

ВІННИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО
Факультет дошкільної, початкової освіти та мистецтв імені Валентини
Волошиної
Кафедра музикознавства, інструментальної підготовки та
хореографії

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

Вокально-хорові жанри в творчості Кирила Стеценка

Студентки 2 курсу групи 2ММЗ
Галузі знань 02 Культура і мистецтво
спеціальності 025 Музичне мистецтво
Гораш Юлії Анатоліївни
Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства,
професор Завальнюк А. Ф.

Національна шкала _____
Кількість балів: _____ Оцінка: ECTS _____
Голова комісії _____
(підпис) (ініціали, прізвище)
Члени комісії _____
(підпис) (ініціали, прізвище)

(підпис) (ініціали, прізвище)

(підпис) (ініціали, прізвище)

Вінниця – 2019

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I. ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНО-ХОРОВОЇ ТВОРЧОСТІ К.СТЕЦЕНКА	6
1.1 Життя і творчість К.Стеценка.....	6
1.2 Вокально-хорові твори та солоспіви.....	11
1.3 Оперна творчість К.Стеценка.....	18
РОЗДІЛ II. СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ВОКАЛЬНО- ХОРОВИХ ТВОРІВ ТА РОМАНСІВ К.СТЕЦЕНКА	32
2.1 Пісні, романси та хорові мініатюри.....	32
2.2 Твори великої форми (хорові поеми, кантати) К.Стеценка.....	40
2.3 Духовні твори К.Стеценка.....	56
ВИСНОВКИ	61
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ І ЛІТЕРАТУРИ	63

ВСТУП

Вибір даної теми зумовлений тим, що високопрофесійна музика К. Стеценка часто звучить в різних концертах та заходах. Проте, музично-критична та педагогічна діяльність висвітлена не достатньо. Тому в роботі приділена увага стильовим особливостям його творчості, що на наш погляд є дуже актуальним. Кирило Григорович Стеценко (1882—1922) належить до провідних українських композиторів початку ХХ століття, його творча спадщина і різнобічна діяльність — диригентська, педагогічна, музично-критична, — що припадає переважно на дожовтневий період, стала невід'ємною часткою української демократичної культури, оригінальним явищем її історичного розвитку.

Кирило Григорович Стеценко увійшов в історію української культури як видатний композитор і музично-громадський діяч, педагог, музичний критик, хоровий диригент. Провідним стрижнем його інтенсивної праці в усіх цих галузях була боротьба за народні реалістичні принципи мистецтва, за його високий професіональний рівень.

Багатогранна творча діяльність К. Стеценка в музикознавстві досліджена недостатньо. Музиці композитора присвячено кілька праць, серед них кандидатські дисертації Л. Мірошникової «Хорова творчість К. Стеценка» та Л. Пархоменко «К. Г. Стеценко. Життя і творчість» (остання — опублікована). У книжці Л. Пархоменко є невеликий розділ про стиль композитора, але тут не передбачалося вивчення усіх аспектів індивідуального стилю Стеценка. Певне місце творчості композитора відводиться у кандидатських дисертаціях Н. Горюхіної «Основні риси української класичної хорової музики та їх розвиток у хоровій творчості українських радянських композиторів» і Л. Спасокукотського «Жанр кантати у творчості українських композиторів».

Отже, стиль музики Стеценка як художня закономірність, система, цілісність, як логіка його музичного мислення не став об'єктом всебічної

уваги музикознавців. Тому і виникла потреба розглянути спадщину композитора під кутом зору стильових особливостей його творчості.

Об'єкт: вокально – хорова творчість К.Г.Стеценка.

Предмет: особливості музичної мови фольклорних творів, солоспівів, оперних жанрів та духовної музики К.Стеценка.

Мета дослідження: недостатнє розкриття даної проблеми у науковій літературі зумовило вибір теми «Творча спадщина К.Стеценка».

Виходячи із актуальності проблеми, завданням роботи є висвітлення музичного стилю К.Стеценка, як художньо естетичного явища в національній музичній культурі, розкриття особливостей інших засобів музичної виразності творів композитора.

Із мети дослідження постають такі завдання:

1. Вивчити та висвітлити жанрову різноманітність і особливості музичного стилю творчості К.Г.Стеценка.
2. Розглянути стильові особливості хорової спадщини композитора (хорів, поем, кантат, опер).
3. Розкрити основні принципи та засоби музичної виразності в духовних творах.

Новизна дослідження полягає в тому, що хорова спадщина К.Стеценка широко аналізується і висвітлюється сучасними дослідниками стосовно обробок народних пісень, то новим є спроба у другому розділі запропонованої роботи розглянути ладо гармонічні поліфонічні засоби музичної виразності оригінальних духовних творів, які досі не достатньо досліджені. Це стосується релігійних колядок, хірувімських пісень, «Літургії Іоанна Златоустого» та інші духовні твори великої форми.

Практичне значення роботи полягає в тому що музикознавчий аналіз духовних творів може бути використаним в навчальному процесі та самостійній роботі студентів з історії музики, а також в роботі з навчальними хоровими колективами та в наукових дослідженнях.

Апробація та впровадження результатів.

Основні положення та результати дипломного дослідження обговорювалися на звітних наукових конференціях студентів Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського у 2018 – 2019 роках.

Публікації. Стаття Гораш Ю.А. «Духовні розспіви, колядки та літургії К.Стеценка»; Збірник матеріалів Регіональної науково-практичної конференції студентів «Актуальні проблеми музичної освіти та виховання». Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського ред. Н.Г.Мозгальова, О.Ю.Теплова. – Вінниця 2019р.: ФОП – Випуск 5. – 165 с.

Стаття «Жанрово-стильові особливості творчості К.Стеценка» Всеукраїнська науково-практична конференція «Музичне мистецтво і освіта: досвід та інноваційні шляхи розвитку». Вінниця 2019р.

Структура роботи

Дипломна робота складається із вступу, двох розділів, загальних висновків, списку використаних джерел 57 (найменувань). Повний обсяг роботи 66 сторінок, з них 62 основного тексту.

Розділ I. Вокально-хорові жанри в творчості Кирила Стеценка.

1.1 Життя і творчість К. Стеценка

Кирило Григорович Стеценко увійшов в історію української культури як видатний композитор і музично-громадський діяч, педагог, музичний критик, хоровий диригент. Провідним стрижнем його інтенсивної праці в усіх цих галузях була боротьба за народні реалістичні принципи мистецтва, за його високий професіональний рівень.

Життя К. Стеценка припало на складний історичний період жорстокої класової боротьби, епохи революцій 1905–1907 та 1917 років, а між ними – смуги найчорнішої політичної реакції. Складність суспільно-політичної боротьби, відірваність композитора від пролетарського революційного руху та ряд суб'єктивних причин визначили серйозні суперечності в життєвих позиціях та ідеології митця, що призводили інколи аж до ідейних зривів.

Проте, в основній частині своєї творчості Стеценко не знав хитань – він послідовно виступав поборником реалістичного, яскравого, національного й високохудожнього мистецтва, осяяного гуманістичними, демократичними ідеями.

Композиції Стеценка в багатьох жанрах – обробки народних пісень, хорові мініатюри, кантати, солоспіви, дитячі опери та музика для театру, – розвиваючи кращі традиції Лисенка, накресливали нові шляхи розвитку української музики. Вони безпосередньо підготували досягнення українських радянських композиторів. Кращі твори К. Стеценка користуються любов'ю нашого народу і є окрасою української музики.

Кирило Григорович Стеценко народився 12/24 травня 1882 року в селі Квітках на Канівщині (нині Черкаська область). Ріс він у сім'ї бідного маляра, з малих років зазнав нестатків і тяжкої щоденної праці. З трудовим побутом народу, багатою природою Канівщини та задушевною народною піснею пов'язані його яскраві дитячі враження. Помітивши здібності Кирила, батьки доклали багато зусиль, щоб дати йому освіту. Проте матеріальна

незабезпеченість родини змусила батьків обрати для нього духовний заклад, де можна було безплатно вчитися. Так хлопець потрапляє (1892) до Софійської духовної школи в Києві і одночасно вчиться в школі художника Мурашка, оскільки має хист і до малювання. Гаряча любов до музики, абсолютний слух, прекрасна музична пам'ять вирізняють його серед інших учнів духовної школи, і в тринадцять років він стає вже диригентом шкільного хору. Навчаючись у Київській духовній семінарії (1897–1902), Стеценко мало цікавився богослів'ям, віддаючи весь час музиці.

Щоб здобути досвід диригента, він працює одночасно помічником регента в хорі Михайлівського монастиря. Тут він проходить по суті, практичну школу хормейстерства, що допомагає йому згодом опанувати техніку хорового письма.

1899 року Стеценко-семінарист знайомиться з М. В. Лисенком і його хором. Ця подія вирішує дальшу долю юнака. Лисенко зацікавився талантом початкуючого композитора і диригента, привітав його перші твори, спрямував на ґрунтовне вивчення народної пісні.

У 1901–1902 роках Стеценко керує хором Київської семінарії, влаштовує з ним ряд концертів світської української музики в Лук'янівському народному домі. З цього часу праця з хорами стає основною у виконавській діяльності Стеценка.

По закінченні семінарії Стеценко відмовляється стати священником. Працюючи вчителем співів у різних школах, він прагне набути музичних знань, стати композитором. З цією метою Кирило Григорович вступає 1903 року до школи РМТ, далі переходить до новоствореної школи М. В. Лисенка, де теоретичні музичні дисципліни вивчає під керівництвом досвідченого педагога Г. Л. Любомирського. Проте закінчити своє навчання йому не вдалося. Обтяжений великою родиною, він змушений був напружено працювати для заробітку; 1907 року за пропаганду української пісні його

було вислано з Києва, і він втратив шлях до професійної освіти. Довелося Стеценкові, в основному, самотужки здобувати музичні знання.

Перші твори Стеценко написав ще семінаристом. Це були хорві композиції («Бурлака», «Могила»), в яких ще відчувалося наслідування Лисенка щодо відтворення національного характеру. Настрої їх були забарвлені сумом, роздумами над проблемами соціальної несправедливості.

Тоді ж у плані національної романтичної драми ним було розпочато й оперу «Полонянка» (збереглися фрагменти першої дії).

В час революції 1905–1907 років Стеценко сформувався як митець-громадянин. У своїй творчості він підносить ідеї боротьби за національне й соціальне визволення (хори «Содом», «Прометей», «Заповіт» та ін.). Легендарний ватажок селянських повстань Устим Кармалюк стає героєм задуманої в той час одноіменної опери («Кармелюк»). В ці роки Стеценко розпочинає активну культурно-просвітительську діяльність. Композитор виступає в пресі з критичними статтями і рецензіями на оперні вистави, організовує хор, який тогочасна преса іменувала Першим київським народним хором, влаштовує концерти української музики і особливо енергійно пропагує українську пісню та музику серед своїх учнів.

З придушенням революції царизм репресував не тільки діячів революційного руху, а й тих, хто йому відкрито співчував. Не минули й Стеценка. Після кількох доносів службового характеру щодо «неблагодійності» спрямування його педагогічної праці, в якій вбачалися «українофільські тенденції», 18 січня 1907 року у нього було зроблено обшук. Композитора заарештували, а потім адміністративно вислали з Києва до провінціального містечка Донщини Олександрівська-Грушевського. Через пів року Стеценкові пощастило перевестися звідси до Білої Церкви.

У недовгий білоцерківський період (друга половина 1908–1909 років) він працює переважно в галузі камерно-вокальної мініатюри, стає на шлях поглиблено-психологічного розкриття образів. 1909 року Стеценко видає

свою музику до театральних вистав «Бувальщина», «Як ковбаса та чарка» та «Сватання на Гончарівці».

Прагнучи продовжувати музичну освіту, Стеценко 1910 року намагається працювати в Києві. Проте, відсутність умов для творчості, матеріальна скрута, перевтома від непосильної завантаженості багатьма роботами та хвороба примусили його в кінці 1910 року знову виїхати з Києва на Поділля у м. Тиврів.

Творчість Стеценка років роботи у Тиврові (кінець 1910–1911 років) позначена великими досягненнями в хоровому та оперному жанрах. В цей час були написані такі його хори, як «Усе жило», «То була тихая ніч», «Хмари» і «Веснонько-весно», кантати «Шевченкові» та «Єднаймося», дитяча опера «Лисичка, Котик і Півник».

Проте, суспільно-політичні умови того часу, коли реакція придушувала щонайменші прояви вільнолюбства, позначилися й тут. У Тиврові Стеценка як «небезпечну» людину оточує атмосфера недоброзичливості й підозри. Композитор був позбавлений аудиторії, можливості знайти відгук на свою творчість. Втративши перспективи, знесилившись у боротьбі з нестатками, він відважується на попівство у селі Голово-Русаві (1912–1917).

Ці роки були часом жорстоких моральних мук для Стеценка. Настає тяжка творча криза. Не маючи сил творити, Стеценко кидається від роботи по організації кооперативу до шкільних справ, але не знаходить душевної рівноваги. Правда, 1914 року він пробує видрукувати свою кантату «Шевченкові», 1915 року – на прохання підпільного Українського Червоного Хреста – аранжує для хору з фортепіано революційні пісні «Ви жертвою в бою», «Червоний прапор», «Варшав'янка» та ін.; 1916 року на замовлення театру Садовського пише музику до п'єси С. Черкасенка «Про що тирса шелестіла».

До активного творчого і громадського життя Стеценко повернувся лише після революції 1917 року.

Окрилений революційними подіями, відчуваючи корисність своєї праці, він, скинувши рясу, приїжджає до Києва і зосереджує свої сили на організації музичного життя України. Стеценко розробляє тоді кілька детальних планів реорганізації музичної освіти, що мали демократизувати її, проекти заснування музичних факультетів при університетах, організації диригентського інституту, кафедр української музики при консерваторіях, кобзарських шкіл, державного симфонічного оркестру, музичного товариства. В той же час він пише нові романси, хори, музично-драматичні твори.

Працюючи в Дніпросоюзі (1920), він розгортає видавничу діяльність. У виданні Дніпросоюзу вперше вийшла в світ переважна більшість творів М. Леонтовича, а також композиції Я. Степового, К. Стеценка, ранні твори П. Козицького, М. Вериківського та ін. При Дніпросоюзі К. Стеценко закладає велику нотозбірню.

Композитор організовує дві мандрівні хорові капели, що їздили в перші роки після Великої Жовтневої соціалістичної революції з концертами по Україні. На їхній основі згодом виникла капела «Думка».

З реорганізацією Дніпросоюзу в кінці 1920 року Стеценко тимчасово залишається без роботи і без засобів до існування. В листі до М. Леонтовича він так пише про цей період: «Я за відсутністю праці куска хліба ради навіть взяв собі на селі, біля Фастова, парахфію». Це був другий ідейний зрив композитора. Але, розглядаючи цей свій стан як тимчасовий, Стеценко прагне не відриватися від культурного життя Києва: читає лекції в Музично-драматичному інституті ім. М. В. Лисенка, пише до Наросвіти свої пропозиції щодо організації музичного виховання, допомагає роботі Музичного товариства ім. М. Д. Леонтовича. У Веприку він організовує селянську хорову капелу, з якою їздить по селах Київщини, тоді ж обробляє

низку народних пісень, завершує і оркеструє свої твори. 29 квітня 1922 року Стеценко помер від тифу.

1.2 Вокально-хорові твори та солоспіви.

Стеценко писав переважно у жанрах вокально-інструментальної музики. Свій творчий шлях він розпочав хоровими обробками народної пісні, і через цей жанр насамперед йшли пошуки свого, індивідуального і водночас національного стилю.

Обробка народної пісні не була для Стеценка основною галуззю творчості, як у Леонтовича, і навіть не посідала такого значного місця в його доробку, як у Лисенка. Але Стеценко високо цінував пісню та її обробку як засіб естетичного та ідейного виховання, як шлях до дальшого розвитку національного стилю в українській професійній музиці.

Першою надрукованою працею композитора в цій галузі була репертуарна збірка для сім'ї і школи «Луна». Вихід її з друку на початку 1907-року був помітною подією завдяки тому, що зміст збірки не відповідав напрямові офіційної педагогіки. В той час, коли співання народних пісень у школі розцінювалося як порушення «благопристойності», Стеценко уклав цю збірку цілком з народних пісень та українських композицій у народному стилі, одібравши для дитячого репертуару високохудожні обробки Лисенка, Кошиця, Леонтовича. Подані тут його власні обробки свідчать про те, що вже в той ранній період композитор прагне до глибокого розкриття образно-емоційного змісту пісні. Кращі з них – «Журавель» і «Чумак». Особливо характерна остання, що являє собою колоритну жанрову зарисовку образу трудівника-селянина. В цій обробці, що провіщає знамениту Леонтовичеву «Над річкою бережком», Стеценко домагається створення звукової перспективи (канонічне ведення мелодії, відгомін-луна), утворює динамічний контрапункт фортепіано до партії хору. Педагогічні принципи, виявлені будуть у випусках «Шкільного співаника» (1918). У 1907–1908 роках

Стеценко почав працювати над обробками колядок та щедрівок, що давали можливість відтворити колоритні сцени народного побуту.

Так, наприклад у колядці «Що у пана Йвана» композитор прагне до конкретизації сюжету та його розвитку. Змінюючи фактуру, варіюючи ладо-гармонічне розкриття теми, він членує обробку на кілька епізодів. В першому, який складають чотириголосні перші строфи колядки, розповідається про саму подію (єдиний син іде у військо). Другий епізод – дует високих голосів – це повчання матері. Третій – реприза: щаслива доля випала синові, що слухається материнських порад.

В цій обробці, крім відтворення розвитку сюжету, цікавим є намагання композитора передати стиль народного виконання колядки. Він досягає цього, вводячи витримані інструментальні звучання басів і характерний рефрен-змінність: міксолідійський лад з акцентом на низькому сьомому ступені, що вносить журливий відтінок, і гармонічний мінор .

До кращих обробок належать ті, в яких Стеценко поетично відтворив обряду колядування. Це – «Ой сивая зозуленька», «Ой за горою за зеленою», «Чи дома, дома хазяїн дому» та ін. В останній колядці Стеценко створює психологічну сценку, розкриває характерне на Україні роздільне колядування кожному з господарів. В обробці він показує, як колядники по-різному ставляться до господарів. До хазяїна вони промовляють статечно, розважливо, до дружини його – лагідно, до сина – мужньо, по-молодецькому, і лише тоді, коли починають колядувати донечці, відчувається, що всі симпатії віддано їй. У зверненні до дівчини інтонації колядників, відтінені м'якими гармоніями, стають особливо лірично-теплыми. Світло й ніжно звучить останнє побажання їй щастя-здоров'я. Так розвиток сцени досягає свого логічного завершення. Подібний принцип витримано і в колядці «Ой за горою».

Прагнення Стеценка до психологічно-характеристичної драматургії в обробках колядок визначило шукання нових прийомів музичного розвитку та

музичних характеристик. Ставлячи своїм завданням відтворити розвиток сюжету, зміни настрою та різні характери, Стеценко звертається до строфічної варіантності, варіювання ладо-гармонічних елементів теми і навіть до трансформації її, до нових прийомів динамічного розвитку.

Так, для передачі найрізноманітніших нюансів Стеценко поєднує класичну імітаційну поліфонію з традиціями народного багатоголосся, часто досягає змістового або колористичного акценту, виділяючи з постійного чотири-або шестиголосся один або два голоси («А у цього хазяїна на його дворі», «В полі, полі плужок оре», «Що у пана Йвана» та ін.), користується контрапунктами («Ой сивая зозуленька»), тематичною розробкою («Ой на річці на Ордані»). Рідше застосовує Стеценко прийоми контрастної поліфонії («Нова рада стала», «А у Куцівці»).

Переборення строфічної розмежованості було важливим новаторським принципом, виробленим у «Колядках та щедрівках» Стеценка. Обробки колядок Стеценка вражають проникненням у стрій народної пісенності, національним колоритом, своєрідністю стилю.

Характерно, що складні художні завдання в обробках КОЛЯДОК композитор розв'язує засобами хору без супроводу – 50 колядок Стеценка були в цьому напрямі справжнім завоюванням. Цей принцип був поглиблений Леонтовичем та радянськими композиторами. Хорові обробки пісень «Зійшов місяць» та «Ой на ставу» (1912) розвивають творчі принципи композитора, знайдені в «Колядках».

Серед обробок Стеценка, створених до Жовтневої революції, є декілька з супроводом фортепіано. Це переважно аранжировки революційних пісень (1915). Відзначаються вони лапідарністю, чіткістю структури й гармонічних функцій, яких вимагає характер образів цих пісень. Найхарактернішою з цього погляду є обробка «Варшав'янки», трактована Стеценком як пісня для демонстрації, масова і маршова, яка має згуртовувати в боротьбі. «Пісня, – писав у 1917 році К. Стеценко, – дякуючи ритмові, є

могутній фактор для розвитку почуття єдності, гуртування й солідарності громадської». Саме чіткий ритм та вольова зібраність і характерні для цієї обробки Стеценка .

Однією з найдовершеніших обробок Стеценка була хорова розкладка «Заповіту» (мелодія Г. Гладкого), яка відзначається яскравим узагальненням музичного образу, художньою цілісністю. Не тільки перші композиції К. Стеценка були написані для хору, цей жанр залишився й надалі одним з найулюбленіших його жанрів, у якому втілювалися найглибші ідейні задуми композитора.

Ще 1902 року Стеценко написав два хори, що привернули до себе увагу любителів хорового співу. Це були «Бурлака» і «Могила», навіяні скорботними думами про тяжке життя трудящих та про долю України. Революційні події 1905–1907 років різко змінили коло образів та ідей хорів Стеценка. Бажання відгукнутися на події сучасності сповнило його творчість пристрасстю, хвилюванням, динамікою.

Саме таким є хор «Содом» на слова О. Коваленка (жовтень 1905 року), написаний під враженням розправ царату з трудящими. Цей гнівний суворий марш малює образи масової демонстрації, несе дух протесту і водночас трагедійності .

Конфліктність відзначає і один з найпопулярніших у той час творів Стеценка – хор «Прометей», також на текст О. Коваленка, що розкриває тему нескореності, невмирущості революційного духу народу. Поєднання образів різних емоційних планів – епічного зосередження й драматичного пориву, інтонаційна розробка теми, імітаційні стретні наростання в кульмінації визначають динамічне розгортання твору .

Для характеристики ідейних прагнень Стеценка цього часу показовий оригінальний хор на слова «Заповіту» Шевченка. Звернення до громадянських проблем, революційно-визвольних мотивів у період 1905–1907 років свідчило про активізацію художніх пошуків Стеценка. Так, у

його творах з'являється невластива раніше Стеценкові піднесеність, опора на інтонації революційних пісень, маршовість. Накреслюється також прагнення до розкриття внутрішньо-конфліктних явищ, що приводить до створення психологічно поглиблених характеристик образів.

Особливості суспільно-політичної обстановки 1908–1911 років, вимушена ізоляція Стеценка від культурно-громадського життя Києва не могли не відбитися на творчості композитора, в якій у цей час сильніше зазвучали психологічні мотиви. Композитор цікавиться переважно складним внутрішнім світом своїх сучасників, хоч громадянські теми також цікавлять його.

Особливого розвитку набуває раніше ледь накреслена в хорах Стеценка тема поетичного оспівування природи. Пейзажні композиції його відзначаються особливою теплотою, зумовленою постійною присутністю в них людини з її переживаннями.

Манера, стиль цих творів ніби «акварельні». Композитор добирає дуже прозорі барви, світлий легкий характер звучання. Кращі серед них хори «Усе жило» та «Веснонько-весно». В останньому Стеценко відтворює поетичну картину природи через схвильоване сприйняття закоханої людини. В цьому творі сплітаються контрастні лінії голосів, кожна з яких має свою драматургічну функцію. Багата візерунчаста партія жіночого хору дає граціозний, ажурний мелодичний малюнок, світлий колорит; партія жіночого хору дає граціозний, ажурний мелодичний малюнок, світлий колорит, партія тенорів вносить основний мелодично-тембровий контраст, вона рівноправно виступає в діалозі з жіночим хором; партія басів з її органічними пунктами має важливу колористичну функцію.

Образи природи Стеценко часто протиставляє настроям і почуттям людини. Так скомпоновано прекрасний драматичний хор «То була тихая ніч» на текст Лесі Українки. Барви завмерлої ночі, чутливе вслуховування в її подихи, своєрідний ритм

тиші визначають перший образ хору. Непомітно входить в партію жіночих голосів мелодія широкого дихання. В хоровій тканині виникають, переходять в інші голоси виразні мелодичні поспівки, вона вся міниться легкими півтінями, ледве помітними переливами гармонічних барв. Музика захоплює щирістю тихої, затамованої журби .

М'якому, плавному рухові раптово приходиться на зміну пристрасність висловлення, поліфонічна діалогічність – немов проривається людський біль і страждання. Але драматичне напруження цього другого образу переростає далі в торжество вольового, світлого: людина переборює свій душевний біль.

«То була тихая ніч» належить до кращих зразків лірико-драматичних етюдів К. Стеценка. Композитор глибоко відчув зміст вірша Лесі Українки: в боротьбі з особистими стражданнями завжди перемагала сила духу поетеси.

Ідея громадського призначення мистецтва, покликаною надихати людей на боротьбу проти темряви й зла, пронизує хор Стеценка «До пісні» на текст М. Чернявського. Це гімн гуманістичному мистецтву. Музичний образ твору динамічний, світлий. Хор виростає буквально з однієї інтонації, яка зазнає великої тематичної розробки. Досить багата його емоційна сфера: від м'якого пориву до екстатичного заклик.

Важливим засобом музичного розвитку цього хору є гармонія і, зокрема, тональні зіставлення, за допомогою яких Стеценко досягає справді яскравих контрастів та свіжості звучання .

Однією з найяскравіших композицій, в якій пролунав протест митця-гуманіста проти придушення свободи, був хор «Сон» на слова автобіографічного вірша поета-революціонера П. Грабовського. В музиці відтворено душевний стан ув'язненого в тюрмі безіменного бійця революції. Стеценко не тільки тонко розкриває всі нюанси почуттів, духовний світ свого героя, а й виражає палкий протест проти несправедливості, проти гніту й безправ'я. Знайдена Стеценком лірична

форма цього викриття підкреслює драматизм ситуації. Хор звучить як пристрасний заклик до боротьби за волю.

Драматургія хору характеризується контрастним зіставленням образів мрії і суворої дійсності. Зіставлення образів пахучого поля й страшної тюрми, веселого літа й безжально зруйнованого життя набуває характеру все більш глибокого, непримиренного конфлікту .

Такий спосіб розвитку музики надає динамічності розкриттю душевних переживань героя – його безмежної любові до свого краю, батьківщини й рідних, страшного відчуття свого безсилля в тюрмі.

Цілісності розгортання музичного образу композитор досягає інтенсивним тематичним розвитком декількох інтонаційних зерен. Трансформації їх проймають кожен музичну побудову, проходять у різних голосах і в процесі розвитку набувають нового емоційного забарвлення, становлять єдину інтонаційну основу хору. Навіть у кульмінації, в момент найвищого загострення конфлікту, бачимо інтонаційну спільність з цілком протилежними за характером епізодами – середньою частиною хору і його початком .

Разом з тим композитор, трансформуючи тематичний матеріал, досягає надзвичайно тонкого нюансування, підкреслення психологічно важливих художніх деталей.

«Сон» був чи не першою спробою психологічного розкриття громадянської теми. Особлива цілісність розвитку музичних образів, схвильованість тону, гострота виявлення конфлікту, глибина типізації підносять цей хор до рівня музичної поеми. Цей твір – коштовна перлина української хорової класики.

Громадянські мотиви звучать також у творах Стеценка «У путь», «Хмари», дістаючи тут переважно драматично-конфліктну трактовку. Хорові твори К. Стеценка 1908–1911 років посідають визначне місце в українській музиці того часу.

1.3 Оперна творчість К.Стеценка.

Працюючи переважно над хоровими мініатюрами, композитор прагнув і до створення великих форм.

Його приваблювали тут можливості втілити значні події, важливі теми з народного життя. Ці творчі прагнення Стеценко здійснив у своїх кантатах і поемах – схвильованих думках громадянина, звернених до народу, до прогресивної частини суспільства. Кантати («Слава Лисенкові», «Шевченкові», «Єднаймося») і поеми («Рано-вранці новобранці» і «У неділеньку святую») створювалися на різних етапах творчого шляху Стеценка й показують значну ідейно-художню еволюцію композитора.

Перша кантата «Слава Лисенкові була написана 1903 року молодим Стеценком до 35-річчя мистецької і громадської діяльності М. Лисенка. Ця перша спроба композиції великої форми була ще не зовсім вдалою. В ній були виразні епізоди, вже відчувалося певне знання хору, але кантата не справляла цілісного враження.

У 1904 році Стеценко створив поему для хору, соло баритона й фортепіано «Рано-вранці новобранці». В основу цієї композиції покладено одно іменний вірш Т. Г. Шевченка, написаний в характері рекрутських пісень. Композитора захопила передана у вірші трагічна колізія – драма новобранця та його рідних. Стеценкові вдається створити узагальнений образ-характеристику рекрута і шляхом інтонаційного розвитку основної маршової теми розкрити прихований у вірші драматичний зміст. Змінені інтонації маршу проникають у сумну розповідь про Події після смерті дівчини («Стоїть село»), він виникає лейтмотивним нагадуванням про минуле, коли, повернувшись додому, москаль побачив перед собою пустку замість хати. Ця тема, ніби спотворена болем, звучить і в останній скарзі знедоленої людини «Ні до кого в світі прихилитись».

Початкова характеристика матері й дочки побудована на інтонаціях українських побутових пісень. З розвитком драматичних подій інтонації цієї

пісенної теми розробляються у схвильовано-експресивному діалозі хору з фортепіано, що синкопованістю ритму й поліметрією передає відчуття великого внутрішнього напруження .

Інтонаційна єдність і чіткість структури були значним досягненням Стеценка в цьому творі. Громадянське звучання теми, реалістична типізація образів свідчили про ідейне зростання композитора й розвиток його професійної майстерності.

1910 року Стеценко створив кантату «Єднаймося» на текст І. Франка. В час гнітючої політичної реакції композитор будив мрію про возз'єднану вільну Україну, де народ, говорячи словами вірша з кантати, не буде «в панів на службі свій вік коротати», а встане на повний зріст перед усім світом разом з «братами-трудоарями» інших націй.

Основний емоційний тонус кантати визначають музичні образи першої й третьої частин (кантата тричастинна). Це вольова музика з пісенними інтонаціями, рельєфними мелодичними контурами, монолітним строем чітких акордових вертикалей. Її настрої урочистий, святковий .

Значний художній контраст вносить середня частина – соло сопрано. Це звернення матері-України до своїх дітей, витримане в характері пристрасної декламації, інтонації якої виявляють певну спільність з українськими думами.

Глибока патріотичність змісту кантати «Єднаймося», художня довершеність музичних образів здобули їй визнання, зробили її подією важливого значення для української культури.

В тому ж 1910 році Стеценко працює над кантатою «Шевченкові», в якій оспівує Шевченка-поета, борця-революціонера, Шевченка-людину. Основне, що відрізняє цей твір від більшості прославних кантат, є відсутність офіційності. «Шевченкові» – ліро-епічна кантата, в якій епічно-прославні образи виникають як розвиток ліричного начала. Композиційна структура кантати, що утворюється з шести епізодів і може розглядатися як

своєрідна двочастинна будова, не має фрагментарного характеру. Це логічне розгортання думок-почуттів.

Основний образ кантати «Шевченкові» – «Сонцем нам твоя пісня палала» – пройнятий душевною теплотою. Усе в музиці говорить про ліричність тону: і широкий мелодичний зліт по тонах розкладеного тризвука, і м'якість тріольного руху, тонка ладова змінність, що вносить відтінок імпровізаційності, живої схвильованої мови .

Другий образ – «Ти, Кобзарю, вірний народу» – оспівує поета-борця. Музика цього епізоду сповнена вольових емоцій, піднесеності. В ній відчувається інтонаційна близькість до революційних пісень. Цей образ логічно приводить до вищого ступеня динамічного наростання – славлення поета; (третій епізод кантати) .

Епізод славлення подано в широких декоративних штрихах. Перегукування й юбіляції хорів побудовані на чергуванні суміжних ступенів (IV–V), контрасти тембрів асоціюються з виступами великих груп народу, створюють відчуття простору й святковості.

Великим художнім контрастом після піднесеності музики другого і третього епізодів звучить соло баритона, де знову розвивається перша тема кантати. В репліках хору «великий, славний сину України» відчутна певна драматичність у вираженні любові й смутку, бо ж не були щасливими ні життя поета, ні доля його вітчизни.

Настрій цього розділу кантати продовжує динамічна фугета (п'ятий епізод), що утворює велику кульмінацію й безпосередньо переходить у заключний епізод славлення Шевченка, побудований на тематичному матеріалі другого й третього розділів.

Логічна вмотивованість переходів від одного образу до іншого, тематична єдність, чіткість драматургії–все це сприяє тому, що твір справляє цілісне й сильне враження. Кантата «Шевченкові» зайняла почесне місце в

репертуарі хорових колективів, вона є одним з кращих творів, якими вшановувалася пам'ять Т. Шевченка.

В хорових композиціях великої форми К. Стеценко продовжує й розвиває традиції М. Лисенка щодо актуальності й значущості ідейно-художнього змісту, яскравості національного характеру й форми. Композитор домагається монолітності, цілісності розгортання образів. В зв'язку з цим помітне прагнення його до наскрізної драматургії, глибокої розробки тематизму і в цілому не сюїтності, а поемності.

Найбільш виразно виявляться ці тенденції в поемі-ораторії «У неділеньку, у святую», створеній після революції 1917 року. Солоспіви Стеценка написані переважно на вірші Т. Г. Шевченка та поетів-сучасників композитора – Лесі Українки, В. Самійленка, О. Коваленка, О. Олеся та ін. Ця особливість його романсів робить їх дуже цікавими й характерними щодо відображення духовного світу української демократичної інтелігенції перших десятиріч нашого століття. Стеценкові романси завдяки своїй змістовності, красі та зручності для виконання ще до видання ставали відомими публіці, міцно входили в репертуар найвидатніших співаків того часу й ставали надбанням найширших верств любителів музики.

Серед ранніх солоспівів Стеценка визначаються зрілістю й талановитістю два романси: «Тихо гойдаються» і «Плавай, плавай» (1903–1904). Перший з них («Тихо гойдаються», текст М. Чернявського) – поетична баркарола з тонкою зміною барв альтерованих субдомінантово-тонічних гармоній, плавним хвилястим мелодичним рухом.

Особливе місце в усій романсовій творчості Стеценка займає «Плавай, плавай, лебедонько» на текст Т. Шевченка – драматичний монолог безталанної сільської дівчини, скривдженої в своєму великому почутті. Стеценко передає не лише розпач і тугу молодої дівчини, яка за легендою перетворилася на тополю, а й відтворює розвиток її драми, всю гаму переживань – від несміливої скарги через муки зневіри, страждання до безтямного розпачу.

Чутлива ладова мінливість музики яскраво передає ці емоційні градації (тужливий мелодичний мінор з підвищеним четвертим ступенем змінюється на розповідний еолійський, скорботний фрігійський, далі контрастно зіставляється з іонійським). Своєрідним ритмічним малюнком передано нерівний пульс складної душевної боротьби.

Вільною будовою музичних фраз та вільним метром (5/4–4/4–3/4–4/4) підкреслюється імпровізаційність монологу; мелізматичністю, виразним інтонуванням характерної для вияву «жалоців» збільшеної секунди між третім і четвертим ступенями в мінорі, «оспівуванням» опорних звуків передається пристрасність тужливих висловлень. В романсі, що має своїм джерелом народну пісню, вражає надзвичайна щирість, психологічна правдивість розкриття змісту вірша в музиці. Ці якості солоспіву принесли йому гарячу любов слухачів і виконавців.

В деяких солоспівах 1905–1907 років Стеценко піднімає пекучі питання часу. Це стосується, зокрема, романса «Квітчані сльози», в якому картини прекрасної природи протиставляються тяжкому життю в тогочасному суспільстві. Тривога громадянина звучить і в романсі «Болить душа моя» на текст О. Олесья.

Мотиви пейзажної лірики, накреслені в романсі «Тихо гойдаються», продовжуються в цей період в романсі «Вечірня пісня» на текст В. Самійленка. Цей чарівний музичний пейзаж зігрітий зворушливою людською любов'ю до сонця, до природи. Ніжна наспівна мелодія, прозорі барви гармонії з їх тендітними хроматично-спадними акордами, витончений фортепіанний супровід і загальний теплий колорит цієї філігранної мініатюри створюють почуття високого ліризму.

Жанр романса займає одне з чільних місць у творчості Стеценка в період 1908–1911 років. Протягом цього часу композитор створив майже третину всіх своїх солоспівів. Вони дуже різноманітні за темами, образами,

але об'єднують їх пошуки нових шляхів, нових принципів втілення теми, композиційних прийомів тощо.

Виявлений в них інтерес до психологізму не призвів композитора до самозаглибленості, до відмовлення від суспільних ідей. Навпаки, громадянські мотиви звучали тепер сильніше. Однією з таких композицій К. Стеценка є «Коваль» на слова І. Франка (1908), текст якого закликає людей до об'єднання і боротьби проти реакції. Інтонаційний склад його крайніх розділів; іде від козацьких жартівливо-мужніх пісень, середня ж частина є провісницею майбутніх масових радянських пісень з їх широким, простим і чітким мелодичним малюнком.

Визначне місце серед солоспівів цього часу посідає «Цар Горох» на текст В. Самійленка (з Беранже, для баса). В образі казкового цари Гороха – пияка, розпусника, невдахи-воєнка – їдко висміювався сам цар Микола II і його ганебна антинародна політика. Для викриття «героя» Стеценко вжив новий для себе тип яскравої виразної декламації з багатозначними іронічними паузами .

Протилежність асоціацій, викликаних музикою, прийоми пародіювання, дошкульний глумливий сміх рефрену відіграють особливу роль у створенні сатиричного образу. Не менш важливі тут прийоми зіставлень контрастних гармоній, ладів, тональностей у фортепіанному супроводі, що тримають увагу слухача у постійному напруженні .

Гнівно-викривальна музика твору примушує і сміятись, і глибоко ненавидіти ворогів народу. Таким чином, Стеценко розширив рамки українського солоспіву новою гостро злободенною суспільною проблематикою. Ця лінія була продовжена потім Степовим та радянськими композиторами.

В цей же період яскраво звучала у Стеценка тема кохання. Трактовка її набуває все більшої ліричної схвильованості, а іноді й експресії. Таким є романс на текст О. Олеся «Нащо, нащо тобі питати», де помітний

вплив романсів П. Чайковського. Оригінально розкриваються емоції кохання в романсах на тексти О. Олеся «Літньої ночі» та «О, не дивуйсь». Перш за все, вони більш багаті щодо своїх виконавських засобів: до супроводу, крім фортепіано, композитор додає скрипку. За повноцінністю й яскравою виразністю кожної з партій ці твори можна було б назвати вокально-інструментальними тріо.

Особливо витончено звучить «О, не дивуйсь» – своєрідний поетичний ноктюрн, де злились водночас поезія чарівної ночі і краса людського ніжного кохання. Музика характерна багатоплановістю звучання різнотембрових зіставлень, поліфонічним сплетінням тем. Багатий мелодизм солоспіву виростає з провідної поспівки, інтенсивна розробка якої виявляє щораз нові відтінки настрою і надає мініатюрі інтонаційної єдності.

Здобуток Стеценка у жанрі солоспіву в дореволюційні роки різноманітний щодо образів, типів та способів їх розкриття. Проте з погляду художності, довершеності він нерівний. Поруч із слабкими романсами зустрічаються й класично відточені вокальні мініатюри, такі, як «Плавай, плавай», «Вечірня пісня», «О, не дивуйсь», «Цар Горох», що збагатили український романс, стали кращими його зразками.

Проблема дальшого розвитку українського оперного мистецтва глибоко хвилювала К. Стеценка. Кілька разів звертався композитор до жанру опери, прагнучи розвинути ті основи, що заклав М. Лисенко. Цим питанням Стеценко приділяв багато уваги і в музичній критиці, борючись за змістовність та гуманізм оперної музики. На жаль, умови розвитку української культури в дореволюційній Росії не сприяли творчості в цьому жанрі.

Проте, композитор багато сам працював у галузі опери, і ця його спадщина є цікавою сторінкою в історії української музики. Перший музично-драматичний твір Стеценка – «Полонянка» (1903) – мислився автором як героїко-патріотична опера; «Кармелюк» (1905– і1906) –музична

драма, «Івасик-Телесик» (1907–1910) та «Лисичка, Котик і Півник» (1911) – опери-казки для дітей, «Дика сила» (1916) – романтична опера-мініатюра; «Іфігенія в Тавриді» (1911, 1919–1921) – психологічна музично-драматична сцена.

З цих творів закінченими були лише «Лисичка, Котик і Півник» та «Іфігенія в Тавриді». Є відомості про завершення й «Івасика-Телесика», хоча в клавірі, що зберігся, є лигає фрагменти з останньої, третьої, дії. До інших оперних творів було написано тільки по одній дії.

Робота над операми різних жанрів показує творчу еволюцію К. Стеценка. Найбільш рання його опера «Полонянка» наближалася до історико-романтичних п'єс. Основні її тематичні моменти – боротьба народу на чолі з козаччиною проти Турецько-татарської навали, страждання бранців у неволі, визволення їх, мотиви лицарства, героїзму, самопожертви, вірного кохання. Для «Полонянки» були характерними епічні елементи, повільне розгортання сюжету, барвисті образи, великі хорові сцени.

В концертному репертуарі збереглося кілька фрагментів: «Спів Кобзаря» – героїчний заклик до визволення бранців в характері народної думи, ліричний дівочий хор «Рости, квіте» та пізніше використана в музиці до драми «Про що тирса шелестіла» хорова «Веснянка».

Опера «Кармелюк» (лібретто за оповіданням Марка Вовчка) задумана в характері музичної драми. Соціальний конфлікт мав стати в ній основою всіх колізій. Композитор прагнув до драматичної загостреності дії, індивідуалізованих контрастних характеристик трудівників і глитаїв. Найбільше відомим з цієї опери є хор «Червона калінонька», що відзначається надзвичайною поетичністю і красою, близькістю до народних пісень.

Тихо, задумливо пливе ця пісня, оповідаючи про тяжку долю селянської дівчини, єдиним багатством якої є її дівоча краса, та й та в'яне у журбі та горі. Композитор тонко відтворив всі емоційні нюанси цієї пісні. Вільне підголосково-поліфонічне плетиво двох голосів над

інструментальним супроводом, своєрідна ладова мінливість (фа-дієз мінор натуральний з відхиленням в ля мажор – мі мажор), інтонаційні перегукування голосів – все це утворює враження особливої свіжості, переливчатості колориту, високої поетичності образів .

Оперу для дітей «Івасик-Телесик» було написано на текст М. Кропивницького, який призначав її для дитячого виконання. Але щодо цього в ній були значні недоліки: багатослівність, зайва побутовість. Подолання їх становило великі труднощі для композитора. Через те робота над «Івасиком-Телесиком» тривала з великими перервами від 1907 до 1911 року. За цей час, Стеценко, крім багатьох великих композицій, написав і лібретто, і музику іншої дитячої опери «Лисичка, Котик і Півник».

Музика Стеценка великою мірою перемогла хиби лібретто Кропивницького. Яскравість, узагальненість характеристик, розвинена система лейтмотивів – все це оживляє й цементує музичну розповідь. Музика опери має багато цікавих драматургічних знахідок, характеристик, вона може при певній доробці стати цікавим оперним твором для дітей.

В «Лисичці, Котику і Півнику», створеному на початку 1911 року за відомою народною казкою, було знайдено потрібну форму дитячої опери.

Віршоване лібретто опери належить композиторові і відзначається ясністю . й сконденсованістю. Нескладну колізію казки музика робить дуже динамічною. Вона виражає зміст ситуацій, створює чіткі індивідуалізовані характеристики, виконує ілюстративну функцію.

Найпростіший образ Півника, в якому композитор підкреслює безпомічність і надто велику довірливість маленької істоти. Хисткість інтонацій підкреслює його нерішучість. Півникова відповідь Лисичці щораз модулює, ніби «тікаючи» з тої тональності, в якій умовляє його Лисичка. На інтонаціях плачу (низхідні поспівки в діапазоні малої терції) благає він про порятунок .

Котик має розвинену характеристику. Його розсудливі повчання композитор передає урівноваженою кадансовістю поспівок його мелодії. У вираженні гніву, обурення його партії властивий активізований рух, рішучі стрибки мелодії.

Найцікавіше охарактеризована в опері Лисичка. Інструментальний лейтмотив її зловісний і жорстокий, а звернення до Півника звучить запобігливо, спокусливо. Інтонації Лисички весь час змінюються – благання, скарги переходять в погрози і залякування.

Друга картина наче відтягує розв'язку, вона контрастна щодо виконавських засобів: на зміну сольо-дуєтному викладу тут приходять граціозні танцювально-хорові епізоди, ансамблі, динамічні гри. Це нові в порівнянні з лисенківськими операми прийоми виявилися цілком доцільними. Опера «Лисичка, Котик і Півник» становить один з кращих зразків дитячої опери.

Працювати над музичним оформленням вистав Стеценко почав уже відомим композитором. У 1906–1907 та 1909–1910 роках йому довелося рецензувати київські театральні постановки. Близьче познайомившись з життям театру, Стеценко побачив, що музичне оформлення п'єс дуже відстає від їх змісту та культури сценічної інтерпретації.

Незважаючи на те, що музика в спектаклі має бути активним засобом розкриття задуму драматурга, в багатьох театральних трупах того часу музичне оформлення було покладене на розсуд і смак непідготовлених, випадкових людей. «При нинішньому стані справи, – писав К. Стеценко у 1909 році, – музика на українській сцені виконується кожною трупою по-різному: що не режисер – то й норов, що не капельмейстер – то й звичай, один другого кращий...»

Бажання покращити музичне оформлення вистав спонукало Стеценка до праці в цій галузі. Стеценко писав музику до різних п'єс: невеликих водевілів («Як ковбаса та чарка» М. Старицького, Бувальщина» А.

Велисовського), історичної трагедії («Богдан Хмельницький» М. Старицького), побутово-характеристичних п'єс («Дві сім'ї» І. Карпенка-Карого, «Сватання на Гончарівці» Г. Крїтки-Основ'яненка), романтичної психологічної драми («Про що тирса шелестїла» С. Черкасенка), до інсценїзації поеми Т. Шевченка «Гайдамаки».

У праці над музичним оформленням п'єс перед композитором стояли щораз інші завдання відповідно до тієї драматургічної ролі, яку відігравала в них музика. Так, працюючи над музикою до водевілів, Стеценко лише добирав кращі варіанти з популярних пісень і своєю обробкою надавав їм художнього звучання. До «Богдана Хмельницького» були написані лише кілька хорів. У п'єсі «Дві сім'ї» Стеценко обробляє весільні пісні для останньої сцени.

Зовсім іншу роль відіграє музика в опереті «Сватання на Гончарівці» за Г.Квіткою-Основ'яненком. Дїя її відбувається під Харковом за крїпаччини. У бублейниці Одарки і її чоловіка-п'яниці Прокопа на виданні дочка Уляна. Дівчина закохана в крїпака коваля Олексія. Мати хоче силоміць видати її заміж за багатого недоумкуватого Стецька. За допомогою бравого відставного солдата Скорика, що співчуває закоханим, сватання Стецька несподівано закінчується одруженням Олексія й Уляни.

Музика пронизує усю дію п'єси, підтримує розвиток конфлікту, розкриває настрої, характери персонажів. Найголовнішою її рисою є відповідність життєрадісному тону п'єси, сповненої емоційних контрастів і лукавого гумору. Точність музичних характеристик забезпечила органічність злиття музики з драматичною дією.

Інтродукція до «Сватання» являє собою музичне узагальнення матеріалу оперети. В ній стикаються, поєднуються й жартїливо протиставляються основні музичні образи-теми.

В характеристиках персонажів Стеценко відтїняє найяскравїші риси героїв. Так, у висловлюваннях безвільного Прокопа підкреслюється його

боязкість, беззаперечне повторювання жіничиних настанов і водночас лукава радість, коли вдається поставити на своєму.

В інтонаціях його жінки Одарки відчувається в'їдливий «притиск», настирливість; мова відставного солдата Скорика – рубані на солдатський манер інтонації народних побутових пісень. Найбарвистіше музика змальовує Стецька. Уривчасті стрибки, синкоповані акценти в його піснях підкреслюють його неврівноваженість, безпорадність, тупість. Основним інтонаційним зерном характеристики Стецька є жартівлива пісня-нісенітниця (переінтонована «Ой у полі нивка»), нарочито подана без супроводу, щоб ясніше донести алогічність тексту. Музика підкреслює сатиричне спрямування цього образу.

Лірична пара – Уляна й Олексій – протиставлена комедійно-сатиричним персонажам. Найпоказовішими їх характеристиками є популярні й дотепер «Хусточка моя» і «Чи це ж тая криниченька». Оперета закінчується «водевілем» – сценою сватання з поетичними дівочими хорами та іскристим фінальним танком. «Сватання на Гончарівці» є класичною українською оперетою. Висока художність стеценківської музики сприяла успіхові цієї п'єси, яка вже понад півсотні років не сходить з репертуару театрів.

Поява музики Стеценка до п'єси С. Черкасенка «Про що тирса шелестіла» знаменувала собою новий етап у розвитку української театральної музики. П'єса побудована на гострих психологічних конфліктах. Знаючи лише її тему (С. Черкасенко сповістив композитора тільки про те, що це історична драма з життя Івана Сірка), Стеценко поклав на музику надіслані йому тексти, виходячи з свого розуміння цього сюжету. Ідейно-художні концепції двох авторів виявилися різними: декадентсько-символістична – у Черкасенка і патріотично-реалістична – у Стеценка.

Історичне тло драми визначило важливу роль в ній масових сцен. У музиці Стеценка це хори. Перший з них – «Веснянка» – іскриста пісня про

весну, молодість. При всій щирості й граціозності вона грає більше роль поетичного протиставлення трагічним подіям.

Козацькі хори в драмі є типізованими характеристиками народу. Перший з них – «Пісня на проводи» – відбиває хвилюючий момент виїзду козаків у похід. В щирому побажанні козакові щасливо повернутися додому відчувається спогад про багатьох, які не повернулися, і це надає музиці задушевного смутку.

Інший характер–грізної сили, народної героїки – має Козацька». Інструментальний вступ її полонить своєю суворою міццю. Діалогічністю викладу він підготовляє мужній заспів (соло тенора) і нестримну навальність хору поліфонічного складу. Музиці обох хорів властиве яскраве відчуття національного характеру як у виявах м'якої задушевності, так і в пристрасній романтичній героїці. Жанрові сцени музики – «Танок», «Пісня бандуриста» – відкривають інші сторони характеристики козацького гурту: його дотепність і жартівливість.

Портретні характеристики Сірка й Килини відзначаються справжнім психологізмом. В ліро-епічній пісні Сірка, що розкриває душевний світ суворого й мужнього героя, приваблює теплота й широчінь розспівності, відтінювана інструментальним супроводом підголоскового складу. У ній вражає глибоке проникнення в характер народного музичного мислення. В «Колисковій» та в пісні Килини правдиво схоплені й розвинуті риси тужливих жіночих пісень з їх широким розспівуванням слів, мелізматичністю.

Для музики «Про що тирса шелестіла» характерна багата інтонаційна розробка музичних образів. З кількох тематичних зерен виростають розгорнуті мелодичні побудови, причому кожна з них глибоко своєрідна й художньо переконлива. Велику роль відіграє єдність ладового колорит музики (постійна змінність мажоро-мінору, підвищення й пониження

шостого та сьомого ступенів, застосування альтерованих субдомінантових гармоній, колоритних збільшених тризвуків).

Музика до п'єси «Про що тирса шелестіла» – одна з найкращих композицій К. Стеценка для театру – пережила п'єсу, для якої була написана. Приваблює і хвилює висока художність і правдивість її образів. Майже всі фрагменти її й Досі звучать в концертному виконанні і користуються незмінним успіхом, а деякі, наприклад, «Ой чого ти, дубе», увійшли в музичний побут як народні,

К. Стеценкові належать деякі твори, що не вкладаються в рамки найбільш типових для нього жанрів. Так, у доробку композитора є п'єси для фортепіано («Марш на честь М. Заньковецької»), для скрипки з фортепіано, а також цікава «Колискова матері-старчихи» для соло сопрано, скрипки, хору та фісгармонії (1908). Вони залишилися тими поодинокими с пробами в цих жанрах, розвинути які композиторові не довелося.

Творчість К. Г. Стеценка незадовго до революції була перервана тяжкою кризою в його житті, і це сталося саме тоді, коли він почав прокладати нові шляхи української музики. Після революції 1917 року в кожному з обраних жанрів Стеценко зумів досягти нових висот,

Кращі його композиції, своєрідно розвиваючи народно-національні основи, порушували нові художні проблеми, втілювали актуальні й яскраві образи. Ці якості сприяли великій популярності творів Стеценка, які стали класичними зразками української музики.

Глибоконародне коріння музики К. Г. Стеценка, демократична спрямованість його музично-громадської діяльності зумовили органічне входження композитора в радянську музичну культуру. Кілька пожовтневих років у кінці життя композитора були одним з найбільших спалахів його творчої активності.

Творчість Стеценка розгорталася в стильовому руслі так званої Лисенкової школи. Кожен з найближчих послідовників М. Лисенка – Я.

Степовий, М. Леонтович і К. Стеценко – сприйняв і по-своєму розвивав його творчі принципи. В цілому у спадщині композиторів цієї школи помітні зв'язки з музикою європейських композиторів-класиків, з кращими зразками зарубіжного музичного мистецтва ХІХ століття.

За коротке творче життя К. Стеценко написав кілька опер, музику до ряду театральних вистав (популярною, зокрема, стала музика до п'єс «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Про що тирса шелестіла» С. Черкасенка, до інсценізації поеми Т. Шевченка «Гайдамаки»), створив чотири кантати, понад п'ять десятків хорових творів, близько п'ятдесяти романсів, зробив кілька обробок революційних пісень і значну кількість обробок українських народних пісень.

Розділ II. Стильові особливості вокально-хорових творів та романсів К.Стеценка.

2.1 Пісні, романси та хорові мініатюри.

Для К. Стеценка, як і для Лисенкової школи в цілому, характерна перевага текстової музики над інструментальною, на перший план в його творчості виступають вокальні жанри.

Однією з причин переваги в українській музиці одних жанрів над іншими було музичне середовище. В останній третині ХІХ й на початку ХХ століття українське музичне мистецтво мало не так багато концертних площадок, театральних підмостків, професіональних музичних колективів (вірніше, їх майже не було). Наприклад, із значними труднощами М. Лисенко зустрівся при постановці своїх творів у Київському оперному театрі.

Нове демократичне музичне мистецтво, що народжувалося наприкінці ХІХ століття під впливом революційної демократії, зокрема, творчості Т. Шевченка, на своєму шляху зустрічало значні труднощі. Рупорами цього мистецтва на той час були добре підготовані любительські хори і приватні

театральні трупи. Отже, композитори були змушені рахуватися з такими об'єктивними факторами, як специфіка естради та реальні виконавські сили.

Треба також зважити й на давні вокально-хорові традиції, які значною мірою впливали на перевагу в українській музичній культурі хорової та сольної вокальної музики. Крім того, не можна не зважати ще й на таку обставину. Адресуючи своє мистецтво найширшій, непідготованій аудиторії, композитори розуміли, що музика з текстом є запорукою швидшого сприйняття, ніж музика інструментальна.

Хори, романси, обробки народних пісень – рідна стихія для творчості К. Стеценка. Якщо для М. Лисенка та М. Леонтовича творчою лабораторією були обробки народних пісень, то для Стеценка цю функцію виконують романс і хорова мініатюра. Стеценко безпосередньо продовжує творчу лінію Лисенка. Це пояснюється більшою обізнаністю в юнацькі роки з професіональним хоровим мистецтвом, безпосередніми творчими взаєминами з Лисенком, сприйняттям від нього ідейно-естетичної платформи. Критика недаремно кинула фразу про лисенківський дух перших хорів Стеценка – «Бурлака» і «Могила». Композитор відтворив ту ж емоційно-образну атмосферу, якою позначені Лисенкові обробки народних, переважно ліричних, пісень (наприклад, «Ой наступила та чорна хмара», «Ой що ж бо то та й за ворон»).

Найтипівішими для стилю Стеценка є такі вокальні жанри: романс, хор, кантата і опера. Причому одна з тенденцій, що пронизує усі жанри, це – прагнення до лаконізму висловлювання. Звідси й стеценківські романси-мініатюри, хорові мініатюри, опера-мініатюра. Все це нові мистецькі форми, що прийшли на зміну наявним в українській музиці або помітно оновили їх. Слід відзначити, що помітних змін зазнали форми кантатно-поемного жанру. Перед тим, як перейти до розгляду вокальних мініатюр Стеценка, з'ясуємо, в якому плані ми будемо користуватися цим терміном.

Мініатюра – це мала або найменша форма будь-якого жанрового різновиду, починаючи від романсу й хору і кінчаючи симфонічною п'єсою та оперою. Мініатюра – явище не стільки конкретне, скільки функціональне.

До мініатюрних форм у романсовій та хоровій творчості Стеценко прийшов не відразу, а після тривалих пошуків. Своєрідним поворотним пунктом у романсовій творчості був твір «Зустрітись, щоб зразу розлучитись». Після таких романсів, як «І тихая хатиночка», «Не смійся», «Плавай, плавай, лебедонько», «Квітчані сльози» цей романс справді вражає своєю мініатюрністю. Тут зовсім по-новому трактується композиційна роль окремих частин, тим-то розглядуваний романс і відмінний від інших стеценківських творів малих форм, таких як, наприклад, «В'ється стежка», «Червона калинонька», де композитор додержує норм строфічної форми.

Зупинимось коротко на аналізі теми та її розвитку в романсі «Зустрітись, щоб зразу розлучитись». Тема – перше речення – відзначається схвильованим характером, що досягається пружністю й легкістю ритму, який чутливо реагує на всі наголоси поетичного тексту («зустрі́тись», «розлучи́тись», бі́дне, «отру́їть»), на його логічні акценти, на підкреслення окремих слів тощо (див. прикл.36).

Підхід до прочитання поезії у Стеценка є новим, не традиційним, і це видно хоча б з динаміки ритмічних підкреслень. Вже в самому ритмі закладено імпульсивні якості, які в кінці першого речення аналізованого романсу зумовлюють дальший розвиток, причому спостерігається поступове «ритмічне crescendo», що приводить до кульмінації в кінці теми.

Тема романсу «Зустрітись, щоб зразу розлучитись» складається з три тактового «зерна», побудови серединного типу і фрази підсумкового характеру. В початковій побудові мелодією гексахордового діапазону та плагальним зворотом в головній тональності накреслено ліричний образ. Наступна побудова – це дві ланки модулюючої секвенції (a-moll, h-moll), висхідний напрям якої вказує на ліричну схвильованість. І тут «завоюванням»

вокальною партією високого регістру і секвенційними нагнітаннями створюється передумова для кульмінації, але композитор навмисне її уникає. Бо, по-перше, в початковій строфі поезії О. Олеся підкреслено легкість і грайливість ліричного почуття, яке розгортається плавно, без особливих смислових акцентів; саме цей тонус відтворює композитор легкістю мелодії та прозорістю фактури. По-друге, такий задум надає творіві цілісності форми, а кульмінація в першому реченні могла б перешкодити цьому.

Остання фраза теми романсу «Зустрітися, щоб зразу розлучитись» – це підсумок, де спадом мелодичної лінії врівноважується тонально рухлива середина. Недаремно саме цю фразу композитор обрав для вступу. Слід зауважити, що в темі поряд з мелодією стають помітні й інші голоси фактури, зокрема вирізняються дві мелодичні хвилі в партії фортепіано та дуже виразний зворот басового голосу.

Друге речення романсу «Зустрітися, щоб зразу розлучитись» – це розвиток тематичного матеріалу. Тематичне зерно дається не тільки з новим ладовим відтінком (однойменний мажор), але й у активнішому русі інших голосів фактури – пружної мелодії та повзучого спадного баса, що спричиняються до імпульсивності й незавершеності побудови (37).

Наступний три такт – секвентний повтор на кварту вгору – є важливим елементом у підготовці кульмінації. Його виразні схвильовані інтонації і досить експресивний тонус розвитку швидко готують кульмінацію, що здійснюється на терцквартакорді VII ступеня в ля мажорі (див. такти 1–2 прикл.38).

Мажорний ладовий відтінок, що найбільш яскраво звучить тільки в кульмінації, є ніби острівцем радості, надії, світлих мрій. У невеликій постиктовій побудові цей настрій швидко змінюється. Тут «скована» мелодія, яка ніби тупцює навколо тонічного звука, сповільнений ритм, знову мінорний лад і окремі, підкреслені гармонії (маємо на увазі дуже виразне звучання неаполітанського секстакорду) гальмують лірико-емоційний спалах і

повертають його в попереднє русло. Проблиски світла, радості витісняються відтінком смутку, деяким розчаруванням (38).

Друге речення, незважаючи на деякі риси розробковості, за своїм розміром не перевищує теми; така пропорціональність обох речень і лаконізм вислову виникли завдяки досить експресивному підходові до кульмінації і стислому, але переконливому постиктові. Таким чином, у романсі «Зустрітись, щоб зразу розлучитись» ми спостерігаємо тенденцію композитора до лаконізму висловлювання, пошуки нових конструкцій теми та способів її розвитку, а також натяк на індивідуалізацію елементів музичної мови.

Пошуки Стеценка у формі мініатюри увінчуються успіхом в останній період творчості. Класичними зразками мініатюр є його романси «Стояла я і слухала весну», «Ти все любиш його», «Хіба не сонце ти прекрасне!», «Дивлюсь я на ясні зорі», «О, не дивуйсь», хор «Знов весна» та ін. Спільними для них є і один ліричний образ, і лаконізм висловлювання, і завершеність музичної думки, і деякі загальні принципи формотворення. разом з тим, ми не схильні поспіль ототожнювати їх, ніби виводячи якусь одну стабільну схему, бо кожен твір має свої нюанси як в тематичному матеріалі, фактурі викладу, так і в образно-емоційному аспекті.

Зберігаючи за першим реченням своїх мініатюр роль експозиції, композитор значно посилює виражальне значення інструментальних вступів. Вступи стають невід'ємною часткою романсової драматургії, вони не мають нічого спільного з традиційними ритурнелями, формальними прелюдіями тощо. Лінія лематизації вступів, підвищення їх образно-емоційного навантаження помітна ще в ранніх творах композитора, зокрема, в ранніх мініатюрах. Наприклад, у романсі «Забудь мене» вступ (як і інтерлюдія, і кода, що будуються на цьому ж матеріалі) є найяскравішим проявом тематично сформованого образу-ідеї твору.

В романсі «Ти все любиш його» втілено ліричний порив і страждання, почуття радості і смутку. Такі переливи емоцій створюються зіставленням різного за характером тематичного матеріалу у вступі і в партії вокалу. Півторатактовий вступ – мелодична хвиля від тоніки до п'ятого ступеня і назад до першого в басовому голосі – ніби навмисне відділений від наступного розділу – музики душевної теплоти, глибокого ліризму, схвильованого поривання. Але тільки в перших тактах другого речення романсу, де поспівка вступу стає матеріалом для розробки, з'ясовується її важлива роль у творі.

У романсі «Дивлюсь я на яснії зорі» вступ побудовано на гармонічній послідовності $t-VI-t$, яка стає елементом теми, а також звучить як наскрізна гармонія ізольовано від мелодії у різних місцях твору – в першому реченні як другий план, у другому реченні як імпульс для розробки та в коді.

Весь твір «Хіба не сонце ти прекрасне!» виростає з одного тематичного зерна, яке сформовано вже у фортепіанному вступі і, власне, є експозицією теми. Якщо у вступі тільки накреслюється, то в першому реченні повніше вимальовується ліричний образ з його просвітленістю і задушевністю, теплотою і сердечністю. Принцип послідовності фраз «запитання–відповідь» сприяє відносній заокругленості висловлювання, завершеності музичної думки, свідчить про експозиційність першого речення. Цілковитою завершеності тут все-таки немає, бо і запитальна форма поетичної строфи, і прагнення до злитості окремих побудов (поліфонічний принцип розгортання, відсутність кадансів) вимагають руху вперед, перспективи для дальшого розвитку. І таким імпульсом є відхилення в тональність III ступеня у кадансовому звороті і першого речення.

Другі речення у вокальних мініатюрах Стеценка – це розробкового характеру побудови. Як уже згадувалося, матеріалом для розробки служать тематичні (мелодичні або гармонічні) зерна із вступу або з першого речення. Наприклад, у романсі «Ти все любиш його» мелодична поспівка вступу

знає істотних змін: розростається і набуває нових емоційних рис; значна доля імітаційності та індивідуалізація голосів фактури спричиняється до насиченості, імпульсивності, динамічності музичної тканини.

Друге речення романсу «Хіба не сонце ти прекрасне!» вносить значне пожвавлення, яке досягається прискореною пульсацією. Секвенційний висхідний ряд невеликої побудови, натрапляє на своєрідний образний бар'єр (VII7 *mi* мінору), викликаний текстовим зворотом «що береже в диханні смерть». І з цього моменту починається зміна настрою: гірке розчарування, зневіра витісняють просвітлену, задушевну лірику. Септакорд VII ступеня не єдиний штрих образного перевтілення. В наступних ланках висхідної секвенції на найгострішому дисонуючому акорді (неаполітанська гармонія) виникає кульмінація, що є ніби згустком гіркоти, болісним зойком.

Образний зміст другої частини романсу «Стояла я і слухала весну», яка виконує роль розробки, набуває нових рис: м'який ліризм змінюється схвильованим пориванням, сповнюється емоцій і сприймається як спалах почуттів, що раніше були ніби прихованими. Музична тканина активізується завдяки функціонально-рухливим зворотам типу D2 –T і висхідній моделюючій секвенції, декламаційності й загостреності інтонацій та пунктирному ритмові.

Образний, фактурний і ладо-гармонічний контраст вносить друге речення романсу «Дивлюсь я на яснії зорі». Імпульсом до розгортання сюжету послужила трансформована гармонічна послідовність t–VI–t, яка тут набула динаміки, прискореного пульсу (див. прикл. 29).

Чи не найважливішим у Стеценкових мініатюрах є репризо-заклучні розділи форми. Оскільки мініатюри двочастинні (період поділяється переважно на два контрастні речення) і друга частина виконує роль розробки-середини, то роль репризи припадає на невеликі коди. По-різному композитор вирішує цю проблему. В одних випадках навальний розробковий принцип розгортання музичного матеріалу стримується заключним кадансом

(привертає увагу скутість мелодії та гармонії, що є відповідною реакцією на їх рухливість у другому реченні романсу).

В кодї романсу «Стояла я і слухала весну» звучить його початкова фраза, яка є хоч і укороченою, але все ж тематичною і тональною репризою. У романсі «Дивлюсь я на ясні зорі» в коду внесено важливий тематичний елемент – гармонічну послідовність t–VI–t. Тут реприза динамізована. Слід зауважити, що ця гармонічна послідовність (послідовність лейтгармонічного значення) набула у гармонічному мажорі зовсім нового звучання.

Аналіз згаданих творів дозволяє зробити деякі висновки і виявити характерні риси мініатюр Стеценка. Передусім, вкажемо на граничну стислість творів – всі вони написані переважно у формі періоду (22–25 тактів). Така лаконічність вимагала максимальної сконцентрованості засобів; кожен мелодико-гармонічний штрих набував образності, змістовності. Цих штрихів небагато, але вони використані відповідно до лаконізму висловлювання і стриманості емоцій у поетичному тексті. Іноді граничне насичення елементів музичної мови – проведення наскрізних гармонічних послідовностей (як це ми спостерігали в романсі «Дивлюсь я на ясні зорі») – приводить до лейттематизму. Лейтхарактеристики в мініатюрах – явище справді рідкісне в музичній практиці. Дещо подібне можна зустріти в романсовій творчості С. Рахманінова, зокрема в його «малих» романсах «Пов'яла квітка» та «Ранок» (на це вказує В. Берков у своїй книжці «Гармонія та музична форма»).

Мініатюри Стеценка певною мірою перегукуються з новелами В. Стефаніка – видатного українського новеліста початку ХХ століття. В таких його творах, як «Сама-саміська», «Майстер», «Ангел» та інші відчувається лаконічний, чіткий штрих майстра слова. Характерним є те, що письменник, зменшивши розміри твору до півтора-двох сторінок, посилив виразність кожного речення, навіть окремого слова. Автор нерідко в одній фразі, в одному вислові концентрує основну думку, ідею твору. Мета повторень таких

фраз – утримати емоційний тонус на певному рівні, вторгнутися в сюжет і місцями розірвати його, щоб досягти найвищої експресії.

Новели-мініатюри В. Стефаника своїм лаконізмом, граничною конкретністю могли бути (і, мабуть, були) взірцем для К. Стеценка, оскільки в його вокальних мініатюрах і в згаданих творах Стефаника помітні деякі спільні принципи формотворення.

Мініатюри Стеценка – явище якісно нове в українській музиці. Композитор по-новому підійшов до трактування форми періоду, він значно розширив композиційні можливості цієї форми. Невеликий за розмірами період композитор наповнив новим життям. З одного боку, Стеценко відмовився від заокругленої тричастинності, поділивши форму на два розділи. З другого, він дає репризу у вигляді невеликих заключень. Реприза стала зрізаною, скороченою, динамічною.

Отже, і в літературі, і в музичному мистецтві кінця XIX – початку XX століття можна помітити деякі спільні риси (зосередимо нашу увагу тільки на окремих, найцікавіших з цього погляду постагтях – С. Рахманінової, В. Стефанику, К. Стеценкові, оскільки більш ґрунтовніше вивчення всього процесу потребує спеціальної праці). Зокрема, вкажемо на стислість висловлювання, що спричинилася до ряду інших, похідних рис: конденсації тематизму, індивідуалізації окремих засобів музичної виразності (інтонації, акорду, гармонічної послідовності та їх наскрізного проведення тощо).

2.2 Твори великої форми (хорові поеми, кантати) К.Стеценка.

Протягом усього свого творчого життя Стеценко звертався до форми поеми. Поема – це одночастинний твір вільної форми. Вона сформувалась у музиці романтиків (зокрема у творчості Ф. Ліста) під впливом романтичної поеми західноєвропейських поетів. Обминаючи зараз історію поемної форми, вкажемо, що Стеценківські вокальні поеми безпосередньо продовжують лінію хорових поем і поем-кантат М. Лисенка – «Іван Гус», «Іван Підкова»,

«На вічну пам'ять Котляревському», «Б'ють пороги». Про це свідчать спільні риси, які можна виявити у творчості обох композиторів.

Хорові поеми й одночастинні кантати Лисенка були новим словом в українській музиці другої половини XIX століття. Ці твори стали виразниками найпрогресивніших ідей того часу – ідей революціонерів-демократів. Центральним образом великих хорових творів Лисенка є образ народу в його величі, могутності й силі. Заключні епізоди його кантат, хорових поем – це монументальні народні сцени, що нагадують фінал опери «Іван Сусанін» Глінки, хорові сцени з «Князя Ігоря» Бородіна, «Псковитянки» Римського-Корсакова, «Бориса Годунова» Мусоргського.

В центрі уваги Стеценка також теми, що вимагають епічності, великих полотен для свого втілення. Спільні риси творів Стеценка і Лисенка знаходимо не тільки в тематиці та ідейному змісті, а й у принципах формотворення, в елементах музичної мови. Окремо слід відзначити деякі спільні риси в драматургії хорових поем обох композиторів, зокрема – сполучення в одному творі двох типів розгортання музичного «сюжету» епічного і драматичного. Найближчими до кантат і хорових поем Лисенка є такі твори Стеценка: кантати «Слава Лисенкові», «Єднаймося!», «Шевченкові», частково поеми «Кряче ворон», «Плавай, плавай, лебедонько».

Проте в поемах обох композиторів є й багато відмінностей. Стеценко значно розширює образно-тематичні рамки великих вокальних форм; його доробок у цьому жанрі визначається поемами від ліро-епічних («Плавай, плавай, лебедонько», «Кряче ворон») і героїко-епічних («Єднаймося!», «Шевченкові») до лірико-драматичних і лірико-психологічних («У неділеньку, у святую», «Квітчані сльози», «Сон» та ін.). Зазначимо, що Стеценко, продовжуючи той або інший жанровий різновид Лисенкової музики, знаходить засоби для оновлення форми, музичної мови, використовує нові принципи поемної драматургії. Наприклад, Лисенко у своїх героїко-епічних хорових поемах досить близький до народних дум (тематика,

музична мова, імпровізаційність форми). У ліро-епічних і героїко-епічних поемах Стеценка ці зв'язки виявляються переважно у формотворенні.

Форма твору «Кряче ворон» Стеценка поєднує в собі риси думи, що виявляються в послідовності ряду епізодів, у постійному експонуванні матеріалу, тематичній насиченості, та прийоми, що йдуть від професійної музики. Вплив тематики, музичної мови і структури думи визначили жанрові особливості твору як лірико-епічної поеми з елементами драматизму.

В імпровізаційну форму вклинюється рад елементів, які відіграють важливу роль у драматургії, в зосередженні уваги на одних образах за рахунок послаблення її до інших. Наприклад, вже в першому епізоді згустком емоцій, центром образу є невелика музична побудова лейтмотивного значення. Виразність, емоційний накал тут досягається як чисто мелодичним способом (поспівка нагадує звороти народних плачів), так і гармонічними засобами (використання найбільш загостреної в ладовому відношенні для цього твору гармонії – з підвищеними основним тоном і терцією) та регістровими прийомами (мелодія у високому регістрі набуває особливо драматичного характеру).

Наступне проведення лейтмотиву (його можна назвати лейтмотивом страждань невільників) звучить в кінці другого епізоду, об'єднуючи ці побудови в один розділ. Цей варіант лейтмотиву подано у новому сполученні голосів (подвійний контрапункт октави) та перенесено в низький та середній регістри, що надає музиці більшої насиченості і компактності.

Важливого значення з погляду емоційно-образного і формотворчого в думі «Кряче ворон» Стеценко надає гармоніям. Вибір падає на акорди альтерованої субдомінанти (а це свідчить про природне використання ладових особливостей народної думи), які об'єднують розрізнені епізоди твору в одне ціле шляхом згущення емоцій у певних місцях форми,

концентрації уваги на провідній думці. Цікавою є і хвилеподібна лінія гармоній підвищеної експресії: зародження, розвиток, кульмінації, спади.

Доцільно також звернути увагу на інші засоби образотворення і формотворення, зокрема на передикти й постикти до кульмінацій, на сам принцип розміщення кульмінацій, тональний план і структуру думи «Кряче ворон».

«Кряче ворон» – синтез строфічності й тричастинності. Перша частина – це два періоди, з яких перший по своїй ролі вагоміший, оскільки він більш начисений тематично і більш сконцентрований; винесення кульмінації в додаток до періоду і передиктове значення другого речення надає цьому періодові цільності й динамічності.

Другий період, незважаючи на його мелодичну виразність (див. вокальну партію), створює враження серединності: розрідження і полегшення фактури (середній і частково високий регістри), витриманий звук верхнього голосу супроводу, часті тональні хитання (*фа* мажор, *соль* мінор, *фа* мажор, *соль* мінор, *ре* мінор, в першому періоді спостерігалась більша тональна стабільність). Тональною і смисловою репризою є доповнення до другого періоду (поява лейтмотиву).

Якщо в першій частині твору спостерігалася певна супідрядність періодів: перший – головний, другий – йому підлеглий, то в другій, середній частині епізоди утворюють три частинну структуру з явними експозиційними рисами. тут вже менше помітна строфічність, але ще мало виявлена серединність.

Третя частина думи «Кряче ворон» – скоорчена реприза. Внесення репризності у жанр, що бере свій початок від структури народної думи – прийом цікавий і до Стеценка не вживаний. Схрещення структур строфічності й тричастинності, введення у твір лейтмотиву і лейтгармонії, посилення ролі фортепіанної партії та різноманітність кульмінацій і їх цікаве розміщення (динаміка форми) сприяли створенню цільної форми поеми.

Дуже близька за композицією до думи «Кряче ворон» ліроепічна поема для сопрано «Плавай, плавай, лебедонько», в драматургії якої також важливу роль відіграють акорди лейтгармонічного значення, що походять з народно-ладових джерел.

Структурні особливості твору зводяться також до групування окремих строф-періодів у репризну тричастинність, щоправда, з більш розвиненим, ніж у думі «Кряче ворон», тональним планом: перша частина – *ля* мінор, *до* мажор, *ля* мінор, друга – *фа* мажор, *ре* мінор, третя (скорочена реприза) – *ля* мінор. Проте в романсі «Плавай, плавай, лебедонько», ще міцна традиція народної думи: яскравий тематизм в кожному періоді-епізоді, їх відносна автономія як у тематичному, так і в структурному плані.

Кожний кантатний твір Стеценка має свою форму, проте можна виявити певну їх зовнішню подібність до творів Лисенка «Б'ють пороги», «На вічні пам'ять Котляревському». Передусім впадає в око їх одночастинність. Однак, вникаючи у структуру творів, відразу ж помічаємо різницю між Лисенковими і Стеценковими поемами-кантатами. У творах Лисенка маємо справу з трансформацією класичного три частинного циклу, його злиттям в одночастинній поемній формі (до речі, такий принцип можна зустріти в симфонічних поемах Ліста). Стеценко по-іншому трактує форму. Наприклад, у кантаті «Шевченкові» він поділяє твір на два розділи і невелику коду. В кантаті «Єднаймося!» маємо складну тричастинну репризну форму, в кантаті-поемі «У неділеньку, у святую» – два великі й різні за характером розділи, що утворюються з кількох епізодів тощо.

В деяких кантатах Стеценка проглядають і віддалені зв'язки з сонатною формою. Наприклад, перша частина кантати «Єднаймося!» нагадує сонатну експозицію. Від сонатності тут не тільки дві теми, що звучать в головній і побічній тональностях, а й наявність сполучної теми й заключного епізоду в кінці частини. Вільне трактування схеми сонатної експозиції пояснюється

принципом «детального» прочитання поетичного тексту – відтворенням не тільки центральних моментів, а й ряду побічних образних вузлів.

Друга тема першої частини кантати «Єднаймося!» відзначається поліфонічним складом, тут композитор використав форму експозиції фуги. Ця тема є музичним відбиттям вислову «щезнуть межі». У заключному епізоді, витриманому в гомофонно-гармонічному складі, композитор відступає від сонатного принципу і завершує першу частину в головній тональності. Друга частина – епізод замість розробки (порівняння досить умовне, оскільки він може замінити й повільну частину) – вносить певний драматургічний контраст. Потім знову повторюється перша частина, значно скорочена і динамізована. Отже, в кантаті «Єднаймося!» використано репризну тричастинну форму, в якій певною мірою проявилися й риси сонатності.

Структура кантати «Шевченкові» помітно відрізняється від структури щойно розглянутого твору. Вона має два розділи, які ніби відбивають два боки того самого образу. В першому розділі й коді музична тканина позначена широтою, епічним розмахом, у другому деяка пожвавленість і активність надає образу рішучих вольових рис.

Перша тема кантати відзначається стриманим, зосередженим, розповідним характером. Унісонно-октавний хоровий зачин теми змінюється хоровим багатоголоссям, залишаючи за мелодією головну роль в передачі емоцій. Якщо перший тритакт – зерно теми – дає відчуття гармонічної та структурної незавершеності, імпульсивності, то роль наступних фраз, позбавлених симетрії (два такти, три такти), – урівноважити його. Відносна завершеність першого восьмитакту сприяє вільному вибору засобів для дальшого розвитку музичної думки.

Наступний восьмитакт (друге речення) побудований на новому матеріалі. Першоосновою цієї ліричної теми, сповненої теплоти й задушевності, послужили такі рядки поезії: «Народ твій голос любить і знає».

Деяка подрібненість, різнохарактерність першої теми, яка, умовно кажучи, є ніби підготовкою до чогось важливішого, своєрідним пошуком образу, стає «прогнозом» усієї форми твору, передбачаючи її контрастність без конфліктних зіткнень.

Прославні за характером друга і третя теми розкривають головний зміст твору – народ славить свого великого сина Тараса Шевченка. Кристалізація цього змісту пов'язана з ладо-гармонічними і насамперед фактурними особливостями тем – компактністю висловлювання, звуковою насиченістю (гармонічне шестиголосся), реєстровою об'ємністю. Все це надає викладові насиченості й монументальності. Більша розгорнутість другої й третьої тем в порівнянні з першою та їх структурна завершеність (тривалий, ствердний заключний каданс) надають музичній тканині першого розділу кантати «Шевченкові» епічності.

Завершує розділ *mi*-мінорна тема, яка своєю безпосередністю і щирістю створює враження ліричного відступу; тему веде бас соло (друга фраза підхоплюється хором). Отже, маємо тут два пдани: в одному створюється узагальнений образ – масова сцена славлення Кобзаря (*Allegro maestoso, meno mosso*), в другому – індивідуалізований, суб'єктивний образ, що є словом автора.

Цей розділ, на нашу думку, має деякі спільні риси з експозицією рондо-сонати. Роль головної партії (та рефрену) виконує перше речення початкової теми, сполучена партія – друге речення цієї ж теми. Побічна і заключна партії вносять образний і темповий контраст, їх подано в паралельній тональності. Завершує експозицію рондо-сонати головна партія у головній тональності (ця тема виконує роль рефрену). Саме така форма відповідає неквапливому способу розгортання подій (наявність завершених побудов, припинення сюжетної лінії авторськими відступами тощо), яким користується композитор в деяких своїх поемах, зокрема й у кантаті «Шевченкові».

Дійова сцена другого розділу створюється поліфонічними прийомами. У невеликій за розмірами фугеті стверджується одна теза поетичного тексту: «У нашім краї ти славен будеш». Структура фугети: експозиція, інтермедія, середина і передикт до репризи. Невелика реприза-кода підсумовує, резюмує твір, вона, по суті є скороченою, динамізованою репризою всього твору. Тут у стислому вигляді з'являються фрази із сполучної, побічної і заключної партій першого розділу; місцями встановлюється гармонічне шестиголосся. Перекидання тематичних арок свідчить про цільність твору, яскравість висловлення його провідної думки.

Отже, специфіка форми кантати «Шевченкові» в її динамічності. Це виявляється як в динаміці кадансів, що сполучають перший розділ з другим (половинний каданс) і другий розділ з кодою (домінантовий органний пункт – передикт до репризи), так і у специфічному поділі твору на два розділи (нагадаємо, що кантати-поєми Лисенка поділяються переважно на три розділи) із стислою, динамізованою кодою-репризою (ця закономірність властива і стеценківським мініатюрам). Проте в середині першого розділу ми спостерігали відносну завершеність – тривале кадансування в побічній і особливо заключній партіях.

Пошуки нових форм (як і нових сюжетно-образних ситуацій) можна спостерігати в кантаті «У неділеньку, у святую». Звернення композитора до героїчної тематики нав'язано епохою. 1918 рік – час жорстоких боїв за Радянську владу на Україні, час перших героїчних кроків молоді соціалістичної держави. На Україні особливо гострою була боротьба після Січневого повстання 1918 року. Великі суспільно-політичні зрушення мали значний вплив на шляхи розвитку музичного мистецтва. В. І. Ленін у статтях, присвячених літературі та мистецтву, вказував, що великі художники не можуть обминути значних суспільних явищ, вони тією або іншою мірою відбивають їх у своїй творчості. В кантаті «У неділеньку, у святую» втілено героїко-епічний дух тієї епохи. В основу твору покладено поезію Т.

Шевченка, в якій розкрито один з епізодів боротьби українського народу проти польської шляхти за своє визволення у XVI столітті. Тут, по суті, увагу зосереджено на сцені обрання гетьмана, майбутнього керівника визвольної боротьби. Отже, тут головна суть не в зіткненні антагоністичних сил, а у всебічному показі тільки однієї образної ситуації. Сюжет розгортається ніби двома планами. В першій половині твору розповідь ведеться від третьої особи, оповідача, який досить детально описує події: «У неділеньку, у святую, у досвітнюю годину, у славному-преславному місті Чигирині задзвонили усі дзвони, у гармати стріляли, превелебную громаду докупи скликали». Далі розповідається про масу людей, яка підіймається на гору, до неї приєднується військо з полковником, і всі вони обирають гетьмана, який має очолити повстання; вибір падає на Івана Лободу, «славного лицаря, брата військового».

На музичну композицію мала вплив форма викладу поезії. Перша половина кантати складається з ряду відносно завершених епізодів. Тут принцип формотворення, позначеного постійним оновленням тематичного матеріалу, оповідальністю, перегукується з формотворенням у думках (оповідальний тон розгортання сюжету характерний і для ораторій).

В шести епізодах кантати «У неділеньку, у святую» композитор розкриває сцену обрання гетьмана. На відміну від сцени обрання кошового в опері «Тарас Бульба» Лисенка, де показано суперечки різних груп козацтва, де висуваються різні кандидатури і тільки в кінці настає загальна згода, у кантаті Стеценка відтворено певну спільність, навіть монолітність думки. Йдеться про два різні способи втілення однієї теми; Лисенко використав драматичний спосіб показу подій, Стеценко – епічний, сповільнений, неквапливий.

В наступній частині поезії Шевченка введено пряму мову, яка переносячи розповідь з минулого часу в теперішній, активізує дію. Це важлива передумова драматизації музичної тканини і вдячна можливість

переключити творення образів з епічного способу в драматичний. Слід зауважити, що композитор вже трохи раніше здійснив цей перехід, зокрема в епізоді *Allegro moderato*, який починається словами: «У труби затрубili, у дзвони задзвонили...». Тут Стеценко виносить на перший план ряд ілюстративних моментів, зокрема імітування фанфар (цікаві, колоритні акорди квартової будови утворюються від поступового нашарування хорових партій аж до п'ятиголосся) (44).

В наступному епізоді *Andante* («Гетьман старий ридає...») знову дещо загальмовується тон розповіді. Музика набуває граничної виразності. Проста прониклива мелодія в комплексі з в'язкістю гармонії (ланцюг дисонансів) втілюють страждання, душевну тривогу. Але вже у зверненні гетьмана до народу відчувається впевненість, рішучість. Ця досить різка зміна настрою в кінці епізоду передається активними ритмоінтонаціями, посиленням динаміки і особливо підкресленим звучанням кадансу, що збігається з кульмінацією.

Другий розділ кантати К. Стеценка «У неділеньку, у святую» – арія Лободи і два хорові епізоди – витримано в драматичному плані. У досить великій арії гетьмана Івана Лободи (соло баритона) втілено кращі риси його характеру: він виступає тут як розумний політик, хоробрий лицар, вірний товариш, віддана батьківщині людина, яка над усе ставить сіспільні інтереси. Роль Лободи дуже важлива, він – найавторитетніша людина серед запорожців – спрямовує хід ради на вірний шлях (до речі, ситуація, в якій Тарас при виборах кошового також відіграв дуже важливу роль).

Арія Лободи складається з кількох епізодів. Перший витримано у величних тонах. Мелодія розгортається метро-ритмічно, вільно, підкоряючись значною мірою законам поезії (нерівномірність чергування складів у строфі, неперіодичність наголосів); особливо розспівано каданси.

Вже з початкових фраз другого епізоду арії відчувається деяка стриманість, навіть обережність (після квартового ходу мелодія повертається

до початкового устою, і далі – дуже виразна пауза, що надає наступному зворотові гнучкості, розмовної пластичності).

Цим готується урочисте звернення Лободи до козаків. Він говорить, що справжнім керівником визвольного руху повинен стати молодий і енергійний, чесний і відважний Павло Кравченко-Наливайко. Широкі інтонації вокальної партії (стрибки на сексту, септиму, нону), ямбічність ритму, що підкреслює активність, героїчність музичних фраз, висока текстура соліста та загальна насиченість партії фортепіано ніби окреслюють образ майбутнього гетьмана.

Перерваний каданс (*Meno mosso*) є початком мінорної сфери в арії. Цей епізод (він звучить дуже образно і переконливо) є розповіддю гетьмана Лободи про себе: «Я стар чоловік, не здужаю встати», і справді – початок епізоду овіяний похмуро-журливими тонами, тут навіть використано таку ж інтонаційно-образну сферу, як і в найбільш трагедійних місцях деяких ранніх творів Стеценка, наприклад, у фортепіанній постлюдії романсу «І золотої, й дорогої», в кодї «Панихиди» та ін. (46).

Але навіть у цьому, ніби найбільш «суб'єктивному» епізоді арії чуємо заклик до боротьби. На зміну співучим, журливим інтонаціям з'являються в кульмінації епізоду карбовані, героїчні поспівки, які підсилюються висхідним рухом усіх голосів супроводу. Героїчні інтонації, пов'язані з образом Наливайка, займатимуть все більше місце в наступних побудовах твору.

Наступний епізод арії схвильований за характером (ця образна ситуація нагадує початок інтродукції з опери «Тарас Бульба» М. Лисенка). Четвертий, заключний епізод арії цілком присвячено постаті Наливайка. Розлогі, героїчні фрази вокальної партії в мажорному ладі у високій текстурі, драматизовані інтонації історичних пісень і насичена фортепіанна партія втілюють волелюбність і безстрашність, хоробрість і героїзм молодого гетьмана Наливайка.

Тут наведено одну з кульмінаційних вершин епізоду, в якій поєднуються експресивний тон і величність, драматизм і епічність. В цілому

епізод *risoluto marziale* є важливою кульмінацією твору і початком піднесено-драматичного закінчення кантати.

Хоровий епізод «Громада чмелем загула», що звучить після арії, витримується також у драматичному характері, який створюється швидкою зміною різнобарвних образних штрихів. Важливу роль тут відіграють ілюстративні моменти. Музикою майже повністю композитор конкретизує ті або інші сюжетні вузли. Наприклад, для втілення текстового штриха «громада чмелем загула» композитор поєднав низхідний секвентний ряд секундових звучань (на сильних і відносно сильних метричних долях) з поступовим завоюванням середнього і високого хорового регістрів. Це динамічне наростання ніби відтворює поступове пошкваллення мас, що завершується гулом. Наприкінці побудови квартовими ходами баса науреслюється ще один образний штрих – картина святкового передзвону. Стрибки басового голосу імітуються різними партіями хору та голосами фортепіано, особливо барвистою є імітація у зменшенні. Нашарування чистих кварт і квінт утворює соковиту гармонію нетерцової будови.

Найбільш насиченою є остання побудова цього епізоду. Сильні акордові удари фортепіано у середньому регістрі імітують постріли гармати на честь новообраного гетьмана (48).

Ця багатобарвна образна ситуація створюється як фонізмом септакордів, так і цікавими функціональними і ладотональними поєднаннями акордів. Наприклад, побудова починається цікавим зіставленням домінантової гармонії мажору з альтерованою субдомінантою по *сі-бемоль* мажору – завдяки барвистості звучання як вертикалі, так і горизонталі є головними елементами образотворення. Отже, гармонія тут чи не основний засіб створення образу.

Весь хоровий епізод, що починається словами «громада чмелем загула», є великим домінантовим (правда, специфічним) передиктом до заключної частини твору.

Останній епізод кантати «У неділеньку, у святую» – це гімн на честь гетьмана Павла Наливайка. Пісенна тема гомофонно-гармонічного складу звучить урочисто, піднесено. Колористичні нашарування фортепіанної партії у високому регістрі забарвлюють її у світлі тони.

Кантата «У неділеньку, у святую» – це одночастинний твір з досить ясным розподілом на два розділи. В першому змінюють один одного ряд завершених епізодів, які певною мірою нагадують періоди-строфи у думках. Весь розділ витримано в епічних тонах: розповідь ведеться розмірено, неквапливо. Принцип контрасту в цій частині твору – образно-тематичний. Музичний виклад підпорядковано поетичному сюжетові: інтонаційно-образна сфера окремих епізодів, що контрастують між собою, залежить від образно-поетичних «вузлів». Менш значні тут темпові й ладотональні контрасти. Тональний план також позбавлений різких ладотональних контрастів і гостро-динамічних зіставлень – *ля* мінор, *ля* міноро-мажор, *фа* мажор, *соль* міксолідійський. Другий розділ кантати динамічніший. Тут зіставляються різні за характером тематичні побудови (фанфарно-піднесений характер змінюється емоційно-напруженим, розповідний переходить в героїчний, після драматичного йде урочистий), введено темпові й фактурні контрасти.

Аналіз кантати «У неділеньку, у святую» дозволяє виявити деякі характерні її риси. Історична тематика трактується тут в епічному плані (див. перший розділ кантати), як у багатьох творах М. Лисенка в цьому жанрі. Драматизація другого розділу твору є не чим іншим, як осучасненням минулого, наближенням подій, які розкрито у творі, до епохи, в яку жив К. Стеценко. Іншими словами, сучасні композиторові події передаються через призму Шевченкового сюжету. Ми можемо зробити висновок, що гостру боротьбу, яка точилася на Україні в післяреволюційні роки, Стеценко розуміє як життєствердне начало, як початок оновленого життя.

Вважаємо за доцільне зупинитися ще на двох творах Стеценка – «Квітчані сльози» і «Сон», що належить до лірико-драматичного і лірико-

психологічного різновидів поеми, і виявити в них нові риси драматургії та композиції.

Якщо в ліро-епічних і героїко-епічних поемах Стеценка (а також Лисенка) були помітні зв'язки з формою думи, то у лірико-драматичній poemі «Квітчані сльози» наявні зв'язки з куплетною формою. Вони відчутні передусім у першому розділі. Тут експонується лірична, грайлива тема у «світлому» соль мажорі, з пісенно-романсовим шестидольним метро-ритмом і прозорою фактурою (переважно в середньому регістрі).

Невеликий вступ і постлюдія також витримані в цьому ж характері. Звичайно, для відтворення поетичної картини весняного ранку з його «теплим промінням», що «гладить та пестить квітки», цей музичний образ є чи не найкращим. Другий епізод – це трансформація теми, новий її варіант, новий куплет. Такий принцип розвитку (сильна трансформація теми-куплета) строфічної форми знаходимо в романсовій творчості Лисенка, наприклад, у романсі «Навгороді коло броду». Якщо у Лисенка розповідь ведеться все-таки по-пісенному, крок за кроком, то у poemі «Квітчані сльози» Стеценка відчутна досить швидка реакція на сюжетні «ходи» поезії, тема набуває нових рис – схвильованості, неспокою. Початок другого періоду у Стеценка звучить в однойменному мінорі, згодом – відхилення в *сі-бемоль* мажор, *соль-бемоль* мажор, *сі* мінор. Кінцевий «зібраний» октавно-унісонний звук *сі* незважаючи на його тонічну роль, не дає повної завершеності, а ніби тільки гальмує, припиняє розгортання музичної думки, залишаючи після себе деяку настороженість.

Така ситуація в кадансі склалася завдяки плагальності звороту та рухливості тонального плану, що приводить до тональності III ступеня. Крім того, для заключного кадансу потрібні триваліша підготовка, триваліше очікування тоніки, а тут композитор її виводить дуже швидко і тим самим надає звороту плинності, а не завершеності. Неабияке місце можна відвести і регістровим особливостям у цьому епізоді. Для переконливої завершеності

каданс, мабуть, повинен був би охопити високий та низький реєстри, оскільки цього вимагає загальний реєстровий план першої частини романсу. Обраний композитором варіант у кадансі (*сі* першої октави в мелодії) порушує реєстрову динаміку і тим самим створює перспективу для продовження розповіді. В силу усіх цих причин постає питання щодо дальшого розгортання музичної форми у «Квітчаних сльозах».

Якщо порівняємо подібні випадки у Лисенка і Стеценка, то прийдемо до висновку, що Лисенко після значних ладотонаціальних змін теми в другому куплеті (наприклад, у романсі «Якби мені, мамо, намисто») знову повторює тему в першому варіанті, повертається до куплетності, хоч зміст поезії далі конфліктний, досить драматичний («та піду я у найми наймуся»). Стеценко в романсі «Квітчани сльози» вводить новий, контрастний тематичний матеріал, що нагадує тематичні вторгнення (образ долі) в симфоніях Л. Чайковського. Отже, підхід до прочитання поезії у Лисенка – пісенний (розповідь про події), у Стеценка – поемний (розкриття самої події).

Середній епізод романсу «Квітчани сльози» (*Con moto*) – це немовби відблиск бурхливих подій періоду революції 1905 року. Тут композитор створив сповнені драматизму образи, основою яких були такі рядки поезії Б. Грінченка: «Може, їм снилися ми, наше життя без надій, кров і кайдани й брехня, голод і холод тяжкий». Проте джерелом саме такого, експресивного трактування поетичного слова були тогочасні події – масові виступи, протести, збройні сутички, які нерідко закінчувалися кров'ю, кайданами. Отже, суспільний резонанс вніс свої корективи в образний зміст твору, що знайшло своє відбиття в інтонаційному строї, гармонії, фактурі, тональному плані, формі, тощо.

Відкриває середній розділ зловісна поспівка в низькому реєстрі (50).

Розбіг шістнадцятими загалмований не стільки ритмічно, скільки ладово появою тритонового звука *до*, який вносить помітну загостреність, імпульсивність.

У авторському варіанті, на нашу думку, перехід дуже різкий, відчутна раптова ломка метру (синкопа на другій долі). Після невеликої тритактової фортепіанної «підготовки», суворих «розхитувань» у басах вступає соліст, його фраза лаконічна, зібрана, спрямована до вершини. Її «карбовані кроки» – впевнені, цілеспрямовані, активні.

Фортепіано відіграє роль рівноцінного «співбесідника», його активність підкреслена динамізацією ритму (рух восьмими), ходами на активні інтервали (чисті кварта) та дисонантністю гармоній. Повторення «діалога» соліст – фортепіано сприймається як збирання енергії, що відразу ж приводить до кульмінації, яка є не тільки висотною вершиною, а й згустком образного змісту.

Підкреслюючи найважливіше у побудові слово («крові»), композитор використовує принцип, властивий деяким його іншим творам, наприклад, «Як умру, то поховайте». Маємо на увазі концентрацію уваги на окремих словах строфи. Окреме слово іноді є імпульсом для створення музичного образу. Кульмінаційна вершина (зазначимо, що висока текстура голосу, навіть його напруженість вносить дуже важливий відтінок у створення образу, сповненого драматизму) підтримана монументальним звучанням усієї музичної тканини: розмірені акцентовані удари басів у низькому регістрі і акордів у середньому регістрі нагадують перегук дзвонів. І цей багатозвучний струмінь направляє на гармонічний бар'єр, який після кульмінації є дуже важливим засобом концентрації уваги, оскільки тут знову підкреслюється важливе для образотворення слово.

Музична думка не закінчується, а немовби поступово «припиняється», «згортається». Мелодія обох фраз завершується на звуках дисонуючих акордів, що нашаровуються на тонічний органний пункт (контрапунктом до мелодії звучать у верхньому голосі фортепіано хроматичні пасажі). Вся ця драматизована музична тканина є втіленням украй загострених, експресивних образів.

Реалістичний підхід Стеценка до прочитання поезії «Зелений гай, пахуче поле» П. Грабовського наближає цей твір до новел В. Стефаника. Вибір в обох випадках падає на найболючіші теми тогочасного суспільного життя. Подібними є і принципи образу творення (лаконізм висловлювання, експресивність розповіді).

Правда, для Стефаника такі теми були центральними і майже не залишали місця іншим, у Стеценка тематика знедоленого люду – селянина, робітника, політичного в'язня не розроблена так широко, хоч класичні зразки подібного характеру в українській музиці початку ХХ століття дає саме Стеценко.

2.3 Духовні твори К.Стеценка.

Кирило Стеценко – митець високого таланту, самовідданої посвяти українській культурі. Попри коротке життя, дароване долею, вони залишили яскраві твори, що випромінюють духовне єство композиторів; ще й досі живуть здобутки їх культурно творчих діянь. Стеценко належав до плеяди видатних українських митців початку ХХ століття. Майже одночасно прийшли в музичне життя України О.Кошиць, М.Леонтович, С.Людкевич і Я.Яциневич. Це було справжнє сузір'я великих талантів, яке, розвинувши творчі традиції Миколи Лисенка, піднесло на високий рівень здобутки української музики.

Походив Стеценко з Шевченкового краю із села Квітки, де 24 травня 1882 року він народився. Кирило ріс у бідній багатодітній сім'ї маляра-самоука. Батько його, Григорій Михайлович, не мав землі й заробляв на хліб для сім'ї, малюючи портрети, ікони та розписуючи церкви по навколишніх селах. Це була обдарована, але дуже непрактична людина. Грамоти навчався, як і більшість селянських дітей, у дяка. Помітивши гарний голос та любов Кирила до музики, дяк П.Старжевський навчив його нот і взяв у хор. Отже, десь років семи-восьми Кирило почав набувати навичок хорового співу.

У родині Стеценків усі, звичайно, сподівалися, що Кирило успадкує професію батька: обдарованість хлопця не викликала сумніву – його малюнки привертали увагу. Безперечно треба було вчити Кирила, але зібрати кошти на це батьки не могли. І тоді старша сестра Наталя пішла прислужувати, завдяки цьому з 1892 року Кирило зміг жити в Києві й вступив до школи художника М.Мурашка та до Софійської духовної школи. У Києві нарешті чітко визначилися уподобання Стеценка: любов до музики перемогла інші зацікавлення. Визначні здібності – музикальність, абсолютний слух, прекрасна музична пам'ять і швидкий художній розвиток хлопця привернули до нього увагу педагогів співу. Тому не дивно, що в тринадцятирічному віці Кирило став диригентом хору.

Під час навчання Стеценка у Київській духовній семінарії написані ним музичні твори виконував хор Михайлівського Золотоверхого монастиря. Тоді ж юнак вступає до хору Миколи Лисенка, працює помічником композитора. Ще до завершення навчання у семінарії Стеценко був призначений диригентом хору семінарії, згодом викладав спів та музику у Київській церковно-учительській семінарії, завідувачем якої був майбутній митрополит Василь Липківський. Докорінно змінив життєві орієнтири Стеценка вступ до капели М.Лисенка, яка 1899 року готувалася до третьої концертної подорожі.

Лисенко одразу помітив юного семінариста – Кирило вирізнявся музикальністю, мав блискучу пам'ять, абсолютний слух. Невдовзі Лисенко довірив йому функції другого диригента. Великою моральною підтримкою і радістю стала для Стеценка дружба з Миколою Леонтовичем. Наприкінці 1917 року в Києві зійшлися шляхи провідних українських композиторів. У приміщенні Музичного відділу зустрілися Кошиць, Стеценко, Леонтович і Людкевич. Декілька годин тривало тут обговорення принципів організації музичного життя і систем шкільництва. Композитори демонстрували свої твори, знайомили один одного з останніми художніми ідеями. На жаль,

реалізувати сподіваний план розбудови національної музики цій плеяді талантів не судилося.

Особливо важливою цариною діяльності Стеценка стала сфера духовної культури, проблеми національної Церкви. Тут доля знову зблизила Стеценка з протоієреєм В.Липківським, засновником Всеукраїнської православної церковної ради, а також комісії з перекладів на українську мову священних текстів. У ній працювали видатні лінгвісти, знавці східних і давніх мов, серед них і старослов'янської [33, с.342].

Великі циклічні твори К.Стеценка, написані для церковних відправ, нині виконують і в концертах як цикли, і окремими частинами. Концертне виконання та фонозаписи дають змогу глибоко відчувати органічну цілісність художніх концепцій композитора, особливості авторської інтерпретації сакральних текстів та осягнення унікального генетичного коду щирої народної молитовності: як у сприйнятті, так і у вислові, мелодико-інтонаційних узагальненнях і способах виголошення слова. У 1907-1908 роках Стеценко почав добирати й опрацьовувати пісні календарного циклу – колядки і щедрівки. З п'яти десятків аранжувань 33 зразки записано ним самим, а 17 взято з друкованих джерел – «Богогласника» та різних збірок. У Стеценка це – єдиний пісенний жанр, дібраний за жанрово-стильовими ознаками, опрацьований як цикл (у широкому значенні). Він цікавився і найдавнішими зразками, де проступає поганська традиція замовляння сил природи, і колядками з часів популярності «Богогласника» і ще ближчого до нас часу, що увібрали в себе риси інших фольклорних жанрів. Компонуючи збірники, Стеценко не розмежував церковні й світські зразки, надто щільно переплетена їх художня сутність. Однак між ними можна помітити істотну різницю. У концертних аранжуваннях народних колядок, де самовідтворювалися особливості звичаєвого церемоніалу, композитор щедро виписував музичні варіації для персоніфікацій у сюжетах. Колядки релігійні Стеценко опрацьовує здебільшого в манері старих побожних пісень, псалмів,

кантів, майже не створюючи музичних варіацій. Духовні колядки свого часу склали пласт своєрідних інтерпретацій Біблійної історії, адаптованих фольклором. Сюжети, ситуації, про які йшлося у священних книгах, спрощено, але вони емоційно осмислювались, оспівувались у зразках цього жанру [40, с.9].

«ПЕРША ЛІТУРГІЯ СВ. ІОАННА ЗОЛОТОУСТОГО»

Стеценко пише свою Першу літургію святого Іоанна Золотоустого, твір масштабний і натхненний. Він виявить стрімкий поступ автора. З травня 1907 року Стеценко презентував протоіерею Григорію Серговському, діду дружини, Першу літургію з відповідною присвятою. Це – знаменна подія на творчому шляху композитора: окреслено музичну концепцію, знайдено корені поєднання канону відправи з музичною драматургією. Яскравий тематичний матеріал твору, що невдовзі стане репертуарною класикою, буде завершено в Другій літургії 1910 року. У Другій літургії, яка є розширеним і збагаченим варіантом Першої, не завжди виставлені темпи та розміри. При порівняльному аналізі однакових номерів виявилось, що Кирило Стеценко змінює темпи (як правило, прискорюючи, як у «Достойно») та нюанси (підсилюючи). Тому запозичення тих агогічних вказівок для Другої літургії видається недоречним.

Осмислюючи музичну концепцію Другої шестиголосної літургії, Стеценко спирався на досвід 1907 року. Автор чітко усвідомлював новаційну сутність твору, що виявив багату панораму його думок і відчуттів. Проте він уже «переріс» свого первісника. Його вабив задум із глибше означеними національними засадами, що, природно, виявляв інший масштаб духовного мислення вже зрілого майстра. У новій Літургії на рівні художнього раритету поставала особлива делікатність прояву щирої народної молитовності, збереженої як генетичний код в інтонаційній сфері духовних пісень, кантів, дяківських і священницьких речитаціях, просодіях. Автохтонні ектенії, ніби

частки прадавніх орнаментів, конденсували музичну символіку [45, с.73].

Цілісна композиція Другої літургії – монументальний цикл на основі великої драматичної колізії, втілений із високою художньою силою. Відтворюючи мистецьку концепцію грандіозної історичної драми, композитор оперував багатоманітними засобами, різними техніками письма, вибудував динамічну драматургію, що сприяла різноаспектному й цілісному розгортанню художньої ідеї. Нині Літургія К. Стеценка посідає достойне місце в репертуарі українських хорових колективів як засадничий твір нової духовної музики України.

Обговорення на початку 1920-х років у колах діячів УАПЦ завдань і методів підвищення співочої практики народу, передусім селянства (яке виявляло тоді великий інтерес до розбудови національної церкви), актуалізувало зацікавлення Стеценка досвідом греко-католиків, де віряни, співаючи, підтримують клиросні хори. Очевидно, бажаючи прищепити таку традицію в новій українській церкві, Стеценко в 1921 році написав до певної міри експериментальний твір – Літургію для хору і народного співу. Мабуть, він сподівався, що його концертний і церковний веприківські хори зможуть практично відтворити таку традицію.

Ключем до цього експерименту могли стати легко викладені для аматорів наспіви, близькі за лексикою до побутуючих місцевих. Літургія показує талановиті педагогічні прийоми привчання співочих вепричан до участі в хоровому церковному дійстві. Раптова смерть автора не дала довести експеримент до завершення, та досвід цей мав би бути належно проаналізований, а можливо, й поширений. У минулому столітті «Всенічну» друкували двічі: у Майнц-Кастлі та у Нью-Йорку, причому в обох виданнях немає останнього номеру «Під Твою милість». Невідомо якими джерелами користувалися редактори видань, бо є відмінності між виданнями і, головне, розбіжності з автографом.

Всенічна служба, відома ще з апостольських часів, потрапила до

Української Церкви лише в XIV століття, з уведенням єрусалимського уставу. Проваджувана перед великими святами, вона готує вірних до урочистих відправ, накреслюючи зв'язок між давньою епохою Старого Завіту і Новим часом. Над українською музичною версією цієї служби Стеценко працював в умовах конфесійного конфлікту української та російської церкви перед історичним Всеукраїнським Церковним Собором 1921 року. Зібраний ним багатий матеріал традиційних богослужбових розспівів становив великий інтерес для Автокефальної Української Церкви, що потребувала розробки національних ритуалів. Це було цінне надбання творчої праці багатьох поколінь духовенства й митців. Не відступаючи від канонічної послідовності відправи, зберігаючи належну питому вагу антифонності, зіставлень читання та співів, Стеценко наснажив музику «Всенічної» національними рисами. Піснеспіви «Всенічної» належать до найкращих зразків цього жанру, приваблюючи досконалістю стильового синтезу народнопісенних традицій і авторських ідей, особливостей художньої інтерпретації текстів.

Висновки

На підставі вивчення науково-теоретичних досліджень творчості К.Стеценка зробимо такі висновки: музична спадщина К.Стеценка— це неоціненний внесок в українську та світову музичну культуру. Без творчості нашого класика зараз неможливо собі уявити хорове мистецтво XX століття в усьому його різномайтті. В обробках народних пісень Стеценка все становить надзвичайний інтерес: поліфонічна тканина і гармонія, народна і авторська мелодика. На основі складного комплексу прийомів народного та професіонального багатоголосся композитор створив обробки — хорові мініатюри, досконалі в своїй простоті, глибокі за змістом.

Гармонія як результат розвитку мелодії по горизонталі, гармонія як засіб розкриття драматургічного руху образів, гармонія як втілення національної характерності — ось ті особливості гармонічного письма Леонтовича, які значною мірою сприяють створенню індивідуального стилю художника.

Музику до драматичних вистав, сюжетну суть драматичних творів К.Стеценко часто створював як музичний фон, що у всіх виставах надзвичайно співзвучний із змістом і характером п'єси. Що стосується духовних творів К.Стеценка, то їх мелодії дуже споріднені з народним мелосом, які надзвичайно близькі своєю філософською суттю до змісту молитви.

Суть багатоголосся у Стеценка полягає у виокремленні з народної пісні основної музичної думки, центрального інтонаційно-ритмічного ядра як носія образу народної пісні і на основі цього ядра створення музичного цілого, об'єднаного цим інтонаційно-ритмічним осередком.

Своєрідність стилю Стеценка виникла на основі поєднання народно підголоскового співу з академічними видами поліфонії. Отже, стиль К.Стеценка являє собою складний сплав, який поєднує поліфонічну і гармонічну фактури, прийоми народної та професіональної поліфонії. Гаряче захоплюючись народною творчістю, К.Стеценко бачив у пісні багаті передумови для подальшого розвитку її засобами професіональної музики.

Отже, уважне вивчення спадку композитора переконує нас у тому, що новаторство К.Стеценка проявилось не тільки в блискучій техніці, а передусім в осмисленні ним образів пісні, які постають надзвичайно живо й опукло внаслідок знання народного життя, знання фольклору. В хорах К.Стеценка іскриться талант художника, який вміє переступити рамки чисто звукових ефектів і влити в музику багатозвуччя самого життя; адже фактури кращих хорів Стеценка — це досконала творчість народу. При цьому провідною ідеєю пошуків Стеценка в обробці обрядових пісень є, з одного

боку, текст, а з другого,— їх жанрові особливості, що склалися протягом багатоговікового побутування обрядів.

Список використаних джерел та літератури

1. **Барабан Л.** Кирило Стеценко у Тиврові: невідомі сторінки творчості. *Укр. муз. газ.* 2009. Жовт. – груд. (№ 4). С. 8–9.
2. **Барабан Л.** Композитор Кирило Стеценко у Тиврові. *Вінниц. край.* 2010. № 3. С. 86–89.
3. **Білокінь С.** Автокефальний протоієрей Кирило Стеценко. *Наука і культура. Україна* : щорічник / АН УРСР ; голов. ред. О. Сергієнко. Київ, 1991. Вип. 25. С. 318–326.
4. **Білокінь С.** Кирило Стеценко – основоположник національно-церковної музики. *Культура і життя.* 2002. 5 черв. С. 4.
5. **Бугаєва О. В.** Музично-теоретична бібліотека імені К. Стеценка в архівних документах Музичного товариства імені М. Леонтовича. *Рукописна та книжкова спадщина України.* Київ, 2003. Вип. 8. С. 208–215.
6. **Булат Т. П.** Всенародне вшанування Кирила Стеценка. *Нар. творчість та етнологія.* 1983. № 1. С. 86–89.
7. **Ведмеденко В. М.** К. Г. Стеценко і відродження національної духовної музики. *Вісн. Харків. нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Серія : Теорія культури і філософія науки* : зб. наук. пр. Харків, 2004. № 615. С. 110–111.
8. **Велісовський А.** Бувальщина : жарт на 1 д. / текст А. Велісовського ; музика К. Стеценка. Київ : Держ вид-во образотвор. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1961. 37 с.
9. **Вожаківський С.** Отець Кирило Стеценко – український Прометей. *Визвол. шлях.* 1982. № 12. С. 1491–1498.
10. **Волков М.** Пісня – найкращий дар людини. *Уряд. кур'єр.* 2002. 1 черв. С. 8–9.
11. **Гайдучик Д.** Синтез народнопісенних та церковно-монодичних витоків у духовних циклах Кирила Стеценка. *Українське музикознавство.* 2013. Вип. 39. С. 164–193.
12. **Галкіна Л.** Кирило Стеценко: провідник духовності в Україні. *Шкільний світ.* 2017. № 9. С. 33–37.
13. **Голинська О.** Кирило Стеценко: «Скрипкове дерево роду» *Культура і життя.* 2014. 20 черв. С. 10.

14. **Горюхіна Н. К. Г.** Стеценко: життя і творчість композитора 1882–1922 р. Київ : Мистецтво, 1955. 31 с.
15. **Грищенко Т.** Формування національних засад музично-естетичного виховання в гімназіях : пед. діяльність М. Лисенка, К. Стеценка, О. Кошиця. *Рід. шк.* 2000. № 1. С. 56–59.
16. **Грінченко М. О.** Вибране / упоряд. М. М. Гордійчук. Київ : Держ. вид-во образотвор. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1959. 531 с.
17. **Грінченко М.** «Гайдамаки» К. Стеценка : (драм. картини по Т. Шевченку). *Музика.* 1923. Число 2 (трав.). С. 7–9.
18. **Гулько О.** «Дружина умовляє мене стати попом» – Кирило Стеценко : Микола Лисенко називав своїм наступником Кирила Стеценка. *Газ. по-українськи.* 2012. 26 квіт. (№ 61). С. 9.
19. **Дейнеко Н.** Сторінки української музики: творчість Кирила Стеценка : урок музики в 6-му класі. *Мистецтво та освіта.* 2004. № 2. С. 21–23.
20. **Дічек Н. П., Сухомлинська О. В.** Стеценко Кирило Григорович. *Українська педагогіка в персоналіях.* У 2 кн. Кн. 1: Х–ХІХ ст. : навч. посіб. для студентів вузів / ред. О. В. Сухомлинська. Київ, 2005. С. 558–566.
21. **До історії** писання К. Стеценком музики до п'єси С. Черкасенка «Про що тирса шелестіла» : (з архіву муз. т-ва ім. Леонтовича). *Музика.* 1923. Число 3/5. С. 18–19.
22. **«ЄС музика»** від Кирила Стеценка : до Міжнар. дня музики, який відзначають 1 жовт., відомий укр. скрипаль представляє нову програму. *День.* 2013. 1 жовт. С. 2.
23. **Захарчук О.** Справжній співець народу. *Дзвін.* 2013. № 11/12. С. 120–122.
24. **Зленко Г.** Забута біографія : протоієрей Кирило Григорович Стеценко. *Музика.* 1994. № 3. С. 25–27.
25. **Іванченко Н.** Місця нашого дитинства. Веприк. *Музеї України.* 2008. № 5/6. С. 32–33.
26. **Івасько І.** З піснею народною : з історії перебування в Ямполі укр. композитора К. Г. Стеценка. *Вінниччина.* 1998. 1 серп. С. 6.
27. **Кирило Стеценко.** *Музична школа.* 2014. № 10. С. 25–29.
28. **Кирило Стеценко** в селі Веприк. *Музеї України.* 2005. № 3. С. 30.
29. **Кирило Стеценко** : Спогади. Листи. Матеріали / упоряд. Є. Г. Федотова. Київ : Муз. Україна, 1981. 480 с.

30. **Козицький П.** Кирило Стеценко : (спроба критико-біограф. характеристики) // *Музика*. 1923. Число 2 (трав.). С. 3–6 ; Ч. 3/5. С. 8–18.
31. **Королук Н.** Кирило Григорович Стеценко. *Маленькі історії про українських композиторів 18–20 ст.* / Н. Кирилюк. Київ, 1998. С. 133–147.
32. **Косовський В.** Творець української церковної музики. *Культура і життя*. 1998. 10 черв. С. 2.
33. **Костюк Н.** Деякі аспекти формування авторського стилю в богослужбовій творчості Кирила Стеценка першого десятиліття ХХ століття. *Студії мистецтвознавчі*. 2011. Число 3. С. 34–41.
34. **Костюк Н.** Композиційні функції жанру та його складових у богослужбовому співочому циклі («Непорочні» Кирила Стеценка). *Студії мистецтвознавчі*. 2012. Число 3. С. 15–23.
35. **Котику сіренький** : дит. укр. нар. пісні в оброб. К. Стеценка, Л. Ревуцького та М. Дремлюги : муз. хрестоматія / Чернів. нац. ун-т ім. Ю. Федьковича ; упоряд. І. М. Дерда. Чернівці : Чернів. нац. ун-т, 2011. 69 с.
36. **Лебідь Ан.** З матеріалів до біографії та творчості К. Стеценка. *Музика*. 1925. №. 9/10. С. 311–316 ; №. 11/12. С. 404–408.
37. **Лісецький С. Й.** Кирило Стеценко (1882–1922). Київ : Муз. Україна, 1974. 47 с.
38. **Лісецький С. Й.** Риси стилю творчості К. Стеценка. Київ : Муз. Україна, 1977. 125 с.
39. **Лісецький С.** Стеценко К. Г. (1882–1922). *Українська музична література для 6 класу ДМШ*. Київ, 1991. С. 3–19.
40. **Лобановська А.** «Стеценків Великдень» лунає по церквах... *Молодь України*. 2008. 10–11 черв. С. 1, 4.
41. **Лучший ученик – лучшего из учителей** : к 90-летию со дня смерти Кирилла Григорьевича Стеценка (1882–1922), укр. композитора. *Киев. вестн.* 2012. 15 мая. С. 4.
42. **Ляхіна Т.** Кирило Стеценко: «Репатріація українських імен». *Музика*. 2016. № 2. С. 38–40 : кольор. фот.
43. **Ляхіна Т.** Кирило Стеценко: Italia ab ovo. *Музика*. 2017. № 5. С. 3–6 : кольор. фот.
44. **Митрополит Василь Липківський (1864–1937)** [Звукозапис] : проповіді / читає о. Миколай Кригін, Петро Бойко ; муз. супровід: Кирило Стеценко та ін. [Б. м. : б. в., 2011?]. 1 зв. диск (73 хв.).
45. **Молчанова Т.** Зі славної плеяди. *Дзвін*. 1997. № 2. С. 158–160.

46. **Нагірняк В.** «Тому, чия душа співає...». *Томашиіл. вісн.* 2012. 25 трав.
47. **Отземко В.** Кирило Стеценко і його творча спадщина. *XXIV березнева наукова сесія Осередку Наукового товариства імені Тараса Шевченка у Черкасах* : матеріали доп. на засід. секцій і коміс. 11–27 берез. 2013 р. Черкаси, 2014. С. 102–106.
48. **Отземко В.** Кирило Стеценко та УАПЦ. *XXVII наукова сесія Осередку Наукового товариства імені Тараса Шевченка у Черкасах* : присвяч. 150-річчю від дня народж. М. Грушевського. Черкаси, 2016. С. 77–84.
49. **Очеретний В.** Зірка першої величини : розповідь про Кирила Стеценка – автора одного з варіантів музики гімну «Ще не вмерла Україна». *Слово Придністров'я.* 1998. 19 серп.
50. **Очеретний В.** У Тиврові, на березі ріки. *Укр. культура.* 2002. № 6. С. 32–33.
51. **Пархоменко Л.** Кирило Григорович Стеценко. Київ : Мистецтво, 1963. 231 с.
52. **Пархоменко Л. А. К. Г. Стеценко.** Жизнь и творчество : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1963. 24 с.
53. **Пархоменко Лю.** Кирило Григорович Стеценко. 2-ге вид., випр. і допов. Київ : Муз. Україна, 1973. 265 с.
54. **Пархоменко Л.** Творець духовної музики. *Укр. культура.* 1992. № 5. С. 9.
55. **Пересулько Т.** «Стеценків Великдень». *Україна.* 2008. № 7/8. С. 127–128 : фот.
56. **Подолінний А. М.** Стеценко Кирило Григорович. *Вінниччина фольклорна* : довідник / уклад.: А. М. Подолінний, Т. О. Цвігун. Вінниця, 2004. С. 75–76.
57. **Позняк М.** Його називали Світлим батюшкою. *Голос України.* 2002. 1 черв. С. 11.