

ЧЕКАН Ю. І.

ІЗ ХОРОВОЇ ШЕВЧЕНКІАНИ ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА (КОМПАРАТИВНИЙ ЕТЮД)

Як відомо, початок творчого шляху Валентина Сильвестрова пов'язаний з інструментальними жанрами. Фортепіанні твори, камерно-інструментальні ансамблі, симфонічні композиції – саме у цих жанрах розгорталась творчість митця упродовж 1960–1970-х років¹. До хорової музики В. Сильвестров прийшов дещо пізніше, а жанровою домінантою ця сфера стала для композитора в останні роки – у результаті тісної співпраці з хормейстером Миколою Гобдичем та очолюваним ним камерним хором «Київ»².

Свій перший твір для мішаного хору *a cappella* – Кантату – В. Сильвестров написав 1977 року, уже будучи автором чотирьох симфоній, численних камерно-інструментальних творів, вокального циклу «Тихі пісні». Дуже важливо і показово, що за поетичну основу кантати було взято саме вірші Т. Шевченка; у подальшому Шевченкові поезії стали однією з наріжних опор хорової музики В. Сильвестрова. Так, 1995 року, після виконання Кантати капелюю «Думка», композитор написав хоровий «Диптих» (за текстову основу тут взято «Отче наш» та Шевченків «Заповіт»); 1996 року – «Елегію» («Дивлюся, аж світає...»).

Це – свідомо й послідовна позиція митця. «Україна тримається на Шевченкові, – вважає Сильвестров. – <...> Шевченко тримає всю Україну завдяки мові, тому що це не просто мова <...> Він автор таких текстів, які показують, що ця мова і цей народ – вони нікуди не можуть зникнути <...> Ці тексти – це, по суті, і є самостійність України...»³. В інтерв'ю газеті «День», даному під час подій Революції Гідності, В. Сильвестров наголошував: «В історії це унікальний випадок, коли поет став символом не тільки боротьби за незалежність, а й символом України. Завдяки слову. У нього навіть є рядок: “І на сторожі поставлю слово”»⁴.

Згадаймо, що у часи, коли Україна не мала державності, а її народ і землі входили до складу Російської та Австро-Угорської імперій, саме поезія Тараса Шевченка була важливим чинником національного самоусвідомлення, духовно об'єднувала українців, які жили на Поділлі і в Галичині, на Буковині й на Київщині, на Волині і в Новоросії. Усього сорок сім років і один день – таким був час, відведений Тарасові Григоровичу Шевченку на цьому світі. З них двадцять чотири роки поет був кріпаком; десять років – на засланні, а решту – під наглядом жандармів Російської імперії. Проте, незважаючи ні на що, Кобзар став для українського народу одним із найцінніших і найвагоміших духовних символів, його роль у національній культурі не обмежується тільки заснуванням нової української літератури і творця сучасної укра-

¹ Див.: Зинькевич Е. Пение мира о самом себе (В. Сильвестров) // Зинькевич Е. MUNDUS MUSICAЕ. Тексты и контексты : избранные ст. / Елена Зинькевич. – К. : Задруга, 2007. – С. 383–399.

² Див.: Чекан Ю. Інтонаційний образ світу / Юрій Чекан. – К. : Логос, 2009. – С. 203–212.

³ ЕУМПОЕИОН. Встречи с Валентином Сильвестровым / сост. А. Вайсбанд, К. Сигов. – К. : Дух і літера, 2012. – С. 202.

⁴ Семенченко М. Валентин Сильвестров: «Читайте Шевченко, пока не поздно...» [Електронний ресурс] / Марія Семенченко. – Режим доступу: <http://www.day.kiev.ua/ru/article/kultura/valentin-silvestrov-chitayte-shevchenko-poka-ne-pozdno>

їнської літературної мови. Його роль не просто об'ємніша (поет, художник, громадський діяч), вона якісно інша. Шевченкове Слово вперше у світовій літературі стало Словом народу, до того часу безголосого, німого, ніби й не існуючого; Т. Шевченко належить до когорти світових «письменників, творців національно-консолідуючого авторського міфу»¹.

Тут необхідно зазначити два суттєвих моменти, які чітко сформулював сам композитор. Перший – це його ставлення до Шевченкового слова як до такого, що віддзеркалює Слово сакральне: «<...> Кобзар – це також псалмоспівець, тільки ніби в іншому просторі, може, профанному <...>»². Другий – це відчуття хисткого і мінливого, щоразу неповторного співвідношення слова і музики: «Музика не коментує вірш, а зустрічається зі словом, і вірш живе своєю глибиною і своїм розмаїттям, а музика <...> це одноманітність води <...> Спочатку все в ній здається тобі абсолютно однаковим, але потім ти починаєш розрізняти там величезну різноманітність, яка ховається за однаковістю...»³.

Саме таке, безпосереднє й миттєве осяяння слова живою інтонацією і формує неповторну звукову ауру хорових творів В. Сильвестрова. Звідси – неодноразові звернення до тих самих текстів: адже кожне конкретне прочитання є одним із безкінечно можливих виявів їх різноманітності.

Дві зазначені силові лінії проростають у творчості митця і тоді, коли він зрідка звертається до хорового жанру, у середині 1990-х («Диптих», «Елегія»), і тоді, після 2005, коли, як уже зазначалось, хорові композиції на певний час стали жанровою домінантою його музики. Дією цих ліній можна пояснити конфігурацію хорового світу В. Сильвестрова, у якому літургійне річище розгортається паралельно до Шевченкового, раз у раз переплітаючись із ним. Показовим у цьому плані є «Диптих» (1995), у якому композитор об'єднує біблійський «Отче наш» і Шевченків «Заповіт», вважаючи, що «<...> це два заповіді. “Отче наш” – це, за Євангелієм, відповідь Христа, як належить молитися. Тобто, це Божественний заповіт, а “Заповіт” Шевченка – людський. Небесне й земне поєднуються і ніби підтверджують одне одного <...>»⁴. Ними ж зумовлені спільне інтонаційне коріння, міграція жанрових ознак – коли композиції на світські тексти не тільки називаються, а й стають псалмами, а Херувимські, Трисвяте, Многоліття об'єднуються в цикли духовних пісень. Так, наприклад, в «Елегії» (1996), написаній на фрагмент із сатиричної поеми – «комедії» «Сон» (1844), розлогі розспіви паралельними терціями утримують пам'ять про досконалі мелодичні орнаменти алілуй; у «Триптиху» (2013) два із трьох поетичних текстів – ті ж, що й у хоровому циклі «Псалми» (2005–2012), а «Піснеспіви» (2014) текстово поєднані і з «Псалмами», і з «Триптихом».

В основі семи творів, які утворюють цикл «Псалми», лежать хрестоматійно відомі й неодноразово покладені на музику фрагменти шевченкових балад і поем – «Реветь та стогне Дніпр широкий» з балади «Причинна» (1837), «По діброві вітер виє»

¹ Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу / О. Забужко. – К. : Факт, 2009. – С. 15. Див. також: Скуратівський В. Шевченко в контексті світової літератури // Скуратівський В. Історія і культура / В. Скуратівський. – К. : Укр.-америк. бюро захисту прав людини, 1996. – С. 4–14.

² ЕУМПОЕИОН. Встречи с Валентином Сильвестровым / сост. А. Вайсбанд, К. Сигов. – К. : Дух і літера, 2012. – С. 201.

³ Валентин Сильвестров. Дочекатися музики. Лекції-бесіди. За матеріалами зустрічей, організованих Сергієм Пилотиковим. – К. : Дух і літера, 2011. – С. 126.

⁴ Там само, с. 228.

з балади «Тополя» (1840), вірш на народнопісенний сюжет «Тече вода» (1847), «Садок вишневий коло хати» – строфи з поезії «В казематі» (1847), «Все упованіє моє» з поеми «Марія» (1859), поезії «У нашім раї на землі» (1849) і «Думи мої» (1840). «<...> Я давно відчував, що деякі фундаментальні вірші, завдяки яким Шевченко є великим поетом <...> на яких тримається його слава як поета: “Садок вишневий коло хати”, “Реве та стогне”, “Думи мої, думи” – це псалми, тільки псалми кобзаря <...> Я на ці вірші написав Псалми <...>»¹.

Така ж інтонаційна аура властива і «Триптиху», за текстову основу якого, крім згаданих уже поезій «Реве та стогне» і «Садок вишневий», взято фрагмент із комедії «Сон» («У всякого своя доля»). Останнім на теперішній момент шевченківським твором В. Сильвестрова є хорівий цикл «Піснеспіви». Він створювався у трагічні дні Революції Гідності – і він знову і знову говорить про вічне і найважливіше: про цінність Особистості, про Мудрість, про Віру і Любов. Жанрові назви частин циклу («Елегія», «Вечірня пісня», «Псалом», «Пастораль») окреслюють духовно-ліричне сенсове поле, а численні мелодичні, гармонічні і фактурні асоціації резонують з неозорим обширом європейської романтичної традиції. До нових варіантів прочитання віршів «Все упованіє моє» і «Садок вишневий» тут додаються філософська поезія «Минають дні» (1845) і ліричний шедевр «Зоре моя вечірняя», фрагмент із поеми «Княжна» (1847).

Неодноразове обрання композитором одних і тих самих вербальних текстів в умовах одного жанру спонукають до компаративного аналізу². Зіставлення максимально споріднених і співпадаючих за багатьма параметрами творів дасть можливість побачити/зрозуміти як тонкі відмінності, так і суттєві аналогії; при цьому важливішим в умовах монотильових порівнянь видається виявлення збігів. Саме вони утворюють стильове ядро творчості композитора, демонструють особливості його творчого методу.

За матеріал для порівняння обрано хоріві твори В. Сильвестрова на такі Шевченкові тексти³:

1) «Реве та стогне Дніпр широкий» – № 1 циклу «Псалми на слова Т. Шевченка» (2005) та № 1 циклу «Триптих» (2013);

2) «Садок вишневий коло хати» – № 4 циклу «Псалми на слова Т. Шевченка» (2005), № 3 циклу «Триптих» (2013) та № 2 циклу «Піснеспіви» (2014);

3) «Все упованіє моє» – № 5 циклу «Псалми на слова Т. Шевченка» (2005) та № 3 циклу «Піснеспіви» (2014).

Насамперед розглянемо способи роботи композитора з поетичним першоджерелом. Зазначимо, що деякі з подальших спостережень на перший погляд видаються малозначущими, проте тут необхідно зауважити: у мистецькому творі немає нічого випадкового, жодного елемента, який не мав би смислового навантаження.

¹ ЕУМПОЕИОН: Встречи с Валентином Сильвестровым / сост. А. Вайсбанд, К. Сигов. – К. : Дух і літера, 2012. – С. 201.

² Про сутність, методологічні засади та систему музикознавчої компаративістики див.: Чекан Ю. Музикознавча компаративістика: від методу – до науки / Юрій Чекан // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. / [ред. кол. В. І. Рожок, В. Т. Посвалюк та ін.; упоряд. О. І. Коменда]. – Луцьк : ВНУ ім. Лесі Українки, 2012. – Вип. 10. – С. 6–18.

³ Аналіз здійснювався за виданнями «Бібліотеки хору “Київ”» (2012–2014 рр.): редактор М. Гобдич, комп’ютерний набір В. Рубан («Псалми») та Р. Рудницький («Триптих», «Піснеспіви»).

Тому абсолютно виправданою є увага до найдрібніших складових художнього тексту. Крім того, знаючи, наскільки прискіпливо В. Сильвестров фіксує у партитурі найменші виконавські ремарки, наскільки наполегливо вимагає від виконавців дотримання авторських вказівок, можемо стверджувати про його цілеспрямовано-усвідомлену роботу з Шевченковими текстами. Тим більше, коли зміни повторюються з композиції в композицію (саме порівняння різних варіантів музичного прочитання одних і тих самих текстів є тут додатковим аргументом).

Із кобзаревих текстів композитор добирає пейзажно-філософські, замріяно-рефлексивні, лірико-споглядальні фрагменти, випускаючи сюжетно-дійові епізоди. Він уникає закличних, імперативних зворотів (характерно, що у Шевченкових текстах знімаються знаки оклику¹), раз у раз відтворюючи м'яку кордоцентричність української ментальності. Композитор не перекомпоновує обрані вірші, зберігає їх строфічну структуру, уникає повторювань слів і рядків. Зміни, які вносяться у поетичні тексти, дуже обережні, проте вони наявні. Зупинимось на цьому детальніше.

Текст «Реве та стогне», практично, не зазнав змін (варіанти «блідний місяць» замість «блідий місяць» та «і ясен раз у раз скрипів» замість «та ясен раз у раз скрипів», які трапляються у «Псалмах», скоріш за все, можна вважати помилками комп'ютерного набору). Суттєвіших змін зазнають поетичні тексти двох інших груп; повторення цих змін у всіх порівнюваних текстах свідчить про їх свідомий і системний характер.

«Садок вишневий...». Три варіанти тексту дають дві повторювані в усіх випадках зміни. Це рядки 10 («**Так** соловейко не дає») і 14 («Затихло все, **тільки** дівчата»)². У рядку 10 В. Сильвестров змінює шевченківський сполучник «так», який має яскраво виражене фольклорне забарвлення і посилює експресію вислову, на емоційно більш нейтральний, нормативний «та» («Та соловейко не дає»). У результаті нівелюється елемент протиставлення, наявний у поетичному першоджерелі (опозиція «мати» – «соловейко»); водночас виникає несподівана внутрітекстова паралель з рядками 14–15 («...дівчата / Та соловейко не затих»).

У рядку 14 композитор використовує нормативний варіант обмежувальної частки «тільки» замість шевченкового діалектного «тільки». Тим самим звучання фрази «осучаснюється», а її фольклорні обертони, зумовлені використанням колоритного слова, зникають. Аналогічні нівелюючі спрощення-осучаснення спостерігаємо у сильвестровських варіантах текстів «Елегії» («соловейко в темнім гаї сонце зустрічає» – замість шевченкового «зострічає»), «Тече вода» із «Псалмів» («На чужині не ті люди» замість оригінального «люде») та «У всякого своя доля» з «Триптиха» («А той щедрий та розкішний» замість «розкошний»; «так із **нього**, сердешного» замість «**його**, сердешного»).

Одиничний випадок зміни рядка 8 («Дочка **вечерю** подає» замість шевченкового «Дочка **вечерять** подає») у «Триптиху» (якщо це не банальна помилка набору) також нівелює розмовний колорит першоджерела.

Ще більших змін зазнає у сильвестровській інтерпретації вірш «Все упованіє моє». Два варіанти композиторського прочитання мають спільні й відмінні ознаки. До спільних належить одинична у сильвестровській практиці купюра рядків 13–15

¹ У подальшому аналізі, обмежившись зазначеним спостереженням, випускаємо зіставлення пунктуаційних особливостей поетичного першоджерела та його композиторського прочитання як такі, що не диференціюються на слух (наприклад, двокрапка і кома; кома і крапка тощо).

² Тут і далі підкреслено слова, які зазнають змін в інтерпретації В. Сильвестрова.

(«Щоб хрест-кайдани донесли / До самого, самого краю. / Достойно петая! Благаю!») та зміни у рядках 6 («Святая **сило** всіх святих»), 8 («**Молюся**, плачу і ридаю»), 24 («Душі убогої – **убогий**»). У більш ранньому варіанті («Псалми» 2005 року) трапляються також зміни у рядках 9 («Воззри, Пречистая, на **їх**»), 11 («Невольників. Подай їм **силу**»).

Відомо, що у розглядуваному тексті Т. Шевченка використано великопісну молитву «Все упование моє возлагаю на Тя, Мати Божия», тому вилучення алюзії до хресного ходу («Щоб хрест-кайдани донесли») послаблює сакральне звучання Кобзарєвого шедевра, надає йому профанних ознак. До цього ж ефекту спричиняються і трансформації рядків 9 та 11 у варіанті 2005 року: заміна піднесеного «Воззри <...> на **їх**» спрощено-сучасним і дещо еклектичним «Воззри на них»; заміна знахідного відмінку однини («силу») на родовий однини («сили»), що неграмотно, чи, скоріше, називний множини («сили»), що розпорошує єдину Божественну Силу на численні профанні сили. Двох останніх деформацій Шевченкового тексту у варіанті 2014 року немає, проте змінами рядків 6, 8, і особливо 24, підтверджується наявність описаної тенденції.

В обох варіантах прочитання рядка 6 кличний відмінок («Святая **сило**»), який надає звучанню піднесеності й урочистості, властивих молитві, замінено називним («Святая **сила**»), чим створюється враження спрощеності. Нібито незначна деформація рядка 8 (шевченкове «Молюся, плачу і ридаю» трансформувалось у В. Сильвестрова на «Молюсь, і плачу, і ридаю»), що надає звучанню не передбачуваного тут поетом ефекту градаційного посилення (завдяки риторичному повторенню конструкції із сурядним сполучником «і»). Та найсуттєвіша зміна стосується слова *і*, відповідно, сенсу поезії у рядку 24. У Т. Шевченка читаємо: «А нині плач, і скорб, і сльози / Душі убогої – **убогий** / Останню лепту подаю». В. Сильвестров же замість слова «убогий» вживає «небозі»: «А нині плач, і скорб, і сльози / Душі убогої – **небозі** / Останню лепту подаю». Зміни сенсу кардинальні: ліричний суб'єкт, якого Т. Шевченко характеризує як «убогого» (отже, належного до загальної множини «убогих сіл») зникає; зникає і жертвність дії («убогий» подає «останню лепту») – натомість невідомо звідки виникає «небога», якій суб'єкт, чие становище у художньому світі поеми не визначене (автор?), подає «останню лепту». Тобто, у Шевченковому варіанті виражено того, **хто** подає, а у Сильвестровому – **кому** подають. Протилежну за семантичною спрямованістю, але функціонально подібну зміну належності суб'єкта («його» на «свій») спостерігаємо в інтерпретації композитором поезії «У всякого своя доля» із «Триптиха». Шевченківські рядки «Той тузами обирає / Свата в **його** хаті» композитор змінює на «Той тузами обирає / Свата в **своїй** хаті».

Зазначені трансформації змісту поетичного першоджерела при адаптації його до вербальної основи хорového твору можна пояснити, виходячи принаймні з трьох міркувань. По-перше, це інша епоха – з іншим художнім досвідом, іншими актуальними суспільними ідеями. Шевченкові поезії – геніальні художні свідчення свого часу – змістовно полівалентні, і митець іншої доби «висвітлює» в них сенси, які резонують з його художнім досвідом. Духовно-релігійна складова Шевченкових текстів для сучасного читача/автора/інтерпретатора, деформованого десятиліттями насадженого державного атеїзму, постає не такою очевидною, як для сучасників. Те ж саме стосується і діалектизмів. Звідси – потенційна можливість певної «спрощеності», «осучаснення» текстів у їх композиторському прочитанні. По-друге, це волевиявлення іншої творчої особистості – з іншими темпераментом, світосприйняттям, системою поглядів. Як уже згадувалось, В. Сильвестров вдається передусім до ліричного прочи-

тання поезій Т. Шевченка – це відповідає його художній конституції: «найбільш правильно визначити світогляд Сильвестрова як переважно ліричний»¹. По-третє (що, певно, найсуттєвіше), це необхідність зважати на умови іншого виду мистецтва з його «опором матеріалу» і специфічними інтонаційними вимогами. Саме останнім фактором (прагненням кантиленності хорової партії, фонічними міркуваннями) зумовлено, на наш погляд, деякі із зазначених змін вербального тексту: «так» на «та», «на їх» на «на них», «молюся, плачу» на «молюсь, і плачу» тощо.

Наступною у порівнянні є музична площина. Аналізуючи її, доцільно рухатись від фонічного через композиційний – до синтаксичного, інтонаційного рівня: від організації простору інтонаційного образу світу – через його часову організацію – до смислу, який відкривається слухачеві в інтонуванні². Зосередимось тільки на фактурно-фонічному рівні, оскільки композиційно-часові та інтонаційні параметри хорів В. Сильвестрова дуже багато в чому зумовлені саме його особливостями.

«Я ніколи не вважав, що буду писати хорові речі. До хору у мене не було особливого інтересу, тому що я індивідуаліст. Фортепіано – ось моя доля»; «<...> по суті, це – фортепіанні речі, тільки клавіші – це люди. Там немає якоїсь лінії, там є ситуація хорового співу»³, – до цих слів композитора варто прислухатись особливо уважно. Тоді у звучанні хору ми почуємо відлуння романтичних фортепіанних зворотів; тоді пластика сильвестровської хорової фактури постане перед нами у своїй інструментальній генезі – інструментальній, але органічно поєднуваній з ліричним кантиленним розспівом – чи то солоспівним, чи юбіляційним, чи пісенним.

Отже, інструментально-фортепіанний за своєю генезою, але втілений у хоровому звучанні музичний простір. Яким чином його організовано? Щоб відповісти на це запитання, розглянемо особливості фактурної організації обраних для порівняння композицій. В усіх випадках композитор звертається до чотириголосного мішаного хору; кожна партія поділяється *divisi*, отже, реально маємо потенційно восьмиголосний хор. Його можливостями створюється звучання, позначене глибиною, резонуванням обертонів (аналог – ефект, який створюється педалізацією на роялі). Ретельно виписаними динамічними вказівками (активна атака – затухання), тонкими градаціями *diminuendi* у межах одного такту (*f-mp-p; mf-p-pp; p-pp-ppp*) посилюється враження саме фортепіанного звуковидобування, коли після активної атаки (удар молоточків) звучання згасає, «розчиняється» у вібраціях-затуханнях вивільнених від демпферів струн. На цьому фоні, точніше, з цього пульсуючого фону народжується, виокремлюється лінія соліста: баритон у хорах «Реве та стогне» і «Все упованіє моє»; альт у всіх трьох «Садках вишневих».

Розглянемо типовий фрагмент детальніше. У хорі «Реве та стогне Дніпр широкий» із «Псалмів» партія солюючого баритона дублюється партією першого альтя (в окремих випадках до нього додається й сопрано), чим створюється ефект багатомірності простору, підкреслюються його глибина й об'ємність. Лінія альтя сприй-

¹ Сильвестров В. В. Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенны разговоры и взгляды со стороны : беседы, статьи, письма / Валентин Сильвестров ; автор ст., сост., собеседница М. Нестьева. – К., 2004. – С. 23. Див. також: Михайлова О. Про структурно-семантичний інваріант симфоній Валентина Сильвестрова / О. Михайлова // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. – Вип. 28 : Музична україністика в контексті світової культури. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. – С. 164–165.

² Детальніше про три масштабні рівні музичної творчості, виконавства та сприйняття див.: Назайкинський Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинський. – М. : Музыка, 1982. – С. 49–54.

³ Цит. за: Чекан Ю. Інтонаційний образ світу / Юрій Чекан. – К. : Логос, 2009. – С. 208, 209.

мається тут як відлуння основної мелодії баритона, а додатковий ефект реверберації, а отже, поглиблення створюваного звучанням хору музичного простору утворюють затримання (у сопрано) опорних звуків мелодичного рельєфу (наприклад, марковані акцентами перші ноти тріолей)¹ (приклад 1).

Приклад 1.

В. Сильвестров. «Реве та стогне Дніпр широкий» (2005), тт. 7–8

Baritone solo 7 P.m. (♩ = 104) M.m. (♩ = 66)

Ре - ве та стог - не Дніпр ши - ро - кий,
 стог - Дніпр ро - О - О -
 ве,
 Ре ве та стог - не Дніпр ши ро - кий
 Ре - ве
 та
 А О О
 А О О

Аналогічний принцип організації багатомірному простору спостерігаємо і в хорі «Реве та стогне Дніпр широкий» із «Триптиха». Мелодія солюючого баритона, продубльована спочатку другим сопрано, а потім – першим альтом, звучить на фоні хорової педалі (баси *divisi*, другий тенор, другий альт); ефект затримання-

¹ Створення аналогічного ефекту об'ємності та реверберації подібними засобами у Четвертій симфонії відзначає О. Зинькевич: «Удивительное качество темы скрипок, придающее ей особый облик, – её объёмность. Это не линия, хотя мелодия одноголосна <...> здесь используется искусно создаваемый эффект реверберации: течение мелодии не приостанавливается, но каждый звук её задерживается у двух-трёх скрипок <...> которые – протянув его какое-то время – подхватывают продолжение мелодии» (Зинькевич Е. Пение мира о самом себе (В. Сильвестров) // Зинькевич Е. MUNDUS MUSICAE. Тексты и контексты : избр. ст. / Елена Зинькевич. – К. : Задруга, 2007. – С. 390–392).

реверберації «розосереджено»: перший опорний звук мелодії (*d*) тягне другий альт, другий (*b*) – перше сопрано, наступний (*g*) – друге сопрано (приклад 2).

Приклад 2.

В. Сильвестров. «Рече та стогне Дніпр широкий» (2013), тт. 26–28

Baritone solo
(*sotto voce, leggiero*)

26 *p* *p*

3. Ще тре-ті пів-ні не спі-ва-ли,

lontano
p *pp* *rrr* *p*

p *pp* *p* *p*

ppp *trp*

ppp *trp* *p*

М_ М_ М_ О_ А_ О_ М_ А_ О_

Таке саме співвідношення рельєфу (солюючого баритона), його відображення-відлуння (партії альта або сопрано), його реверберуючого затримання і «дальнього плану» (витриманої хорової педалі або пульсуючого акорду) організує багатовимірний звуковий простір хорів «Все упованіє моє» (див., наприклад, тт. 9–29, 33–37, 41–43, 46–52 хору з «Псалмів»; 3–26, 28–32, 47–54, 58–61 хору з «Піснеспівів»).

Додаткові можливості фонічного конфігурування музичного простору відкриваються завдяки переходу рельєфної лінії від солюючого голосу до партії хору і навпаки – це стосується, зокрема, порівнюваних «Садків». Так, три строфи «Садка» з «Псалмів» у фактурному плані співвідносяться як «голос із хору» (партія перших альтів) – сопрано соло – «голос із хору»; приклад такої ж фактурної конфігурації є у варіанті з «Піснеспівів»: партія альтів – альт соло – партія альтів. Розглядуваний хор із «Триптиха» дає нам зворотний варіант: альт соло – хорова партія (другі сопрано – перші альти) – альт соло. При цьому фонічний об'єм створюється за допомогою тих

самих інструментальних за генезою ефектів: реверберуючих відлунь, які нагадують про звучання відкритих струн рояля; пульсуюче-затишаючих акордів, кількох глибинних планів.

Особливості композиції всіх розглядуваних хорів зумовлюються вербальними текстами і їх фактурним вирішенням: це переважно строфічні композиції, у яких формою другого плану є тричастинність. У більшості випадків тричастинна композиція доповнюється своєрідною постлюдією (обидва «Реве та стогне»; «Садок вишневий» із «Триптиха» «Піснеспівів»; «Все упованіє» із «Псалмів»).

І всюди на слухача чекає розкіш мелосу – органічного, природного, витонченого, багатого на алюзії; ліричного і водночас строгого, вокально-кантиленного і водночас інструментально-кolorитного. Юбіляції церковних розспівів проростають тут крізь плетиво багатоголосної фактури, а кантові терцієві паралелізми поєднуються з романтичними мовними інтонаціями. Цей мелос народжується як відлуння перших акордів; він росте, розгалужується, утворюючи дивовижні звукові конфігурації, створюючи враження живої матерії, він пульсує, дихає, затьмарюється й прозорішає. Він не знає кордонів і обмежень, він не відчуває стримуючої сітки метру, він – самодостатній і гіпнотизуючий. Він, зустрічаючись з кобзаревим Словом, з віршем, «вкарбованим у пам'ять народу», творить дивовижний і неповторний, оригінальний і космічний, а водночас, такий людський світ: світ хорової шевченкіани Валентина Сильвестрова.

ЛІТЕРАТУРА

1. Валентин Сильвестров. Дочекатися музики. Лекції-бесіди. За матеріалами зустрічей, організованих Сергієм Пилотиковим. – К. : Дух і літера, 2011. – 376 с.
2. Забужко О. Шевченків міф України. Спроба філософського аналізу / О. Забужко. – К. : Факт, 2009. – 148 с.
3. Зинькевич Е. Пеніе мира о самом себе (В. Сильвестров) // Зинькевич Е. MUNDUS MUSICAE. Тексты и контексты : избр. ст. / Елена Зинькевич. – К. : Задруга, 2007. – С. 377–399.
4. Михайлова О. Про структурно-семантичний інваріант симфоній Валентина Сильвестрова / О. Михайлова // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. – Вип. 28 : Музична україністика в контексті світової культури. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1998. – С. 164–172.
5. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1982. – 319 с.
6. Семенченко М. Валентин Сильвестров: «Читайте Шевченко, пока не поздно...» [Електронний ресурс] / Марія Семенченко. – Режим доступу: <http://www.day.kiev.ua/ru/article/kultura/valentin-silvestrov-chitayte-shevchenko-poka-ne-pozdno>
7. Сильвестров В. В. Музыка – это пеніе мира о самом себе... Сокровенны разговоры и взгляды со стороны : беседы, статьи, письма / Валентин Сильвестров ; автор ст., сост., собеседница М. Нестьева. – К., 2004. – 364 с.
8. Скуратівський В. Шевченко в контексті світової літератури // Скуратівський В. Історія і культура / В. Скуратівський. – К. : Укр.-америк. бюро захисту прав людини, 1996. – С. 4–14.
9. Чекан Ю. Інтонаційний образ світу / Юрій Чекан. – К. : Логос, 2009. – 227 с.
10. Чекан Ю. Музикознавча компаративістика: від методу – до науки / Юрій Чекан // Музикознавчі студії інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : зб. наук. пр. / [ред. кол. В. І. Рожок, В. Т. Посвалюк та ін.; упоряд. О. І. Коменда]. – Луцьк : ВНУ ім. Лесі Українки, 2012. – Вип. 10. – С. 6–18.
11. ЕУМПОЕІОН: Встречи с Валентином Сильвестровым / сост. А. Вайсбанд, К. Сигов. – К. : Дух і літера, 2012. – 408 с.

Чекан Ю. І. Из хорової шевченкіани Валентина Сильвестрова (компаративний етюд). Твори на тексти Т. Г. Шевченка займають ключове місце у хоровому доробку В. Сильвестрова. Порівнюються варіанти інтерпретації віршів «Ре́ве та стогне Дні́пр широ́кий», «Са́док вишне́вий коло хати» та «Все упова́ніє моє», здійснені композитором у циклах «Псалми на слова Шевченка» (2005), «Триптих» (2013) та «Піснеспіви» (2014). Розглянуто принципи роботи В. Сильвестрова з поетичним першоджерелом та характерні особливості організації інтонаційного образу світу.

Ключові слова: інтонаційний образ світу, компаративний аналіз, робота з поетичним текстом, організація музичного простору.

Чекан Ю. И. Из хоровой шевченкианы Валентина Сильвестрова (компаративный этюд). Произведения на тексты Т. Г. Шевченко занимают ключевое место в хоровом наследии В. Сильвестрова. Сравниваются варианты интерпретации стихотворений «Ре́ве та стогне Дні́пр широ́кий», «Са́док вишне́вий коло хати» и «Все упова́ніє моє», осуществлённые композитором в циклах «Псалмы на слова Шевченко» (2005), «Триптих» (2013) и «Песнопения» (2014). Рассмотрены принципы работы В. Сильвестрова с поэтическим первоисточником и характерные особенности организации интонационного образа мира.

Ключевые слова: интонационный образ мира, компаративный анализ, работа с поэтическим текстом, организация музыкального пространства.

Чекан Y. I. On the Choral Shevchenko Cycles of Valentin Sylvestrov (comparative study). Musical works based on T. Shevchenko's poetry are key in V. Sylvestrov's choral heritage. The article compares different interpretations of poems "Reve ta stohne Dnibr shyroky", "Sadok vyshnevy kolo khaty" and "Vse upovaniye moye", that are parts of his cycles "Psalms on Shevchenko's Words" (2005), "Triptych" (2013) and "Chants" (2014). The article takes a look at the principles of V. Sylvestrov's work with the poetic source and the peculiar features of his organization of the intonational image of the world.

Keywords: intonational image of the world, comparative analysis, working with the poetic source, the organization of musical space.