія ознак ораторії, концерту, сонатно-симфонічного циклу, скоморошини з наданням театралізації цим жанровим різновидам.

Стильова своєрідність хорової творчості І. Шамо зумовлена синтезом багатовікових традицій хорового виконавства України та стилістичних ознак неостилів (необароко, неоромантизму, неофольклоризму). Так, необарокові ознаки виявляються, зокрема, у хорі «Далеке хмуре поле» з циклу «Летять журавлі», у № 21 «Прославній-величальній» з хорової опери «Ятранські ігри» завдяки застосуванню могутнього дванадцятиголосся, що нагадує барокові хорові фрески. Ясність і гармонійність мислення митця у численних хорових *opus'ax* походить з індивідуальної композиторської техніки, для якої він у прадавніх прошарках українського фольклору, традиціях функціонування хорової творчості знаходить ресурси для актуалізації знакових питань людського буття.

Еволюція хорового письма І. Шамо, творчі пошуки митця третього, пізнього періоду його творчості призвели до створення новаторських творів, застосування новітніх композиторських технік, зокрема, алеаторики, сонористики тощо. Неоромантичні стильові імпульси хорової спадщини І. Шамо вимагають від диригента досягнення таких композиційних прийомів як розосереджені мелодико-тематичні повтори, аркова драматургія, ритмічні або гармонічні формули, остинатні побудови. Наслідування традицій епохи романтизму відчутні, зокрема, у царині мелодики, адже принцип наскрізної мелодизації у хоровій творчості І. Шамо отримує непересічного значення. Прояви неофольклоризму відстежені майже у всіх хорових творах митця на рівні символіки, тематизму, фактури. Загалом, підкреслимо, вплив фольклору на хорову творчість, ширше – хорове мислення митця і з точки зору ладо-інтонаційної системи, жанру та формотворення. Зазначено, що для останнього у доробку митця хорового циклу «10 хорів на вірші українських поетів» властивий синтез різних стильових тенденцій: неоромантизму, неофольклоризму, необароко. Співіснування їх у художньому просторі великої циклічної композиції дає підстави стверджувати про наявність проявів постмодернізму, як стильової ознаки хорової творчості І. Шамо.

5. *Специфіка хорового виконавського процесу у створенні інтерпретації хорової композиції обумовлена комунікацією диригента й артистів хору, де втілення хорового звукообразу – колективний творчий пошук, а знаходження креативних рішень щодо хорових засобів виразності у синтезі з іншими мистецтвами слугуватиме здійсненню таких понять як виконавська драматургія і хронотоп. Розглянуто етапи дорепетиційної роботи диригента-хормейстера, що потребують, перш за все, аналітичних розвідок хорового диригента, виконавського аналізу хорового твору. Доведено визначальну роль диригента в хоровому виконавському процесі, адже від таланту й музикантського авторитету керівника залежить як обрання виконавської інтерпретації, що максимально розкриє задум композитора, так і досягнення еталонного звучання хорового колективу. Підкреслено, що специфіка реалізації виконавської версії у сценічному часопросторі вимагає спів-творчості й майстерності диригента й артистів хору,*

«режисерського» бачення щодо втілення хорового звукообразу й театралізації. Розкрито рівні *специфіки хорового виконавства*: колективна спів-творчість артистів хору й диригента, як очільника виконавського процесу; вокальна природа; синтез вокалу, слова і творчо-виконавської реалізації. У проекції на хорову творчість І. Шамо визначено специфіку виконавської інтерпретації хорової опери *a cappella*, акапельних хорових циклів та оркестрово-хорових композицій. Хорова творчість композитора систематизована щодо виконавських складів.

6. Здійснення виконавського аналізу першого й останнього акапельного хорового циклу І. Шамо дозволило зробити висновок стосовно поєднання композитором хорових творів *a cappella* у цикли за принципом контрасту або зіставлення: жанрового, образного, тонального, темпового. Разом із тим, у драматургії акапельних циклів простежено наявність сюжетотворення. Виявлено, що застосований І. Шамо принцип циклічності посприяв композиторській рефлексії. У процесі розгортання драматургії циклічного твору відбувається становлення художньо-філософської концепції: від страждання до відродження у «Чотирьох хорах *a cappella* на вірші І. Франка»; а в «10 хорах на вірші українських поетів» – від юнацького запалу, жаги кохання, розлук і спогадів до епілога, де в останні миті свідомості у ліричного героя спливають незабутні миттєвості кохання.

Одним із надважливих завдань виконавської інтерпретації є дослідження композиторського трактування І. Шамо поетичних текстів, де виявлено тяжіння митця до символізму. Визначено художні методи, що діють у часопросторі хорових циклів композитора: «метод концепціювання» (за Н. Золотарьовою), який сприяє розробці і становленню філософської ідеї твору; метод концентрації, що виявляється в стисканні, динамізації художнього часу поетичного першоджерела; метод символізації вербального тексту, який виражається у вживанні композитором ключових слів, що набувають функції символу.

Підкреслено важливість у процесі створення виконавської інтерпретації розуміння формотворення поетичної першооснови і хорового твору, як цілісності, осмислення авторських позначок і вибудування драматургії хорового *opus* у митця.

Синтез, як одна із важливих стилістичних ознак хорової творчості І. Шамо, набув визначної ролі у жанротворенні, формотворенні й фактурі акапельних циклів, що виявилось у взаємодії хорової мініатюри, хорової пісні, хорового пейзажу, хорового монологу, а також у сполучі різних музичних структур та змішаній фактурі. Виконавський аналіз першого й останнього акапельних циклів митця дозволив визначити методи роботи над втіленням хорового звукообразу з урахуванням як нео-романтичного («Чотири хори а *cappella* на вірші І. Франка»), так і постмодернового стилів («10 хорах на вірші українських поетів»).

7. У результаті виконавського аналізу першої в Україні хорової опери *a cappella* «Ятранські ігри» (лібрето В. Юхимовича) визначено новаторську сутність музично-сценічного *opus*'у І. Шамо. Твір має номерну структуру, що виявляє як оперну природу, так і зв'язок з принципами побудови оперно-хорової сюїти. Колективний образ народу постає в різних іпостасях, що відображено у визначенні драматургічних функцій хору у кожному номері: дієвої, обрядової, колористичної, лірико-філософської, славільної та ін. Отже, хорова драматургія є одним із основних засобів втілення художнього змісту опери. Щодо трактування композиційних процесів, обґрунтовано наявність трьох частин, що визначені як оперні картини і позначені, відповідно «Весняна» (№№ 2–10), «Літня» (№№ 11–21) і «Весільна» (№№ 22–29). Підкреслено, що з 30-ти номерів музично-сценічного твору 17 є обрядовими номерами-сценами, а 13 відтворюють сучасне життя народу, що підтверджує тезу про намір І. Шамо створити оперу, а не обрядове дійство. Функції своєрідних прологу та епілогу виконують, відповідно, «Заспів» № 1 і «Заключна» № 30. Виявлено, що І. Шамо застосовує *метод симфонізму* за рахунок, зокрема, квартової лейтінтонації, що трансформується відповідно до образної сфери номерів-сцен, лейтмотиву любові, який вперше звучить у пролозі і, модифікуючись упродовж музично-сценічного твору, стає одним із головних у «Весільній (гуртовій)» оперного *opus*'у І. Шамо. Таким чином, композитором створена лейтмотивна система, що сприяє цілісності хор-опери. Простежена паралель: весняна картина – відродження природи, зародження життя, любові, літня – розквіт природи, кохання, весільна – щасливий підсумок і водночас початок

нового етапу в житті людини. Виявлені засоби хорової виразності, застосовані І. Шамо задля повнокровного розгорнення музично-сценічної дії, серед яких, з одного боку, прийоми народного багатоголосся, такі як варіативні, імпровізаційні засоби розвитку музичного матеріалу, змінні метри, паралелізми, сольний заспів, лади народної музики, застосування *glissando*, вигуків «Гу!», «Гей!»; з іншого – звукообразальність, поліметрія, поліпластовість фактури, поліладовість, кластери, тяжіння до *ostinato* на рівні мелодико-ритмічних структур, алеаторика й сонористика. Підкреслено, що постановка хорової опери *a cappella* І. Шамо «Ятранські ігри» має бути здійсненою театральною трупю в результаті співпраці хормейстера, режисера, балетмейстера і художника над створенням виконавської концепції, яку втілить на сцені хоровий колектив за участі балету.

8. У підсумку диригентського тлумачення «Скоморошин» І. Шамо, створених на основі поезії В. Курінського, визначено, що авторське жанрове ім'я «ораторія (сценічний концерт-вистава)» передбачає оповідність, монументальність, притаманні ораторії; концертність, що виявлена у «змаганнях» між групами інструментального ансамблю й хору, а театралізація синтезованих жанрових різновидів долучає цей оркестрово-хоровий опус до музично-сценічних жанрів, перш за все, до опери. Підкреслено прагнення І. Шамо «стерти» кордони між жанрами ораторії й опери і створити яскраво-театральну святкову композицію до 1500-ліття Києва, де поєднані сучасне мовлення й ігри, забави, драматичні сценки прадавніх скоморохів. Зазначено, що виконавський склад п'ятичастинної ораторії «Скоморошини» містить окрім чоловічого хору, читця й солістів, інструментальний ансамбль, де поєднані інструменти симфонічного, народного й естрадного виконавства. Для створення виконавської версії «Скоморошин» хормейстер і очільник інструментального ансамблю мають співпрацювати з режисером, художником і балетмейстером. Обґрунтовано, що застосування характерного для композиторського стилю І. Шамо синтезу архаїчного фольклорного мислення з його прадавніми ладами, трихордовими поспівками, неперіодичними змінними метрами, сучасного композиторського письма (сонористики, алеаторики, альтерацій і джазових гармоній, складних

ритмоформул, вокалізів, методу симфонізму) і театралізації, зазначеної в авторському жанровому імені, сприятиме створенню ігрового свята, де поєднуються давнина й сучасність.

Запропонована концепція виконавської інтерпретації хорових творів І. Шамо засвідчила їх новаторську сутність. Митець втілює у хоровій творчості образи української ментальності та національну символіку музичної мови. Композитор демонстрував розмаїття підходів до трактування хорової звучності, «малюючи» символістські хорові картини, де кольори проблискують безліччю відтінків, створюючи надзвичайне тембрально-колеристичне мереживо.

Специфіка виконавської інтерпретації хорової творчості І. Шамо полягає у: створенні нових жанрових різновидів – хорової опери *a cappella* й ораторії (сценічного концерту-вистави); полістилістиці, що впливає на обрання як диригентських засобів виразності, так і на манеру хорового звуковидобування; розмаїтті фактури у синтезі з артикуляцією і вербальною основою хорової композиції; поліжанровості, що потребує виявлення жанрових складових і створення виконавського концепту щодо їх втілення; циклічності, як засадничої ознаки композиторського стилю, що вимагає вибудови драматургії циклу і вміння трансформувати артистами хору образно-емоційні стани для перебудови слухових та співацьких уявлень; втіленні художнього образу завдяки інтонуванню як системи усвідомлення музичного твору; концептуальному композиторському трактуванню високих зразків української поезії; опануванні кластерної техніки, алеаторики, сонористики; запровадженні методу симфонізму, хорової інструментовки, театралізації; застосуванні різноманіття виконавських складів, *divisi*, вокалізів, звукопису тощо.

Новаторські пошуки І. Шамо в хорових циклах, жанрах хорової опери *a cappella* й ораторії набагато випередили час, вони стали дороговказом для прийдешніх поколінь українських композиторів. Геніальні твори видатного українського композитора потребують створення розмаїття виконавських версій для осягнення змістової полісемії і розкриття задуму І. Шамо.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Александрова О. Духовно-семантичний підхід до вивчення музичного твору. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2018. Вип. 49. С. 4–18.
2. Андрієвська Н. Композитор І. Шамо та його пісенна творчість. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України*. Київ, 2007. Вип. 49: Ігор Наумович Шамо. Сторінки життя та творчості. С. 107–114.
3. Бабенко О. Хорова творчість Валентина Бібіка: жанрова парадигма та риси індивідуального стилю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2021. 18 с.
4. Бакумець А. Ю. Концепція циклічності у хорових творах з назвою «Пори року» (на матеріалі музики українських композиторів другої половини ХХ століття). *Мистецтвознавчі записки*: зб. наук. пр. Київ, 2018. Вип. 34. С. 292–301.
5. Бакумець А. Ю. Жанрово-стильові особливості хорових циклів українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століття : дис. ... д-ра філософії : 025 – музичне мистецтво / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. 253 с.
6. Батовська О. М. Драматургія хорових сцен в операх В. Губаренка (на прикладі «Загибель ескадри», «Пам'ятай мене», «Вій», «Згадайте, братія моя...») : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2005. 16 с.
7. Батовська О. М. Художньо-стильові орієнтири опери «Ятранські ігри» І. Шамо. *Наук. вісн. Одес. держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової*. Одеса, 2009. Вип. 10. С. 221–231.
8. Батовська О. М. Сучасна хорова музика а саррелла у світі оновлення жанру і стилю. *Проблеми сучасності: мистецтво, культура, педагогіка* : зб. наук. пр. / Луганськ. держ. ін-т культури і мистецтв. Луганськ, 2014. Вип. 29. С. 201–210.
9. Батовська О. М. Сучасна хорова мініатюра а саррелла у контексті модерністських стильових напрямів. *Вісн. Харків. держ. акад. дизайну і мистецтв*. Харків, 2015. № 9/10. С. 143–147.

10. Батовська О. М. 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.
11. Батовська О. М. Сучасне академічне хорове мистецтво а cappella: монографія. Харків : Планет-принт, 2017. 524 с.
12. Батовська О. М. Сучасне академічне хорове мистецтво а cappella як системний музично-виконавський феномен : дис. ... д-ра мистецтвознавства :17.00.03/ Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 519 с.
13. Батовська О. Хор в опері «Фауст» Ш. Гуно як вагомий компонент музично-драматургічної виразності : *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник*. Випуск 29. Книга 2. Одеса «Астропринт», 2019. С. 209-222.
14. Бахтинський М. Й. Материнські зорі : поезія. Київ : [б. в.], 1973. 65 с.
15. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції : навч. посіб. Київ : Укр. Світ, 2002. 440 с.
16. Берегова О. Проблематика творів сучасних українських композиторів у контексті ідей постмодернізму. *Українське музикознавство : сучасна композиторська творчість*. Київ, 2001. Вип. 26. С. 150–156.
17. Бермес І. Л. Рефлексії про сутність поняття «хор» у просторі культури. *Вісн. нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв*. 2016. № 4. С. 57–61.
18. Бермес І. Л. Український хоровий спів як соціокультурне явище. Дрогобич : Посвіт, 2013. 432 с.
19. Бермес І. Л. До питання про теоретичне осмислення проблем хорознавства. URL : http://aphn-journal.in.ua/archive/60_2023/part_1/6.pdf
20. Бермес І. Особливості комунікації «композитор-слухач» у хоровому виконавстві. *Вісник НАККІМ*. Київ, 2002. № 2. С. 168 – 173.
21. Белік Н. А. До проблеми інтерпретації хорового твору в класі з диригування. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2001. Вип. 6. С. 192–198.

22. Белік-Золотарьова Н. А. Періодизація оперно-хорової творчості українських композиторів другої половини ХХ ст. *Культура України. Серія : Мистецтвознавство* / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2017. С. 8–18.
23. Белік-Золотарьова Н. А. Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття: шляхи розвитку : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2011. 20 с.
24. Белік-Золотарьова Н. А. Оперно-хорова творчість українських композиторів другої половини ХХ століття: шляхи розвитку : дис.канд. мистецтвознавства. Харків, 2011. 252 с.
25. Белік-Золотарьова Н. А. «Два хори на вірші Григорія Сковороди» Віталія Кирейка: диригентська концепція. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство*: зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культ. Харків, 2022. Вип. 78. С. 79–86.
26. Белік-Золотарьова Н. А. Хорове виконавство як категорія сучасного хорознавства. *Аспекти історичного музикознавства* / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2023. Вип. XXXI (31). С. 191–213.
27. Беляєв І. Функція хору в драматургії опери. *Музика*. 1987. № 1. С. 19–22.
28. Білогубка А. Співвідношення слова і музики в хорових творах як виконавська проблема. *Українське музикознавство*. Київ, 1975. Вип. 10. С. 202–219.
29. Білоус В. П. Психологічні аспекти формування виконавської художньої майстерності : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2005. 17 с.
30. Білявський Є. Засвоєння сучасної музичної мови в хорі. Київ : Муз. Україна, 1984. 40 с.
31. Болгар В. Ігор Шамо: митець, людина, громадянин. *Музичне мистецтво і культура*. 2021. № 1(32). С. 93–105. URL: <https://doi.org/https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-32-1-7> (дата звернення: 26.07.2023).
32. Бондар Є. Надекспресивне інтонування в контексті сучасної хорової творчості : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2005. 16 с.

33. Бондар Є. Інтенаційно-художній синтез: проблеми дослідження сучасної хорової творчості. *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство* / Нац. акад. керів. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2014. № 1. С. 195 – 199.
34. Бондар Є. Сучасна хорова творчість: інтонаційно-експресивний вимір : монографія. Одеса : Астропринт, 2018. 196 с.
35. Бондар Є. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості : монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 388 с.
36. Бортнік А. С. Музичук І. В., Пастуханова Н. В., Чайковська О. В. Аналіз музичних творів : навч. посіб. Рівне, РДГУ, 2011. 138 с.
37. Братунь Р. Вітрила моєї долі. Поезії. Київ, 1971. 176 с.
38. Бутенко Л. М. Оперно-хорове виконавство : навч. посіб. Одеса : ОДМА, 2002. 266 с.
39. Вахраньов Ю. Національні особливості фортепіанної творчості Ігоря Шамо // *Українське музикознавство*. Київ, 1969. Вип. 5. С. 981–101.
40. Верещагіна О. Є., Холодкова Л. П. Історія української музики ХХ століття : навч. посіб. Київ : Освіта України, 2010. 268 с.
41. Вечер Д. Виконавський аналіз музичного твору: теоретичний і практико-методичний аспекти (на прикладі діяльності піаніста-інтерпретатора) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2007. 20 с.
42. Веркина Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2008. 16 с.
43. Виноградов Г. Про формування індивідуальних композиторських стилів. *Музика*. 1976. № 2. С. 6–7.
44. Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис. Київ : Оберіг, 1988. 456 с.
45. Ганзбург Г. Прогалини у вивченні творчості Роберта Шумана як проблема музичної освіти. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. 2008. Вип. 74. С. 104 –112.

46. Гао Чилін Композиторська інтерпретація поезій І. Франка в хоровому циклі І. Шамо. *Музичне мистецтво і культура: наук. вісник Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової*. Одеса, 2020. Вип. 31 кн. 1. С. 84–96.
47. Гао Чилін Жанровий контекст хорової творчості Ігоря Шамо. *Культура України: зб. наук. ст. / Харків. держ. акад. культури*. Харків, 2022. Вип. 75. С. 109–114.
48. Гао Чилін «Скоморошини» Ігоря Шамо: сучасна реконструкція прадавніх свят. *Музикознавча думка Дніпропетровщини: зб. наук. ст. / Дніпропетровськ. акад. музики ім. М. Глінки*. Дніпро, 2022. Вип. 22 (1). С. 384–396.
49. Гао Чилін Специфіка виконавської інтерпретації хорової опери а саррелла /на прикладі «Ятранських ігор» І. Шамо/. *II Всеукр. наук.-практ. конф. «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики», 25.10.2018 року : тези*. Харків, ТОВ «Планета-Прінт». 2019. С. 35–39.
50. Гао Чилін «Зима» І. Шамо – І. Франка в інтерпретації камерного хору Харківської філармонії під орудою В. Палкіна. *IV Всеукр. наук.-практ. конф. «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики», 29.10.2020 року : тези*. Харків, ТОВ «Планета-Прінт», 2020. С. 14 – 17.
51. Гао Чилін Жанрові пріоритети творчості І.Шамо. *III Всеукр. наук.-практ. конф. «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики» 31.10.2019 року : тези*. Харків, ТОВ «Планета-Прінт», 2019. С. 74 – 77.
52. Гао Чилін Новації хорового спадку Ігоря Шамо. *Всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених «Культура та інформаційне суспільство XXI століття»: 19-20 травня 2022 року : тези*. Харків, ХДАК, 2022. С. 67 – 68.
53. Герасимова-Персидська Н. Нове у музичному хронотопі кінця тисячоліття. *Українське музикознавство*. Київ, 1998. Вип. 28. С. 32–47.
54. Гончаров А. Неофольклор як художньо-естетичне явище в музичному мистецтві. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. 2001. Вип. 18, кн. 7. С. 37–47.
55. Гордійчук М. На музичних дорогах. Київ : Муз. Україна, 1973. 344 с.

56. Горошко-Погорецька Л. Свято Андрія або «Калита»: українські традиції від язичництва до сьогодення. URL: <https://portal.lviv.ua/news/2019/12/12/sviato-andriya-abo-kalyta-ukrainski-tradycii-vid-yazychnyctva-do-siogodennia> (дата звернення: 20.07.2023).
57. Горюхіна Н. Національний стиль: поняття і досвід аналізу. Проблеми музичної культури: зб. ст. Київ : Музична Україна, 1989. Вип. 2. С. 52–64.
58. Горюхіна Н. Композиція музичного твору. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. 2000. Вип. 7. С. 16–30.
59. Гринишин М. Василь Юхимович та його «Ятранські ігри» : до дев'яносторіччя поета. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2014 Вип. 6 С. 211–212. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/артпрмн_2014_6_41 (дата звернення: 14.07.2018).
60. Грица С. Часові й територіальні нашарування в українській словесно-музичній епіці. Фольклор у просторі і часі. Тернопіль : Астон, 2000. 224 с.
61. Гулеско І. І. Хорова література : нові жанрово-стильові процеси в хоровій музиці 60 – 80-х рр. : навч. посіб. Харків, ХДАК, 1991. 90 с.
62. Гулеско І. І. Національний хоровий стиль. Харків, 1994. 107 с.
63. Гулеско І. І. Романтизм в українській хоровій музиці (кінець 20-х – початок 90-х рр. ХХ ст. *Культура України* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2000. Вип. 7. С. 122–127.
64. Дедусенко Ж. Деякі стилеутворюючі фактори у виконавському мистецтві. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2005. Вип. 15. С. 64–70.
65. Єгоров О. Теорія і практика роботи з хором. Київ : Держ. вид-во образотв. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1961. 238 с.
66. Жайворонок Н. Б. Музичне виконавство як феномен музичної культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2006. 19 с.
67. Жиліна Л. І. Курінський Валерій Олександрович. Енциклопедія сучасної України. URL :

https://web.archive.org/web/20200426182355/http://esu.com.ua/search_articles.php?id=51955 (дата звернення: 26.07.2023).

68. Заверуха О. Л. Сучасне хорове письмо: генеза та функціонування (на матеріалі творчості українських композиторів кінця ХХ – початку ХХІ століть) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2014. 20 с.

69. Заверуха О. Історико-типологічні принципи хорового письма в українській музиці. *Художня культура. Актуальні проблеми* / Ін-т проблем сучасного мистецтва. Київ, 2020. Вип. 16. Ч. 2. С. 36–40. URL: <http://hudkult.mari.kyiv.ua/article/view/217739>

70. Заверуха О. Складові хорового письма: система взаємодії рівнів музичного твору. *Культура Україна* : зб. наук. пр. / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2019. Вип. 65. С. 174–181.

71. Золотарьова Н. С. Reminiscences Ф. Ліста: теорія жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2013. 17 с.

72. Іваницький А. І. Хрестоматія з українського музичного фольклору (з поясненнями та коментарями) : навч. посіб. Вінниця : Нова книга, 2008. 520 с.

73. Іванова Ю. М. Дитячий хор у творчості М.Кармінського. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. статей. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2020 Вип. XIX-XX. С. 29–42.

74. Іванова Ю. Образ Богородиці в кантаті В. Птушкіна «Salve Regina». *Аспекти історичного музикознавства* : зб. нук. статей. Вип. XXX / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2023. С.87–104.

75. Ігнатченко Г. Про взаємозв'язок фактурного розвитку і форми. *Українське музикознавство*. Київ, 1987. Вип. 15. С. 131–141.

76. Ігор Шамо. Києве мій. Документальний фільм [Відеозапис] / автор Тетяна Жицька, режисер Світлана Красножон. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=o5-bDQNXPos> (дата звернення 16.08.2023)

77. Ігор Шамо. Композитор людської душі / автор проекту Оксана Первова-Ромка, режисери Григорій Руденко-Краєвський, Крістіна Зборлюкова. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=aLCthZ7U7vI> (дата звернення: 16.08.2023)

78. Ігор Шамо. Постлюдія. Документальний фільм [Відеозапис] / продюсер Світлана Зінов'єва, режисер Юля Лазаревська. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=7ATrAmuEzsk> (дата звернення: 11.08.2023)
79. Ігор Наумович Шамо. Сторінки життя та творчості. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2007. Вип. 49. 218 с.
80. Історія української радянської музики : навч. посіб. Київ : Муз. Україна, 1990. 311 с.
81. Калашник М. П. Інтерпретація жанрів сюїти і партити в творчій практиці ХХ століття (на прикладі фортепіанних циклів українських композиторів) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1991. 16 с.
82. Калинюк Ю. Духовні константи творчої особистості диригента. *Київське музикознавство* : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. держ. вище муз. уч-ще ім. Р. М. Глієра. Київ, 2007. Вип. 23. С. 192–201.
83. Каменєва А. С. Жанрова семантика хорових мініатюр Михайла Шуха. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвуз. зб. наук. праць молодих вчених / Дробобицьк. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка*. Дрогобич, 2019. Вип. 24. Том I. С. 30 – 33.
84. Катрич О. Т. Індивідуальний стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2000. 17 с.
85. Катрич О. Сильові аспекти музично-виконавської інтерпретації. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ., 2000. Вип. 5. С. 59–65.
86. Кириленко Я. О. Театралізація в сучасному українському хоровому концерті: теорія і практика: монографія. Дніпро : ЛІРА, 2017. 216 с.
87. Кияновська Л. Українська музична культура: навч. посіб. Київ : ДМЦНЗКМ, 2002. 178 с.
88. Ковалик П. А. Хорове виконавство як феномен творчої взаємодії (з досвіду Київської хорової школи) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2002. 18 с.
89. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : Сполом, 2000. 284 с.

90. Колесса М. Ф. Основи техніки диригування. Київ : Муз. Україна, 1981. 207 с.
91. Коновалова І. Ю. Феномен композитора в європейській музичній культурі ХХ ст.: особистісні та діяльнісні аспекти : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Харків, 2019. 41 с.
92. Коновалова І. Феномен композитора в часопросторі європейської музичної культурі ХХ століття: модули теоретичного осягнення : монографія. Харків : Планета-Принт, 2018. 480 с.
93. Коновалова І. Ю. Феноменологія музичної обробки (на матеріалі хорових творів українських композиторів ХІХ-ХХ ст.) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 / Харків. держ. акад. культури. Харків, 2007. 314 с.
94. Коновалова І.Ю. Сміслові виміри музичної обробки як мистецького явища і сфери композиторської інтерпретації. *Modern culture studies and art history: an experience of Ukraine and EU : collective monograph*. Riga : Izdevniecība «Baltija Publishing», 2020. Р. 220–240.
95. Коновалова І. Теоретичні аспекти кореляції мелодичного та гармонічного чинників в системі гомофонного мислення. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. зб. наук. пр. молодих вчених / Дрогобицьк. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка*. Дрогобич, 2021. Вип. 40, т. 2. С. 23–29.
96. Коновалова І. Ю. Форми репрезентації мелодико-гармонічних взаємозв'язків на рівнях ладу і фактури в музичному мистецтві Нового часу. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський зб. наук. пр. молодих вчених / Дрогобицьк. держ. пед. ун-ту ім. Івана Франка*. Дрогобич, 2022. Вип. 58, том 1. С. 87–93.
97. Коновалова І. Ю. Рецепції поняття «музичний твір» у сучасному науковому дискурсі. *Культура України : зб. наук. пр.* Харків. держ. акад. культури. Харків, 2023. Вип. 80. С. 82–88.
98. Кононенко В. І. Українська лінгвокультурологія : навч. посібник. Київ: Вища школа, 2008. 327 с.

99. Конькова Г. Традиції і новаторство в розвитку жанрів сучасної української музики. Київ : Муз. Україна, 1985. 80 с.
100. Конькова Г. Нове в жанрі. Хор-опера І. Шамо «Ятранські ігри» на тексти В. Юхимовича. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2007. Вип. 49. С. 89–92.
101. Копилова Т. Ігор Шамо – це особистість. «Я з вами був і буду кожену мить...» : спогади, ст., матеріали про композитора Ігоря Шамо. Київ, 2006. С. 140–142.
102. Копиця М. Пам'ять. Ігор Шамо: ескіз до портрету. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2007. Вип. 49. С. 4–17.
103. Корній Л., Сюта Б. Історія української музичної культури : підручник. Київ : НМАУ, 2011. 736 с.
104. Коробка Т. С. Комунікативні аспекти хорового виконавства (на прикладі діяльності академічного хору ім. Г. Майбороди) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2015. 19 с.
105. Королюк Н. І. Корифеї української хорової культури ХХ століття. Київ : Муз. Україна, 1994. 288 с.
106. Костюк Н. Хоровий процес очима виконавця. *Театр. Музика. Кіно : студії мистецтвознавчі*. 2003. № 2. С. 99–106.
107. Котляревська О. І. Біфункціональність музичного тексту у процесі пізнання художньої картини світу. *Наук. зап. Тернопільск. пед. ун-ту ім. Володимира Гнатюка*. Серія «Мистецтвознавство». 1999. Вип. 2 (3). С. 5–9.
108. Котляревська О. І. Варіативний потенціал музичного твору: культурологічний аспект інтерпретування : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1996. 19 с.
109. Котляревська О. І. Метафорична природа поняття «смысл» як передумова варіантності музикознавчої інтерпретації. *Наук. вісн. Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової*. Одеса, 2015. Вип. 18. С. 196–204.

110. Коханик І. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві. *Теоретичні та практичні питання культурології*. 2002. Вип. ІХ : Українське музикознавство на зламі століть. С. 70–82.
111. Коханик І. Музичний твір: взаємодія стабільного і мобільного в аспекті стилю. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 20. С. 44–51.
112. Коханик І. Взаємодія жанру і стилю в сучасній музиці: від «діалогу» до «полілогу», або нотатки на берегах сучасного постмодерну. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. Чайковського*. Київ, 2009. С. 31–37.
113. Кречківський А. Ф. Нариси з історії хорового мистецтва України : навч. посіб. Суми : [б. в.], 1996. 96 с.
114. Криворукова О. Є. Ораторії на різдвяний і страсний сюжети останньої чверті ХХ століття в аспекті діалогу традицій : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Хврків, 2009. 22 с.
115. Кримський С. Б. Інтерпретація. *Філософський енциклопедичний словник*. Київ, 2002. С. 247.
116. Куриляк І. Еволюція драматургічних функцій хору в українській опері: національно-естетичний вимір : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2018. 21с.
117. Курінський В. О. «Із метушні вихоплюючи барви»: вірші та афоризми. Київ : Віпол, 2016. 352 с.
118. Курочкін О. Б. Слідами давніх скоморохів. *Святково-обрядова культура. Вибрані праці*. Київ, 2018. С. 80–96.
119. Кучерова Є. І. До питання про еволюцію фактурних засобів у хоровій творчості І. Шамо. *Мистецтвознавство та професійна освіта* : зб. наук. пр. / Обл. метод. каб. учб. закл. мистецтв та культури. Київ, 1998. Вип. 2. С. 29–36.
120. Кушнірук О. П. Риси імпресіонізму в українській музиці (джерела, прояви, тенденції розвитку) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1996. 19 с.
121. Лащенко А. Хорова культура: аспекти вивчення і розвитку. Київ : Муз. Україна, 1986. 136 с.

122. Лащенко А. Проблеми дослідження вітчизняної хорової культури. *Українське музикознавство*. Київ, 1998. Вип. 28. 190 с.
123. Лащенко А. Українське хорове мистецтво ХХ ст. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 14, кн. 6. С. 18–31.
124. Летичевська О. М. Хорове виконавство в оперній виставі: творчість Л. М. Венедиктова : монографія. / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, Київ, 2018. 230 с. URL: <http://etnolog.org.ua/pdf/stories/monografiji/2018/letychevska.pdf>
125. Летичевська О. М. Функції хору в оперній драматургії: джерелознавчий дискурс. URL: <https://sm.etnolog.org.ua/zmist/2015/1/25.pdf>
126. Лубківський Р. І сонце, і вітер, і море... *Вітрила моєї долі. Поезії* / Р. Братунь. Київ, 1971. С. 3–11.
127. Ляшенко І. Національні традиції в музиці як історичний процес. Київ : Муз. Україна, 1973. 326 с.
128. Максимець С. Творець гімну Києва: як працював Ігор Шамо. Вікенд, 20.02.2020. URL: <https://weekend.today/gorod/tvorec-gimnu-kieva-jak-pracyuvav-igor-shamo.htm>
129. Мамчур І. Сучасна українська опера. Київ : Знання, 1984. 48 с.
130. Маркова О. М. Питання теорії виконавства : матеріали до курсу теорії виконавства для магістрів і аспірантів. Одеса : Астропринт, 2002. 128 с.
131. Маркова О. Виконавський та композиторський принцип мислення як антитези екстатично-риторичного та композиторського творення музики. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. Чайковського*. Київ, 2007. Вип. 69, кн. 13. С. 6–14.
132. Мельник Л. О. Необарокові тенденції в музиці ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2004. 18 с.
133. Мельников С. Магія вогню і водив купальську ніч. Київ : Трійця, 2004. 38 с.
134. Міщенко М. М. Українські національні архетипи: від колективного несвідомого до усвідомленої національної ідентичності (до актуальності методології архетипічного аналізу). *Вісн. Харків. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна*.

Серія : Філософія. Філософські перипетії. 2014. № 1130. Вип. 51. С. 90–94. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VKhIFLO_2014_1130_51_13

135. Моргаєнко П. Світ у краплині слова. *Вибране. Поезії* / В. Юхимович. Київ, 1984. С. 5–13.

136. Моренець В. П. Володимир Сосюра. *Вибрані твори* : в 2 т. / В. Сосюра. Київ, 2000. Т. 1. С. 5–11. URL: <https://coollib.com/b/225672-volodimir-mikolayovich-sosyura-vibrani-tvori-v-dvoh-tomah-tom-1/read> (дата звернення: 23.07.2023)

137. Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. *Концептуальні питання сучасного музикознавства* : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. С. 106–111.

138. Москаленко В. Про специфіку музичної інтерпретації. *Київське музикознавство* : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ, 1999. Вип. 2. С. 4–15.

139. Москаленко В. Лекції з музичної інтерпретації. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/V.-Moskalenko-Lektsiyi-z-muzichnoyi-interpretatsiyi-Navchalnij-posibnik.pdf>

140. Москаленко В. Про художню функцію фактури в музиці. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7. Музикознавство : з ХХ у ХХІ століття. С. 56–65.

141. Москаленко В. Про розуміння музичного твору. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 7 : Музичний твір: проблема розуміння. С. 3–13.

142. Мостова Ю. В. Театралізація хорових творів як метод художньої інтерпретації : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2003. 20 с.

143. Мостова Ю. В. Категорії «час», «простір» та «рух» у структурі поняття театралізації хорової творчості. *Культура України*. Харків, 2000. Вип. 6. С. 134 – 140.

144. Муляр П. М. Стиль твору і виконавської інтерпретації в аспекті взаємодії класичного та аklasичного у фортепіанному мистецтві : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2009. 17 с.

145. Муха А. Шамо Ігор Наумович. *Композитори України та української діаспори* : довідник. Київ, 2004. С. 322–323.
146. Невінчана Т. Ігор Шамо. Життя в музиці. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 55. С. 51–56.
147. Невінчана Т. Ігор Шамо. Київ : Муз. Україна, 1982. 83 с.
148. Невінчана Т. С. Невтомний у пошуках. *Часопис нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. 2015. № 2. С. 17–31.
149. Невінчана Т. Ігор Шамо. URL: <https://parafia.org.ua/person/shamo-ihor/>
150. Невінчана Т. Ігор Шамо [фрагменти книги]. *Я з вами був і буду кожен мить...* : спогади, статті, матеріали про композитора Ігоря Шамо / упоряд. Т.І. Шамо К., 2006. С. 21 – 39.
151. Нємцова Л. Хорова Франкіана: соціокультурний та жанрово-стильовий виміри : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 – музичне мистецтво / Прикарпатськ. нац. ун-т ім. Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2017. 277 с.
152. Ніколаєвська Ю. В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на прикладі творчості ХХ–початку ХХІ ст.) : дис. ... д-ра мистецтвознавства : спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2020. 517 с.
153. Ніколаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. Харків : Факт, 2020. 576 с.
154. Ніколаєвська Ю. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства* : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 10. С. 180–198.
155. Ніколаєвська Ю. Комунікативна стратегія як проблема інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 46. С. 94–110.
156. Новикова Л. І. Фольклор як аутентика і мімікрія. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. держ. ін-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Київ, 2011. Вип. 7. С. 89–93.

157. Одудько Т. Рідна сторона. Львів, 1953. 94 с.
158. Олейник Л. Кияни згадували Ігоря Шамо / День № 72, 2015. URL: <https://day.kyiv.ua/article/kultura/kyuany-zhaduvaly-ihorya-shamo>
159. Олійник Б. Передмова. *Дві пристрасті, дві любові...*: вибране / П. Усенко. Київ, 2001. С. 3.
160. Павличко Дм. Іван Франко. Твори : в 3 т. / І. Франко. Київ, 1991. Т. 1. С. 5–11.
161. Пархоменко Л. Українська хорова п'єса. Київ : Наук. думка, 1979. 218 с.
162. Пархоменко Л. Хорові твори а саррелла І. Шамо 1956–1961 років. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. Чайковського*. Київ, 2007. Вип. 49. С. 82–89.
163. Пастух Н. А. Зооморфні образи в українському фольклорі. Образ зозулі : автореф. дис. канд. філол. наук : 10.02.01 – українська мова / Львів. нац. ун-т ім. Івана Франка. Львів, 2001. 19 с.
164. Пастух Н. Символіка тварин в українському фольклорі: зозуля. Львів : Ін-т народознавства НАН України, 2013. 224 с.
165. Перцова Н., Дорофєєва В. Риси хорової творчості українських композиторів-піснярів 50-70-х років ХХ століття. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. / Ін-т проблем сучасного мистецтва, АМУ. 2018. Вип. 33. С. 428–434. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mz_2018_33_56
166. Перцова Н. О., Дубінченко Є. А. Хорові твори Ігоря Шамо та їхній методологічний потенціал. *Інноваційна педагогіка*. 2019. Вип. 18., т. 2. С. 63–66. URL: http://www.innovpedagogy.od.ua/archives/2019/18/part_2/15.pdf (дата звернення: 23.07.2023).
167. Пігров К. Керування хором. Київ : Держ. вид-во образотв. мистецтва і муз. літ., 1956. 182 с.
168. Подолинний А. М. Одудько Тиміш Романович. *Енциклопедія Сучасної України* / НАН України. Київ : Ін-т енцикл. досліджень НАН України, 2022. URL: <https://esu.com.ua/article-75092>
169. Приходько Г. Хорова творчість Ігоря Шамо. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. Чайковського*. Київ, 2007. Вип. 49. С. 138–149.

170. Приходько О. Хорова музика а саррелла другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: теоретичне осмислення і виконавські підходи : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2017. 255 с.
171. Проблеми історії музики: від бароко до сьогодення / ред.-упоряд. І. Є. Копоть і І. С. Драч. Житомир : Волинь, 1998. 80 с.
172. Путішина Л. О. Розвиток жанру мініатюри : історичний аспект. *Педагогічна освіта : теорія і практика*. 2012. Вип. № 12. С. 387–396.
173. Пучко Ю. Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2009. 20 с.
174. Пучко Ю. Особливості професійних якостей диригента-хормейстера: мислення, емоції, воля. *Вісн. держ. акад. керів. кадрів культури і мистецтва*. 2005. № 4. С. 57–62.
175. Пучко Ю. Сучасна хорова музика: до питання інтерпретації. *Київське музикознавство. Культурологія та мистецтвознавство: зб. ст.* / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2007. Вип. 23. С. 184–192.
176. Пяковський І. Феноменологія музичного мислення. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7 : Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. С. 46–56.
177. Роценко О. Історико-соціальні типи функціонування музично-культурної спадщини в композиторській творчості : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1988. 196 с.
178. Роценко О. Г. Діалектика міфологеми і нова міфологія музичного романтизму : автореферат дис. ... д-ра. мистецтвознавства. Київ, 2006. 55 с.
179. Роценко О., Чжан Юй. Логіка лібретотворення «Великого Каналу. Балади Річки» – новітньої китайської оригінальної опери. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Дніпро, 2022. №23 С. 89–101.
180. Роценко О. Пам'яті Т. Я. Веске: три портрети в жанрі Reminiscences. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. ст./ Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2022. Вип. 64. С. 7–23.

181. Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості: монографія / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів : Сполом, 2008. 320 с.
182. Савицька Н. В. Вікові аспекти композиторської життєтворчості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2010. 36 с.
183. Савицька Н. Діахронний аспект життєдіяльності композитора. Проблема періодизації. *Київське музикознавство* : зб. ст. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, Київ. муніципальна акад. ім. Р. М. Глієра. Київ. Київ, 2006. Вип. 20. С. 188–197.
184. Самітов В. Специфіка інтерпретаційного мислення музиканта-виконавця (психофізіологічний аспект) : монографія. Київ : ДАКККіМ, 2007. 200 с.
185. Семененко Н. Актуальні аспекти сучасного функціонування інтерфейсу «композитор — виконавець — музичний простір». *Музична україністика: сучасний вимір*: зб. наук. ст. / Нац. акад. наук України, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ, 2009. С. 94–104.
186. Серганюк Л. І. Стилістика акапельної хорової опери (на матеріалі творчості Л. Дичко) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського. Київ, 2004. 233 с.
187. Серганюк Л. І. Стильові тенденції «нової фольклорної хвилі» в українській музиці. *Вісн. держ. акад. кер. кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2002. № 4. С. 54–74.
188. Сердюк О. В., Уманець О. В., Слюсаренко Т. О. Українська музична культура : від джерел до сьогодення. Харків : Основа, 2002. 400 с.
189. Сирятська Т. О. Виконавська інтрепретація в аспекті психології особистості музиканта-артиста : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2008. 18 с.
190. Сікорська І. Опера. Українська музична енциклопедія / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського. Київ, 2016. Т. 4. С. 429–456.
191. Скворцова Н. Плач XXI: сучасні тенденції інтонаційно-драматургічного осмислення жанру. *Київське музикознавство* : зб. статей / Київська

- муниципальна академія музики імені Р.М. Глієра. К., 2017. Вип. 56. С. 202–211.
URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2017_56_25 (дата звернення 14. 08. 2023).
192. Сокол О. Стилiстика музичного мовлення та термiнологiчнi ремарки : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 1996. 27 с.
193. Соломонова О. Мистецтво – ровесник Києва. *Музика*. 1981. № 6. С. 111.
194. Соломонова О. Скоморошина у жанровій системі Древньої Русі: до проблеми взаємодії. *Festschrift кафедри історії музики етносів України та музичної критики*, Ніжин, 2014. С. 88–129.
195. Соломонова О. Мистецтво скоморохів у контексті вітчизняної музичної культури : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02 – музичне мистецтво / Київ. держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1987. 18 с.
196. Сосюра В. Лірика. Київ : Худож. літ., 1959. 496 с.
197. Сосюра В. Вибрані твори в двох томах. Т. 1. Поетичні твори. Київ : Наук. думка, 2000. 648 с. URL : <https://coollib.com/b/225672-volodimir-mikolayovich-sosyura-vibrani-tvori-v-dvoh-tomah-tom-1/read> (дата звернення: 20.07.2023)
198. Степаненко Н. Хорові твори Л. Дичко «И нарекоша имя Киев» та «У Києві зорі». Питання поетики : автореф. дис ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1996. 28 с.
199. Сумарокова В. «Авторський» та «виконавський» текст як об'єкт дослідження у теорії музичного виконавського мистецтва. *Київське музикознавство : зб. ст.* / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2001. Вип. 7. С. 171–179.
200. Сумарокова В. Традиції та новаторство у пошуках сучасної моделі виконавця. *Професійна мистецька освіта: діалог традицій та інновацій* : тези доп. Всеукр. наук.-практ. конф. Київ, 2000. С. 122–123.
201. Супрун В. О. Музично-словесний твір як процес смислоутворення : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2008. 20 с.
202. Сухленко І. Ю. Виконавський стиль Володимира Горовця у руслі розвитку романтичної традиції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2011. 16 с.
203. Сучасна українська музика: зб. ст. / редкол.: Л. Б. Архімович, Н. О. Горюхіна, та ін. Київ : Мистецтво, 1965. 243 с.

204. Таранченко О. Г. Кризь роки: українська хорова творчість другої половини ХХ – початку ХХІ ст. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. 2007. Вип. 68. С. 115–120.
205. Терещенко А. К. Українська радянська кантата і ораторія: 1945-1974. Київ : Наук. думка, 1975. 175 с.
206. Терещенко А. Ігор Шамо. Ескіз до творчого портрету. Контекст – становлення української фольк-опери. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2007. Вип. 49. С. 125–131.
207. Тимофєєва К. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 18 с.
208. Ткач М. М. Генезис основних персонажів української міфології на матеріалах язичницького культу князя Володимира : автореф. дис. ... канд. істор. наук. Київ, 2003. 20 с.
209. Ткач Ю. С. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера як предмет теоретичного дослідження. *Вісн. нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2018, № 3. С. 359–366
210. Ткач Ю. Специфіка диригентської інтерпретації у хоровому виконавстві URL: <https://parafia.org.ua/biblioteka/kultura/spetsyfika-dyryhentskoji-interpretatsiji-u-horovomu-vykonavstvi/>
211. Ткач Ю. С. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера : теоретичний та практичний аспекти (на прикладі національної заслуженої академічної капели України «Думка») : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2012. 20 с.
212. Торба О. Циклічність як принцип формотворення в сучасній українській хоровій творчості. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 21. С.81–88.
213. Торба О. В. Українська хорова творчість останньої третини ХХ ст. та проблема жанру. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 16. С. 278–296.

214. Трубнікова Л. Український пісенний фольклор та композиторська творчість. Харків : Основа, 2003. 85 с.
215. Українська музика. Традиції та сучасність : зб. ст. / редкол.: Ю. Булка та ін. Львів : Вищ. держ. муз. ін-т ім. М. В. Лисенка, 1993. 172 с.
216. Уманець О. В. Музична культура України другої половини ХХ століття : навч. посіб. Харків : Регіон-інформ, 2003. 192 с.
217. Усенко П. Поезії. Київ : Молодь, 1985. 286 с.
218. Усенко П. Дві пристрасті, дві любові... : вибране / упоряд. М. П. Усенко ; передм. Б. Олійник. Київ : Пульсари, 2001. 320 с.
219. Ущапівська О. Становлення і розвиток відображення пейзажності у творчості українських композиторів ХХ століття : автореф. дис... канд. мистецтвознавства. Київ, 2006. 19 с. URL: https://otherreferats.allbest.ru/culture/00453514_0.html#text
220. Фекете О. Формування виконавської концепції музичного твору : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 17 с.
221. Філатова О. Жанр як категорія музичного мислення: у діалозі з М. Бонфельдом. *Музичне мистецтво і культура* : зб. ст. / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2010. Вип. 12. С. 100 – 107.
222. Франко І. Твори. В 3 т. Т. 1. Поезії. Поєми. Київ : Наук. думка, 1991. 672 с.
223. Чекан Ю. І. Інтонанційний образ світу : монографія. Київ : Логос, 2009. 227 с.
224. Черкашина-Губаренко М. Р. Історія музики – вертикальний вимір і паралельні сюжети. *Часопис нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2018. Вип. 1. С. 7–17.
225. Чибалашвілі А. О проявах постмодернізму в українській академічній музиці. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2007. Вип. 4. С. 225–229. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/khud_kult_2007_4_19 (дата звернення: 26.07.2023)
226. Шамо І. Закарпатська величальна [ноти]. М, 1950. 8 с.
227. Шамо І. Моя Україно [ноти]. Київ : Мистецтво, 1958. 5 с.
228. Шамо І. Барвінки рідного краю. 20 пісень для народного хору. Київ : Мистецтво, 1967. 100 с.
229. Шамо І. Скоморошини [ноти, рукопис]. Київ, 1982. 48 с.

230. Шамо І. Жнивварський триптих [ноти, рукопис]. Київ, 1979. 15 с.
231. Шамо І. Чотири хори а саррелла на вірші І. Франка [ноти]. М. : Совет. композитор, 1959. 16 с.
232. Шамо І. Співає Україна [ноти]. Київ, 1961.
233. Шамо І. Летять журавлі [ноти]. М., 1962. 44 с.
234. Шамо І. Карпатська сюїта [ноти]. Київ : Мистецтво, 1964. 44 с.
235. Шамо І. Ятранські ігри [клавір]. Київ : Муз. Україна, 1981. 144 с.
236. Шамо І. Хори на вірші українських композиторів [ноти]. М., 1983. 48 с.
237. Шамо І. Балади про любов [ноти]. Київ : Муз. Україна, 1974. 112 с.
238. Шамо І. Пісні для голосу в супроводі фортепіано [ноти]. Київ : Муз. Україна, 1975. 288 с.
239. Шамо І. «Не туманься, тумане» [Відеозапис] : для хору / дир. О. Яловега ; акад. конц. магістрів заоч. від-ня хор. дир. ОДМА ім. А. В. Нежданової. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=jy-IrORYedM&feature=youtu.be>
240. Шамо І. «Зима» [Відеозапис] : для хору / дир. В. Палкін ; Камерний хор Харківської обласної філармонії. (З особистого архіву).
241. Шаповал Л. «Певен, що ми вистоїмо. Інша річ – дорога ціна». Композитор, письменник та автодидакт Валерій Курінський – про те, як прожити об'ємне життя. *День* № 138. 2014. 29.07 <https://www.ar25.org/article/peven-shcho-my-vystoyimo-insha-rich-doroga-cina.html> (дата звернення 16.05.2023)
242. Шаповалова Л. В. Зміст як категорія ціннісної семантики музики. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 60. С. 17–25.
243. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наук. пр. / Харків. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2007. Вип. 20. С. 218–229.
244. Шаповалова Л. В. Музика як аналог особистості: до проблеми рефлексивної свідомості : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2008. 31 с.

245. Шаповалова Л. В. Про взаємодію внутрішньої і зовнішньої форми в історичній еволюції музичної жанровості : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 1987. 23 с.
246. Шепеленко Н. Б. Втілення жанрового канону ораторії і творчості західноєвропейських і вітчизняних композиторів XVII – XXI століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2018. 21 с.
247. Шип С. В. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 2002. 42 с.
248. Шип С. Музична форма від звуку до стилю : навч. посіб. Київ, 1998. 368 с.
249. Шип С. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2002. Вип. 16. С. 154–177.
250. Шип С. Жанр музичний. Українська музична енциклопедія / Ін-т музикознавства фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Київ, 2008. Т. 2. С. 67–72.
251. Юхимович В. Вибране. Поезії. Київ : Дніпро, 1984. 368 с.
252. Юхимович В. Стихія мелодійності. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ., 2007. Вип. 49. С. 53–57.
253. Я з вами був і буду кожну мить... : спогади, ст., матеріали про композитора Ігоря Шамо / упоряд. та заг. ред. Т. І. Шамо. Київ : Гроно, 2006. 248 с.
254. Яворський Е. Крилата пісня. *Наук. вісн. нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2007. Вип. 49. С. 39–51.
255. Batovska O., Grebenuk N., Byelik-Zolotaryova N., Ivanova J. Traditions and innovations in contemporary vocal and choral art. *Studia Ubb Musica, LXVII, Special Issue 2*, 2022 p. 73 – 98. DOI: 10.24193/subbmusica.2022.spiss2.06
256. Batovska O., Grebenuk N., Kyrylenko Y., Tesler T., Hasanov R. Syncretic trends in contemporary western european vocal and choral art: the challenge of today. *Studia Ubb Musica, LXVI, 2*, p. 157-177. 2021. Doi: 10.24193/subbmusica.2021.2.11
257. Batovska O., Grebenyuk N., Savelieva H. Italian Vocal and Choral Music of the Twentieth Century as a Phenomenon of Artistic Traditions. *Journal of History Culture and Art Research*, 2020. Vol. 9 (4). P.205-216.

258. Chiling Gao The specificity of performing interpretation of the choral opera a cappella (on the example of the “Yatrans games” by I. Shamo) *The European Journal of Arts, Premier Publishing s.r.o.* Vienna, 2020. № 1. P. 29–35.
259. Zaverukha, O., Cherneta T. Historical genesis of choral writing in Western European music. Anastasis. *Research in Medieval Culture and Art.* 2020. Vol 7 (2). P. 203–216.
260. Nikolaievskaya Y., Shapovalova L., Mykhailova N., Romaniuk I., Khutorska A. Vocal and Choir Performance in the Music and Theater University (Psychological and Communicative Aspects). *Journal of interdisciplinary research.* 2021. No. 11/02/XX. (Vol. 11, Issue 2, Special issue XX). P. 141–146.
261. Roshchenko O. Oronyms of Monsalvat and Valhalla in Dramaturgy of Wagner’s New Myth “Lohengrin”. *Rupkatha Journal on interdisciplinary Studios in Humanities Open Access.* January, 2021, Vol. 13, issue 1, P. 1–13.
262. Shapovalova L., Govorukhina N., Zinchenko V., Varavkina-Tarasova N., Derkach L. The “CHERUBIM SONG” genre in Ukrainian musical culture. *Journal of Interdisciplinary Research.* 2023. Vol. 11. Issue 2. P. 148–153.
263. Shapovalova L., Chernyavska M., Govorukhina N., Nikolaievskaya Y. Pastoral in Instrumental and Vocal Music 18-21 Centuries: Genre Invariant and Performance. *AD ALTA : Journal of Interdisciplinary Research.* 2021. Vol. 11. Issue 2. P. 136–140.

ДОДАТКИ

Додаток А

Чотири хори а саррелла на вірші І. Франка²⁵

Приклад № 1 «Осінь»

| Вірш І. Франка | Композиторський варіант І. Шамо |
|---|--|
| <p>Осінній вітре, що могучим стоном Над лісом стогнеш, мов над сином мати, Що хмари люто гониш небосклоном,</p> <p>Мов хочеш зиму, сон і смерть прогнати; Що у щілинах диким виєш тоном І рвеш соломку із сільської хати, Зів'яле листя гоном-перегоном По полю котиш, – вітре <u>мій</u> крилатий! Я довго пильно слухав стону ТВОГО</p> | <p><u>Осінь... Осінь...</u> Осінній вітре, що могучим стоном Над лісом стогнеш, мов над сином мати, <u>Що хмари люто гониш</u> <u>небосклоном,</u> <u>Що хмари люто гониш</u> Мов хочеш зиму, сон і смерть прогнати; Що у щілинах диким виєш тоном І рвеш соломку із сільської хати, Зів'яле листя гоном-перегоном По полю котиш, – вітре <u>мій</u> крилатий! Я довго пильно слухав стону ТВОГО</p> |

²⁵ І. Франко – видатний поет кінця ХІХ – початку ХХ ст., вірші якого не лише увійшли до скарбниці українського мистецтва, але й стали народними піснями («Ой ти дівчино, з горіха зерня», «Червона калино, чого в лузі гнешся», «Ой жалю мій, жалю»). Досі дослідники, підкреслює Д. Павличко, не можуть указати точну кількість створених І. Франком шедеврів. Його творчість, новаторська за своєю суттю, розкривала як складні питання буття, так охоплювала й теми любові і природи, оспівувала рідну землю і людей, які працювали для її процвітання, закликала до революційної боротьби. Починаючи з 1887 року, з публікації другої збірки віршів «З вершин і низин», куди увійшли такі шедеври як «Товаришам із тюрми», «Вічний революціонер», «Каменярі», «Земля моя», «Тюремні сонети», І. Франко отримав всенародне визнання і його стали називати Каменярем. Д. Павличко називає поета «Мікеланджело слова», підкреслюючи, що своєю творчістю він «не лише руйнує скелі темноти і безправ'я, не лише будує дороги для свободи й освіти, але і створює <...> богатирські образи галицьких мужиків, <...> фігури бориславських пролетарів, <...> освітлені любов'ю до людини статуї подвижників руху вперед і справедливості» [160, с. 6]. Однією з головних тем у творчості І. Франка є тема людини, духовний світ якої – найвища цінність. Адже для поета боротьба зі злом завжди нерозривно пов'язана з любов'ю до людей, і його пристрасний заклик до революції викликаний тим, що зміна соціального ладу, на його думку, дасть можливість людині за будь-яких обставин залишатися людиною. Прикладом філософської лірики поета по праву вважається збірка «Мій ізмарagd» (1897 р.), у якій І. Франко роздумує про добро і зло, красу і вірність, про сенс життя. Поетична збірка «Із днів журби» (1900 р.) автобіографічна і відображає особисту трагедію творця, а кредо поета-революціонера І. Франко втілює у програмній збірці віршів «Semper tūro» (1906 р.). «Франківським духом» [60, с.8], духом, «що тіло рве до бою» пронизані поеми «Похорон», лірична драма «Зів'яле листя», збірка поезій «Із днів журби», нарешті, поема-пророцтво «Мойсей». До геніальних творів І. Франка неодноразово зверталися українські композитори. Серед найбільш значимих творів – величний хор-гімн М. Лисенка «Вічний революціонер», опери Б. Лятошинського «Золотий обруч» за історичною повістю «Захар Беркут», «Украдене щастя» Ю. Мейтуса, «Мойсей» М. Скорика, кантата С. Людкевича «Наймит», хорів мініатюри «Непереглядною юрбою», «Моя пісня», «Даремне, пісне» Д. Січинського; «Ой ідуть-ідуть тумани» С. Людкевича.

| | |
|--|--|
| <p>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, Чи гнівно слід буття завієш мого?..</p> | <p>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, Чи гнівно слід буття завієш мого?.. <u>Осінь...</u></p> |
|--|--|

Приклад 2 «Зима»

| <i>Вірш І. Франка</i> | <i>Композиторський варіант І. Шамо</i> |
|--|---|
| <p>Сипле, сипле, сипле сніг. З неба сірої безодні Міриадами летять Ті метелики холодні.</p> <p>Одностайні, мов жура, Зимні, мов лихая доля, Присипають все життя, Всю красу лугів і поля.</p> <p>Білий килим забуття, Одубіння, отупіння Все покрив, стискає все До найглибшого коріння.</p> <p>Сипле, сипле, сипле сніг, Килим важче налягає... Молодий огонь в душі Меркне, слабне, погасає.</p> | <p><u>Вокаліз mormorando</u></p> <p>Сипле, сипле, сипле сніг. З неба сірої безодні Міриадами летять Ті метелики холодні.</p> <p>Одностайні, мов жура, Зимні, мов лихая доля, Присипають все життя, Всю красу лугів і поля.</p> <p>Білий килим забуття, Білий килим забуття, Все покрив, стискає все До найглибшого коріння.</p> <p><u>Вокаліз mormorando</u></p> <p>Сипле, сипле, сипле сніг, Килим важче налягає... Молодий огонь в душі Меркне, слабне, погасає, <u>погасає,</u> <u>погасає...</u></p> <p><u>Сипле, сипле сніг...</u></p> |

Приклад 3 «Весна»

| <i>Вірш І. Франка</i> | <i>Композиторський варіант І. Шамо</i> |
|---|---|
| <p>Не забудь, не забудь Юних днів, днів весни, – Путь життя, темну путь Проясняють вони. Злотих снів, тихих втіх, Щирих сліз і любови, Чистих поривів всіх Не встидайсь, не губи!</p> <p style="padding-left: 40px;">Бо минуть – далі труд В самоті і глуші, Мозолі наростуть На руках і душі. Лиш хто любить, терпить, В кім кров живо кипить, В кім надія ще лік, Кого бій ще манить,</p> <p>Людське горе смутить, А добро веселить, – Той цілий чоловік. Тож сли всю життя путь Чоловіком цілим Не прийдеш тобі бути – Будь хоч хвилечку ним. А в поганії дні, Болотянії дні, Як надія пройде І погасне чуттє, Як з великих доріг Любові, бою за всіх На вузькі та круті Ти зійдеш манівці, Зсушить серце жура, Сколять ноги терни, – О, тоді май життя Вдячно ти спом'яни! О, тоді ясні сні Оживлять твою путь... Юних днів, днів весни Не забудь, не забудь!</p> | <p>Не забудь, не забудь Юних днів, <u>днів весни</u>, – Путь життя, темну путь Проясняють вони. Злотих снів, тихих втіх, Щирих сліз і любови, Чистих поривів всіх Не встидайсь, не губи!</p> <p style="padding-left: 40px;">Бо минуть – далі труд В самоті і глуші, Мозолі наростуть На руках і душі. Лиш хто любить, терпить, В кім кров живо кипить, В кім надія ще лік, Кого бій ще манить,</p> <p>Людське горе смутить, А добро веселить, – Той цілий чоловік.</p> <p>О, тоді ясні сні Оживлять твою путь... Юних днів, днів весни Не забудь, не забудь!</p> |

Приклад 4 «Благодатна пора»

| <i>Вірш І. Франка</i> | <i>Композиторський варіант І. Шамо</i> |
|--|--|
| <p>Гримить! Благодатна пора наступає, Природу розкішна дроз пронимає, Жде спрагла земля плодотворної зливи, І вітер над нею гуляє бурхливий, І з заходу темная хмара летить – Гримить! Гримить!</p> <p>Тайна дроз пронимає народи, – Мабуть, благодатная хвиля надходить... Мільйони чекають щасливої зміни, Ті хмари – плідної будущини тіни, Що людськість, мов красна весна, обновить... Гримить!</p> | <p>Гримить! Благодатна пора наступає, Природу розкішна дроз пронимає, <u>Жде спрагла земля плодотворної зливи, жде земля.</u> <u>І вітер над нею гуляє бурхливий,</u> І з заходу темная хмара летить – <u>Гей, летить! Гей, летить!</u> <u>Гримить! Гримить!</u> Гримить! Гримить!</p> <p>Тайна дроз пронимає народи, – Мабуть, благодатная хвиля надходить... Мільйони чекають щасливої зміни, Ті хмари – плідної будущини тіни, Що людськість, мов красна весна, обновить... <u>мов весна,</u> <u>обновить...</u> <u>І гримить! Гримить!</u></p> |

10 хорів на вірші українських композиторів

Приклад 5 «Шумлять бори»

| <i>Вірш Т. Одудька²⁶ «Шумлять бори»</i> | <i>Композиторський варіант І. Шамо</i> |
|--|--|
| <p>Шумлять бори, зірки згори, з-за білих хмар, всміхаються. Струмки річок, як синь стрічок, в один потік збираються.</p> <p>Збираються, єднаються і вдаль пливуть за луками, моря пшениць, глибінь криниць, рум'янку цвіт між буками.</p> <p>Здалось мені, що й наші дні пливуть удаль, як та ріка... В моїй руці – твоя рука, зоря моя, любов моя.</p> <p>Не день, не рік –</p> | <p>Шумлять бори, <u>шумлять бори</u>, <u>шумлять</u> зірки згори, з-за білих хмар, всміхаються. Струмки річок, як синь стрічок, в один потік збираються.</p> <p><u>Збираються, збираються</u> <u>єднаються</u> <u>і вдаль пливуть, і вдаль пливуть</u> за луками, моря пшениць, глибінь криниць, рум'яний цвіт між буками.</p> <p>Здалось мені, <u>здалось мені</u> що й наші дні пливуть удаль, як та ріка... В моїй руці, <u>руці</u> – твоя рука, любов моя, <u>любов моя</u>.</p> <p>Не день, не рік –</p> |

²⁶ Тимофій (Тиміш) Романович Одудько (1912 – 1982) – журналіст, поет, перекладач. Народився на Хмельниччині, де розпочав журналістську діяльність 1930 р. і дебютував як поет. Учасник II світової війни – від військового курсанта до редактора газети 1-го Українського фронту. Після війни працював відповідальним редактором газети «Львівська правда», директором видавництва «Каменяр» тощо. Творчий доробок містить 11 поетичних збірок: «Зоря над землею» (1950), «Рідна сторона» (1953), «Співанки» (1958), «Шумлять діброви» (1962), «Зелений гомін» (1964), «Львівська зоря» (1965), «Заграви» (1968), «Колір боротьби» (1978), «Світанок» (1982). Основні мотиви лірики: воєнна доблесть, мирне життя і праця, краса Батьківщини, особисті почуття. Як і в більшості представників соцреалізму, значна частина творів Т. Одудька позначена типово радянською риторикою. Натомість вірші без ідеологічної заангажованості мають справжнє поетичне звучання. Саме такими є «Шумлять бори» та «Співанка», обрані І. Шамо.

| | |
|--|---|
| <p>так будьмо вік, не знаймося з розлуками. Кохаймося, з'єднаймося, як ті струмки за луками.</p> | <p>так будьмо вік, не знаймося з розлуками. Кохаймося, з'єднаймося, як ті струмки за луками, <u>любов моя.</u></p> <p><u>Струмки річок,</u> <u>Як синь річок</u> <u>В один потік</u> <u>Збираються.</u> <u>Зірки згори,</u> <u>з-за білих хмар,</u> <u>всміхаються.</u> <u>Шумлять бори.</u> <u>Шумлять бори.</u></p> |
|--|---|

Приклад 6 «Веснянка»

| <i>Вірш Т. Одудька «Співанка»</i> | <i>Композиторський варіант І. Шамо</i> |
|--|---|
| <p>Звідки вітер віє – з луку чи з Дунаю? З ким навек зустрінусь, – в кого запитаю?</p> <p>В серці грають весни, а навколо – літо, дні ж мої чудесні квітнуть маком-цвітом.</p> <p>Багрянйте пишні, наче віти вишні в місяці іюні, дні ж мої ви юні!</p> <p>І мені всі раді у моїй бригаді. Вмиюся росою, розмахнусь косою...</p> | <p><u>Вокаліз mormorando</u> Звідки вітер віє – з луку чи з Дунаю? <u>З ким навек зустрінусь, –</u> <u>в кого запитаю?</u></p> <p><u>В серці грають весни,</u> <u>а навколо – літо,</u> дні ж мої чудесні квітнуть маком-цвітом. <u>В серці весни, грають весни!</u> <u>Вокаліз mormorando</u> <u>Багрянйте пишні,</u> <u>наче віти вишні</u> дні ж мої ви юні, в місяці іюні!</p> <p><u>Ой весна-веснянка,</u> <u>ой весна-веснянка,</u></p> |

| | |
|---|--|
| <p>Розшумись, травице, розступись, пшенице, порівняйсь зі мною силою живою!</p> <p>Хто мою роботу осміє, огудить? – Добре, – кажуть люди, – щастя в нього буде!</p> <p>Це ж для мене в щасті сад цвіте у рясті, сонце в високості, хата на помості.</p> <p>Розцвітайте ж, рясні, наче цвіт черешні, дні мої сучасні, дні мої прийдешні!</p> | <p><u>ой весна-веснянка,</u> <u>ой весна-веснянка.</u></p> <p>Вмиюся росою, розмахнусь косою... Розшумись, травице, розступись, пшенице, порівняйсь зі мною силою живою!</p> <p>Це ж для мене в щасті сад цвіте у рясті, сонце в високості, хата на помості, <u>сонце в високості,</u> <u>хата на помості.</u> <u>Жде мене чорнява,</u> <u>не наждеться в гості,</u> <u>в хаті жде!</u> Розцвітайте ж, рясні, наче цвіт черешні, дні мої сучасні, дні мої прийдешні, <u>дні мої</u> <u>дні мої прийдешні, ой...</u></p> <p><u>Ой весна-веснянка,</u> <u>Звідки вітер віє, з луку чи з Дунаю?</u></p> |
|---|--|

Приклад 7 «Я повернусь до тебе»

| <i>Вірш В. Сосюри²⁷</i> | <i>Композиторський варіант І. Шамо</i> |
|--|--|
| <p>Прощай. Я їду в дальній край, Під незнайоме небо. Не плач, кохана, не зітхай, Я повернусь до тебе.</p> <p>Там пахнуть інші цвіти, І зір там інший сяє. Для мене ж кращої, як ти, на всій землі немає.</p> <p>Ударив півень десь крилом, Любов моя з тобою. Бузковий вечір за вікном Махнув мені рукою. 1948</p> | <p><u>Прощай, прощай, прощай...</u> Прощай, я їду в дальній край, <u>Я говорив своїй коханій...</u> Не плач, <u>не плач</u>, кохана, не зітхай, Я повернусь до тебе, <u>повернусь!</u></p> <p>Там пахнуть інші цвіти, І зір там інший сяє. Для мене ж кращої, ніж ти, <u>Для мене ж кращої, ніж ти,</u> на всій землі, <u>на всій землі немає.</u></p> <p>Ударив півень десь крилом, Любов моя, <u>любов</u> з тобою. Бузковий вечір над твоїм вікном Махнув мені рукою. <u>Я повернусь, я повернусь до тебе....</u></p> |

Приклад 8 «Верховинська»

| <i>Вірш П. Усенка²⁸</i> | <i>Композиторський варіант І. Шамо</i> |
|--|--|
| <p>Відпочили мої очі На чудових ваших строях –</p> | <p><u>Гей! Го-я, го-я...</u> Відпочили мої очі</p> |

²⁷ **Володимир Миколайович Сосюра** (1898–1965) — видатний український поет-лірик, письменник та перекладач, автор понад 40 збірок поезій, поем, роману «Третя Рота». Він був козаком Армії УНР, належав до низки літературних організацій періоду 20-х років ХХ століття, зокрема, «Плуг», «Гарт». За власним визнанням поета, літературним учителем його юності був ранній П. Тичина – після Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, О. Олеся. У творчості В. Сосюри присутні вічні теми – кохання, пристрасть, інтимні переживання, щастя, сльози, Україна, рідна Луганщина. Вірш «Так ніхто не кохав» став перлиною української любовної лірики ХХ ст. Серед геніальних творів: поезія «Любіть Україну», поема «Мазепа», вірші «Айстри задумливі, квіти останні», «Я вас любив, а ви ніколи», «На спомин Катрусі» та ін. Його поезії були найбільш затребувані в композиторській творчості: «Хорові акварелі» Т. Кравцова, «Вісім хорових прелюдій» Г. Майбороди, «Любіть Україну» Б. Фільц.

²⁸ **Павло Матвійович Усенко** (1902–1975) — український поет, журналіст, фундатор літературної організації «Молодняк». Під час навчання у школі під впливом творчості Т. Шевченка почав складати вірші. Друкуватися почав з 1922 року. У сучасному літературознавстві П. Усенка вважають «комсомольським поетом», що відповідає його творчості 20-30-х рр. («Лірика бою», 1934) та часів II світової війни («Клянись», 1942). Проте у творах пізнього періоду, коли поет відходить від радянської риторики, він виступає як майстерний лірик, у поезіях якого від 1956 року (збірка «Листя і роздуми») замилювання природою поєднується з життєвими роздумами, відчутна пісенність вірша і мотиви любові до України, природи рідної Полтавщини і Подніпров'я, філософське осмислення буття людини. Б. Олійник писав, що «джерельна, жива вода народного мелосу живила корені усенківської поезії» [Ол].

Ой чи в полі навмисне
Всі тумани нависли?
Ой нависли, нависли
На серденьку й на мислі.
Чом не йде, не співає?
Бригадир вже питає,
А я ж серцю моєму
Що й казати, не знаю.
1954

Ой чи в полі навмисне
Всі тумани нависли?
Ой нависли, нависли
На серденьку й на мислі.
А я ж серцю моєму
Що й казати, не знаю
Ой чого ви так рано
Піднялися тумани

Приклад 10 «Легендарна тачанка»

| | |
|---|---|
| Вірш М. Бахтинського ²⁹ «Пам'ятник “Легендарна тачанка”» | Композиторський варіант І. Шамо |
| <p>А коні...</p> <p>Коні гривами в степах Запалюють зірниці на світанку! І виступає росяна ропа На ранніх маках...</p> <p>Б'ють ваші коні в груди копитом: Серця кривавлять в бойовому шалі. Під вашим невмирущим знаменом Каховка у безсмертя вирушала...</p> <p>Нехай тачанки мчать В Чумацький Шлях, А тихі зорі – з-під копит у трави. Нехай Не гаснуть гриви у степах На монументах бойової слави.</p> | <p><u>Вокаліз mormorando</u></p> <p>А коні...</p> <p><u>Цок, цок (імітація цокоту)</u></p> <p>Коні гривами в степах Запалюють зірниці на світанку! І виступає росяна ропа На ранніх маках...</p> <p>Б'ють ваші коні в груди копитом: Серця кривавлять в бойовому шалі. Під прапор волю встали захищать Солдати у безсмертя вирушали...</p> <p><u>Вокаліз «А»</u></p> <p>Нехай тачанки мчать В Чумацький Шлях, А тихі зорі – з-під копит у трави. Нехай Не гаснуть гриви у степах На монументах бойової слави.</p> <p><u>Вокаліз та імітація цокоту</u> <u>Слави! Слави!</u></p> |

Приклад 11 «Закукуй мені, зозуленько»

| | |
|---|--|
| Вірш П. Усенка «Закукуй мені...» | Композиторський варіант І. Шамо |
| <p>Закукуй мені, зозуленько, ку-ку... Серед тиші гаю, серед рос. Я шукала долю не таку, Не таку, як стріти довелось.</p> <p>Закукуй мені, зозуленько, ще раз, Та не куй про чортову напасть, З тим, що стрілась, полюбилась, – розвелась, З тим, що стрілась, полюбилась, –</p> | <p><u>Вокаліз mormorando</u></p> <p>Закукуй мені, зозуленько, ку-ку... <u>ой</u> Серед тиші гаю, серед рос. Ку-ку... <u>Ку-ку... Ку-ку...</u></p> <p>Я шукала долю не таку, Не таку, як стріти довелось. Закукуй мені, зозуленько, ще раз, Та не куй про чортову напасть, <u>ой</u> З тим, що стрілась, полюбилась, – розвелась,</p> |

²⁹ Бахтинський Михайло Йосипович (1934 – 2008) народився на Вінничині. Тематика творів М. Бахтинського різноманітна: любов до природи, людини і людства; шана воїнам-героям; історія України, її краса; сучасність у всіх її проявах. Найкращі твори присвятив Т. Шевченкові, якого обожнював, і все життя працював над поемою про Кобзаря. М. Бахтинський є автором збірок «В полоні вічної краси» (1983), «Ми – Вітчизни солдати» (1984), «Джерела любові» (1988), «Материнські зорі» (1998). Його творчість є значним надбанням української поезії, про що свідчать високі оцінки творчості поета М. Стельмахом, П. Вороньком, Д. Павличком та ін.

| | |
|---|---|
| не звелась. | З тим, що стрілась, полюбилась, – не звелась. |
| Закукуй мені, зозуленько, як світ, Рано-вранці на світаночку яснім – Скільки щастя ждати мені літ, Чи й дождусь я зустрічі із ним? 1959 | Закукуй мені, зозуленько, як світ, Рано-вранці на світаночку яснім – Скільки щастя ждати мені літ, <u>Закукуй</u> , чи й дождусь я зустрічі із ним? <u>Чи дождусь я нашої зустрічі із ним, ой</u> <u>Закукуй мені, зозуленько, закукуй...</u> |

Приклад 12 «Почали шуміти бурі»

| <i>Вірш П. Усенка «Почали шуміти бурі»</i> | <i>Композиторський варіант І. Шамо</i> |
|---|---|
| <p>Почали шуміти бурі, Рвати лист осінній. Де ж ви, ранки світлозорі, Де ж ви, далі сині? Ані голосу, ні співу З гаю-темнобору, Дощ січе, січе березу Юну, білокору. Почорніла наша річка, Вітер берегами Ходить, бродить та воює Цілий день з кущами. В дальній вирій полетіли Юрмища пташині. Де ж ви, дні ясні, погожі, Де ж ви, далі сині? 1954</p> | <p><u>Вокаліз «А»</u> Почали шуміти бурі, Рвати лист осінній. <u>Рвати лист, рвати лист осінній.</u> <u>Почали шуміти вітри,</u> <u>Листя рвати.</u> <u>Рвати лист осінній,</u> <u>рвати лист осінній.</u> <u>Почали шуміти бурі.</u> Де ж ви, ранки світлозорі, Де ж ви, далі сині? <u>Вокаліз mormprando</u> <u>Де ж ви?</u> Ані голосу, ні співу З гаю-темнобору, Дощ січе березу Юну, білокору. Почорніла наша річка, <u>почорніла наша річка,</u> <u>почорніла наша річка,</u> Вітер берегами Ходить, бродить та воює Цілий день з кущами. В дальній вирій полетіли Юрмища пташині. Де ж ви, <u>де ж ви</u>, дні ясні, погожі, <u>дні погожі,</u> Де ж ви, далі сині? <u>Де ж ви, далі сині?</u></p> |

Приклад 13 «Зимова акварель»

| Вірш Р. Братуня ³⁰ | Композиторський варіант І. Шамо |
|---|---|
| <p>***</p> <p>Трамвайна зупинка. Стривожений сміх. Розтала сніжинка На віях твоїх.</p> <p>І дивно, й незвично — Невже ти моя?!</p> <p>Схвильоване личко В сніжинках сія. 1952</p> | <p><u>Вокаліз mormorando</u> <i>Розтала сніжинка</i> <i>На віях твоїх, на віях твоїх.</i></p> <p>Трамвайна зупинка. Стривожений сміх, <u>стривожений сміх.</u></p> <p>І дивно, й незвично — Невже ти моя?!</p> <p>Схвильоване личко В сніжинках сія. <u>Вокаліз «А»</u> <u>Схвильоване личко</u> <u>В сніжинках сія, в сніжинках сія</u> <u>І дивно й незвично —</u> <u>Невже ти моя?!</u> <u>Вокаліз mormorando.</u></p> |

³⁰ Ростислав Андрійович Братунь (1927–1995) – видатний український поет, публіцист, громадський діяч. Народився на Волині. Автор 23 поетичних збірок, зокрема «Світанки» (1950), «Пісні про волю» (1953), «Я – син України» (1958), «Цвіт жоржини» (1960), «Перехрестя» (1969), «Вітрила моєї долі» (1971), «Грані віку» (1976), «Батьківський заповіт» (1981), «Білі троянди» (збірка пісень, 1982), «Двобій» (1985), «Літо пізніх жоржин» (1987). Як головний редактор журналу «Жовтень» (нині «Дзвін»), друкував твори заборонених режимом письменників, зокрема Б.-І. Антонича, В.Гжицького. У далекі 1970-ті роки Р. Братунь відмовився бути «закритим цензором» праць українських дисидентів братів Горинів, В. Чорновола, Ігоря та Ірини Калинців. Поезія Р. Братуня позначена надзвичайною ліричністю, емоційними забарвленнями і метафоричними обрамленнями. Віршам про природу, кохання притаманні щирість і довірливість, природність інтонації і символізм.

Додаток Б

Чотири хори а саррелла на вірші І. Франка

Приклад 1 «Осінь»

Andantino doloroso

С. *mp*
О - СІН-НІЙ ВІТ-РЕ, ЩО МО-ДУТ-НІЙ

А. *mp*
О - СІНЬ... О - СІНЬ... О - СІНЬ...

Т. *pp*
О - СІНЬ... О - СІНЬ... О - СІНЬ...

Б. *pp*
О - СІНЬ... О - СІНЬ... О - СІНЬ...

ЩО ХМА-РИ МО - ТО - ГО - НІЩ
СТО - НОМ, НАД ЛІ - СОМ СТОЗ - НЕЩ Ж НАД СУ - НОМ МІ - ТИ ЩО ХМА-РИ МО - ТО
О - СІНЬ... О - СІНЬ... О - СІНЬ... О - СІНЬ...
О - СІНЬ... О - СІНЬ... О - СІНЬ...

Приклад 2 «Осінь»

11
*Più mosso, agitato**cresc. poco a poco*

mp
що у ці- ЛИ-НАХ ДИ-КИМ ВИ-ЄШ ТО-НОМ і РВЄШ СО- ПО-МУ із СІЛЬ-СЬКО-ї

p
ВІ-ТЕР ВИ-Є, ВІ-ТЕР ВИ-Є, ДИ-КИМ ТО-НОМ

му

14

mf f
ЗІ-В'Я-ЛЕ ЛИС-ТЯ ГО-НОМ, ПЕ-РЕ- ГО-НОМ ПО ПО-ЛЮ

mf f
ХА-ТИ, ТИ ЗІ-В'Я-ЛЕ ЛИС-ТЯ ГО-НОМ, ПЕ-РЕ- ГО-НОМ ПО ПО-ЛЮ

mf f
3 ХА-ТИ, ТИ ЗІ-В'Я-ЛЕ ЛИС-ТЯ ГО-НОМ, ПЕ-РЕ- ГО-НОМ ПО ПО-ЛЮ

РВЄ СО-ПО-МУ ВІ-ТЕР З ХА-ТИ КО-ТИШ ЛИС-ТЯ

17

ff rit.
КО-ТИШ, ВІТ-РЕ МІЇ КРИ-ЛА - ТИЇ, ВІ-ТЕР...

ff mp
КО-ТИШ, ВІТ-РЕ МІЇ КРИ-ЛА - ТИЇ, ВІ-ТЕР... О, ВІТ-РЕ, БРА-ТЕ, ЯК МЕНЕ ПО-

ff p mp
КО-ТИШ, ВІТ-РЕ МІЇ КРИ-ЛА - ТИЇ, ВІ-ТЕР... ВІ-ТЕР О, ВІТ-РЕ, БРА-ТЕ

ff p mp
ПЕ-РЕ-ГО-НОМ КРИ-ЛА-ТИЇ ВІ-ТЕР... ВІ-тер... О,

Приклад 3 «Зима»

А. *pp* МН... *pp* МН... *pp* МН...
 Г. *pp* МН... *pp* МН... *pp* МН...
 Б. *pp* МН... *pp* МН... *pp* МН...

СИП-ЛЕ, СИП-ЛЕ, СИП-ЛЕ
 МІ-РІ-А-ДА-НИ ЛЕ-ТЯТЬ...
 ТІ МЕ-ТЕ-ЛИ-КИ ХО-ЛОД-НИ
 ТІ МЕ-ТЕ-ЛИ-КИ ХО-ЛОД-НИ

СИП
 З НЕ-БА СІ-РО-І БЕ-ЗОД-НИ
 З НЕ-БА СІ-РО-І БЕ-ЗОД-НИ
 З НЕ-БА СІ-РО-І БЕ-ЗОД-НИ

(Запр. ротом)
 (Запр. ротом)
 (Запр. ротом)

Приклад 4 «Зима»

12 *Tempo* *mf* *accel.* *f*
 БІ-ЛИЙ КИ-ЛИМ ЗА-БУТ-ТЯ ВСЕ ПОК-РИВ, СТИС-КА-Є ВСЕ

mf *cresc.* *cresc.*
 БІ-ЛИЙ КИ-ЛИМ ЗА-БУТ-ТЯ ВСЕ ПОК-РИВ, СТИС-КА-Є ВСЕ

mf *cresc.* *cresc.*
 БІ-ЛИЙ КИ-ЛИМ ВСЕ ПОК-РИВ, СТИС-КА-Є ВСЕ

mp *cresc.*
 БІ-ЛИЙ КИ-ЛИМ ЗА-БУТ-ТЯ ВСЕ ПОК-РИВ, СТИС-КА-Є ВСЕ, СТИС-КА-Є ВСЕ

15 *allarg.* *ff* *ff* *ff*
 РИВ, СТИС-КА-Є ВСЕ
 КА-Є ВСЕ ДО НАЙ-МЕН-ШО-ГО КО-РИН-НЯ
 ВСЕ СТИС-КА-Є ВСЕ ДО НАЙ-МЕН-ШО-ГО КО-РИН-НЯ
 КА-Є ВСЕ ДО НАЙ-МЕН-ШО-ГО КО-РИН-НЯ

Приклад 5 «Зима»

21

(Закрыть ротом)

НЕРК-НЕ, СЛАБ-НЕ, ПО-ГА-СА-Е, ПО-ГА-СА-Е, *dim.*

НЕРК-НЕ, СЛАБ-НЕ, ПО-ГА-СА-Е, ПО-ГА-СА-Е, *dim.*

(Закрыть ротом)

24

p rit. pp morendo

ПО-ГА-СА-Е СИП - АЕ СИГ...

ПО-ГА-СА-Е СИП - АЕ СИГ...

ПО-ГА-СА-Е СИП - АЕ, СИП - АЕ СИГ...

СИП - АЕ СИГ...

Приклад 6 «Весна»

Allegretto leggiero

С. А. Т. Б.

НЕ ЗА-БЫДЬ, НЕ ЗА-БЫДЬ Ю-НИХ АНИ, АНИ ВЕС-НЫ ПУТЬ ЗИМ

НЕ ЗА-БЫДЬ, НЕ ЗА-БЫДЬ Ю-НИХ АНИ, АНИ ВЕС-НЫ ПУТЬ ЗИМ

НЕ ЗА-БЫДЬ, НЕ ЗА-БЫДЬ Ю-НИХ АНИ, АНИ ВЕС-НЫ ПУТЬ ЗИМ

НЕ ЗА-БЫДЬ ВЕС-НЫ

4

rit. mp

ТЯ ТЕМ-НЫМ ПУТЬ ПРО-РЕ-НЯ - КОТЬ ВО-НЦА, АНИ ВЕС-НЦА ЗИМ-ТЯ

ТЯ ТЕМ-НЫМ ПУТЬ ПРО-РЕ-НЯ - КОТЬ ВО-НЦА, АНИ ВЕС-НЦА ЗИМ-ТЯ

ТЯ ТЕМ-НЫМ ПУТЬ ПРО-РЕ-НЯ - КОТЬ ВО-НЦА, АНИ ВЕС-НЦА ЗИМ-ТЯ

НГ ЗА-БЫДЬ ВЕС-НЦА

8 *a tempo*

СИВ ЦИ-ПУХ СЛІЗ І ЛЮБ-ВЦА

СИВ ЦИ-ПУХ СЛІЗ І ЛЮБ-ВЦА

ТИ-МАХ ВІХ, ЦИ-ПУХ СЛІЗ І ЛЮБ-ВЦА

ЦИ-ПУХ СЛІЗ І ЛЮБ-ВЦА, І ЛЮБ-ВЦА.

Приклад 7 «Благодатна пора»

Музична партитура для прикладу 7 «Благодатна пора». Партитура складається з чотирьох голосів: сопрано (C), альт (A), тенор (T) та бас (B). Текст пісні: ГРИ-МІТЬ! БЛА-ГО-ДАТ-НА ПО-РА НАС-ТУ-ПА-Є.

Приклад 8 «Благодатна пора»

Музична партитура для прикладу 8 «Благодатна пора». Партитура складається з чотирьох голосів: сопрано (C), альт (A), тенор (T) та бас (B). Текст пісні: ГЕІ, ЛЕ-ТУТЬ, ГРИ-МІТЬ! ГЕІ, ЛЕ-ТУТЬ, ГРИ-МІТЬ! ГЕІ, ЛЕ-ТУТЬ, ГРИ-МІТЬ! ГЕІ, ЛЕ-ТУТЬ, ГРИ-МІТЬ! Темпозначення: *allargando*.

Приклад 9 «Благодатна пора»

Музична партитура для прикладу 9 «Благодатна пора». Партитура складається з чотирьох голосів: сопрано (C), альт (A), тенор (T) та бас (B). Текст пісні: МІЛЬ-Ю-НИ ЧЕ-КА-ЮТЬ ЩАС-ЛИ-ВО-Ї ЗМІ-НИ, ТІ ХНА-РИ ПАІД- МІЛЬ-Ю-НИ ЧЕ-КА-ЮТЬ ЩАС-ЛИ-ВО-Ї ЗМІ-НИ, ТІ ХНА-РИ ПАІД- МІЛЬ-Ю-НИ ЧЕ-КА-ЮТЬ ЩАС-ЛИ-ВО-Ї ЗМІ-НИ, ТІ ХНА-РИ ПАІД- МІЛЬ-Ю-НИ ЧЕ-КА-ЮТЬ ЩАС-ЛИ-ВО-Ї ЗМІ-НИ, ТІ ХНА-РИ ПАІД-.

Музична партитура для прикладу 9 «Благодатна пора». Партитура складається з чотирьох голосів: сопрано (C), альт (A), тенор (T) та бас (B). Текст пісні: НО-Ї БУ-ДУ-ЩИ-НИ ТІ-НИ, НО-Ї БУ-ДУ-ЩИ-НИ ТІ-НИ, НО-Ї БУ-ДУ-ЩИ-НИ ТІ-НИ, НО-Ї БУ-ДУ-ЩИ-НИ ТІ-НИ.

Приклад 10 «Благодатна пора»

44

ff

і гри-миць! гри-миць!

ff

і гри-миць! гри-миць!

ff

і гри-миць! гри-миць!

ff

і гри-миць! гри-миць!

10 хорів на вірші українських поетів

Приклад 11 «Шумлять бори»

Andante, sostenuto

C.

A.

T.

B.

mp

ШУ-МЛЯТЬ БО-РИ, ШУ - МЛЯТЬ...

ШУ - МЛЯТЬ БО-РИ, ЗІР-КА ЗРО-РЦІ, З-ЗА БІ-ЛИХ ХМАР, ВСІ-

БРА - ТА - ЮТЬ -

ШУ-МЛЯТЬ БО-РИ, ВСІ-ХА-ЮТЬ-СЯ БРА-ТА ЮТЬ -

ШУ - МЛЯТЬ БРА-ТА - ЮТЬ -

ХА-ЮТЬ-СЯ

mp

СТРУ-МЕНЬ РІ-ЧОС, ЯК СИНЬ СРІ-ЧОС, ВО-ДНИ ПО-ТІК БРА -

СЯ І ВДАЛЬ

СЯ

ТА - ЮТЬ - СЯ

Приклад 12 «Шумлять бори»

18 МО - БОБ МО - О, НЕ ДЕНЬ, НЕ ПИР - ТАК БУДА - МО
 МО - БОБ МО - О, НЕ ДЕНЬ, НЕ ПИР - ТАК БУДА - МО
 МО - БОБ МО - О, НЕ ДЕНЬ, НЕ ПИР - ТАК БУДА - МО
 МО - БОБ МО - О, НЕ ДЕНЬ, НЕ ПИР - ТАК БУДА - МО

21 Б-А, НЕ ЗНА - УМО - СЯ З ПОД - АУ - КА - МУ
 Б-А, НЕ ЗНА - УМО - СЯ З ПОД - АУ - КА - МУ КО - КА - УМО - СЯ
 Б-А, НЕ ЗНА - УМО - СЯ З ПОД - АУ - КА - МУ КО - КА - УМО - СЯ ШЕ -
 Б-А, НЕ ЗНА - УМО - СЯ З ПОД - АУ - КА - МУ КО - КА - УМО - СЯ

24 rit. АК ТИ СРУ - МКУ ЗА АУ - КА - МУ МО -
 АНА - УМО - СЯ АК ТИ СРУ - МКУ ЗА АУ - КА - МУ МО -
 АК ТИ СРУ - МКУ ЗА АУ - КА - МУ МО -

27 СРУ - МКУ ПИ - ЧОК, АК СЛУНЬ СОР: ЧОК
 БОБ МО - А
 БОБ МО - А
 БОБ МО - А

Приклад 13 «Шумлять бори»

34 ШУ - МАТЬ БО - РУ... (ШУМАТЬ БОРИ)
 ШУ - МАТЬ БО - РУ... (ШУМАТЬ БОРИ)
 ШУ - МАТЬ БО - РУ... (ШУМАТЬ БОРИ)
 ШУ - МАТЬ БО - РУ... (ШУМАТЬ БОРИ)

38 ШУ - МАТЬ БО - РУ... Ш...
 ШУ - МАТЬ БО - РУ... Ш...
 ШУ - МАТЬ БО - РУ... Ш...
 ШУ - МАТЬ БО - РУ... Ш...

Приклад 14 «Веснянка»

1 Allegro moderato, leggiero

C. *mp*
 А. *mp*
 Т. *mp*
 В.

5

3бі-ди-ти ві-тер бу-є, з лу-гу чує-ть на-ю?

9

mp
 з лун на-вік зу-стрі-нюсь, в ро-го

mp
 з лун на-вік зу-стрі-нюсь, в ро-го за-пч-

Приклад 15 «Веснянка»

26

ММ...
ММ...
БА - ГРЯ - НИЦЬ - ТЕ ПИ - ШИ, НА - ЧЕ
(м...)

30

А...
А...
ВІС-ЦІ І - Ю - НІ, ДНІ НО - І БУ Ю - НІ
ЧЕ Ю - І - КУ ВІШ - НІ
А...
А...

34

ОУ, ВЕ - СНА, ВЕ - СНАН - КА, ОУ, ВЕС - НА ВЕС - НАН - КА, ОУ, ВЕС - НА, ВЕС - НАН - КА, ОУ, ВЕС - НА, ВЕС - НАН - КА
МЕ - НІ ВСІ РА - ДІ У НО - І
МЕ - НІ ВСІ РА - ДІ У НО - І

39

ОУ ВЕС - НА, ВЕС - НАН - КА
НАН - КА, ОУ ВЕС - НА, ВЕС - НАН - КА, ОУ, ВЕС - НА, ВЕС - НАН - КА
ІУ БРУ - РА - ДІ БМУ - Ю - ІУ БРУ - РА - ДІ

43

НАН - КА, ОУ, ВЕС - НА, ВЕС - НАН - КА, ОУ, ВЕС - НА, ВЕС - НАН - КА
СА - РО - СО - Ю, РОС - МАХ - НУСА РО - СО - Ю...
А...

Приклад 16 «Веснянка»

48

Роз-шу- мись, тра-ви-це, роз-сту-пись, пше-ни-це,
 Роз-шу- мись, тра-ви-це, роз-сту-пись, пше-ни-це, гей, гей, зі мно-ю
 Роз-шу- мись, тра-ви-це, роз-сту-пись, пше-ни-це, по-рів-няйсь зі мно-ю
 Роз-шу- мись, тра-ви-це, роз-сту-пись, пше-ни-це, по-рів-няйсь зі мно-ю

51

си-ло-ю жи-во-ю! вща-сті сад цві-те у ряс-ті,
 си-ло-ю жи-во-ю! це ж для ме-не вща-сті сад цві-те у ряс-ті,
 си-ло-ю жи-во-ю!
 си-ло-ю жи-во-ю!

54

сон-це вви-со-ко- - сті, ха-та на по-мо-сті, це ж для ме-не вща-сті
 сон-це вви-со-ко- сті, ха-та на по-мо-сті, це ж для ме-не вща-сті

Приклад 17 «Веснянка»

75

Дні мо-ї приї-де-ши Ої
 Дні мо-ї приї-де-ши Дні мо-ї Ої, вес-на, вес-на
 Дні мо-ї приї-де-ши Дні мо-ї Ої, вес-на
 Дні мо-ї приї-де-ши Дні мо-ї Ої, вес-на

79

нян-ка, Ої, вес-на, вес-на, нян-ка, Ої, вес-на, нян-ка, Ої, вес-на,
 нян-ка, вес-на, нян-ка, вес-на, нян-ка, вес-на, нян-ка, вес-на, нян-ка,
 вес-на, нян-ка

Приклад 18 «Веснянка»

84

Musical score for measures 84-87. The score consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom three staves have bass clefs. The music is in a 4/4 time signature. The first staff has a dynamic marking 'A.' in the second measure. The second staff has a dynamic marking 'A.' in the first measure. The third staff has a dynamic marking 'A.' in the first measure. The fourth staff has a dynamic marking 'f' in the second measure.

88

Musical score for measures 88-92. The score consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom three staves have bass clefs. The music is in a 4/4 time signature. The first staff has a dynamic marking 'Solo' and 'p' in the second measure. The second staff has a dynamic marking 'pp' in the second measure. The third staff has a dynamic marking 'pp' in the second measure. The fourth staff has a dynamic marking 'pp' in the second measure. The lyrics 'Звiд-кн Ви-рп Ви-е?' are written above the top staff in the second measure.

93

Musical score for measures 93-96. The score consists of four staves. The top staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bottom three staves have bass clefs. The music is in a 4/4 time signature. The first staff has a dynamic marking 'ppp' in the second measure. The second staff has a dynamic marking 'ppp' in the second measure. The third staff has a dynamic marking 'ppp' in the second measure. The fourth staff has a dynamic marking 'ppp' in the second measure. The lyrics 'ЗЛЗ-ГУ ЧИ ДУ-НА - Ю...' are written above the top staff in the second measure.

Приклад 19 «Я повернусь до тебе»

Andante, dolce

С. Про-щай, про-щай, про-щай

А. про-щай, про-щай, про-щай

Т. про-щай, про-щай, про-щай, про-

Б. про-щай, про-щай, про-щай

3

про-щай, про-щай... про-

щай про-щай, про-щай... про-

щай, я ї-ду в да-льній краї, під не-зна-ю-ме не-бо

6

щай...

щай...

не-бо. не плач, не плач, ко-ха-ма, не зіт-хай не плач, я

не плач, не плач, ко-ха-ма, не зіт-хай не плач, я

Приклад 20 «Я повернусь до тебе»

11

ТАМ ПА-ХУТЬ ІН-ШІ-У ЧИ-ТІ,
ІН-ШІ-І ЧИ-ТІ

ТАМ ПАВ-НУТЬ

12

ЗІР ТАМ ІН-ШІУ, ІН-ШІУ СЯ-Є, ДЛЯ МЕ-НЕ КРА-ЩО-І, ЯК ТИ, ДЛЯ
ЗІР ТАМ ІН-ШІУ, ІН-ШІУ СЯ-Є, ДЛЯ МЕ-НЕ КРА-ЩО-І, ЯК ТИ, ДЛЯ
ЗІР ТАМ ІН-ШІУ, ІН-ШІУ СЯ-Є, ДЛЯ МЕ-НЕ КРА-ЩО-І, ЯК ТИ, ДЛЯ МЕ-НЕ
ДЛЯ МЕ-НЕ КРА-ЩО-І, ЯК ТИ, ДЛЯ МЕ-НЕ

14

МЕ-НЕ КРА-ЩО-І, ЯК ТИ НА-СВІ-ТІ КРА-ЩО-І.
МЕ-НЕ КРА-ЩО-І, ЯК ТИ
КРА-ЩО-І, ЯК ТИ, ДЛЯ МЕ-НЕ КРА-ЩО-І, ЯК ТИ НА СВИ-ТІ КРА-ЩО-І
КРА-ЩО-І, ЯК ТИ, НЕ-НА

Приклад 24 «Не туманься, тумане»

Andantino, dolce

С. Мм...
А. Мм...
Т. Мм...
В. Мм...

5
Сопрано соло
НЕ ТУ-МАНЬ-СЯ, ТУ-МАНЕ, КО-ЛИ СОН-ЦЕ УС-

10
ТА-НЕ, А ТУ-МАНЬ-СЯ, ТУ-МАНЕ, РА-НО ВРАН-ЦІ ПО-РА-НУ

17

Приклад 25 «Не туманься, тумане»

46

ОУ ЧИ В ПО-ЛІ НАВ-МИС-НЕ ВСІ ТУ-МАНИ НА-ВИС-ЛИ? ОУ, НА-

47
Мм...
Мм...
p
p
Мм...

50

ВЫС-ЛИ, НА - ВЫС-ЛИ У СЕР- ДЕНЬ-КУ ЦНА МЫС-ЛІ.

54

Приклад 26 «Легендарна тачанка»

24

У БЕЗ-СМЕР-ТЯ ВИ-РУ-ША-ЛА

У БЕЗ-СМЕР-ТЯ ВИ-РУ-ША-ЛА А

ЦОК, ЦОК, ЦОК, ЦОК, ЦОК, ЦОК,

26

ЦОК, ЦОК, ЦОК, ЦОК, ЦОК, ЦОК, ЦОК, ЦОК, ЦОК.

А-

А-

ЦОК ЦОК, ЦОК, ЦОК, ЦОК,

30

ЦОК, ЦОК, ЦОК. А-

А-

А-

А-

34

А-

А-

А-

А-

Приклад 27 «Закукуй мені, зозуленько»

Ad libitum, rustico Соло *pp*

ЗА-КУ-КУЙ МЕНІ, ЗО-ЗУ-ЛЕНЬ-КО,

pp *pp* *pp*

А... М... А... М...

5

КУ-КУ... ОЙ, СЕ-РЕД ТУ-ШІ ГА-Ю, СЕ-РЕД

7

pp КУ-КУ... КУ - КУ...

The image shows a musical score for a vocal solo. It consists of three systems of staves. The first system has a vocal line and two piano accompaniment staves (I and II). The second system has a vocal line and two piano accompaniment staves. The third system has a vocal line and two piano accompaniment staves. The score includes tempo and performance markings such as 'Ad libitum, rustico', 'Соло pp', and 'pp'. The lyrics are in Ukrainian and are written below the vocal line. The piano accompaniment features sustained chords and melodic lines.

Приклад 28 «Закукуй мені, зозуленько»

17

...дась... жа-ку-

Ку-ку... Мм...

М... Мм...

20 Poco più mosso, agitato

КУК УГ МІ МІ, СО-ЗУ-ЛЕНЬ КУ, АР СВІТ, РА-НО-

23

ВІАН У НА СВІ-ТА НЕУ-АУ РЕ-НІН СОЛО-КУ ДАС-ТЬ РА-ТИ МІ-

24

МІ АТ ЗА-КУ-КУГ ЧИ Г АД-ЖАНІ Я ЗУ-СТРІ-ЧИ ІЗ НІМ

27

mp ЧИ Г АД-ЖАНІ ДО-ХІСЬ Я ЗУ-СТРІ-ЧИ ІЗ НІМ

mp ЧИ Г АД-ЖАНІ ДО-ХІСЬ Я ЗУ-СТРІ-ЧИ ІЗ НІМ

mp ЧИ Г АД-ЖАНІ ДО-ХІСЬ Я ЗУ-СТРІ-ЧИ ІЗ НІМ

mp ЧИ Г АД-ЖАНІ ДО-ХІСЬ Я ЗУ-СТРІ-ЧИ ІЗ НІМ

The image shows a musical score for the song 'Закукуй мені, зозуленько'. It consists of five systems of music. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a single staff, and the piano accompaniment is written in four staves (treble and bass clefs). The score is in 2/4 time and G major. The lyrics are in Ukrainian. The first system (measures 17-19) shows the vocal line starting with '...дась...' and 'жа-ку-'. The piano accompaniment has a simple harmonic structure. The second system (measures 20-21) is marked 'Poco più mosso, agitato' and features a more active piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'КУК УГ МІ МІ, СО-ЗУ-ЛЕНЬ КУ, АР СВІТ, РА-НО-'. The third system (measures 22-23) continues the vocal line with 'ВІАН У НА СВІ-ТА НЕУ-АУ РЕ-НІН СОЛО-КУ ДАС-ТЬ РА-ТИ МІ-'. The fourth system (measures 24-25) has the vocal line 'МІ АТ ЗА-КУ-КУГ ЧИ Г АД-ЖАНІ Я ЗУ-СТРІ-ЧИ ІЗ НІМ'. The piano accompaniment is more complex, with arpeggiated figures. The fifth system (measures 26-27) repeats the vocal line 'mp ЧИ Г АД-ЖАНІ ДО-ХІСЬ Я ЗУ-СТРІ-ЧИ ІЗ НІМ' with a piano accompaniment that includes a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand.

Приклад 29 «Почали шуміти бурі»

10

16

21

25

ПО-ЧА-ЛИ ШУ-МІ-ТИ БУ - - - рі РВА-ТИ ЛИСТ

Приклад 30 «Почали шуміти бурі»

33

по-ча-ли шу-мі-ти бу-рі, шу-мі-ти бу-рі, та бу-рі, за-шу-мі-ли бу-рі, рва-ти

37

рва-ти лист о-сін-нії, по-ча-ли шу-мі-ти рва-ти лист о-сін-нії, по-ча-ли шу-мі-ти лист о-сін-нії, за-шу-мі-ли

41

бу-рі, рва-ти лист о-сін-нії, рва-ти лист о-бу-рі, рва-ти лист о-сін-нії, рва-ти лист о-бу-рі, рва-ти лист о-сін-нії, рва-ти лист о-бу-рі, рва-ти лист о-сін-нії, рва-ти лист о-

45

сін-нії по-ча-ли шу-мі-ти бу-рі, сін-нії бу-рі, сін-нії шу-мі-ти бу-рі, бу-рі

Приклад 31 «Почали шуміти бурі»

92

Мм...
М... Мм... А...
М... Мм... А...

97

А... ПО-ЧОР.
ПО-ЧОР-НІ-ЛА НА-ША РІЧ-КА,
ПО-ЧОР-НІ-ЛА, ПО-ЧОР-НІ-ЛА
ПО-ЧОР-НІ-ЛА НА-ША РІ - - -

101

НА-ЛА-НА-ША РІЧ-КА БІ-ТЕР БІ-РЕ-ГА-МЦІ ХО-ДИТЬ, БРО-ДИТЬ
НА-ША РІЧ-КА БІ-ТЕР БІ-РЕ-ГА-МЦІ ХО-ДИТЬ, БРО-ДИТЬ
НА-ША РІЧ-КА БІ-ТЕР БІ-РЕ-ГА-МЦІ ХО-ДИТЬ, БРО-ДИТЬ
ЧКА БІ-ТЕР БЕ - - - РЕ - ГА - МЦІ

105

ТА ВО-Ю-Є ЦІ-ЛИЙ ДЕНЬ ЗКУ-ША-МЦІ ЦІ-ЛИЙ ДЕНЬ ВО-
ТА ВО-Ю-Є ЦІ-ЛИЙ ДЕНЬ ЗКУ-ША-МЦІ ЦІ-ЛИЙ ДЕНЬ ВО-
ТА ВО-Ю-Є ЦІ-ЛИЙ ДЕНЬ ЗКУ-ША-МЦІ ЦІ-ЛИЙ ДЕНЬ ВО-
ТА ВО-Ю-Є БІ - - - ТЕР, ЦІ-ЛИЙ ДЕНЬ ВО-

109

Ю-
Ю-
Ю-
Ю-

Мм...
Мм...
Мм...
Мм...

Приклад 32 «Зимова акварель»

Moderato, dolce

С. Мм... РОЗ-ТА - ЛА СІ-ХИ-КА НА
 А. Мм... РОЗ-ТА - ЛА СІ-
 Т. Мм... РОЗ-ТА - ЛА СІ-
 В. Мм... РОЗ-ТА - ЛА СІ-

4
 ВІ - ЯХ ТВО-ІХ НА ВІ - ЯХ ТВО-ІХ
 ХИ-КА НА ВІ - ЯХ ТВО- ІХ
 ХИ-КА НА ВІ-ЯХ ТВО- ІХ
 ХИ-КА НА ВІ-ЯХ ТВО- ІХ

Приклад 33 «Зимова акварель»

23 *rit.* *Solo soprano* *pp* Мм... *fff*

МО. *rit.* Мм... *fff*
 МО. Мм... *fff*
 МО. Мм... *fff*
 МО. Мм... *fff*

Приклад 34

Хорова опера *a cappella* «Ятранські ігри»

ЗМІСТ



| | |
|------------------------------|-----|
| Застія | 3 |
| Хоровод «Маршюшак» | 5 |
| Веснівка I | 10 |
| Веснівка II | 13 |
| Земло, співай і радій! | 15 |
| Розбуркайся, громе! | 18 |
| Дошк | 23 |
| Русалька | 28 |
| Топтання рясту | 31 |
| Ой Ятране... | 34 |
| Тирлич, тирлич... | 39 |
| Купальська I | 43 |
| Біля Ятрані-ріки... | 50 |
| Квіте мій, тропе... | 56 |
| Купальська II. Слова народні | 58 |
| Отча земле | 64 |
| Перелітенька | 69 |
| Молодичка | 72 |
| Жінні-в'гвільниці | 74 |
| Обажкова | 77 |
| Прослина-петричана | 83 |
| Час пхне, час мхне | 90 |
| Скажіть, чийки білокрилі | 95 |
| Грушечка (дівоча весільна) | 99 |
| Щастля орелі | 102 |
| Длинч-вєйр | 111 |
| Тройеті музика | 114 |
| Калита | 125 |
| Весільні (гуртова) | 131 |
| Заключка | 141 |



Приклад 35 «Заспів»

Широко, з настроям (♩ = 46)

Приклад 36 «Заспів»

* Приклад 36—40 секунд у різних розмірних послідовностях, які повинні заложити од виконавців. Із цього художнього спрямованія звору. інтенсивні чи швидко промовляти такі слова (ремени), поступово ставляючи

Ми тут живемо на Метрані.
 Приїжджайте до нас в гості.
 Подивіться і послухайте, як ми співаємо і танцюємо.
 Побудуйте на Метрані!
 Тут наша Батьківщина!
 Слава, слава наша світла, горна!
 Це наша українська Держава!
 Ми всімо працюємо і щиро щесливими!
 Так само працюємо!
 Починаймо українські ігри!
 Як часу вистежило, безпечно вісно з дружбу!
 Слава, слава Україні!
 Приспівом в гості вас!
 Українські ігри, українські ігри!

Приклад 37 Хоровод «Маринька»

7 *molto cresc.*
 Ти не не по-лю-бви вір-но. Ти не не по-лю-бви вір-но. Ти не не по-лю-бви вір-но.
molto cresc.
 Ти лю-би не не! Лю-би не не, лю-би не не. Лю-би не не, лю-би не не.
molto cresc.
 Ти лю-би не не не!
molto cresc.
 Ти лю-би не не, лю-би не не.
 То лю-би не не ти не не ти не не ти

3/6 8 *f*
 Ти не не по-лю-бви вір-но. у та-ноч-ку бі-ли я-тра-ні. я-тра-ні
 не не по-лю-бви вір-но! у та-ноч-ку бі-ли я-тра-ні. я-тра-ні
 не не по-лю-бви вір-но! у та-ноч-ку бі-ли я-тра-ні. я-тра-ні
 вір-но! вір-но! Гей!

Приклад 38 «Розбуркайся, громе!»

2 *ff* Про-гур-ко-ти, гро-ме! *mf* Про-гур-ко-ти, гро-ме!
ff Про-гур-ко-ти, гро-ме! *mf* Про-гур-ко-ти, гро-ме!
ff Про-гур-ко-ти, гро-ме! *mf* Про-гур-ко-ти, гро-ме!
ff Про-гур-ко-ти, гро-ме! *mf* Про-гур-ко-ти, гро-ме!

* *x* — виголошуючи.
 | — тупотіти ногами.

Приклад 40 «Топтання рясту»

Музична партитура для прикладу 40 «Топтання рясту». Вона складається з двох систем. Перша система показує фортепіано (f) та вокальну лінію з ліриками: «Три - шк. три - шк. рас - те. рас - те.» Друга система починається з мітки «16» та показує вокальну лінію з ліриками: «рас - те! Три - шк. три - шк.» та фортепіано. Також присутня мітка «3» над фортепіано. Під партитурою є примітка: «*) Уважати інтонації.»

Приклад 41 «Топтання рясту»

Музична партитура для прикладу 41 «Топтання рясту». Це партитура для восьми голосів: C.I, C.II, C.III, C.IV, A.I, A.II, A.III, A.IV. Партитура починається з мітки «5» та «f». Ліриками для кожного голосу є: C.I: «Із вес - ня - че - го груч - ту ви - ра - ва - ми в - ту - ту - три - шк. рас - те. три - шк. рас - те!»; C.II: «Три - шк. три - шк. рас - те! Хай чор - тіа тра - се. тра - се!»; C.III: «Топ - шк. рас - те. топ - шк. рас - те!»; C.IV: «Топ - шк. рас - те! Хай тра - се тра - се!»; A.I: «Три - шк. три - шк! Хай чор - тіа тра - се тра - се! Хай чор - тіа тра - се! Хай чор - тіа тра - се!»; A.II: «Три - шк. три - шк. рас - те! Три - шк. три - шк. рас - те! Хай чор - тіа хай тра - се!»; A.III: «Топ - шк. рас - те. топ - шк. рас - те. топ - шк!»; A.IV: «Три - шк. три - шк. рас - те. хай чор - тіа тра - се тра - се!»

*) Виконувати протегом I—1,5 хвилини.

Handwritten number 17 above the first system.

Musical score system 1, measures 1-4. It features four staves with vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: "Гос- на- ку- на- аа. Гос- на- на- на- на.. Об, на- до- се, на- до- се, на- до- се." The dynamic marking is *mp*. A circled number 8 is written above the third measure.

Handwritten number 18 above the second system.

Musical score system 2, measures 5-8. It features four staves with vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: "Об, на- до- се, на- до- се, на- до- се. Об, на- до- се, на- до- се, на- до- се." The dynamic marking is *p*.

Handwritten numbers 25, 26, 27, 28, and 29 above the third system.

Musical score system 3, measures 9-13. It features four staves with vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: "Об, на- до- се, Об, на- до- се, Об, на- до- се, Об, на- до- се." The dynamic marking is *ppp*.

Приклад 44 «Молотники»

Трах-бах трах-бах

Трах-бах трах-бах трах-бах

но тер-

- НАМ - ЧИЕ ЄНО - ПАХ, В СТО ПО - ТІВ МО - АД - ТИ, ДЛЯ СВЯ - ТІВ - МО - АД - ТИ, ДЛЯ КОР -

- МЕ І КА - АН ТИ - У - РО - МАЙ ДО - АД - ТІВ МО - АД - ТІВ

Гей! Гей!

Приклад 45 «Жниці-в'язальниці»

Пес-се! Пес-се! Пес-се! Пес-се!

Пес-се! Пес-се! Пес-се! Пес-се!

Пес-се! Пес-се! Пес-се! Пес-се!

Не ..

- МЕ - СЕ - АД ЧИ ПРЕ - ВЕ - СЕ - АД, ЗА ПО - В - СОМ ТИ Й ПО -

Не - ве - се - АД ЧИ ПРЕ - ВЕ - СЕ - АД, ЗА ПО - В - СОМ

- РЕ - МЕ СЛО СКАУ - ЧЕ НЕ ЗВО - ЛО - ЖЕ - НЕ У ВО - ДІ РОЗ - ГИ - НАВ - ТЕСЬ

*) Робити сгесендо в напрямі вісімок.

Приклад 46 «Обжинкова»

Рухливо (♩ = 128)

Сoprano: *p* *Br...*

Аlto: *mp* *mf*
ту - ку ту - ку. ту - ку ту - ку. ту - ку ту - ку. ту - ку ту - ку. ту - ку ту - ку.

Тenor: *mf* *f* *mf* *f* *mf*
Пи...

Бass: *f* *mf*
Чи - ку...

Сoprano: *f* *ff*
Чи - ку... *ff* Чи - ку...

Аlto: *f* *mf* *mf* *I*
ту - ку ту - ку. ту - ку ту - ку. ту - ку ту - ку. ту - ку ту - ку.

Тenor: *f* *mf* *mf* *I*
Пи... Ко - сать ко - со - бач... ка - ва - ні.

Бass: *f* *mf* *mf* *I*
Чи - ку... Гей!

Сoprano: *mf* *mp*
Чи - ку... ту - ку.

Аlto: *mf* *mp*
ту - ку ту - ку. ту - ку ту - ку. ту - ку ту - ку. ту - ку ту - ку.

Тenor: *mf* *mp*
в ан - ба - ва - ріа ко - со - ва - ці Ко - со - ва - ні.

Бass: *mf* *mp*
Пи... Пи... Пи... Пи... Ко - со - ва - ні

*.) Партію альтів можна розділити на 2 половини: виконувати ритмічну послідовність по 2 такти, на 3-му такті брати одну вісімаку; в той же час з 3-го такту вступає друга половина альтів, і так далі.

Приклад 48 «Щаслива ореля»

Не поспішаючи, ніби гойдаючись, мрійливо, ніжно (♩ = 44)

С. I. *mp* *mf* *mp* 1 *mp*

II. *mf* *mp* *mp*

А. I. *mp* *mp*

II. *mp* *mp*

У. I. *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *dolce*

II. *mp* *mf* *mp* *mf* *mp* *dolce*

В. I. *mp* *mf* *mp*

II. *mp* *mf* *mp*

М... М... М... М... М... М... Роз... ва... лись в не... бі... зо... с...

Приклад 49 «Троїсті музики»

Музична партитура для струнного квартету та вокальних партій з українськими ліриями. Партитура складається з двох систем. Перша система містить перші три такти, друга система — наступні три такти. Музика написана в 3/4 такту та характеризується трією восьмих нот. Динаміка позначена як *fff* (fortissimo) та *ff* (fortissimo). Ліриями є: «Грак, му - за - ка!».

Приклад 50 «Троїсті музики»

10 *ritardando*

molto cresc.

Грак, рак, му - се - се, рак!

Грак, рак, му - се - се!

Грак!

Ти - ал, Ти - ал, Ти - ал, Ти - ал.

Грак!

molto cresc.

Грак! Му - се - се!

Грак!

Грак, рак, сем, ба - се, хум - се рак!

Сем, ба, сем, ба, сем, ба, сем, ба.

molto cresc.

Грак! Грак!

molto cresc.

Грак! Грак!

molto cresc.

Грак! Грак!

molto cresc.

Грак!

molto cresc.

Грак! Грак!

molto cresc.

Грак!

molto cresc.

Грак!

molto cresc.

Грак!

This musical score is arranged in a system of 12 staves. The top four staves contain vocal parts with lyrics in Russian. The bottom eight staves represent instrumental parts, with the third staff from the bottom explicitly labeled 'цим-ба, цимба, цимба, цимба' (cimbalam). The score is divided into four measures. The lyrics across the measures are: 'Грай, му-зи-ко! Дужче грай!', 'Грай, му-зи-ко! Дужче грай!', 'Грай, му-зи-ко! Дужче грай!', and 'Грай, му-зи-ко! Дужче грай!'. The score includes various musical notations such as dynamics (fff, ffff), glissandos, and slurs. The piece concludes with a final 'Грай!' on the bottom staff.

Приклад 51 «Калита»

Спро_буѣ! Ха- ха - ха- ха- ха- ха- ха! Спро_буѣ!

Спро_буѣ спро_буѣ, хор_жа зграз_тѣ! Ха- ха- ха- ха! Спро_буѣ! Спро_буѣ! Спро_буѣ! Спро_буѣ!

Оѣ! Ха- ха- ха- ха! Оѣ!

Спро- бу- н, спро- бу- н! Ха- ха- ха- ха! Спро- буѣ

Приклад 52 «Калита»

СНАЧ_ НА НА_АН_ТА, НА_АН_ТА,

НА_НА СНАЧ_НА НА_АН_ТА, НА_АН_ТА, НА_АН_ТА, НА_АН_ТА, НА_АН_ТА, НА_АН_ТА, НА_АН_ТА

НА_НА СНАЧ_ НА НА_АН_ТА, НА_АН_ТА, НА_АН_ТА, НА_АН_ТА, НА_АН_ТА, НА_АН_ТА, НА_АН_ТА (M...)

НА_НА СНАЧ_НА НА_АН_ТА, НА_АН_ТА, НА_АН_ТА, НА_АН_ТА, НА_АН_ТА, НА_АН_ТА, НА_АН_ТА, НА_АН_ТА

morendo ppp ff

КА_АН_ТА, КА_АН_ТА, КА_АН_ТА, КА_АН_ТА, КА_АН_ТА, КА_АН_ТА, КА_АН_ТА, КА_АН_ТА, КА_АН_ТА, КА_АН_ТА

morendo ppp ff

morendo ppp ff

morendo ppp ff

КА_АН_ТА!

КА_АН_ТА!

КА_АН_ТА!

«Скоморошини»

Приклад 53

Ігор Шамо
слова В.Курінського

Скоморошини

ораторія (концерт-вистава)

для чоловічого хористів, читця,
хору без супроводу

в V частинах

1982 р.

Ігор Шамо
слова В.Курінського

Скоморошини

ораторія (сценічний концерт-вистава)

для чоловічого читця, солістів,
хору у супроводі

інструментального ансамблю в V частинах

| | | |
|------|-----------------|-----------------------|
| I-II | Гобой (пікколо) | Балалайка |
| I | Дзвоничи | Гитара-ритм (електро) |
| | Дзвони | Гитара-бас (електро) |
| II | Бубон | Скрипка |
| | Ксилофон | Фортепіано |
| III | Том-томи | |
| | Тарілка | |

1982 р.

Приклад 54

I ЧАСТИНА [≈ 5хв 30 сек - 6хв]

НЕ ПОСПІШАЮЧИ, НАСПІВНО

М. A *Ma 54*

ХОР

Б.

Campanelli.

Campana.

Batucia

Piano

Chitarra (basso)

1.

* ЗА ВІДСУТНІСТЮ ІНСТР. АНС.
 ХОР ПОЧИНАЄ ЗАТАКТ ДО A -
 ЩО Ї СТАЄ ПОЧАТКОМ ТВОРУ

This is a handwritten musical score for a piece, likely in 4/4 time. The score is divided into three main sections: A, B, and C. Section A is the first and longest section, consisting of two systems of staves. Section B is a shorter section that follows. Section C is the final section, also consisting of two systems of staves. The notation includes treble and bass clefs, various note values, rests, and dynamic markings such as *mf*, *p*, *f*, and *mf*. There are also some performance instructions like *mf* and *p* written above or below notes. The score is written on a single page with a double bar line at the end of the first system and another at the end of the second system. The page number 279 is in the top right corner. The number 2. is written in the bottom right corner.

Приклад 55

risoluto

risoluto

Piano

M = k (76)

MIS-TI KU-E-BI, Y TIM NAM AM-NOMY, A E-KU-N RO-TI'S-CA DNI-PDO-BI

Приклад 56

allegando

ЗА-ХІ-МІ МІ ПІ-ЧИ- НА-Є-МО СКО-МО- РО-ШЧ-

МІ

СКОМОРОШЧІ!

a tempo

повторювати багаторазово

Legno H

повторювати багаторазово

6

Приклад 57

ШВИДКО, ХВАЦЬКО - ГРОВО [mf] ЧАСТИНА [≈ 3 хв. 40 сек.]

Музична партитура першого системного запису. Включає чотири ступені нотного запису: верхній голосний голос, альтернативний голосний голос, басовий голосний голос та партитуру танбурина. У верхньому голосному голосі є довгі нотні лінії з динамічними позначеннями *mf* та *f*. У басовому голосному голосі є позначення *у...* та *А...*. Танбурино має ритмічний патерн з позначенням *tamburino mf*. Підлінійні тексти: *- ПО-КА-ТАУ-НИ ВОІ 39* та *ХАР-ТУ-*.

Музична партитура другого системного запису. Включає чотири ступені нотного запису: верхній голосний голос, альтернативний голосний голос, басовий голосний голос та партитуру танбурина. У верхньому голосному голосі є позначення *у!* та *у!*. Підлінійні тексти: *у! у! у! у!*, *ТОР-БУ*, *СМІ- ХУ*, *у!*. Басовий голосний голос містить текст: *КПЧ-НИ ПІШ-ЛИ, ТОР-БУ СМІ-ХУ ЗНАЙ-ШАЛИ ДЕСЬ ПІД БЕ-РЕ-ГОМ, УЖЕ ПІД БЕ-*.

Приклад 58

Handwritten musical score for the first system of 'Приклад 58'. It features a vocal line with lyrics in Cyrillic and piano accompaniment. The score includes dynamic markings like 'A...' and 'p'.

Handwritten musical score for the second system of 'Приклад 58'. It includes a vocal line with lyrics and piano accompaniment. A section is marked 'pizzicato'.

Handwritten musical score for the third system of 'Приклад 58'. It shows piano accompaniment with dynamic markings 'A...' and 'p'.

Приклад 59

III ЧАСТИНА [≈ 5 хв]

Я жд-жу по бі-лу сві-ту, по за-мі хва-жу, по лі-ту
по ко-лі-но втра-ві, по ко-лі-но в лу-гу, і в са-мук не-бе-сах

M...
M...
M...
M...
M...

14.

Приклад 60

по 34. мѣста-ху, по мѣ-сту а дѣла-вѣнныи, видѣвѣдѣннѣ ты-бѣ поп-ла-дѣ-ты
 А ТЕ БѢ ПО-ДѢНО, ПРІНО, ТУ КСА-МА-У-ВА-ТУСА СМѢ-СЛО
 А... А... А...
 А... А... А...
 А... А... А...
 А... А... А...
 А... А... А...
 А... А... А...

Handwritten musical score system 1. It consists of two staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The bottom staff is in bass clef. The music features a melody in the upper voice and a piano accompaniment. The lyrics are written below the top staff.

СЛАВ-БА-МІН-НІ ДІ-ВУ МЕ-НІ КУ-МУ - ГО А...
 А...

Handwritten musical score system 2. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The system is marked with a box containing the number '6'. The lyrics are written below the top staff.

СЛА-ВУ ПЕ-ДІ-ВІ-ТО СЛО-ВУ ДО-БРО-ГО
 СЛА-ВУ ПЕ-

Handwritten musical score system 3. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The system is marked with a box containing the number '7'. The lyrics are written below the top staff.

А... ТУТ МЕ-НІ РА-ДІ, А ТАМ Я НЕ
 ПЕ-КУ-ТО ВІ-ДІ А... БРО-ГО

Handwritten musical score system 4. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The system is marked with a box containing the number '8'. The lyrics are written below the top staff.

-ПРО-ШЕ-ННІ... Ох! Ох, і НЕ-ЩАС-ЛИВІ Я СКО-МО-РО-ЩІ-НА
 Ох, і НЕ-ЩАС-ЛИВІ Я СКО-МО-РО-ЩІ-НА

Handwritten musical score system 5. It consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The system is marked with a box containing the number '9'. The lyrics are written below the top staff.

СО-БІМ ВСІ-НА ПО-КІ-НУ-ТИ
 СЛІС-ТО-ШЕ-ННІ А...
 ВСІ-НА ПО-КІ-НУ-ТИ

Приклад 61

IV ЧАСТИНА [≈ 3хв 45 сек]

Динамічно, у темпі, грайливо (♩ = 152)

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes a vocal line with lyrics: "Пам-па-па-па-па-па па-ра-па-ра, пам-па-па-па-па-па па-ра-па-ра, пам-па-пам-па-пам-па, пам...". Below the vocal line is a piano accompaniment with dynamic markings: *ff*, *Silphoro*, *Piano*, and *ff Secco*. The second system continues the vocal line with lyrics: "пам-па пам-па, пам-па-пам. пам-па па-папа-па, па-ра-па-ра, пам-па-папа-папа па-ра-па-ра". The piano accompaniment continues with similar dynamics and includes some *pp* markings.

Приклад 62

пам-па, пам-па-па... ОУ ВЕР-Б'ЖКА РЯ-СНА ОУ! ХУС-ТУ 30-ЛО-ТУ-ЛО ОУ, ОУ
 РОЗ-ЦВІ-ЛА НА-П'Я-ЛА
 30-ЛО-ТОМ СПА-ЛАХ-НУВ НЕ-БО-КРАЇ, І ВІ СЕ-ЛО-ЦІЇ РА-ДІТЬ КРАЇ
 ПАМ-ПА, ПАМ-ПА ПАМ-ПА ПАРА-ПАРА ПАМ-ПА, ПАМ-ПА, ПАМ-ПА ПАРА-ПАРА, ПАМ-ПА ПАМ-ПА, ПАМ-ПА-ПАМ.

Chords: F Bb F Bb F Bb F Am F C7 F C7

Silob.
 Mit. rit.
 And.
 4.50

Приклад 63

Широко (H=♩=56) V ЧАСТИНА [≈ 5 хв. 30 сек.]

Міс-ті ку-є-ві у тім пра-дав-но-му,

Bb Dm Dm Ebmaj7 Bb Eb Dm Dm

де хви-лі ко-тись дин-я-ві, рос-теї зус-трі-ча-є-мо му хн-едм

Dm Bb Eb Bb Bb7 Dm Bb Dm Dm Dm Dm Eb Dm Dm Eb

Приклад 64

ЗА ВІДСУТНІСТЮ ІНСТРУМ.
АНСАМБЛЮ ЗАМІСТЬ **C** ПЕРЕСІ
НА ТРИ ТАКТИ ВІД **C** ДО **D**

Текст для чинця з **D**

Задивився скоморох та й на небо,
на весняне, те, що пахне хлібом,
Задивився скоморох та й на галівину
і подумав: «Дай-но у майбутні гляну
я!»
І побачив швіт вишневий по околі,
і почув грака весняний клекіт в полі,
Ой, веселий грак, — перо іскриться!
Весну красну зустрічає птіця!
І побачив скоморох крізь сотні весні
Як схляється веселки перевесло,

Наче дівчина з коромислом
квічастим
людям всім дарує радіші та щастя!
Задивився скоморох на весну тую
І сказав прийдешньому: «Я чую!»
Я надію нікому плекую
бути вічно у веснянім краю,
Затиняться назавжди хоч
травинкою,
хоч на ягліші сьвітливою рослинкою...
Прилету я до нивадків і поклету їх
Диво-пісню правданою і вічною!»

Handwritten musical notation for the first system. The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. It contains a melodic line with notes and rests, ending with a fermata and the marking "A...". The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature, containing a bass line with notes and rests, ending with a fermata and the marking "A..".

Handwritten musical notation for the second system, marked with a square box containing the number "1". The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature, containing a melodic line with notes and rests, ending with a fermata and the marking "A..". The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature, containing a bass line with notes and rests, ending with a fermata and the marking "A...".

Handwritten musical notation for the third system, marked with a square box containing the number "2". The top staff is in treble clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature, containing a melodic line with notes and rests, ending with a fermata and the marking "A..". The bottom staff is in bass clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature, containing a bass line with notes and rests, ending with a fermata and the marking "A..".

Приклад 65

4 *Misolito, festante*
 РІШУЧЕ, ВІТАЛЬНО

СЛА-ВСЯ, КУ-ІВ ГО-ДИЦІ, НЕ-ЗНА-МНИЙ СЛА-ВСЯ НА-ВІ

5

КУ-ІВ СЛА-ВСЯ ГО-ДИЦІ, НЕ-ЗНА-МНИЙ СЛА-В-СЯ НА-ВІ

6

СЛА-В-СЯ КУ-ІВ ГО-ДИЦІ, НЕ-ЗНА-МНИЙ СЛА-В-СЯ НА-ВІ-КУ

Приклад 66

2 4 12 18

18

Сла-ва! Сла-

Handwritten musical score for a piece titled "Слава!". The score is written in a key signature of one flat (Bb) and a 2/4 time signature. It consists of several staves: a vocal line with lyrics "Сла-ва!" and "Сла-", a piano accompaniment with a complex rhythmic pattern, and a guitar part with chords. The guitar part includes a sequence of chords: Bb, gm, F7, Bb, gm, Eb, F7, Bb, gm, Bb. The score is marked with a box containing the number "18" in the upper right corner. There are also handwritten numbers "2", "4", "12", and "18" above the first four measures of the vocal line.

allegro - gan - do

Handwritten musical score for a piece titled "allegro - gan - do". The score is written on ten staves. The first staff is a vocal line with lyrics "ba!" and a dynamic marking of *ff*. The second and third staves are piano accompaniment. The fourth staff shows a rhythmic pattern of eighth notes. The fifth and sixth staves are piano accompaniment with a dynamic marking of *ff*. The seventh staff contains a sequence of chords: *gm Bb gm Bb gm Bb gm Bb gm Bb*. The eighth staff is a bass line with a dynamic marking of *f*. The ninth staff is a bass line with a dynamic marking of *piu* and a tempo marking of *allegro*. The score concludes with a double bar line and a sharp sign (#).

W. G. 1890

Додаток В

Аналіз виконавської версії Харківського камерного хору /диригент В. Палкін/ хору «Зима» з циклу «Чотири хори *a cappella* на вірші І. Франка»

У репертуарі камерного хору Харківської філармонії наприкінці ХХ ст. були «Осінь» і «Зима» з циклу «Чотири хори *a cappella* на вірші І. Франка» І. Шамо, не випадково, бо В. Палкіна завжди приваблювали композиції драматичного характеру, подекуди з нотою трагізму. На жаль, записів камерного хору надзвичайно мало, і в архівах віднайшли тільки запис концерту 14 листопада 1998 року, програма якого містила твори українських композиторів, зокрема хоровий твір «Зима» з циклу «Чотири хори на вірші І. Франка» І. Шамо.

Створений композитором образ завивання завірюхи, снігопаду, який покриває землю і «замерзлу» душу людини у виконавській версії камерного хору отримує досконале прочитання. Вже перші фрази хоровими фарбами малюють картину нескінченної заметілі. Тиха, ледве чутна динаміка з невловимим рухом до вершини мікрофраз природньо готує вступ партії сопрано на тлі остинатних фігурацій альтів і тенорів та відгомону похоронного «дзвону» в партії басів. Solo сопранової партії лунає максимально тихо, але кожне слово підкреслено виразною інтонацією: «Сипле, сипле, сипле сніг». В. Палкін створює «діалог» між solo партії сопрано й партіями альтів і тенорів, що на нюанс нижче продовжують створення похмурої картини «з неба сірої безодні». Наступна фраза про незліченну кількість сніжинок – тих «метеликів холодних» – звучить у виконанні камерного хору вже нюансом вище, більш приречено. І хоча драматургічне розгортання, на думку І. Шамо, далі повинно розпочинатись з *piano*, В. Палкін фразу «Одностайні, мов жура» розпочинає на *mf*, з відчаєм, виокремлюючи низхідні виразні інтонації в теноровій партії «зимні, мов лихая доля», що згодом з'являються відгомонам у партії сопрано і знову у тенорів. Саме на розспіві цього важливого для розуміння виконавської концепції В. Палкіна ключового слова «доля» диригент робить *ritenuto*, стишуючи динаміку до *pp*... Фермата на тактовій рисці у трактуванні диригента недовга, бо *ritenuto* досить значне і, щоб структурувати форму, В. Палкін

зразу, відповідно до ремарки композитора, *a tempo*, *mp* дає ауфтакт до фрази «присипає все життя», завершуючи першу частину твору. Але на відміну від І. Шамо, диригент робить *ritenuto* раніше, на словах «всю красу лугів», підкреслюючи таким чином невимовну тугу, яка підсилена ним завдяки насиченому хоровому звучанню, динамічному «руху» й *fp* на першому складі слова «поля». Композитор передбачав виконання фрази «всю красу лугів» на *p*, з >, «і поля» – *pp*, з >. В. Палкін, стишуючи загальну звучність, робить < до слова «красу», а далі на *pp* знову < до слова «поля». Паузи у виконанні камерного хору дещо подовжені, але, тим не менш, музична думка ніби розвивається крізь паузи, а кожна нова фраза отримує ще більше вагомості й невідворотності.

Середню частину камерний хор розпочинає *mf accelerando*, хоча композитор визначив нюанс *mp*, а прискорення темпу передбачав тільки за один такт до головної кульмінації твору «все покрив, стискає все». Однак інтерпретація В. Палкіна сприяє створенню корінного контрасту між першою і другою частинами хору «Зима», що додає драматизму у розкритті художнього образу. Схвильована подача поетичного слова, почерговий вступ хорових партій на *crescendo* сприяють кульмінаційному злету, який диригент не тільки проводить *allargando*, відповідно ремарці І. Шамо, але й *marcato*, підкреслюючи кожен склад у словах «покрив, стискає все» у динамічному нагнітанні до *ff*, під час якого композитор передбачав «обрив» звучання сопрано і басів, а упродовж наступних чотирьох часток динамічна шкала у тенорів і альтів мала спадати до *pp*. Але В. Палкін після «обриву» звучання сопрано і басів, створює ефект луни завдяки *subito p* в партіях альтів й тенорів. Це виконавське трактування додало щемливої нотки і природньо підводило до доповнення, що звучить в акордовому викладі, *ritenuto* «до найглибшого коріння». І. Шамо лишає тільки чоловічий склад і альтів, а камерний хор, відповідно до диригентського бачення, виразно інтонує різноспрямований рух у перших альтів і басів, змінюючи композиторську ремарку > на < до другого складу слова «коріння», але цей динамічний рух переривається виконавцями *subito p*. Фермата на паузі ніби налаштовує на образну сферу початку хорового твору...

В. Палкін у третій частині «Сипле, сипле, сипле сніг» повертається до динаміки і фразування, як це було у першій частині твору. Але вже з другого такту інший поетичний текст викликає до життя й іншу, трагічну образність: «килим важче налягає... молодий вогонь в душі меркне, слабне, погасає». Виразне, приглушене слово у виконанні камерного хору створює атмосферу приреченості. Цього прагнув і композитор, який у різних ритмічних варіантах на *diminuendo* далі тричі повторює слово «погасає» й уводить у кінці твору ключову фразу – «сипле, сипле сніг». В. Палкін трактує закінчення твору відповідно до ремарок І. Шамо: *pp* > , *morendo*. Але як знавець тембральної драматургії, він спочатку віддає перевагу густому альтовому тембру, потім – приглушеному сопрано у низькій теситурі («погасає»), а на словах «сипле, сипле сніг» – насиченим басам, що вступають після такту паузи. У кінцевій фразі, де композитор «віддає» щемливу секундову інтонацію – тенорам, їх тембр додає відчуття болю від втрат. Далі – *morendo* до майже *pppp*.

У підсумку зазначимо, що виконавська версія В. С. Палкіна, втілена у виконанні керованого ним камерного хору Харківської обласної філармонії, повністю розкриває задум І. Н. Шамо, створює незабутній художній образ завдяки підсиленню стану відчаю людини, яка йде у вічність.

Додаток Г

ПЕРЕЛІК ОСНОВНИХ ХОРОВИХ ТВОРІВ І. ШАМО

1. **Хорова опера *a cappella*** «Ятранські ігри» для солістів і хору *a cappella*.
Вірші В. Юхимовича (Київ, 1981);

2. **Ораторія** «Скоморошини» на вірші В. Курінського. Для солістів, читця,
чоловічого хору *a cappella* (1982, рукопис).

3. Хорові твори *a cappella*:

- «Закарпатська величальна» (М., 1950);

4. Хорові цикли *a cappella*:

- «Чотири хори *a cappella* на вірші І. Франка» (М., 1959);
- «Летять журавлі» (М., 1962);
- «Карпатська сюїта» (Київ, 1964);
- «Жниварський триптих» (1979, рукопис);
- «10 хорів *a cappella* на вірші українських поетів» (М., 1983).

5. Оркестрово-хорові твори:

- «Дума про три вітри». Кантата на вірші П. Тичини (партитуру втрачено);
- «Співає Україна». Кантата на вірші Д. Луценка (Київ, 1961);
- «В кожному серці голос Батьківщини». Кантата на слова А. Демиденко (1981, партитуру втрачено);
- «Ленін». Кантата-ораторія на слова В. Маяковського (1980, рукопис);
- «Весна Батьківщини». Кантата на слова А. Демиденко (1981, партитуру втрачено).

6. Інструментально-хорові твори:

- «Скоморошини». Ораторія на вірші В. Курінського. Для солістів, читця, чоловічого хору у супроводі інструментального ансамбля (1982, рукопис);

7. Хорові пісні, зокрема:

- цикл «Барвінки рідного краю». 20 пісень для народного хору. (Київ, 1967), серед яких:

для мішаного хору: «Пісня про рідну землю», «Урожайна»;

для чоловічого хору: «Калиновий гай»;

для жіночого хору: «Рідні сестри», «Зачарована Десна», «Червона ружа», «Галичанка», «Голубий льонок», «Розляглись тумани», «Не шуми, калинонько», «Нежонаті женихи», «Ой березо, ой березо», «Чебреці», «Ой пливи вінок», «Дівоча», «Весільна», «Дівочі страдання», «Яблуневий цвіт», «Ой вербиченько», «Величальна».

Хорові пісні, що містяться у різних збірках:

- «Ліричні пісні» (М., 1973);
- «Товариш пісня» (Київ, 1974);
- «Пісні з кінострічок» (Київ, 1976);
- «Пісні для голосу в супроводі фортепіано» (К., 1975): «Горлиця», «Балада про братерство», «Ровесник», «Тільки з тобою, краю мій», «Герої-міста», «Балада про сурмачів», «Зорі яснії над Дніпром», «Наддніпрянські вечори».
- *Пісні, що не увійшли до збірок:*
 - «Моя Україно» для мішаного хору (Київ, 1958);
 - «Пісня по Україну» для мішаного хору (рукопис, 1960-ті роки);
 - «Києве мій» для солістів, мішаного й дитячого хорів (рукопис, 1982).

Додаток Д

СПИСОК ОПУБЛІКОВАНИХ ПРАЦЬ ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Гао Чилін

Наукові видання України, затверджені МОН України

як фахові за напрямом «мистецтвознавство»:

1. Композиторська інтерпретація поезій І. Франка в хоровому циклі І. Шамо. *Музичне мистецтво і культура: наук. вісник / Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової*. Вип. 31 книга 1. Одеса, 2020. С. 84–96. <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2020-31-1-7>
2. Жанровий контекст хорової творчості Ігоря Шамо. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство: зб. наук. праць / Харків. держ. акад. культ.* Вип. 75. Харків, 2022. С. 109–114. <https://doi.org/10.31516/2410-5325.075.14>
3. «Скоморошини» Ігоря Шамо: сучасна реконструкція прадавніх свят. *Музикознавча думка Дніпропетровщини: зб. наук. статей / Дніпр. акад. музики ім. М. Глінки*. Вип. 22. (1, 2022). Дніпро, 2022. С. 384–396. <https://doi:10.33287/222229>

Публікації у зарубіжних наукових виданнях:

1. The specificity of performing interpretation of the choral opera a cappella (on the example of the “Yatrans games” by I. Shamo) *The European Journal of Arts, Premier Publishing s.r.o.* Vienna. №1, 2020 P. 116–124. <https://doi:10.29013/EJA-20-2-116-124>

Публікації, які свідчать про апробацію матеріалів дисертації:

1. Специфіка виконавської інтерпретації хорової опери а cappella / на прикладі «Ятранських ігор» І. Шамо. *II Всеукр. наук.-практ. конф. «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики», 25.10.2018 року : тези*. Харків, ТОВ Планета-Прінт. 2018. С. 35–39.

2. Жанрові пріоритети творчості І.Шамо. *III Всеукр. наук.-практ. конф. «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики», 31.10.2019 року : тези.* Харків, Планета-Прінт, 2019. С. 74–77.
3. «Зима» І. Шамо – І. Франка в інтерпретації камерного хору Харківської філармонії під орудою В. Палкіна. *IV Всеукр. наук.-практ. конф. «Диригентсько-хорова освіта: синтез теорії та практики», 29.10.2020 року : тези.* Харків, ТОВ Планета-Прінт, 2020. С. 14–17.
4. Новації хорового спадку Ігоря Шамо. *Всеукр. наук.-теорет. конф. молодих учених «Культура та інформаційне суспільство XXI століття»: 19-20 травня 2022 року : тези.* Харків, ХДАК, 2022. С. 67–68.