

УДК 785.7:783.9(477)

## КАМЕРНА КАНТАТА В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ 2-І ПОЛ. ХХ СТ. ОСНОВНІ НАПРЯМКИ І ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ЖАНРУ

*У статті коротко характеризується жанр кантати в загальному, робиться огляд розвитку цього жанру в українській музиці 2 пол. ХХ ст., аналізується камерні кантати О.Киви, О.Козаренка, К.Цепколенко, В.Сильвестрова як репрезентативні для даного жанру в українській музиці окресленого періоду, окреслює панораму її існуючих жанрових варіантів, виявляючи спільне та відмінне між ними.*

*In the given work the author briefly characterizes a genre of a cantata as a whole, makes the review of development of this genre in the Ukrainian music of the 2-nd half XX in. He analyzes the chamber cantatas of O.Kiva, A.Kozarenko, K.Tsepkoenko, V.Silvestrov as an typical music compositions for the given genre in the Ukrainian music of the investigated period, describes a picture of existing genre variants, revealing the features of the differences between them.*

Дослідження української музики 2-ї пол. ХХ ст. є одним із активів сучасного українського музикознавства. Це обумовлено, з одного боку, закономірним зростанням інтересу до проблем вітчизняної музичної культури взагалі, з іншого – помітними успіхами української музики даного періоду на світовій арені. Разом з тим, те розмаїття жанрів, стилів, тенденцій і напрямків, яке представляє собою українська музика даного етапу, інтенсивність її розвитку дають українським музикознавцям велике поле для досліджень, серед яких немале місце належить розпрацюванню проблематики жанру. Мета цієї роботи – провести якомога чіткішу диференціацію існуючих жанрів, внести ясність щодо стану жанру як такого, особливостей його функціонування в умовах сучасної культури.

Українська камерна кантата 2-ї пол. ХХ ст. – ніколи не була предметом спеціального розгляду (в такому історичному ракурсі і такому жанровому розрізі). Щодо вивчення цього жанру в українській музиці радянського періоду слід назвати роботу А.Терещенко „Українська радянська кантата і ораторія” [3], в російській радянській музиці, в першу чергу, 1-го пол. ХХ ст. – праці А.Хохловкіної та Ю.Келдиша.

Завданнями даної роботи є: 1) коротко охарактеризувати жанр кантати в цілому; 2) розглянути жанр камерної кантати в українській музиці 2 пол. ХХ ст.; 3) проаналізувати Камерну кантату №3 О.Киви, „Г'єро мертвопетлює” О.Козаренка, „Вихід” К.Цепколенко, кантату В.Сильвестрова на в. Ф.Тютчева і О.Блока як репрезентативні для даного жанру в українській музиці окресленого періоду; 4) окреслити панораму існуючих жанрових варіантів української камерної кантати 2 пол. ХХ ст., підкреслюючи їхні спільні та відмінні жанрові ознаки.

Жанр кантати, як відомо, налічує майже 400 років. Перша згадка про нього пов'язується з твором італійського композитора А.Гранді „Cantande et arie”, датованого 1620 р. [1].

Кантата виникла як вокальний жанр з метою протиставлення сонаті – інструменталь-

ному жанру. З того часу з'явилося чимало її різновидів – духовна і світська, сольна і хорова, велика і камерна. Пильну увагу до цього жанру спостерігаємо у докласичному мистецтві. Починаючи з Моцарта, вона суттєво знижується, аж до того, що у 19 ст. жанр кантати стає „периферійним”. Проте у ХХ столітті кантата „оживає”. Від її жанрового „стовбура” „відгалужуються” численні „гібриди” – кантата-ораторія, кантата-симфонія, кантата-поема, кантатаконцерт. Яскраві приклади тому – твори Стравінського і Хіндеміта, Прокоф'єва і Свірідова, Людкевича і Ревуцького.

Українська кантата, в першу чергу, велика – хорова – має особливу вагу, адже, враховуючи загальновідому любов українців до співу, а також вкрай несприятливий практично аж до останнього часу політично-культурний контекст, вона достатньо широко представлена як реальними (Лисенко, Ревуцький, Людкевич, Січинський, Стеценко, Штогаренко і ін.), так і „номінальними” (Ніщинський, Калачевський) творами і тому розглядається як жанр національно характерний і показовий.

Наразі, предметом нашого дослідження буде камерна українська кантата 2 пол. ХХ ст., а поставленим завданням – окреслення основних напрямків і тенденцій її розвитку.

Як показує практика, камерна кантата є досить актуальним і солідно представленим жанром в українській музиці 2-ї пол. ХХ ст. Адже, з одного боку, до нього „разово” звертався чи не кожен український композитор. Згадаємо, хоча б, „Чумацькі пісні” (для баритона і анс. укр. нар. інстр., 1987) В.Рунчака, „Погляд в дитинство” (для сопрано і камерного орк., 1987) Г.Гаврилець, „Непроштані слова” (для сопрано, флейти та ф-но, 1994) Ю.Гомельської, „Вечірні пісні” (для голосу, саксофона-сопрано, гобоя (альтової флейти), віолончелі, 1991) В.Ларчикова, „Вихід” (для жіночого голосу, кларнета, акордеона, фортепіано /1996) К.Цепколенко.

З іншого боку, ряд українських композиторів послідовно, десятиліттями не зраджує цьому жанру. Тут не важить різниця поколінь, стильових манер чи естетичних пріоритетів. В.Сильвестров, в доробку якого, до речі, – три „чисті” камерні кантати (для сопрано і камерного оркестру на в. Ф.Тютчева і О.Блока /1973/, „Лісова музика” для сопрано, валторни і ф-но /1978/ та „Ода слогов’ю” для сопрано, ф-но і камерного орк. /1983), а також – „Осінь серенада” для сопрано і камерного оркестру (1980-2000), „живе” у „полі” спільних жанрових інтересів з Олегом Кивою, автором 4-х камерних кантат для голосу і камерного оркестру: на в. А.Новоцадовської (1977), Гарсія Лорки (1981), П.Тичини (1982), О.Мандельштама і М.Забалюцького (1983). І хоча вага даного жанру у доробку кожного з них, нерівноважна, проте це не завадить розглядуванню і порівнянню їхніх творів у контексті розвитку жанру в цілому. В цьому ракурсі варто згадати також твори О.Козаренка – „Мікросхеми” (для сопрано, цимбал, пер-кусії, 1989) та „Г'єро мертвопетлює” (для контратенора та інструментального ансамблю, 1994); О.Красотова „Біль та пам'ять” (для баса, камерного оркестру та органа, 1987) та „Роздум” (для баса з фортепіано, 1993), врешті, чотири камерні кантати І.Кириліної: „Из зв'язного ковша” (для сопрано і кам. анс. /1977), „Приказки” (1978), „Знаки пам'яті” (для сопрано і кам. орк. /1986), „Memoria” (для сопрано і кам. анс. /1988).

Усі вони – твори нерівної художньої вартості, часто „неспівмірні” один з одним, проте разом вони віддзеркалюють живий процес розвитку жанру.

Тепер, опісля проробленого огляду, дозволю собі зупинитися на жанрових особливостях кількох окремих творів, як таких, що, міцно увійшовши в сучасну виконавську практику, стали репрезентативними для даного жанру.

*Камерна кантата №3 Олега Киви (1982)*, написана на основі ранньої поезії П.Тичини для голосу і камерного оркестру, і добре відома усім у виконанні Ніни Матвієнко та „Київської камерати” (диригент – В.Балей), є зразком *пісенно-романсового (фольклорного)* різновиду жанру. Останнє не завадить помітити в творі риси „класики”, виразність опори композитора на національну традицію, що проявляє себе в т. ч. і жанрово-інтонаційною конкретизацією тематизму – підкресленням закладених у темі жанрових ознак. Так, у темі I ч. („Осінь така мила”) послідовно використовується виразовий арсенал ліричної пісні, у темі II ч. („Одчиняйте двері, наречена йде”) – урочистого маршу (з його виразним мелодико-ритмічним *ostinato*). Врешті, генеральна кульмінація твору (III ч. „I сад, і ніч, і солов’ї... Де вони тепер?”: тема „Дем в далекий край”) твориться за допомогою яскравості „тихої” романсової інтонації, виразності її ключового „секстового звороту” (5-!2-3-!1). При цьому кожна з частин циклу виявляє ознаки пісенно-strofичної форми, у I ч., до речі, з рисами варіаційності (після показу теми звучать дві вільні варіації теми – драматична і лірична). Усе це сприяє збереженню і підкресленню співаної природи жанру.

Два наступні твори – майже „ровесники”, як на мене, – більш, ніж репрезентативні для сучасної української музики. Це „*П’єро мертвопетлює*” *Олександра Козаренка*, написаний на основі віршів М.Семенка, для контратенора та інструментального ансамблю (1994), відомий у виконанні Василя Сліпака та камерного оркестру ARCHI (дир. та кер. І.Андрієвський) та „*Вихід*” *Кармели Цепколенко*, написаний за віршами П.Тичини, О.Блока, Г.Фонтане, Г.Аполлінера, Е.Каммінгса, для жіночого голосу, кларнета, акордеона, фортепіано /1996), записаний швейцарським ансамблем KLANGHEINLICH (у складі Б.Сутер, М.Халлера, П.Конті, Ф.Рідера).

Обидва твори – варіанти *драматичної (театралізованої) кантати (перфомансу)*, пов’язаних *експресіоністською* стилістикою.

Зокрема, в I ч. „*П’єро мертвопетлює*” (“Я покажу безліч світів”) характерна мелодекламація вокаліста супроводжується виразними „декламаціями” (в т. ч. вигуками) інструменталістів, утворюючи подобу діалогу – важливої камерно-драматичної форми. У II ч. („Був вечір після страшної зустрічі”) – такий „драматичний діалог” продовжується, підсилюючись персоналізованим трактуванням інструментів ансамблю, він же опосередковано проникає і у „вистіпану солістом кульмінацію” частини („Нижній ангел схилився”), де репетиції труби з сурдиною уособлюють іронічний – „вिवорітний” – бік образу). Цікаво, що у III ч. кантати діалог несподівано переростає у „лінійний ансамбль” – багатократне *ostinato*, яке народжується на гребені напруги і до якого зводиться увесь попередній розвиток (*es-d-c*) /*чвертка з крапкою-дві шістнадцятих-чвертка*), тоді як IV ч. („Ми прийшли до останнього пункту”) всього лиш залишається постулювати риторичне квазігамлетівське

питання – „Хто зі мною хоче гулять вночі?”

У „*Виході*” *К.Цепколенко*, як і в попередньому творі, широко застосований прийом діалогу вокаліста (мелодекламація) та інструменталіста (декламація). Особливо добре це помітно у №7 – кульмінації твору, до якої підводить пос-лідовно крещендуюча лінія розвитку циклу. Крім того, діалог „драматичний” доповнюється тут діалогом „фактурним”: чергуванням „прозорих” (№4) і „густих” (№№1,2) частин; а також – протиставленням у „післямові” „тягучого” вокального соло застиглий „інструментальний педалі” (№№8-9). На користь драматичного жанру працює і „злучення” в рамках одного твору ряду різномовних текстів – українською, німецькою, французькою, англійською.

Орієнтуючись на єдиний *драматичний* різновид трактування кантатного жанру, твори О.Козаренка та К.Цепколенко, тим не менше, мають деякі Жанрові відмінності. „*П’єро мертвопетлює*” О.Козаренка послідовно втілює закономірності розвитку чотиричастинного сонатно-симфонічного циклу: з його драматичним Allegro, моторошним Adagio, гротескним Scherzo і трагічним Finale, переходом до якого, до речі, служить поява теми I ч., що й приводить до ефектного „зриву кульмінації”. „*Вихід*” К.Цепколенко поєднує жанрові особливості кантати із рисами камерно-вокального циклу, вибудовуючи дев’ять коротких частин-номерів у єдиний крещендуючий драматургічний ряд. Нарешті кантата *В.Сильвестрова на вірші Ф.Тютчева і О.Блока для сопрано і камерного оркестру /1973)*, записана у виконанні Лідії Стовбун та „Київської камерати” (дир. В.Матюхін) демонструє цілком оригінальний, сильвестрівський – *лірико-монологічний* різновид даного жанру. З іншого боку, тут, подібно тому, як і в кантатах Козаренка, послідовно прослідковуються риси симфонічного жанру.

Зокрема, будова твору показує взаємодію двох формотворчих принципів: формальної тричастинності (I ч. „Как океан...” /Ф.Тютчева/; II ч. „Болотистым пустынным лугом” /О.Блок/; „інструментальний фінал”, який починається „валторновими зовами”) та співмірної їй смислової двочастинності з розгорненим інструментальним *postludio* вкінці, що яскраво демонструє зворотній варіант жанрового синтезу – симфонізацію камерної кантати.

На відміну від О.Киви, В.Сильвестров уникає інтонаційно-жанрової конкретики. Насичена декламаційністю, кожна з частин твору плавно переходить у іншу, зводячи драматургічний контраст лише до протиставлення мелодизованого і шумового тематичних пластів. На лице – висока однорідність тематичного матеріалу та характерна для Сильвестрова драматургічна статика.

Розвиток української камерної кантати окресленого періоду відзначений становленням трьох варіантів даного жанру, достатньо широко репрезентованих у композиторській практиці. Це:

1) *пісенно-романсова*, або ширше – *фольклорна кантата*, представлена творчістю О.Киви, а також – О.Красотова, І.Кириліної, Г.Гаврилець;

2) *драматична (театралізована) кантата-перфоманс*, пов’язана, як правило, *експресіоністською* стилістикою, представлена творчим доробком К.Цепколенко, О.Козаренка, В.Рунчака, Ю.Гомельської, В.Ларчикова;

3) лірико-монологічна, власне силвестрівська камерна кантата, з її тяжінням до медитації та драматургічної статичності.

Усі, без винятку, представлені жанрові різновиди української камерної кантати опираються на єдиний, усталений жанровий інваріант – класичну модель *циклічного вокального жанру*, яка в даному випадку відіграє роль *єдиної „стійкої узагальнюючої категорії”* [3,305], що виразністю свого значеннєвого коду, подає виразний „сигнал для слухача, актуалізуючи накопичені ним асоціації і тим самим визначаючи спрямованість його сприйняття” [2,307].

Разом з тим, у багатому текстовому полі української камерної кантати представлені як первинний, так і вторинний рівні жанрового узагальнення. З одного боку – це актуалізація простих жанрово-значеннєвих кодів: пісенно-романсові інтонації у кантатах Киви, драматичний діалог у кантатах Козаренка і Цепколенко, ліричний монолог у кантаті Силвестрова; з іншого – уведення у жанрову систему складних значеннєвих кодів: вокального циклу у кантаті Цепколенко, симфонії – у кантатах Козаренка та Силвестрова.

#### ЛІТЕРАТУРА:

1. Ливанова Т.Н. История западно-европейской музыки до 1789 года. Т. 1. Кн. 1. От античности к XVIII веку. – М.: Музыка, 1986. – 461 с.
2. Сохор А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных жанров и форм. Сб. ст. – М.: Музыка, 1971. – С.292-309.
3. Терещенко А.К. Українська радянська кантата і ораторія. – К.: Муз. Україна, 1980. – 174 с.

Корець Г.П.

УДК 78.087.68Г

## ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА РОБОТИ В ХОРОВОМУ КОЛЕКТИВІ

*Особливе значення у процесі музичного виховання має хоровий спів, як один із видів та засобів музичного виховання. У статті розкриваються форми і методи організації співу в хорovому колективі, висвітлюються способи вивчення та характерні особливості виконання хорovих творів.*

*The Choral singing has a special importance in the musical education. The author of the article shows different forms and methods of the singing's organization in the choral collective. There are a lot of methods how to learn and to perform different choral musical compositions.*

Метою статті є висвітлення виховних можливостей хорового співу у навчально-виховному процесі.

Завдання статті – ознайомити з характерними особливостями вокально-хорової роботи у дитячому хорovому колективі.

У період національного відродження, гуманізації та гуманітаризації вищої та середньої школи важливе значення набуває проблема підготовки висококваліфікованого спеціаліста, ерудованого, професійно грамотного педагога-музиканта, здатного бути активним провідником тенденцій та прогресивних методів музичної педагогіки у

загальноосвітній школі. Програма музичного виховання базується на добре відомому положенні, що члени суспільства, які прагнуть розвинути в собі почуття власної гідності і самоповаги, повинні отримувати доступ до різних форм прояву культури [4].

Музика, як засіб людського самовираження має, ймовірно, таку ж давню історію, як саме людство. Як форма зв'язку вона розвивається на основі бажання кожного з нас відобразити деякі сторони нашого життєвого досвіду. Платон дотримувався думки, що музика є єдиною повною і досконалою формою прояву життя, що музика – це одна спільна для всіх мова, і що її звуки такі сильні і різноманітні, що заставляють тремтіти все суще.

Існує думка, що по-справжньому “цілісною” можна назвати таку особистість, у якій нормально розвинуті емоційні та інтелектуальні реакції. Отже, обов'язок виховання полягає в розвитку всіх людських здібностей.

Завдяки своєму емоційному впливу мистецтво сприяє зближенню тих, хто може внести в нього свій вклад. Особливо це проявляється в області музики, яка з давніх давен “говорить” на спільній для всіх мові. Ця форма зв'язку доступна кожному, і тому на викладача покладена відповідальність створити такі передумови, щоб учні змогли робити свій вклад в цю область мистецтва. Досягти цього – нелегке завдання. Воно вимагає наявності зрілого, відданого музиканта, щоб створити музичне середовище, яке сприятиме появі в учнів позитивних емоцій. Воно вимагає наявності таких форм занять, в яких учень бере активну участь в музичному самовираженні. Пасивні методи не приведуть до бажаних результатів. Учень не повинен просто сидіти, слухаючи музику; основна методика музичного виховання не повинна базуватись тільки на прослуховуванні дітьми музичних творів. Система Карла Орфа підтверджує, що власна дитяча творчість, нехай сама проста, власні дитячі знахідки, нехай самі скромні, власна дитяча думка, нехай сама найважливіша – ось що створює атмосферу радості, формує особистість, виховує людяність, стимулює розвиток творчих здібностей [2].

Більшість авторів вважають, що для викладача музики відданість музиці більш важлива ніж глибокі професійні знання і високий рівень методичної кваліфікації. Щоб переконались чи володіє майбутній викладач прихильністю та любов'ю до музики, потрібно звернути увагу на таке конкретне питання: яке його відношення до пісні. Студент повинен показати свою здатність інтерпретувати вибрану ним самим пісню перед класом. Він повинен заспівати її напам'ять, акомпонуєчи собі на будь-якому інструменті. Для цього не обов'язково вокальні дані, але повинна бути хороша вимова, правильне змістове акцентування тексту, виразний спів, що супроводжується відповідною мімікою, так щоб виконання пісні викликало інтерес аудиторії. Це нелегке завдання, але воно має виключно велике значення для визначення індивідуальних здібностей майбутнього викладача. Таким чином визначення основного змісту музичного виховання базується на такій діяльності студентів, яка становить музичну цінність: на виразному співі, на ритмічному акомпонуванні і русі під музику, на мелодійних імпровізаціях.

Особливе значення в розвитку музичного слуху має хоровий спів. Музично-слухові навички набуваються перш за все на основі сприйняття і відтворення нотного запису. Визначальним в цьому є наочність сучасного нотного запису, його простота, доступність,