

УДК 784.4:82-1(477):78.071.1Яциневич(045)
DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/88-2-25>

Дарина ЧАМАХУД,
orcid.org/0000-0003-3402-7335
докторка філософії,
викладачка циклової комісії методики музичної освіти
та вокально-хорової підготовки кафедри музичного мистецтва
Комунального закладу вищої освіти «Луцький педагогічний коледж» Волинської обласної ради
(Луцьк, Україна) daryna.chamakhud@gmail.com

ОРАТОРІЯ ЯКОВА ЯЦИНЕВИЧА «СКОРБНА МАТИ» НА ТЕКСТ ПАВЛА ТИЧИНИ: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ТВОРУ

У статті розглядається проблема недослідженості музичної спадщини українського композитора Якова Яциневича, зокрема його ораторії «Скорбна Мати» для мішаного хору, двох сопрано-solo та симфонічного оркестру на текст поета Павла Тичини. Метою статті є дослідження жанрово-стильових особливостей ораторії Я. Яциневича.

Серед архівних документів, які знаходяться в Інституті рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (ІР НБУВ) та Центральному державному архіві-музеї літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ) віднайдено листи Я. Яциневича до П. Тичини та виявлено інформацію про перебіг створення ораторії. В Інституті мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського (ІМФЕ) відбулося звернення до рукопису твору «Скорбної Мати» з метою порівняння композиції з опублікованими 2019 року дослідницею В. Кузик нотами.

Вперше в історії української музики здійснено музикознавчий аналіз ораторії Я. Яциневича, детально проаналізовано музичну форму і драматургію, тональний план, жанрово-стилістичні, ладогармонічні, фактурні, темпові особливості, інтонаційність, ритміку, структурні елементи та їх мелодику, а також роль оркестру. Перш за все, окреслено жанрову дефініцію твору, що за визначенням самого Я. Яциневича, є ораторією. Виявлено, що у музичній формі твору поєднані кілька рівнів побудови, серед яких – чотиричастинна масштабність твору загалом, багатоскладовість кожної частини, у яких чітко виокремлюються розділи, а також самодостатність розділів твору. Складовими жанрового архетипу, окрім біблійної тематики, стала єдність трьох сюжетних пластів: євангельського (образи Божої Матері та учнів Христа), онтологічної вертикалі «людина – Бог» (звернення і моління людини до Божої Матері, а також образи земної Марії як матері П. Тичини), земного (образи природи, стражденної України і звичайні людські проблеми).

У процесі аналізу тонального плану звернено увагу, що Я. Яциневич майже не використовує тональностей в їх «чистому вигляді», постійно відбувається «тональна гра». Виявлено, що серед жанрово-стильових компонентів виокремлюються інтонації церковної музики, східного колориту, військової маршової музики, української народної пісенності. Важливою особливістю стало введення інтонацій і ритмів, які утворили лейттеми твору. Підкреслено, що складовими інтонаційного комплексу є хорова, вокальна і оркестрова. Звернено увагу на перевагу повільних темпів у творі, детальну градацію темпових вказівок навіть у найдрібніших музичних фрагментах. Окреслено процес ускладнення ладогармонічного мислення та фактурних комплексів шляхом поєднання особливостей різних епох – від класико-романтичної доби до колористичного звучання, нашірвання дисонантних гармоній, ускладнення вертикалі і горизонталі, від гомофонно-гармонічної фактури до поліфонічної, що свідчить про інструменталізацію хорового звучання.

Підсумовано, що Я. Яциневич використовує жанрово-стильові елементи різних епох, поєднуючи їх із сучасною музичною мовою, зокрема модерністськими тенденціями. «Скорбна Мати» стала кульмінацією усієї творчості митця як відображення процесу інтелектуалізації музичної мови композиторів першої третини XX століття.

Ключові слова: композитор Яків Яциневич, поет Павло Тичина, архівні матеріали, українська ораторія, українська поезія, український музичний модернізм, жанрово-стильові особливості.

Daryna CHAMAKHUD,
orcid.org/0000-0003-3402-7335
Doctor of Philosophy,
Lecturer at the Cycle Commission of Methods
of Music Education and Vocal and Choral Training Department of Musical Art
Municipal Institution of Higher Education “Lutsk Pedagogical College” of the Volyn Regional Council
(Lutsk, Ukraine) daryna.chamakhud@gmail.com

YAKIV YATSYNEVYCH'S ORATORIO "THE GRIEVING MOTHER" TO THE TEXT BY PAVLO TYCHYNA: GENRE AND STYLE CHARACTERISTICS

This article addresses the insufficient scholarly attention paid to the musical legacy of Ukrainian composer Yakiv Yatsynevych, focusing specifically on his oratorio "The Grieving Mother" for mixed choir, two soprano soloists, and symphony orchestra, set to a text by poet Pavlo Tychyna. The aim of the study is to explore the genre and stylistic features of Yatsynevych's oratorio.

Archival materials housed at the Manuscript Institute of the Vernadsky National Library of Ukraine and the Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine reveal correspondence between Yatsynevych and Tychyna, shedding light on the oratorio's compositional process. Manuscript materials preserved at the Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology were consulted to compare the composition with the published score prepared by scholar V. Kuzyk in 2019.

For the first time in Ukrainian musicology, a comprehensive analysis of "The Grieving Mother" has been conducted, examining its musical form and dramaturgy, tonal structure, genre-stylistic traits, modal and harmonic thinking, texture, tempo characteristics, intonation, rhythm, structural elements, melodic design, and the role of the orchestra. Particular attention is given to the genre definition of the work, which, according to Yatsynevych himself, is an oratorio. The musical form exhibits several layers of structural organization: an overall four-part macrostructure, internally compound sections within each part, and the self-contained character of individual segments.

Beyond its biblical subject matter, the genre archetype of the oratorio integrates three narrative dimensions: the Gospel (featuring figures such as the Virgin Mary and Christ's disciples), an ontological vertical of "human – God" relations (prayers to the Virgin and the symbolic image of Mary as Tychyna's earthly mother), and a terrestrial dimension (depictions of nature, suffering Ukraine, and everyday human experiences).

The tonal structure features a continual "tonal play", as Yatsynevych rarely employs keys in their pure form. Stylistically, the oratorio blends elements of church music, Eastern musical color, military marches, and Ukrainian folk song traditions. A notable feature is the incorporation of intonational and rhythmic motifs that form leitmotifs throughout the work. The intonational complex comprises choral, vocal, and orchestral components. The predominance of slow tempos and the nuanced gradation of tempo indications – even in minor passages – are also emphasized.

The article outlines the development of complex modal-harmonic thinking and textural elaboration, combining characteristics from various musical eras – from the classical-romantic tradition to coloristic soundscapes, dissonant harmonic layering, and increasing contrapuntal complexity. These aspects range from homophonic-harmonic textures to polyphonic ones, demonstrating a high degree of instrumentalization of the choral sound.

In conclusion, Yatsynevych integrates genre-stylistic elements of different musical epochs with a modern musical language, including features of early 20th-century modernism. "The Grieving Mother" stands as the culmination of his creative output, reflecting the process of intellectualization in the musical language of composers in the first third of the 20th century.

Key words: *composer Yakiv Yatsynevych, poet Pavlo Tychyna, archival materials, Ukrainian oratorio, Ukrainian poetry, Ukrainian musical modernism, genre and style characteristics.*

Постановка проблеми. В українській музиці до ХХ століття жанр ораторії не набув такого розвитку, як у західноєвропейській. Композитори звертались переважно до хорової та інструментальної музики. До цього часу серед вокально-симфонічних творів переважали кантати, особливо у творчості митців кінця ХІХ – першої третини ХХ століття. Зацікавлення жанром ораторії припадає на першу третину ХХ століття – у 1923 р. М. Вериківський написав ораторію для солістів, чоловічого і жіночого хорів в супроводі фортепіано «Дума про дівку-бранку Марусю Богуславку», яка до сьогодні вважалася чи не єдиним зразком жанру в українській музиці цього періоду¹.

¹ Значно пізніше, у 1954 р., М. Вериківський створив другу редакцію ораторії «Дума про дівку-бранку Марусю Богуславку», розписавши партії для оркестру й удосконаливши вокально-симфонічні і симфонічні фрагменти.

У липні 1926 р. композитор Яків Яциневич² завершив ораторію для мішаного хору, двох сопрано-*solo* та симфонічного оркестру «Скорбна Мати» на текст однойменного вірша поета Павла Тичини. Ораторія Я. Яциневича стала першим твором жанру в українській музиці, написаним одразу з оркестровою партитурою для повного складу симфонічного оркестру. У зв'язку з недостатністю життєтворчості Я. Яциневича, раніше цей історичний факт був невідомим. Адже, починаючи з 1930-х років, постать композитора довгий

² Яків Михайлович Яциневич (1869–1945) – український композитор, автор майже трьохсот творів різних музичних жанрів (фортепіанні мініатюри, інструментальні ансамблі, обробки українських народних пісень для хорів різних складів, духовна хорова музика, авторські хорові твори, камерно-вокальні композиції, ораторія, опера-феєрія, оперета, симфонія, кіномузика), диригент, церковний регент, збирач фольклору, педагог, активний громадський діяч, священик.

час перебувала під заборонаю. Свідчення цьому – численні проштамповані рукописи його творів, що містяться в архівах (рис. 1). Лише упродовж останнього десятиліття творчість митця зазнає поступового відновлення та повернення в українську культуру, що підтверджує **актуальність** дослідження.

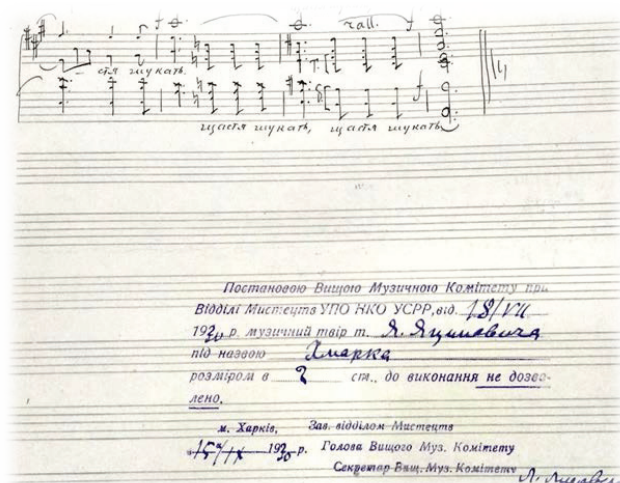


Рис. 1. ІР НБУВ. Ф. 50. Спр. 1466. Арк. 1зв. Штатп про заборону на виконання від 18.07.1930 р. на рукописі хорового твору Я. Яциневича «Хмарка»

Аналіз досліджень. Публікації з біографії Я. Яциневича належать дослідникам О. Костюку (Костюк, 1968: 3–4), І. Гамкалу (Гамкало, 1985: 531), Т. Філенку (Філенко, 1989, 26–28; 1995: 189–214; 1996: 175–184), Є. Чернецькому (Чернецький, 2001: 69–85), О. Семирозум (Семирозум, 2005), Л. Корній (Корній, 2006: 6–9), К. Климчуку (Климчук, 2017), А. Бондаренку (Бондаренко, 2023).

Починаючи з 2000-х років, відбулося відродження інтересу до музичних творів Я. Яциневича – вийшли друком «Літургія святого Іоанна Златоустого», «Вінчання», «Херувимська пісня», «Богородице Діво», кант «Христос воскрес» (Яциневич, 2006), клавір ораторії «Скорбна Мати» (Яциневич, 2019). Публікація музичних творів Я. Яциневича стала поштовхом для появи окремих досліджень: про духовні композиції – у дослідників М. Юрченка (Юрченко, 2004: 101), М. Гобдича (Гобдич, 2006: 4–5), Г. Карась (Карась, 2012: 65, 209, 296, 301, 307, 832), О. Харченко (Харченко, 2013: 120–127), І. Щербанюк (Щербанюк, 2013), О. Засадної (Засадна, 2014: 137–141; 2014), про ораторію «Скорбна Мати» – у музикознавців В. Кузик (Кузик, 2019: 5–10), І. Сікорської (Сікорська, 2022), Е. Овчаренка (Овчаренко, 2022), В. Гетьман (Гетьман, 2022: 115–117).

Чимало досліджень життєтворчості Я. Яциневича з'явилися в авторки статті Д. Чамахуд – опрацьовано майже 700 справ в архівах Києва, Львова та Одеси³, результати опубліковано у кількох наукових дослідженнях (Чамахуд, 2022: 198–217; 2023: 63–84; 2024: С. 106–119). У 2024 р. Д. Чамахуд зібрала в архівах ІМФЕ, ІР НБУВ, ІДБМР ЛННБУ й опублікувала частину нотної спадщини Я. Яциневича: хорові твори та солоспіви на слова українських поетів, обробки народних пісень, окремі піснеспіви із «Всеношної» (Чамахуд, 2024).

Попри окремий перелік невеликих заміток із загальною інформацією про ораторію «Скорбна Мати» композитора, зазначений вище, композиція залишається недослідженою. Саме тому **мета статті** – дослідити жанрово-стильові особливості ораторії для мішаного хору, двох сопрано-*solo* та симфонічного оркестру «Скорбна Мати» Я. Яциневича на текст П. Тичини.

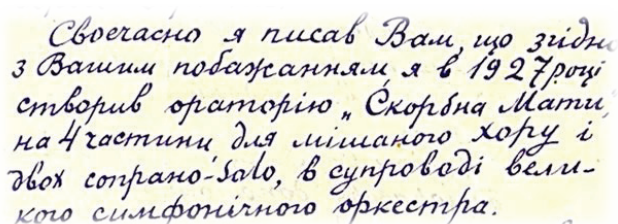
Виклад основного матеріалу. Рукопис ораторії знаходиться в архіві ІМФЕ (ІМФЕ. Ф. 19. Оп. 1. Спр. 5. 73 арк.). У 2018 р. нотами твору зацікавилася музикознавиця В. Кузик, завдяки її роботі 2019 р. було видано клавір композиції для хору, солістів та фортепіано (Кузик: 2019), а в листопаді 2022 р. відбулася світова прем'єра ораторії у виконанні народної академічної хорової капели «Почайна» Національного університету «Києво-Могилянська академія» (диригент О. Жигун) та заслуженого академічного Ансамблю пісні і танцю Збройних Сил України (диригент К. Семенченко) (Яциневич, 2022).

Аналізуючи ораторію Я. Яциневича, беремо до уваги авторську концепцію дослідниці Н. Шепеленко (Шепеленко, 2014: 159–168; 2018). Її методика аналізу зводиться до пошуку «жанрового канону» як системи «взаємодії рівнів струк-

³ Досліджені матеріали в архівах Києва, Львова та Одеси, зокрема таких як Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (ІР НБУВ), Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського (ІМФЕ), Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ), Центральний державний архів вищих органів влади України (ЦДАВО), Державний архів міста Києва (ДАК), Центральний державний архів громадських об'єднань України (ЦДАГО), Центральний державний історичний архів України м. Києва (ЦДІАК), Галузевий державний архів Служби безпеки України (ГДА СБУ), Інститут досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника (ІДБМР ЛННБУ), Державний архів Одеської області (ДАОО).

турно-семантичного інваріанту ораторії в контексті еволюції історико-стильових та індивідуально-композиторських принципів його втілення» (Шепеленко, 2018: 10). Жанровий канон ґрунтується на взаємодії «інтонаційного, семантичного, синтаксичного та парадигмального» рівнів. Тому можна погодитися, що в жанрі ораторії поєднані три складові структурно-семантичного інваріанту – «жанровий генотип», «жанрово-інтонаційний комплекс», «жанровий інваріант». Єдність трирівневої ієрархічної системи свідчить про наявність зовнішньої і внутрішньої структури ораторії. Зовнішню структуру, за Н. Шепеленко, утворюють складові, що визначаються на слух – жанрово-інтонаційний комплекс, який безпосередньо впливає на тип композиції та музичної драматургії. Внутрішня структура охоплює складові, які піддаються виокремленню при детальному аналізі твору та зводяться до виявлення онтологічних зв'язків «Людини і Бога» (Шепеленко, 2018: 9–10).

Жанрова дефініція. Ораторія Я. Яциневича написана для мішаного хору, двох солістів-сопрано та симфонічного оркестру, що є однією із характеристик цього жанру. Щоб визначити жанровий генотип твору важливо знати думку автора. На титульному аркуші рукопису партитури рукою композитора визначено жанр твору – «ораторія» (ІМФЕ. Ф. 19. Оп. 1. Спр. 5. Арк. 1). Тобто Я. Яциневич задумував масштабний твір в цьому жанрі. У листі до П. Тичини від 2 липня 1942 р., Я. Яциневич називає «Скорбну Мати» ораторією: «<...> я в 1927 році створив ораторію “Скорбна Мати”»⁴ (ЦДАМЛМ. Ф. 464. Оп. 1. Спр. 7986. Арк. 13в.) (рис. 2).



Своєчасно я писав Вам, що згідно з Вашими побажаннями я в 1927 році створив ораторію „Скорбна Мати” на 4 частини для мішаного хору і двох сопрано-соло, в супроводі великого симфонічного оркестра.

Рис. 2. ЦДАМЛМ. Ф. 464. Оп. 1. Спр. 7986. Арк. 13в. Фрагмент листа Я. Яциневича до П. Тичини від 2 липня 1942 р.

Музична форма та драматургія. Жанровим генотипом музичної форми ораторії є великомасштабна композиція, що складається зазвичай

з двох чи трьох частин. Н. Шепеленко вважає, що двочастинність є символом двох світів – земного і небесного, а тричастинність відображає в музиці три можливі локації перебування душі після смерті – Пекло, Чистилище, Рай (Шепеленко, 2014: 143). Більш багаточастинні ораторії в західноєвропейській музиці становлять скоріш за все, виняток (чотиричастинна ораторія «Пори року» Й. Гайдна), а багаточастинність в українській музиці, зокрема в музиці 1920–1930-х рр., властива жанру кантати.

Я. Яциневич уперше в українській музиці застосував *чотиричастинну структуру* ораторії⁵. Таку музичну форму зумовлює, очевидно, першоджерело. Кількість сюжетних ліній в поезії П. Тичини значно розширена і збагачена – поряд з онтологічним протиставленням «Бог – людина» постають образи стражденної України. Тому її сюжет в інтерпретації Я. Яциневича «не вмістився» у традиційну дво- чи три частинну форму. Аналогічно до поезії, написаної як тетраптих, ораторія композитора має чотиричастинну циклічну будову, в якій кожна з частин, як і у вірші, пронумерована римськими цифрами.

Для музичної драматургії ораторіального типу традиційно характерним є експонування двох світів – земного і небесного, про що зазначає Н. Шепеленко (Шепеленко, 2014: 143–144). В ораторії Я. Яциневича антонімічні зіставлення використано у кількох площинах. На сюжетному рівні протиставлені образи представників небесного світу – Божої Матері, і земного – окремі явища природи та учні Ісуса. Розвиток сюжетної лінії пронизує кожную частину ораторії, що показує різні сторони контрасту і посилює психологізм трагедії. Так, у *першій частині* відтворено контраст між психологічним станом Божої Матері, яка втілює найкращі риси – чистоту, безневинність, щирість («Спинилась Божа Мати, заплакала сльозами»), образами безтурботної природи («спросоння колосочки», «не місяць, і не зорі») і жорстокими реаліями світу, в якому відбуваються війни, вбивства («Поглянула – скрізь тихо. Чийсь труп в житах чорніє...»). У *другій частині* образ Марії розвивається як протиставлення земним образам учнів Ісуса Христа, які шукають свого Вчителя («Назустріч Учні Сина: Возрадуйся, Маріє!») на фоні розквіту весни («Зелене зеленіє»). У *третьій частині*, з першого погляду, оспівується найвеличніше християнське свято – Воскресіння Ісуса

⁴ Очевидно композитор помилився, вказавши у листі 1927 рік як дату створення ораторії «Скорбна Мати». На рукописі нот ораторії рукою Я. Яциневича зазначено 10 липня 1926 року.

⁵ Ораторія М. Вериківського «Дума про дівку-бранку Марусю Богуславку» написана у 1923 р., складається з двох частин, поділених на 12 номерів.

Христа, але радісне духовне наповнення події, яке втілює природа, контрастує з відчаєм Марії («В могилах поле мріє – Назустріч вітер віє – Христос воскрес, Маріє!»). У *четвертій частині* розпач Марії посилюють образи стражденної України («І цій країні вмерти? – Де Він родився вдруге...»), що контрастують з образами безтурботної природи.

Дослідниця А. Терещенко зауважує, що музична драматургія жанру ораторії в українській музиці сповнена не лише драматизму, а й ліричності (Терещенко, 1974: 166). Ораторія Я. Яциневича підтверджує цю думку. Ліричну лінію в його композиції втілюють образи «колосочків» у першій частині, «зелене зеленіє» – у другій частині, «квіти звіробою» – у третій частині, «ди́ке жито» – у четвертій частині. Для їх відтворення композитор обрав ліричні наспівні інтонації, довгі пісенні розспіви, протяжні тривалості, прозору фактуру, повільний темп. Таким чином, поступовий розвиток сюжетної лінії не лише розкриває різні грані контрасту, а й утворює особливий оповідний тип розгортання, характерний для жанру ораторії. Разом з тим, засобами музики розкрито приховані грані сюжету, що дало змогу надати звучанню особливого ліричного відтінку. Такий тип музичної драматургії можна назвати епічним лірико-драматичним (за концепціями А. Терещенко та Н. Шепеленко) (Терещенко, 1974: 166; Шепеленко, 2018: 15).

Незважаючи на поділ, ораторія сприймається досить цілісною. Відповідно до змісту поезії, у композиції Я. Яциневича кожна частина логічно вписується в *драматургічний розвиток*. Масштаби частин зростають відповідно до їх розташування та ролі у драматургії: перша частина – експозиція, 152 такти; друга частина – етап розвитку, розробка музичного матеріалу, 216 тактів; третя частина – генеральна кульмінація, 225 тактів; четверта частина – потужний динамічний розвиток, кода, 181 такт.

Вдало дібрані музичні засоби посилюють контраст між духовними й людськими цінностями, який відтворено в поезії П. Тичини. Один із таких компонентів є *музична форма*. Для усіх частин ораторії автор обрав подібну форму – поділ на контрастні розділи, кількість та обсяги яких щоразу різні: перша частина – чотири розділи зі вступом і кодою; друга частина – три розділи зі вступом та виокремленням в останньому трьох частин; третя частина – три розділи зі вступом і кодою та з поділом на частини у другому розділі; четверта частина – три розділи зі вступом та з поділом на частини у першому розділі. Тривалість розділів залежить від смислового наван-

таження тексту відповідно до задуму Я. Яциневича, вона часто не співпадає з поділом тексту в поезії П. Тичини. Разом з тим, розділи розподілені не лише за структурою сюжету, а й за образним, інтонаційним, тональним, фактурним, темповим, виконавським контрастом, елементами симфонізму, за прийомами хорового письма. Тобто важливою ознакою ораторії слід вважати закладену композитором конфліктність, виражену контрастами на різних рівнях.

Кожна частина містить *вступний розділ*, у якому інструментальний вступ плавно переходить у хоровий фрагмент на словах «Проходила по полю...». Оскільки ця поетична фраза є першим рядком кожної частини поезії, це дало можливість композитору звернутись до форми рондо і трактувати фрагмент як частину вступного розділу. Музичний рефрен, інтонаційний каркас якого зберігається в кожній частині, став ще одним чинником цілісності композиції. Тривалість вступного розділу зростає відповідно до драматургічного розвитку та емоційного навантаження сюжету.

У музичній драматургії ораторії, окрім генеральної кульмінації, яка співпадає із третьою частиною, в кожній частині можна виділити *мікрокульмінації*, найчастіше виражені складними музичними формами. Драматичне розгортання *першої частини* становить кульмінацію у формі хорової fugи у розділі «Заплакала сльозами». Психологічне нагнітання в розвитку *другої частини* кульмінаційно втілене в розгорнутому сольному фрагменті, що розвивається хвилеподібно і охоплює вступне соло сопрано «Звела Марія руки» і соло Марії з трьох розділів – перший розділ «Не до Юдеї шлях», другий розділ «Ідіте на Вкраїну», третій розділ «Ідіте на Вкраїну». Кульмінація просвітлено-драматичної *третьої частини* співпадає з масштабним соло Марії із трьох розділів – перший розділ «Христос воскрес?», другий та третій розділи з однаковим текстом «Не будь ніколи раю». У *четвертій частині* кульмінаційне звучання зміщується на найбільш драматичний, динамічно насичений завершальний хоровий гомофонно-гармонічний розділ «А янголи на небі».

На музичну драматургію і музичну форму, окрім сюжетного розвитку, впливає *ідейний задум* композитора. Зберігаючи контрасти сюжетних ліній поезії П. Тичини, Я. Яциневич розкрив приховані сенси вірша, увиразнив дистанцію «Бога» і «грішної людини», то віддаляючи, то зближуючи цей шлях. Рівень драматизму деталізований завдяки увазі автора до кожного слова. Улюблений прийомом композитора у роботі з вербальним текстом, як і в хоровій та камерно-вокальній

музиці, – сприйняття та інтерпретація першоджерела. Я. Яциневич експериментує з порядком слів, повторюючи не лише строфи, фрази, а й окремі слова. Таких багаторазових повторень одного слова чи фрази в ораторії трапляється від двох до двадцяти і більше. Один з улюблених прийомів Я. Яциневича – так зване «вербальне затихання», що утворюється шляхом повторення щоразу удвічі меншої кількості слів, аж до моменту, коли залишається одне слово. Композиторська інтерпретація першоджерела, переосмислення слів розмивають текстові межі, що характерно для раннього модернізму за дослідженнями О. Корчової (Корчова, 2020: 38).

Прийом «гри з текстом» дав можливість композитору не лише розставити акценти в композиції, а й розгорнути, розширити різні музичні форми навіть в окремих розділах кожної частини. Так, у зв'язку з багаторазовим повторенням фрази «Ой, радуйся, Маріє» у першій частині «Спросоння колосочки» (тт. 36–62), музична форма розростається до звучання одразу двох хорів, другий з яких має форму фугато. Насиченість текстовими повторами суттєво розширює масштаби форми і в наступних частинах. Звернення до розгорнутих оперних арій спостерігаємо у двох соло Марії у другій частині (розділ «Звела Марія руки», тт. 66–216) і третій частині (розділ «Христос воскрес?», тт. 63–102). Насичення звучання двома хорами поспіль в об'ємному за масштабами розділі «Христос воскрес!» (тт. 103–170) із третьої частини також досягнуто завдяки повторенню окремих вербальних фраз. Найбільш розгорнутою формою, що нагадує оперну сцену, є розділ «І цій країні вмерти?» із четвертої частини (тт. 34–91), написаний у формі діалогу між Марією і хором. Тобто ораторія Я. Яциневича поступово віддаляється від її «класичного вигляду», натомість охоплює все нові шляхи розвитку, щоб засобами музики увиразнити, протиставити, підкреслити навіть найдрібніші деталі сюжету.

Тобто у композиції ораторії Я. Яциневича поєднані кілька рівнів побудови, серед яких – чотиричастинна масштабність твору загалом, багатоскладовість кожної частини, у яких чітко виокремлюються розділи, а також самодостатність розділів твору. Така насиченість музичної форми типова для жанру ораторії, вважає Н. Шепеленко (Шепеленко, 2018: 15).

Тональний план. Важливим чинником композиційної цілісності ораторії став ґрунтовно продуманий тональний розвиток. Загалом тональний план частин витриманий в субдомінантових співвідношеннях тональностей відносно одна одної,

з обрамленням ораторії у крайніх частинах основною тональністю: перша частина – *d-moll*, друга частина – *g-moll*, третя частина – *C-dur*, четверта частина – *d-moll*. Введення мажорної тональності у третій частині пов'язано не лише із сюжетною розповіддю про Воскресіння Христа, а й з прагненням відтінити звучання інших частин.

Я. Яциневич майже не використовує тональностей у їх «чистому вигляді». Натомість для ораторії характерні гармонічний вид мінору та мажору в кожній частині, стабільна хроматизація окремих тонів ладу та звуконаслідування ладів народної музики, рух з використанням прохідних хроматизмів (рис. 3). Тобто урізноманітнення музичного розвитку шляхом використання засобів, які надають звучанню колористичного забарвлення, ускладнюють гармонічну мову, що характерно для музичної мови раннього модернізму (Корчова, 2020: 45–46).

У зв'язку з регулярними відхиленнями та модуляціями тональні зміни в композиції відбуваються дуже активно. В окремих музичних побудовах нерідко складно визначити тональність, скоріше, відбуваються тональні пошуки з опорою на один чи кілька тонів, що також становить особливість тонального розвитку музичного модернізму. Такими музичними фрагментами насичені усі частини. Безперестанний тональний розвиток змінюється навіть у найдрібніших розділах музичних форм. Партитура ораторії насичена тональними зсувами не лише в тональності першого ступеня спорідненості, а й у дальші співвідношення, нерідко півтонові. Тобто активні зміни, «тональна гра» свідчать про модерністське мислення Я. Яциневича, а тональний розвиток кожної частини ораторії є ще однією особливістю жанру, що відображено в композиції.

Жанрово-стилістичні особливості, інтонаційність, ритміка. Твір насичений полістильовими нашаруваннями жанрово-інтонаційної сфери, що характерно для раннього модернізму (Корчова, 2020: 64). Жанрово-інтонаційним комплексом в ораторії Я. Яциневича є сукупність різних інтонаційних сфер.

Важливою повторюваною інтонацією, яка вплинула на структуру твору, є вступний розділ. У короткому восьмитактовому оркестровому вступі першої частини сформувалися два важливі смислові компоненти ораторії – *лейтінтонація* і *лейтритм*. Головний інтонаційний комплекс втілено у вигляді затактового перфектного квартового висхідного стрибка у партіях струнних інструментів з домінантового ступеня до тоніки (V–I ступені), з кількаразовим повторенням



Рис. 3. Я. Яциневич. Ораторія «Скорбна Мати» на слова П. Тичини. III частина, вступний розділ, хоровий фрагмент «Проходила по полю» (тт. 19–30)

наступної інтонації – почергового оспівування тонічного (II–I–VII–I ступені) та доміантового (III–II–I–II ступені) звуків мелодії. Безперервності звучанню додає монотонний ритм в оспівуваннях – половинна з крапкою та тріоль на слабкій долі. Саме тріольний ритм можна вважати лейтритмом ораторії, адже він пронизує кожну частину твору не лише в симфонічних фрагментах, а й у вокальних та хорових побудовах.

Лейтінтонація і лейтритм продовжують розвиватися у кожній частині ораторії, варіюючи напрям мелодії. Затактовий квартовий висхідний стрибок, а також тембральне забарвлення мелодії звучанням струнної групи з оспівуваннями основних тонів зберігаються у вступних розділах другої і четвертої частин. Виняток становить третя частина, у якій кварту замінено «м'якшою» за звучанням квінтою. Кварта є носієм напруження не лише в інструментальних, а й у хорових та сольних фрагментах ораторії. Тріольний лейтритм частково нівелюється в контрастній мажорній третій частині, проте в інших частинах його семантичне навантаження як носія напруження щоразу зростає: у другій частині збільшується кількість тріолей, у четвертій частині тріольна мелодія посилюється завдяки *divisi* в партії струнних.

Одним із найяскравіших інтонаційних комплексів стала *церковна стилістика*, її вплив вбачається у вигляді *монодичного одноголосного співу* – октавні унісонні проведення використано

у тих фрагментах ораторії, що розкривають сюжет біблійних подій. Оскільки Божа Матір асоціюється з духовним світом, її образ експонується засобами хорового звучання і супроводжується хоровим унісонним коментуванням (хоровий рефрен «Проходила по полю» у першій, другій, третій частинах; перша частина – хоровий фрагмент «Заплакала сльозами», хоровий фрагмент «Не місяць і не зорі»; третя частина – хоровий фрагмент «Мовчать далекі села»; четверта частина – хоровий фрагмент «Упала на обніжок»).

Важливого розвитку набуває прийом звуконаслідування *церковної псалмодії*, при якій відбувається багаторазове скандування одного звуку, що плавно переходить в мелодизацію хорової тканини (перша частина – хоровий фрагмент «Спинилась Божа Мати»). Прагнучи у таких фрагментах більш реалістичного звучання, Я. Яциневич використав хоровий спів без супроводу – *a cappella* (друга частина – чоловічий хор «Назустріч учні Сина», третя частина – жіночий хор «А квітка лебеді»). Композитор вдається до прийому розгортання *монодії на тлі ісону*, за якого в нижніх голосах відбувається утримання одного звуку, на фоні якого верхні голоси відтворюють мелодію (перша частина – хоровий фрагмент «Заплакала сльозами»).

У звучанні хорових фрагментів ораторії нерідко чути звуконаслідування *українського духовного концерту XVIII століття*, зокрема використання окремих груп хору (третя частина – жіночий хоро-

вий фрагмент «Христос воскрес»), а також хоро-вих «перегуків» між жіночими і чоловічими парті-ями (третя частина – хорівий фрагмент «Христос воскрес»).

Важливим джерелом в ораторії стало відтво-рення інтонацій церковного передзвону, без якого не відбувається жодне богослужіння, він супрово-джує урочисті служби і сповіщає про радість свята. У третій частині композиції на словах «Христос воскрес» Я. Яциневич засобами хорової поліфонії вдається до звуконаслідування дзвоніння спочатку у жіночих партіях, далі – у всього хору.

Мелодичний розвиток ораторії в кожній час-тині насичений інтонаційними зворотами зі збіль-шеними секундами та низхідними секундними інтонаціями, що утворилися в результаті викорис-тання гармонічного виду в мінорних та мажорних тональностях, підвищення IV, VI та пониження II ступенів, хроматичних ходів. У цих інтонаціях втілено звучання *плачу і скорботи*, як і в жанрі «Stabat mater».

Збільшена секунда сприяє звуконаслідуванню *східного колориту*. Інтонації східної музики зву-чать в тих частинах, у яких розповідається про Воскреслого Христа. В оркестровому вступі і в коді третьої частини ритмічне остинато в партіях ударних інструментів на фоні розгорнутого соло в англійського ріжка й супровідної струнної групи і челести у сукупності з насиченістю мелодії форш-лагами детально зображують пустельні країни, якими подорожує Марія, шукаючи Сина. Ударне остинато продовжує звучати у вступі четвертої частини та в апофеозному фіналі ораторії.

Я. Яциневич зберігає інтонаційний і ритмічний зв'язок ще з одним жанровим джерелом – *маршо-вою військовою музикою*, щоб відобразити різні грані сюжету П. Тичини. У вірші образи війни, відтворені на другому плані сюжетного розвитку, виконують важливу роль («Чийсь труп в житах чорніє», «В могилах поле мріє», «У цім кривавім краю», «Із крові тут юрбою»). Звуконаслідування маршової військової музики розпочинається вже у вступі першої частини. «Сухі» акомпануючі акорди у партіях супровідних інструментів (удар-них та духових) у поєднанні з чотиридольним роз-міром чітко апелюють до маршовості, забарвленої темним звучанням головної тональності *d-moll*, ускладненої підвищенням IV ступеня спочатку у вигляді форшлагу, що загалом надає маршу тра-гічного характеру. Кульмінацією військового мар-шового образу-інтонації став завершальний розділ «А янголи на небі» у четвертій частині. Фінальне драматичне звучання хору *tutti* підкріплене тре-моло в партіях мідних духових інструментів.

Композитор не обійшов увагою й *інтона-ції української народної музики*, що виявилось у поєднанні жіночих голосів паралельними терці-ями, чоловічих – паралельними секстами (перша частина, розділ «Заплакала сльозами»; третя час-тина, розділ «Христос воскрес»; четверта частина, розділ «Проходила по полю»), а також романсо-вими інтонаціями (друга частина, розділ «Ідіте на Вкраїну»; третя частина, розділ «Не будь ніколи»).

Тобто нашарування і поєднання різних жан-рово-стильових інтонаційних комплексів, звуко-наслідування й імітування смислових комплексів, введення інтонацій і ритмів, які стають лейтте-мами твору, цитування власної творчості свідчать про модерністське мислення Я. Яциневича і є важ-ливими компонентами ораторії як жанру.

Структурні елементи та їх мелодика. На від-міну від більшості кантат і ораторій в західноєв-ропейській та українській музиці, Я. Яциневич уникнув традиційного позначення в нотному тек-сті хорів, сольних епізодів та симфонічних фраг-ментів, поділу на окремі номери. Проте компо-зиція твору містить важливі структурні одиниці, серед яких: у першій частині – оркестровий вступ, шість хорів; у другій частині – оркестрові вступ і зв'язка, три хори, три сольні номери; у третій частині – оркестрові вступ і зв'язки, п'ять хорів, два сольні фрагменти; у четвертій частині – орке-строві вступ і зв'язки, шість хорів і два сольні номери. Кожна із складових переважає залежно від виокремлення та акцентування в конкретній частині.

Перший структурний елемент представлений чергуванням *сольного оркестрового викладу з подальшим поєднанням з хором звучанням*. Це вступний розділ «Проходила по полю...», яким розпочинається кожна частина. Вступний фраг-мент став не лише рефреном та інтонаційним носієм церковної стилістики ораторії, а й важли-вим рушієм сюжетного розвитку, що характерно для жанру ораторії (Терещенко: 1975, 166). Сольні оркестрові фрагменти використано також як невеликі побудови-зв'язки між хоровими й сольними розділами, завершення частин, а також обрам-лення у всій ораторії.

Найбільш повно в ораторії Я. Яциневича зву-чить другий структурний елемент, що охоплює майже двадцять музичних фрагментів і виражений у *хоровому викладі та хоровому інтонуванні*. Зву-чання хору не лише втілює збірний образ народу, що, згідно з дослідженнями А. Терещенко, харак-терно для української ораторії (Терещенко: 1975, 166). Хор став головною дійовою особою, персо-ніфікованим героєм, що можна вважати новатор-

ством Я. Яциневича. Хорове звучання в ораторії виконує кілька функцій: сюжетний розвиток, емоційне навантаження, коментування подій і відтворення психологічного стану Божої Матері, реакція на сюжетні зміни, висловлення ставлення глядача до цих подій, діалог, зображення образів другорядних героїв – колосочків, учнів Христа, вітру, квіток. Зазвичай кілька хорів виконуються підряд, проте усі вони відрізняються не лише текстами, а й прийомами розвитку фактури, тональностями, темпами, динамікою. Масивне звучання хорових фрагментів ораторії насичене різноманітними прийомами – урочисті юбіляції, fuga, фугато, канонічні імітації, антифонні перегукування, піднесені скандування, підголосковість, терція втора, прохідні хроматичні ходи, складна вертикаль і горизонталь.

Хорове начало в ораторії відображене не лише у традиційній формі хорових сцен та хорових монологів. Найяскравішим втіленням хорового звучання став розділ в четвертій частині у формі діалогу. Побудова розділу апелює до жанру пасюнів, заснованому на діалозі соліста і хору, а також до звучання оперних сцен. Потужний ораторіальний діалог між Марією і хором звучить завдяки чергуванню сольних і хорових фрагментів. Тобто відтворена духовна вертикаль «Бог – людина», втілена у так званому «діалозі-спілкуванні», що є новим типом жанрової комунікації в ораторії Я. Яциневича і в українській музиці загалом.

Третій структурний елемент ораторії становить вокальна складова, втілена в соло. Невелика кількість сольних фрагментів у другій, третій і четвертій частинах твору (загалом – лише сім) позначена мелодизованим і речитативно-декламаційним способами інтонування. Сольні фрагменти виконує сопрано, передаючи репліки і фрази оповідача, Квітки, а також центрального сольного образу – Марії. Ще одне соло, про яке не зазначено на титульному аркуші рукопису, виконує тенор на тлі чоловічого хору *a cappella*, зображуючи одного з учнів Христа.

У поезії П. Тичини і, відповідно, в ораторії Я. Яциневича в образі Божої Матері відтворено її психологічний стан. Марія проживає різні стадії страждання – від тихого плачу у першій частині («Спинилась Божа Мати, заплакала сльозами»), молитви, сповненої надії у другій частині («Звела Марія руки, безкровні, як лілея»), до стану відчаю у третій частині («Не чула, не відаю, не знаю. Не будь ніколи раю у цім кривавім краю») та безнадії в четвертій частині («Не витримала суму, не витримала муки, – упала на обніжок, хрестом розп'явши руки!...»). Для створення образу Божої

Матері Я. Яциневич обрав ладогармонічні, фактурні, темпові, динамічні засоби, які зосереджують увагу на внутрішньому стані Марії: складна хорова fuga з хроматизацією тонів у першій частині, тричастинні розвинені сольні фрагменти у другій і третій частинах, хоровий фрагмент із зверненням до церковної монодичної та гомофонно-гармонічної музики, з рухом паралельними хроматизованими терціями на мінімальній динаміці у четвертій частині.

Сольні фрагменти розростаються до форми оперної арії, розділи якої контрастують тонально, проте об'єднані інтонаційно і мелодично. Такими стали арії Марії із другої та третьої частини. Кульмінацією сольних фрагментів стала четверта частина, у якій соло Марії звучить в діалозі з хором риторичним запитанням про долю України «І цій країні вмерти?», про що вже йшлося.

Для сольних фрагментів ораторії характерні часті повторення мелодії на одному звуці як звернення до речитативу і декламації; високі регістри з перевагою другої октави; довгі розспівування одного складу; фрази широкого дихання; активний тональний розвиток і модуляції; хроматизація мелодики; широкі висхідні та низхідні стрибки; довгі витримані звуки; емоційне напруження; відображення емоційних станів (відчай, розчарування, зневіра, трагізм); використання максимально віддалених градацій динаміки від *ff* наприкінці другої частини до *ppp* наприкінці третьої частини. Тобто емоційна виразність музики сприяє детальному відображенню закладених композитором ефектів і підкреслює контрастність звучання навіть невеликих фрагментів. Психологізація образу Марії, розвиток вокальних партій подібні до оперного типу драматургії, що характерно для української ораторії (Терещенко 1975: 166).

Тобто в ораторії Я. Яциневича контрастне зіставлення хорових, сольних та оркестрових епізодів визначає її драматургію. Важливими складовими інтонаційного комплексу стали яскраво представлена хорова та інтенсивна за розвитком вокальна і оркестрова, що, згідно з дослідженнями Н. Шепеленко, характерно для жанру ораторії (Шепеленко, 2018: 15). Відповідно, усі інтонаційно-образи формують різні способи інтонування й мелодики, серед яких найважливіші – хоровий, мелодизований і речитативно-декламаційний.

Темпові особливості. В ораторії Я. Яциневича чітко прописані темпові вказівки, як і в інших його хорових творах. На титульному аркуші рукопису темп не зазначений, проте він вказаний на початку кожної частини – *allegro moderato*. Ґрунтовна робота композитора над темповими позна-

ченнями: градація коливається від *moderato*, *allegro moderato* до *allegro* у першій, третій і четвертій частинах; від *maestoso*, *andante*, *allegro moderato*, *allegro* до *prestissimo* у другій частині. Для драматургії ораторіального типу, за Н. Шепеленко, характерне використання повільних темпів (Шепеленко, 2014: 143). Проте Я. Яциневич обрав помірно-швидкі темпи, щоб максимально відтінити контрастні музичні фрагменти, а в рукописі ораторії олівцем вказав хронометраж. Загалом звучання твору триває 31 хвилину, як свідчить запис наприкінці рукопису. Тривалість виконання кожної частини теж зазначена наприкінці частин: перша частина – 7 хвилин, друга частина – 7 хвилин, третя частина – 10 хвилин, четверта частина – 7 хвилин. Таким чином, композитор відійшов від традиційного використання повільних темпів, натомість запропонувавши детальну градацію темпових вказівок навіть у найдрібніших музичних фрагментах.

Ладогармонічні особливості. Ладогармонічна мова ораторії охоплює різностильову гармонію, характерну для різних епох. Зважаючи на звернення композитора до інтонаційного комплексу церковної музики (від середньовічної до хорового концерту XVIII століття), ладогармонічна мова охоплює унісонні проведення, монодичні побудови, опору на консонанси, хоральне звучання, фрагменти хорового співу *a cappella*, викладених у класичній гармонії. Я. Яциневич спирається на класико-романтичні традиції, на лади народної музики, зберігає тональність, використовує різні відхилення, модуляції, ладові різновиди, що характерно для раннього модернізму. Зберігаючи опору на консонанс, Я. Яциневич використовує колористичні можливості гармонії, досягаючи фонових забарвлень звучання. Нашарування різних гармоній в хоровій та оркестровій партіях, ускладнення вертикалі і горизонталі значною кількістю хроматизмів, використання паралельних тризвуків (зокрема у розділі «Христос воскрес» із третьої частини) надають самодостатності і акустичності звучності. Дисонантне звучання гармонії обґрунтовує активні тональні пошуки та відхилення у далекі тональності. Для ладогармонічної мови ораторії характерна не лише тональна сфера, а й фрагментарна відсутність тонального устою, застосування принципу так званих «тональних пошуків» (зокрема у розділі «Звела Марія руки» із другої частини, у розділі «За що Тебе розп'ято?» із четвертої частини).

Тобто, поєднуючи ладогармонічні особливості музики попередніх епох і засоби XX століття, композитор продовжує напрацювання, розпочаті

у хоровій та камерно-вокальній музиці. В ораторії ще більш яскраво та загострено, динамічно та впевнено відбулося поступове, але рішуче ускладнення композиторського мислення Я. Яциневича, що, за дослідженням О. Корчової (Корчова, 2020: 45–46), є типовим для музичної мови раннього музичного модернізму.

Фактурні особливості. Фактурний розвиток є закономірним компонентом синтезу стильових та інтонаційних пластів ораторії. Використання різних видів фактури стало підкреслює сюжетні зміни твору. Залежно від змісту, його емоційного навантаження, психологічного розвитку головного образу, фактурне навантаження щоразу набуває нових значень. У перших акордах ораторії *гомофонно-гармонічна фактура* розщеплюється на мелодію та акордовий супровід (вступні розділи усіх частин). Експонування гомофонно-гармонічного звучання в його чистому вигляді типове для хорових фрагментів, пов'язаних з традиційною акордовою хоральною церковною музикою в супроводі оркестру (перша частина – хори «Спросоння колосочки», «Спинилась Божа Мати»; друга частина – хор «Назустріч учні Сина»; четверта частина – хор «А янголи на небі»), й у звучанні *a cappella* (друга частина – хор «Назустріч учні Сина»). Безпосередній вплив фактури, типової для духовного хорового концерту, виявляється в антифонних перегукуваннях між чоловічими і жіночими партіями (третя частина – хор «Христос воскрес»).

З гомофонно-гармонічною фактурою пов'язана і природа народної музики, що характеризується підголосковістю, введенням терцієвої втори (третя частина – хор «Христос воскрес»; четверта частина – хор «Проходила по полю», хор «Над Нею колосочки»).

Окремим фактурним пластом стала одnogолосна музика, типова для *старовинного церковного звучання* – монодичний спів, унісонні проведення (вступні розділи першої, другої, третьої частин; перша частина – фрагменти з хору «Заплакала сльозами», хор «Не місяць і не зорі»; третя частина – хор «Мовчать далекі села»; четверта частина – фрагменти з хору «Де Він родився вдруге», хор «Не витримала суму»).

Найбільшого розвитку в ораторії набула *поліфонічна фактура* різних епох. Серед ознак строгої старовинної поліфонії виділяються урочисті юбіляції, канонічні імітації. Композитор звертається до бахівської поліфонії, до форм фуги, фугато (рис. 4). Багатоголосний виклад, насиченість поліфонічними прийомами збагачують хорове звучання і підкреслюють монументальність,



Рис. 4. Я. Яциневич. Ораторія «Скорбна Мати» на слова П. Тичини. I частина, хоровий фрагмент «Заплакала сльозами» (тт. 73–82)

характерні (за А. Терещенко) для жанру ораторії (Терещенко: 1975: 45).

Серед сучасних для композитора фактурних прийомів можна назвати ускладнення вертикалі і горизонталі у всіх частинах ораторії, що утворюється шляхом хроматизації фактури. Інструменталізація хорового письма, як наслідок використання поліфонічних форм фуги й фугато, суттєво впливає на природу інтонування вокальної музики та ускладнює її виконання.

Тобто нашарування фактурних прийомів різних епох, стилізованих засобами сучасної музики, характерне для композиторського мислення Я. Яциневича, як і музики раннього модернізму.

Роль оркестру. Значним досягненням та потужним компонентом драматургії в українській ораторії ХХ століття, згідно з дослідженнями А. Терещенко (Терещенко, 1975: 156), стало надання важливої ролі звучанню оркестру та введення в інструментальний супровід принципу симфонізму. У творі Я. Яциневича симфонічний оркестр виконує кілька функцій. Зберігаючи класичне завдання оркестру (акомпанування сюжету, відображення вербального тексту), композитор надав йому самостійного індивідуалізованого звучання. Нерідко оркестр дисонує зі звучанням хору, відбувається протиставлення хорової і оркестрової партій. Для звучання інструментів оркестру характерні ритмічні ускладнення у вигляді син-

копування, тріолей, часте використання тремоло, хроматизація звучання, репетиції на дисонуючих гармоніях, введення стрімких пасажів, що створюють ефект емоційного нагнітання, монотонні остинатні коливання звучання як відображення одноманітної дії.

Композитор засобами оркестру неодноразово досягає ефекту звукозображення образів сюжету (низхідні пасажі в образі колосочків у першій частині, розділ «Спросоння колосочки»; тремоло в образі вітру у третій частині, розділ «Назустріч вітер віє»). В оркестр введено інструментарій, що доповнює і розкриває сюжет – важка мідь низхідним хроматичним рухом як нагадування траурної ходи (у всіх частинах), флейтові пасажі низхідними хроматизмами як образ плачу Марії (перша частина), дзвони в церковному передзвоні (третя частина, розділ «Христос воскрес»), англійський ріжок і ритм ударних в образах східного звучання (вступні розділи у третій і четвертій частинах), мідна група в урочистому фіналі (четверта частина).

Тобто симфонічний оркестр становить повноцінний компонент ораторії, впливаючи на драматизацію змісту, розвиток форми, драматургічний розвиток і контрастність твору.

Висновки. Отже, головними ознаками жанрового генотипу ораторії «Скорбна Мати» Я. Яциневича стали: використання релігійних образів та

сюжетів як вербальної основи, що виявилось у єдності трьох сюжетних пластів: євангельського, онтологічної вертикалі «людина – Бог», земного; інтонаційна єдність з церковною музикою, що полягає у використанні монодичного одноголосного співу, унісонних проведень, церковної псалмодії, хорального співу; *трирівнева структура циклу* – циклічна чотиричастинність, самостійність і незалежність дрібних розділів кожної частини, наявність музичної форми у розділах; *поєднання у драматургії епічної оповіді, ліричності і елементів видовищних дійств; переважання хоро-вих епізодів над сольними*, проте сольні фрагменти вплинули на розкриття психологічного стану образу Божої Матері.

Структурно-семантичний аналіз ораторії Я. Яциневича дає змогу виявити жанрові джерела – *оперу* та *пасіони*. Розлогі сольні епізоди в кількох частинах ораторії подібні до оперних арій. Психологізований образ Божої Матері змінюється упродовж твору, перенесений в Україну, символізує трагедію українського народу. Подібні паралелі можливі з ораторією О. Козаренка «Страсті Господа Бога нашого Ісуса Христа» (1996), у якій таким символом став образ Козака. Образ Божої Матері у Я. Яциневича суголосний з образами як минулих епох («Passion» Й. С. Баха, «Stabat Mater» Дж. Перголезі), так і стражданнями Марії («Stabat Mater» І. Щербакова, К. Шимановського, К. Пендерецького та ін.). Особливо споріднює ораторію Я. Яциневича з пасіонами музичні форми діалогу між Марією і хором, що дало можливість посилити трагізм образу Божої Матері.

Я. Яциневич використовує жанрово-стильові елементи різних епох, поєднуючи їх із сучас-

ною музичною мовою. Стиль ораторії за своїми ознаками співзвучний *модерністським тенденціям в музиці*. Відповідно, можна визначити такі ознаки модерністського мислення композитора як оригінальне сприйняття та інтерпретація поезії П. Тичини, нашарування різних жанрово-стильових інтонаційних комплексів та фактур різних епох, використання лейттематизму і лейтритму, введення «тональної гри», ускладнення ладогармонічного мислення.

У музичній мові твору поєднані жанрові елементи не лише архетипу ораторії, а й *авторські засоби*. Так, мелодичне інтонування переважає над декламаційним, використані рухливі темпи з детальною градацією навіть у найдрібніших музичних формах, симфонічний оркестр постає повноцінним учасником дії. Жодна з цих ознак раніше не була характерна для ораторії.

Таким чином, музична мова ораторії зумовлена творчим експериментуванням композитора не лише в хоровій і камерно-вокальній музиці, а й у духовних творах. «Скорбна Мати» стала кульмінацією усієї творчості митця як відображення процесу інтелектуалізації музичної мови композиторів першої третини ХХ століття. Релігійна тематика, розпочата у творчості Я. Яциневича, набуде поширення в музиці українських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття, зокрема в кантаті «Скорботна Мати» Ю. Іщенка на слова П. Тичини для сопрано, мішаного і дитячого хорів, симфонічного оркестру у чотирьох частинах (1990) та ораторії Ю. Ланюк «Скорбна мати» на вірші П. Тичини для сопрано, баритона, лірика, дитячого, мішаного хорів та великого симфонічного оркестру (2008).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. А разом воскресне і щастя й любов. Яків Яциневич. Хорові і камерно-вокальні твори : навч.-метод. посібник / уклад. Д. Чамахуд. Харків : Укр-Паблішер, 2024. 132 с.
2. Бондаренко А. 150 років Якову Яциневичу – фундатору української духовної музики. Український інтерес. URL: <https://uain.press/blogs/150-rokiv-yakovu-yatsynevychu-fundatoru-ukrayinskoyi-duhovnoyi-muzyky-1107698> (дата звернення: 20.05.2025).
3. Гамкало І. Яциневич Яків Михайлович. Українська радянська енциклопедія. Київ. Головна редакція УРЕ. 1985. Т. 12 (Фітогормони – Б). С. 531.
4. Гетьман В. Світова прем'єра ораторії «Скорбна мати» Якова Яциневича на поезію Павла Тичини. *Народна творчість та етнологія*. 2022. № 4 (396). С. 115–117.
5. Гобдич М. Від упорядника. Яциневич Я. Духовні твори / ред.-упоряд. М. М. Гобдич. Київ. Камерний хор «Київ». 2006. С. 4–5.
6. Засадна О. Українська церковно-музична творчість 20-х рр. ХХ століття: жанрові пріоритети та стилістичні особливості (на прикладі доробку композиторів Київської хорової школи): дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 Теорія та історія культури / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ. 2014. 216 с.
7. ІМФЕ (Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Рильського). Ф. 19. Оп. 1. Спр. 5. 73 арк. Ораторія «Скорбна Мати» Я. Яциневича (на слова П. Тичини).
8. Карась Г. Музична культура української діаспори в світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ. Тіповіт. 2012. 1164 с.

9. Климчук К. Дорога додому довжиною у вік. Час Змін Інформ. URL: <http://www.chaszmin.info/дорога-додому-довжиною-у-вік/> (дата звернення: 12.06.2025).
10. Корній Л. Я. Яциневич. Повернення із забуття. Яциневич Я. М. Духовні твори / ред.-упоряд. М. Гобдич. Київ. Камерний хор «Київ». 2006. С. 6–9.
11. Корчова О. Музичний модернізм як *terra cognita* : монографія. Київ : Музична Україна, 2020. 490 с.
12. Костюк О. Яків Михайлович Яциневич (1869–1945) – композитор, диригент, педагог. Вісті, Твін Сіті. 1968. Вересень. Ч. 3 (26). С. 3–4.
13. Кузик В. Скорбний шлях музики. До 150-річчя Якова Яциневича. Яциневич Я. М. Скорбна Мати. Ораторія на чотири частини для хору, двох солістів-сопрано, оркестру (клавир). Поезія П. Г. Тичини / Інститут мистецтвознавства фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського. Київ. 2019. С. 5–10.
14. Овчаренко Е. Світова прем'єра у Києві. 2022. *I-UA.tv* : веб-сайт. URL: <https://i-ua.tv/culture/72476-svitova-premiera-u-kyievi> (дата звернення: 8.06.2025).
15. Семирозум О. Музично-історичні джерела до біографії та творчої діяльності Я. М. Яциневича. Каталог рукописних та друкованих матеріалів: дипломна робота / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ. 2005. 235 с.
16. Сікорська І. Світова прем'єра ораторії Яциневича в умовах війни. URL: <http://mus.art.co.ua/svitova-prem-iera-oratorii-yatsynevycha-v-umovakh-viyny/> (дата звернення: 12.05.2025).
17. Терещенко А. Українська радянська кантата і ораторія: 1945–1974. Київ : Наукова думка, 1975. 176 с.
18. Філенко Т. З архіву композитора і диригента Я. М. Яциневича. Український музичний архів. Вип. 1. Київ. Центрмузінформ. 1995. С. 189–214.
19. Філенко Т. З яблуневоцвітної мелодії (До 50-ліття від дня смерті Якова Яциневича). Альманах Українського народного союзу. Джерзі Сіті; Нью-Йорк. Свобода. 1996. Вип. 86. С. 175–184.
20. Філенко Т. Не здоланий зневірою. Музика. 1989. № 6. С. 26–28.
21. Харченко О. Київські концерти духовної музики кінця XIX – початку XX ст. і їх виконавці (за матеріалами київської преси 1900–1917 рр.). Мистецтвознавчі записки. Київ. Міленіум. 2013. Вип. 24. С. 120–127.
22. Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (ІЦДМЛМ). Ф. 464. Оп. 1. Спр. 7986. 3 арк. Лист Тичини П. Г. від Яциневича Я. (02.07.1942 р.).
23. Чамахуд Д. «Вінчання» Якова Яциневича: особливості музичного прочитання вербальних текстів. *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. Вип. 49. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського, 2023. С. 63–84. DOI: <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2023.49.298981>
24. Чамахуд Д. Хорові твори *a cappella* Якова Яциневича на вірші українських поетів: стильові тенденції та особливості композиторської мови. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2024. Вип. 76. Том 2. С. 106–119. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/76-2-18>
25. Чамахуд Д. Яків Яциневич: новий погляд на періодизацію життєтворчості. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 133: Історія музики: проблеми, процеси, персони. Київ : НМАУ імені П. І. Чайковського. 2022. С. 198–217. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257342>
26. Чернецький Є. Родовід Якова Яциневича. Визвольний шлях. 2001. Кн. 7 (640). Київ; Лондон, 2001. С. 69–85.
27. Шепеленко Н. Втілення жанрового канону ораторії у творчості західноєвропейських і вітчизняних композиторів XVII–XXI століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2018. 19 с.
28. Шепеленко Н. Ораторія «Потерянный рай» А. Рубинштейна как отражение западноевропейской традиции. *Київське музикознавство* : зб.ст. Київ, 2014. Вип. 49. С. 159–168.
29. Щербанюк І. Прийдіть, поклонітесь. Надвірнянський Деканат УГКЦ. URL: <http://cerkva.if.ua/index.php?id=3357&action=art> (дата звернення: 20.05.2025).
30. Юрченко М. Яків Яциневич. Духовна музика українських композиторів 20-х років XX ст. / ред. М. Юрченко. Київ: Вид-во ім. О. Теліги. 2004. С. 101.
31. Яциневич Я. Духовні твори / ред.-упоряд. М. Гобдич. Київ. Камерний хор «Київ». 2006. 59 с.
32. Яциневич Я. Ораторія «Скорбна Мати». Світова прем'єра : Відеозапис. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=cD-Jtqh16MQ> (дата звернення: 2.05.2025).
33. Яциневич Я. Скорбна Мати : Ноти : ораторія на чотири частини : для хору, двох солістів-сопрано, оркестру / Я. Яциневич ; поезія П. Тичини. Київ : ІМФЕ, 2019. 59 с.

REFERENCES

1. A razem воскресне i shchastya y liubov. Yakiv Yatsynevych. Khorovi i kamerno-vokalni tvory : navch.-metod. posibnyk (2024). [And Along with It Will Rise Again Happiness and Love. Yakiv Yatsynevych. Choral and Chamber-Vocal Works: Educational and Methodical Manual]. uklad. D. Chamakhud. Kharkiv: Ukr-Publisher. 132 [in Ukrainian].
2. Bondarenko A. (2019) 150 rokiv Yakovu Yatsynevychu – fundatoru ukrainskoi dukhovnoi muzyky. [Yakiv Yatsynevych 150 Anniversary – Founder of Ukrainian Ecclesiastical Music]. Ukrainskyi interes. URL: <https://uain.press/blogs/150-rokiv-yakovu-yatsynevychu-fundatoru-ukrayinskoyi-duhovnoyi-muzyky-1107698> (accessed: 20.05.2025) [in Ukrainian].
3. Gamkalo I. (1985) Yatsynevych Yakiv Mykhajlovych. [Yatsynevych Yakiv Mykhailovych]. Ukrayinska radyanska encyklopediya. Kyiv: Holovna redaktsiia URE. 12, 531 [in Ukrainian].
4. Hetman V. (2022) Svitova premiera oratorii «Skorbna maty» Yakova Yatsynevicha na poeziiu Pavla Tychyny. [World Premiere of the Oratorio “The Grieving Mother” by Yakiv Yatsynevych on Poetry by Pavlo Tychyna]. Narodna tvorchist ta etnolohiya. 4 (396), 115–117 [in Ukrainian].

5. Gobdych M. (2006) Vid uporyadnyka. [From Author]. Yatsynevych Ya. Duxovni tvory. Kyiv: Kamernyi khor «Kyiv». 4–5 [in Ukrainian].
6. Zasadna O. (2014) Ukrayinska cerkovno-muzychna tvorchist' 20-x rr. XX stolittya: zhanrovi priorytety ta stylistychni osoblyvosti (na prykladi dorobku kompozytoriv Kyivskoyi xorovoyi shkoly). [Ukrainian Church-Musical Creativity in 20's of the 20th century: Genre Priorities and Stylistic Peculiarities (For Example, Works of Kyiv Choral School Composers)]. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Art Criticism by specialty 17.00.03 Music Art. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv. 216 [in Ukrainian].
7. IMFE (Instytut mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii imeni M. Rylskoho). F. 19. Op. 1. Spr. 5. 73 ark. Oratoriia «Skorbna Maty» Ya. Yatsynevicha (na slova P. Tychyny). [Oratorio “The Grieving Mother” by Ya. Yatsynevych (to the text of P. Tychyna)] [in Ukrainian].
8. Karas G. (2012) Muzychna kultura ukraïnskoyi diaspori v svitovomu chasoprostori XX stolittya. [Musical Culture of the Ukrainian Diaspora in the World Time Period of the 20th Century]. Ivano-Frankivsk: Tipovit. 1164 [in Ukrainian].
9. Klymchuk K. (2019) Doroha dodomu dovzhynoiu u vik. [A Year Long Way Home]. Chas Zmin Inform. URL: <http://www.chaszmin.info/дорога-додому-довжиною-у-вік/> (accessed: 12.06.2025) [in Ukrainian].
10. Korniy L. (2006) Ya. Yatsynevych. Povernennya iz zabuttya. [Y. Yatsynevych. Returning From Oblivion]. Yatsynevych Ya. Duxovni tvory. Kyiv: Kamernyi khor «Kyiv». 6–9 [in Ukrainian].
11. Korchova O. (2020) Muzychnyi modernizm yak terra cognita. [Musical Modernism as Terra Cognita]. Kyiv: Musical Ukraine. 490 [in Ukrainian].
12. Kostyuk O. (1968) Yakiv Myxajlovych Yatsynevych (1869–1945) – kompozytor, dyrygent, pedagog. [Yakiv Mykhailovych Yatsynevych (1869–1945) – composer, conductor, teacher]. Visti: Tvini Siti. 3 (26), 3–4 [in Ukrainian].
13. Kuzyk V. (2019) Skorbnyi shliakh muzyky. Do 150 richchia Yakova Yatsynevycha. [Sorrowful Way of Music. To Yakiv Yatsynevych 150 Anniversary]. Yatsynevych Ya. Skorbna Maty. Oratoriia na chotyry chastyny dla khoru, dvokh solistiv-soprano, orkestru (klavir). Poeziia Pavla Tychyny. Rytsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology. Kyiv. 5–10 [in Ukrainian].
14. Ovcharenko E. (2022) Svitova premiiera u Kyievi. [World Premiere in Kyiv]. I-UA.tv : web-sait. URL: <https://i-ua.tv/culture/72476-svitova-premiiera-u-kyievi> (accessed: 8.06.2025) [in Ukrainian].
15. Semyrozum O. (2005) Muzychno-istorychni dzhерела do biografiyi ta tvorchoyi diyal'nosti Ya. M. Yatsynevycha. Katalog rukopysnykh ta drukovanykh materialiv [The Musical and Historical Sources for the Biography and Creative Activity of Y. M. Yatsynevych. Catalogue of Hand-Written and Printed Materials]. Graduate work (music art). Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv. 235 [in Ukrainian].
16. Sikorska I. (2022) Svitova premiiera oratorii Yatsynevycha v umovakh viiny. [The World Premiere of Yatsynevych's Oratorio in Wartime]. URL: <http://mus.art.co.ua/svitova-premiiera-oratorii-yatsynevycha-v-umovakh-viiny/> (accessed: 12.06.2024) [in Ukrainian].
17. Tereshchenko A. (1975) Ukrainska radyanska kantata i oratoriia: 1945–1974. [Ukrainian Soviet Cantata and Oratorio: 1945–1974]. Kyiv: Naukova dumka. 176. [in Ukrainian].
18. Filenko T. (1995) Z arxivu kompozytora i dyrygenta Ya. M. Yatsynevycha. [From Archive of Composer and Conductor Y. M. Yatsynevych]. Ukrayinskyj muzychnyj arxiv. Kyiv. 1, 189–214 [in Ukrainian].
19. Filenko T. (1996) Z yablunevoczvitoyni melodiyyi (Do 50-littya vid dnya smerti Yakova Yatsynevycha). [From Appleblossoming melody (the 50th Anniversary of the Death of Yakiv Yatsynevych)]. Almanax Ukrayinskogo narodnogo soyuzu. Jersey City, New York: Svoboda. 86, 175–184 [in Ukrainian].
20. Filenko T. (1989) Ne zdolany zneviroyu. [Undeclared by Discouragement]. Muzyka. 6, 26–28 [in Ukrainian].
21. Xarchenko O. (2013) Kyivski koncerty duxovnoyi muzyky kincyа XIX–pochatku XX stolit' i yix vykonavci (za materialamy kyivskoyi presy 1900–1917 rokiv). [Kyiv Concerts of Spiritual Music of the Late XIX – early 20 Centuries and Their Performers (Based on the Materials of the Kiev Press of 1900–1917)]. Mystecztvoznachchi zapysky. 24, 120–127 [in Ukrainian].
22. TsDAVO Ukrainy (Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv vyshchykh orhaniv vlady Ukrainy). F. 464. Op. 1. Spr. 7986. 3 ark. Lyst Tychyny P. H. vid Yatsynevycha Ya. (02.07.1942). [Letter from Ya. Yatsynevych to P. H. Tychyna] [in Ukrainian].
23. Chamakhud D. (2023) «Vinchannia» Yakova Yatsynevycha: osoblyvosti muzychnoho prochyttannia verbalnykh tekstiv. [«Wedding» by Yakiv Yatsynevych: Peculiarities of Musical Reading of Verbal Texts]. Ukrainske muzykoznavstvo: nauk.-metod. zb. Kyiv: Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. 49, 63–84 [in Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.31318/0130-5298.2023.49.298981>
24. Chamakhud D. (2024) Khorovi tvory a cappella Yakova Yatsynevycha na virshi ukrainskykh poetiv: stilovi tendentsii ta osoblyvosti kompozytorskoï movy. [A Cappella Choral Works by Yakiv Yatsynevych on Poems of Ukrainian Poets: Stylistic Trends and Features of the Composer's Language]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk : mizhvuzivskiyi zb. nauk. prats molodykh vchenykh Droho byzkoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. Droho bych: Publishing House “Helvetika”. 76, tom 2, 106–119 [in Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/76-2-18>
25. Chamakhud D. (2022) Yakiv Yatsynevych: novyi pohliad na periodyzatsiiu zhyttietvorchosti. [Yakiv Yatsynevych: new Look at the Periodization of Life Creation]. Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. 133, 198–217 [in Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2022.133.257342>
26. Chernetsky E. (2001) Rodovid Yakova Yatsynevycha. [Pedigree of Yakiv Yatsynevych]. Vyzvolnyi shliakh. Kyiv, London. 7 (640), 69–85 [in Ukrainian].
27. Shepelenko N. (2018) Vtilennia zhanrovoho kanonu oratorii u tvorchosti zakhidnoevropeyskykh i vitchyznyanykh kompozytoriv XVII–XXI stolitt [The Embodiment of the Oratorio Genre Canon in the Works of Western European and

Domestic Composers of the 17th–21st Centuries] : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.03. Kharkiv. 19 [in Ukrainian].

28. Shepelenko N. (2014) Oratoriia «Poteriannyi rai» A. Rubinshteina yak vidobrazhennia zapadnoieuropeiskoi tradytsii. [The Oratorio “Lost Paradise” by A. Rubinstein as a Reflection of the Western European Tradition]. Kyivske muzykoznavstvo. Kyiv. 49, 159–168 [in Ukrainian].

29. Shcherbanyuk I. (2013) Pryydit', poklonimos'. [Come, Let's Worship]. Nadvirnyans'kyi Dekanat UHKTS. URL: <http://cerkva.if.ua/index.php?id=3357&action=art> (accessed: 25.05.2025) [in Ukrainian].

30. Yurchenko M. (2004) Yakiv Yacynevych. [Yakiv Yatsynevych]. Duxovna muzyka ukrayinskykh kompozytoriv 20-x rokiv XX st. Kyiv. Vyd-vo im. O. Telihi. 101 [in Ukrainian].

31. Yatsynevych Ya. (2006) Duxovni tvory. [Yatsynevych Ya. Spiritual Compositions]. Kyiv: Kamernyi khor «Kyiv». 59 [in Ukrainian].

32. Yatsynevych Ya. Oratoriia «Skorbna Maty». Svitova premiiera : Videozapis. [The Oratorio “The Grieving Mother”. World Premiere: Video Recording]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=cD-Jtqh16MQ> (accessed: 2.05.2025) [in Ukrainian].

33. Yatsynevych Ya. (2019) Skorbna Maty : Noty : oratoriia na chotyry chastyny : dlia khoru, dvokh solistiv-soprano, orkestru. [The Grieving Mother: Sheet Music: Oratorio in Four Parts for Choir, Two Soprano Soloists, and Orchestra]. Kyiv: IMFE. 59 [in Ukrainian].