

«ВІСІМ ВІРШІВ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА ДЛЯ ЗМІШАНОГО ХОРУ *A CAPPELLA*» ВАЛЕРІЯ АНТОНЮКА

Антонюк В. Г., Кумановська О. Л., Шейко А. О.

ВСТУП

Хорова творчість українських композиторів на вірші Тараса Шевченка – важливий пласт національної культури, що не втрачає своєї актуальності. Створені Великим Кобзарем літературно-художні образи продовжують своє життя в численних музичних опусах різних жанрів і форм, а їхньому аналізу присвячено безліч наукових робіт. Однак, глибина смислів та сенсів цих творінь залишає ще багато місця для досліджень, зокрема, в галузі їхнього впливу на розвиток музичної культури України. Необхідно зазначити, що цей хоровий цикл – не перше звернення композитора Валерія Антонюка до творчості Великого Кобзаря. В його доробку вже є «Кантата в п'яти частинах для змішаного хору на вірші Тараса Шевченка», написана в 2008 році та хорова фреска «Заповіт», створена в 2010 році¹⁻².

Знаменним є те, що хорову Шевченкіану Валерія Антонюка складають твори різного жанрового спрямування, але всі вони написані для змішаного хору, що не є випадковим, а відносить нас до витоків української культури, в якій хоровий спів займає найдавнішу та, мабуть, чільну форму народної музичної творчості. В. Антонюку вдається майстерно поєднувати сучасні тенденції композиторського письма та власної музичної мови з елементами української народнопісенної культури, що, в свою чергу, без жодних фольклорних цитат, допомагає розкрити глибину та зміст поетичного тексту. Нами розглянуто хоровий цикл Валерія Юрійовича Антонюка «Вісім віршів Тараса Шевченка для змішаного хору *a cappella*», створений композитором у

¹ Антонюк Валерій Юрійович. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/>

² Антонюк В. Г., Кумановська О. Л., Шейко А. О. Про хор «Заповіт» Валерія Антонюка на вірші Тараса Шевченка. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 2. С. 128–135.

2014 році. Світова прем'єра твору прозвучала на Фестивалі «Київські музичні прем'єри сезону» 25 червня 2023 року у виконанні хору «Хрещатик» під орудою Павла Струця³.

1. Виникнення передумов та формулювання проблеми

Поетична спадщина Т. Шевченка посідає вагоме місце у становленні української пісенної, та зокрема хорової, композиторської творчості. Образне розмаїття, національно самобутній стиль висловлювання Великого Кобзаря завжди викликали зацікавленість у митців. Музичні прочитання його віршів вражають жанровою, стильовою та композиційною різноманітністю. Поетика літературного стилю Т. Шевченка настільки універсальна, що органічно запліднює різні жанри хорової музики – мініатюру, хоровий концерт, хорову симфонію, оперу, ораторію тощо. Позаяк, очевидною лакуною сучасного шевченкознавства є відсутність досліджень хорових циклів на Кобзареві тексти, що посилює *актуальність* обраної теми. Незважаючи на загальновідомий факт музикальності Шевченкової поезії, досі відсутні розвідки щодо відтворення поетики віршів Кобзаря в українській музиці. Ще не вивчено належним чином проблему співвідношення музичного й поетичного тексту в хорових творах українських композиторів на вірші Т. Шевченка. За межами поля зору мистецтвознавців залишається й питання музичного втілення сакрального слова Т. Шевченка, в той час як у літературознавстві ця проблема є достатньо вивченою⁴. Відповідей на ці та інші питання ми шукали в зазначених джерелах. Відомо, що сам Тарас Григорович добре знався на українському музичному фольклорі й світовій вокальній та інструментальній класиці. О. Ваврик так описує музичне обдарування та вподобання Великого Кобзаря: «Тарас Шевченко не мав музичної освіти, не вмів грати на жодному інструменті, на відміну від свого духовного вчителя, філософа Г. Сковороди /.../, але музика була важливою складовою

³ Відеозапис концертного виконання твору можна знайти за посиланням (починаючи з 16-ї хвилини): <https://www.youtube.com/watch?v=3AeOOYRgywM&t=4738s>

⁴ Півторацька Л. М. Вербально-текстова поліфонічна техніка в українській хоровій музиці (на прикладі творів на слова Тараса Шевченка). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. Вип. 132. С. 152–165.

Шевченкового таланту. Він від природи мав добрі музичні дані, чудово співав гарним ліричним баритонем з м'якими теноровими верхами, дуже любив оперу, до якої його залучив друг і земляк, соліст Маріїнки, відомий композитор Семен Гулак-Артемівський; досконало знав церковний спів і українську пісенну культуру. /.../ Читаючи спогади про нього багатьох своїх і чужих, або його щоденник і повісті («Музикант», «Художник»), бачимо, з якою любов'ю він ставився до музики інструментальної. Він розумівся на творах Моцарта, Бетховена, захоплювався музикою Гайдна, Вебера, Мендельсона, Шопена, Обера, Доницетті, Белліні⁵. Тож, музика мала неабиякий вплив на поетичну творчість Т. Шевченка. П. Куліш в історичному оповіданні «Спогади про Шевченка», писав так: «Як у ту пору життя співав Шевченко, а й надто як він співав у той вечір, такого або рівного йому співу не чув я ні в Україні, ні по столицях»⁶. Сам він не цитував у віршах фольклорні тексти, поміж тим, багато його поезій часто сприймаються як народні пісні. За спогадами очевидців, Т. Шевченко декламував свої вірші на розспів, і дуже швидко зі співаної авторської поезії вони ставали народними піснями. Напевно, цьому сприяли заковані в них архетипні образи української художньої культури, що рівночасно ототожнюються з реальністю, але й залишаються певними узагальнюючими символами поетики авторського стилю.

Наразі, неможливо знайти українського композитора, який би не звертався до творчості Т. Шевченка. «Перші спроби написати музику на тексти Великого Кобзаря композитори зробили ще при його житті. 1858 р. Паливода-Карпенко пише оперу «Катерина», приятель Шевченка Петро Селецький також почав роботу над оперою але не закінчив її»⁷. У 1868 році М. Лисенко пише музику на «Заповіт» Т. Шевченка. Крім нього, до поезій Тараса Григоровича звертаються Л. Ревуцький, Б. Лятошинський,

⁵ Ваврик О. І. Кобзарство в житті Т. Шевченка. До 200 – річчя від дня народження поета. *Мистецтвознавство України: збірник наукових праць / ред. – упорядник Ю. Іванченко*. Київ : Фенікс, 2013. Вип. 13. С. 96–102. С. 99.

⁶ Куліш П. О. Історичне оповідання (уривки). V. URL: <http://litopys.org.ua/shevchenko/spog29.htm/>

⁷ Ваврик О. І. Кобзарство в житті Т. Шевченка. До 200 – річчя від дня народження поета. *Мистецтвознавство України: збірник наукових праць / ред. – упорядник Ю. Іванченко*. Київ : Фенікс, 2013. Вип. 13. С. 96–102. С. 99.

С. Людкевич, К. Стеценко, Я. Степовий. Не оминають своєю увагою творчість Кобзаря й сучасні композитори, – В. Сильвестров, Є. Станкович, Л. Колодуб, Л. Дичко, В. Степурко, В. Антонюк і багато інших⁸⁻⁹. Про актуальність поезій Т. Шевченка говорить і той факт, що навіть представники сучасного українського «шоу бізнесу» звертаються до його віршів, зокрема такі колективи, як «Пікардійська терція», «Скрябін», «Kozak System», Оксана Муха та ін. Слід відзначити широкий жанровий діапазон музичних творів на вірші Т. Шевченка: це – солоспіви, окремі хори і хорові поеми, опери, балети, камерно-інструментальні та симфонічні твори з програмними назвами.

Започаткуваши в 2008 році власну хорову шевченкіану Кантатою в п'яти частинах для змішаного хору *a cappella*, Валерій Антонюк у 2010-му написав «Заповіт», а 2014-го – кантату Вісім віршів Тараса Шевченка для такого ж складу хору. Тож поетична спадщина Великого Кобзаря дедалі більше надихає композиторів і виконавців, а співане слово Тараса заповнює часопростір національної культури, надихаючи шевченкознавців і меломанів⁹. Своїм завданням ставимо розкрити семантичний зміст закладених в Шевченкових віршах архетипних образів української художньої культури, що рівночасно ототожнюються з реальністю, але й залишаються певними узагальнюючими символами авторського стилю композитора та охарактеризувати особливості композиторських новацій у циклічних хорових жанрах. *Матеріалом* для нашого аналізу вибрано хоровий цикл «Вісім віршів Тараса Шевченка для змішаного хору *a cappella*» сучасного українського композитора Валерія Антонюка. *Методологія* базується на загальнонаукових та спеціальних культурологічних методах музикознавчого дослідження, поміж яких – історіографічний, типологічний, компаративний, структурно-функціональний, верифікаційний, жанрово-стильовий,

⁸ Антонюк В. Г. Образ ностальгічної вокальності у духовній спадщині Тараса Шевченка. *Музика. Український інтернет-журнал*. 2023.03.11. URL: <http://mus.art.co.ua/obraz-nostalichnoi-vokalnosti-u-dukhovniy-spadshchyni-tarasa-shevchenka>

⁹ Антонюк В. Г., Кумановська О. Л., Шейко А. О. Про хор «Заповіт» Валерія Антонюка на вірші Тараса Шевченка. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2023. № 2. С. 128–135.

інтонаційно-тематичний, семантичний підходи до вивчення проблеми.

2. Аналіз хорового циклу Валерія Антоноюка

«Вісім віршів Тараса Шевченка для змішаного хору *a cappella*»

Хоровий цикл Валерія Антоноюка «Вісім віршів Тараса Шевченка для змішаного хору *a cappella*» складається з восьми творів. Хоча, на перший погляд, вірші, обрані композитором до циклу, не підпорядковані якійсь одній ідеї чи тематиці (тут є й інтимна лірика Т. Шевченка, і вірші, присвячені долі українського народу, його давній боротьбі за волю), однак, це – хибне враження: в циклі зображений великий спектр думок великого Кобзаря, його мрії, хвилювання, скорбота, жага до боротьби, що, власне, і було змістом життя поета.

Заслуговує на увагу порядок творів у циклі; перший та останній хори написані на вірші, образно не пов'язані з темою боротьби, – навпаки, вони є відображенням роздумів та мрій поета про кохання, сім'ю, родинні цінності, що створює певну композиційну арку. Загалом, поезії, обрані композитором, були написані Кобзарем в різні часи та за різних обставин, але в музиці вони поєднуються в певний ланцюг, що відображає менталітет нації, представляє її код.

Вісім хорів, як цикл, мають певні спільні риси: всі твори – атональні (хоч і відчуються певні ладо-тональні тяжіння, але композитором тональність не зазначається); цікавий гармонічний план, із використанням складних акордових утворень які змінюються досить «простими» консонансами та навпаки; часте використання гармонічної (акордової) фактури. Зміст кожного хору майстерно розкривається та підсилюється різними засобами музичної виразності. Цікаво й те, що жоден твір циклу не має чіткого тонального завершення; кінець твору, звичайно, має певне ладове тяжіння, але останній акорд не буває повністю консонантним.

Перший хор циклу – «Поставлю хату»

Ці вірші – мало популярні серед широкого загалу та композиторів. Оскільки на поезії Шевченка писали свої музичні

твори понад 120 композиторів¹⁰, важко стверджувати, що хор Валерія Антонока «Поставлю хату» є першим. Тарас Шевченко написав їх наприкінці вересня 1860 року, – приблизно за півроку до своєї смерті. Шевченкознавці відносять цей твір до інтимної поезії Великого Кобзаря¹¹. Можна припустити, що так поет виклав свої мрії про власну оселю, сім'ю та дітей, щоправда, в песимістичній формі, оскільки з тексту вірша можна здогадатись, що кохання – є нерозділеним і неможливим, де «світ мрій» зазнає руйнування на словах «... спід тиха-тиха підкрадешся, наробиш лиха...»¹². В. Антонок не випадково обрав їх першим номером циклу, створивши експозицію твору з поетичного архетипу любові до своєї землі, своєї хати: адже цінність родини є основою менталітету української нації.

Характер першого номеру циклу – досить спокійний, навіть мрійливий. Такий, дещо «споглядальний», настрої створюється кількома музичними виразними засобами. Досить помірний темп (*Andante*, чверть = 74, пізніше *Moderato*, чверть = 92); переважно гармонічна фактура, помірна динаміка (здебільшого – *p/mp*), використання композитором досить довгих тривалостей (в основному – це рух четвертними, половинними, половинними з крапкою), – все це допомагає слухачеві поринути в атмосферу спокою, «змалювати» в уяві і ту хату, і «садок – райочок».

Форма твору – тричастинна, репризна (з неповною репризою та кодою). Шість перших строф віршів складають першу частину твору. Друга частина – дві наступні строфи. Третя частина, реприза, – скорочена, та складає ще дві строфи й переривається кодою, написаною на останні п'ять строф тексту. У першій частині вимальовується образ омріяної хати, «садок – райочок» біля неї. Відомо, що Т. Шевченко мріяв про власний дім, він навіть власноруч розробив його архітектурний проект, більше того, вже було обрано місце поблизу Канева для майбутньої садиби¹³.

¹⁰ Ваврик О. І. Кобзарство в житті Т. Шевченка. До 200 – річчя від дня народження поета. *Мистецтвознавство України: збірник наукових праць / ред. – упорядник Ю. Іванченко*. Київ : Фенікс, 2013. Вип. 13. С. 96–102. С. 99.

¹¹ Ізборник. URL: <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev2151.htm/>

¹² Сокур В. Поставлю хату і кімнату. *Голос України*. 2008. № 46. С. 7. URL: <http://www.golos.com.ua/article/192579/>

¹³ Сокур В. Поставлю хату і кімнату. *Голос України*. 2008. № 46. С. 7. URL: <http://www.golos.com.ua/article/192579/>

Образи спокою та благодаті втілені у першій та третій частинах. У другій же частині, через образ сну, втілено мрії поета про дітей та сім'ю. Тут дещо змінюється фактура, яка має ознаки гомофонно-гармонічної, з'являється швидший темп (*Moderato*, чверть = 92), широкий динамічний план, – від *p* до *ff. Forte* з'являється на словах «...веселая присниться мати»; досить стисла теситура першої частини на цій фразі максимально розширюється, ніби втілюючи образ найбільшої радості. Цікаво, що між другою та третьою частинами цього номеру немає чіткого розділення через паузи чи фермати: третя частина ніби продовжує другу. Але різка зміна динаміки з *ff* до *mp*, повернення до музичного матеріалу першої частини (точніше – гармонічної, метро-ритмічної будови та динамічного плану) дозволяє стверджувати, що твір має тричастинну, репризну форму, де реприза є неповною. Окрім скорочення кількості фраз, у репризі також відчувається інше ладо-тональне тяжіння (*Es-dur* на відміну від *C-dur* аналогічного матеріалу першої частини).

Coda не готується у третій частині цього хору, а з'являється раптово, – на словах «...ні, я не буду спочивати»: ця фраза повторюється з пониженням на тон у секвенції. Мрійливий настрій хору руйнується у коді: відчувається збентеженість поета, якому, через примарний образ жінки, втілюється неможливість здійснення мрій, та навіть більше, – руйнування внутрішнього раю. На початку коди змінюється й музична мова: починається рух секстакордами мінорного тризвуку (з октавним подвоєнням альтового та сопранового голосу); хоча зберігається гармонічна фактура, але змінюється ритмічна структура; у порівнянні з усім номером, ця фраза виписана восьмими та шістнадцятими тривалостями; штрих *legato* змінюється на *staccato* та акценти; динаміка зростає до *fff*. Продовження музичної думки на словах «...бо й ти приснишся...» в динаміці *subito piano* повертає нас до характерного для цього номеру стисненого звучання. Хоча ритмічна та гармонічна структура коди – подібна до структури першої частини, однак, звучання дещо відрізняється від основної частини. Деякі фрази співає чоловіча група хору, є певні елементи поліфонії у жіночих партіях на словах «спід тиха-тиха», застосування прийому *glissando* в партіях сопрано та альт: все це

ніби ілюструє хиткість світу мрій, тонку межу між сном і реальністю.

Ці вірші Тараса Шевченка закінчуються строфою «Запалиш рай мій самотний», образних зміст якої можна трактувати по-різному. Слово «запалиш» можна розуміти як «зруйнуєш», а можна – як «принесеш світло та життя». У музичному викладенні В. Антонюка, та з урахуванням тематики наступних мініатюр, ця фраза набуває ще й іншого, – глибшого та трагічнішого значення. Ладотональна фарба цієї фрази тяжіє до *es-moll*, вона починається з секстакорду умовного тонічного тризвуку, та закінчується умовно тонічним тризвуком з додаванням субдомінантного тону, у динаміці *f* та *crescendo* на останньому акорді, що надає трагедії людини епічного сенсу.

Другий хор циклу – «Ой чого ти почорніло»

Тарас Шевченко написав ці вірші в 1848 році, присвятивши їх історичній події. Хоча прямо в тексті про це не вказано, але згадується місто Берестечко. Дослідники сходяться на тому, що Т. Шевченко пише про Берестецьке поле, велика битва на якому була програна Україною, а невдовзі Б. Хмельницьким була підписана сумнівна «Переяславська угода»¹⁴. Ці вірші відразу ж стали настільки популярними, що, мабуть, одна з перших музичних версій, виспівана самим Кобзарем, стала народною піснею. М. Лисенко створив на них солоспів для баритону, численні ж хорові опуси належать С. Воробкевичу, Л. Ревуцькому, В. Камінському, О. Литвинову, В. Степуру та ін.

«Ой чого ти почорніло, зелене поле?», – цим питанням абстрактного оповідача починаються вірші; надалі весь текст – це «відповідь поля». Доцільно зазначити, що поле є архетипним символом української культури, тому не дивно, що образ поля часто персоніфікується. В. Антонюк глибоко відчуває сенси, закодовані в поетичному тексті, й хор «Ой чого ти почорніло» ще раз це підтверджує. Даний твір – не просто ілюстрація діалогу між полем та оповідачем: картина, яку «змальовує» композитор за допомогою музичних виражальних засобів, значно глибша та має щонайменше два пласти. Оскільки перший номер циклу закінчується словами «Запалиш рай мій самотний» на

¹⁴ Ізборник. URL: <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev259.htm>

дисонантному гармонічному утворенні, та ще й у динаміці *f*, при прослухованні всього циклу повністю може помилково здатися, що початок другого номеру є певним продовженням першого, однак, це – застосований композитором драматургічний прийом циклічного розвитку.

Хор написано у куплетно-варіаційній формі зі вступом та кодою. Картина поля після бою постає в уяві слухачів уже з перших тактів, оскільки вступ починається з остинатної теми. Впродовж цього номеру ця тема проходитиме в різних голосах у різній динаміці та теситурі, побудована на поступеному висхідному та низхідному хвилеподібному русі в діапазоні малої сексти, що додає їй рельєфності та вводить слухача в образний світ твору, змальовуючи хоровими засобами гул вітру над полем після битви. Підсилює цей ефект те, що спершу ця тема проходить як соло альтової партії, в досить низькій теситурі та динаміці *piano*; за другим разом до звучання низьких жіночих голосів доєднується чоловічий хор: басы тримають остинатний звук, а в партії тенорів відбувається обережний, повільний рух.

У першому куплеті тема-остинато переходить до басової партії, рух голосів в інших голосах – дещо уповільнений, за рахунок використання четвертних та половинних тривалостей, які, до того ж, ще й часто заліговані. Здебільшого, голоси, в яких не проходить тема-остинато, виписано автором у гармонічній фактурі, що, в поєднанні з досить рухливою темою, створює ніби два образні та два емоційні пласти; монументальність «поля» та «хвилювання» вітру. У другій частині першого куплету на словах «Почорніло я од крові» з'являється дещо інша тема, яку можна позначити, як другу тему-остинато. Вона – подібна до першої, але має рівніший ритм (восьмими, без синкоп), поступеневий (низхідний та висхідний) хвилеподібний рух в діапазоні квінти. Друга тема-остинато проходить у сопрано та за характером подібна до голосіння. Середня теситура та динаміка *p* додають характеру цього голосіння ще більшої щемливості й трагізму. При цьому принцип мелодичного руху в інших голосах – такий самий, як і в першій частині куплету, завдяки чому зберігається двошаровість твору.

Перша та друга частини куплету – подібні за фактурою, ритмічною будовою, штрихами але контрастні за динамікою: *f* у

першій частині та *p* – в другій; теситурою (середня та висока у першій, та переважно низька – в другій), що підкріплюється ладо-тональним планом (тяжіння до *c-moll* у вступі та першій частині, та *ces-moll* – у другій). Перший та другий куплети з'єднані невеликою перегрою, побудованою на тематизмі першої теми-остинато, що проходить у сопрано. Загалом, другий куплет за формою, фактурним, ритмічним та гармонічним викладом подібний до першого куплету. Його варіаційність проявляється в іншому ладо-тональному тяжінні: *f-moll* першої частини, – коли перша тема-остинато цього разу проходить в партії тенора; динаміка *mp*, середня та низька теситура та *e-moll* у другій частині куплету; друга тема-остинато – знову в партії сопрано на словах «Мене славні запорожці своїм трупом вкрили» – в динаміці *f* та середній теситурі у баса, тенора і альтя з високою теситурою.

Третій куплет цього номеру починається словами «Та ще мене гайворони». На думку багатьох дослідників творчості Кобзаря, під словом «гайворони» Тарас Шевченко «замаскував» слово «московити». За музичним викладом третій куплет подібний до двох попередніх, що є характерним для куплетно-варіаційної форми. Тут використано тільки першу тему-остинато, яка проходить у альтя в першій частині, тенора – на першій фразі і знову альтя – у другій фразі другої частини, але не повна її версія, а тільки перші чотири такти. Тональність першої частини тяжіє до *h-moll*, хоча в другій частині ми чуємо часту зміну, буквально на кожному слові, умовної тональності: від *c-moll* до *g-moll* (на слові «козацькі»), до *f-moll* та *b-moll* (на фразі «А трупу не хочуть»). Динаміка *mp*, що в другій фразі зростає до *mf* та переходить у *f* й *ff* у другій частині, є першою хвилею кульмінації; теситура значно розширюється (доволі низька – в басів та баритонів і висока – в сопрано).

Кульмінацією хору можна вважати його четвертий куплет. Найвища точка напруги готується великою хоровою перегрою між третім та четвертим куплетами й настає вже на початку четвертого куплету, на словах «Почорніло я, зелене, та за вашу волю». У цьому куплеті відбувається певне співставлення фактур між жіночим і чоловічим хором, хоча вони не протирічать, а накладаються та доповнюють один одного. Такий принцип зберігається і в другій частині четвертого куплету. Мелодико-

гармонічна лінія розвивається секвенційно (по два такти), з поступовим збільшенням динаміки, та закінчується складним гармонічним утворенням на основі тризвуку *Fis-dur*, з додаванням квартового тону, який тримається чотири такти, в динаміці від *mp* до *fff* через рішуче *crescendo*.

Коду відділяє від усього хору велика пауза. Відбувається різка зміна темпу, після *Allegretto*, чверть = 100, витриманого в усьому номері, з'являється *Moderato*, чверть = 88. Текст коди звучить, немов сумне пророцтво: «Я знов буду зеленіти, а ви – вже ніколи /.../ не вернетеся на волю». Динаміка від *mp*, що поступово зменшується до *ppp* в кінці. Теситура, яка поступово сходить на низ діапазону, згущена гармонічна фактура, – все це додає трагічності характеру коди, драматургічної приреченості всьому номеру. Складне гармонічне утворення, що звучить як великий мінорний септакорд, побудований від остинатного звуку «*des*» у басів і тримається чотири такти, завершує другий номер циклу.

Третій номер циклу – «Мій Боже милий»

Маловідомі широкому загалу вірші, які викликають полеміку серед дослідників творчості Т. Шевченка. Дискусії ведуться і щодо авторства віршів, і щодо подій, яким вони присвячені. О. Конинський та інші дослідники заперечують Шевченкове авторство; інші, шляхом аналізу тексту, використаних слів, стилістики, доводять, що ці рядки таки належить Великому Кобзареві. Не менші суперечки викликає історична подія, до якої написано вірші. Одні дослідники вважають, що вони є відгуком на події Кримської війни 1853–1856 рр, інші доводять, що це – реакція поета на австро-італо-французьку війну 1859 р., треті ж запевняють, що вірші написано напередодні селянської реформи та можливої громадянської війни. На жаль, попри всі намагання дослідників, встановити час і місце народження цієї поезії ще нікому не вдалось¹⁵.

Наскільки популярний цей поетичний опус Т. Шевченка серед дослідників, настільки ж він непопулярний серед композиторів. Цілком можливо, що В. Антонюк – єдиний серед них, який не просто не оминув увагою ці вірші, а й органічно вбудував хор на

¹⁵ Усенко П. Г. До питання історичних мотивів поезії «Мій Боже милий, знову лихо!». *Український історичний журнал*. 2014. № 2. С. 50–59.

них у цикл. Зміст цього номеру є певним описом подальшої долі українського народу в історичній ретроспективі поневолення, яке почалося після «Переяславської угоди».

Хорова мініатюра «Мій Боже милий» має одностайну форму з наскрізним розвитком. Не дивлячись на певну молитовність змісту першої фрази, хор починається в динаміці *f*, затактом восьмою на першу долю з унісоном всього хору на звукові «ля», з подальшим переходом у *des-moll* тризвук на слові «Боже». Цікава ритмічна структура перших двох фраз, де «активний» рух на початку фрази (виписаний четвертними, восьмими, тріолями в пунктирному ритмі) уповільнюється в кінці (половинні, цілі тривалості). Така ритмічна будова додає фразам певного хвилювання, бентежності, а висхідний рух голосів на словах «було так любо», в динаміці *ff*, – ще й певного відчаю. Контрастом до нього виступає наступний епізод, побудований на повторенні у довільному порядку слів другої фрази, що нагадує відлуння. Такий ефект створюється через динамічний план (*p*, *pp*) та рух голосів переважно половинними довготами. Слово «було» повторюється тричі в кінці епізоду: спочатку – у висхідному русі, та двічі – у низхідному, через прийом *glissando*, тим самим створюючи ефект «питання – відповідь».

Наступний епізод побудовано на третій та четвертій строфі тексту, і за динамічним, ритмічним та гармонічним планом він нагадує перші дві фрази. Розвиток цього епізоду переривається на словах «...аж гульк!», виписаними восьмими через паузу, з низхідним рухом півтонами, що створює акустичний ефект падаючих крапель крові. Гармонічна фактура змінюється лінійною будовою між голосами сопрано – тенор – альт. Кульмінація цього номеру готується висхідною, поступеневою мелодією, що звучить унісоном у тенора та баса на словах «...і знову потекла». Сама ж кульмінація відбувається на словах «...кати вінчані, мов пси...»: написана в гармонічній фактурі, центральна теситура максимально «розширюється» між сопрано та басом, а дисонансна гармонія та динаміка *fff* надають звучанню кульмінації характеру відчаю та болю. Остання фраза твору «Гризуться знову» – повністю контрастна до кульмінації за своєю динамікою. Починається вона низхідною поспівкою в унісон усього хору, що «розходить» в акорд «кластерного» типу на

слові «...знову». Після експресивності кульмінаційної фрази, такий контраст в останній фразі, окрім характеру відчаю, додає ще й приреченості.

Четвертий номер циклу – «Минають дні»

Ці вірші Т. Шевченко написав 21 грудня 1845 року, за чотири дні до створення «Заповіту». Вони є яскравим прикладом філософської лірики Великого Кобзаря, з її наріжним, одвічно риторичним питанням: «Для чого живе людина?»¹⁶. Загалом, філософську глибину даної поезії можна розглядати з декількох ракурсів: загальнолюдського, загальнонаціонального та особистісного, в контексті швидкоплинності часу. У творчості Тараса Шевченка часто можна знайти заклики до народу: боротися за свою волю, «...порвати кайдани». У цих віршах такі заклики значно завуальовано та подано через призму особистого, – через молитву. У третьому розділі першої частини молитва більше особистісна, спрямована на ліричного героя, але у другій частині твору кут зору певною мірою розвертається в загальнонаціональний протест. У подальшому тексті немає слів «я», «мені», образ героя стає узагальненішим: «...не дай спати ходячому», «...гнилою колодою по світу валятись».

Серед музичних творів на ці вірші найпопулярнішим став романс для баритона М. Лисенка. Хорові твори на них написали С. Воробкевич та Є. Станкович (частина великого вокально-симфонічного твору «Страсті за Тарасом»). Тему швидкоплинності часу позначено поетом із перших рядків цього твору. В. Антонюк розкриває її в музиці притаманними йому засобами: рухливий початок фрази з уповільненням у кінці; висхідна або низхідна мелодія в унісоні всього хору з подальшим її «розпаданням» на септакорд, або інше гармонічне утворення; здебільшого помірний динамічний план; помірний темп (*Andante*, чверть = 84), що дає можливість хору як прискорити, так і уповільнити розгортання музичної думки за рахунок темпоритму.

Форму цього хору можна визначити як тричастинну. Перша частина умовно складає три розділи, в кожному з яких

¹⁶ Аналіз віршів «Минають дні, минають ночі». URL: <https://www.ukrlib.com.ua/tvory/printit.php?tid=11243>

окреслюються різні філософські питання. Якщо у першому розділі позначено загальнолюдське питання швидкоплинності часу, то в другому розкривається особистісне питання в його філософському аспекті: місце людини (в даному випадку – ліричного героя) в світі: яким є її життя (у тексті це – слова «...чи я живу, чи доживаю, чи так по світу волочусь»). У музичному викладі композитор «віддає» перші дві фрази чоловічому хору, тим самим персоніфікуючи ліричного героя. За своїм гармонічним, метро-ритмічним та мелодичним складом обидві фрази – ідентичні, різницю складають текст та різне ладо-тональне закінчення фрази. Умовна тональність фраз – *cis-moll*, де перша фраза закінчується на її субдомінанті (тризвук з додаванням сьомого ступеня *cis-moll*), а друга – співставленням тоніки (тризвук з додаванням другого ступеня) іншої тональності, *g-moll*. Аби підкреслити трагізм та певну емоційну експресію слів «...чи так по світу волочусь, що вже й не плачу, й не сміюсь» композитор розширює теситуру: після камерного звучання чоловічої групи хору в динаміці *p*, – *tutti* хору, динаміка *f*, висока теситура в партії сопрано та низька – в партії баса-баритона.

Дещо контрастним є третій розділ першої частини. За образно-емоційним складом його можна віднести до розділу-молитви. Саме через молитву відбувається перехід від особистісного до загальнонаціонального питання: «Доле, де ти /.../ Коли доброї жаль, Боже, то дай злої...». Поняття «доля» є архетипним символом української культури. Доля – символ Вищої Сили, Бога, щастя, талану і водночас – лиха, горя, біди, злиднів, неминучості, невідворотності¹⁷. У музиці характер молитви передається через, здебільшого, стишену динаміку, *p-ppp*, середню та низьку теситуру всіх голосів, тісне розташування акордів, багато консонантних утворень в гармонії. В тональному плані переважають мінорні тональності за схемою: *cis-moll* – *h-moll* – *es-moll* – *fis-moll*, що змінюють одна одну за принципом співставлення.

Музика другої частини починається словами «Не дай спати ходячому» та відмічається деякими фактурними й динамічними

¹⁷ Енциклопедичний словник символів культури України / за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, В. В. Куйбіди. 5-е вид. Корсунь-Шевченківський : ФОП Гаврищенко В. М. 2015. 912 с. С. 236.

змiнами (*mf* – *fff*). За фактурою цей хор можна подiлити на два пласти, якi накладаються один на оден. Так, у групi жiночих голосiв вiдбувається постiйний рух рiвними восьмими в паралельну терцю або сексту (в певний момент – терця i секста одночасно). Мелодiя будується на поступеневому ходi, часом – iз невеликим «розворотом» мелодiї та висхiдним i низхiдним напрямком руху. Iнодi композитор використовує принцип секвенцiй, що, поза тим, не налiчують бiльше однiєї – двох ланок. У групi чоловiчого хору зберiгається гармонiчна фактура, темпоритм – дещо уповiльнений: у порiвняннi з рухом голосiв жiночої групи, тут переважають четвертнi, iнодi – половиннi довготи. Таке накладання фактур, поступове розширення в теситурному та динамiчному планi створюють певний ефект звучання церковних дзвонiв, або сполоху, що пiдсилює образну канву другої частини.

Третя частина хору починається словами «Страшно впасти у кайдани», – унiсоном жiночих голосiв, низхiдною мелодiєю, яка повторюється у групi чоловiчих голосiв, але вiд iншого тону. Третю частину також можна умовно роздiлити на три роздiли. Загальний темп третьої частини – швидший: *Allegro*, чверть = 116, розмiр змiнюється з 4/4 на 3/4. У гармонiчному планi вiдбувається постiйний перехiд вiд унiсонної мелодiї до складних акордiв, що нагадують неповний кластер. Другий роздiл третьої частини побудовано на складних гармонiчних утвореннях, якi притаманнi музичнiй мовi Валерiя Антонюка. Також вiдбувається повернення до вже звичної гармонiчної фактури та ритмiчної будови фраз iз уповiльненням наприкiнцi, за рахунок збiльшення тривалостей. На словах «...нiякого, однаково» повертається i розмiр 4/4. Теситура та динамiка рухаються в сторону зменшення. У словах «I слiду не кинуть нiякого, – однаково, чи жив, чи загинув!» мiститься настiльки велика фiлософська глибина, що в контекстi твору їх можна трактувати як iз особистiсного ракурсу, так i загальнонацiонального та загальнолюдського. Завершення твору вiдбувається на матерiалi третього роздiлу першої частини (молитва «Доле, де ти? Доле, де ти?»), з невеликими змiнами в гармонiчному та ладо-тональному планi, що утворює певну арку мiж частинами та пiдкреслює фiлософську глибину тексту.

П'ятий номер циклу – «Свiте ясний»

Вірші було написано 27 червня 1860 року. Вважається, що вони є найгострішою антицерковною поезією Т. Шевченка¹⁸. Хорові твори на ці вірші написали В. Камінський, В. Сильвестров та І. Майчик.

Перша фраза цих віршів є певною алюзією на вечірню молитву «Світе тихий». Після анексії Москвою у 1686 році Київської митрополії Вселенського патріархату, церква стала інструментом поневолення українського народу. Молитовний образ «Світе тихий», уособлює Ісуса Христа, тому можна припустити, що ці вірші є своєрідним зверненням до Творця та певною алюзією на молитву. Валерій Антонюк, який глибоко відчуває змісти й сенси літературних текстів, робить свою музичну алюзію, що проявляється у виборі форми для цього твору, яка становить хоровий концерт¹⁹.

Сучасний композитор В. Антонюк дещо переосмислює жанр хорового концерту: як уже зрозуміло, текст цього твору – не релігійний, крім того, автор музики використовує принцип аркової будови, коли остання частина повторює першу (але в іншій тональності), що є не типовим для хорового концерту. В цілому ж, засоби музичного викладення – цілком характерні для цього жанру: багаточастинність, темпові та динамічні контрасти, драматургія та зміст частин.

Перша частина «Світе ясний, світе тихий», в алюзивному викладі є зверненням до Христа. Музика цієї частини має помірний темп і спокійний характер – *Moderato*, чверть = 96, тріолі постійно змінюються половинними і цілими. Фрази побудовано на трьох зверненнях, які відрізняються за динамікою: *p* – в першому зверненні, *mp* – у другому, *mf* з *poco crescendo* до динаміки *f*, – відповідно, в третьому. Умовну тональність цієї частини можна визначити як *D-dur*. Перша частина має характер молитви, тому гармонічний план не переобтяжено складними гармонічними утвореннями, хоча повністю консонантною її означити не можна. Перше звернення побудовано на тонічному тризвуку до *D-dur*, щоправда, з додаванням другого та/або четвертого ступеня. Друга фраза побудована на домінантовому

¹⁸ Світе ясний, світе тихий... аналіз. URL: <https://dovidka.biz.ua/svite-iasnyi-svite-tykhyi-analiz>

¹⁹ Хоровий концерт. URL: <https://www.wikiwand.com/uk/>

секстакорді, а третя – на акордах субдомінантової функції, яка в передостанньому такті переходить у септакорд другого ступеню з додаванням домінантового тону і в останньому такті – у домінантну функцію.

Друга частина починається зі слів «Нащо ж тебе...». Характер музики дещо змінюється: відчувається певна схвильованість, порівняно зі спокоєм першої частини. В тексті, за допомогою метафор, передається зміст фрази «Нема Христа в церкві», втіленими у віршах словами, що, ймовірно, відносяться до Христа: «Нащо ж тебе, світе-брате /.../ оковано /.../ багрянцями закрито /.../ розп'ятієм добито?». Тут спостерігаємо цікавий композиторський прийом: темп цієї частини прискорено без зазначення його зміни. В. Антонюк часто, зокрема, і в цьому циклі, користується прийомом прискорення чи уповільнення темпу за рахунок використання дрібніших або довших тривалостей. Основні тривалості, використані в цій частині – четвертні та восьмі; рідше – половинні та цілі. В динамічному плані – діапазон, переважно, від *mp* до *ppp*. Частина має досить сталий ладо-тональний план: майже вся частина йде в *D-dur* з швидким переходом через *c-moll* до *ces-moll* (з підвищенням п'ятим ступенем) наприкінці.

Третя частина цього номеру відзначається зміною темпу (*Allegretto*, чверть = 106) та розміру, з 4/4 на 3/4. Текст початку третьої частини «Не добито! Стрепенися!» написано в наказовій формі, як, власне, й усі фрази цієї частини. В музиці це передається через висхідні поспівки у партії сопрано, їхнє розростання по теситурній «тканині» (сопрано рухаються вгору, а баси – вниз); збільшення динаміки від *mf* до *ff*, та швидку зміну тональностей (*c-moll* – *b-moll* – *f-moll* – *as-moll*).

Четверта частина є кульмінаційною, де текст і музика несуть бунтівний характер, схожий на «вакханалію». У тексті метафорично висловлено бажання очистити себе й сам дух церкви («онучі драти», «з кадил закуряти»...). На безперервний рух восьмими довготами (переважно – в октавному унісоні баса й тенора) накладається рух жіночих голосів половинними та четвертними, виписаними в гармонічній фактурі. Цей принцип зберігається протягом усієї частини, тільки на словах «явленими піч топити» чоловічий та жіночий хор міняються місцями:

рухлива мелодія восьмими тепер лунає у сопрано та альта, а її акордове заповнення – в чоловічої групи хору. Динамічний план відповідає характеру частини і рухається в градації від *f* до *fff*.

П'ята частина – накоротша в цьому номері, що не применшує її смислового значення. Вона відділяється від четвертої частини паузою, зміною темпу на помірніший, – *Moderato*, чверть = 96, зміною розміру на 4/4, та поверненню до гармонічної фактури. «А кропилом будем, брате, нову хату вимітати», – поетичний рядок, у якому відображено надію, що передається через зміни у тональному плані (*f-moll* – *As-dur*), поступовому розширенні по теситурі та швидкому розвитку в динамічному плані (від *p* до *fff*).

Шоста частина хору – аркова та майже повністю повторює першу в метро-ритмічному, гармонічному, динамічному та фактурному плані. Змінюються темп – *Andante*, чверть = 82 і тональність – *Des-dur*. Також є невеличке доповнення: зі словом «світе», починаючи від басової партії і до сопранової, поступово вибудовується кластер діапазоном в квінту, але без збільшення динаміки, – *pp*.

Шостий номер циклу – «Ой діброво»

Музичні версії до цих віршів представлені в хоровій творчості М. Лисенка, Я. Степового, Л. Колодуба, К. Семенова та ін. Поетичний візрець пейзажної лірики «Ой діброво, темний гаю» було написано Великим Кобзарем 15 січня 1860 року. Через метафоричні образи природи в поетичній перлині показано календарні зміни: наприклад, «батько», що «одягає» свою «дочку-діброву» в різні кольори, залежно від пори року. Як бачимо, сили природи в цій поезії персоніфіковано, що є традиційним для української культури²⁰. Часто цей прийом використовується в дитячих казках, – таким чином, дитині прищеплюється поняття сімейних цінностей, добра і зла, зміни життєвих циклів та передається, в доступній формі, народна мудрість²¹. В. Антонюк також переосмислює ці вірші в своєрідному «дитячому» ракурсі,

²⁰ Ільницький М. «Золота риза» і «Біла габа» природи (Варіації мотиву одного Шевченкового вірша). *Науковий вісник Ужгородського університету*. 2013. Вип. 1 (29). С. 59–62.

²¹ Полковенко Т. В. Джерела української етнопедогогіки: дитячий фольклор. *Персонал*. 2007. № 11–12. С. 66–73. URL: <http://personal.in.ua/article.php?ida=615>

адже музична мова цього хору, його будова, дещо нагадує дитячу лічилку (жанр дитячого усного фольклору) покладену на музику.

Форма цього хору – куплетно-варіаційна, де кожен з чотирьох куплетів має один або два розділи у заспіві, що будуються на «темі-лічилці», або її варіації та приспіві в кінці куплету. У музичній драматургії хору спостерігаємо цікаве поєднання «дитячого» та «дорослого»: розділи, що побудовані на темі-лічилці, в образній сфері стосуються «дочки-діброви», а приспів – її «батька». Підкреслюється це і засобами музичної виразності, зокрема, – ладо-тонально; розділи «дочки» написано здебільшого в мажорних тональностях, а на противагу їм, розділи «батька» – в мінорних.

Перший куплет відкривається проведенням теми-лічилки, яка в усіх куплетах проходить в тональності *F-dur*. Вперше ця тема звучить у *tutti* хору, в унісон. Мелодію виписано рівними восьмими у швидкому темпі (*Allegro*, чверть = 118), в штриху *staccato*, побудовано в русі за невеликим інтервалом із повтореннями однієї ноти, що надає темі характеру дитячого лементу-торохтіння. Загалом, заспів першого куплету можна поділити на два розділи, де перший є експозицією теми, а другий – побудований на тексті теми-лічилки, але значно змінений ритмічно й гармонічно. Другий розділ першого куплету відрізняється від першого складнішим гармонічним планом, темп уповільнюється за рахунок четвертних та половинних і звучить у контрастній динаміці від *f* до *p*. Друга фраза розділу, «...тебе одягаю», проходить в чоловічому хорі та за ритмом і штрихом нагадує тему-лічилку. Загалом, другий розділ носить характер певного «відлуння» першого, в його смисловому значенні. Приспів (на тексті «...багатого собі батька маєш») написано в динаміці *f*, мелодія рухається рівними четвертними та половинними. У гармонічному плані, «прости» тризвукові гармонії поволі трансформуються у складніші гармонічні утворення.

Другий куплет починається словами «...раз укріє тебе рясно», які звучать у чоловічому хорі на матеріалі теми-лічилки та на фоні довгих нот у жіночому хорі. Заспів та приспів другого куплету контрастні за динамікою (*f – p*), де приспів починається на словах «...аж сам собі дивується», і за структурою та ритмікою схожий

на приспів з першого куплету, хоча й відрізняється гармонічним заповненням.

Заспів третього куплету, «...надивившись на доненьку», побудовано на інваріаціях теми-лічилки. Перший раз вона проходить у своєму «звичному вигляді» в партії сопрано, щоправда, тепер вона гармонізована, а далі відбуваються її інваріації. Вони побудовані на багаторазовому повторенні одного й того ж тексту, «любу-молодую», ритм та штрих теми залишається незмінним, а от рух мелодії та гармонічне наповнення дещо змінюються. Нагадаємо, що для лічилок загалом характерна багатоповторюваність одного тексту. Приспів, «...возьме її та й огорне» носить спокійніший характер, ніж у попередніх двох куплетах. Третій куплет, за образним наповненням віршів, відображає зміну пори року з літа на осінь, що в тексті показано через метафору «...в ризу золотую», а в музиці – рухом переважно половинних нот, які іноді заліговані по кілька тактів; використанням, подекуди, прийому *glissando*, як музичної метафори подиху вітру; а також – через контрастну до попереднього розділу динаміку, а саме, – *piano*.

Четвертий куплет є певною компіляцією попередніх трьох. Він також, як і перший, умовно ділиться на заспів (на два розділи) та приспів. Перший розділ за структурою та принципом розвитку схожий на тему-лічилку з третього куплету, другий розділ за принципом розвитку та фактурою схожий на заспів другого куплету, а іноді його прямо повторює. Звичайно, певні відмінності є, і головна з них – текст: з образно-поетичним наповненням описано прихід зими (через метафору «білою габою»). Початок приспіву цього куплету («Та спать ляже») схожий на приспиви попередніх куплетів, де був помірніший ритм, динаміка тр, мінорне ладо-тональне тяжіння. Є й певні відмінності: на слові «втомившись» розмір змінюється з 2/4 на 3/4, ритмічний рух відбувається за схемою половинна – чверть і створює характер коліскової, що, в свою чергу, відповідає образу твору.

Сьомий номер циклу – «За байраком байрак»

Вірші «За байраком байрак» було написано в 1847 році. Дослідники відносять ці вірші до жанру балади. В ній присутня тема потойбіччя, втілена в образі козака, котрий встає щоначі з

могили, бо не має спокою з-за гріхів, учинених за життя²². Є відома народна пісня на ці вірші Т. Шевченка, а також – романс С. Людкевича для баса-баритона. У хоровому жанрі ця поезія представлена І. Левицьким, Б. Лятошинським, О. Шпачинським, Р. Сов'яком, А. Плішком.

Хор В. Антонюка на ці вірші має форму рондо (італ. *rondo* від фр. *rondeau* – «коло», «рух колом», – музична форма, в якій неодноразове (не менше 3-х) проведення головної теми (рефрену) чергуються з відмінними один від одного епізодами)²³. Форму цього номеру побудовано за схемою *a-b-a1-b1-a2-b2*, де рефрен та епізоди відрізняються за характером та фактурою. Загальний темп твору – *Moderato*, чверть=92. Рефрен складають чотири або шість (*a2, a3*) фраз, фактура тут – гомофонно-гармонічна, де мелодія знаходиться у верхньому голосі та є остинатною. Мелодію побудовано на оспівуванні ноти «*фа*» (в першому рефрені) першої октави; ритмічно вона виписана тріолями, а закінчується половинною. Три інші голоси, що є гармонічним супроводом, виписані у тому ж ритмі, що й мелодія, але змінюються функції гармонії. Тональність першого рефрену та епізоду умовно можна визначити як *d-moll*. Першу фразу побудовано на функції тоніки, яка в другій фразі переходить у доміанту; в третій – у субдоміанту, а в четвертій – у трезвук шостого ступеню мелодичного мінору. Все це надає музиці епічного звучання, але, водночас, ритм і остинато в мелодії при динаміці *p*, надають хоровому номеру схвильованого характеру.

Перший епізод починається словами «Встає сам уночі» та побудований на трьох реченнях за трьома фразами тексту. Форма першого речення-епізоду має елементи поліфонічної. Зростає динаміка та рух теситури вгору в сопрано; фраза починається поступеневою, висхідною (від ноти «*ре*») темою, ритм якої – три чверті й тріоль. Тема носить характер траурної ходи, що надає звучанню трагізму й відчуття невідворотності. Спочатку вона проходить у сопрано, потім – альта (також від ноти «*ре*») і на третій фразі у тенора й баса (від ноти «*соль*» в мелодичному мінорі). Гармонічний план цього речення можна означити так:

²² Івакін Ю. О. Коментар до «Кобзаря» Шевченка. Поезії 1847–1861рр. Київ : Наукова думка, 1968. 409 с. С. 10.

²³ Рондо. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Рондо_\(музика\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Рондо_(музика))

T – S – D7 (*D7* із додаванням прими та шостого пониженого ступеню). Друге речення починається словами «Наносили землі», а третє – «Нас тут триста як скло!». Фактично, тут починається пряма мова козака, точніше його душі, яку «земля не приймає». Фактура цих двох речень – гармонічна, але у верхньому голосі простежуються певні ознаки мелодії, у другому реченні вона рухається за півтонами вниз, від ноти «ре» другої октави і зупиняється на ноті «мі» першої октави. У третьому реченні принцип руху верхнього голосу – такий самий, але вже від ноти «сі» до «ре бемоль». Цікавий тут і гармонічний план: тризвуки і секстакорди різних тональностей, які чергуються, порушуючи всі закони класичної гармонії, але, в поєднанні з мелодією верхнього голосу, створюють ефект «потойбічного» звучання, – така собі «диявольська меса». Цей ефект підкреслюється ритмом, тріоль (чверть – восьма) та четвртна, які постійно чергуються, динамічний план при цьому – *f* та *mf*.

Другий рефрен та епізод (*a2-v2*) мають інший текст та тональність. Рефрен починається словами «Як запродав Гетьман», а епізод – «Крові брата впились». Загальна тональність – *f-moll*, тобто, в рефрені оспівується вже «ля-бемоль» першої октави. Окрім теситурних зсувів у бік підвищення, за рахунок зміни тональності, бачимо й зміни динаміки, – в бік її посилення.

Третій рефрен починається словами «З-за Дніпра із села» і проходить в тональності *gis-moll*. Епізод тут не повний, а складається тільки з першого речення і має «дзеркальну» будову. Перше проведення теми проходить у баса, далі – в тенора, потім – у сопрано і альта (в октавному унісоні). Отже, твір закінчується словами «...могила застогнала», в динаміці *forte*, акордом, розташованим у широкій теситурі, та є складним гармонічним утворенням на основі домінантсептакорду (*D7*), що нікуди не розв'язується, тим самим створюючи відчуття незавершеності, що підкреслює трагічний характер твору та ніби пророкує долю головного героя, душу якого «...і земля не приймає».

Восьмий номер циклу – «Садок вишневий»

Поезія «Вечір» («Садок вишневий коло хати»), мабуть, – найпопулярніша в композиторів. На ці слова є народна пісня та створено солоспіви М. Лисенком і А. Кос-Анатольським. Хорові твори на них написали композитори різних поколінь, як

Г. Хоткевич, Я. Степовий, А. Вахнянин, Є. Станкович, В. Сильвестров та ін. Ці вірші було написано Тарасом Шевченко в кінці травня 1847 року, і їх справедливо можна назвати «кодом» української нації, представленим у літературному жанрі пейзажної лірики. Вони буквально пронизані архетипними символами української культури, серед яких – Вишня, – символ світового дерева, життя, самої України, рідної землі, матері, дівчини нареченої²⁴; Хата – символ Всесвіту, батьківщини, рідної землі, безперервності роду, тепла, затишку, святості, добра й надії, материнської любові, захисту й допомоги²⁵; Пісня – «...співають ідучи дівчата» – символ самотності народу, його душі, духу, світобачення і світосприймання, віри в краще життя, волелюбності, нескореності українського духу²⁶; Зоря – символ животворної й родючої природи, дівчини-красуні, кохання, доброї душі, нового щасливого життя, світлого духу, оборонця людей, вічності, очей Бога²⁷; Соловейко – символ співучої душі українця, неповторної майстерності співака, краси й любові, радості, молодості, ніжності, милозвучності української мови²⁸. Музика Валерія Антонюка до цих віршів сповнена мелодичністю, елегантністю та повністю відповідає споглядальному характеру тексту. Хоровими засобами передано емоції спокою, радості, душевного умиротворення в родинному колі. Цей твір написано в куплетній формі, що є своєрідною відсилкою до народнопісенного жанру. Загальна кількість куплетів – три, як і у віршах Т. Шевченка. Кожен куплет, у свою чергу, ділиться на три речення, за поетичними строфами тексту. Композитор посилює

²⁴ Енциклопедичний словник символів культури України / за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, В. В. Куйбіди. 5-е вид. Корсунь-Шевченківський : ФОП Гавришенко В. М. 2015. 912 с. С. 117.

²⁵ Енциклопедичний словник символів культури України / за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, В. В. Куйбіди. 5-е вид. Корсунь-Шевченківський : ФОП Гавришенко В. М. 2015. 912 с. С. 825.

²⁶ Енциклопедичний словник символів культури України / за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, В. В. Куйбіди. 5-е вид. Корсунь-Шевченківський : ФОП Гавришенко В. М. 2015. 912 с. С. 620.

²⁷ Енциклопедичний словник символів культури України / за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, В. В. Куйбіди. 5-е вид. Корсунь-Шевченківський : ФОП Гавришенко В. М. 2015. 912 с. С. 300.

²⁸ Енциклопедичний словник символів культури України / за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, В. В. Куйбіди. 5-е вид. Корсунь-Шевченківський : ФОП Гавришенко В. М. 2015. 912 с. С. 774.

споглядабельний характер твору, повторюючи тричі другу строфу. Загалом же, перше речення складається з чотирьох фраз. Рух голосів у ритмічному плані відбувається, переважно, так званим «довгим пунктиром», тобто, чверть із крапкою та восьма (перша й друга фрази), або четвертними (третя і четверта фрази), в помірному темпі – *Andante*, чверть = 76, що не змінюється впродовж усього твору. Фактура цього речення, як і всього твору – гармонічна. Цікавий також і гармонічний план першого речення, в якому «прозора» гармонія (мажорні тризвуки, секстакорди), змінюється на складніші гармонічні утворення, або акорди кластерного типу та навпаки, що надає звучанню спокійного, елегійного характеру. Так, наприклад, третя фраза звучить у групі чоловічого хору, на фоні затриманого тризвуку, який складається з двох кварт, у жіночих голосів. Схожий принцип побудови притаманний і четвертій фразі (тепер – в дзеркальному положенні), що лунає в групі жіночих голосів на фоні тризвуку з двох квінт, створюючи ефект відлуння і додаючи звучанню характеру вмиротворення. В ладо-тональному плані переважає тяжіння до мажорних тональностей, таких як *G-dur*, *F-dur*, *C-dur*.

Друге речення цього хору також складається з двох фраз, що відповідає наступним двом строфам тексту куплету. Перша фраза цього речення виписана рівними восьмими, в мелодичній лінії голосів немає великих стрибків; превалує нібито «проста» гармонія фрази, що на останньому слові змінюється квінтсекстакордом малого мажорного септакорду з додатковим тоном. Друга фраза, помірніша за своїм ритмом (в основному – чверті), але більш цікава в плані гармонії, з використанням складних співзвучь на основі септакордів, або їх обернень. У мелодії верхнього голосу, на слові «ідучи», є красивий стрибок на велику сексту вгору, що надає звучанню певного романтизму.

Третє речення будується на триразовому повторенні останньої строфи тексту. У перших двох фразах ритмічний рух відбувається восьмими та половинними, які з'являються всередині фрази, точніше – наприкінці півфрази, що надає звучанню характеру баркароли. В гармонічному плані переважають складні утворення, зокрема, – на основі септакордів (скажімо, друга фраза закінчується на звучанні великого мажорного септакорду,

побудованого від ноти «мі бемоль». Рух мелодії відбувається переважно секундами вгору чи вниз, за невеликими винятками, й лише наприкінці другої фрази відбувається переміщення акорду на октаву вище, через прийом *glissando*, що створює ефект «подиху вітру» та додає емоційності хоровому звучанню.

Третя фраза в усіх куплетах хору видозмінюється. У першому куплеті вона проходить у групі чоловічого хору, на фоні малої терції «ля-до» у жіночих голосів, рівними четвертними та цілою, на словах «...вечерять ждуть». Гармонічний план у чоловічого хору – досить простий: квартсекстакорд, секстакорд, але, в поєднанні з верхніми голосами, утворюються септакорди, або їх обернення, що відповідає характеру гармонічної побудови всього речення. Власне, перший куплет закінчується звучанням малого мажорного септакорду від ноти «ре», з додатковим тоном «соль». У другому куплеті третя фраза побудована за схожим принципом, тільки тепер вона – в жіночих голосів і виписана четвертними та восьмими, складніша гармонічно, а в чоловічих голосах звучить затриманий малий мажорний септакорд з пропущеною квінтою, від ноти «ре». Якщо умовну тональність початку куплету визначити як *G-dur*, то кінець куплету, в плані гармонії, – це *D7* (домінантсептакорд) до цієї тональності. Отже, перша фраза, точніше – перший акорд другого та третього куплетів є розв'язанням попереднього куплету, завдяки чому створюється їх «нерозривність» між собою, – «перетікання» одного в інший. В останньому куплеті дещо відрізняється третя фраза третього речення, хоча основні принципи загалом – ті ж самі, що й у двох попередніх куплетах, а найбільша відмінність – в останньому акорді. Твір, та й цикл загалом, закінчується акордом кластерного типу, від ноти «до», з ладовим тяжінням до *C-dur*.

Хоровий цикл «Вісім віршів Тараса Шевченка для змішаного хору *a cappella*» Валерія Антонюка за своїм змістом сприймається як глибоко емоційне прочитання віршів Великого Кобзаря. Композитор яскраво і багатогранно розкриває змістовні нюанси поетичного тексту. Глибина музичної інтерпретації шевченкового слова набуває характеру витонченого звукопису. Композитор вільно оперує різними типами фактури, можливостями людського голосу й колористикою окремих тембрів. Музична мова хорів насичена ускладненими сучасними гармонічними вертикалями,

яскравими позатональними співзвуччями, несподіваними гармонічними зворотами.

Характерна образно-емоційна насиченість і витончена чуттєвість розкриття шевченківської поезії у хоровому циклі В.Антонюка вимагає ретельної творчої роботи і великої енергетичної самовіддачі виконавців. Інтонаційна вишуканість, чутливість композитора до мовно-поетичної інтонації потребує поглибленої та деталізованої роботи щодо пошуку характеру вокального інтонування, здатності відтворити смислові тонкощі віршів і закладені в них градації почуттєвої палітри.

ВИСНОВКИ

На матеріалі хорового циклу «Вісім віршів Тараса Шевченка для змішаного хору *a cappella*» сучасного українського композитора Валерія Антонюка досліджено особливості розвитку хорової Шевченкіани в контексті української академічної музичної традиції. Проаналізовано розкриті у цьому творі архетипні образи української художньої культури, що рівночасно ототожнюються з реальністю, але й залишаються певними узагальнюючими символами авторського стилю композитора. Хоровий цикл Валерія Антонюка «Вісім віршів Тараса Шевченка для змішаного хору *a cappella*» є неоцінним внеском у розвиток української музичної, зокрема, хорової культури та неодмінно поповнить фонд музичної Шевченкіани. Коло тем та образів віршів Великого Кобзаря, які композитор обрав для свого циклу, є не просто ретроспективою життя та боротьби українського народу, навпроти, – вони тісно перегукуються з сучасністю, особливо в час війни, коли український народ укотре виборює право на існування своєї нації та культури.

Виконавський аналіз цього твору, звісно, є неповним і має перспективи подальшого аналізу та вивчення. Використання композитором різних жанрових форм для номерів циклу, переосмислення стереотипів хорового письма, особливості ладотональної та гармонічної структури, вишукані засоби музичної виразності, які використовує В. Антонюк є ознакою індивідуального стилю та високої майстерності сучасного українського композитора, творчість якого заслуговує на дослідження та популяризацію серед слухачів і виконавців.

АНОТАЦІЯ

Дослідження присвячене проблемам розвитку хорової Шевченкіани в контексті української музичної традиції. Встановлено, що, незважаючи на загальновідомий факт музикальності Шевченкової поезії, досі не вивчено проблему співвідношення музичного й поетичного тексту в хорових творах українських композиторів на вірші Т. Шевченка. Матеріалом для аналізу вибрано хоровий цикл «Вісім віршів Тараса Шевченка для змішаного хору *a cappella*» сучасного українського композитора Валерія Антонока. Проаналізовано розкриті у цьому творі архетипні образи української художньої культури, що рівночасно ототожнюються з реальністю, але й залишаються певними узагальнюючими символами авторського стилю композитора. Розкрито семантичний зміст закладених в Шевченкових віршах архетипних образів української художньої культури, що рівночасно ототожнюються з реальністю, та залишаються певними узагальнюючими символами авторського стилю композитора. Охарактеризовано особливості композиторських новацій у циклічних хорових жанрах.

Література

1. Аналіз віршів «Минають дні, минають ночі». URL: <https://www.ukrplib.com.ua/tvory/printit.php?tid=11243>
2. Антонок Валерій Юрійович. URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/>
3. Антонок В. Г. Образ ностальгічної вокальності у духовній спадщині Тараса Шевченка. *Музика. Український інтернет-журнал*. 2023.03.11. URL: <http://mus.art.co.ua/obraz-nostalhichnoi-vokalnosti-u-dukhovniy-spadshchyni-tarasa-shevchenka>
4. Антонок В. Г., Кумановська О. Л., Шейко А. О. Про хор «Заповіт» Валерія Антонока на вірші Тараса Шевченка. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2023. № 2. С. 128–135.
5. Бондар Є. М. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості : монографія. Одеса : Астропринт, 2019. 388 с.
6. Ваврик О. І. Кобзарство в житті Т. Шевченка. До 200-річчя від дня народження поета. *Мистецтвознавство*

України: збірник наукових праць / ред. – упорядник Ю. Іванченко. Київ : Фенікс, 2013. Вип. 13. С. 96–102.

7. Герасимова-Персидська Н. О. Хоровий концерт на Україні в XVII–XVIII ст. Київ : Музична Україна, 1978. 181 с.

8. Гриценко О. Г. Культурологічні рефлексії ліричності у виконавських інтерпретаціях симфонічної музики Валерія Антонюка : дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2020. 223 с.

9. Івакін Ю. О. Коментар до «Кобзаря» Шевченка. Поезії 1847–1861 рр. Київ : Наукова думка, 1968. 409 с.

10. Ізборник. URL: <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev2151.htm/>

11. Ізборник. URL: <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev259.htm>

12. Льницький М. «Золота риза» і «Біла габа» природи (Варіації мотиву одного Шевченкового вірша). *Науковий вісник Ужгородського університету*. 2013. Вип. 1 (29). С. 59–62.

13. Енциклопедичний словник символів культури України / за заг. ред. В. П. Коцура, О. І. Потапенка, В. В. Куйбіди. 5-е вид. Корсунь-Шевченківський : ФОП Гавришенко В. М. 2015. 912 с.

14. Кримський С. Б. Запити філософських смислів. Київ : ПАРАПАН, 2003. 239 с.

15. Куліш П. О. Історичне оповідання (уривки). URL: <http://litopys.org.ua/shevchenko/spog29.htm/>

16. Пейзажна лірика у житті Т. Шевченка у дитячому читанні: секрети поетичної майстерності. URL: <https://studfile.net/preview/5252502/page:5/>

17. Півторацька Л. М. Вербально-текстова поліфонічна техніка в українській хоровій музиці (на прикладі творів на слова Тараса Шевченка). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. Вип. 132. С. 152–165.

18. Полковенко Т. В. Джерела української етнопедагогіки: дитячий фольклор. *Персонал*. 2007. № 11–12. С. 66–73. URL: <http://personal.in.ua/article.php?ida=615>

19. Рондо. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Рондо_\(музика\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Рондо_(музика))

20. Світе ясний, світе тихий... аналіз. URL: <https://dovidka.biz.ua/svite-iasnyi-svite-tykhyi-analiz>

21. Сокур В. Поставлю хату і кімнату. *Голос України*. 2008. № 46. С. 7. URL: <http://www.golos.com.ua/article/192579/>

22. Усенко П. Г. До питання історичних мотивів поезії «Мій Боже милий, знову лихо!». *Український історичний журнал*. 2014. № 2. С. 50–59.

23. Федоровська І. С. Особливості жанрово-інтонаційних та поетичних символів у драматургії вокального циклу Валерія Антоноюка «Теплі Пісні на вірші Валентини Антоноюк». *Музикознавча думка Дніпропетровщини: збірник наук. статей / ред.-упорядник В. В. Громченко*. Дніпро : ГРАНІ, 2022. Вип. 23 (2). С. 61–74.

24. Хоровий концерт. URL: <https://www.wikiwand.com/uk/>

25. Шип С. В. Музичний жанр в методологічному аспекті. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: Культурологічні проблеми української музики*. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2002. Вип. 16. С. 154–177.

26. Antonyuk V., Artiukhova L., Kalashnyk M., Matiushenko-Matviichuk V., Shesterenko I. «Ten soliloquies to poems by Japanese poets...» by Valeriy Antonyuk in the context of ethno-cultural dialog // *Amazonia Investiga*. 2023. Vol. 12, Iss. 66. P. 64–73. DOI: <https://doi.org/10.34069/AI/2023.66.06.7>.

Information about the authors:

Antonyuk Valentina Geniivna,

Doctor of Cultural, Professor, People's Artist of Ukraine,
Head of the Department of Chamber Singing
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
1–3/11, Architect Horodetskyi str., Kyiv, 01001, Ukraine

Kumanovska Olena Leontiivna,

Ensemble of soloists «Blagovist»
by «Ukrainian folk group “Kalyna”»,
Vocal Ensemble Teacher at the Department of Chamber Singing
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
1–3/11, Architect Horodetskyi str., Kyiv, 01001, Ukraine

Sheyko Alla Oleksiivna,

PhD in Art History, Associate Professor,
Honored Artist of Ukraine,
Artistic Director of the Boys and Youth Choir
of the Practice Sector
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
1–3/11, Architect Horodetskyi str., Kyiv, 01001, Ukraine