

Цицик М.В.,

магістр кафедри вокально-хорового,
хореографічного та образотворчого мистецтв
факультету початкової освіти та мистецтва,
Дрогобицький державний педагогічний університет
імені Івана Франка
м. Дрогобич, Україна
(tsitsikmaria@ukr.net)

Вокальна Шевченкіана К. Стеценка

(на прикладі солоспіву «Плавай, плавай, лебедонько»)

Кирило Стеценко – видатний український композитор, диригент, музично-громадський діяч, послідовник М. Лисенка. Митець писав у різних жанрах, звертався до творчості багатьох поетів: Лесі Українки, І. Франка, С. Черкасенка, О. Олеся, В. Самійленка, М. Чернявського та ін. Творча спадщина К. Стеценка включає понад 40 солоспівів, особливий пласт поміж яких складає вокальна шевченкіана. З-поміж творів, скомпонованих у 1903–1905 рр., вирізняється солоспів для жіночого голосу «Плавай, плавай, лебедонько». У цьому вокальному творі К. Стеценко відтворив душевну «картину» почувань нещасливої сільської дівчини. Мета статті: розкрити особливості прочитання поезії Т. Шевченка у солоспіві «Плавай, плавай, лебедонько». Схарактеризовано риси стеценківського світовідчуття через призму елементів музичної мови. Виокремлено зв'язок з інтонаційною сферою народних пісень-голосінь, ліричними піснями про жіночу долю.

Ключові слова: К. Стеценко, Т. Шевченко, солоспів, музична мова.

Vocal by Shevchenkian K. Stetsenko

(on the example of the solo song «Swim, swim, swan»)

Kyrylo Stetsenko is an outstanding Ukrainian composer, conductor, musical and social activist, follower of M. Lysenko. The artist wrote in various genres, turned to the works of many poets: Lesya Ukrainka, I. Franko, S. Cherkasenko, O. Olesya, V. Samiylenko, M. Chernyavskiy, and others. The creative heritage of K. Stetsenko includes more than 40 solos, a special layer among which is the vocal Shevchenkoiana. Among the works composed in 1903–1905, the soliloquy for female voice «Swim, Swim, Swan» stands out. In this vocal work K. Stetsenko recreated the emotional «picture» of the feelings of an unhappy village girl. The purpose of the article: to reveal the peculiarities of reading T. Shevchenko's poetry in the solo song «Swim, swim, swan».

The features of Stetsenki worldview are characterized through the prism of the elements of musical language. The connection with the intonation sphere of folk songs-golosin, lyrical songs about women's destiny is singled out.

Key words: K. Stetsenko, T. Shevchenko, solo singing, musical language.

Постановка проблеми. В історії світової культури є чимало видатних майстрів поетичного слова, творчість яких тісно пов'язана з музикою. До числа найбільш музично-обдарованих поетів світу належить Тарас Григорович Шевченко.

Співність шевченкового слова надихала багатьох митців. Хоча суспільно-політичні реалії не завжди сприяли композиторам у втіленні тих чи інших поезій Т. Шевченка, все ж, традиція komponування опусів на тексти Кобзаря, рівно ж, як і їх музикознавчого осмислення, не переривалася.

Яскравий національний колорит поетичного слова Т. Шевченка став міцним фундаментом, на якому постав український солоспів М. Лисенка. Відтак тяглість традиції вокальної шевченкіани знайшла віддзеркалення у творчості його послідовників.

Натхненням джерелом творчості К. Стеценка – українського композитора, хорового диригента, учня М. Лисенка – також була поезія Т. Шевченка. Композитор збагатив музичну Шевченкіану такими творами: хорами «Як умру, то поховайте» («Заповіт», який є художнім опрацюванням мелодії Г. Гладкого), двома поемами для чоловічого хору з баритоновим соло і фортепіанним супроводом: «Рано-вранці новобранці» та «У неділеньку святую», акапельним хором «Ой у полі могила». Митець скомпонував такі пісні та лірико-драматичні солоспіви до слів Т. Шевченка: «Вечір» («Сонце заходить, гори чорніють»), дует «Тополя» («По діброві вітер виє»), «Плавай, плавай, лебедонько», «І золотої, й дорогої» та ін.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Музична шевченкіана неодноразово була у центрі уваги українських науковців. Так, наукові студії, належать перу П. Козицького, М. Грінченка, Л. Ревуцького, М. Білинської, Н. Герасимової-Персидської, О. Цалай-Якименко, С. Грици, С. Павлишин, М. Загайкевич, Л. Пархоменко, О. Козаренка, Л. Корній, Т. Булат, Я. Якуб'яка, О. Лисенка, Н. Королюк і інших. Про

інтерпретацію поезії Кобзаря у музиці писали М. Білинська, Н. Андрос, Б. Фільц, Н. Костюк, Х. Флейчук, Г. Макаренко, О. Мельничук. Наукові розвідки, в яких здійснено аналіз творів хорової шевченкіани, належать перу Л. Пархоменко, М. Гордійчука, Т. Булат, Л. Кияновської, І. Бермес і інших. Однак вокально-хорова шевченкіана К. Стеценка ще не до кінця досліджена. Якщо хорові твори К. Стеценка на сл. Т. Шевченка привертали увагу Л. Пархоменко, М. Білинської, то вокальні – лише спорадично аналізувалися. Тому актуальність статті є беззаперечною, незважаючи на те, що у ній представлено тільки один твір вокальної шевченкіани К. Стеценка.

Мета статті полягає у розкритті особливостей прочитання поезії Т. Шевченка у солоспіві «Плавай, плавай, лебедонько» К. Стеценка.

Виклад основного матеріалу. 1903 р., після закінчення навчання у духовній семінарії, К. Стеценко здійснив інтерпретацію уривка з балади «Тополя», написавши солоспів «Плавай, плавай, лебедонько». У ньому поет передає глибокі переживання дівчини, розлученої з коханим, її звернення до ворожки, розмову з тополею і, нарешті, перетворення самої дівчини на тополь під впливом чудодійного зілля. Відповідно до художнього образу солоспів сповнений хвилюючого драматизму, який композитор «передає» за допомогою музично-виражальних засобів. У цьому розгорнутому драматичному монологі К. Стеценка спостерігається тісний зв'язок із мелодикою українських народних пісень, зокрема з широким розспівом. Так само композитор послуговується гостро драматичними інтонаціями, змінним метром.

Творчо розвиваючи принципи М. Лисенка, зокрема його «Музики до “Кобзаря”», К. Стеценко вносить яскраві індивідуальні прикмети в інтерпретацію поезії Т. Шевченка. Солоспів «Плавай, плавай, лебедонько» захоплює психологічною загостреністю образу, експресивністю мелодизму. П. Коваленко занотував як композитор ділився про написання солоспіву: «Може, я колись почув якийсь зойк розпачу чи тужіння або захоплення, радості, справжнього глибокого людського переживання, все це десь там запам'яталось, а коли з'явилась потреба відтворити якісь почуття в музиці, тоді ці

підслуховування з'явилися у новій відповідній комбінації, і лишилось тільки записати їх на папері» (Коваленко, 1981: с. 35).

К. Стеценко напрочуд тонко розкрив почуття скривдженої, висміяної, засудженої людьми дівчини. Червоною ниткою у солоспіві пробивається її безмірна журба. Музичне прочитання поезії Т. Шевченка характеризується проникливістю, водночас стильовою відповідністю. Щоби «змалювати» художній образ, радше підсилити його за допомогою музично-виражальних засобів, митець вдається до народних інтонаційних джерел. У безнадійному зверненні дівчини до тополі («Скажи йому, що загину, коли не прибуде») вимальовується «ключ» до інтерпретаційної версії солоспіву.

Поетичний текст має чимало психологічних «нюансів», які напрочуд тонко передані у музичному викладі (вокальний та фортепіанний партії). Тут виявляємо чітку зміну станів дівчини: душевний біль, зневіру, образу, страждання, розпуку.

Відкриває виклад мелодія, в якій зосередилися «тужливість і ліризм українських народних пісень про тяжку долю жінки» (Пархоменко, 1979: с. 118). Пластичність художнього образу досягнуто в мелодиці шляхом поєднання ліричних пісенних інтонацій з інтонаціями голосінь, дум і схвильованою декламацією. Кожний елемент музичної мови, форми, фактури спрямований К. Стеценком на те, щоби якнайтонше передати настрій поезії, змалювати образ покривдженої дівчини. Неспокійний душевний стан героїні передано через використання поліметрії (5/4, 4/4, 3/4, 4/4), складного ритмічного малюнка, спадної низхідної мелодики. Виразності інтонації надають такі виражальні засоби: щедра мелізматичність мелодики, використання *rubato*, інтервалу зб. 2 між III і IV щаблями, виспівування звуків тощо. Власне, схвильованості мелодії великою мірою сприяє *rubato* «з його прискореннями й уповільненнями в моменти напливу почуття» (Пархоменко, 1979: с. 118). Для того, щоби відобразити щире дівоче почуття, страждання люблячого серця у поневіряннях, композитор послуговується цікавими ладовими знахідками: світлим іонійським, інтонаціями фригійського ладу, мелодичним мінором із підвищеним IV щаблем.

Форма солоспіву – проста тричастинна. У середній частині – *Cantabile assai* – кожна вокальна фраза розкриває правдивий стан дівчини. Ба більше, сумний, розпачливий настрій значно підсилюється контрапунктуючими зворотами у фортепіанній партії, найбільш виразно у фразі «Сама хоче мене мати в землю заховати». У кульмінації твору («Мамо моя, доле моя, горе мені, горе!») змінюється ритмічна організація (5/4, 4/4), наростає динаміка (*ff*), композитор вводить хроматику, кварто-квінтову інтерваліку в акордах, синкопований ритм задля підсилення експресії. У репризі композитор «звертається» до тополеньки, надаючи музичному викладу абсолютно іншого відтінку – безнадії, невимовного смутку.

Варто підкреслити, що К. Стеценко використовував характерні для ліричних творів низхідні інтонаційні звороти, насичені мелізматикою, оспівуванням. Початкова поспівка (тема-мелодія) характеризується складним ритмічним малюнком, хвилеподібністю, широким мелодичним розспівом, у якому пісенність з українським світовідчуттям поєднується з ліричною вибагливістю. Протиставлення мелодичних «хвиль» проходить через увесь солоспів, утім найбільш яскраво воно помічається у середній частині, де митець послуговується елементами контрастної поліфонії. На думку Л. Пархоменко, «подовжуючи акцентовані склади слова, вирізняючи їх, розспіви надають мелодії особливої свободи, невимушеності і ... відчуття ліричної наснаженості» (Пархоменко, 1979, с. 222).

Особливої уваги надавав К. Стеценко мелосу. Характерне тематичне зерно складає виразна поспівка, що оспівує квінтову послідовність через підвищені IV і VI щаблі в мінорі (*e, dis, fis, e, h*). Композитор своєрідно «змальовує» мінорний пентахорд, послуговуючись збільшеною секундою між III і підвищеним IV щаблем (*a, h, c, h, a, e, dis, h*), у кульмінації – такою інтервалікою (*a, a, gis, e*), відтак – ще іншою (*g, d, cis, a, b, a, a*). Задля поглиблення контрасту використовує зіставлення ладів, ладотональностей, особливо в кульмінаційних точках, досягаючи високого тону музички.

Завдяки застосуванню перемінних ладів у солоспіві наявне чергування мажорних і мінорних тонічних септакордів у різних тональностях:

– d-moll – IV – III – IV – I – VII^{6/5} – VI⁶ – V

– a-moll – I – VII² – VI² – VII^{6/5} – I⁶ – V – IV^{4/3} – V – VI⁷ – II^{4/3} – III⁶ – V⁷ – I (t).

Послуговуючись суміжними зіставленнями для підкреслення їхнього забарвлення, К. Стеценко своєрідно «переспівує» певні гармонічні звороти: d-moll – IV – V – IV⁶ – IV – V.

У солоспіві зустрічається альтерація акордів субдомінантової групи («експресивні» альтеровані акорди), зокрема квінтсектакордів другого щабля, що значно поживляє звучання.

Тричастинність виявляється у поєднанні пісенних інтонацій, інтонацій голосінь з елементами декламації у першому розділі, напруженості характеру викладу в середньому й експресивному звучанні репризи, що зумовлює появу інтонації-настрою безнадії, скарги, туги. Важливе значення у розкритті художнього образу належить фортепіанній партії.

Музична мова твору вирізняється яскравим національним колоритом. Він проявляється передусім в активному використанні засобів виразності, зокрема ладових (народна діатонічність), живописність яких видається найбільш переконливою. Кожен новий емоційний відтінок поетичного тексту знаходить цікаве ладове вирішення через обарвлення мелодії чи фортепіанного супроводу.

Гомофонно-гармонічна фактура, що домінує у солоспіві, набуває чітких мелодико-ритмічних обрисів. Однак саме вони в середній частині отримують поліфонічне забарвлення, котре надає музичному викладу характерологічної виразності.

Інтонаційними джерелами солоспіву стали народні плачі та лірична протяжна пісня. Трансформовані у творчій уяві композитора, вони «переросли» в оригінальну мелодію, що стає ключовим виразником музичного образу. Для передачі схвилюваності почуттів К. Стеценко використовує пульсуючу, складну ритміку. Багатство характерних ладових відтінків єднає цей твір із кращими взірцями української

народної творчості. О. Попович вважає, що «розбудована вокальна сцена-монолог романсу “Плавай, плавай, лебедонько” ...передбачає вже автора першої української моноопери “Іфігенія в Тавриді”» (Попович, 2017: с. 41–42).

Висновки. Солоспів «Плавай, плавай лебедонько» належить до антології української вокальної лірики початку ХХ ст. Звертаючись до образу скривдженої сільської дівчини з поеми Т. Шевченка «Тополя», К. Стеценко відтворив справжню драматичну сцену, широко послуговуючись інтонаціями українського фольклору, передусім голосінь. Саме міцна опора на творчість українського народу, висока майстерність і мелодичне обдарування сприяли глибоко переконливому втіленню Шевченкової поезії у солоспіві «Плавай, плавай, лебедонько». Це чи не поодинокий солоспів композитора тісно переплетений із фольклорною інтонаційністю.

Список використаної літератури

1. Коваленко, П. (1981). Вогонь музики. *Кирило Стеценко. Спогади. Листи. Матеріали* / упоряд. Є. Федотов. Київ: Музична Україна. С. 29–41.
2. Пархоменко, Л. (1979). Українська хорова п'єса. Типологія, тематизм, композиція. Київ: Музична Україна. 216 с.
3. Попович, О. (2017). Вокальна лірика українських композиторів, інспірована поезією Тараса Шевченка. *Мистецтвознавство. Культурологія: збірник наукових статей*. Київ: Вид-во ІМФЕ. С. 37–50.