

Чамахуд Д. В.,

аспірантка II року навчання

*кафедри історії української музики та музичної фольклористики
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*

ЖАНРОВО-КОМПОЗИЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ ВЕЛИКОДНЬОГО КАНТУ «ХРИСТОС ВОСКРЕС» ЯКОВА ЯЦИНЕВИЧА

Українські композитори першої третини ХХ століття зверталися не лише до окремих невеликих піснеспівів на канонічні тексти, а й до масштабних богослужбових циклів. З-поміж відомих авторів церковних творів цього періоду поруч з іншими митцями досі звучить музика Якова Яциневича (1869–1945). Яскравою сторінкою у духовній творчості композитора стали обробки давніх церковних кантів, яких у спадщині митця нараховується близько десяти. Проте жодних досліджень про зазначені композиції немає, зокрема про великодній кант «Христос воскрес», що підтверджує *актуальність* дослідження.

Кант Великодню «Христос воскрес» разом з однойменним тропарем є зверненням до пасхальної тематики у творчості Я. Яциневича. Твір написано для традиційного мішаного хору: сопрано, альт, тенор, бас. На жаль, точної дати створення великоднього канту невідомо. Проте можемо припустити, що як і інші канти Я. Яциневича, «Христос воскрес» написано у період між 1915–1927 рр., коли відбувався процес українізації богослужінь і, як наслідок, злет в історії написання української духовної музики. У дослідженні користуємося нотами із видання бібліотеки хору «Київ», опублікованими М. Гобдичем [2].

У процесі обробки кантів композитори, зазвичай, використовували добре знану слухачами мелодію, а також її слова. На жаль, достовірно не відомо джерела походження ні музичної теми, ні вербального тексту канту «Христос воскрес» Я. Яциневича. Мелодія та текст піснеспіву насправді досить популярні: декілька варіантів вдалося віднайти як в одноголоссі, так і в обробках інших сучасних композиторів-диригентів для мішаного хору (Л. Яценка [3], З. Яропуда [1]). Проте кант саме в обробці Я. Яциневича найцікавіший у плані музичного розвитку та найурочистіший за образним змістом свята, під час якого його виконують.

Незважаючи на те, що у канті митця використано п'ять куплетів вербального тексту, які виконуються з однаковою мелодією, Я. Яциневич не обмежився однаковою гармонізацією, а урізноманітнив

звучання новими музичними фарбами та фактурними прийомами. Цьому сприяла цікава мелодична лінія піснеспіву, насичена плавним рухом і широкими октавними стрибками, терцієвими оспівуваннями і секвенційними побудовами, а також ускладнена ритмічними пунктирами.

Так утворилися три розділи з постійно повторюваною партією сопрано, проте абсолютно іншими партіями у решті голосів та різноманітною фактурою, що змінюється після кожних двох куплетів тексту: перший розділ (А) – перший-другий куплети, другий (А₁) – третій-четвертий куплети, третій (А₂) – п'ятий куплет. Розподіл куплетів обумовлений їх змістом. У першому розділі твору розповідається про прославлення Воскреслого Христа найвищим Божими творіннями – людьми, а також живим навколишнім світом («земленька», «трави, квіти», «звір і пташка»). Другий розділ пригадує про учнів Ісуса, які Його звеличають («ученики мир співають»), а також про істини вчення Христового, завдяки якому «щезла вся страшна неволя». Кульмінаційний третій розділ – звернення до людей про заповіт дотримуватися заповідей Господніх («хай між вами гнів не буде, най любов вітає Божа»).

Віршувана структура вербального тексту куплетів вплинула на розвиток музичного матеріалу піснеспіву: у кожній частині виокремлюється короткий вступ (т. 1-4), після якого слідує два речення по чотири такти (т. 5-8, 9-12) та ще одне з внутрішнім розширенням (т. 13-18), відділених кадансами.

У *першому-другому куплетах* (т. 1-18) канту Я. Яциневича, як і в усіх наступних куплетах піснеспіву, короткий вступ розпочинається унісонним рухом хорових партій звуками тонічного акорду в *G-dur* на словах «Христос воскрес!». Звичайно, композитор легко міг згармонізувати цей мелодичний хід, проте Я. Яциневич абсолютно свідомо цього не зробив. Адже саме унісонне проведення у всього хору на динаміці *f* цієї фрази створює ефект фанфар, які закликають слухача звернути увагу на головний сенс свята Пасхи Господньої. У першому розділі піснеспіву композитор чітко дав зрозуміти жанрову природу твору, використовуючи типові особливості канту: перевага гомофонно-гармонічної фактури; супровід мелодії другим голосом (альтом) переважно в терцію; функція гармонічного фундаменту у баса і тенора, при чому основа баса – рух I-V-I-V ступенями, що слідує від обиходних наспівів у церковній музиці (приклад 1). Проте вже у другій половині першого розділу (з т. 9) у партії басу з'являються підголоски, довгі плавні розспіви, широкі стрибки, а гармонічна мова ускладнюється невеликим відхиленням в *a-moll* перед кадансом.

Maestoso

Христос Во-скрес! Христос Воскрес! Ра-дість з не- ба ся-є де-на.

за-віта-ла Нас-ха крас-на.

**Приклад 1. Я. Яциневич. Кант «Христос воскрес».
Фрагмент першого розділу**

На початку *другого-третього куплетів* (тт. 19-36), які утворюють другий розділ, при повторенні партій сопрано-альтів та гармонії, змінюється фактура з гомофонно-гармонічної на підголоскову з текстовим запізненням у чоловічих партіях, які продовжують співати звуки I-V-I-V, проте у двічі швидшому темпі, що «коливає» музичний матеріал. Так утворюється не лише вербальна поліфонія, а й дуже тонко створюється ефект «хорового ехо» між жіночими та чоловічими голосами. Унісонний початок другої половини першого розділу у другому розділі (з т. 27) вже перетворено на багатоголосся. Тобто музичний матеріал насичено новими гармоніями. Активного розвитку досягає партія альтів: разом із сопрано утворює не лише терції, а й кварта, септими, октави. Для підсилення звучності у партії басу вводяться широкі стрибки, а також *divisi*. Неймовірно потужний підхід до кадансової зони розділу досягається стрімким рухом у чоловічих партіях, які виводять підголоски терціями (т. 32). Згодом бас повертається до своєї безпосередньої функції – гармонічної опори, а тенор продовжує виспівувати прохідні звуки знизу-вгору і навпаки, що насправді досить непросто для виконання.

Майже з перших звуків музичний матеріал *п'ятого куплету* (тт. 37-54) змінюється до невпізнанності (приклад 2). Мелодію у цьому третьому розділі спочатку проводять чоловічі партії на фоні альтів і сопрано. Жіночі партії не лише сприймаються як підголоски, а й завдяки великому розспіву на складі «ра», який охоплює три такти (тт. 41-43), напруженим ходам, високій тисетурі та широкому

діапазону, допомагають створити кульмінацію усього твору. Цікаво, що межа між двома реченнями (т.т. 44-45), типова для попередніх куплетів, зникає, адже на стику цих побудов продовжується розвиток у сопрано і альтів.

Христос Воскрес! Хри-стос Во-скрес! Ра-дуйтеся! Бо-жі лю-ди, хай між ва-ми гнів не бу-де!

Приклад 2. Я. Яциневич. Кант «Христос воскрес». Фрагмент третього розділу

У другій половині розділу мелодія повертається у сопрано, але наростання звучності продовжується, чому сприяє внутрішній поділ в межах окремих хорових партій, а також надзвичайно розвинений рухливий бас. Усе сприяє тому, що композитор у кадансовій зоні просто не може не змінити мелодію зі звичного завершення прямою в першій октаві на стрибок і закінчення основним звуком тональності у високій другій октаві, що разом із гучною динамікою іще більше підкреслює тріумфуюче завершення святкового піснеспіву.

Таким чином, духовна творчість Я. Яциневича поповнила скарбницю української музики першої третини ХХ століття якісними професійно створеними композиціями. Кант «Христос воскрес» митця завдяки нетрадиційному розвитку музичного матеріалу, введенню фактурних контрастів, підголосків, значно «переростає» звичний жанр канту.

Список використаних джерел:

1. Колядки, щедрівки, духовні піснеспіви / упоряд. З. Яропуд. Кам'янець-Подільський, 2008. 112 с.
2. Яциневич Я. Духовні твори / ред.-упоряд. М. Гобдич. Київ : Камерний хор «Київ», 2006. 59 с.
3. Ященко Л. Христос воскрес! (на Великдень). Ноти з репертуару хору «Гомін». URL: <https://homin.etnoua.info/novyny/hrystos-voskres/> (дата звернення: 20.03.2023).

DOI <https://doi.org/10.36059/978-966-397-311-1-19>

Чеканов В. Ю.,

*кандидат історичних наук,
старший викладач кафедри філософії та історії
Таврійського національного університету
імені В. І. Вернадського*

МЕНТАЛЬНЕ КАРТУВАННЯ УКРАЇНИ У ХХ – ХХІ СТ.: ПОШУКИ ТА ЗНАХІДКИ

Поняття *ментальної карти* постає з ситуації невдоволення та інтелектуальної активності навколо її. Відома українська історикиня Л. Нагорна ставила виділення просторового чинника, що лежить в основі ментального картування, у залежність від потреби відчуженої від влади людини в соціокультурній компенсації. Вона може набувати форм протиставлення центру периферії і створення «туманної сірої зони» фрагментованих периферій [2, с. 5, 27]. Наприклад, у ментальних картах українських інтелектуалів модерної епохи важливим компонентом була бінарна опозиція «Схід – Захід», що включала до себе різні смисли і, відповідно, констатацію розходження складників опозиції по цих смислах. Пізніше це вилилося у штучну концепцію «двох Україн» [1, с. 146–147]. В Росії аналогічне протиставлення належить до ментальних карт слов'янофілів і західників.

На створення ментальних карт України у ХХ–ХХІ ст. вплинуло декілька важливих чинників. Насамперед, на тривалий час збереглося положення України як складової частини СРСР, відповідно, це визначило ментальні карти, створені у Росії, на яких Україна поряд з іншими союзними республіками стабільно розглядалася як «национальная окраина». Центральну Європу в СРСР перейменували на «Східну», завдяки цьому Україна (наче як розташована східніше