

МУЗИЧНО-ОБРАЗНА СЕМАНТИКА ХОРОВОГО ТВОРУ С. ВОРОБКЕВИЧА НА СЛОВА Т. ШЕВЧЕНКА «ОГНІ ГОРЯТЬ»

Козій Ольга Михайлівна,

кандидат педагогічних наук,
доцент кафедри музикознавства та вокально-хорового мистецтва
Уманського державного педагогічного університету імені Павла Тичини
ORCID ID: 0000-0002-3225-991X
Web of Science Researcher ID: G-9247-2019

У статті наголошується на значній ролі буковинського композитора Сидора Воробкевича в розвитку національної культури та мистецтва. Мала кількість досліджень творчості композитора та відсутність аналізу хорового твору «Огні горять» спонукали автора до вибору означеної теми. Метою статті є аналіз музично-образної семантики в хоровому творі «Огні горять».

Автор досліджує музично-образну семантику чоловічого хору композитора, уточнює дефініції термінів «семантика» та «семіотика», детально аналізує форму твору, ладотональний план, мелодичну побудову, гармонічну мову, хорову фактуру, динамічний план та інші засоби музично-образної виразності. Акцентується увага на тому, що семантиці слова, починаючи із заголовка вірша, підпорядковується музично-образна семантика мислення композитора, яка спрямована на осягнення та втілення філософії думки поета. Музично-образна семантика твору не лише визначається концептуальними значеннями смислів структур, але й утворює цілісну систему інтерпретації та сприймання художніх образів у творах.

Проведений у нашому дослідженні аналіз одного з найяскравіших творів митця, «Огні горять», дає підстави говорити про наявність складної музично-образної семантики в художньому задумі твору, яка розділяється на декілька сюжетних ліній. Одна змальовує молодих людей, очі яких сповнені радості та надії (кульмінаційним моментом у розвитку першого образу є другий розділ, у якому композитор звертається до реальної картини свята та гуляння), в іншій сюжетній лінії композитор використовує ладо-інтонаційний комплекс, що передає драматизм і трагічність думок головного героя про швидкоплинність часу.

У висновках автор стверджує, що в результаті дослідження виявлено надзвичайну виразність музично-образної семантики композитора та нерозривну єдність з авторською думкою поета.

Ключові слова: семантика, музично-образна семантика, композитор, художній образ, хоровий твір.

Kozii Olga. Musical and imaginary semantics of the choral work by S. Vorobkevich to the words of T. Shevchenko "Flames are burning"

The article emphasizes the significant role of Bukovyna composer Sydor Vorobkevich in the development of national culture and art. The insufficient number of studies of the composer's work and the lack of analysis of the choral work "Flames are burning" prompted the author to choose the specified theme. The purpose of the article is the analysis of musical and figurative semantics in the choral work "Flames are Burning".

The author investigates the musical-figurative semantics of the composer's male choir, clarifies the definitions of "semantics" and "semiotics", analyzes in detail the form of the piece, the scale-tonal plan, melodic structure, harmonic language, choral texture, dynamic plan and other means of musical-figurative expressiveness. Attention is focused on the fact that the semantics of the word, starting from the title of the poem, is subordinated to the musical-figurative semantics of the composer's thinking, which is aimed at understanding and embodying the philosophy of the poet's way of thinking. The musical-figurative semantics of the work is determined not only by the conceptual meanings of the structures, but also forms a complete system of interpretation and perception of artistic images in the works.

The analysis conducted in our study of one of the artist's brightest works, "Flames Are Burning", provides grounds for asserting the presence of complex musical-figurative semantics in the artistic conception of the work, which is divided into several storylines. One depicts young people whose eyes are full of joy and hope (the climax in the development of the first image is the second section, in which the composer turns to the real picture of a holiday and revelry), in another storyline the composer uses a certain mode and intonation complex that conveys drama and the tragic nature of the main character's thoughts about the fleetingness of time. In the conclusions, the author claims that the research revealed an extraordinary expressiveness of the composer's musical-figurative semantics and an inseparable unity with the author's thought of the poet.

Key words: semantics, musical-figurative semantics, composer, artistic image, choral work.

Вступ. Сучасний національний освітньо-мистецький простір націлений на євроінтеграцію, ставить нові виклики митцям і спонукає до переосмислення надбань творів українського мистецтва. Творчість видатного буковинського композитора, диригента, фольклориста, педагога та письменника Сидора Воробкевича відіграла значну роль у розвитку національної культури,

сповнена любові до рідної мови й української народної пісні. Хорова творчість композитора, яка пронизує всі етапи його життя, налічує понад 400 творів. У хоровому викладі композитора відчувається вплив італійських і віденських класиків [1], за жанровими ознаками, характером музики та стильовими особливостями твори нагадують музичну мову композиторів Пере-

мишльської школи, поєднують національні мистецькі традиції [2, с. 10] і нині захоплюють та спонукають до аналізу сучасних науковців.

Л. Кияновська дотримується думки, що композиторам Галичини притаманні «<...> сердечність, м'яка лірика, тісний зв'язок з фольклорною обрядовістю, корені якої сягають у глибину тисячоліть, а через них філософська зосередженість на вічних проблемах буття, на які немає і не може бути однозначної відповіді, становлять її найістотніші прикмети» [3].

Визначні мистецтвознавці, науковці (М. Білинська, А. Кушніренко, О. Залуцький, Л. Кияновська, Б. Фільц, Л. Філоненко, І. Ярошенко й інші) досліджували творчість композитора та зауважували, що хоровим мініатюрам майстра притаманна задушевна лірична мелодія, яка близька до українських буковинських народних пісень. Твори С. Воробкевича були настільки популярними, що втратили авторство та вважалися народними («Там, де Тагран круто в'ється», «Заграй ми, цигане старий», «Над Прутом у лузі», «Чабан вівці ганяє», «Сині очі», «На чужині погибаю»).

Вагомий внесок у збереження та популяризацію творів композитора зробив А. Кушніренко. У своєму дослідженні «Особливості інтерпретації хорових творів С. Воробкевича в контексті творчого доробку А. Кушніренка: регіональні та інтегративні аспекти» І. Ярошенко зауважує, що «завдяки багаторічній невтомній науково-дослідницькій праці та широкій концертній діяльності професора Андрія Кушніренка була повернута до життя несправедливо забута музична спадщина славетного митця, видатного буковинського письменника і композитора Сидора Воробкевича, багатогранна творчість якого стала вагомим духовним надбанням національної української музичної культури» [4, с. 154].

Матеріали та методи. Дослідження полягає в застосуванні таких методів: гносеологічного, історико-культурного та методу цілісного аналізу хорового твору. Означений методологічний підхід надалі дозволить розкрити принципи зародження та реалізації художньої ідеї твору.

Хорові твори на вірші Т. Шевченка Сидір Воробкевич почав писати наприкінці шістдесятих років, вклавши в них любов і наснагу. Його 12 чоловічих хорів надзвичайно багаті за художньою виразністю, що характерно і для хору «Огні горять», у якому змальовується самотній літній чоловік з важкими, трагічними роздумами про те, що його життя вже пройшло, усе залишилось у минулому і молодість уже ніколи не повернеться.

Семантика заголовку вірша виконує змістову функцію твору та підсвідомо впливає на сприйняття, викликає в реципієнта зацікавленість і очікування подальшого розвитку подій. Звук є основою мислення композитора, спрямованого на осягнення філософії слова. Зауважимо, що музично-образна семантика твору не лише визначається концептуальними значеннями смислів музичних і мовних структур, а й утворює систему сприймання й інтерпретації творів. Уточнимо дефініцію поняття «семантика». Філософський словник

пропонує нам таке розуміння: «семантика – розділ теоретичної логіки, що вивчає відношення виразів логічної мови до позначуваних ними об'єктів і змісту, який вони виражають» [5, с. 574].

Кемпбелл Кері пропонує таке визначення: «Семантика (від грец. *semantikos* – те, що позначає) вивчає відношення між знаком і його змістом. Семантика – це один із розділів семіотики, яка досліджує способи передачі інформації, властивості знаків і знакових систем у людському суспільстві (головним чином природні та штучні мови, а також деякі явища культури, системи), природі (комунікація у тваринному світі) або в самій людині (зорове та слухове сприйняття тощо). Інакше кажучи, семіотика – це теорія знаків і знакових систем» [6, с. 360].

У філософському словнику знаходимо таке тлумачення: «семіотика – наука про різні системи знаків, які використовуються у процесах комунікації для передачі повідомлення, інформації <...>, спеціальну систему знаків або сигналів, призначену для передачі повідомлення, називають кодом» [5, с. 575].

Отже, семіотичні знаки композитора й автора слів зашифровані в хоровій партитурі і в разі правильного розуміння авторської задумки, тобто розкидування образів, зашифрованих знаків композитора, диригент перетворює твір на хоровий шедевр. Тому розуміння й аналіз семантичних ознак і коду композитора є надзвичайно важливим чинником виражальних можливостей музичного образу. Для розкидування глибинного мислення С. Воробкевича пропонуємо розглянути детальний аналіз твору «Огні горять».

Форма твору має наскрізну горизонтальну структуру, проте із чітко окресленими розділами (А, В, С, D). Музично-драматичний розвиток, підпорядкований образам літературного тексту, яскраво та вдало передає мінливість настрою головного героя. Характеру розгортання побудов притаманна зв'язність, безперервність розвитку музичної думки, смислові контрасти динамічних епізодів, що змінюють один одного та яскраво оповідають про розвиток подій. Поетична мініатюра нашого великого пророка Т. Шевченка в хоровому творі С. Воробкевича перетворюється на масштабне полотно, хорову поему, у якій композитор розширює побудову шляхом повторів, підсилює таким чином образну виразність поетичних рядків митця та демонструє різноманітні яскраві зображальні моменти, якими насичений увесь твір.

Результати дослідження. Автором проведено аналіз форми твору:

I розділ – **A** – проста одночастинна форма: $a + b$:

a – період неповторної побудови, модулюючий у *N-dur*, з одноктактовим вступом (1 такт) $8 + 8$ (2–9 такти + 10–17 такти);

b – період єдиної будови, 10 тактів (18–27 такти), *E-dur*;

II розділ – **B** – період єдиної будови, модулюючий, із 12 тактів (28–39 такти), *E dur* → *Cis-dur*;

III розділ – **C** – період неповторної побудови, $8 + 6$ (40–47 такти + 48–53 такти), *cis-moll*;

IV розділ – D – період неповторної будови, 4 + 6, (54–57 такти + 58–63 такти) + 3 такти – розширення другого речення (64–66 такти), *cis-moll*.

Виклад починається феєричним, урочистим однотоковим вступом на *f* у помірному темпі, у якому змальовується картина свята, як заклик сурми чи трембіти, запрошуючи всіх на свято. У 2 т. темп стає більш рухливим (*Con moto*), звучить контрастне таємниче *pp*, яке поступово розвивається (*poco a poco cresc.*) та створює ефект наближення веселого масового гуляння. Водночас ущільнюється фактура, збагачується гармонічна мова, наростає динамічне напруження і а-період закінчується поступовим затиханням у 9 т. на *pp* і уповільненням (*poco rall. e dim.*).

У вступі своєрідно експонується й утверджується тональність *E-dur* (Т-D-Т – на контрапункті тоніки в басовій партії). Автор використовує світлу святкову тональність, але в мажорі основної тональності (гармонічний мажор) насторожує поява мінорної субдомінанти, яку сприймаємо як попередження про щось лихе, недобре, трагічне. У 10 т. повертається основна тональність і знову звучить контрастне *ff* на слова: «Алмазом добрим дорогим сяють очі молоді, витає радість і надія в очах веселих». Композитор використовує гучну динаміку та мажорний лад, щоб змалювати ідилію молодості, бадьорості духа, а лідійський лад додає гостроти та зухвалості.

У 16 т. через подвійну доміанту відбувається відхилення в *H-dur* (17 т.), а на словах «Любо, любо, любо їм <...>» – повернення в основну тональність. З *p* розпочинається *b* – період, у якому змальовуються філософські роздуми щодо молоді особистості з безгрішною душею, з ясними, світлими очима. Означений період починається з низхідних стрибків на ч. 4, потім мелодія звучить хвилеподібно, яка надалі набуває секвенційного розвитку зі стрибками на сексти та після другого кроку секвенції йде прямолінійним низхідним поступовим рухом від звука «ля1» до «мі» малої октави. Інтервалка інтонаційно та тематично є важливим елементом хорової семантичної тканини, конструкцією в мелодиці твору, у гармонії, у хоровій фактурі.

Другий розділ (*Con moto, giocoso*) починається розвитком мелодичної лінії почергово то в партії Тенора (хвилеподібна), то в партії Баса (за звуками тонічного тризвуку), мелодія ніби «тупцює» на місці, а потім поступово рухається вгору. Продовження другого розділу проходить в основній тональності, відбувається модуляція в паралельний гармонічний *cis-moll* і раптово з'являється однойменний *Cis-dur* (38, 39 т). Використання композитором виражальних можливостей однойменних тональностей, безсумнівно, пов'язується, з одного боку, з художньою образністю поезії Тараса Шевченка (радісні почуття гуляння молодих людей і водночас смуток і зажура, що навіюють на роздуми), а з іншого – вказує на присутність стилю національного колориту коломийок. Гра мажоромінору змальовує швидкоплинність думок головного героя та демонструє зміни його настрою. Надалі твір змінює характер, залишається тональ-

ність *cis-moll* (мелодичний, двічі гармонічний), що передає журбу і безвихідь.

Акцентуємо увагу на динамічних і тембрових характеристиках звучання та ладогармонічній мові твору, як важливих чинниках драматургічного розвитку та музичної виразності в хорових творах і зауважимо, що композитор використовує динамічні відтінки досить широкого діапазону – від *ppp* до *ff* та рухливі нюанси: *cresc.* і *dim.*, які надають твору особливої окраси, філігранності фразування та сприяють семантично-образному розвитку твору. У тексті значна кількість агогічних відхилень і акцентів, які здебільшого припадають на сильну або відносно сильну долю такту, що додають чіткості метроритму, змальовують бадьорість молодих хлопців, імітують притупування чи удар бубна, а в 48 т. та 49 т. підкреслюють інтонації плачу та схлипування головного героя.

Кульмінаційним моментом у розвитку першого образу є другий розділ, у якому композитор звертається до реальної яскраво-ілюстративної картини. У тенорів на словах «І всі регочуться» проходить на *f* тема, яка передає загальний настрій гуляння та веселощів, басова партія імітує сміх, а на словах «І всі танцюють» відбувається різкий спад динаміки на *p*, з'являється синкопований ритм зі словами «Гоп, гоп, га!». Іде поступове наростання динаміки (*poco a poco cresc.*) до *f*, кульмінація проходить в однойменному мажорі, на ферматі вступає соліст і весь третій розділ звучить у виконанні квартету солістів.

У третьому розділі (*Lento lugubre – протяжно, похмуро*) мелодія також має хвилеподібний розвиток, проходить у партії Т1, чергується зі стрибками на кварта, сексти, септими, з'являються поступові рухи як угору, так і вниз. Означений розділ є контрастним до танцювального епізоду, де на слова «Тільки я, неначе заклятий» звучить квартет солістів, який можна вважати центральним епізодом усього твору. У 48 такті вступає хор із *p* і впродовж звучання двох тактів відбувається миттєвий динамічний розвиток до *f*, де питання звучить як прохання порядку. Стони втілено висхідними стрибками на кварту, терцію та ковзаючими секундовими півтоновими низхідними інтонаціями, де ритм і акценти доповнюють драматизацію образу. Композитор зосереджує увагу на риторичному запитанні головного героя, який не може зрозуміти свій стан туги і вкотре ставить собі питання: «Чого я плачу?», яке повторюється 5 разів. Усвідомлення того, що з ним відбувається, звучить у четвертому розділі на *pp*: «Мабуть, шкода, що без пригоди минула молодість моя», у повільному темпі зі швидким динамічним розвитком за 5 тактів до *ff*, як відчай і крик душі та поступове затихання за 4 такти до *pp*, закінчується твір на *ppp*, що передає безвихідь і сум.

У четвертому розділі (*Adagio, molto funebre – повільно, дуже похоронно*) переважає плавна мелодична лінія секундовими ходами, окрім двох стрибків на кварту та квінту. Закінчується твір низхідним поступеним кроком до мінорної тоніки. За допомогою ладо-інтонаційного комплексу композитор передає

драматизм і наголошує на трагічності думок головного героя.

Композитор використовує ладогармонічні та жанрово-стилістичні ознаки, які притаманні як для фольклору, так і для класичної європейської музики: на початку у 2–3 т. використовується золотий хід волторни (в. 3, ч. 5, м. 6); присутність речитативного типу викладення (II ч. в партії Басів). Появу різноманітних фонем: «гоп», «га», «ха-ха» можемо віднести до колористичних прийомів композитора, що наближають авторську ідею із семантикою автентичного колориту до хорового жанру; мелодична семантика побудована на секундо-терцієвих інтонаціях і стрибках на зм. 4, ч. 4, м. 6, в. 6; використовується підголоскова й імітаційна поліфонія, що притаманна українській народній пісні. Гармонічна мова у творі складна, насичена альтерованими ступенями, використовуються головні тризвуки ладу й обернення (тризвуки II, VI, VII ст.; D7, П7, VII7, DD7 з оберненнями).

Висновки. Представлене нами дослідження надає підстави стверджувати, що в хоровому творі С. Воробкевича «Огні горять» спостерігається нерозривна єдність музичної драматургії твору із засобами вираз-

ності хорового письма й авторською думкою поета. У хоровій поемі досконало відображено образну та синтаксично-поетичну основу вірша Т. Шевченка.

Мистецькому мисленню С. Воробкевича притаманна не лише глибина підходу до розкриття ідеї, яка закладена в авторському тексті, а й її реалізація в музичній формі, що пронизує всі шари музичної тканини хорового твору, від мотивної побудови до його головної ідеї, відображає довершеність музичної думки. Такий спосіб роботи з літературним матеріалом і опосередкування поетичного тексту Великого Кобзаря свідчать про глибоке розуміння задуму та приводять до багатогранного розкриття художньо-образного змісту поетичного тексту за допомогою яскравої музично-образної семантики.

Для проведення аналізу хорової партитури твору «Огні горять» у своєму дослідженні нами були використані гносеологічні, історико-культурні методи та метод цілісного аналізу, що надалі дозволило завдяки методологічному підходу розкодувати семіотичні знаки композитора й автора поетичних слів, правильно зрозуміти авторську задумку, охарактеризувати та виявити виразність музично-образної семантики композитора.

Література:

1. Фільц Б. Марія Білинська – перша дослідниця музичної творчості Сидора Воробкевича. *Студії мистецтвознавчі*. 2016. № 1. С. 74.
2. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. : автореф. дис. ... докт. мистецтвозн. : 17.00.01. Київ, 2000. 32 с.
3. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX ст. Чернівці : Книги-XXI, 2007. 424 с.
4. Ярошенко І. Особливості інтерпретації хорових творів С. Воробкевича в контексті творчого доробку А. Кушніренка: регіональні та інтегративні аспекти. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 4. С. 149–154.
5. Філософський енциклопедичний словник / В. Шинкарук (гол. ред.) та ін. Київ : Абрис, 2002. С. 575.
6. Learning and knowing as semiosis: extending the conceptual apparatus of semiotics / C. Campbell et al. *Sign Systems Studies*. 2019. V. 47 (3/4). P. 352–381. URL: 3b4dc407e33dfe2f5416c2f77efe78bb30a8.pdf (semanticscholar.org) (дата звернення: 26.01.2024).

References:

1. Filts, B. (2016). Mariia Bilynska – persha doslidnytsia muzychnoi tvorchosti Sydora Vorobkevycha [Maria Bilynska is the first researcher of Sydor Vorobkevych's musical work]. *Studii mystetstvoznavchi – Art studies studios*, 1, 74 [in Ukrainian].
2. Kyianovska, L.O. (2000). Stylova evoliutsiia halytskoi muzychnoi kultury XIX–XX st. [Stylova evoliutsiia halytskoi muzychnoi kultury XIX–XX]. *Extended abstract of Doctor's thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
3. Kyianovska, L.O. (2007). *Halytska muzychna kultura XIX–XX* [Halytska muzychna kultura XIX–XX]. Chernivtsi : Knyhy-XXI [in Ukrainian].
4. Yaroshenko, I.V. (2020). Osoblyvosti interpretatsii khorovykh tvoriv S. Vorobkevycha v konteksti tvorchoho dorobku A. Kushnirenka: rehionalni ta intehratyvni aspekty. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv – Bulletin of the National Academy of Managers of Culture and Arts*, 4, 149–154 [in Ukrainian].
5. Shynkaruk, V.I. (Ed.). (2002). *Filosofskyi entsyklopedychnyi slovnyk* [Philosophical encyclopedic dictionary]. Kyiv : Abrys [in Ukrainian].
6. Campbell, C., Olteanu, A. & Kull, K. (2019). Learning and knowing as semiosis: extending the conceptual apparatus of semiotics. *Sign Systems Studies*. Retrieved from 3b4dc407e33dfe2f5416c2f77efe78bb30a8.pdf (semanticscholar.org) [in Canada].