

ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ  
імені М. В. ЛИСЕНКА  
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова праця  
на правах рукопису

**КОВАЛЬ ВАСИЛЬ СЕВЕРИНОВИЧ**

УДК 78.07,783

НАУКОВЕ ОБҐРУНТУВАННЯ  
ТВОРЧОГО МИСТЕЦЬКОГО ПРОЄКТУ

**ЖАНР ХОРОВОЇ КАНТАТИ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ  
ГАЛИЧИНИ ХХ – ХХІ СТ. В АСПЕКТІ ДИРИГЕНТСЬКОЇ  
ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

025 «Музичне мистецтво»

02 «Культура і мистецтво»

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело \_\_\_\_\_ Коваль Василь

Творчий керівник:

Юзюк Іван Семенович

народний артист України, професор

Науковий консультант:

Кияновська Любов Олександрівна

доктор мистецтвознавства, професор

## АНОТАЦІЯ

*Коваль В. С. Жанр хорової кантати українських композиторів Галичини XX – XXI ст. в аспекті диригентської інтерпретації* — Кваліфікаційна праця на правах рукопису.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту на здобуття освітньо-творчого ступеня доктора мистецтва за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (галузь знань 02 «Культура і мистецтво»). — Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, м. Львів, 2023.

В роботі представлено дослідження хорової спадщини на прикладі жанру кантати у композиторській творчості Галичини XX ст. з позиції диригента. Такий підхід не лише дає можливість вибудувати національно-культурну парадигму в її історичній еволюції, але й зосередитись на новому трактуванні важливих мистецьких артефактів нашого регіону у відповідності до викликів сучасності. Звертаючись до цієї теми, автор проєкту стисло враховував особливі умови розвитку українського національного хорового руху в історичній перспективі. Специфіка самого хорового співу і хорової творчості у тому вигляді, в якому він сформувався в українському середовищі Галичини, вимагала від його творців і виконавців, крім суто музичного обдарування, ще й певних моральних якостей, зокрема здатності покласти свій таланти на служіння загальній справі, спрямовувати творчість на формування національної ідентичності, на просвітницькі цілі, репрезентацію питомої традиції в ширшому європейському і світовому просторі.

Для творчої репрезентації укладеної автором концепції були обрані зразки кантатного жанру українських галицьких композиторів XX ст.: кантата-симфонія «Кавказ» Станіслава Людкевича на слова Т. Шевченка для солістів, мішаного хору і симфонічного оркестру, «Лемківське весілля» Миколи Колесси для мішаного хору в супроводі струнного квартету, кантата «Весна» Мирослава Скорика на слова І. Франка для мішаного хору і симфонічного оркестру, симфонія-кантата «Україна. Хресна дорога» Віктора Камінського на слова І. Калинця для солістів, мішаного хору і симфонічного оркестру.

Вибір саме цих артефактів, що рівномірно розподілені впродовж ХХ ст. і відображають «зріз» музичної культури контрастних історичних обставин, дозволяють на прикладі еволюції певного жанру в регіональному вимірі простежити важливі естетико-стильові процеси національної культури.

Разом з тим, традиційні підходи до вивчення та утворення інтерпретаційних концепцій як зразків українських кантат загалом, так і творів даного жанру галицьких композиторів здебільшого не враховували тих аспектів, які в останній період знаходяться у фокусі інтересів дослідників та виконавців. Це зокрема стисле узгодження виконавського образу твору з усім історико-суспільним контекстом, в якому він був написаний, з естетичними пріоритетами та системою художніх цінностей свого часу, духовними запитами національного середовища.

Відтак на початку наукового обґрунтування творчого мистецького проекту була представлена панорама кантатних творів – зарубіжних та українських, як необхідна передумова обґрунтування актуальності кантатного жанру в системі мистецьких пріоритетів сучасного музичного життя, та виявлення своєрідних засад національної версії кантати. Показана її глибока закоріненість в українській духовній традиції, а на обраних прикладах творів львівських композиторів ХХ – ХХІ ст. показана багатоманітність та яскрава художня індивідуальність кожного з митців. Загальний контекст історичного розвитку жанру видавався необхідним для подальшого викладення власних інтерпретаційних концепцій творів, які автор виконував та виконуватиме у концертних програмах.

Щодо конкретних творів, виконаних у концертних програмах, та теоретично обґрунтованих у поданому проекті, то відносно до симфонії кантати С. Людкевича «Кавказ» стверджуємо наступне: сучасна війна проти російської навали винятково актуалізувала зміст як поеми Шевченка, так і її музичного прочитання Станіславом Людкевичем. Тому власна інтерпретаційна концепція твору, яку автор втілює у концертному виступі, позначена більш виразним експонуванням конфліктних зіткнень, посиленням трагічної експресії в епізодах, що розкривають страждання і горе, активнішим проведенням

драматичних фаз протистояння і подолання. І тим яскравіше, з більшою енергією і силою повинні прозвучати урочисто-переможні завершення першої і фінальної частини, як символ нашої абсолютної впевненості у перемозі України, до чого закликали і поет, і композитор.

«Лемківське весілля» Миколи Колесси стало одним з переломних творів не лише суто галицької, але, на моє глибоке переконання, усієї української музичної культури, запропонувавши модерну інтерпретацію фольклорних джерел. Спеціально слід наголосити, що модерна система виразових засобів, застосована композитором, зокрема подолання тональної визначеності, ритмічної регулярності, не порушує цілісності і гармонійності автентичних зразків, а немовби висвітлює їх зсередини. Основне завдання диригента у виконанні цього дуже ефектного, а водночас достатньо складного завдяки тонким колористичним нюансам, твору полягає у вдумливому інтерпретаційному прочитанні кожної найменшої деталі фактури, ритмічних коливань, виразності підголосків, динамічно-агогічних відтінків тощо. Саме «Лемківське весілля», переконаний, підготував яскраві новації «Нової фольклорної хвилі», зокрема творчості Мирослава Скорика, що позначили короткий спалах мистецького «шістдесятництва».

Кантата «Весна» Мирослава Скорика, на той час 22-річного випускника Львівської консерваторії, якому призначено було стати одним із музичних символів українського духу, переконливо експонувала головні засади індивідуального стилю композитора. В ній розкривається особливий талант трансформації фольклорних архетипів та ритмоінтонаційних комплексів в новій історико-естетичній реальності, що самобутньо проявиться в його творах, пов'язаних з «новою фольклорною хвилею»: у музиці до фільму «Тіні забутих предків», на основі якої постала «Гуцульська симфонієтта», у «Карпатському концерті», «Речитативах і рондо» та ін.

Врешті останній з представлених творів, симфонія-кантата «Україна. Хресна дорога» Віктора Камінського на слова Ігоря Калинця цілком і повністю породжена духом перших років Незалежності, колосальним духовним піднесенням нації та усвідомленням звершеності найважливішого історичного

завдання. Драматургія циклу, побудована за принципом *per aspera ad astrum*, численні алюзії до барокових інтонаційних символів – риторичних фігур, використання розмаїтих звукозображальних та ілюстративних прийомів спрямовані на втілення масштабної музично-поетичної алегорії тривалого, сповненого стражданнями і втратами, шляху, який пройшли українці впродовж століть, щоби досягнути омріяну Незалежність.

**Ключові слова:** кантата, галицька музична культура, українська хорова музика ХХ ст., диригентська інтерпретація, національна традиція, фольклорний архетип.

## ABSTRACT

Koval V. S. Genre of choral cantata by Ukrainian composers of Galicia of the 20th - 21st centuries. in the aspect of conducting interpretation — Qualification work on manuscript rights.

Scientific substantiation of a creative art project for obtaining an educational and creative degree of doctor of arts in specialty 025 "Musical art" (field of knowledge 02 "Culture and art"). — Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko, Lviv, 2023.

The work presents a study of the choral heritage on the example of the cantata genre in the composer's creativity of Galicia in the XX century. from the position of the conductor. This approach not only makes it possible to build a national-cultural paradigm in its historical evolution, but also to focus on a new interpretation of important art artifacts of our region in accordance with the challenges of modernity. Turning to this topic, the author of the project briefly took into account the special conditions of the development of the Ukrainian national choral movement in the historical perspective. the specificity of choral singing itself and choral creativity in the form in which it was formed in the Ukrainian environment of Galicia required its creators and performers, in addition to purely musical giftedness, also certain moral qualities, in particular the ability to put their talent at the service of the common cause, to direct creativity for the formation of national identity, for educational

purposes, the representation of a specific tradition in the wider European and world space.

For the creative representation of the author's concept, examples of the cantata genre of Ukrainian Galician composers of the 20th century were chosen: the cantata-symphony "Caucasus" by Stanislav Lyudkevich to the words of T. Shevchenko for soloists, a mixed choir and a symphony orchestra, " Lemki Wedding" by Mykola Kolessa for a mixed choir in accompanied by a string quartet, cantata "Spring" by Myroslav Skoryk to words by I. Franko for mixed choir and symphony orchestra, symphony-cantata "Ukraine. Way of the Cross" by Viktor Kaminsky to the words of I. Kalynets for soloists, mixed choir and symphony orchestra.

The selection of these artifacts, which are evenly distributed throughout the 20th century. and reflect a "slice" of musical culture of contrasting historical circumstances, allows to trace important aesthetic and stylistic processes of national culture on the example of the evolution of a certain genre in the regional dimension.

At the same time, traditional approaches to the study and formation of interpretive concepts of both samples of Ukrainian cantatas in general and works of this genre by Galician composers mostly did not take into account those aspects that have recently been the focus of interest of researchers and performers. This is, in particular, a concise alignment of the performance image of the work with the entire historical and social context in which it was written, with the aesthetic priorities and system of artistic values of its time, and the spiritual demands of the national environment.

Therefore, at the beginning, a panorama of cantata works - foreign and Ukrainian - was presented, as a necessary prerequisite for justifying the relevance of the cantata genre in the system of artistic priorities of modern musical life, and identifying the peculiar foundations of the national version of the cantata. Its deep rootedness in the Ukrainian spiritual tradition is shown, and selected examples of the works of Lviv composers of the 20th - 21st centuries are shown. the versatility and bright artistic individuality of each of the artists is shown. The general context of the historical development of the genre seemed necessary for the further exposition of his

own interpretation concepts of the works that the author performed and will perform in concert programs.

As for the specific works performed in concert programs and theoretically substantiated in the submitted project, in relation to S. Lyudkevich's cantata symphony "Caucasus", we state the following: the modern war against the Russian invasion exceptionally actualized the content of both Shevchenko's poem and its musical reading by Stanislav Lyudkevich. Therefore, the author's own interpretive concept of the work, which the author embodies in the concert performance, is characterized by a more expressive exposition of conflict clashes, an increase in tragic expression in episodes that reveal suffering and grief, a more active conduct of dramatic phases of confrontation and overcoming. And all the more brightly, with greater energy and power, the solemn and victorious endings of the first and final parts should be sounded, as a symbol of our absolute confidence in the victory of Ukraine, which was called for by both the poet and the composer.

Mykola Kolessa's "Lemki Wedding" became one of the turning points not only of purely Galician, but, in my deep conviction, of the entire Ukrainian musical culture, offering a modern interpretation of folklore sources. It should be specially emphasized that the modern system of expressive means used by the composer, in particular the overcoming of tonal certainty, rhythmic regularity, does not violate the integrity and harmony of authentic samples, but rather illuminates them from the inside. The main task of the conductor in the performance of this very impressive, but at the same time quite complex precisely because of its apparent simplicity, work consists in a thoughtful interpretive reading of every smallest detail of the texture, rhythmic fluctuations, expressiveness of undertones, dynamic-agogic shades, etc. He is convinced that it was "Lemki Wedding" that prepared the bright innovations of the "New Folklore Wave", in particular the works of Miroslav Skoryk, which marked a short burst of the artistic "sixties".

The cantata "Spring" by Myroslav Skoryk, a 22-year-old graduate of the Lviv Conservatory at the time, who was destined to become one of the musical symbols of the Ukrainian spirit, convincingly exhibited the main principles of the composer's individual style. It reveals a special talent for the transformation of folklore

archetypes and rhythm-intonational complexes in a new historical-aesthetic reality, which will be distinctively manifested in his works related to the "new folklore wave": in the music for the film "Shadows of Forgotten Ancestors", on the basis of which "Hutsul Symphony", in "Carpathian Concert", "Recitatives and Rondo", etc.

Finally, the last of the presented works, the symphony-cantata "Ukraine. The Way of the Cross" by Viktor Kaminsky, based on the words of Ihor Kalynets, is completely and entirely born of the spirit of the first years of Independence, the colossal spiritual elevation of the nation, and the realization of the accomplishment of the most important historical task. The dramaturgy of the cycle, built according to the principle of *per aspera ad astrum*, numerous allusions to baroque intonation symbols - rhetorical figures, the use of various sound-image and illustrative techniques are aimed at embodying a large-scale musical and poetic allegory of a long, full of suffering and losses, the path that Ukrainians have traveled over the centuries, to achieve the desired Independence.

**Key words:** cantata, Galician musical culture, Ukrainian choral music of the 20th century, conductor's interpretation, national tradition, folklore archetype.



## **План**

### **Вступ.**

Розділ 1. Жанр кантати в контексті загальносвітових і національних культурно-мистецьких процесів.

1.1. Витоки і процес трансформації кантати в європейській музиці ХХ ст. Особливості української традиції жанру.

1.2. Регіональні особливості хорового мистецтва Галичини.

Розділ II. Інспірації розвитку кантатного жанру в галицькій музиці першої третини ХХ ст.

2.1. Кантата-симфонія «Кавказ» Ст. Людкевича – західноєвропейські та національні засади формування художньої ідеї.

2.2. Модерна трансформація автентичного фольклорного обряду у «Лемківському весіллі» М. Колесси.

Розділ III. Відображення естетики шістдесятництва в кантатах галицьких композиторів другої половини ХХ ст.

3.1. Переосмислення естетики українського шістдесятництва у кантаті «Весна» М. Скорика.

3.2. Поетична символіка І. Калинця у музичній інтерпретації симфонії-кантати «Україна. Хресна дорога» В. Камінського.

Висновки.

Список використаної літератури.

**Актуальність теми.** Детальне вивчення та цілісне осмислення хорового мистецтва як одного з фундаментальних елементів національної музичної спадщини дозволяє визначити його роль у культурно-суспільній панорамі на різних історичних етапах. Адже як специфічна форма колективної свідомості, що в концентрованому вигляді відображає спадкоємність системи цінностей минулого й сучасного, хорове мистецтво у єдності всіх складових: композиторської творчості, виконавства, інституцій, особистостей, форм побутування у культурному житті даного місця і часу – слугує дуже важливим суспільним камертоном, а водночас узагальнює багатовіковий досвід духовно-емоційного ставлення тієї чи іншої нації до світу. Тому дослідження хорової спадщини дає можливість вибудувати національно-культурну парадигму в її історичній еволюції.

Звертаючись до жанру кантати у творчості композиторів Галичини ХХ ст., слід стисло врахувати особливі умови розвитку українського національного хорового руху в історичній перспективі. Трагічні події ХХ – ХХІ ст., які надто істотно вплинули на духовний розвиток такого багатонаціонального краю як Галичина, постійні зміни державної приналежності – від провінції Австро-Угорської імперії на початку сторіччя до Незалежності в 1991 р., до бурхливих подій новітньої української історії, численні війни, репресії, переслідування української інтелігенції і митців, болісне утвердження державності на сучасному етапі – всі ці складні і драматичні події наклали свій відбиток на світогляд композиторів, знайшли відображення у тематиці та засобах виразності монументальних хорових форм. Тож специфіка самого хорового співу і хорової творчості у тому вигляді, в якому він сформувався в українському середовищі Галичини, вимагала від його творців і виконавців, крім суто музичного обдарування, ще й певних моральних якостей, зокрема здатності покласти свій талант на служіння загальній справі, спрямовувати творчість на формування національної ідентичності, на просвітницькі цілі, репрезентацію питомої традиції в ширшому європейському і світовому просторі.

Становлення і розвиток жанру хорової кантати в Галичині доволі детально висвітлювалась в ряді наукових праць і розвідок, зокрема роботи, спрямовані на розгляд історичного аспекту розвитку хорової творчості та питання становлення хорової культури в краї заторкувалось у розвідках В.Барвінського («Огляд історії української музики»), М.Загайкевич («Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст.»), А. Терещенко («Українська радянська кантата та ораторія»), Е. Запорожець («Історичні етапи розвитку вокально-хорового мистецтва України»), Ю.Булки («Музична культура Західної України»), Й.Волинського («Музична культура Галичини 60-х років ХІХ ст.»), М.Антоновича («Musica sacra: Збірник статей з історії української церковної музики»), Л.Кияновської («Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ – ХХ ст.»). Окремі зразки українського галицького кантатного жанру згаданого періоду аналізуються в наукових розвідках О. Бенч, Л. Пархоменко, С. Людкевича, А. Рудницького, С. Павлишин, Й. Волинського, Ю. Булки, Я. Колодій, Х. Флейчук, Н. Сінкевич та ін. Проте поки що немає окремого дослідження, присвяченого наскрізному розвитку жанру кантати в творчості українських композиторів Галичини. А цей аспект видається вельми важливим і актуальним, бо дозволяє на прикладі еволюції певного жанру в регіональному вимірі простежити важливі естетико-стильові процеси національної культури.

Разом з тим, традиційні підходи до вивчення та утворення інтерпретаційних концепцій як зразків українських кантат загалом, так і творів даного жанру галицьких композиторів здебільшого не враховували тих аспектів, які в останній період знаходяться у фокусі інтересів дослідників та виконавців. Це зокрема стисле узгодження виконавського образу твору з усім історико-суспільним контекстом, в якому він був написаний, з естетичними пріоритетами та системою художніх цінностей свого часу, духовними запитами національного середовища. З іншого боку, необхідно враховувати і творчу особистість самого автора, його психо-емоційну складову, спектр художніх цінностей, прагнень, формування індивідуального композиторського стилю, місце даного твору у його доробку, на певному відрізку мистецької еволюції

тощо, тобто, лише у докладному з'ясуванні цілого комплексу об'єктивних і суб'єктивних чинників.

Відтак формується і **мета дослідження** – систематизувати та проаналізувати жанр кантати в творчості українських галицьких композиторів ХХ ст., представити власну диригентську концепцію їх інтерпретації з урахуванням інноваційних підходів до виконавського образу.

**Завдання дослідження:**

- простежити особливості інтерпретації кантатного жанру в ХХ – ХХІ ст. і здійснити порівняльний аналіз у творчості представників різних національних (регіональних шкіл);
- визначити головні етапи розвитку кантатного жанру і характерні форми його втілення;
- висвітлити основні характеристики музично-виразової системи кантат українських галицьких композиторів;
- обґрунтувати власну диригентську концепцію виконання обраних зразків жанру, спираючись на історико-культурологічні передумови його становлення в галицькому краї, роль кантат у творчому доробку кожного з композиторів, сучасних аспектів хорового виконавства.

**Методи дослідження:**

- джерелознавчий, що дозволяє залучити науковий та пресовий матеріал в оцінці творів і відтворити процеси мистецького життя, які інспірували написання даних творів;
- історико – культурологічний, що дозволяє простежити основні віхи еволюції хорової кантати в Галичині ХХ ст.;
- хронологічний, що дає змогу осмислити взаємозв'язок суспільно-історичних процесів у динаміці розвитку жанру;
- психологічний, котрий встановлює прояви особистісної психограми композитора у обраному зразку кантати.
- аналітичний, завдяки якому здійснено розгляд обраних артефактів;
- порівняльний, застосований до виявлення спільних і відмінних рис у кантатному жанрі в різних композиторських школах;

- інтерпретаційний, на основі якого висвітлюється авторська диригентська концепція виконання зазначених творів.

**Предмет дослідження** – українська хорова культура Галичини ХХ ст.

**Об'єкт дослідження** – хорові кантати українських галицьких композиторів ХХ ст.

**Матеріалом дослідження** слугують обрані зразки різновидів кантатного жанру українських галицьких композиторів ХХ ст.: кантата-симфонія «Кавказ» Станіслава Людкевича на слова Т. Шевченка для солістів, мішаного хору і симфонічного оркестру, «Лемківське весілля» Миколи Колесси для мішаного хору в супроводі струнного квартету, кантата «Весна» Мирослава Скорика на слова І. Франка для мішаного хору і симфонічного оркестру, симфонія-кантата «Україна. Хресна дорога» Віктора Камінського на слова І. Калинця для солістів, мішаного хору і симфонічного оркестру.

**Наукова новизна і особистий внесок:** запропоновано оригінальну інтерпретацію кантат галицьких композиторів ХХ ст. як своєрідного хорового макроциклу, що відображає еволюцію музичної культури цього регіону; запропоновано сучасне трактування вагомих творів українських митців у проекції на сучасну аудиторію з урахуванням актуальної історико-політичної ситуації.

**Практичне значення роботи.** Матеріали можуть бути використані у навчальних курсах з історії української музичної культури, історії хорового мистецтва, у роботі в класах хорового диригування, а також, у диригентській концертній практиці.

**Апробація матеріалів дослідження:**

За темою творчого мистецького проекту проведено такі основні заходи:

1. С. Людкевич Кантата-симфонія «Кавказ». Хор та симфонічний оркестр Львівської національної опери ім. С.Крушельницької. Львівська опера. 20 лютого 2019 р.
2. Різдвяно-лемківські візерунки. В програмі М. Колесса «Лемківське весілля». Хор та симфонічний оркестр оперної студії ЛНМА ім. М.В.Лисенка. Львівський палац мистецтв. 21 січня 2022 р.

3. Концерт, присвячений Тарасу Шевченку. Солісти, хор та оркестр Дніпровського академічного театру опери та балету, Дніпро-опера. 10 березня 2023 р.
4. «Зірки оперної сцени». Солісти, хор та оркестр Дніпровського академічного театру опери та балету. Запорізька обласна філармонія. 12 грудня 2023 р.

**Результати дослідження опубліковані у таких працях:**

1. В. Коваль Інтерпретація духовних символів в кантатах сучасних українських композиторів (на прикладі симфонії-кантати Віктора Камінського «Україна. Хресна дорога»). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Вип. 48, 2022. С. 34-40.

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2022-48.06>

<https://orcid.org/0000-0002-6998-2925>

2. В. Коваль. Виконавська концепція кантати-симфонії «Кавказ» Ст. Людкевича: взаємодія музичного й поетичного рівнів змісту у сучасній історичній ситуації Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Вип. 47, 2021. С. 32-39.

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2021-47.04>

<https://orcid.org/0000-0002-6998-2925>

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту обговорено на засіданнях кафедри історії музики. Матеріали творчого мистецького проєкту оприлюднено у доповідях на всеукраїнських та науково-практичних конференціях. У рамках творчого мистецького проєкту презентовано два творчі заходи. За темою творчого мистецького проєкту підготовано методичну розробку спеціального курсу «Формування авторської інтерпретаційної концепції західноукраїнської кантати (на прикладі кантати-симфонії «Кавказ» Ст. Людкевича)».

**Участь у науково-практичних конференціях:**

1. *Кантата «Весна» М. Скорика як хоровий символ «шістдесятництва»*. Міжнародний форум «Творчість Мирослава Скорика у перспективі

сучасної європейської музики» (форум в рамках Конкурсу композиторів імені Мирослава Скорика, м. Львів (08.10.2021 р.).

2. *«Лемківське весілля» М. Колесси у процесі професіоналізації хорового мистецтва Галичини.* Спільна науково-практична конференція ЛНМА ім. М.Лисенка, ЛНУ ім. І.Франка і капели «Трембіта»: «Історія мистецького явища та аналіз творчої спадщини товариства «Львівський Боян» до 130-річчя від часу заснування» (03.02.2021 р.)

**Структура роботи.** Наукове обґрунтування творчого мистецького проекту складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури.

## **Розділ 1. Жанр кантати в контексті загальносвітових і національних культурно-мистецьких процесів.**

### *1.1. Витоки і процес трансформації кантати в європейській музиці ХХ ст.*

#### *Особливості української традиції жанру.*

Стрімка еволюція стилів у художній культурі ХХ ст. природно привела до радикального оновлення жанрової сфери в її найширшому спектрі. Істотних змін зазнало в зв'язку з цим трактування жанру кантати. Оскільки хорова музика завдяки своїй спрямованості на демократичну аудиторію впродовж чотирьох століть свого розвитку була вельми чутливою на соціокультурні зміни суспільства, то і жанр кантати як один з яскравих репрезентантів хорової сфери тонко відчував актуальні віяння епохи. Не заторкуючи попередніх періодів еволюції кантати, зазначимо основні напрями її трансформації в європейському музичному просторі впродовж останніх 120 років.

Слід згадати, що в романтичну добу кантата втратила ту фундаментальну роль, яку вона відігравала в бароковому мистецтві, і здебільшого поступилась жанрам та формам, таким як солоспів, інструментальні опуси, зосереджені на сольному виконанні, на втіленні неповторного індивідуального еґо. З іншого боку, і вагомі національні та соціальні наративи романтики значно ефективніше, ніж у кантатах і ораторіях, втілювали в операх, що стали в багатьох країнах своєрідним символом національної ідентичності. В більшості європейських музичних шкіл кантата як жанр в ХІХ ст. присутня більше на марґінесі. Винятком тут можна вважати саме українську композиторську школу, зокрема кантати Миколи Лисенка та Михайла Вербицького.

При цьому не слід забувати, що хорове виконавство у всі періоди розвитку європейського музичного мистецтва не втрачало свого місця в інфраструктурі культурного життя. Якщо в творчості видатних романтиків, як було зазначено, основне місце посідають жанри для сольних виконавців, що породило, в першу чергу, феномен віртуозів-інструменталістів, а також опера, як репрезентативний суспільний жанр, то хорові форми займають свою нішу в аматорському музикуванні, в численних європейських музичних товариствах, які масово утворюються в демократичному середовищі.



В них хорový спів природно інтегрується з іншими видами музичної діяльності, отримує дуже важливі культурно-суспільні функції і загалом сприяє процесам професіоналізації як виконавських спеціальностей, так і композиції. Недаремно ж саме музичні товариства стали в ХІХ ст. підвалинами утворення консерваторій в багатьох європейських містах (в тому числі й у Львові). Про істотну вагу музичних товариств і їх хорového сегменту пише багато дослідників. Зокрема Т. Мазепа зазначає: «Товариства... зуміли забезпечити як своїм учасникам, так і ширшому оточенню задоволення практично всіх потреб homo socialis – потребу в суспільній акцептації, благодійності, шляхетних розвагах, утворення моделей управління і комунікації державного типу (найбільш суттєвих для бездержавних націй), і, звісно, основну мету, культурно-просвітницьку та художньо-естетичну комунікацію з однодумцями» [38, с. 340-341]. Хорový спів, участь у виконанні різноманітних творів, звісно, давала якнайкращу можливість згаданій «художньо-естетичній комунікації», тому незважаючи на різні зміни естетичних систем, панування різних поглядів на сутність людини і її музичного єства, ця форма колективного музикування завжди залишалась вельми актуальною в європейському духовному бутті.

Однак, щодо хорových колективів ХІХ ст. варто зробити ремарку, що їх репертуар у великій мірі складався з духовних і світських творів минулих сторіч, нерідко відроджених в нових умовах, як це сталося, наприклад, з духовно-хоровою спадщиною Й. С. Баха. Нові хорові твори теж виконувались, проте основну їх частину складали опуси «на випадок» або твори релігійно-канонічного спрямування. В силу своєї демократичної природи вони не могли так послідовно втілювати нові радикальні ідеї і користуватись інноваційними прийомами виразовості, як це помічаємо, наприклад, у фортепіанній музиці Ф. Ліста, Ф. Шопена, Р. Шумана, симфонічних циклах Г. Берліоза чи симфонічних поемах Ф. Ліста, або в музичних драмах Р. Вагнера. Серед хорových композицій романтичної доби знакову позицію зайняли заледве кілька опусів, таких як «Німецький реквієм» Й. Брамса чи реквієми Г. Берліоза і Дж. Верді, але й вони передусім продовжували давню традицію на новому національному ґрунті.

Натомість у ХХ ст. виникло багато нових імпульсів для оновлення і подальшого розвитку хорової музики і жанру кантати як її репрезентативної частини. Вона користується все більшою увагою композиторів, причому не лише найвидатніших творців, які визначають художнє обличчя епохи, але значно частіше – митців-практиків, серед них диригентів різноманітних хорів. Цікаво, що серед них нерідко зустрічаються опуси, які принаймні в своєму національному середовищі користуються великим зацікавленням впродовж значного відрізка часу, а деякі з них вийшли за локальні межі і здобули всезагальну популярність. Суттєве поширення тематичного спектру і оновлення засобів виразності в кантатах має кілька передумов і насамперед пов'язано з усе більшим впливом позамузичних процесів на функціонування демократичних мистецьких інституцій, а серед них, в першу чергу, хорового руху у всіх його численних різновидах.

Серед згаданих позамузичних, а також суто мистецьких естетичних імпульсів, які спричинили значно більший інтерес як до написання, так і до виконання хорової музики загалом і кантат зокрема, визначу наступні:

- *Активізація національно-визвольних змагань, процеси утвердження національної самоідентичності.* Вони особливо яскраво виражені в хоровій творчості бездержавних націй, але не тільки – практично у всіх народів національно характерна тематика отримує виняткове значення у музичному мистецтві. Внаслідок цього з'являється велика кількість кантат з виразними патріотичними акцентами у всіх європейських країнах. До прикладу, шведський композитор Вільгельм Стенхаммар створив дві кантати такого спрямування: «Це народ» (1905) і «Співи» (1921). І в одній, і в другій кантаті Стенхаммар використовує мотиви шведських народних пісень, духовних наспівів, характерні звороти танцювальної музики. Однією з художніх вершин цієї кантатної групи стала *Cantata profana* («Проста кантата або Чарівний олень») Бели Бартока (1930) на власне лібрето, в якій він використав румунські фольклорні тексти і власну стилізацію пісенного фольклору;

- *Поширення молодіжного, робітничого, корпоративного хорового руху.*  
В цьому випадку можна говорити про продовження попередньої європейської традиції музичних товариств, які в XIX ст. стали підвалиною професіоналізації. Однак в XX ст. змінюються суспільні обставини, загострюється ситуація, яка приведе в 1914 році до вибуху Першої світової війни. Відтак хоровий рух активно політизується в багатьох країнах, стає виразником певних соціополітичних доктрин. Жанр кантати теж активно експлуатується в політичному ключі, відповідні твори виконуються на численних масових заходах, таких як спортивні фестивалі, партійні заходи або вшанування пам'яті «зразкових» героїв. Одним з найбільш показових прикладів є кантата на текст Маніфесту комуністичної партії, створена в 1932 році німецьким композитором Ервіном Шульгоффом (замордованим у 1942 році нацистським режимом). Численні політизовані за змістом кантати писались і в тоталітарних режимах – нацистській Німеччині та СРСР, до їх створення залучались провідні композитори, такі як Гуго Дістлер та Вернер Екк в Німеччині. Прикметно, що тенденція втілення політично гострих тем у жанрі кантати збереглась і після Другої світової війни, коли загалом політизація хорового руху в більшості західноєвропейських країн внаслідок рішучої відмови від тоталітарної ідеології була засуджена (але тривала – з усіма наслідками – в СРСР і захоплених ним країнах). Типовим прикладом є кантата пам'яті Джона Ф. Кеннеді німецького композитора Манфреда Клюге (1963).
- В цьому ж контексті варто згадати і про продовження вельми давньої історичної традиції *написання кантат до певних урочистих подій і дат*. Їх здебільшого замовляли реномованим у даному національному колі композиторам. До таких артефактів відноситься, наприклад, «Святкова кантата» данського митця Карла Нільсена, написана до ювілею Копенгагенського університету (1908), яка виконується з нагоди різних урочистих подій до сьогодні;

- Для перших десятиліть ХХ ст. характерне повернення інтересу і *інноваційне трактування античної тематики*, яку трансформують і в жанрі опери, і в симфонічних та камерних творах. Композитори, сягаючи до античних міфів і образів, переосмислюють їх у новітній системі засобі виразності, головню в імпресіоністично-символістичному і неокласичному ключі, рідше в експресіоністичному (як в опері «Електра» Р. Штрауса). Не стала винятком у цьому сенсі кантата. Серед найцікавіших зразків цієї групи вартують згадки кантата Кароля Шимановського «Деметра» на текст його сестри Зофії Шимановської (1917) чи «Аціс і Галатея» французького митця Ноеля Галлона, який отримав за неї Римську премію Паризької консерваторії в 1910 році. Типовим проявом модерного трактування античних образів у руслі сучасної естетики стала кантата «Новий Орфей» німецького композитора Курта Вайля на слова Айвена Голля (1927), в якій автор сміливо вводить плакатні інтонації сучасної йому популярної пісні;
- З початку ХХ ст. відбувається *значне переосмислення ролі християнської релігії*. Її модернізація відбулась під гаслом неотомізму, який був офіційною філософською доктриною Ватикану в той період. Неотомізм, сама ідея якого – відродження вчення монаха-домініканця епохи середньовіччя Томи Аквінського та його модифікація в нових суспільно-політичних умовах мав дуже великий вплив на мистецтво, передусім на музику. В церковній хоровій музиці відбувається повернення до традиційної системи музичного виразу, подолання романтичного суб'єктивізму, пошук більш ясних і гармонійних засобів для виразу християнських почуттів, щоби таким чином привернути більше вірян в лоно церкви. В цьому ключі було написано багато вартісних кантат, практично у всіх національних композиторських школах. Під безпосереднім впливом неотомістичної філософії виникла кантата Отторіно Респігі «Христос» (1900), в якій композитор апелює до музичної лексики італійської духовної музики Ренесансу - раннього

бароко. Інтерес до духовної кантати зберігається в європейських творців впродовж всього ХХ ст. Серед шедеврів жанру можна згадати дев'ятичастинну кантату «Святий Миколай» Бенджамена Бріттена (1948), в якій він відобразив подвижництво єпископа Ніколауса фон Міри; кантату «Годія» англійського автора Ральфа Воана Вільямса (1953-54), «Різдвяну кантату» - останній твір видатного швейцарсько-французького композитора Артюра Онеггера (1953) та багато інших. Звертає увагу особливий інтерес митців до найбільших релігійних свят – Різдва та Великодня, які для багатьох вірян стали найважливішими подіями року.

- Кантата стала також для композиторів *полем творчого експерименту*, як і всі інші форми і жанри. Особливо активно цей процес відбувався у 1920-ті – 1930-ті роки, коли виникли такі твори, як кантата, присвячена відомому американському льотчику, «Політ Ліндберга» Курта Вайля і Пауля Хіндеміта на слова Бертольда Брехта (1929), в якій задля ефекту «музичного репортажу» були використані радіосигнали, трансмісійні і моторні шуми. Модерною музичною мовою і оригінальними звукозображальними ефектами в оркестровому супроводі відзначається кантата австрійського композитора Ернста Кшенека «Про швидкоплинність земного» (1932). Нерідко модерні прийоми композиторського письма, використані в кантатах, мали на меті привернути увагу слухачів до якихось актуальних суспільно-політичних подій. Так, за три роки до початку Другої світової війни (1936) англієць Ральф Воган Вільямс написав кантату «Dona nobis pacem» (Даруй нам мир), в якій яскравими звукозображальними ефектами передає ефекти виття і вибухів воєнної техніки і почуття жаху перед нею. Подібне змістовне спрямування має кантата Пауля Гіндеміта «Apparebit repente dies» (Раптом настане день) (1947), в якій дуже скупими графічними засобами композиторської техніки, за допомогою лише хорових голосів і мідних духових інструментів

передається образ страждань і кінцевого просвітлення – перемоги добра над злом.

Короткий огляд основних тенденцій кантати в європейській музиці ХХ ст. свідчить як про спадкоємність традицій, які вона виробила впродовж кількох століть, так і про інноваційне трактування можливостей жанру, відповідних духові часу.

В українській музиці кантата сформувалась дещо в іншій духовно-мистецькій традиції, аніж у сусідніх країнах та Західній Європі. Простежуючи підвалини камерної кантати в національній творчості ХХ ст., Ольга Коменда зазначає: «Українська кантата, в першу чергу, велика - хорова - має особливу вагу, адже, враховуючи загальновілому любов українців до співу, а також вкрай несприятливий практично аж до останнього часу політично-культурний контекст, вона достатньо широко представлена як реальними (Лисенко, Ревуцький, Людкевич, Січинський, Стеценко, Штогаренко і ін.), так і «номінальними» (Ніщинський, Калачевський) творами і тому розглядається як жанр національно характерний і показовий» [30, с. 22].

Це слушне спостереження, адже хоровий спів від початків розвитку нації належав до питомих форм самовияву і був невід'ємною частиною обрядів та звичаїв українців. Як вказує Ольга Бенч, «в усній пісенній культурі українці закарбували процес творення світу своєї культури, а також виявили особистісні переживання й осмислення цього процесу світотворення» [3, с. 6]. Тому кантата як один з найбільш репрезентативних хорових жанрів отримала надто істотне значення в естетичній парадигмі української культури, відобразила різні тенденції питомиї культурної спадщини і стала суттєвим чинником формування національної ідентичності та збереження історичної пам'яті у бездержавної нації. Адже в тривалі періоди приналежності української території та перебування народу в різних імперіях, в яких національна культура, мова, освіта, історія всіляко витіснялась, а в російській імперії – і цілеспрямовано винищувалась та заборонялась, хорові колективи нерідко ставали тією спільнотою, яка допомагала уникати винародовлення.

Так історично склалось, що синтетична музично-вербальна і сюжетно-обрядова основа багатьох сценічних та хорових композицій в українській культурі минулих епох мала конститутивні жанрові риси кантати: багаточастинна структура, доволі вільне смислове – узагальнене або сюжетне – поєднання частин, мобільний виконавський склад, що може включати у довільній пропорції хор, солістів (частіше вокалістів, але іноді й інструменталістів) та симфонічний оркестр, широкий змістовно-тематичний спектр та соціокультурні функції – це можуть бути духовні, світські, сценічні, камерні кантати, ліричні, трагедійні, героїчні, символічні і т.д. Вищенаведений огляд західноєвропейських кантат ХХ ст. переконує у великому художньому потенціалі цього жанрового сегменту вокально-хорової музики.

Як слушно зазначає Алла Терещенко: «Велика синтетична форма – кантата, ораторія, поема, яка поєднує поетичне слово та різноманітні засоби музичного вислову (хор, оркестр, сольний спів тощо) – має значні можливості всебічного охоплення різних аспектів людського життя, історико-суспільних явищ, здатність донести до широких мас слухачів яскраві переконливі образи, сприяє поширенню і популярності жанру» [59, с. 24]. Варто наголосити, що такі узагальнюючі висновки вона робить на прикладі саме української версії кантат.

В контексті обраної проблематики варто докладніше пояснити проведений О. Комендою поділ на «реальне» і «номінальне» втілення жанрової моделі кантати в українській професійній музиці.

Окрім трьох (з чотирьох) ключових для національної композиторської школи кантат Миколи Лисенка з «Музики до Кобзаря» - «Радуйся, ниво неполитая», «На вічну пам'ять Котляревському» та «Б'ють пороги», в романтичному ключі написані кантати засновника «перемисьльської школи» і автора національного гімну Михайла Вербицького – «Жовнір» та «Заповіт», а також ряд опусів митців ХІХ – початку ХХ ст. (Дениса Січинського, Кирила Стеценка). З іншого боку, твори, які навіть не називаються «кантатою», а окреслені авторами іншим жанрово-тематичним визначенням, все ж з повним правом можуть трактуватись як її специфічні різновиди.

Отже, якщо дотримуватись класифікації О. Коенди, то до «реальних» кантат можна віднести ті, яким композитор сам дав таку назву, доволі часто поєднуючи її з іншим жанровим прототипом, як, наприклад, кантата-симфонія, кантата-поема, сценічна кантата тощо. До «номінальних» відтак можемо віднести твори, які не мають самого жанрового окреслення, але в багатьох структурно-виразових елементах наближаються до кантатності. Коли дослідниця називає в числі авторів «номінальних» зразків жанру Петра Ніщинського та Михайла Колачевського, то, очевидно, йдеться про оригінальну музичну вставну дію до драми Т. Шевченка «Назар Стодоля» – «Вечорниці» П. Ніщинського, що справді вельми рельєфно виявляють засади сценічної кантати-обряду, та Реквієм для хору, солістів і органу М. Колачевського, в якому теж застосований кантатний принцип побудови традиційної заупокійної католицької меси.

Та навіть і в тих артефактах, які означені в полі «реальної» кантати, маємо оригінальні індивідуальні трактування жанрової моделі. На підтвердження поданої тези розглянемо коротко чотири кантати М. Лисенка, кожна з яких репрезентує інший драматургійний модус в інтерпретації засад жанру.

Одночастинна побудова кантати «Б'ють пороги» – одного з перших романтичних зразків жанру в українській музиці - задля її винятково експресивного розвитку, застосування патетично-театральних прийомів сольних епізодів та хорового письма та звукозображальності оркестрового супроводу дозволяють говорити про трансформацію поємності.

Кантата «На вічну пам'ять Котляревському» - теж одночастинна, ближча до розгорнутої драматичної сцени задля контрастно-складової драматургії, зіставлення контрастних епізодів, використання жанрової символіки елегії, оди, пасторалі, епічної думи.

Чотиричастинна кантата «Радуйся, ниво неполитая» синтезує традиції українського духовного концерту (передусім прославних концертів Д. Бортнянського), симфонічного циклу і суто кантати.



Один з останніх творів засновника національної композиторської школи, кантата «До 50-х роковин смерті Тараса Шевченка» на слова Володимира Самійленка для чоловічих голосів – солістів, мішаного хору і фортепіано, вельми винахідливо поєднує риси кантатності, православної панахиди і театралізованого камерного монологу.

А. Терещенко вважає, що «у М. Лисенка викристалізовується поширений в подальші роки в українській музиці жанровий різновид кантати-поєми -- одночастинний твір вільної форми, яка розгортається відповідно образній структурі тексту. Його кантатам-поемам властиві різноманітні жанрові зв'язки: з думами їх споріднюють поєднання епічної розповідності і конкретної зображальності, із сценічними формами -- наближення сольних епізодів до форм аріозо, монолога, з симфонічними -- ілюстративна зображальність, музична «пейзажність», з літературною поемою -- введення ліричних відступів, прямої мови тощо» [59, с. 11].

Подібно і кантати М. Вербицького – «Заповіт» на вірші Т. Шевченка та «Жовнір» на слова І. Гушалевича – відображають досвід композитора-священика в різних сферах, передусім в театральній (музика до понад 20 співоігр) та духовній хорівій (Літургія та окремі канонічні твори). Відтак вони насичені театральними прийомами і дуже стисло ілюструють вербальний зміст, що належить до давньої традиції церковної музики. Тому обидві кантати вирізняються інтенсивним перебігом інтонаційних подій, патетичними кульмінаціями, рельєфною мелодичною лінією, в якій природно переплітаються кантиленні і речитативні інтонації. Невипадково Лю Пархоменко залічує «Жовніра» і «Заповіт» до числа перших поєм (а точніше – кантат поємного типу) в українській хорівій музиці, зазначаючи щодо «Жовніра», що це «поодинокий зразок циклічної хорівій композиції, що розкриває соціальний жовнірський сюжет в драматургійній послідовності змін головних етапів колізії» [46, с. 47].

Заслуговують на особливу увагу кантати представників української композиторської школи на зламі XIX – XX ст. – учня М. Лисенка Кирила Стеценка («Рано-вранці новобранці» та «У неділеньку святу» на слова

Т. Шевченка, «Шевченкові» на сл. К. Малицької, «Єднаймося» на сл. І. Франка,) та першого професійного композитора Галичини Дениса Січинського («Дніпро реве» на сл. В. Чайченка, «Лічу в неволі» на сл. Т. Шевченка). В них все ще дуже сильні в українській музиці романтичні впливи, інспіровані передусім образним строем поезії Кобзаря, до якої звертаються практично всі національні творці музики, а з іншого боку – спадкоємністю до хорового стилю Лисенка.

Проте водночас в цих творах, особливо ж у К. Стеценка, помітні вже стильові знаки нової доби, прагнення до оновлення музичної мови, головно у фактурі та гармонічній колористиці, та подальше використання «жанрових мікстів». Кантату К. Стеценка «Шевченкові», як і «Лічу в неволі» Д. Січинського, можна розглядати в руслі поемності; «У неділеньку святу» К. Стеценка тяжіє до ораторійності, а його ж кантата «Єднаймося» вельми оригінально трансформує давню традицію Quodlibet, теж вельми поширену в українській хоровій традиції і більше знану за назвою «Віночки народних пісень».

Тож загалом українська кантата мала вже певні вагомні здобутки, репрезентувала в романтичному стилі національні архетипи хорового співу. Тому і буремне ХХ століття, в якому відбулись радикальні переміни світової і української історії, залишило свій яскравий відбиток в переосмисленні жанру кантати. Вже сама імпонуюча кількість національних версій за останні 120 років (автор нарахував більше 100 найменувань тільки в суто хоровому жанрі, не рахуючи камерних!) схиляє до переконання, що кантата і в її «реальній», і в «номінальній» іпостасі виявляється однією з центральних позицій у фокусі композиторських пошуків. Видається доцільним подібно, як і щодо кантат західноєвропейських авторів, виділити основні образно-тематичні групи зразків жанру у творчості українських композиторів та пов'язати їх з особливостями історичного розвитку держави.

Окремо слід наголосити, що за структурно-композиційними ознаками українські кантати ХХ – ХХІ ст. використовують дуже багато «жанрових мікстів», здебільшого митці прагнуть максимально урізноманітнити первинну

модель, збагатити її елементами симфонічного циклу, театралізованої сцени, камерного монологу, обрядового дійства, а навіть позамузичних – драматичних, літературних, кінематографічних, перформативних – художніх форм. Це свідчить про живий інтенсивний процес еволюції жанру, що зазнає постійного оновлення і збагачення відповідно до викликів сучасності. Адже не випадково в українській гуманітарній науці останніх десятиліть категорія «хору» трактується далеко не лише у вузькомузичній інтерпретації, а трактується дещо ширше – подібно до оцінки виконання хору під орудою Олександра Кошиця в зарубіжних пресових рецензіях. В них зокрема привертає увагу твердження про те, що «якби пісня була державою, то Україна посіла б перше місце поміж народами» [47]. Тобто йдеться про притаманну українцям «хорову» основу усієї життєдіяльності, засновану на ідеї колективу [57].

Однією з найбільш численних тематичних сфер, репрезентованих в українських кантатах означеного періоду, є *національно-патріотична*, вельми часто заснована на історичних алюзіях до козацької доби, до періоду визвольних змагань тощо. Це надзвичайно важливий стимул до написання хорової музики, його виняткове значення для збереження самоідентичності, на що звертає увагу В. Янів: «Аналіз історичних процесів доводить, що тільки завдяки глибокому відчуттю традиції український народ не перетворився на етнографічну масу, незважаючи на татарське лихоліття, дворазову втрату провідної верстви, часи руїни і століття неволі» [73, с. 231]. Нерідко автори сягають до літературних джерел – класичних (головно текстів Т. Шевченка, але й віршів і поем інших видатних поетів) або сучасних – в яких оспівується героїчний чин народу. До цієї ж групи варто віднести і кантати, присвячені великим трагедіям України, зокрема Голодомору, подвижникам національного руху, харизматичним постатям минулого і сучасності. Це кантати Є Станковича Реквієм-Каддиш «Бабин Яр» на сл. Д. Павличка та «Чорна Елегія» на сл. П. Мовчана, «Скорботна мати» на сл. П. Тичини Ю Іщенка, присвячені трагедії Голодомору; Л. Дичко «Червона калина» на слова старовинних українських пісень «У Києві зорі» на народні слова; А. Гнатишина «Хрещення України-Руси»; О. Яковчука «Червоний туман» та «Київська зоря» на сл. П.

Перебийноса; А. Рудницького «Січнева кантата», присвячена визвольним змаганням українців у 1918-19 рр.; кантата-симфонія «Чумацькі пісні» В. Зубицького; пісенна симфонія «За Чумацьким шляхом» Ю. Алжнева, «На смерть Шевченка» В. Степурка, «Повернення Дрогобича» М. Ластовецького, ряд кантат на вірші Т. Шевченка, присвячені Козаччині: фантазія «Гайдамаки» М. Вериківського, «Гамалія» М. Скорика, «Іван Підкова» В. Камінського.

Іншою тематичною групою, пов'язаною з попередньою, є *фольклорно-обрядова*. Для української ментальності звичаєві та обрядові знаки-символи належать до архетипових: на думку О. Кошиця «... в обрядових піснях, із їх хороводами, іграми, інсценуванням і мімікою, маємо живі фрагменти такої старовини, від якої не залишилося майже нічого, і це є величезний літературно-музичний скарб високої естетичної і наукової вартости, яким Україна має право гордитися» [32, с. 17]. В цій групі найбільше жанрових розгалужень: хоровий концерт, театралізовано-хорове дійство, вокально-інструментальні етнографічні картини, співанки та ін. В цьому руслі можна трактувати виняткові преференції українських авторів кантат до тематики природи: адже праякорені обрядовості містяться у свідомості нерозривної єдності з природою наших предків. Невипадково, що такі кантати часто призначаються для дитячого хору, підкреслюючи органічне відчуття природи, притаманне кожному українцеві від народження. До цієї групи відносимо «Українське весілля» В. Барвінського, «Зима» Л. Ревуцького, «Весна» М. Скорика, «Буковинське весілля» Є. Козака, «Лемківське весілля» М. Колесси, «Подільські співанки» О. Яковчука, «Здрастуй, весно» П. Козицького, «Сонячне коло» і «Весна» Лесі Дичко, «Золотий камінь посіємо» Г. Гаврилець та ін.

Третя тематична група – *духовно-релігійна* – настільки ж природна для національної культури, як і найтиповіша для жанру європейської кантати загалом. Але особливістю української інтерпретації цієї тематики є, по-перше, перевага фольклорно-символічних образів, які в нашій духовній традиції нерозривно пов'язані з тлумаченням християнського канону, по-друге, опора на літературно-поетичні джерела, особливо численно – на тексти Т. Шевченка та І. Франка. Серед кантат згаданого спрямування назовемо Псалми на слова

Т. Шевченка та «Українські псалми» на народні слова В. Сильвестрова, «Нехай прийде царство Твоє» на біблійні тексти Є. Станковича, «Послання» на сл. Т. Шевченка, «Мойсей» на сл. І. Франка А. Рудницького, «Рука Івана Дамаскина» А. Гнатишина, «ECCE JUVENTA ANNI» на вірші Г. Сковороди А. Загайкевич, кантата-симфонія «Україна. Хресна дорога» на сл. І. Калинця В. Камінського, «Різдво Йоанна Предтечі» О. Щетинського і його ж хорова симфонія «Узнай себе» на вірші Г. Сковороди, хорова симфонія-реквієм «Memento Mori, Memento Vivere» М. Шука та десятки інших. Прикметно, що піднесення хорової духовної музики, в тому числі й кантат релігійної тематики, часто відбувалось в найгостріші моменти національної історії. Як слушно зауважила М. Ржевська, «жанри церковної музики ... органічно вписалися до загальнокультурного контексту, утворивши одну з ліній руху до національного самоствердження у музиці взагалі» [51, с. 72].

Наступна тематична група українських кантат ХХ – ХХІ ст. пов'язана з *культу*м Тараса Шевченка як пророка нації, і його поезії як однієї з фундаментальних основ національної ідентичності. Таке виокремлення конкретного поетичного першоджерела в самостійну групу у ряду, побудованому за змістовно-тематичним принципом, може, на перший погляд, трактуватись, як некоректна класифікація, змішування різнорівневих засад поділу. Але «омузикалення» поетичного слова Кобзаря у вокально-хоровій творчості українських композиторів за своєю інтенсивністю, розмаїтістю і частотою звертання заслуговує визначення феномену, оскільки укладається у цілісну філософсько-символічну систему.

Вже тільки одна національна молитва-гімн «Заповіт» отримала в ХХ – ХХІ ст. кілька різноманітних інтерпретацій у кантатах, як повністю побудованих на цьому вірші, так і включених як одна з частин. Цей унікальний досвід «омузикалення» Шевченкової поезії, найпотужніший фундамент якої заклав Микола Лисенко своєю «Музикою до «Кобзаря», підтверджує спостереження дослідників про те, що «поезія Шевченка існує на стику як продукт різних кодів» [68, с. 78], тобто кожній генерації відкриває свої незвідані глибини смислів. Дуже точно позачасовість і метаісторичність

поетичних візій Шевченка підмітила Е. Соловей, яка наголошує на архетиповості національного образу світу в українського пророка: «тут відкривається звабливий шлях проникнення значно глибшого: у ті глибинні смислові рівні, що присутні у духовному світі людини як невербіалізовані і ведуть від свідомості до підсвідомості, “від стереотипів до первісних міфів”» [56, с. 98].

Тому поминаючи романтичні першовзори хорової і кантатної інтерпретації «Заповіту» Лисенком, Вербицьким чи скромним полтавським учителем Гордієм Гладким, перелічимо лише митців модерної і постмодерної доби, в творчому доробку яких є кантати на слова «Заповіту»: С. Людкевич, Б. Лятошинський, В. Барвінський – як окремі артефакти, В. Сильвестров, Б. Фроляк – як частини більшого циклу. Крім омузикалення «Заповіту», численними є й інші кантати до слів Кобзаря: симфонія-кантата «Кавказ» С. Людкевича, «Хустина» Л. Ревуцького, «Думи мої» В. Сильвестрова і О. Яковчука, «Реквієм для Лариси» на тексти з Шевченка В. Сильвестрова, хорова симфонія-диптих Є. Станковича «Давно те минуло» А. Кос-Анатольського, хорова рапсодія «Думка» Л. Дичко, «Тече вода в синє море» О. Яковчука, «Цвіт» Б. Фроляк, як також вищезгадані «Гайдамаки» М. Вериківського, «Гамалія» М. Скорика «Іван Підкова» В. Камінського, та десятки інших. Загалом тематичну основу кантат на слова Т. Шевченка можна метафорично окреслити, як пізнання духовного Всесвіту і місця України в ньому.

Окрему тематичну групу складають *лірико-кордоцентричні* кантати, передаючи характерні для української ментальності емоції задуми, рефлексії, елегійності, занурення у стан духовного просвітлення. Як про цей стан написав один з провідних теоретиків українського кордоцентризму Памфіл Юркевич, «...серце може виражати, виявляти і розуміти цілком своєрідно такі душевні стани, які за своєю ніжністю, переважаючою духовністю і життєвістю не піддаються відстороненому знанню розуму...» [72, с. 86]. Прикметно, що до філософсько-рефлексивних тем звертаються композитори молодшого покоління, що активно творять вже в добу Незалежності. До них відносимо

«Сад божественних пісень» на вірші Г. Сковороди та «Vivere memento» («Пам'ятай життя») на вірші І. Франка І. Карабиця, «Лебеді материнства» на сл. В. Симоненка Л. Дичко, «У просвіті хмар» на вірші Ліни Костенко Ю. Іщенко, «Любові пресвітле диво» на сл. Ю. Олійника О. Яковчука, «Благодатна пора наступає» на сл. І. Франка В. Камінського, «Ознака Вічності» на вірші Л.Костенко та «Босоніж по Землі». на вірші М.Сингаївського І. Щербакова хорову симфонію «Узнай себе» О. Щетинського та багато інших.

Звісно, подана диференціація кантат за тематичними групами є достатньо умовною, адже образно-художня система кожного окремого твору включає в себе різні змістовні параметри. Завданням дослідника в представленій панорамі кантатних творів – зарубіжних та українських – було, по-перше, прагнення обґрунтувати актуальність кантатного жанру в системі мистецьких пріоритетів сучасного музичного життя, по-друге, привернути увагу до своєрідних засад національної версії кантати і показати її глибоку закоріненість в українській духовній традиції, а відтак, на обраних прикладах творів львівських композиторів ХХ – ХХІ ст. показати багатоманітність та яскраву художню індивідуальність кожного з митців. Загальний контекст історичного розвитку жанру видавався необхідним для подальшого викладення власних інтерпретаційних концепцій творів, які автор виконував та виконуватиме у концертних програмах.

## *1.2. Регіональні особливості хорового мистецтва Галичини.*

Оскільки всі обрані для поданого творчо-наукового проекту кантати вийшли з-під пера українських композиторів Галичини, то видається вельми важливим визначити специфічні особливості розвитку хорового мистецтва краю. Адже вони мали істотний вплив на формування художнього світогляду кожного із представлених в роботі композиторів. Відтак зазначене у вступі «стисле узгодження виконавського образу твору з усім історико-суспільним контекстом, в якому він був написаний», неможливе без чіткого встановлення культурно-мистецького спектру, в якому відбувалось особистісне і професійне становлення авторів кантат.

Спочатку зупинимось детальніше на основних етапах історичного розвитку українського хорового руху в Галичині.

Очевидно, його поширення безпосередньо пов'язане з церковними богослужіннями, в цьому галицька хорова музика повністю відповідає як загальноукраїнському процесу, так і традиціям більшості західних музичних осередків. Коли багатоголосна музика почала проникати до українських церков, точно не знаємо. В своєму посланні до всіх православних, що мешкали на території Польщі вже в дев'яностих роках XVI-го століття патріарх Мілетій Пігас каже: «Що скажемо про музику? Те, що восхваляємо Бога живим голосом або голосами, як де і у кого який звичай співати Богові... Ми не робимо догани ні одноголосовому, ні многоголосовому співові, аби він був відповідним і благопристойним. Але щодо шуму та гудіння бездушних органів, то Юстин-філософ і мученик забороняє його і ніколи це не вживалося в церкві східній ...»[10].

Про причини впровадження багатоголосної музики до українських богослужень є різні теорії.

Деякі історики (наприклад, М.Грінченко, О.Шреєр-Ткаченко, М. Боровик) вважають, що багатоголосий спів впроваджено до українських церков на противагу органам католицької Церкви. Але, напевно, головною причиною появи багатоголосної партесної музики на Україні та включення її до церковних богослужень, на думку українського музикознавця і композитора Мирослава Антоновича, був «загальний ріст української музичної культури та її тісні зв'язки з музичною культурою Західної Європи, завдяки українським музикам та співакам, що працювали при дворах польських королів та магнатів, де плекалась західноєвропейська музика, та завдяки українській молоді, що вчилась у різних єзуїтських і піярських школах, перебувала в польських музичних бурсах і конвіктах, розсіяних по українських землях, і таким способом мала змогу заізнатися хоч з деякими видами музичної культури Заходу» [1, с. 145].

Поширенню й плеканню багатоголосної партесної музики сприяли українські братства з їх школами, українські монастирі (деякі українські



монастирі, чоловічі і жіночі, утримували в себе професійних співаків [1, с. 147]), владики й духовенство та багато визначних громадян-меценатів, які не шкодували ні коштів, ні праці для того, щоби створити сприятливі умови для розвитку багатоголосної музики та підвищення мистецького рівня церковного хорового співу.

У Львові активно розвивалась українська багатоголоса церковна музика. Так у 1585-му році був написаний Статут Львівського Успенського братства, відомого як Ставропігійське братство. У перші ж роки по її заснуванню братчики подбали про те, аби до одної з грамот константинопольського патріарха Єремії було включено пункт про культивування братством «співу музичного, тобто нотного» [19, с. 49]. Коли в січні 1591-го року київський митрополит Михайло Рогоза відвідав Львів, то учні братської школи вітали його „на три лики“, тобто дванадцятиголосним хором [19, с. 51].

На кінець XVI ст. відзначаємо високий рівень музичної освіти у Львівській братській школі. І хористи, утримувані братством, й інші учні навчалися багатоголосого партесного співу з нот, знайомилися з теоретичними основами музики. Головним посібником до вивчення нотної грамоти були рукописні та друковані ірмологіони..., що містили ірмоси канонів усіх восьми голосів. Львівське братство утримувало велику музичну бібліотеку (понад 400 творів, зокрема популярного тоді композитора Шаварівського (канони, вечірня, Служба Божа, концерт), Миколи Дилецького (восьмиголосі служби, 8-голосий різдвяний канон), Пекулицького (дві восьмиголосі служби) та ін. [19, с. 51].

Отже, братство мало дуже велике значення для розвитку хорової культури Львова. «В умовах ренегатства українських феодалів братство стало своєрідним колективним меценатом, даючи замовлення художникам, композиторам, сплачуючи за працю диригентів і співаків» [19, с. 52], утримуючи незаможних учнів-хористів. Хоровий спів знаходився на високому рівні у школі Львівського братства, та вивчався також у численних братських і парафіяльних школах, які існували в більшості міст та містечок, і навіть у багатьох селах Галичини XVIII ст.

Разом з тим приналежність краю від 1387 р. до польської корони привела до майже повного ополячення вищих верств місцевого українського суспільства, відтак лише конфесійна традиція греко-католиків зберігала його національно-історичну пам'ять і плекала питому хорову культуру. Та мистецький рівень церковних хорів поступово знижувався, чому сприяли численні об'єктивні обставини. Як про це писав Олександр Барвінський: «Становище українського народу в Галичині до злуки її з Габсбургською монархією було вельми сумне. Груба темрява і безпросвітність налягли на наш край. Колишні руські вельможі і шляхта переходили на латинський обряд, спольщилися і відчужилися українського народу та скріпили не тільки матеріально, але і інтелектуально освічену верству польську» [2, с. 1].

Відтак перед греко-католицьким духовенством поставали великі культурно-інтелектуальні проблеми, які вони при всьому бажанні далеко не завжди могли вирішити. Як зазначає Зиновій Лисько, «... духовенство, хоч загально стояло щодо освіти не дуже високо, проте було єдиною верствою, що через своє більш незалежне соціальне положення могло мати хоч які-небудь зв'язки з культурними досягненнями Заходу, та могло їх пристосувати на рідному ґрунті... Мистецтво це було, порівнюючи, бідне, бо крім обох єпископських катедральних соборів, таких багатих церков, які могли би дозволити собі на утримання відповідних виконавських музичних кадрів - не було. В цьому розумінні вели перед Львів і особливо Перемишль. Тут, у церквах, культивувалося українське музичне мистецтво; тут церковна богослужба й релігійні співи були цією нивою, що на ній уперше зародилося культивування музики у нас в Галичині» [34, с. 20].

Цей же дослідник згадує найважливіші церковно-музичні осередки в краї. Вокально-інструментальна капела була в греко-католицькій церкві Св. Юра у Львові. Найбільшого розквіту вона досягла наприкінці XVIII – на початку XIX ст., коли нею диригував Паньківський. Після смерті в 1805 р. єпископа М. Скородинського капела поступово занепадає. Для піднесення її рівня диригентом капели був запрошений чеський музикант Венцель (Вацлав) Роллечек, який працював диригентом Львівського театру. Він не тільки

диригував капелою церкви Св. Юра, а й писав духовну музику на церковнослов'янські тексти [34, с. 27]. У другій половині XVIII ст. музичне мистецтво в Галичині найбільше плекалося при святоюрській митрополичій катедрі у Львові. За єпископів Лева Шептицького (1749 – 1779), Петра Білянського (1780 – 1798) та Миколи Скородинського (1798 – 1805) існував там постійний хор та оркестр. „Хор був великий, мішаний, складався звичайно з 40 – 50 членів, жіночі партії співали хлопчики фістулою“.(Лисько посилається тут на інформацію Йосифа з Болшова «З Покуття», опубліковану в газеті «Зоря галицька» за 1852 р.) [34, с. 22].

Разом з тим вже у згадану добу помітні активні інтеграційні процеси в музичній культурі. «Багатонаціональність та багатоконфесійність населення, географічна позиція на європейському континенті, внаслідок якої край часто переходив від однієї імперії до іншої, активний розвиток ремесел спричинили своєрідність музичного життя краю, визначили його суспільно-культурні функції. З одного боку, музичне життя Львова і Галичини ґрунтувалося на тих давніх традиціях, які уклалися впродовж століть на питомій звичаєво-обрядовій основі, вбирало ритмоінтонаційні та жанрові моделі регіонального фольклору. З іншого ж, численні мандрівники, в тому й музиканти, які сюди прибували, приносили ззовні актуальні тогочасні артефакти» [38, с. 118].

Після першого переділу Польщі в 1772 р. і встановлення австрійського панування в Галичині змінюється й інфраструктура музичного життя, а відтак і форми поширення хорового співу та, відповідно, тематика і жанри хорової творчості місцевих композиторів.

В подальшому історичному огляді особливу увагу слід звернути на кардинальні зміни, які відбулись в українському музичному житті після «весни народів» 1848 р. Ініціаторами змін знову виступили священики та нечисленні представники світської інтелігенції, які прагнули відродження української ідентичності. «19 квітня 1848 року невеличка депутація у складі крилошанина Венедикта Левицького, канцлера консисторії Юліана Величковського і трьох представників Ставропігійського Інституту... вручили губернаторові для передачі цісареві «Адрес Русинів». Петицію, яку напередодні підготував

крилошанець Михайло Куземський, підписали найвідоміші галицько-руські діячі на чолі з владикою Григорієм (Яхимовичем)... У проханні, пересипаному запевненнями у вірності русинів тронові й Австрії, не було жодних політичних вимог і говорилося виключно про забезпечення прав української мови в школах, державних установах і судочинстві та про гарантії рівноправності для католиків східної традиції» [62, с. XIII-XIV].

Результатом цього звернення стало заснування у Львові Головної Руської Ради 2 травня 1848 року, яку очолив один з авторів звернення єпископ Яхимович. До неї входило 66 осіб, представників духовенства і світської інтелігенції. Одразу після створення львівського осередку Головної Руської Ради священники утворили «50 деканальних рад у таких місцевостях: Бережани, Бібрка, Бірча, Богородчани, Болехів, Броди, Бучач, Галич, Ілиняни, Іородок, Динів, Дрогобич, Жовква, Журавно, Залозці, Затварниця, Збараж, Зборів, Золочів, Калущ, Коломия, Комарно, Косів, Лабова (округ Новосандецький), Любачів, Мокряни, Нараїв, Одесько, Перегінськ, Перемишль, Підбужжя, Підгайці, Рогатин, Розділ, Самбір, Снятин, Станіславів, Стрий, Сянок, Теремовля, Тернопіль, Турка (Височанська рада), Устя, Ходорів, Холоїв, Чернівці, Чортків, Ярослав, Яслиська» [62, с. XV]. Ця інформація в контексті нашого дослідження є доволі важливою, оскільки свідчить про поширення українських національно-культурних осередків не лише в більших містах, але й у містечках та навіть селах.

Головна Руська Рада була не лише суто представницьким органом, а з ініціативи її членів утворювались інші важливі інституції та робились конкретні організаційні кроки, що мали допомогти українцям Галичини зайняти належне місце в багатонаціональному середовищі Габсбурзької імперії. Надзвичайно важливим стало проведення Радою Собору руських учених (*Собор учених руских и любителей народного просвіщенія*), на якій ставились питання мови, письменності, збереження духовних традицій. Прикметно, що ініціатором проведення Собору став видатний письменник Микола Устиянович, який співпрацював з Вербицьким у підготовці співогри «Верховинці».

Іншим важливим досягненням стало видання першого в Галичині регулярного пресового видання – українського тижневика «Зоря Галицька», в якому не раз публікувались і матеріали, що торкались музичного життя, головно народної пісні.

У цей же період українці розпочали будівництво у Львові Народного Дому, в якому передбачалось функціонування таких важливих культурних осередків як музей, бібліотека та видавництво художньої і просвітницької літератури. Була заснована кафедра української мови й літератури при Львівському університеті Франца І, яку очолив поет, фольклорист, член «Руської трійці» Яків Головацький. Як слушно підсумував роль «весни народів» у національно-культурному розвитку галицьких українців Орест Субтельний, «1848 р, без сумніву, знаменував переламний момент в історії західних українців. Він покінчив з їхньою віковою інертністю, бездіяльністю та ізоляцією й поклав початок довгій запеклій боротьбі за національне та соціальне визволення» [58, с. 224].

Наступним важливим кроком, що мав уже безпосередню дотичність до розвитку українського хорового руху стало заснування у 1861-му році товариства «Руська бесіда», спочатку спрямованого на влаштування балів і музично-декламаційних вечорів. Але невдовзі віцемаршалок, член Крайової управи Галицького сейму Юліан Лаврівський, що був одним із засновників товариства, запропонував спрямувати свої зусилля на створення українського театру, надаючи цьому завданню великого патріотичного значення. «На його думку, „театр учить історії минулих, ясных віків, учить любити прадідну землю, збудить замилювання до поезії й мистецтва”» [43]. З такими ж намірами й інтенціями засновувались невдовзі і співочі товариства у Львові і в інших містах Галичини.

Обставини побудови і святкового відкриття театру «Руської бесіди» добре відомі і описані в багатьох дослідженнях [16, 34, 48, 67], натомість окремо слід відзначити роль Михайла Вербицького як автора «двох симфоній з народних пісень», що отримали високу оцінку німецької і польської преси.

В контексті заявленої теми важливо відзначити, що саме з театром «Руської бесіди» всього рік після відкриття театру, в 1863 р. пов'язана перша спроба утворення в галицькому краї українського співочого товариства у 1863 р.. Автор проекту під криптонімом «С. Г. Ш.» прагнув, щоби товариство подбало про належний розвиток хорової справи, підготував керівників аматорських хорів в усьому краї, а навіть відкрило власну співочу школу. Був написаний статут з 20 параграфів, в якому, серед інших, були пункти, що безпосередньо торкались поширення хорового співу: «§ 1. Мета Товариства: а) задоволення народної любові до співу; б) естетичне виховання за допомогою співу; в) піднесення співу до ступеня хорального співу; г) підготовка до співочої частини майбутнього хору», а також «щотижневі вправи у співі; зв'язок з театральним комітетом по співочій частині; співучасть в церковному хоральному співі; виступи в урочистих випадках» [22, с. 56]. І хоча цей проєкт не вдалось реалізувати, сама його поява в середовищі галицьких українців була доволі красномовним фактом.

Починаючи від 1860-х років – і незважаючи на всі буремні історичні події впродовж понад півтора сторіччя до сьогодні – український хоровий рух в Галичині стає надзвичайно активним. Оскільки його більш докладний огляд не входить в завдання поданої роботи та йому присвячені численні наукові праці [3, 4, 7, 22, 31, 33, 38, 39, 40, 65, 66, 69], зупинимось лише на кількох фундаментальних фактах. Вони обрані таким чином, що рівночасно дозволять пояснити тематичні преференції, естетичні і світоглядні засади, які інспірували композиторів ХХ ст. до написання нижче розглянутих творів і пояснюють соціоісторичний контекст їх створення та традицію, яку вони продовжують.

Окремо слід зазначити, що від початку входження в багатонаціональну Австрійську (від 1867 – Австро-Угорську) імперію Галичина чутливо сприймала мистецькі віяння, що напливали звідусіль у цей край у самому серці Європи. Зокрема взаємозв'язок Львів-Відень був достатньо тісним і «двостороннім». Він відбувався не тільки завдяки активній концертній, організаційній, педагогічно-просвітницькій діяльності у Львові авторитетних музикантів з Відня, таких як Франц Ксавер Моцарт, Йоганнес Рукгабер чи

Йоганн Медеріч-Галлюс. Не менш важливою була можливість для українських музикантів безпосередньо навчатись у Відні, репрезентувати там свої творчі здобутки, а також отримувати зі столиці імперії ноти провідних сучасних композиторів, знайомство з якими, безперечно, збагачувало професійні обрії галицьких авторів, впливало на стилістику їх творів, в тому числі і хорових.

Так, відомо, що великий вплив на стиль хорових творів українських галицьких композиторів середини – другої половини XIX ст. – Михайла Вербицького, Івана Лаврівського, Віктора Матюка, Анатолія Вахнянина – відіграла потужна тенденція чоловічих хорових товариств і відповідної до них композиторської продукції *Liedertafel*. Вона зародилась в Німеччині і лише поступово поширилась в Австрії, проте в XIX ст. тут виникло чимало товариств такого плану. Від початку вони мали не лише суспільно-культурний, але й виразно національний характер [75], що, звісно, дуже імпонувало бездержавній українській громаді Галичини.

Переймаючи саму суспільну форму *Liedertafel*, тобто утворення відповідних колективів і репрезентації програм, композитори не могли поминути і їх системи виразових засобів. Тому в хоровій та ансамблевій (призначеній для чоловічих квартетів) музиці вищеназваних композиторів дуже яскраво відчувається спорідненість з прозорою чотириголосою фактурою, яскравими гармонічними ефектами, компактною формою витриманих у манері *Liedertafel* німецьких та австрійських хорових опусів знаменитих і менше знаних сьогодні композиторів Карла Марії фон Вебера, Отто Ніколаї, Венцеля Мюллера, Карла Цельтера та ін.

З іншого боку, питома українська хорова традиція, репрезентована духовними концертами Дмитра Бортнянського, теж прийшла в Галичину з Відня. Відомо, яку роль у плеканні священичої інтелігенції і поширенні високохудожньої хорової музики в українському музичному житті краю відіграла Греко-католицька церква св. Варвари у Відні. Рідше згадується, яке важливе значення мав російський посол у Австрії в кінці XVIII – на початку XIX ст. Андрій Разумовський, що ніколи не забував про своє українське коріння і, утримуючи власну хорову капелу до 1809 р., популяризував твори зокрема

Д. Бортнянського. Цей хор після закриття православної каплиці князя Разумовського повністю перейшов до церкви св. Варвари. Саме в його хоровій капелі вперше почув концерти Бортнянського майбутній єпископ Іван Снігурський, який у 1818 р. прибув до Перемишля з австрійської столиці. Вони справили на нього незабутнє враження та спонукали згодом подбати про розвиток хорового мистецтва.

Ще однією надзвичайно важливою ініціативою у становленні українського хорового мистецтва, що безпосередньо була пов'язана з Віднем, стало заснування товариства «Січ», яке в науковій літературі переважно розглядають як політичну організацію: «Товариство «Січ» у Відні (рік заснування 1868) - перша народна організація, заснована українськими студентами з Галичини, які навчалися у Відні. Її метою була організація студентського життя, поширення української ідеї та об'єктивної інформації серед студентів-слов'ян про етнічну несхожість українців з росіянами, будівництва національної свідомості та протистояння з московитами» [61].

Але у численних дослідженнях, присвячених товариству, не згадують, що імпульсом до створення товариства «Січ» став хоровий рух, природна любов українців до колективного співу і музикування. «Ще в 1866 р. Вахнянин засновує у Відні співацьке товариство, до котрого, окрім русинів з Галичини, входять також чехи та поляки, оскільки воно діє у тісному контакті з чеськими, сербськими та іншими слов'янськими студентськими спілками - насамперед, “Slovanský Spěvácký Spolek” і “Slovanská Beseda”. В репертуарі гуртка тих років панують українські народні пісні, але також і окремі опуси Дмитра Бортнянського та Максима Березовського, серед творів зарубіжних композиторів - переважно, німецькі, насамперед особливо популярні на Галичині хори Йозефа Гайдна та Франца Шуберта. Діяльність співацького гуртка одразу звернула на себе увагу австрійських музикантів, навіть отримала схвальні відгуки у віденській пресі. Власне на ґрунті того співацького гуртка виникло товариство “Січ”» [23, с. 185]. Власне, безпосередньою причиною виникнення товариства були політичні дебати в Галичині і поширення конституційних свобод в тогочасній Австрії. Співацький гурток став лише



зовнішнім приводом для заснування товариства, а Вахнянина обрали головою, між іншим, саме за його керівництво хором. В подальшій історії – а товариство «Січ» проіснувало аж до радянської окупації Відня, коли більшість його членів була в 1947 р. заарештована і вивезена у Сибір – концерти і хорові виступи постійно залишались одним із його основних видів діяльності.

Надзвичайно важливими для утвердження основ національної самосвідомості стали шевченківські концерти, традиція яких була заснована саме в Галичині і лише звідси перейшла на Східну Україну. У 1868 році відбувся перший шевченківський концерт у Львові. Як пише Т. Булат, для цього концерту «[...] були написані перші в українській музиці твори розгорнутої форми на слова «Заповіту». Їх авторами були М. Вербицький та М. Лисенко. Були виконані також «Марш на смерть Т. Г. Шевченка» для фортепіано Ф. Безуглого та хори «Мир вам, браття» і «Де згода в сімействі». Цей шевченківський концерт у Львові здобув широкий розголос по краю. Відтоді такі концерти стали традиційними» [6, с. 649].

Ще одна знакова тенденція української музичної культури того часу – широка залученість представників різних соціальних верств і особливо студентства в хоровий рух. Завдяки цьому не лише стимулювалась композиторська і виконавська творчість місцевих музикантів, але й формувались суспільно-політичні осередки, оскільки хорові товариства нерідко виступали як «реагент» суспільної комунікації. Важко також переоцінити їх майбутню роль у культурному просвітительстві серед малоосвічених на той час верств українського селянства. «Особливо інтенсивно розвивалось серед української громадськості хорове мистецтво. У 1870 р. навіть була зроблена спроба централізації масового хорового руху: композитор А. Вахнянин заснував музичне товариство «Теорбан». Основну ланку товариства становив молодіжний хор, що складався з талановитих співаків, зокрема таких видатних у майбутньому діячів оперної сцени, як Мишуга і Закревський. За браком матеріальних засобів «Теорбан» проіснував недовго, але молодь все ж продовжувала збиратися на хорові співки в клубі «Руської бесіди», систематично влаштовувала концерти» [15, с. 17].

Процес об'єднання суспільно-політичних і культурно-мистецьких спрямувань в українській громадській організації особливо увиразнилось в товаристві «Просвіта». «У 1868 році група, до якої входили майже 60 студентів на чолі з тим же невтомним Анатолем Вахнянином створили національне українське культурно-освітнє товариство “Просвіта“, ціллю якого було “пізнання и просвіта нашого народу“, а засобами:

“а)збиранне и видаванне всіх плодівъ устної словесности народнєї, якъ: пісень, казокъ, приповідокъ, историчнихъ переказівъ и загаломъ всѣго, що до пізнання народа и єго истории причинитися може.

б)Видаванне популярнихъ писемъ въ усіхъ галузяхъ науки, відповіднихъ поняттямъ народу и єго потребамъ» [22, с. 54].

Але всі попередні зусилля акумулювались у заснуванні такої потужної музичної організації на території усїєї Галичини, яка виросла з хору «Львівський Боян». «Боян» («Львівський Боян») – перше українське музичне співацько-хорове товариство, яке проіснувало 49 років, та на зразок якого в багатьох інших місцевостях Галичини та сході України заснувалися подібні хорові товариства, наприклад, у Перемишлі (1891), Бережанах (1892), Стрию (1894), Коломиї та Стініславові (1895), Чорткові (1898), Чернівцях (1899), Снятині і Тернополі (1901), Болехові (1908), Самборі (1914), Дрогобичі (1922) та інших місцевостях [38, с. 285]. Саме численні хори «Бояну» дали колосальний поштовх до композиторської творчості у цьому жанрі, стимулювали написання масштабних полотен для солістів, хору і оркестру. «Боян» був першим виконавцем кантати-симфонії «Кавказ» С. Людкевича. Можна висловити навіть припущення, що без наявності такого потужного хорового колективу навряд чи композитор зважився б на створення надзвичайно складної партитури, що вимагає великого виконавського потенціалу.

В ХХ ст. відбувається дуже потужна тенденція до професіоналізації музичного життя, одним з провідних напрямків якого надалі залишається хоровий рух. Серед найбільш впливових колективів, що виконували українську і зарубіжну хорову музику, виділяються два: створений у 1920 р. Український Наддніпрянський хор, організований Дмитром Котком з українців у невеликому

польському місті Косцежин неподалік Лодзі, який спочатку виступав у чоловічому складі, а з кінця 1925 р. – як мішаний. Видається неймовірним, що на основі розрізнених українських мистецьких сил вдалось сформувати такий злагоджений і високопрофесійний колектив. Він з великим успіхом виступав не лише в Галичині, але й у великих польських містах – Варшаві, Познані, Кракові, Лодзі та ін. Хоч він і проіснував недовго, але зазначив головну тенденцію українського хорового руху до професіоналізації. Згодом Котко перебрався на стало до Львова і тут теж працював як хоровий диригент.

Серед високопрофесійних колективів Галичини вартує згадки «Студіо-хор», заснований Миколою Колесою. Варто навести слова самого Колесси, який мав досконалу диригентську школу Празької консерваторії. Створення високомистецького колективу відповідало прагненням українських музикантів Галичини, дотримати кроку європейським хорам і пропагувати українську музику та виконувати складні партитури. Тому, хоча Колесса починав як диригент «Львівського Бояну», невдовзі прийшов до висновку, що час аматорського музикування вже минув. «“Студіо-хор” я задумав як камерний співочий колектив, що мав би небагато учасників, але вони були б добре вишколені, ставились би до праці з усією відповідальністю, не як до розваги, а як до мистецтва, що без самовідданості не твориться. З таким колективом міг би я піднімати і більш амбітні програми, і досягати того рівня, який собі уявляв, знаючи можливості професійного хору» [24, с. 377].

Підведемо підсумки, зазначаючи ті тенденції, які обумовили стилістичні особливості аналізованих творів. Українська хорова культура західного краю мала певні регіональні закономірності, які неодмінно повинні були відбитись у естетико-стильових напрямках композиторських артефактів та зацікавленнях роботи кожного з музично-культурних осередків, навіть незалежно від національної приналежності. Наведені вище факти свідчать про те, що українська хорова культура Галичини у всіх її сегментах, творчому, композиторському, аматорсько-просвітницькому, концертно-репрезентативному, завжди розвивалась як невід’ємна частина загальноєвропейської музичної інфраструктури. Природно, найтісніші контакти

пов'язували хорове мистецтво українців Галичини, починаючи з кінця XVIII ст., з метрополійним центром Віднем, але й інші важливі західні осередки музичної культури – Прага, Варшава, Берлін, Лейпциг – теж приваблювали талановиту музичну молодь та інспірували композиторські і виконавські досягнення у згаданій царині. Протягом багатьох сторіч Галичина була осередком різних національних культур, в зв'язку з цим виникали також і різнонаціональні хорові товариства і, відповідно, культурні традиції кожної громади впливали на інші. Тому Галичина була не лише «простором читання багатьох народів»: поляків, австрійських німців, євреїв, українців, але й простором їх музикування [50, с. 4].

Другою особливістю української музичної культури в Галичині, що впливає з поданого історичного огляду, була її глибока закоріненість в духовній релігійній традиції, яка, незважаючи на всі секуляризаційні процеси нового часу в XIX і XX ст. надалі залишається дуже потужною і впливає на стилістику хорових опусів. Незважаючи на те, що в XIX ст. на тлі суспільної секуляризації і більшої ролі аматорських товариств різних громад відбувається суттєва переорієнтація хорового руху у світську площину, відповідно до романтичної естетики плекається національно-патріотична тематика, розширюється спектр хорових жанрів, в тому числі у 1860-х рр. з'являються перші кантати М. Вербицького: «Жовнір» на сл. І. Гушалевича для хору а сарелла та «Заповіт» на сл. Т. Шевченка для соліста, хору і оркестру.

Тут варто пам'ятати про те, що авторами перших масштабних українських хорових опусів були саме священики – Михайло Вербицький, Іван Лаврівський, Остап Нижанківський, Порфирій Бажанський, Віктор Матюк, Йосип Кишакевич та інші. Причому в їх спадщині бачимо як доволі значний компендіум суто церковних хорових композицій, так і найширшу тематичну панораму світських творів. Окремо вартують згадки хори з музично-сценічних артефактів у жанрі співогри, які в окремих випадках отримали незвичайну популярність і стали виконуватись самостійно. Найбільш переконливі приклади – це хори «Верховино, світку ти наш» та «Гей, браття-опришки» із співогри М. Вербицького-Ю. Коженювського «Верховинці» і «Родимий краю» із

співогри В. Матюка «Капраль Тимко», які виконуються впродовж більш ніж півтора століття як професійними, так і аматорськими колективами.

Проте слід враховувати, що навіть у світських хорових опусах, національно-патріотичної, ліричної, історичної тематики вплив духовної музичної традиції залишається доволі помітним. Л. Кияновська зауважує: «цікаво порівняти релігійні і світські хорові композиції Вербицького: між ними можна знайти дуже багато спільного, аналогічне застосування музично-виразових засобів, гармонічні знахідки, фактурні ефекти, хоча церковна музика відзначається більшою стриманістю і зосередженістю виразу» [22, с. 87]. Цю засаду галицького хорового стилю слід виокремити, враховуючи її трансформацію у аналізованих далі творах.

Вибудовуючи парадигму української хорової культури Галичини в усіх її сегментах: композиторській творчості, виконавстві, рецепції: усвідомлення своєї приналежності до загальноєвропейського художнього континууму – слід пам'ятати, що від початку вона мала послідовне національно-просвітницьке спрямування, кожен з творів так чи інакше слугував утвердженню національної ідентичності. Спрямованість на гуманістичні цілі, збереження історичної пам'яті, підтримання неперервних традицій української культури загалом та власної регіональної – зокрема збереглась до сьогодення й індивідуально проявляється у кожному з обраних артефактів.

## Розділ II. Інспірації розвитку кантатного жанру в галицькій музиці першої третини ХХ ст.

### *2.1. Кантата-симфонія «Кавказ» Ст. Людкевича – західноєвропейські та національні засади формування художньої ідеї.*

Приступаючи до викладення власної виконавської концепції одного з фундаментальних вокально-симфонічних полотен української музики – кантати-симфонії «Кавказ» Станіслава Людкевича, слід спочатку дати відповідь на декілька сутнісних питань. Перше. В якому переважаючому стильовому ключі її варто трактувати: чи ближче до пізньоромантичного образу, чи орієнтуватись на післялисенківську традицію монументальних жанрів, а чи взяти до уваги модерністичні тенденції? Друге. Як рельєфно подати основний героїко-драматичний змістовний ряд – і не «загубити» інші обертони багатогранного образу циклу: лірико-сповідальний тон «Молитви», сарказм третьої частини, зосереджену філософську рефлексію початку, урочистий гімн фіналу? Третє питання, яке неминує постає, коли твір, написаний понад сто років тому, викликає прямі паралелі з сучасністю: як втілити в ньому дух сьогодення, особливо зараз, на тлі героїчного протистояння українців російській агресії? На перші два питання можна відповісти, орієнтуючись не лише на численні музикознавчі дослідження, присвячені «Кавказу», але й на власні статті і розвідки Людкевича – одного з найвидатніших українських музикознавців свого часу. Він доволі ясно окреслює свої інтенції в естетико-стильових орієнтирах, відтак це суттєво полегшує розуміння його підходів до втілення безсмертної шевченкової поезії у вокально-симфонічній площині. Складнішим видається відповісти на третє питання, оскільки кожен виконавець-диригент повинен сам відчувати дух своєї епохи і можливість її трансформації у масштабному полотні, створеному в іншу добу і з іншими художніми уявленнями. При тому надзвичайно важливо знайти «золоту середину»: з одного боку, не втратити автентичності авторського задуму, якомога повніше виразити його філософсько-етичну – а не лише суто художню! – сутність. З іншого ж боку, дивовижна співзвучність образів «Кавказу» нашому трагічному сьогоденню спонукає до його нового прочитання.

Відповідаючи на перше питання, звертаємось до оцінки пізньоромантичних тенденцій у творчості Людкевича *in genere*, тобто у основних засадах його індивідуального стилю і проявах у всіх жанрах його творчості. І. Дзюба визначив, що романтизм в Україні став «формою національно-культурного відродження» [13, с. 24], це трактування одного з основних європейських стилів XIX ст. ідеально відповідає також і людкевичевому уявленню про сутність національної музики. Не забуваймо, що і Шевченко належить до провідних європейських романтиків в тому колі багатьох національних культур, в якому формувались питомі літературні школи, тому стильові паралелі поета – композитора видаються цілком природними. Тим більше, що українська духовна парадигма у всіх її художніх виявах – в поезії, живописі, театрі і, що прикметно, у фольклорних жанрах, тяжіла до романтичної сфери впродовж тривалого часу. А музика як найбільш чуттєве, емоційно спрямоване мистецтво, на додаток глибоко закорінене в ментальній природі українського етносу, адаптувала романтичну систему як найбільш природну, що влучно підсумував О. Козаренко: «Романтичний тип світовідчуття як спосіб естетичного осягнення дійсності залишився визначальним у національній музичній культурі впродовж усього описуваного періоду (тобто XIX – XX ст. – В.К.)» [27, с. 145].

Для Людкевича одним з найважливіших романтичних прототипів був Ріхард Вагнер. На це звертають увагу дослідники, зокрема Л.Кияновська вказує, що «перевтілення стильових засад останнього романтика – Р. Вагнера, як вже зазначалось вище, виступає в творчості Людкевича більш опосередковано і своєрідно, головним чином, через звернення до певних інтонаційних “знаків-символів”, що склались у філософсько-етичній системі байройтського генія, а поруч із тим - через використання його гармонічних та тембральних барв, котрі створюють монументальне тло його містерій» [22, с. 106].

Сам композитор теж відверто визнає цей вплив в одному з листів до М. Лисенка, написаному в середині липня 1903 р.: «Може бути, що в мені ще надто сильно сидить елемент і вплив німецької романтичної школи, яка й до

нині мене інколи на силу тягне до себе. До того я від року пильно студіюю інструментарію, а Вагнер таки мене присів собою; я не знаю чи се не виходить мені на шкоду, але я не в силі відцуратись від сього» [70, с. 158]. Ця позиція митця вельми важлива для розуміння диригентом виразовості «Кавказу», спонукає виконавців замислитись над такими нюансами інтерпретації як розгортання драматичного ланцюга кульмінацій, особливо у першій та фінальній частинах, як підкреслення хроматичних послідовностей і альтерованих акордів у звукозображальних і експресивних функціях гармонії, як масивна об'ємна оркестровка, в якій слід виділяти окремі сольні проведення тем, контрасти груп інструментів, особливо важливу виразову роль мідних духових тощо. Разом з тим треба пам'ятати, що Людкевич в жодному випадку не був епігоном Вагнера, а дуже винахідливо, індивідуально трансформував впливи останнього романтика.

У зв'язку з тим неминуче постає питання продовження питома національної лінії хорової кантати, в першу чергу, у творчості Лисенка, що теж спирався на романтичні підвалини художнього мислення, тим більше, що йдеться про омузикалення шевченкового тексту, до якого написані три кантати Лисенка з «Музики до Кобзаря». В цьому аспекті варто зазначити, що головні принципи – поєднання питома української пісенної інтонації з системою виразових засобів, випрацюваною усією європейською романтичною композиторською практикою – об'єднують Лисенка і Людкевича. Безперечно, засновник національної школи мав колосальний вплив на становлення індивідуального стилю свого молодшого галицького колеги, але не слід забувати, що Лисенко присвоїв собі західноєвропейські професійні надбання в Лейпцигській консерваторії, а Людкевич – на сорок років пізніше у Відні. Тобто з об'єктивних причин вони мали дещо відмінний одне від одного «фокус бачення» романтичного стилю.

Але спільним у них був, по-перше, сам принцип синтезу актуальної для свого часу загальноєвропейської романтичної стилістики з мелодико-інтонаційною основою української пісні у всьому багатстві її жанрових варіантів. Ця багатовимірність допомогла як одному, так і другому митцеві



уникнути етнографічної поверховості музичного прочитання шевченкових текстів, чим, на жаль, часто грішили твори на вірші Кобзаря не надто талановитих непрофесійних аматорів. На це звертають увагу численні дослідники, зазначаючи зокрема: «В українській музиці «Кавказ» був першим вокально-симфонічним твором такої грандіозної і цілісної художньої концепції. Людкевичу в «Кавказі» пощастило органічно поєднати розкриття багатоаспектної проблематики та образного змісту поеми Шевченка з компоновкою крупної музичної форми. Композитор гнучко використав різні принципи музичного відтворення тексту. В одних випадках застосував пісенно-узагальнене його інтонування, в інших трактував текст як програму. Цим він уникнув одноманітності в розкритті Шевченкового слова, на яку хибувало ряд творів українських композиторів...» [46, с. 135-136].

По-друге, і Лисенко, і Людкевич мали надзвичайно тонке чуття поетичного слова. І тут знаходимо відповідь на друге питання: як поєднати різні, часто протилежні, контрастні образно-емоційні пласти змісту. У самого Шевченка помічаємо дуже розмаїтий спектр значень і підтекстів, який влучно окреслив Леонід Плющ: «суперечливість, несталість світогляду іманентна Шевченкові від перших до останніх поезій, ...ця суперечливість не є метанням поета-романтика від одного погляду до другого, а складає якусь особливу, не-евклідову, динамічну, несталу гармонію і тому дає можливість говорити про філософію „Кобзаря“ як щось цілісне, що серед протилежностей, самозаперечень і варіацій містить постійне, інваріантне, суто шевченківське єдине Слово, яке не можна визначити окремими його „варіаціями“» [49, с. 9-10]. На відміну від філософа і літературознавця Л. Плюща, Людкевич як музикант спирається на фонетичну пісенну основу поезії Шевченка, вбачаючи в ній – так само «не-евклідову» - гармонію вже самого звучання поетичного слова.

Про це він безпосередньо говорить у своїх музикознавчих статтях і розвідках, відтак варто навести кілька промовистих думок, які дозволяють зрозуміти його власний підхід до Слова Кобзаря у його *opus magnum* кантаті-симфонії «Кавказ»: «Поезія Шевченка була складена не безпосередньо зі

співом, але усі прикмети українських народних пісень перелились силою живого впливу на форми Шевченка» [35, с. 220]. До композитора, який звернеться до пророчого слова поета, Людкевич ставить дуже високі вимоги: «...музикант, який хоче складати музику до Шевченка, мусить рахуватись не тільки з його індивідуальністю, яку він репрезентує: хто хоче розуміти, відчутти і відповідно інтерпретувати Шевченка, мусить, безумовно, розуміти і відчутти ту сферу, з якої вийшла поезія Шевченка. Без розуміння українських народних пісень нема й бесіди про розуміння й інтерпретування Шевченка. Отже, першим *conditio sine qua non*, першим каноном для всякого композитора до поезії Шевченка повинно бути не то пізнати, не то совісно студіювати, а вжитися в українські народні пісні, в їх поетичний і музичний зміст і форму, їх взаємозв'язок і відносини. Музика до Шевченка мусить бути так само живим вицвітом українських народних пісень, як його поезія» [36, с. 241].

Ці теоретичні засади Людкевич блискуче втілює у своїй творчості, а передусім – у найважливішому творі, в якому сконцентрував провідні художні ідеї та ідеали, кантаті-симфонії «Кавказ». Прикметною є історія створення кантати. Хоча вона припадає на перший період творчості, слушно окреслити як найбільш зріле звершення могутнього таланту автора. Тривалий шлях від задуму до його втілення у вигляді чотиричастинного вокально-симфонічного циклу детально описує З. Штундер. Вперше думка про музичну інтерпретацію пророчої поеми Шевченка виникла ще у 19-річного юнака, коли він почув, як в березні 1898 р. її декламував на Шевченківському концерті його приятель Іван Калимон. Тоді він подумав про те, що «Кавказ» сам проситься бути поставленим на музику» [70, с. 636].

З. Штундер докладно подає хронотоп написання циклу [70, 637-639]. Першою за часом, на зламі ХІХ – ХХ ст. створювалась друга частина «Молитва», яка згодом двічі перероблялась. Хоча Людкевич загалом не звертався до релігійної тематики, але в цій «Молитві» більше, ніж в інших частинах, помітна сприйнятливність традиції духовної музики Вербицького та інших священників – представників галицької культури ХІХ ст., передусім лірично-сповідальний тонус у зверненні до Бога. Після неї була написана у

1904-1905 рр. перша частина, названа композитором «Прометей», якій передувало проходження композитором військової служби у Відні. Вплив віденського модернізму виразно позначився на музичній мові першої частини, але разом з тим робота над твором, очевидно, показала композитору недостатність професійної музичної освіти і спонукала продовжити студії у Відні, у авторитетного педагога Олександра Землінського та захистити дисертацію з проблем етномузикології «Два причинки до до питання розвитку звукообразності» під керівництвом Германа Греденера, а також слухав лекції видатного німецького музикознавця Гвідо Адлера у Лейпцигському університеті. Тільки після повернення з австрійських студій у 1909 р. написав фінальну четверту частину «І вам слава, сині гори». Останньою була створена третя частина – саркастичне скерцо-слава «Хортам і гончим, і псарям», яка за музичною мовою вирізняється особливо сміливими новаціями.

Винахідливе поєднання національних традицій і досягнень сучасної композиторської техніки в музичній мові кантати-симфонії було цілком свідомим вибором автора, що він підтвердить невдовзі у своїх музикознавчих критичних розважаннях: «... через спровадження чужих музичних сил не занапасться напрямок і національний характер в нашій музиці; про нього подбають всі українські музиканти і дилетанти, які нині про нього дбають; а здорова європейська культура, свідомо пересаджена, не то не винародовить нашого національного характеру в музиці, а дасть йому гарну і тривку охорону, в якій буде відпорніше протистояти всякій паразитичній ерудиції» [37, с. 344].

Прем'єра кантати-симфонії «Кавказ» відбулася 1914 року у Львові силами хору товариства «Боян» на концерті, присвяченому 100-річчю від дня народження Кобзаря під орудою самого композитора.

На основі наявних теоретичних розвідок та аналізу кількох інтерпретацій, доступних у запису (зокрема інтерпретації Миколи Колесси та Івана Юзюка) представляю власну виконавську концепцію, акцентуючи водночас актуальні, породжені сьогодишньою ситуацією «обертони змісту» і, таким чином, відповідаючи на третє з поставлених на початку розділу запитань: як втілити в

ньому дух сьогодення, особливо зараз, на тлі героїчного протистояння українців російській агресії?

У пошуках нового, відповідного духові часу музичного прочитання, я звернув особливу увагу на епіграф, обраний Т. Шевченком до «Кавказу», на який чомусь дослідники майже не зважають у тлумаченні поетичного змісту. Це строфа з книги пророка Ієремії, глава 9, стих 1: «Кто даст главе моей воду, И очесем моим источник слез, И плачуся и день и ночь о побиенных...». Обраний поетом біблійний прототип дає імпульс до трактування головної змістовної лінії твору як «героїчного реквієму з переможним фіналом», притому дуже важливим є збереження постійного стану драматичної напруги і експонування кульмінаційних зон.

Крім того, для мене особисто ще одним важливим імпульсом до інтерпретації всього циклу, починаючи вже від першої теми – зерна всього подальшого розвитку циклу, який отримує символічне визначення «теми гір» і до урочистого величного фіналу-гімну, стало трактування цього шедевр Людкевича як української Дев'ятої симфонії, по аналогії з Бетовеном. «Бетовенський» характер виконання, який поєднує величну урочистість і драматизм, взагалі є основним орієнтиром для моєї авторської концепції. На цю паралель наштовхнули мене висловлювання багатьох відомих музикантів, які називали кантату-симфонію «Кавказ» «нашою Дев'ятою симфонією». Вважаю це висловлювання дуже влучним, таким, що відображає могутній дух цієї музики, її драматизм і водночас епічність.

*Перша частина «Прометей (За горами гори)», f-moll, 4/4*

Для цієї частини композитор використав лише першу строфу безсмертного Шевченкового шедевр, але натомість дуже уважно відчитав її, втілюючи музичними засобами закладені в кожному рядку символічні підтексти. Цим зумовлена і контрастно-складова форма першої частини, оскільки кожен поетичний «знак» отримує відповідне звукове розкриття, а відтак загалом драматургічний розвиток докладно слідує за ходом поетичної думки. Невипадково ця частина отримала підзаголовок «Прометей». Метою композитора було підкреслення жертвовної місії давньогрецького героя, як

алегорії до подвижників і мучеників української історії. В сьогоднішній ця алегорія звучить винятково актуально, адже сучасні воїни долають двоголового орла, втілюючи вищу місію прометеїзму як порятунку людства.

Частина починається з розбудованого оркестрового вступу, який становить своєрідний «анонс» не лише усієї частини, але й усього циклу, послідовно проводячи суто інструментальними засобами все розгортання образного змісту: *per aspera ad astra* – через терни до зірок, від оплакування до відповіді на питання пророка Єремії про те, хто дасть йому воду і осушить його сльози. Вступ відкривається несподіваним різким «спалахом» - висхідного хроматичного пасажу в оркестрі, побудованого на ланцюжку зменшених септакордів, який різко переривається, змінюється короткими спадаючими фразами, так само тонально невизначеними, заснованими на зменшених гармоніях. Оскільки тематично цей короткий епізод не пов'язаний з темою гір у хорі, важливо визначити його функцію у драматургії частини та всього циклу. На мою думку, цей контрастний оркестровий епізод символізує волю до боротьби – жорстокої, трагічної, але неунікненої. Тому необхідно провести його дуже яскраво, «вихором», що змітає все.

За ним в оркестрі слідує тема, побудована на інтонаціях зітхання, як уособлення страждань, що чекають на цьому шляху. Пропоную інтерпретувати цей фрагмент суворо і компактно, не стільки як «зітхання», як «опір і протистояння», не впадаючи у типовий український «сентимент», про який писав ще сам Людкевич, оцінюючи його не надто позитивно.

Після неї врешті з'являється тема гір, яка лише у своєму першому проведенні має епічний величний характер, проте одразу ж композитор піддає її інтенсивному розвитку, вона проходить у ланцюжку висхідних секвенцій, які вимагають від диригента, з одного боку, активності, наростання драматичної напруги, з іншого ж – точного розрахунку «градусу» цього наростання, щоби не видихнутись на перших секвенційних ланках, а поступово розкручувати спіраль драматичного підйому. Важливо також витримати, «не зжувати», генеральну паузу перед вступом хору, оскільки вона готує перехід до ного етапу розвитку.

Вельми непросто знайти потрібний темпово-динамічний баланс першого хорового епізоду на словах: «За горами гори, хмарою повиті, / Засіяні горем, кровію политі». У виконанні Миколи Колесси хор вступає здаля, немовби «з-за куліс», «з-за гір», поступово виступаючи на авансцену. Іван Юзюк більше експонує масштабність і велич образу гордовитих гір, одразу підкреслює його патетико-драматичну домінанту. Я особисто вважаю необхідним досягнути ефекту стрімкого наростання від початкового стриманого, немовби віддаленого звучання – до кульмінації наприкінці епізоду. Цей підхід обумовлений передусім авторською інтерпретацією смислової опозиції перших поетичних рядків: величі і вічного спокою гір – горя, якого зазнають у досконалому світі природи люди, і безневинної крові, яку вони вимушені пролити.

Подальше розгортання музичного матеріалу стисло слідує за трагічним змістом наступних поетичних рядків: «Споконвіку Прометея / Там орел карає, Що день божий довбе ребра / серце розбиває. / Розбиває, та не вип'є / Живущої крові». Після десятитактового оркестрового епізоду, в якому відбувається нагнітання напруги: завдяки ланцюжкам дисонансів, згущенню оркестрової тканини, наростанню динаміки, - хор скандує перші два рядки. Жорсткі хроматичні ходи, що переважають в мелодиці, нагадують про *passus duriusculus* – барокову риторичну фігуру «жорсткого ходу», за допомогою якої композитори підкреслювали трагічні і драматичні образи словесного тексту. У виконанні неодмінно слід максимально яскраво експонувати ці ходи, особливо наголошуючи їх взаємодію з оркестровим звучанням, так само побудованим на дисонуючих акордах і висхідних модулюючих секвенціях.

Всі поетичні образи, кожне слово знаходить в музиці глибоке переосмислення: і «карає» (знову через *passus duriusculus* і акцентовані вигуки, як удар бича), і «довбе» (через повтор звуку), і «живущої крові» (через розгорнену мелодичну фразу). Зокрема дуже влучно Людкевич знаходить музичний відповідник до слова «розбиває»: його трагічний сенс розкривається через розірвані паузами, «розбиті» фрази-вигуки, які заповнюються експресивними дисонантними ходами і яскравими спалахами *sforzando* в оркестрі. На цих вкрай напружених драматичних підйомах і спадах диригентіві

дуже важливо зберегти почуття міри і не піддатись спокусі загнати темп, перетиснути динаміку тощо. Це зовсім не потрібно, бо сам комплекс виразових засобів вже достатньо концентровано передає трагізм мук Прометея і драматичність його боротьби. В цьому епізоді орієнтуюсь на взірць Миколи Філаретовича Колесси, який проводить його по-вольовому стримано, але це стриманість стисненої пружини.

Наступний епізод на словах «Воно знову оживає / І сміється знову» після 24-тактової оркестрової інтерлюдії вносить полярний контраст у хід розвитку. Колосальний ефект просвітлення Людкевич досягає на словах «воно знову оживає», завдяки кардинальній і раптовій зміні всієї системи виразності виникає відчуття сходу сонця над похмурими і темними перед тим горами. По-перше, ці слова доручаються жіночим голосам – сопрано і альтам, по-друге, мелодика епізоду викликає виразну асоціацію до веснянок, зокрема до знаменитої «Благослови, мати» – символу пробудження природи, коли все оживає, по-третє «облегшується» і оркестровий супровід, і гармонія, що спирається на тоніко-домінантове коливання в Соль мажорі. Подальше розширення діапазону і охоплення всієї маси хору і оркестру сприймається як урочистий гімн. На завершення епізоду, вважаю, варто зробити невелике *ritenuto* на динамічному піднесенні *molto crescendo*, щоби підкреслити відчуття вселенської радості – посмішки серця.

Перехід до наступного епізоду від цифри 9 на словах «Не вмирає душа наша, / Не вмирає воля. / І неситий не виоре / На дні моря поле / Не скує душі живої / І слова живого. / Не понесе слави Бога, / Великого Бога» відбувається вже не через оркестрову інтерлюдію, як в попередніх епізодах, а виклад безпосередньо передається до чоловічої групи. Це теж цілком логічно, бо якщо попередні епізоди яскраво контрастували між собою, вимагали об'ємного самостійного оркестрового «коментаря», то зіставлення близьких за сенсом ключових слів «оживає» - «не вмирає» не потребує перерви. Натомість переможний зміст поетичних рядків інспірує композитора до використання жанрової моделі урочистого козацького маршу. Могло би видаватись, що енергійний маршовий поступ природно завершить усю частину, тим більше, що

в цьому епізоді використаний увесь поетичний текст, а його останні такти звучать надзвичайно натхненно і патетично – на максимальній гучності і витриманих нотах, після чого з'являється ще й п'ятнадцятитактове оркестрове «резюме».

Але Людкевич не завершує всупереч очікуванню тернистий шлях «Прометея» цією урочистою фразою. Композитор застосовує тут ще один дуже сильний виразовий прийом – переінтоновує останні два рядки: «Не скує душі живої / І слова живого. / Не понесе слави Бога, / Великого Бога» у генеральній кульмінації всієї частини – масштабному фугато, що починається від цифри 13 і триває понад 240 тактів, в той час, як всі попередні епізоди разом займають у партитурі понад 250 тактів. Тобто практично можна говорити про два рівновеликі розділи цієї частини, що знову нагадує про першу частину 9-ї симфонії Бетовена з її велетенською кодою, що має виняткове смислове навантаження. Композитор прагне тут максимально переконливо розкрити музичними засобами «розривання кайданів», і ця неперервна пульсація життя безсмертної душі і слова, що збереже Божу славу, втілюється в музиці могутнім потоком звучання, що наче живе срібло переливається від однієї групи голосів до іншої, від одних інструментальних пластів до інших, щоби злитись в єдиній гармонії.

Сама тема фугато знайдена Людкевичем дуже винахідливо: вона проростає з початкової теми гір, проте являє собою її видозмінений варіант. Спорідненість з інваріантом розпізнається передусім завдяки ходу від тоніки до натуральної септими мінорного ладу. Разом з тим вона почасти нагадує тему фугато з іншої кантати на слова Т. Шевченка: Лисенкової «Радуйся, ниво неполитая». І в одному, і в другому випадку використаний аналогічний прийом: в першому елементі теми фугато (*dux – вождь*) застосована риторична фігура *circulatio*, тобто обертання, що символізує вічний колообіг життя і природи, невмирущість життєдайних сил. Адже не випадково і у Лисенка ключовою фразою фіналу є образ відновлення природи: «оживуть степи, озера», і Людкевич обирає з поезії символ незнищеного духу - «не скує душі живої».



Тобто в обох творах драматичний розвиток підводить до перемоги живої сили над руйнуванням і смертю.

Від диригента заключне фугато вимагає значного інтелектуального зусилля і художнього чуття: адже воно загалом побудоване за принципом розкручування спіралі. Відтак слід якнайточніше вирахувати етапи наростання, своєрідний «енергетичний баланс» грандіозного заключного фрагменту, який урочисто і велично увінчує весь тривалий попередній конфліктний шлях інтонаційних подій. Диригент повинен так укласти хронотоп, щоби, з одного боку, одразу не рушити надто активно вперед, і невдовзі остаточно не видихнутись передчасно, оскільки потім доведеться топтатись на місці. З іншого боку так само небезпечно затягувати на початку темп, щоби потім не наздоганяти підтюпцем смислово розв'язку частини, піднімаючись до вершини останніх тактів. Доволі складно тримати у фугато під контролем всі виконавські сили, бо надто велике навантаження лягає на хор, який – на взірєць бетховенського фіналу – повинен прозвучати урочисто, велично, але водночас із шляхетною стриманістю. Масив оркестру, в якому Людкевич застосовує тип вагнерівської оркестровки, не повинен заглушати хорове звучання, тому однією з основних проблем є знаходження ідеального динамічного балансу хору і оркестру.

Особливу увагу слід звернути на оркестрову постлюдію: вона становить обрамлення до початку, вибудовуючи смислову арку масштабної частини. Останні такти не можна перенавантажити динамічно (*на манер радянських кантат*), а навпаки, належить «визвучити» з поступовим наростанням, так, наче величний образ підноситься вгору, до вершин, осягаючи катарсис.

*Друга частина «Молитва (Не нам на прю)», fis-moll, 3/4*

Вона виконує драматургічну функцію повільної частини симфонічного циклу і водночас, на самому початку переводить активний драматичний розвиток першої частини у площину ліричної рефлексії – болісного роздуму. Проте неслухно було би інтерпретувати всю частину в лірико-рефлексивному ключі молитовного заглиблення. Адже композитор і тут залишається вірним основному принципу музичної трансформації поетичного тексту, тож наступна

строфа Шевченкової поеми, покладена в основу другої частини, так само вдумливо відчитується Людкевичем.

Розлогий оркестровий тридцятитактовий вступ стиснено розкриває всі етапи подальшого розвитку. Розпочавшись з стрімкого низхідного ходу, після нього ніби з глибин випливає виразна мелодична лінія кларнету, сповнена невимовного жалю і трагічної експресії – вона попереджує тему молитви в хорі. Поступово напруга зростає, звучання набуває драматичного піднесення, досягає кульмінації, і потім так само раптово спадає, залишаючи виразну тему кларнету.

Мелодичний рельєф початкової хорової теми, яку спочатку проводять жіночі голоси сопрано на словах «Не нам на прою з тобою стати», до яких після двох тактів долучаються альти на словах «Не нам діла твої судить», являє собою дзеркальне обернення – інверсію теми гір, плавно спадаючи від сіс другої октави до сіс першої. Так само стримано епічно, як в першій частині, звучить септима натурального мінору. Відповідь чоловічої групи суворо й сумовито відлунює, повторюючи останній поетичний рядок, позначений внутрішньою напругою, протистоянням сумовито-приреченої теми «Він продовжується розпачливим вигуком всієї маси хорових і оркестрових голосів на словах «Нам тільки плакати, плакати, плакати». Триразовий повтор ключового слова «плакати» в поезії – лексичний повтор, що покликаний підкреслити експресивний відінок. Композитор інтонаційно виокремлює цей поетичний прийом спочатку вигуком, а потім безсилим спаданням до основного тону ладу.

Наступна фраза відповідно до поетичного змісту: «І хліб насущний замість / Кровавим потом і сльозами» переводить розвиток у активну драматичну площину: хроматична загостреність мелодичного рельєфу, зіставлення акордів далекого ступеня спорідненості, стрімкий підйом до вершини на максимальній гучності *ff*, туттійна згущеність оркестру і хору справляють яскраве враження раптового «спалаху» протесту. Однак, цей межовий емоційний стан триває лише мить. Коротка оркестрова інтерлюдія підводить до наступного епізоду, який умовно можна назвати «епізодом

подолання». Адже в поетичних рядках сконцентрована вся сутність зла, яке породжує страждання: «Кати знущаються над нами, / А правда наша п'яна спить».

Тут Людкевич використовує жорсткі хроматичні послідовності, гострі «перестрибування», імітаційні переклички, пунктирні ритичні звороти, подібні до тих, які згодом з'являться у третій частині – скерцо. Цей епізод, як і попередні, доволі стислий, займає всього десять тактів, після нього хоральна інтерлюдія духових підводить до звернення, сповненого надії і болю: «Коли вона прокинеться - / Коли одпочити / Ляжеш, боже, утомлений - / І нам даси жити!». Музичне втілення цих рядків становить кульмінаційний злам частини, в якому вчуваються характерні звороти українського народного голосіння, що містять ораторсько-патетичні прийоми – вигуки, зойки, в останній фразі, яка стрімко спадає донизу, вчувається схлипування, зітхання. На трагічність музичного образу, відповідного до поетичного змісту, вказує і авторське позначення *molto adagio, espressivo*.

Після цього епізоду наступає генеральна пауза – одна з найтриваліших у всьому циклі. Її вміщення у цілісну концепцію твору становить теж є дуже важливою і непростою для диригента. По-перше, її слід правильно підготувати і розрахувати в темповому і динамічному плані, поступово «забираючи» на останніх нотах силу звучання і заповільнюючи. По-друге, диригент повинен уявити і пережити зміст «звучання тиші», яку композитор використав як сильний виразовий засіб, розраховуючи, як довго слід її витримати і зробити осмисленою.

І лише після генеральної паузи, наприкінці частини (цифра 7, авторська ремарка *religioso cantabile*) з'являється певні риси «молитовності», однак не у ключовому для музичної молитви зосередженні на рефлексивному стані, а у поєднанні з гімнічною піднесеністю і ліричною експресією, відповідно до слів, в яких сконцентровані і символи християнської віри, і водночас прославлення, надія, впевненість: «Ми віруєм твоїй силі І духу живому. Встане правда! Встане воля! І тобі одному Помоляться всі язики Вовіки і віки».

І все ж завершення відбувається не на цій прославленій ноті: композитор знову відмовляється від найбільш очевидної крапки в кінці розповіді, натомість наголошуючи на драматичному протиставленні очікуваного і реального. Адже після глоріальної піднесеності картини ідеального майбутнього відбувається різкий поворот до протилежного стану: «А поки що течуть ріки, / Кривавії ріки!». Саме тому останній епізод містить в оркестрі коротку фразу-передбачення саркастичної теми наступного скерцо, в гармонічних послідовностях і тембральній палітрі відбувається «затемнення» колориту. Тим не менше останні такти повертаються до величного урочистого тону, *contra smpet smpeto*, не втрачаючи надії на переможне завершення.

Загалом друга частина «Кавказу» ставить перед диригентом низку складних завдань, які необхідно ретельно продумати. Перша складність пов'язана з тим, що частина побудована як ланцюг контрастних епізодів, в яких образно-емоційний спектр змінюється доволі часто, тож виникає небезпека смислового розсосередження цілості, інакше кажучи, форма може просто «посипатись». Відтак переходи від скорботи до протесту, від знемоги до прославлення вимагають дуже продуманого принципу укладення різнохарактерних частинок в цілісну змістовну картину. Другою проблемою є забезпечення просторово-фактурного і тембрального балансу. В цій частині зустрічаємо кілька промовистих соло і виділених оркестрових та хорових груп, які композитор застосовує з метою підкреслити тембральними барвами, символікою оркестрового інструменту чи голосу асоціативний образ чи емоційний стан. Досягнення балансу сольних інструментів/голосів, груп інструментів і тутті є одним з першочергових завдань виконання.

*Третя частина Скерцо (Хортам, гончим слава!), 4/4*

В цій частині Людкевич використав найбільш сміливі і модерні прийоми композиторського письма. Недаремно тут навіть не проставляється основна тональність – гармонічну мову характеризують блукання нестійкими тонами і ланцюжки дисонансів, які розв'язуються тільки в тимчасові опори. Так само різноманітно і винахідливо використовуються темброво-фактурні можливості виразу, переміни ритмічної регулярності – нерегулярності, динамічна палітра,

Скерцо розпочинається тривалим оркестровим епізодом, в який «вклинюється» ремінісценція першої теми – лейтмотиву гір, відповідно до повтору ключової фрази в поемі: «За горами гори, хмарою повиті / Засіяні горем, кровію політі». Попри точне повторення самого музично-поетичного тексту суттєво змінюється підтекст, що неодмінно слід врахувати диригенту: у порівнянні з епічним величним проголошенням теми гір у першій частині, тут вона звучить похмуро, загрозливо, акцент робиться передусім на відтворенні страждань, горя. Хоча загалом майже п'ятдесятитактовий епізод – перша фаза розвитку частини – побудований як ланцюг контрастних за емоційним тонутом фраз, вони не справляють калейдоскопічного враження, оскільки від початку до кінця тут витримана основна образно-драматургічна лінія, позначена трагізмом і драматичною напругою.

Другу фазу, яка розпочинається від цифри 3, можна метафорично окреслити як «епізод цькування», оскільки в ній втілюється зміст поетичних рядків: «Отам-то милостивії ми / Ненагодовану і голу / Застукали сердешну волю / Та й цькуємо». Людкевич звертається тут до поліфонічного викладу, вибудовуючи квазі-фугато – початкове імітаційне проведення химерної дисонантної теми на звуках *gis - cis* в партії басів і тенорів вказувало б на експозицію поліфонічної форми. Проте надалі тема наче розсипається на окремі короткі фрази-вигуки на слові «цькуємо», таким чином винахідливо відтворюючи ефект удару, шмагання. Та й сама імітація в першій фразі нагадує про первісне значення фуги – барокової риторичної фігури *fuga*, що, як правило, поєднувалася з образами погоні, бігу, втечі.

Цей же фрагмент повторюється ще раз, але підноситься на секунду вгору, починаючись від звуків *b – es*. Диригентові потрібно показати наростання градусу напруги в зіставленні обох повторних фрагментів і підготувати наступну смислову фазу частини, яку умовно називатиму «оплакування, *pieta*» – трагічну кульмінацію, що починається з цифри 5 і передає слова: «Лягло костьми / Людей муштрованих чимало. / А сльоз, а крові! – напоїть / Всіх імператорів би стало / З дітьми і внуками, втопить / В сльозах удов'їх. А дівочих, / Пролитих тайно серед ночі! / А матерніх гарячих сльоз! / А

батькових, старих, кривавих! / Не ріки — море розлилось, / Огненне море!»). Розпач і страждання досягають у цьому епізоді максимальної сили, що виражено в музиці концентрацією усіх відповідних виразових засобів.

В мелодиці це патетичні вигуки, зітхання, раптові обриви фраз, висхідні секвенції для підкреслення наростаючого хвилювання, промовисті «звучащі» паузи; в ритміці – подолання ритмічної регулярності, пунктирні звороти, затримання на сильній долі такту; в ладогармонічній організації – нестійкість, відсутність тональних опор, дисонантні ходи, ланцюжки альтерованих акордів; в динамічному плані – переважання крещендуючих побудов, часті сплески *sforzando* на вершинах фраз. В оркестровому плані слід виділити особливо важливу роль мідних духових, часті згущені туттійні фрагменти тощо. Вражає виняткове багатство і диференційованість фактури – імітаційні переклички голосів переходять у щільні акордові послідовності, контрастне зіставлення пластів хорової і оркестрової тканини витісняються просторово розкиданими короткими фразами – вигуками, після чого зливаються у щільному туттійному моноліті.

Для диригента ця фаза розвитку третьої частини складає особливу трудність, оскільки вимагає надзвичайно точності градації кожного виразового прийому: фразування, темпового, динамічного компоненту. Необхідно якомога прецизійніше підвести до першої смислової кульмінації на словах «В сльзах удов'їх» (епізод *Moderato*, перед цифрою 7), а в наступній оркестровій інтерлюдії підкреслити сумовитий, але дещо тьмянний образ, близький до голосіння.

Наступний фрагмент «оплакування» розпочинається зі слів «А дівочих / пролитих тайно серед ночі» у партії альтів. Композитор створює тут алюзію до початкової теми другої частини, що цілком виправдано змістовно: і в одному, і в другому випадку йдеться про сльози і страждання. А в музично-драматургічному ключі такий прийом додатково забезпечує цілісність розвитку циклу. Від цифри 9 *Rochetto agitando* починається друга хвиля наростання, яка за інтенсивністю перевершує першу і стрімко прямує до вершини, яка припадає на слова «Огненне море розлилось». У цій фазі (як і загалом у третій частині)

чи не найвиразніше проявляється трансформація Людкевичем деяких виразових принципів експресіонізму, особливо у вираженні граничних емоційних станів страждання, розпачу, гніву.

Остання фаза – саркастичне прославлення винуватців трагедії - «Слава! Слава / Хортам, і гончим, і псарям, / І нашим батюшкам-царям / Слава!». Настирливий лексичний повтор ключового слова «Слава» інспірує композитора до впровадження маршу – ніби урочисто військового, але насправді гротесково механічного. Його жорсткий карикатурний поступ в оркестрі, наголошений мідними духовими, доповнюється уривчастими викриками хору, що розкидані між хоровими партіями, немов доливають з різних боків. Після кількарязового повторення вигуків в басах вступає зловісно фантастична тема на словах «Хортам і гончим, і псарям», яку перериває скандування всього хору, підкреслене масивом оркестру: «Слава». Поступово всі учасники зливаються в єдиному екстатичному шабаші, доходять до найвищої точки – і зникають як марево від сонячного світла. Можна погодитись щодо цього епізоду, що «за прототип служить поширений романтичний символ “дикого полювання”, містично забарвленого “шабашу” (знаний ще від “Сцени у Вовчій долині” з “Фрайшюца” Вебера, відтак продовжений та переосмислений і Берліозом, і Лістом, і Вагнером та ін.), в якому в свою чергу трансформуються відомі звукозображальні звороти сцен полювання в бароковому мистецтві... Але у Людкевича ці традиційні знаки набувають вкрай викривленого тлумачення, майже карикатурної гіперболізації» [22, с. 176].

*Четверта частина Фінал (Борітеся – поборете) 4/4 – 2/4*

Фінал кантати-симфонії вирішений як досягнення перемоги – катарсису виняткової сили. Сам поетичний текст природно переосмислюється в музиці як урочистий гімн: «І вам слава, сині гори, / Кригою окуті! / І вам, лицарі великі, / Богом не забуті. / Борітеся — поборете! / Вам бог помагає! / За вас правда, за вас слава / І воля святая!». Однак Людкевич, вірний своєму принципу вдумливого музичного прочитання поетичного тексту, не одразу вводить піднесений прославний образ. Спочатку, як короткий форшпіль – впровадження у дію – звучить видозмінений лейтмотив гір, у цій його версії наголошується

велична хоральність, створена щільним акордовим викладом хорového і оркестрового tutti. Проте його проведення на найтихішій гучності рр обумовлює ілюзорність образу, як цілі, яку ще треба досягнути.

Тож недаремно після проголошення хором цієї фрази наступає тривалий оркестровий епізод, сповнений колосальної енергії подолання, в який яскравими спалахами вриваються вигуки «Борітеся», що виконуються усією хоровою масою: Прикметно, що в оркестрі проходять окремі тематичні елементи, споріднені з попередніми частинами. Такий прийом теж нагадує про фінал Дев'ятої симфонії Бетховена, в якому на початку теж експонуються тематичні звороти попередніх частин. Активний розвиток початкового епізоду приводить до наступної фази – напруженої драматичної боротьби, яка розгортається хвилеподібними підйомами і спадами, починаючись два такти перед цифрою 6 і поступово розкручуючись по безперервній спіралі динамічного наростання аж до кінця цифри 11, досягаючи вершину даного розділу – стрімкий підйом до а другої октави і зростання гучності до fff на вигуках: «Борітеся – поборете».

Після цього з цифри 12 (авторська ремарка *Risoluto*) розпочинається завершальна стадія, переможний поступ, для якого Людкевич використав маршову ритміку, притаманну урочистому походу. Цікаво зіставити маршовість третьої і четвертої частини: наскільки відмінна семантика жанру в обох випадках – зловісна і агресивна в скерцо, радісна і піднесена у фіналі.

Мимоволі згадується влучна оцінка Миколи Гоголя різниці між російською і українською піснею загалом: «Російська тужлива музика виражає, як справедливо зауважив М. Максимович, забуття життя: вона намагається втекти від нього і заглушити повсякденні потреби і турботи: але в малоросійських піснях вона злилась з життям – звуки її настільки живі, що, здається, не звучать, а говорять: говорять словами, виголошують промову, і кожне слово цієї яскравої промови западає в душу» [11]. Це спостереження класика, українця за походженням і ментальністю, закоріненого у фольклорній традиції, якнайкраще відображає сутність обох маршів у кантаті-симфонії.



Поміж двома поступально-маршовими фрагментами (від цифри 16) вміщується доволі тривале фугато на словах «Вам бог помагає», де Людкевич переінтонує ще один попередній тематичний елемент з фугато першої частини, який там звучить на словах «Воно знову оживає». Риторична фігура *circulatio* в цій версії набуває більш об'ємного викладу, авторська ремарка *piu mosso*, а потім *agitato*, спонукає до інтерпретації цього «передапофеозного» фрагменту радісно-схвильовано, для диригента його яскравою асоціацією може стати потужний промінь сонячного світла, який осяває похід переможців. Сам маршовий апофеоз – останній фрагмент від цифри 21 з ремаркою *con tutta la forza, marcatissimo* (з усією силою, якнайвиразніше) – в цьому контексті осмислюється як стрімкий політ до вершини.

Сучасна війна проти російської навали винятково актуалізувала зміст як поеми Шевченка, так і її музичного прочитання Станіславом Людкевичем. Тому власна інтерпретаційна концепція твору, яку автор втілює у концертному виступі, позначена більш виразним експонуванням конфліктних зіткнень, посиленням трагічної експресії в епізодах, що розкривають страждання і горе, активнішим проведенням драматичних фаз протистояння і подолання. І тим яскравіше, з більшою енергією і силою повинні прозвучати урочисто-переможні завершення першої і фінальної частини, як символ нашої абсолютної впевненості у перемозі України, до чого закликали і поет, і композитор.

## *2.2. Модерна трансформація автентичного фольклорного обряду у «Лемківському весіллі» М. Колесси.*

Перш ніж представити власну виконавську концепцію музичного дійства Миколи Колесси «Лемківське весілля», необхідно окреслити передумови написання цього вельми вагомого для української культури твору: як об'єктивні (провідні стильові тенденції епохи, нові засади використання народнопісенних джерел у професійній музиці різних національних шкіл, а також наукові досягнення фольклористики), так і суб'єктивні (особиста реляція композитора з фольклором, викликана родинним оточенням, обставинами навчання, духовними пріоритетами), оскільки вони дозволяють зрозуміти

причини доволі суттєвої відмінності у трактуванні фольклору в індивідуальному стилі М. Колесси і його попередників, а відтак вибудувати інтерпретацію цього твору, відповідну до авторського задуму.

У ХХ ст. європейське музичне мистецтво кардинально змінює своє ставлення до фольклорних прототипів у професійній творчості, що сформувались під впливом романтичної естетики та салонної практики Бідермаєру. Ці зміни були пов'язані з кількома історичними, суспільними, естетичними передумовами, які надто суттєво вплинули на взаємодію «народного – професійного» в композиторських трансформаціях фольклорних джерел.

Першою передумовою стали новітні естетико-стильові тенденції, з яких послідовно усувався культ суб'єктивності, перевага особистих почуттів і переживань, натомість основну позицію посідає відтворення напруженого динамічного пульсу сьогодення, пошук виключно інноваційних засобів музичної виразності, а навіть епатування публіки. Тому забарвлене інтимною задушевністю ліричне втілення народнопісенних інтонацій у вокальній, інструментальній чи хоровій композиторській творчості поступається місцем замилюванню архаїчними обрядовими пластами фольклору, виразу їх колективної позаіндивідуальної природи.

Щодо прагнення митців початку ХХ ст., сягнути в музиці до первинних архетипів і поєднати їх з найсучаснішими відкриттями композиторської техніки, то цьому прагненню чи не найкраще відповідає принцип, виведений французьким структуралістом Клодом Леві-Стросом: «Музика нагадує міф, подібно до нього, вона долає антиномію історичного, минулого часу і перманентної структури» [20, с. 5].

Максимальна мелодична лаконічність і простота давніх фольклорних поспівок, завдяки чому яскравіше експонується ритмічна складова – заворожуюче регулярна чи примхлива, з неочікуваними жорсткими акцентами, дозволяла композиторам сміливо експериментувати з гармонічним і фактурним опрацюванням подібного матеріалу, органічно поєднувати архаїчні і модерні елементи виразової системи. Прикладом такого новітнього сприйняття

фольклору може служити творчість Б. Бартока, І. Стравинського, К. Шимановського, Л. Яначека та багатьох інших.

Другою передумовою змін став новий, значно вищий рівень дослідження фольклору, що перейшов з етнографічно-описового збирання артефактів народної культури до послідовної теоретично обґрунтованої системи аналізу і обґрунтування фольклорних моделей. Одним з провідних фахівців – дослідників фольклору всеєвропейського, світового масштабу був Філарет Колесса, від якого його син успадкував не лише тонке відчуття характеру народної пісні, непроминушу любов до неї, яку проніс протягом усього життя, але й глибоке розуміння будови і всього комплексу виразових засобів різних пісенних, танцювальних, інструментальних жанрів української народномузичної спадщини у їх регіональній розмаїтості. Дуже важливо у цьому зв'язку зазначити, що Філарет Колесса мав фундаментальну освіту в царині фольклористики – адже він навчався у Віденському університеті у відомого сербського славіста Ватрослава Ягіча та австрійського музиколога Гвідо Адлера (у якого перед тим навчався і Станіслав Людкевич), а також відвідував лекції славетного Антона Брукнера [9].

Згодом він відвідує в Берліні засновників наукового напрямку порівняльної етномузикології, знайомиться з їх фонографічним архівом народної музики, і переймає прогресивні надбання світової науки у дослідженні фольклору. Серед них передусім слід згадати його вимогу щодо створення фоноархіву української музики, про що він пише на початку однієї зі своїх найважливіших праць – «Мелодії українських дум»: «Для досліджування пісенної форми дум бажане зібрання якнайбільшого числа варіантів, що дають змогу пізнати біологічну сторону мелодій, як на це звертають особливу увагу новіші дослідники в галузі музичної етнографії» (і у зносі розшифровує, що він має на увазі під терміном “біологічний”, котрий трактує як термін, введений представниками порівняльного музикознавства на означення її /мелодії/ акустичних, конструктивних властивостей та еволюційних процесів» [29. с. 32]. Крім того, особливу увагу приділяє Філарет Колесса ритміко-мелодичним структурам пісень та жанрів національного епосу (в першу чергу, дум), а також

специфіці музичного фольклору різних регіонів, розглядаючи його у цілісності як соціокультурне явище.

Аналогічний підхід до фольклорних джерел, перенесений з царини наукового дослідження в творчу сферу, сприйняття народної пісні як основи власного композиторського стилю демонструє і Микола Філаретович. Доцільно навести доволі розлоге власне висловлювання, в якому відображаються і суто суб'єктивне переживання усього неймовірно багатого універсуму української народної пісні, і в той же час розуміння західних пріоритетів у композиторській трансформації фольклору, притаманних вищезгаданим провідним митцям першої половини ХХ ст.

«Я виріс і сформувався як композитор на основі народної пісні... сприймаю її дуже особисто, як частину свого художнього, навіть більш – духовного єства. Це не значить, що я коли-будь хотів лише сліпо копіювати її, аж ніяк ні. Навпаки, переконаний, що вона в кожному часі є актуальною, може відповідати будь-яким сучасним способам композиції. Це тільки ті композитори, які не відчували б, не розуміли її і не знали, що з нею робити, могли б часом потрактувати народну пісню, як щось “старомодне”. То “старомодна” не сама народна пісня, а їх погляди, нездатність зрозуміти її глибинну сутність» [24, с. 79].

Очевидно, полеміка з музикантами, які відкидали фольклор як «застарілий» і «невідповідний духові часу», могла виникнути на ґрунті перекрученого сфальшованого трактування народнопісенної спадщини в радянській ідеології і у примітивній бездарній творчості апологетів соціалістичного реалізму, які вживали пісенні цитати без розуміння їх сенсу. Невипадково Колесса посилається на приклади видатних майстрів, які геніально вміли долати «антиномію історичного часу», до чого прагнув і він сам: «Великі композитори ХХ ст. – як-от Барток чи Стравинський – чомусь вміли в народній пісні побачити те, що якнайточніше відповідало почуванням і сприйняттю нового суспільства, і на цій народній пісні вибудували власний стиль, який “старомодним” ніхто б не смів назвати. Я теж завжди прагнув до

цього поєднання “вічного і сьогоднішнього”, лише на основі української пісні» [24, с. 9].

Неможливо поминути факту, що особливо лемківський фольклор завжди приваблював особливу увагу митця. На Лемківщину він їздив з батьком з раннього дитинства, супроводжував його у теренових експедиціях, завжди з великою ностальгією згадував про ці подорожі і при кожній нагоді виражав своє захоплення лемківським колоритом – як музичним, так і неповторною виразною говіркою. Невипадково ці преференції знайшли відображення і в його творчості: «Якщо у творчості Колесси і можна зауважити інтерес до фольклору різних регіонів України, то все ж таки головне значення у цьому відношенні, безсумнівно, має фольклор її гірської частини – Гуцульщини, Лемківщини та Бойківщини. Інтонаційні та ритмічні властивості лемківської та гуцульської музики, як вокальної, так і інструментальної, настільки асимільовані мисленням композитора, що спонтанно виявляються у його індивідуальному тематизмі» [74, с. 24].

Циклічну композицію «Лемківське весілля» для мішаного хору в супроводі струнного квартету або фортепіано, що складається з двадцяти частин – обробок лемківських пісень, не можна однозначно віднести до жанру кантати. Швидше вона являє собою зразок музично-інструментальної композиції, який О. Коменда називає «номінальним» прикладом кантат. Проте як багатозначністю трактування жанрової основи, так і новаторською музичною мовою, вона слугує блискучим підтвердженням поєднання кількох художніх парадигм.

З одного боку, питомою для вікової галицької хорової традиції «В’язанок (або віночків) народних пісень», які користувались найбільшою популярністю і у виконавців-аматорів, і у публіки. В цьому ж ряду згадаю популярність весільного обряду як прототипу сценічного дійства (починаючи від першої української п’єси, поставленої у Львівській духовній семінарії у 1936 р. «Руське весіле» Й. Лозинського до «Українського весілля» В. Барвінського, виставленого в 1913 р. у Празі).

З іншого боку, у стилістиці «Лемківського весілля» яскраво відобразилась вельми потужна в культурі 1910-х – 1930-х років течія неофольклоризму як «...типу музичного мислення, сутність якого полягає в діалогічному поєднанні професійно-академічних та природно-етнологічних принципів відбору й організації звукового матеріалу» [12, с. 8]. Тому видається цілком справедливим порівняння сценічного циклу Колесси з аналогічними артефактами західноєвропейської музики, написаними у той самий період 1930-х років, в основу яких покладений автентичний, нерідко архаїчний фольклорний комплекс різного національного походження. Тут передусім згадаємо такі відомі твори як «Carmina Burana» К. Орфа, «Курпівські пісні» К. Шимановського чи «Cantata profana» Б. Бартока. В цих композиціях, як і в підході Колесси до обробок лемківських пісень у даному циклі та й інших, які він здійснював, згаданий фольклорний комплекс природно поєднується з новітніми засадами музичної виразності у гармонії, ритміці, фактурі, трактуванням тембру голосів та інструментів тощо.

Серед усіх зазначених вище аналогій зверну особливу увагу на кантату Бели Бартока «Cantata profana». Відомо, що Барток як дослідник-фольклорист надзвичайно високо цінував доробок Філарета Колесси і вважав його одним з провідних сучасних вчених у цій галузі. Вплив угорського митця на свій художній світогляд визнавав і сам Микола Філаретович, і вказували дослідники його творчості. Зокрема із захопленням згадуючи свої зустрічі з Бартоком у Львові та враження від його музики, Колесса підкреслював: «Я вперше почув його “Allegro barbaro” у власному виконанні, і то такий великий вплив мало на мене, що я навіть зараз пам’ятаю не тільки чисто музичні враження, але й як виглядав Барток на сцені, його рухи, міміку, весь інтер’єр залу, в котрому відбувався цей історичний концерт. То було ще перед тим, як я познайомився з Бартоком особисто. Мушу визнати, що певною мірою його музика вплинула на мою творчість» [22, с. 59].

Подібність підходів М. Колесси і Б. Бартока до трансформації фольклорних джерел у індивідуальному стилі підкреслює і Антін Рудницький: «Колесса намагається вживати в своїх творах не безпосередньо тематику

народніх (збережено правопис оригіналу – В.К.) пісень, але її первні, її питомий характер... У цьому творчому підході Колесса йде слідами мадярського композитора Белі Бартока, який своїми творами започаткував у сучасній музиці новий напрям: сполуки первнів народньої музики з яскраво-модерною музичною мовою» [52, 114]

Варто окрім того наголосити, що в творчості самого композитора період написання «Лемківського весілля» - 1937 р. – був позначений винятковою активністю і плідністю у всіх сферах. В ці ж роки написана фортепіанна Сонатина і «Фантастичний прелюд», тоді ж митцем були створені й інші обробки лемківських пісень. Окрім суто творчих досягнень, Колесса з великим успіхом веде клас диригентури у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка і провадить «Студіо-хор».

У представленні виконавської концепції «Лемківського весілля» не дотримуватимусь принципу детальнішого розгляду кожного окремого номеру, який застосований щодо інших обраних зразків кантатного жанру. Набагато доцільнішим видається представлення цілісної форми інструментально-хорового обрядового дійства, оскільки якраз найбільша небезпека для диригента криється у зайвому подрібненні цілісної композиції, втраті логіки драматургійної послідовності. А ця логіка забезпечується неперервністю розгортання дійства, трактуванням кожного з епізодів як невід'ємної ланки безперервного ланцюга, а не як окремих «шкелець» у барвистому звуковому калейдоскопі.

Цілісність наскрізного розгортання передбачає і сам композитор, оскільки в якості своєрідних «несучих конструкцій», що скріплюють усю структуру циклу, вводить епізоди «гудаків» - інструментальні переграші-інтерлюдії, об'єднані спільними ритмоінтонаційними елементами. Важливо, що інструментальну партію М. Колесса передбачає для двоякого виконання: або для струнного квартету, або для фортепіано. Давня, znana ще з доби бароко, традиція – можливість використання в тому самому творі різних виконавських складів, взаємозаміщення інструментів – у даному випадку мала цілком

практичний сенс: адже у 1930-х роках не так просто для кожного з численних хорів, які могли виконувати «Лемківське весілля», було знайти струнний квартет, а ось добрих піаністів на той час було вже достатньо (у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка та його філіалах успішно діяв фортепіанний клас В.Барвінського і його учнів), та і сам композитор досконало володів інструментом.

Проте і в одному, і в другому випадку в інструментальній партії автор вельми винахідливо імітує типові поспівки, характер звучання і виконавську манеру «троїстих музик», неодмінного атрибуту кожного весільного свята. Тільки в автентичному середовищі вони приграють до співу і до танцю різні відомі їм мелодії, переважно, імпровізуючи супровід і даючи власні варіації. В композиторській версії зберігається ефект імпровізаційності і варіантно-варіаційних змін початкового ритмоінтонаційного комплексу, проте він залишається впізнаваним у всіх п'яти епізодах: на початку, наприкінці і тричі в інтерлюдіях між хоровими номерами. Щодо стилістики інструментальних епізодів «Лемківського весілля» варто згадати вельми влучне визначення І. Зінків та О. Шевчук: «У творчості М. Колесси можна зауважити інтерес до фольклору різних регіонів України, а особливо до фольклору Гуцульщини, Лемківщини та Бойківщини. Інтонаційні та ритмічні властивості народної музики настільки органічно сприйняті композитором, що виявляються в його власному індивідуальному тематизмі, змодельованому за зразком народнопісенних» [17, с. 130].

До сталих ознак партії «гудаків» належать:

- Повторення квінтових інтервалів на звуках пустих струн скрипки: мі-ля-ре-соль, що звучить як зачин подальшого розвитку;
- Вузкооб'ємні поспівки, які піддаються розмаїтим ритмічним і ладовим видозмінам;
- Характерні «під'їзди» до опорних тонів, типові для народної манери виконання;
- Нерегулярний ритм з перемінністю акцентів, підкреслених синкопами, а також неспецифічними засобами виразності –



наголосами *sforzando* на слабких долях, темповими відхиленнями в межах окремих фраз тощо;

- Ладова структура, яка виходить за межі традиційного мажоро-мінору і ґрунтується на звукорядах різних ладів, головно гуцульського (натуральний мінор з IV і VI підвищеним щаблем) та лідійського (мажор з IV підвищеним щаблем). У фінальній версії ладовою основою є натуральний мажор, що підкреслює радісну урочистість завершення весільного свята.

Можна було би поекспериментувати, залучивши до виконання одночасно обидві вказані композитором інструментальні версії: струнного квартету і фортепіано. Це збагатило би і урізноманітнило тембральну колористику.

Аналізуючи послідовні засади драматургічного розгортання усього дійства, погоджуюсь зі спостереженням дослідниці, що «для художнього мислення Колесси властивий “концертно-сюїтний” тип організації багаточастинних опусів... Він доволі винахідливо втілюється і в “Лемківському весіллі”. Можна помітити тут принцип парного контрасту, поділу номерів “по два”, з яких перший є більш вільний, імпровізаційний, а другий жвавіший, частіше танцювальний за характером. Відтак і ці пари отримують певну драматургічну функцію в циклі» [24, с. 112].

Розглянемо докладніше послідовність усіх частин в їх розгортанні у безперервному дійстві.

Інструментальний вступ «Гудаки», як вже зазначалось вище, стисло афористично репрезентує наскрізний ритмоінтонаційний лейткомплекс і вводить в умовно-сюжетну дію.

Друга частина «*На високій горі сніжок ся біліє, Де ся моя мила, ей, на зиму подіє*» лірико-жартівливий за своїм змістом, призначений для чоловічої групи голосів, оскільки являє собою звернення-залицяння хлопця, що обіцяє своїй коханій: «Збудую їй хижу, ей, з тесаного древа, Іще ей донесу, ей, што ей буде треба». І вже зовсім комічною недоречністю звучить після всіх освідчень юнака третій куплет, який вводить за принципом знаної приказки «На городі бузина, а в Києві дядько»: «Ішла-м в Гамаріку без то вельме море, Не виділа-м

леса, ей, ані жадне поле». Очевидно, це мала би бути відповідь дівчини, яка і знітилась від пропозиції залицяльника, але і хотіла би йому показати свою незалежність і самостійність. У виконанні цього номера важливо всіляко підкреслити комічний характер умовного діалогу, для цього яскравіше експонувати як ладогармонічну колористику, особливо хроматичні зсуви у 2-му, 5-му і 9-му тактах, так і ритмічні синкопи-підскоки, притупування. Можна собі уявити хореографічно-театральну ілюстрацію цього номеру, який одразу задає енергійний і життєрадісний тон усьому подальшому розвитку весільного дійства.

Третя частина внутрішньо суперечлива за поетичним змістом, хоча і побудована музично на ідентичній темі в куплетній формі. Спочатку в першій строфі стверджується гармонія люблячої родини, яка типово для українського фольклору зіставляється з образами природи: *«Заквітла, завітла в лісі черешенька, / Ей, при добрім мужі жена молоденька»*. Музична складова пісні цілком відповідає цьому образу своїм плавним мелодичним розвитком, підкресленням стійких опорних тонів, компактним викладом всіх хорових голосів в акордовій фактурі, збагаченій підголосковими вкрапленнями. Деяку контрастність вносять інструментальні «перебивки», які в партитурі ще й відділяються паузами: вступ і кода. Але їх теж можна умовно потрактувати як урочистий супровід появи щасливої пари.

Однак наступні куплети вносять несподіваний поворот у цю ідилію. Діалог дівчини і хлопця торкається болючої для багатьох родин соціальної нерівності, через яку холопець не може одружитись з коханою. Вона питає: *«Заквітла, завітла в лісі черешенька, / Ей, кед-єс не любовал, чому не береш мя?»*, а йому доводиться відповісти: *«Отец із матеров вибирали жену, / Ей, жеби не вибрали деяку шалену»*. І далі насміхається над вибором батьків: *«Ей, они вибрали такого смутяка, / Пішла крови доїти – сіла під буяка. / Як сіла, так доїт сивого буяка, / Ей, ци крова ялова, ци нема молока»*.

Різку «змістовну модуляцію» в цій пісні тим важче показати, що слова всіх куплетів співаються на одну і ту саму мелодію, також збережений інструментальний супровід. Тому диригентові слід докладно продумати, як

показати суто виконавськими прийомами образно-змістовну опозицію першого – і наступних куплетів. На мою думку, необхідно перший куплет заспівати урочисто і піднесено, найбільш рівно в динамічно-агогічному плані; натомість у другому куплеті підкреслити низхідний хід у третьому такті, дещо сповільнити на невеликому *diminuendo*, передаючи сумнів запитання дівчини. Наступні ж строфи – відповідь хлопця – варто подати активніше, з гостріше підкресленими висхідними квартовими ходами з другого на третій такт і з четвертого на п'ятий, щоби досягнути комічного ефекту. Варто продумати і динамічну палітру, наприклад, яскравіше заакцентувати закінчення фрази.

Четверта частина «*Ей, оженься, Янічку*» має гумористичний зміст, бо містить пропозицію «ліричного героя» Янічку, щоби той оженився і «ой, возь сой дві, / Єдна буде тобі, друга – мі». Ще більший гумористичний ефект виникає внаслідок розбіжності між змістом слів і музики, оскільки в першому реченні і мінорна тональність *a-moll*, і характерні сумовито-ліричні звороти мелодії, і гармонія інструментального супроводу, в якій з'являється зменшений септакорд сьомого щабля, і темп *Andante*, і початковий виклад у партії тенорів настроюють на елегійний лад. Але цей настрій «розбивається» у другому реченні, коли вступають всі чоловічі голоси, в ритмічному малюнку з'являються гострі синкоповані притупуючі ходи, паралельно-перемінний лад веде до устою *C-dur*, і остаточно проявляється комічність ситуації. Власне цю несподівану перемену настрою першого і другого речення слід яскраво підкреслити у виконанні. Гадаю, доречно було би навіть дозволити у другому реченні невелике *accelerando*.

П'яту частину «*Єще-єм ся не оженив*» можна потрактувати як продовження лінії невдалого одруження, що зазначилась в третьому номері. Ключове слово цього епізоду – «бие», і довокола нього обертається вся дія: «Єще-єм ся не оженив, юж м'я жона бие, / Вирехтую я сой на ню три дубове кие. / Єден на пец, Другий за пец, третій під повалу, / Як мя буде жена бити, розвалю ей главу». І завершується вигуком: «А гей, Їа га!». Природно, що номер доручається чоловічим голосам, причому композитор в обробці застосовує прийом просторово-регістрового розшарування мелодичної лінії між

тенорами і басами. Темпова позначка *Marciale* підкреслює жартівливо-войовничий характер пісні, а основне смислове навантаження припадає на інструментальний супровід з його ударно-токатним викладом (пригадується трактування фортепіано як ударного інструменту в *Allegro barbaro* Б.Бартока), підкресленою дисонантністю вертикалі. У виконанні дуже важливо підкреслити цю жартівливу войовничість образу, причому особливу увагу звернути на заключний вигук «А гей, йа га!», який виокремлюється як динамічна локальна кульмінація.

Шоста частина «*Вербина, вербина*» перекидає своєрідний змістовий місток до другого номеру, оскільки також апелює до обіцянки залицяльника збудувати хижу для коханої, яка не має де подітись взимку. Початкова строфа вказує на оглядини нареченої в домі нареченого: «Вербина, вербина, ей, зелена вербина, / Виходь до нас, мамусь, ей, пришла ти родина». Проте далі подається поетична варіація другого номера циклу: «На горі, на горі, ей, та сніжок залітує, / Де ся моя мила, ей, та на зиму подіє? / Збудую їй хижу, ей, на високій горі, / Буде сой сиділа, ей, яко в панськiм дворі». Але попри збіжність словесного тексту, музична складова пісні суттєво відрізняється від другого номеру: це один з найбільш поліфонічно насичених епізодів циклу, в якому кожна партія отримує власну розбудовану мелодичну лінію, що взаємодіє з іншими голосами як на засадах утворення акордової вертикалі, так і за законами підголосково-комплементарної фактури. Більша фактурна насиченість та диференційованість притаманна й інструментальній партії. Завдання диригента тут – максимально виділити орнаментальний візерунок музичної тканини, досягти гармонійності і цілісності взаємодії всіх голосів.

Сьома частина «*Здалека с-ми приїхали*» - одна з найбільш розбудованих сцен у всьому циклі. Сам словесний текст включає всього чотирирядковий куплет з повтором другого і четвертого рядка: «Здалека с-ми приїхали, коні нам си залюштали, / Треба би нам ручничка – пообтирати коничка, / Сидить кітка на полиці в тій червоній рукавиці, / Витріщала очата на ті наші молодята». Але М. Колесса у своїй обробці подає розгорнений виклад цієї сцени, яка символізує приїзд сватів до нареченої. Як і в попередніх епізодах, композитор

винахідливо використовує звукозображальні й звуконаслідувальні прийоми. Зокрема значення фрази «здалека-сми приїхали» одразу розкривається в інструментальному вступі, котрий починається почерговим імітаційним проведенням низхідного тетраорду у всіх інструментів (чим нагадує риторичну фігуру fuga, яка ілюструвала в в бароковій музиці тексти зі словами «біг», «рух», «наздігнав» тощо). В темпі Allegro vivo жвавий рівномірний рух в жіночих голосах і в інструментальному супроводі прекрасно передають стрімкий біг коней, в той час як уривчасті фрази чоловічих голосів «Гей» імітують вигуки погоничів. Гальмування безперервного потоку руху припадає на другий рядок «Треба би нам ручничка...», в якому всі хорові голоси спочатку сходяться в унісон в рівномірному ритмі, а потім укладаються в акордову вертикаль, рухаючись паралельними септакордами  $S_6 - III_6 - II_6$ , що підкреслює ствердний характер фрази.

Наступні два рядки пісні, хоч і спираються на ту саму мелодичну основу, що попередні, варіантно переінтонуються в композиторській обробці, починаються з імітаційного проведення початкової фрази у сопрано і тенорів, в той час, як у альтів проводиться виразний підголосок, а у басів – вигук «Гей». Завданням диригента є тут філігранно показати всі нюанси проведення голосів та інструментального супроводу, багатий візерунок диференційованої інструментально-хорової фактури.

Восьма частина «*Ей, шуміла лещина, кой ся розвивала*» вносить яскравий образно-емоційний контраст у розвиток циклу. Її тужливий настрій пов'язаний головню із змістом другого і третього куплетів, в яких пояснюється причина дівочих сліз: «*Ей, шуміла лещина, кой ся розвивала, / Плакала миленька, ей, плакала миленька, як си оддавала*»<sup>1</sup>. Коханого забирають до війська і невідомо, чи він повернеться, хоч і обіцяє до неї писати: «*Ей, шуміла лещина, кой єм брезню єхав, / Плакала миленька, ей, плакала миленька, кой єм ю понєхав. / Ей, не плач, дзєвча, не плач, не плач, не ламентуй, / Буду до тя писав, ей, буду до тя писав, аж до рєгєменту*».

<sup>1</sup> Обробку пісні на ці ж слова для жіночого голосу має Мирослав Скорик, але вона цілком відмінна, як за музичною складовою фольклорного зразка, так і композиторським підходом до неї.

Композитор зазначає драматизм цього епізоду вже у самому двотактовому інструментальному вступі, що розпочинається з дисонуючого нестійкого акорду b-des-f-as і на його тлі – експресивного сплеску на октаву вгору. Умисне не визначаю функції акорду, бо ладотональність тут умовно можна визначити як дорійський c-moll з перемінністю устоїв c – f. Призначена для жіночої групи голосів, ця пісня одна з двох в циклі не має жартівливого характеру і навіть гумористичного підтексту, а виражає дівочі «жалі», спеціально підкреслені ще в інструментальному супроводі короткими ляментозними фігурами зітхання і кодою, побудованою на тих же дисонантних зворотах, що і вступ. Темпова ремарка *Marciale* вказує на алюзію до «мілітарного» змісту – юнака забирають до війська, але не варто в інтерпретації намагатись передати маршовий характер, швидше слід трактувати значення ремарки як вказівку на поважний, сумовито-стриманий поступ. Також важливо продумати інтерпретаційні нюанси повторення того ж музичного матеріалу у трьох куплетах, зважаючи на зміну тексту. В першому куплеті варто більше наголосити зітхаючі інтонації, концентруючись на слові «плакала». В другому куплеті драматизм посилюється, натомість третій куплет дає певне заспокоєння, яке слід підкреслити більш врівноваженим, спокійнішим звучанням.

Після цього дев'ятий епізод дійства представляє жартівливий умовно театралізований «торг» сватів з господарями у трьох сценах. Гості спочатку тільки просяться до хати: «*Пустьте нас, пустьте*, хоц лем на челюсти, / Ми там не будемо, лем си загриємо», потім удавано комизяться, відмовляючись від їжі, поки до них не вийде молода: «Не будемо їсти тоту вашу кашу, / Покля нам не дате тоту младу вашу», і врешті висловлюють своє задоволення: «Уж будемо їсти, уж будемо пити, / Бо ужсте нам дали, чого ми ту пришли». В цій пісні недаремно підкреслено театралізованість розгортання змісту: як серединний епізод між двома журливими повільними піснями він повинен прозвучати світло і яскраво, відтінити їх сумовитий настрій.

Створенню радісного піднесеного настрою сприяють всі засоби виразності – і найсвітліша тональність До мажор, і урочистий поступ,

зазначений в авторській темповій ремарці *Allegro moderato, ben marcato*, і висхідний хід, що імітується у всіх інструментах у початковому чотиритактовому інструментальному вступі. Проте водночас композитор знаходить дуже вишуканий прийом, щоби передати «знаходження за дверима» учасників дійства, звідки вони й гукають до господарів: динаміка цієї пісні коливається від *pp* до *tr*, що дуже важливо врахувати диригентові і в жодному разі не перетиснути звук. Навпаки, якщо точно розшифрувати авторський задум, то отримаємо вельми цікавий художній результат: урочистий, радісний, а водночас немовби висвітлений з дальшої перспективи.

Десята частина «*Ой ци я, мамонько, не ваша дитина*» виражає жалі доньки до жорстокої матері, за те, що «*Же-сте ми наклали до лади каміння, / До лади каміння, до перини сіна*». І завершується поетичною репризою – точним повтором першої фрази. У інтерпретації цієї обробки необхідно зосередитись на трьох завданнях. Перше – перші два рядки, умовно окреслені як експозиція-звертання дочки до матері, призначене для сольюючого сопрано, у тому ж виконанні звучить середина-продовження, в якому пояснюється, в чому полягає кривда, завдана матір'ю, натомість третій рядок – повтор початкового рядка підхоплюється хором на видозміненій початковій же мелодичній фразі. Отже, завдання полягає у досягненні ефекту відлуння хорового завершення пісні, хор виступає тут за античним принципом коментатора подій, і скрушно підтверджує жалі доньки. Друге завдання вбачаю у підкресленні просторово-кolorистичного ефекту інструментального супроводу. Він ґрунтується в основних засадах на лейтінтонаційному комплексі гудаків, що підкреслється і порожніми квінтами, і ладотональною перемінністю з униканням стійкого тонічного звуку, і характерними наскрізними ритмічними фігурами (пунктирним ритмом, синкопами). Натомість жалісливий характер пісні в супроводі підкреслено численними «перетіканнями» підголосків, певною розмитістю інструментальної фактури. Третє завдання – точно вивірений динамічно-агогічний спектр. Всі динамічні відтінки, що доволі інтенсивно змінюються, проставлені в інструментальній партії, натомість солістка повинна сама визначити характер руху і гучності своєї партії. Я вважаю, що бажано

було би зімітувати манеру голосіння, не переходячи, однак, межу до зайвої експресії. В цьому сенсі акомпанемент повинен доповнити, розкрити прихований підтекст пісенного змісту.

Отже, три епізоди – номери 8, 9, 10 – творять своєрідний мікроцикл, ліричний центр усього дійства, де поміж двома ліричними сумовитими піснями дівчат про важку долю вміщується жартівлива сценка приходу сватів. Диригент повинен спеціально виокремити цей фрагмент суто виконавськими засобами, тим більше, що після нього одинадцятим номером виступає інструментальна інтерлюдія «Гудаки», відокремлюючи першу половину весільного дійства.

Дванадцятий номер «*Бив мене муж*» припадає на точку золотого поділу циклу і, відповідно, є достатньо розбудованим за драматургією (структура А – А – В), перші два куплети являють собою точний повтор заспіву, натомість другий – швидкий приспів-скоромовка. До того ж ця комічна сценка виділяється з обох боків інструментальними інтермедіями-гудаками. За характером це гумористичні жалі-нарікання, причому тут лемківський фольклор викликає асоціації з раблезіанським гумором, знаним як символ ненаситного апетиту. Перебільшена ненажерливість героїні пісні розкривається лише на завершення пісні у приспіві-скоромовці, оскільки раніше невідомо, за що ж бив її муж? А за те, що «Снідала-м юж. / З'їла-м вола і качура, / Сімдесят поросят і четверо гусят, / І штири качечки, і горнец кашечки, / Ще-м голодна». Натомість перші два куплети-заспіви розповідають про події, що передували цьому бенкету: «Бив мене муж, три рази юж, / Бив мене нагайков, смарував вирянков, / Будь добра юж. / А я все зла спати-м лягла, / Встала я раненько, змила я личенько». Мелодію зі словами виконують жіночі голоси, в цей час чоловічим голосам доручено контрапункт на вигуку «Гей». Незвичним у цій пісні є перемінний нерегулярний метр 5/8, що змінюється на 6/8, він відповідає примхливому характеру цієї пісні. У виконанні пропонував би, незважаючи на загальну темпову вказівку *Allegretto* перші куплети-заспіви все ж виконати дещо стриманіше, натомість приспів-скоромовку інтерпретувати *accelerando*, тим більше, що в цьому фрагменті голоси додаються поступово, ущільнюючи музичну тканину.



Після наступної інструментальної інтермедії гудаків наступає останній блок весільного дійства, що включає чотири хорові номери, ще одну інтермедію і заключну коду гудаків. Чотирнадцята частина *«Ей, до Львова дороженька»* теж доволі розбудована, відтак три куплети повторної будови вимагають різних образно-сміслових відтінків. Для цього слід творчо використати потенціал як самого фольклорного першоджерела, так і дуже винахідливо виписану М. Колессою інструментальну партію. Гуцульський лад від *a* створює характерну колористичну палітру, підсилену примхливим нерегулярним метроритмічним рядом і диференційованою фактурою з поступовим розширенням від солюючого сопрано до щільного акордово-підголоскового викладу.

Якщо в першому куплеті *«Ей, до Львова дороженька / ей до Львова, до Львова, / Висаджена виноградом, висаджена довкола»* варто ледь притримати темп (щоби це було справді класичне *Moderato*) і дотримуватись дещо приглушеної динаміки, що відповідало би образіві віддаленого руху, то виконання другого куплету *«Ішла за ньом молоденька, і там вона заснула, / Ішов за ньом єї отец, але вона не чула»* можна трішки пришвидшити і створити ефект діалогу, що цілком природно обумовлюється перекличкою фраз жіночих і чоловічих голосів (в першому куплеті, навпаки, слід добиватись цілісності, безперервності розвитку). Врешті, останній куплет повинен прозвучати найбільш лірично і експресивно, передаючи поетичний зміст *«Вирубав бим винограду, вирубав бим – не вмю, / Зобудив бим свою доню, зобудив бим – не смю»*. Загалом інтерпретація куплетних пісень, до яких належить і розглянута, потребує подолання повторності і створення у кожному випадку динамічного розгортання пісенного сюжету, відповідного до багатоманітних перипетій весільного дійства.

П'ятнадцятий епізод інструментально-хорового дійства – *«Де ти мене, Василенку, поведеш»* за змістом викликає асоціації з іншою відомою українською піснею *«Ой, дівчино, шумить гай»*. Він являє собою діалог дівчини і хлопця про пошук свого дому після одруження: *«Кой свої хатиньки не маєш? / Поведу тя, поведу тя в чужую, / Поки свою, поки свою збудую. / Ци ти*

мене, Василеньку, не знаєш, / Же ти мою хатинечку минаєш, / Моя хата, моя хата край води, / З високого дерева, з лободи». Але за музичною складовою лемківська пісня суттєво відрізняється від вищезгаданої «загальноукраїнської» пісні, значно популярнішої в репертуарі хорів і окремих солістів. М. Колесса вирішує її обробку як діалог, оскільки перше речення (два рядки) виконується соло сопрано, до якого приєднується соло альт, натомість друге речення призначається хоровому тутті. Підтримує ефект діалогу інструментальний супровід, в якому перше речення супроводжується витриманим квінтовым *ostinato*, натомість в другому реченні інструментальна партія фактурно збагачується і отримує підголоски у різних регістрах. Тому, вважаю, не обов'язково тут прагнути до якоїсь суттєвої інтерпретаційної різниці у обох куплетах, оскільки вони кожен з них має достатньо диференційований динамічний виклад.

Найкоротший у циклі п'ятитактовий шістнадцятий номер, єдиний, призначений для виконання а *capella* – «*Пані младо наша*», має виразно ритуальне значення і етичний підтекст, оскільки молода повинна підтвердити своє дівоцтво і право носити вінець: «дес діла венець? / Ходила-м ся мити, впав мі на ярец, / Доставай, доставай правов ручков до дна, / І ти го достанеш, як го будеш годна». Тому його слід виконати урочисто і стримано, створюючи поважний і величний тон музичної оповіді.

Сімнадцята частина «*Не вступимеся з кута*» – теж важливий етап весільного обряду з глибоким етичним символізмом, що передбачає подяку і поклони молодій батькам, а також запрошення до гостини сватів і гостей. Так, як і в попередньому епізоді, куплет дуже стислий – всього чотири такти, проте він обрамлюється вельми виразною орнаментальною аркою інструментальної партії. На відміну від попереднього номеру, де тільки два куплети, тут їх шість, причому за поетичним змістом вони містять кілька різноспрямованих «меседжів» - звертання сватів, заклик до гудаків, вказівку до молодій, як має пошанувати рідних, після чого сюжет пісні «модулює» в іншу площину – подорож матері до Кракова (з лемківських земель найближче велике місто), і наприкінці запрошення до матері повернутись і забрати свої подарунки: «Не

вступимеся з кута Покаль не дате дукат, Грайте, гудаки, різко, Кланяйся, Марись, низко, Як вітцю, так мамонці, Тай цілой родинонці, Неє мамусі дома, Бо пішла до Кракова, Порцію купувати, Сваненьки гостувати, До нас, мамусю, до нас, Одберте дари од нас». Виразно зазначена обрядова функція цієї пісні інспірує до доволі статичного виконання всіх куплетів, подібно до попередньої пісні. Тим більше, що авторська ремарка *Andante parlando* теж опосередковано вказує на речитативну нарацію, яку передбачив М. Колесса. Відтак суттєвим видається ретельне продумання всіх мовно-нарративних нюансів у музичному проголошенні тексту: вимога, заклик, прохання, наказ тощо.

Останні три номери, що становлять розбудований фінал циклу, – це хор № 19 «Ой Янчік, Янчік» в обрамленні інструментальних епізодів гудаків. Сам поетичний текст хору можна атрибутувати як сороміцький, а в контексті весільного дійства – як певне застереження супроти порушення моральних норм і подружньої вірності: «Ти сі пес, бо ти чужжі жени любиєш, / Ой чужжі жени таки сут, / Ой, до ганьби тя принесут». Така тематика доволі типова для лемківського фольклору, в якому згадані мотиви впливають доволі часто і набувають як комічного, так подекуди і драматичного забарвлення. Прикметно, що незважаючи на стислий текст, сам заключний хоровий епізод доволі розбудований, насичений як за хоровою, так і за інструментальною фактурою. Можна погодитись з твердженням, що «останній хоровий номер напрочуд “концертний”, це ефектне, позначене рисами імпровізаційності, ладотональної та реєстрової барвно-просторової картинності завершення весільного дійства» [24, с. 114]. Останні «Гудаки» перекидають арку до початкового інструментального епізоду і таким чином забезпечують логічну цілісність усього циклу – весільного дійства.

«Лемківське весілля» Миколи Колесси стало одним з переломних творів не лише суто галицької, але, на моє глибоке переконання, усієї української музичної культури, запропонувавши модерну інтерпретацію фольклорних джерел. Спеціально слід наголосити, що модерна система виразових засобів, застосована композитором, зокрема подолання тональної визначеності, ритмічної регулярності, не порушує цілісності і гармонійності автентичних

зразків, а немовби висвітлює їх зсередини. Основне завдання диригента у виконанні цього дуже ефектного, а водночас достатньо складного саме завдяки своїй позірній простоті, твору полягає у вдумливому інтерпретаційному прочитанні кожної найменшої деталі фактури, ритмічних коливань, виразності підголосків, динамічно-агогічних відтінків тощо. Саме «Лемківське весілля», переконаний, підготував яскраві новації «Нової фольклорної хвилі», зокрема творчості Мирослава Скорика, що позначили короткий спалах мистецького «шістдесятництва»

### **Розділ III. Відображення естетики шістдесятництва в кантатах галицьких композиторів другої половини XX ст.**

#### *3.1. Переосмислення естетики українського шістдесятництва у кантаті «Весна» М. Скорика.*

П'ятичастинна кантата «Весна» для солістів, хору і оркестру Мирослава Скорика на слова Івана Франка була написана в 1960 р., нею 22-річний композитор завершив навчання у Львівській консерваторії ім. М. Лисенка і нею ж одразу заявив про себе, як про сильний, оригінальний і яскраво національний талант. Прем'єрним виконанням кантати на державному іспиті диригував тодішній ректор консерваторії Микола Колесса, Таким чином, виявився нерозривний зв'язок поколінь, спадкоємність творчої традиції, яка символічно сконцентрувалась у питомій і найважливішій для національної ідентичності сфері – в хоровій музиці. Крім того, не можна оминати факту, що таким кроком Микола Філаретович засвідчив неабияку громадянську мужність: адже диригувати твором випускника, який походив із родини репресованих українських інтелігентів і сам повернувся на навчання до Львова із Сибіру, було вельми небезпечно.

Період, в який була написана кантата, знаменний короткотривалим піднесенням національного руху, який не випадково отримав узагальнене визначення «шістдесятництва» і дав такий яскравий спалах у всіх видах мистецтва, що з того часу постійно знаходився у фокусі уваги культурологів і мистецтвознавців. Мирослав Скорик був вельми типовим представником дисидентського середовища, хоча в силу своєї інтровертивної натури ніколи не декларував своєї приналежності до того чи іншого протестного кола. Якісно новий етап розвитку української культури, і відповідно, новий аспект трактування орієнтальних мотивів у національній культурі, настає в 60-х роках, які по праву вважаються переломними в нашій духовності та такими, що сформували надзвичайно яскраве покоління митців нового спрямування. Це були важкі і неоднозначні часи для нашої держави в політичному, економічному і психологічному плані. «Мистецтво тих, хто сформувався

духовно в 60-ті роки, потребує ще ґрунтовнішого філософського осмислення, до нього, мабуть, не раз вертатимуться мистецтвознавці та історики...» [22, с. 218]. В тих вкрай складних історико-політичних обставинах, в яких, з одного боку, наче послабився ідеологічний пресінг, повернулись із заслання численні сталі Дисиденти - тип людей нової формації, що подолали страх і покору, яка була приреченням їх батьків. «Вони дивують світ протистоянням всемогутній потворі зла, яка щомиті може знищити їх фізично, але в люті своїй безсила зламати їх духовну міць...» [63, с. 441].

У стилі Скорика, попри його позірну «автономність» щодо радикальних інновацій інших представників своєї генерації, зокрема «київського авангарду» відчувається природна потреба писати згідно з духом свого часу і використовувати арсенал композиторської техніки, збагачений найвидатнішими представниками музики ХХ ст. Він сам це зазначає у своєму есеї про студентське життя, вказуючи імена композиторів і напрями, які мали на нього певний вплив: «Ми захоплювалися музикою Дебюссі, Равеля, Прокоф'єва, Стравінського, Бартока. Багато сучасної музики передавало польське радіо, яке ми всі слухали. Був дозволений джаз, і до Львова приїхав з концертами “Блакитний джаз” із Польщі, який зробив сенсацію» [53, с. 24]. Прикметно, що в одному ряду з представниками модерної академічної культури М. Скорик згадує джаз: він справді виявиться для митця таким самим значним джерелом інспірації, як і спадщина кумирів ХХ ст., як і фольклорні джерела.

Можливо, завдяки такій різносторонності музичних інтересів, усвідомлення всього багатобарвного спектру звукового простору минулого і сучасності, композитор уникнув надто прямолінійної фасцинації західним авангардом і виключно провокативних експериментів для втілення своїх задумів. Будь-які інновації музичної мови впроваджувались ним дуже продумано, у стислому зв'язку з художнім образом, і найчастіше координувалось з іншими більш традиційними елементами виразності, творячи діалектичну єдність «незвичного – знайомого». Митець сам чітко артикулює своє ставлення до модерної композиторської техніки: «Я зовсім не виступаю проти неї, навпаки, думаю, що кожен сучасний митець повинен знати новітні

прийоми і вміти говорити мовою свого часу, але переконаний, що вона добра і потрібна там, де вона обумовлена дійсною потребою, а лише так, щоби показати, що композитор вміє застосувати той чи інший прийом – не бачу в цьому доцільності» [54, с. 39].

Прикметно, що така послідовна позиція виробилась композитором від юних років і зберігалась впродовж всього його понад шістдесятирічного творчого шляху. У цитованій авторефлексії привертає увагу ключове слово: «доцільність», одна з тих вартостей будь-якого художнього тексту, якій не завжди надають належної уваги. Однак саме доцільність ужитих виразових прийомів забезпечує органічну єдність вербальної й інтонаційної верстви у вокальних і хорових творах. Категорією «доцільності» керуватимуся в укладенні виконавської концепції кантати «Весна».

Кантата «Весна» і задля обраних франкових текстів, і задля самої своєї тематики могла би трактуватись як один із перших зразків «нової фольклорної хвилі», котра у творчості М. Скорика представлена такими шедеврами як музика до фільму «Тіні забутих предків» С. Параджанова і написаним на її основі «Гуцульським триптихом», чи «Карпатським концертом». Проте правильніше було би стверджувати, що вона лише наближається до тих відкриттів, які композиторові невдовзі вдасться зробити. Певні оригінальні прикмети його індивідуального стилю вже можна помітити в окремих фрагментах кантати, та все ж загалом вона мислиться в руслі продовження багатих традицій галицької музичної культури передусім у жанрі хорової музики.

Сам композитор оцінював свій перший масштабніший твір доволі стримано, навіть відсторонено і не без притаманного йому гумору. Історію написання і провідний стилістичний напрям він викладає наступним чином: «Треба було писати дипломну працю, і я знайшов влучну ідею. В 1956 році помпезно справляли 100-ліття від дня народження Івана Франка. Я прочитав його вірші, і в мене виникла ідея написати кантату, - цикл із п'яти віршів під загальною назвою "Весна". Вірші Франка при певній кострубатості мови, безперечно, мають цікавий і образний потенціал. Кантата мала бути в

галицьких традиціях, що мені вдалося, але разом з тим я старався привнести більш складні і гострі інтонації й гармонії» [53, с. 25-26]. Далі автор подає короткі, але вельми влучні авторські ремарки до кожної частини, які варто навести у подальших аналітичних студіях. І завершує свої розважання про кантату доволі самокритично: «При всіх недоліках, цей твір був співзвучним для цього часу і для цього місця» [53, с. 26].

Показово, як юний М. Скорик оцінює поетичний доробок геніального Франка, беззаперечного духовного авторитета особливо для галицької інтелігенції. Натомість випускник консерваторії дозволяє собі вказати на «кострубатості мови» його віршів, але концентрується при тім на цікавому образному потенціалі. Ще одна авторська вказівка видається надто суттєвою: згадка про «галицькі традиції», яким композитор не збирається сліпо слідувати, а збагачує їх інтонаціями і гармоніями, співзвучними його часові. Тобто в озвученні франкових текстів М. Скорик свідомо самообмежується у використанні сміливіших новацій музичної мови, застосовуючи їх лише у рамках «доцільності» діалогу з поетом.

Декілька слів варто присвятити поезіям Франка, обраних для кантати, бо ці вірші попри їх популярність і включеність деяких з них до шкільної програми, містять глибокий підтекст і приховані смисли, які Скорик і назвав «цікавим образним потенціалом». Для самого Каменяра семичастинна збірка «З вершин і низин» – поруч з безсмертним «Мойсеєм» - становить одну з фундаментальних підвалин його світогляду. Видана в 1887 р., вона не задовольнила в первісному вигляді автора, а викликала потребу повернутись до неї і підготувати друге видання у 1893 р. Її драматургічна концепція – послідовність і наповненість кожної з частини – ґрунтується тільки і виключно на змістовно-символічній єдності кожного із розділів. Як зазначає сам поет, «укладаючи матеріал для сеї книжки, я покинув думку про хронологічний порядок, зовсім не пригожий в книжці так ріжномастного змісту, котрій, проте, хотілось мені придати яку-таку артистичну суцільність» [14].

Багатоманітність образно-символічних рівнів, представлених у збірці, як і філософсько-естетична багатовимірність першого його розділу «Веснянки»,



спонукає звернутись до модерних підходів аналізу поетичних текстів Івана Франка, які природно можна проектувати на їх музичне прочитання в кантаті Мирослава Скорика. Мені особисто найближчим видається підхід Богдана Тихолоза, який розглядає творчість Франка на наступних щаблях: «планіметричне (сюжетно-фабульне) і стереометричне (художній світ твору) прочитання; „механіку твору” – „внутрішню структуру” (архітектонічну та стилістично-риторичну організацію); „хімію твору” (композиційну організацію); „історію” твору – „процес його творення, його зв’язок з тодішнім часом, що його автор взяв з минувшини, зі своєї сучасності”; „психологію” твору – „оцінювання самих основних ідей”; „філософію” – питання, які стосуються характеру твору як “частки життя великої нації”, його ідей, форми, мови тощо» [60, с. 21].

Не вдаючись до деталізації кожного з названих рівнів прочитання франкових текстів, вважаємо, що деякі із них цілком можливо опосередковано застосувати і до аналізу кантати Скорика: в музичному прочитанні франкової поезії молодий композитор осягає ті приховані «обертони змісту», які Каменярь пророко керував до нащадків. Деякі з вказаних щаблів, зокрема історія написання кантати випускником консерваторії, її зв’язок зі світоглядними переконаннями «щістдесятників», вже були висвітлені попередньо, як і особистісні естетичні преференції автора у період його творчого становлення.

Вибір віршів М. Скориком не випадковий і в цілості утворює філософську притчу-алегорію, в якій можна опосередковано простежити циклічність пір року, незважаючи на те, що поет дає циклові паралельне визначення «Веснянки»: 1 ч. - «Дивувалась зима» - алегорія боротьби зими і весни; 2 ч. – «Гримить» та 3 ч. – «Гріє сонечко» об’єднані образом весняного пробудження; «Розвивайся, зелена діброво» - може трактуватись як образ літнього буяння, врешті 5 ч. «Земле моя!» містить алюзію до всплодющої землі – а земля дає плоди восени, піднесено завершує цей поетично-музичний колообіг природи.

Та разом з тим, як і в «Лемківському весіллі», а ще раніше в лисенковій кантаті «Радуйся, ниво неполитая» колообіг в природі нерозривно пов’язаний з етапами людського життя і з етапами історії українського народу. На такий

висновок наштовхує і одна з мелодико-інтонаційних наскрізних ліній кантати: певна група тем за ритмоінтонаційними характеристиками спирається на веснянкові фольклорні прототипи, але з них М. Скорик обирає передусім ті, які мають колоподібну структуру. тобто, символізують безперервний плін життя, повторний цикл розвитку природи і людини. Тематичне зерно, побудоване на колоподібному русі, як один з наскрізних лейткомплексів, з'являється вже у вступі (такти 13-16 і завершення), на ньому будується оркестровий вступ першої частини «Дивувалась зима», перша тема третьої частини «Гріє сонечко» і перша тема четвертої частини «Розвивайся, ти, зелена діброво».

Поруч з образами природи як символу вічності ще однією важливою спільною змістовною сферою всіх обраних Скориком віршів є закличність, піднесеність, ораторсько-патетична інтонація, яка становить другу наскрізну лінію усього розвитку кантати. В них поет постає «Мойсеєм» - пророком свого народу, чиє пристрасне слово повинно пробудити цей народ від байдужості, «зимової сплячки», вселити впевненість у непереможності будуючих сил весни. (В перспективі усієї творчості композитора символічно, що він починає свій творчий шлях з пророчої поезії І. Франка – і досягає вершини в опері «Мойсей» за духовним заповітом Каменяра). Для закличної сфери композитор теж знаходить відповідний лейткомплекс, який спирається на риторичну фігуру exclamation, спільну і для поетичної, і для музичної мови. Закличний початок, що спирається на мелодичну послідовність по звуках збільшеного тризвуку: as – e – c із заключним стрибком на збільшену кварту до fis у пунктирному ритмі, а в гармонії - на дисонантне вертикальне співзвуччя, є прообразом числених ораторських закликів у наступних частинах, зокрема «Гримить!» у другій частині, «Встань, орачу!» у третій чи «Земле моя... Дай і мені!» у фіналі. Обидва взаємодоповнюючі лейткомплекси виразно експонуються вже в оркестровому вступі, що попри доволі стислий розмір – всього 28 тактів – він містить у собі основні образно-змістовні «зерна» усього циклу.

П'ятичастинна композиція може також трактуватись дещо подібно до «Кавказу» С. Людкевича, як синтез кантати і сонатно-симфонічного циклу. Саме так розглядає «Весну» Л. Кияновська, наголошуючи, що в кантаті

М. Скорика поєднуються різні формальні ознаки: «своєрідно перевтілений принцип інструментального (сонатно-симфонічного, а водночас і поліфонічного – переважно, в окремих частинах) циклу. В ньому перша частина відіграє роль вступу, “передмови”, хоч це і не зовсім загальноприйнятий повільний вступ, а “вступне інтермеццо” в темпі *Allegretto*; друга частина, дещо монументальніша за розмірами і драматичніша за змістом, відповідає за драматургійною функцією в циклі сонатному *Allegro*, третя, особливо завдяки початковому просвітленому образу, виконує, якщо мислити категоріями сонатно-симфонічного циклу, функцію скерцо, четверта, зосередженіша і ліричніша, в темпі *Andante Moderato*, природно асоціюється з повільною частиною, врешті динамічний і масштабний фінал вражає урочистістю, стрімким розгортанням інтонаційних подій, насиченість якого підкреслюється ще складною поліфонічною фактурою фугато, котре теж нерідко використовується в останніх частинах сонатно-симфонічних циклів» [22, с. 288].

У моїй власній інтерпретаційній концепції кантати враховується згадана трансформація засад сонатно-симфонічного циклу, оскільки вони допомагають досягнути цілісності драматургічного розвитку. Слід звернути увагу і на багатоманітність асоціацій до сил природи, які композитор вельми винахідливо передає різними музичними засобами. Притаманна індивідуальному стилю Скорика в різні періоди його творчості колористичність і багатство звукових барв яскраво проявились вже в одному з перших опусів, органічно інспіровані поетичною символікою. Проте за ефектними звукозображальними прийомами, гармонічною і тембровою колористикою важливо не загубити глибший етично-філософський сенс, який композитор зчитує з поетичного джерела і передає у звукообразах. Варто нагадати, що паралелізм сил природи і людського буття у всіх його розмаїтих проявах і вимірах взагалі належить до архетипових сфер української духовної традиції, відтак переосмислюється і в поезії І. Франка, і в музиці М.Скорика.

*Перша частина, “Дивувалась зима”, Allegretto, c-moll - C-dur.*

Алегоричність змісту вірша І. Франка обумовлена згаданим паралелізмом сил природи і розвитку людського суспільства: так, як сувора зима повинна поступитись весняному розквіту, так цілеспрямованість і сила духу здатна здолати найжорстокіші перепони (*зміст, який в сучасних умовах війни сприймається особливо актуально*). В певному сенсі і покоління М. Скорика – шістдесятники, і він сам, теж були тим «цвітом дрібним», що пробивався крізь льодяні бурі : «І найдужче над тим / Дивувалась зима, / Що на цвіт той дрібний / В неї сили нема».

Приховану символіку франкової поезії дуже добре відчув і винахідливо передав молодий митець, використавши для цього весь арсенал виразових засобів – ритмоінтонаційні звороти, символіку вокальних й інструментальних тембрів, гармонічні барви, фактурні пласти. Форма першої частини – куплетно-варіаційна – типова для національної пісенної традиції, а водночас «підказана» самою побудовою вірша. В ньому використаний прийом лексичного повтору – чотириразове повторення ключової фрази «Дивувалась зима», але кожного разу вона отримує різне продовження, а востаннє уп'яте, вміщується перед завершенням – коротким афористичним резюме. Музична форма ідеально відповідає поетичній структурі, вельми гнучка у вираженні образних смислів, які щоразу по-новому співвідносяться з головною інтонаційною ідеєю.

Короткий оркестровий вступ позначений темброгармонічною колористикою, фактурною орнаментикою. Сама ключова тема частини ґрунтується на ритмоінтонаційному комплексі, близькому до архаїчних веснянкових поспівок. Дослідники проводять паралелі з різними конкретними зразками цього давнього фольклорно-обрядового жанру: «Вже в оркестровій прелюдії М.Скорик використовує веснянкові мотиви (Л.Кияновська стверджує, що йдеться про близькість мелодики з мотивами веснянки “Благослови мати”, а Л. Немцова – “Вийди, вийди сонечко”» [5, с. 137].

Однак вважаю, що варто її сприймати більш узагальнено, передаючи головно її характер, величний і шляхетний в утвердженні вічної краси і неминучості поступу весняного оновлення. Його сенс яскраво висвітлюється у зіставленні з контрастними «зимовими» образами, поривами льодяного вітру,

для яких митець використав розмаїті звукозображальні прийоми. Власне підкреслена простота теми, впізнаваність її мелодичних контурів дозволила композиторові гнучко змінювати окремі виразові елементи, зберігаючи основну сутність.

Коротко зазначу, які емоційно-нарративні акценти варто розставити у виконанні частини. Перший поетичний зворот «Дивувалась зима: / Чом се тають сніги, / Чом льоди присли всі / На широкій ріці?» - найбільш виразно репрезентує запитання, тут ключове слово: «дивувалась», яке можна підкреслити і хорвою інтонацією, і навіть мімікою та стислими жестами (нп. хористи повертаються один до одного із жестом здивування). Невипадково композитор персоніфікує образ зими і доручає першу фразу холоднувато-відстороненому тембру сопрано-соло.

Натомість другий куплет, в якому відбувається перекличка хору і солістки, мав би прозвучати стриманіше, тихше, тим більше, що в цій перекличці варто передати ефект відлуння. Тут ключовий сенс міститься у слові «слабне», зима немов завмирає, озираючись, шукаючи, звідки віє теплий вітер: «Дивувалась зима: / Чом так слабне вона, / Де той легіт бересь, / Що теплом пронима?».

Поміж двома куплетами автор вміщує розлогу інструментальну інтерлюдію (такти 20-30), яка розкриває картинні алюзії поетичного тексту: спочатку тремтливі пасажі імітують порив леготу, потім поступове динамічне наростання виражає наближення весняного потоку. Тож відповідно до змісту в третьому куплеті природним буде невелике крещендо, вираз недовіри і водночас протесту «Дивувалась зима: / Як се скріпла земля / Наливаєсь теплом, / Оживає щодня?». Він у динамічному і агогічному плані (тут бажане поступове *accelerando*) повинен підготувати кульмінацію.

Останній четвертий куплет, що безпосередньо вступає після попереднього, має прозвучати на значнішому динамічному наростанні, з обуренням і гнівом: «Дивувалась зима: / Як посміли над сніг / Проклюнутись квітки / Запахуці, дрібні?», оскільки цей епізод підводить до найвищої точки конфліктного зіткнення старого і нового, зими і весни. У вищезитованій

авторерефлексії композитор зазначає щодо початкового номера кантати: «Так, в першій частині „Дивувалась зима“ я ужив в середині досить складні акорди і інтонації, незвичайні для хору» [53, с. 25]. Ця авторська ремарка не випадкова і вказує на драматичну кульмінацію частини, яка припадає на слова: «І дунула на них / Вітром з уст льодяних, / І пластом почала / Сніг метати на них». Прикметно, що тільки в цьому епізоді композитор вводить новий дисонантний тематичний матеріал – і в оркестровому супроводі, і в насиченій хроматизмами хоровій партії, таким чином увиразнюючи перехід до незмінного у своїй величавій простоті образу прийдешньої весни. Але перед появою контрастного епізоду диригент повинен звернути особливу увагу на «звучну паузу» - після запитання у хорі на словах «запахуці, дрібні?» воно продовжується ще на два такти в оркестрі і розвиток на мить «зависає» на ферматі. Тільки після цього з дещо приглушеного повільнішого старту починається поступове розкручування драматичного епізоду, в якому в оркестровій партії вжиті численні звукоілюстративні прийоми, що передають подув льодяного вітру і сніговий замет, натомість у хорі переважає стриманий, близький до речитативного тон.

В наступній фразі на словах “Шуря-буря пройшла” драматичні колізії переходять у стрімкі пасажі оркестрового супроводу, але так само швидко остаточно зникають. На заключних словах, котрі передаються від тенорів до альтів, а потім – до сопрано, немовби показуючи ефект поступового відродження, руху вгору «Вони знов піднялись. / І найдужче над тим / Дивувалась зима, / Що на цвіт той дрібний / В неї сили нема» відбувається повернення до початкової теми, яка знаменує остаточно перемогу над силами зими. Момент подолання і утвердження спокійної величі веснянкового образу дуже важливо підкреслити у виконанні.

*Друга частина, “Гримить”, Allegro moderato. Maestoso.*

Ця частина безпосередньо продовжує лінію утвердження будуючих сил і неминучих змін, які накреслились у першій частині. У вірші поет вже відверто декларує аналогію благодатної пори грому і злив з очікуваними змінами в суспільстві, що принесуть визволення усьому людству. Скорик прекрасно розумів і прагнув передати піднесену буремну символіку поезії. Він сам згадує

про те, що франкові пророцтва можна було в той час потрактувати цілком «не по-радянськи»: «Більше мені вдалася друга частина „Гримить”, де були цікаві імітації грому в хорі і в оркестрі, несподівані, як при бурі, модуляційні зміни. Я боявся цензури у цьому вірші: слова Франка „Мільйони чекають щасливої зміни”, могли бути зрозумілі надто буквально» [53, с. 25].

У цій частині головним смисловим акцентом є патетичний вигук. Лексичний повтор основного слова у поетичному тексті творить в кожному з двох куплетів смислову арку, бо починає і завершує їх. Паралелізм образів природи – людського суспільства у вірші викладений за фольклорним каноном: спочатку йдеться лише про сили природи, а потім той самий основний «меседж» розгортається у площині людських діянь. Композитор знаходить відповідні засоби музичної виразовості, щоби переконливо втілити згаданий паралелізм. Відтак другу частину кантати можна поділити на два симетричні розділи, що мають ряд спільних рис у тематизмі, проте контрастують за змістом і відтак – за типом викладу.

В першому з них важливіша роль відводиться звукозображальності, колористичним відтінкам гармонічної мови і просторовим зіставленням фактурних пластів, як також тембральним ефектам оркестрового супроводу. Завдяки цьому комплексу яскраво передаються і «громи», і «бурхливий вітер», і «розкішна дрож» природи: «Гримить! Благодатна пора наступає, Природу розкішна дрож пронимає, Жде спрагла земля плодотворної зливи, І вітер над нею гуляє бурхливий, І з заходу темная хмара летить - Гримить!». Тільки працюючи над виконанням кантати, звернув увагу на те, що для І. Франка (як і, очевидно, для М. Скорика) хмара, що має принести «плідну будучину», приходить із заходу, а не зі сходу, як у багатьох поетів ХХ ст.

Натомість у другому куплеті на перший план виступають людські очікування і емоції: «Гримить! Тайна дроз пронимає народи, - Мабуть, благодатная хвиля надходить... Мільйони чекають щасливої зміни, Ті хмари - плідної будучини тіни, Що людськість, мов красна весна, обновить... Гримить!». Композитор основний акцент кладе на переключки голосів, що короткими мотивами-вигуками, стислими підголосковими вкрапленнями

немовби уособлюють мільйонноголосий звуковий простір. І. Бермес слушно звертає увагу на узагальнення через жанр в кульмінаційному епізоді частини, на алюзію до барокового канту-вівату: «Якщо в початковій побудові можемо говорити про народження нового музичного зерна-інтонації, яке вельми точно передає початок громовиці, то далі хоровий виклад перегукується з інтонаціями старовинних кантів («Мільйони чекають щасливої зміни»). Заключна побудова характеризується послабленням динаміки (гроза минула, відгомін грому), але не ослабла надія, що національний дух «...красна весна, оновить...» [5, 138].

Загалом інтерпретація цієї частини ставить перед диригентом ряд важливих завдань, які слід ретельно продумати. Перше – зазначена патетичність, імперативність музичного вислову може «провокувати» до надмірної декларативності і плакатності виконання, якої слід категорично уникнути. Тому пропоную взяти доволі стриманий темп – хоч він і *allegro*, але все ж таки *moderato*, а до того ж і *maestoso*. Заклики «Гримить», що проходять протягом частини тричі, останній раз у коді, також належить виконувати заокругленим звуком, досягаючи ефекту відлуння. Для того, щоби виразніше уявити собі потрібний емоційний тонус цієї частини – урочистий, але і стримано-шляхетний, варто пригадати постать самого композитора – стриману, шляхетну, позбавлену зовнішньої пози.

Інша складність виникає у співвіднесенні хорової і оркестрової партій. Тут оркестр отримує винятково важливу роль у розкритті змісту, в першому епізоді ставши основою звукозображальних прийомів, натомість у другому створюючи своєрідну контрастну поліфонію з хоровою партією: в оркестрі проводиться виразна мелодична лінія, на яку накладаються хорові підголоски.

*Третя частина, “Гріє сонечко”, Andante, G-dur.*

Свій задум у втіленні змісту цієї частини М. Скорик характеризує наступним чином: «У третій частині „Гріє сонечко“ мені вдалося передати загальний колорит весни, із цікавим п’ятидольним метром, із речитативними закличними вставками, які підготують фінал» [53, с. 25]. Невипадково композитор наголошує передусім втілення «загального колориту весни», оскільки поетичний текст не лише найдовший з усіх, обраних для кантати, але й



містить кілька паралельних змістовних ліній, котрі контрастують між собою за образністю. Адже тут можна виділити три основні образно-сміслові лінії, які і взаємно доповнюють одна одну, і водночас творять «контрастну поліфонію», оскільки кожна з них розкриває іншу смислову доміную. Вище вказувались наскрізні змістовні лінії обраних віршів І. Франка і, відповідно, кантати. Вони не тільки переплітаються в цій частині, але й доповнюються низкою контрастних та доповнюючих основні образні сфери звукосмислів.

Вічний колообіг природи символічно виражений в поетичних рядках (Гріє сонечко! / Усміхається небо яснее, / Дзвонить пісеньку жайворончок, / Затонувши десь в бездні-глибині Кришталевого океану... / Любо дихає воздух леготом) знаходить винахідливе відображення в музичній мові частини. Десятитактовий оркестровий вступ позначений світлим прозорим колоритом, легкі переливи пасажів у високому регістрі передають щебетання жайворонка. Для музичного виразу цієї образної сфери композитор використовує експонований у вступі і першій частині веснянковий ритмоінтонаційний комплекс, збагачуючи його барвистими гармонічно-фактурними ефектами в оркестрі. Головна тема доручається жіночим голосам – сопрано і альтам, поміж якими вона розподіляється, то перегукуючись, то накладаючись у одночасному звучанні. Цей пасторальний епізод – 25 тактів – спирається на остинатне повторення тонічної опори в оркестровій партії як втілення незмінності, досконалої вічності природи, а гармонічна вертикаль, якою заповнюється звуковий простір, вишукано розцвічується хроматичними нюансами.

Натомість заклично-ораторське слово митця-пророка концентрується у зверненні до орача і братів. Для цього кола образів теж обрана апробована заклично-ораторська інтонація, дуже яскраво експонована в попередній частині на вигуках «Гримить!». Вона з'являється в епізоді з авторською ремаркою *Affetuoso* ґрунтується на словах «Встань, Встань, орачу! / Вже прогули вітри, / Проскрипів мороз, вже пройшла зима!...». Соло баритона, який промовляє заклик, – *alter ego* поета-трибуна – звучить яскраво контрастно на тлі попереднього лагідно-просвітленого звучання жіночих голосів. Його патетичне звернення знаходить відгук у хоровій партії, яка відлунням повторює окремі

мотиви і слова ліричного героя – прийом, який має бути прецизійно втілений у виконанні.

Наступний епізод *Piu mosso* з виконавською вказівкою *leggiero* повертає розвиток до світлого весняного образу, причому доволі розгорнутий фрагмент (такти 35-71) розспівується на багаторазовому повторенні однієї фрази «Любо дихає воздух леготом», лише у завершенні резюмуючи «мов у дівчини, що з сну будиться». Ефект весняного леготу втілюється молодим митцем вельми винахідливо: повторення початкової колоподібної теми наприкінці кожної з фраз завершується висхідним стрибком і завмиранням на опорному (часто тонічному) звуці, як імітація дихання на повні груди. Загалом цей епізод сприймається як інтермеццо – відсторонення активної дії.

Як в обраному вірші, так і в його музичній інтерпретації в кантаті постає ще і третя змістовна сфера – пророча візія вільного щасливого майбутнього, виражена в рядках, які композитор озвучує в наступному епізоді: «В груді радісно б'єсь здоровая / Молодая кров, / Так і грудь землі диха-двигаєсь / Силою дивною, оживущою...» Це вперше в поетичному – і відповідно в музичному – тексті з'являється умовний нахил дії: не те, що вже є в реальності, а те, що має настати. Для втілення цієї візії автор обирає спочатку безперервний мелодичний рух на початковій веснянковій поспівці рівномірними тривалостями як у хорі, так і в оркестрі – як імітацію пульсації «молодої крові», коли ж переходить до наступної фрази, то вводить розгорнуту мелодичну лінію з піднесеними експресивними сплесками – як образ «сили дивної».

Наступний епізод від цифри 7 – знову звернення до орача, в постаті якого поет вбачає сукупний образ українських просвітителів: «Встань, орачу, встань! / Сій в щасливий час золоте зерно! / З трепетом любові мати щирая / Обійме його, / Кров'ю теплою накормить його, / Обережливо виростить його». Тільки тепер цей заклик лунає не від одного соліста, а в перегуках усіх голосів, наче охоплюючи щораз більшу громаду сіячів. Після діалогу хорових голосів композитор звертається до поліфонічного типу викладу, поєднуючи прийоми імітаційної і контрастної поліфонії, натомість останню фразу хор і оркестр

скандують з надзвичайною експресією на максимальній динамічній гучності і щільній однорідній фактурі.

Останній епізод *Marciale* спирається на прийом узагальнення через жанр – маршовість, що в даному випадку символізує єдність помислів і дій: «...Гей, брати! / В кого серце чистеє, / Руки сильніі, думка чесная, / - Прокидайтеся! / Встаньте, слухайте всемогущого / Поклику весни! / Сійте в головах думи вольніі, / В серцях жадобу братолюбія, / В грудях сміливість до великого / Бою за добро, щастя й волю всіх! / Сійте! / На пухку, на живу ріллю / Впадуть сімена думки вашої!». В тематичному матеріалі об'єднуються обидва лейткомплекси: веснянковий мотив завдяки ритмічному переакцентуванню – регулярному впровадженню пунктирних ритмів, щільності вертикалі, однорідної і в хоровій, і в оркестровій партії, набуває ораторських патетичних рис. Однак ритміка 5/4 надає величності і урочистості завершенню розгорнутої частини кантати, що звучить як гімн переможному бою майбутнього.

Структуру номеру «Гріє сонечко» важко окреслити в рамках якоїсь однієї форми. Логічніше розглядати її у фокусі поєднання різних структурних засад. Два контрастні тематичні комплекси дозволяють умовно стверджувати пісенну форму А-В (заспів-приспів), з їх подальшими варіантними змінами. Але це вельми приблизне визначення, бо драматургічний розвиток тяжіє в ній до тієї моделі, яку І. Бермес окреслила «сукупністю складників хорового мислення М. Скорика (слово-Логос, жанрові засади, виконавська поетика, драматургія) як втілення художнього світогляду митця» [5, с. 137].

*Четверта частина, “Розвивайся, зелена діброво”, Andante moderato, e-moll.*

За музичною мовою і типом викладу найскладнішою стала четверта частина, в якій випускник консерваторії продемонстрував подиву гідну майстерність у володінні поліфонічною технікою і тематичною роботою. Видається дивним, що якраз він сам ставився до цього номеру кантати доволі критично: «Слабкішою стала 4-а частина „Розвивайся, зелена діброво“, хоча вона написана у формі трьохтемної фуги, що всім дуже подобалося. Тема, правда, нагадує соло Марфи з опери Мусоргського (з опери „Хованщина“ - В. К.), але загальні народні джерела дають мені певне вибачення» [53, с. 25].

Композитор дозволяє собі зміну поетичного тексту і елімінує з початкового рядка вірша І. Франка два слова. В результаті початок частини виглядає наступним чином: «Розвивайся, [*лозо, борзо,*] / Зелена діброво! / Оживає помертвіла / Природа наново. / Оживає, розриває / Пути зимовії, / Обновляєсь в свіжі сили / Й свіжії надії». Цей фрагмент тексту покладено в основу експозиції першої фуги. Її тема в черговий раз варіантно змінює перший наскрізний комплекс – веснянковий, утверджуючи вічну силу і красу природи, згідно змісту поезії. Сама експозиція поліфонічної форми відповідає усім класичним канонам: тональна відповідь, вступ почергових голосів від басу до сопрано, подальший інтенсивний комплементарний рух усіх чотирьох голосів. Однак, і в цьому випадку вибір поліфонічної форми був зумовлений вдумливим прочитанням поетичного тексту і прагненням якнайвиразніше передати його в музиці. Адже всі дієслова цієї строфи спрямовані на безперервність наростаючого руху: «розвивайся», «оживає», «розриває», «обновляєсь». Тож якраз імітаційне підхоплення теми, перекидання, проростання її у поліфонічній фактурі видається найбільш відповідним. Ця заувага спрямована на виконавців: вельми важливо в інтерпретації названого розділу частини показати не просто почергове проведення теми у окремих голосах, а використати виразовий потенціал поліфонічного розгортання для втілення змісту. Невипадково завершення цього епізоду припадає на словах «розриває», що буквально втілюється в музиці через «розрив» фрази і стрімкий злет до кульмінації.

Друга експозиція фуги припадає на слова, що мають безпосередніший патріотичний «меседж»: «Зеленійся, рідне поле, / Українська ниво! / Підоймися, колосися / Достигай щасливо!» Прикметно, що композитор відмовляється від озвучення другої половини цієї строфи франкового вірша (І щоб всяке добре сім'я / Ти повік плекала, / І щоб світу добра служба / З твого плоду стала!), тобто, від умовного нахилу нарації, що містить ідеальний образ майбутнього. Цей образ він втілює у попередній частині, тож не бачив потреби його повторювати у четвертій частині. Натомість важливішим для автора видалось зосередитись на варіаційних повтореннях стислого дворядкового тексту. Очевидно, він прагнув наголосити тут ключове слово «Достигай!»,

оскільки воно виноситься і на завершення другої fugи, і в сумісній репризі в останніх тактах частини.

Тема другої fugи зіставляється з попередньою на засадах доповнюючого контрасту. І Бермес окреслює її як «гаївку» [5, с. 138], тобто на відміну від обрядово-пісенної першої теми, ця позначена більшою жвавістю і танцювальністю. Тому зокрема і сама тема не структурується так ясно як *dux – comes*, тобто питання-відповідь, а є плинною, з вибагливим мелодичним малюнком, змінними ладотональними опорами. Відповідно і сам поліфонічний розвиток не настільки стисло пов'язаний з класичним каноном fugи, а відрізняється вільнішим розгортанням мелодичних ліній: відповідь є реальною, що трапляється рідше, тема в експозиції проводиться не послідовно, а за принципом просторового розширення: альти – тенори – сопрано – басы. У виконанні теж варто неодмінно підкреслити цей контраст: більш стримано і величаво інтерпретувати першу експозицію, жвавіше, динамічніше – другу. І хоча автор не дає вказівок на зміну початкового темпу *Andante moderato*, вважав би незначне *Riu mosso* цілком доречним, тим більше, що спостерігаємо тут ефект поступового стиснення матеріалу: найбільш розгорнутою є експозиція першої fugи, більш рухливою, але й коротшою – друга, натомість заключний розділ взагалі можна трактувати як афористичне резюме, в якому «веснянкова» тема проводиться в басах, а «гаївкова» – в альтях.

*П'ята частина, «Земле моя», Largo-Allegro, c-moll – C-dur.*

Остання частина відіграє в кантатному циклі роль філософського резюме, підводячи підсумок обом наскрізним змістовним лініям. Веснянкова лінія перероджується в універсальний образ всеплодючої землі, яка становить джерело сили, вділяючи її кожному «орачу». Провідною ж образною домінантою залишається ораторськи-патетична експресія поета-провідника нації, що тут врешті звертається не опосередковано, через паралелізм з силами природи, а відверто декларуючи свою місію – вести за собою мільйони. Зміст цього вірша перегукується з «Вічним революціонером» з цього ж поетичного циклу І.Франка «З вершин і низин», лише «дух, що тіло рве до бою» тут

трансформується у «Душі стрясать / громовую дай власть, / Правді служити, неправду палити / Вічну дай страсть!».

Як і в попередніх частинах, композитор дуже чутливо розкриває не лише семантичний ряд тексту, але й інтонаційно відчитує його підтексти. Це відображається і у самій будові, послідовності епізодів, і у виборі арсеналу усіх виразових засобів: мелодичної лінії, ладотональних зворотів, надто ж оркестрових барв і фактурного розташування. Адже фінал розмикає локальні події в світі природи і людини – перемогу весни над зимою, весняні громи, очікування змін, заклики до орачів сіяти золоте зерно – на глобальний вселюдський універсум: землю як першопочаток, що живить усе суще, героя-титана, що прагне творити-діяти з любові до людства, на його добро. Сам композитор, зрештою, доволі критично оцінив останню частину своєї кантати: «Надто плакатним і „революційним“ вийшов фінал „Земле моя“, хоча початок із соло баритона й репліками хору був непоганий» [53, с. 25].

Дозволю собі не погодитись тут з композитором і висловити власну думку, що це одне з найвдаліших музичних прочитань Франкової поезії в українській культурі, що досконало поєднує зауважене Б. Тихолозом «планіметричне (сюжетно-фабульне) і стереометричне (художній світ твору)» ядро поетичного змісту у звукообразах.

Тому й саме драматургічне розгортання фіналу тяжіє до наскрізності, до безупинного наростання енергетичного потоку, сповненого колосальної експресії, вираженої в поетичному слові. Загалом частину можна поділити на три взаємопов'язані, але водночас і самодостатні епізоди. Перший з них починається з соло баритона, відповідно до звертання від першої особи, слів «моя», «мені». Цей прийом вельми типовий для галицької хорової музики, першим його застосував М. Вербицький у кантаті «Заповіт», коли всі слова «я», «мене» та інші подібні від першої особи доручаються солістові, натомість узагальнений зміст поезії інтонує хор.

Роль хору у фіналі подібна до трактування в античній драмі, він підхоплює слова головного героя і коментує їх зміст, договорюючи, розкриваючи сенс закликів. Практично більша частина поетичного тексту

припадає саме на цей перший епізод. Лексичний повтор ключового слова: «Дай!» переважно доручається солістові, хор же повторює його як відлуння і завершує фрази: «Земле, моя всеплодющая мати, / Сили, що в твоїй живе глибині, / Краплю, щоб в бою сильніше стояти, / Дай і мені! / Дай теплоти, що розширює груди, / Чистить чуття і відновлює кров, / Що до людей безграничну будить / Чисту любов! / Дай і огню, щоб ним слово налити / Душі стрясать / громовую дай власть, / Правді служити, неправду палити / Вічну дай страсть!».

За музичною мовою цей епізод дійсно позначений рисами декларативності, за що сам себе критикував автор, але вона не поверхова, більше того – необхідна для виразу тієї могутньої сили духу і чуття, яку герой прагне передати людству. Для того, щоби підкреслити піднесений патріотичний настрій, а водночас і справді не потрапити у пастку кліше соціалістичного реалізму, композитор значно ускладнює гармонічну мову, вільно оперуючи широким спектром дисонуючих співзвуч, хроматичними барвами, свободою ритмічного пульсу. За слухним спостереженням дослідниці, «тут відсутня веснянкова мелодика, натомість композитор вправно послуговується засобами музичної виразності (насамперед інтервальні загострення, тональні зсуви, темпові відхилення тощо) задля виокремлення величного образу матері-Землі, що може дати народу «сили», «теплоти», «огню», «ясність думкам» [5, с. 139].

Натомість другий епізод фугато (від 62 такту, темпова ремарка *Allegro*) знову залучає поліфонічну техніку для втілення образу, який метафорично можна визначити як осердя енергії подолання. На відміну від попереднього епізоду, в якому представлено розгорнутий поетичний текст, фугато озвучує головню один рядок: «Силу рукам дай, щоб пута ламати». Сама вугласта дисонуюча графічна лінія теми зримо відображає «ламання пут». Прикметно, що в опері «Мойсей» композитор звертається до дещо подібного тематичного комплексу з тим же образним навантаженням – розривання ланцюгів, пут. Тому автор обрав не форму фуґи, а фугато, оскільки прагнув передати образ поступового єднання. Ще більше цей ефект посилюється в процесі поліфонічного розвитку, коли тема перекидається з голосу в голос у висхідному

напрямку – від басів до сопрано, і згодом всі учасники об'єднуються в єдиному пориві, спільним чеканим маршовим поступом прямуючи до мети.

У виконанні цього фрагменту необхідно спочатку дуже енергійно провести тему і спеціально наголосити «ламаність» лінії теми фугато. Натомість продовження епізоду фугато, коли всі хоріві та оркестрові голоси сходяться в єдиний звуковий моноліт, пропоную почати дещо стриманіше в темповому і динамічному плані, поступово нарощуючи гучність і активність скандування повторюваної фрази. Прикметно, що для маршового фрагменту автор залишає лише слова «сили рукам дай», тобто основне завдання полягає Лише наприкінці епізоду розспівується в тій же скандованій манері наступна фраза вірша: «Ясність думкам – в серце кривди влучать».

Останній епізод – урочиста кода, що починається від такту 109 на словах «Дай працювать, працювать, працювати. / В праці сконать!». Кода теж розпадається на два умовні розділи. Перший можна назвати гімном праці – маршова пунктирна ритміка залишається лише в оркестровому супроводі, натомість в хорівій партії поступається місцем розспівній мелодії на тривалостях цілих і півнот. Але цей розділ нетривалий, бо вже після 123 такту повертається урочистий марш на словах попереднього епізоду ««Силу рукам дай, щоб пута ламати», який і завершує всю кантату на найвищому пункті піднесення.

Кантата 22-річного випускника Львівської консерваторії Мирослава Скорика, якому призначено було стати одним із музичних символів українського духу, переконливо експонувала головні засади індивідуального стилю композитора. В ній розкривається особливий талант трансформації фольклорних архетипів та ритмоінтонаційних комплексів в новій історико-естетичній реальності, що самобутньо проявиться в його творах, пов'язаних з «новою фольклорною хвилею»: у музиці до фільму «Тіні забутих предків», на основі якої постала «Гуцульська симфонієтта», у «Карпатському концерті», «Речитативах і рондо» та ін. Сам митець у теоретичних рефлексіях ставлення до фольклору зазначає «глибинне новаторство в процесі сучасного засвоєння і переосмислення фольклору», у зв'язку з чим «виникають більш складні форми



співвідношення композиторського мислення з фольклорним і засвоєння прихованих структурних закономірностей народного мелосу (без прямого цитування або стилізації), засвоєння і переосмислення самої практики народного музикування» [55, с. 18].

Але не тільки в інноваційному опрацюванні фольклорних джерел проявляються в кантаті «Весна» питомі риси стилю М. Скорика. Окрім цього треба виокремити ще низку характеристик музичної мови, трактування форми і принципів драматургічного розвитку, які вже у цьому студентському творі заповідали неперевершеного майстра. Передусім зазначимо віртуозне володіння поліфонічними прийомами у найширшому спектрі, завжди досконало узгоджуючи їх з конкретною змістовно-образною метою. Згодом ця особливість стилю проявиться у циклі прелюдій і фуг, де кожна fuga проявляє вельми оригінальну інтерпретацію поліфонічної фактури. Так само привертає увагу диференційоване трактування форми кожної з частин. Відштовхуючись від змісту поезії, М. Скорик знаходить для кожної частини найвідповідніші формальні вирішення, віддаючи перевагу наскрізним синтетичним структурам. Найголовніше ж досягнення кантати «Весна» - у цьому ранньому творі композитор геніально узагальнив ідеали шістдесятництва, пророчо передбачивши шлях України до Незалежності.

### *3.2. Поетична символіка І. Калинця у музичній інтерпретації симфоній-кантати «Україна. Хресна дорога» В. Камінського*

Здобуття Україною Незалежності у 1991 р. докорінно змінило обличчя національної музичної культури. Врешті можна було вільно звертатись до тих тематичних сфер, історичних подій минулого, світоглядних цінностей, які жорстко цензурувала радянська ідеологічна каральна машина. Немов надолужуючи прогаяне, українські митці з особливою пасією повертають у культурний обіг заборонені імена, відроджують жанри духовної музики, по-новому осмислюють трагічні сторінки національної історії, прискіпливо і критично аналізують конфліктні колізії сучасності.

В цьому ракурсі можемо розглянути трансформацію духовно-релігійної символіки у симфонії-кантаті «Україна. Хресна дорога» Віктора Камінського на слова Ігоря Калинця. Знаменно, що цей твір був відзначений найвищою мистецькою нагородою держави, Національною премією ім. Тараса Шевченка: Віктор Камінський удостоївся її в 2005 р. Для пояснення власної виконавської концепції цього твору автор прагне наголосити найважливіші аспекти трактування релігійної символіки у індивідуальному прочитанні сучасного митця, в контексті духовно-мистецьких процесів глобалізованої доби.

Віктор Камінський достатньо добре знайий музичній громадськості не лише України, але й далеко за її межами. Духовна хорова музика займає значне місце у його доробку в різних жанрових іпостасях: від канонічної Служби Божої, Вервичної Служби, Акафісту до Пресвятої Богородиці – до вільного трактування релігійних смислів і символів в ораторії «Іду. Накликую. Взиваю.» на тексти проповідей Митрополита Андрея Шептицького в поетичному опрацюванні Ірини Калинець, в «Сонаті псаломів» для двох флейт і фортепіано, гімні «*Meżu natchnionu przez łaskę*» до віршів св. Йозефа Більчевського, «Пісні Мойсея» до поетичного опрацювання біблійного тексту Ірини Калинець та деяких інших. Ряд його хорових творів релігійної тематики, в тому числі й аналізована симфонія-кантата «Україна. Хресна дорога», були записані на компакт-дисках в серії «Духовна музика України», Акафіст до Пресвятої Богородиці впродовж двадцяти років регулярно транслювало в часі греко-католицької Служби Божої радіо Ватикану.

Прикметно, що композитор у своїй симфонії-кантаті звернувся до творчості одного з найяскравіших представників української літератури шістдесятництва Ігоря Калинця. Цим він засвідчив духовну спорідненість з ідеалами тієї унікальної доби (на моє переконання, творчість В. Камінського взагалі в багатьох аспектах продовжує її та переосмислює етичні та естетичні ідеали шістдесятників у нових реаліях, користуючись арсеналом виразових засобів відповідно до вимог свого часу). Водночас окреслюється неперервна лінія зв'язку між усіма обраними артефактами у контексті музичної культури Галичини: Микола Колесса був одним з найкращих інтерпретаторів кантати-

симфонії С. Людкевича «Кавказ»; він же здійснив першовиконання кантати М. Скорика «Весна», в якій синтетично підхоплюються і розвиваються традиції хорового письма і С. Людкевича, і М. Колесси; В. Камінський, який у студентські роки отримав благословення на заняття композицією від С. Людкевича, сам визнавав значний вплив на формування свого творчого світогляду М. Скорика (інформація, отримана від самого композитора – В.К.). Тож його звернення до поетичного слова дисидента-шістдесятника може трактуватись як ще одне підтвердження спадкоємності і зв'язку поколінь.

Поезія Ігоря Калинця – одна з вершин сучасної інтелектуальної літератури, але його інтелектуалізм – особливого кшталту, позбавлений схоластичної безособовості. Філософські універсалиї переосмислені в його цілісному образі світу крізь призму національно-релігійного світовідчуття. Подібно до Шевченка і багатьох інших українських поетів, більшість віршів Калинця проникнуті пісенною інтонацією та ритмікою, їм притаманні ритмічні синкопи, вільна мелодекламаційність, що подекуди нагадує думну рецитацію, пісенна заокругленість фраз, виразні консонантні і дисонантні фонетичні співзвуччя та багато інших музичних характеристик, закладених у співності самої української мови і отримують нове експресивно-барвне прочитання в поезії 1960-х рр., інше, ніж музикальність раннього Тичини чи Антонича.

Ці музикальні імпульси, притаманні Калинцевій поезії, не могли пройти повз увагу композиторів, зокрема до них постійно звертається Віктор Камінський. Творча співпраця обох митців триває кілька десятків років і принесла ряд творів, різних за масштабами і образно-смісловими домінантами, проте об'єднаних спільністю філософсько-етичного первня: злети і трагедії національної історії мисляться у вимірі біблійних притч, трансформовані крізь алегорії українського фольклору.

Одним з етапних творів у доробку Віктора Камінського стала симфонія-кантата «Україна. Хресна дорога», чотиричастинний цикл для солістів, хору і оркестру на вірші Ігоря Калинця, написаний у 1991 р. невдовзі після здобуття Україною Незалежності. Вперше твір був виконаний Заслуженою капелюю України «Трембіта» під орудою Миколи Кулика, та одразу отримав доволі

широкий суспільний резонанс, неодноразово виконувався на різних престижних мистецьких акціях, не раз звучав в урочистих концертах до Дня незалежності України у Львівському театрі опери і балету ім. І. Франка, транслювався по радіо, був записаний як телефільм з прекрасними ілюстраціями Богдана Сороки.

У стилістиці твору відчувається дух «національного романтизму», надзвичайного піднесення, яке панувало в середовищі тогочасної української інтелігенції. Композитор сягнув у ньому до різних циклів Ігоря Калинця, обговорюючи вибір текстів з поетом. Так визрів наскрізний драматургійний задум вокально-симфонічного циклу, який поступово розкривав образ «хресної дороги» української держави, сповненої страждань і боротьби, жертв і посвяти, яка вела до визволення.

Сакральні символи сповнюють всі частини циклу й інтерпретуються поетом у стислому зв'язку зі «станціями» хресної ходи українського народу, несення хреста бездержавності, переслідувань і знущань, нищення і загибелі, здавалось би, безповоротної, але після некрополя – царства мертвих, наступає чудо воскресіння, втілене у Визволеному – Божому! – слові. Біблійні смисли у поезії та в їх музичному перепрочитанні проєктуються на події земного буття тут і тепер, виявляючи дивовижну співзвучність до тернового шляху випробувань Спасителя. На це звертають увагу дослідники:

«У творчому набутку І. Калинця немає поезії, безпосередньо присвяченої образу Ісуса Христа, однак “Христові сліди” поет віднаходить “у рідній пилюці”, згадуючи своє покоління (романтиків і правдолюбів), на долю якого випали важкі випробування у вигляді “плоду із забороненого дерева чесності” (“Пропонування 12”). Розповідаючи про життєві незгоди своїх товаришів у боротьбі за духовні цінності, поет лише рефреном повторює фразу “у часи сходжень на Голготу”, наголошуючи на хресній дорозі своїх побратимів (“Пропонуванні 14”). “Христові сліди” простежуються також у поезіях, присвячених В. Морозові (“До В. М.”, “Тренос над ще однією хресною дорогою”). З хресною дорогою Спасителя порівнює поет і власний шлях дисидента (“Пропонування 7”)» [8, с. 18].

У змістовному ряді назв кожної з частин симфонії-кантати помічається цікава закономірність трансформації головних релігійних постулатів: перша частина «Страсті» (Пасії, Passion) – поширений у європейському мистецтві живопису і музики жанр, в якому розкривається жертва Ісуса Христа заради спасіння людства; вершинними шедеврами цього жанру є твори Й. С. Баха, які в цьому контексті згадані не випадково; пасії завершуються смертю на хресті, яку символізує заупокійна Служба Божа – друга частина «Реквієм». Третя частина «Некрополь» - це, в інтерпретації поета і композитора, не просто місце спочинку мертвих, цвинтар, а сакральне місце пам'яті про трагедії і героїзм героїв. Завдяки їхньому подвижницькому чину настає воскресіння, втілене у четвертій частині в іпостасі «Визволеного слова», біблійного першопочатку всього сущого.

Розглянемо детальніше кожну з частин симфонії-кантати, наголошуючи кілька, на нашу думку, сутнісних для диригента, рівнів образного прочитання твору.

### *Частина I «Страсті»*

Вона написана на текст із поетичного циклу «Тренос над ще однією хресною дорогою». Наведемо поетичні строфи цієї частини, оскільки композитор вдумливо переінтоновує кожен нюанс поезії, а надто – її сакральні конотації (Голгофа, несення хреста, плакальниці), для яких відшуковує відповідні інтонаційні «знаки»:

На Голгофі провінційого суду  
 Твоє світле лице  
 Частоколом гвинтівок загородили.  
 Самотньо двигаєш хрест  
 Таке ще немічне наше плече.  
 Змахнула Україна з ока  
 Потаємну сльозинку  
 Господи, аж світиться  
 Прозорий гурток плакальниць

Але вигодувала ненька власним шпиком  
Легіони шпиків<sup>2</sup>.

Композитор знаходить виразові засоби, що здатні поєднати слово й музику в нерозривну цілість. Серед них важливе місце займають барокові риторичні фігури. Так, вже у вступі звучить лейттема усієї частини і цілої симфонії-кантати – відповідник одного з ключових слів вірша «хрест», фігура «розкладеного хреста», яка отримує важливе смислове навантаження в Пасіонах Й. С. Баха. Як справедливо зазначає М. Колесник, «...композитор трактує його як мобільний елемент, котрий залежно від драматургійної ситуації змінює інтервальний склад, ритмічний малюнок, фактуру викладу, а відтак набуває різного сенсу» [28, с. 4]. Вона супроводжується передзвонами в оркестрі, які викликають опосередковану алюзію до іншого ключового слова вірша – Голгофи як символу страждання Христа.

Після короткої оркестрової прелюдії неначе з глибин взиває – *de profundis* – хорвий унісон чоловічих голосів у низькому регістрі. Суворий, зосереджений, у вузькому діапазоні, повільно розгортаючись у русі рівномірними тривалостями, він нагадує давні монодійні наспіви-рецитації, лише поступово захоплюючи ширший діапазон та гучнішу динаміку. Перша кульмінація настає на словах «Свіжий хрест!», ця фраза природно супроводжується проведенням лейтфігури «розп'ятого хреста». Наступний розвиток відбувається по стрімко наростаючій динамічній лінії, яка після наступних кульмінаційних епізодів хору переривається короткими інтермедіями оркестру.

Другий розділ «Страстей» перекидає смислову арку до початку завдяки тривожним ударам дзвонів. На їх тлі виринає тужлива мелодія віолончелі, яка підводить до наступного хорового епізоду «Юродивий народцю, можеш спокійно метушитись». В музиці сарказм цієї фрази передається метушливим скандуванням чоловічою групою хору у низькому регістрі, жорсткими колючими дисонантними співзвуччями у супроводі. Цей епізод владно

<sup>2</sup> Всі поетичні рядки І.Калинця цитуються за виданням: [21].

витісняється експресивним *oratio* оркестру, в якому на перший план виступає мотив оплакування, стилістично вирішений в характері барокового афекту *lamento*. Послідовне використання барокових елементів виразової системи – свідомий вибір композитора, по-перше, з огляду на барокову добу як вершину розвитку монументальних сакральних жанрів, а по-друге на виняткову роль бароко в українській культурній традиції та її вплив на поетичну манеру самого І. Калинця.

Оркестрове *lamento*, в свою чергу, підготовляє «тиху кульмінацію» в соло сопрано на словах «Свіжий хрест/недаремно плаче з нього/ космацька живиця», яке поєднує типово ляментозні звороти, з інтонаціями голосіння в українському фольклорі і нагадує ряд жіночих трагічних образів у професійній музиці, наприклад, голосіння Насті з опери М. Лисенка «Тарас Бульба» чи третьої частини його ж кантати «Радуйся, ниво неполитая» («І спочинуть невольничі утомлені руки»).

Йому відповідає строгий унісон чоловічих голосів, який завершує цей трагічний епізод словами «а мати до кривавих слідів припадає». Після цього поступове захоплення вищого діапазону приносить відчуття просвітлення і заспокоєння, що підсилюється особливими тембровими засобами оркестру, зокрема сольною фразою щемливого тембру гобою, що контрапунктує до хорової маси.

Цей епізод плавно переходить до появи фігури хреста в оркестрі, а оркестрова постлюдія з її трагічним ляментозним зітханням підводить до завершення частини. Остання фраза хору перекидає арку до початку: знову звучить строгий, наближений до церковної монодії, унісон, супроводжуючись дзвонами. Так замикається перше коло розвитку і проходиться перша станція.

#### *Друга частина «Реквієм»*

Для неї композитор використав текст вірша «Церква» з циклу «Відчинення вертепу», в якому поет звертається до образу сплюндрованої святині, алегорично поєднуючи його зі знищенням національної історії і пам'яті, руйнуванням краси і самого життя:

Тріщали предвічні зруби

Летіли гонти, як пір'я  
 Руйнували дерев'яне чудо  
 Людської праці та віри.  
 І вписані лагідні гори  
 Востаннє хиталися бані  
 Вмирили ясно і гордо,  
 Так, як вмирають останні.  
 Це умирали століття  
 Це помирало прекрасне...  
 З розпуки дробилися на дровіття  
 Золоті грона іконостасу.

В. Камінський, відштовхуючись не лише від буквального трактування поетичного тексту, а головню – від прихованих смислів поетичного тексту, цілеспрямовано наголошує в цій частині темно-трагічні тони живописної музичної палітри. «Статичність, іконописність домінує в перших трьох частинах: „Страстях”, „Реквіємі”, „Некрополі”, бо необхідна для відтворення релігійної символіки поезії. Лики біблійних персонажів – Христа і Мадонни, Авеля і Святого Юра – подані в тьмяних, стриманих звукових барвах, що є ніби імітацією палітри старих образів. Але статика ця постійно розмикається зсередини, зосереджені епізоди моління витісняються жорсткою, іноді агресивною дією, досягають драматичних кульмінацій, щоб потім застигнути в траурному *lamento*» [22, с. 239].

Повторне звернення до ляментозних зворотів, поєднаних зі зворотами українського фольклорного жанру голосіння, як і в першій частині, обумовлене поетичним словом:

...і *плакала* (виділення моє – В.К.) в недотроченій рамі  
 Гуцульська Мадонна...,  
 І Юр, в невидимім двобою  
 втративши руку і списа,  
 піврозтятою головою  
 востаннє навкруг дивився.



Ця частина несподівано починається з шаленого стрімкого руху вперед, агресивного, навального потоку звучання. Хор скандує перші рядки, ефект «тріщання предвічних зрубів» є майже кінематографічно точним. Цей швидкоплинний «кадр» триває лише мить, поступаючись тривожним фразам альтів. Оркестрова інтерлюдія до-оповідає те, що не було втілено хоровими засобами, монументальна хоральна фактура *tutti* символізує велич соборів, які піддаються жорстокому плюндруванню.

Типові для заупокійної Служби інтонації повільної зосередженої рецитації, що переривається схлипуваннями і зітханнями, визначають характер наступного епізоду. Напруга посилюється ще й тим, що до оплакування поступово долучаються усі групи хору. Композитор тут застосовує дуже вдалий прийом поступової редуції, внаслідок чого початкова урочиста рецитація дробиться на окремі фрази, змінюється схвильованим перемовлянням різних груп голосів і стрімко прямує до генеральної кульмінації частини: патетичному вигуку на слові «Реквієм» спочатку у партії тенорів і басів, що після того печально відлунує у жіночій групі голосів, аж врешті в оркестровій постлюдії, завершуючись ударами дзвонів, поступово спадає у нижчі регістри і затихає. Так замикається друге коло і проходиться «друга станція».

### *III частина «Некрополь»*

Текст із циклу «Обеліски диму» інспірує композитора на своєрідний жалобний марш, котрий сягає традиціями ще до траурних частин сонатно-симфонічних циклів музики минулого, особисто в автора виникає асоціація з Траурним маршем Другої фортепіанної сонати Ф. Шопена, і водночас з фіналом цієї ж сонати, яка геніально передає зникнення слідів «того, що перестало існувати», у вихорі минаючого часу. Ця аналогія не лише зовнішня, формальна, а радше може проводитись на рівні образно-філософських паралелей як у поезії, так і в музиці. І. Калинець на початку вірша наголошує минущість, нетривкість самої природи, яка неминуче має зникнути і розчинитись у небутті:

Ось кладовище опалого листу

Нетривкі обеліски диму,

Плющ недолугого проміння на них,  
 Колише вітер позолочене кадило  
 На ланцюгах бабиного літа.  
 І сонце, що через багаття стрибало,  
 Як на Купала.  
 Готове тіло своє охляле  
 Вогневі віддати  
 На кладовищі опалого листу.

Композитор дуже тонко передає стан ірреальної минулості, яка насправді єдина залишається вічною. Третя частина симфонії-кантати починається з того ж пункту, яким завершилась друга, підхоплює її лінію, але замість щільної фактури попередніх частин помічаємо тут більш широке охоплення діапазону, наголошення крайніх – найвищих і найнижчих регістрів, поміж пластами крайніх регістрів проводяться окремі теми-лінії, та підзвучуються дзвонами. Ця оркестрова прелюдія покликана ще більше відтінити суворий унісон чоловічих голосів, який починається з найнижчого регістру. Може виникнути паралель до початку першої частини, але тут значно яскравіший контраст між оркестровою прелюдією і самим хоровим епізодом. Крім того, в третій частині переважає статичність, навіть деяка застиглість розгортання.

Образ «Некрополя», його вічного спокою, вельми яскраво втілений суто музичними засобами, зокрема тривалим перебуванням у низьких сферах звучання, згортання просторового об'єму до стисненого унісону, тихої динаміки, рівномірності ритмічного поступу. Поступове заповнення багатоголосої фактури відбувається дуже обережно і повільно, неначе композитор не наважується порушити спокій мешканців некрополя і вийти за його межі.

Контраст в музиці – як і у вірші – вривається у, здавалось би, непорушний плин розвитку раптовою навалою. Патетичне кількаразове вигукування слова «Знак» усім хором переключає інтонаційні події у площину, близьку до другої частини, коли хор так само скандував «Реквієм». Ефекту трагічного протистояння агресивній силі, яку уособлює щільний дисонантний оркестровий

супровід, сприяє застосування імітаційної поліфонічної техніки розвитку, перекидання короткої виразної фрази у різні регістри і тембри голосів. Композитор тут знову використовує риторичну барокову фігуру вигуку – *exclamatio*, яка, переважно, використовувалась для виразу героїчної піднесеності.

Так само несподівано вклинюється на мить соло альтя, з трагічним розпачливим вигуком: «Дві дідові сльози». Проте його змітає на своєму шляху знову та ж агресивна сила оркестрової «навали», що стрімко і невідворотно прямує до жорсткої зловісної кульмінації. В її найвищому пункті знову проводиться лейттема розп'ятого хреста. Вона, своєю чергою, переходить в цитату середньовічної секвенції *Dies irae* – ще одного, зnanого з доби Середньовіччя, музичного символу смерті в європейській музиці, часто репрезентованого в музиці ХХ ст.

В. Камінський декількома штрихами – помпезною акордовою послідовністю, демонстративним підкресленням тоніки наприкінці фрази – впроваджує ще одну промовисту алюзію до радянських соцреалістичних кантат і ораторій, як символу агресії і зла.

Образ навали знову поступається початковому унісону чоловічих голосів, тільки тепер жіночі голоси доповнюють його ліричними, мелодично значно багатшими, наближеними до української романсової лірики, контрапунктами. Врешті обидві контрастні темброві сфери сходяться в урочистому хоралі – і знову, вже втретє його перебиває «епізод навали», в цей останній раз він найбільш жорсткий, агресивний, завершується розпачливим зойком хору – але й найкоротший за тривалістю. Удар дзвону припиняє його і повертається до початку – оркестрового епізоду з ніжним голосом віолончелі, що ніби оплакує незчисленні жертви агресії. Завершальний фрагмент починається з унісону альтів, що перехоплює мелодичну лінію від басів і стає провідним, басам доводиться їм лише вторити. В такій зміні закладений глибокий сенс, адже тепле звучання жіночих голосів надає більшої м'якості і провітленості початково надто суворому і темному колориту унісонної мелодії. Так замикається третє коло і пройдена «третя станція».

*Четверта частина «Визволене слово»*

Про драматургійну функцію останньої частини метафорично пише Л. Кияновська: «Активні імпульси збираються, накопичуються і наприкінці третьої частини переходять у нову образну якість: стіни собору розкриваються, і храмом стає Всесвіт Цей вражаючий образ знайдений Калинцем у вінку сонетів „Сковорода” і з кінематографічною скрупульозністю розробляється композитором у четвертій частині» [22, с. 239].

Композитор справді застосовує тут інший арсенал виразових засобів, ніж у перших трьох частинах. На зміну графічним, чітко окресленим унісонам приходить безмежність простору, котру слухач відчуває в розкиданих по далеких регістрах алеаторичних блуканнях аж до чисто зорових асоціацій («І звуком станеться ефір...»). У завершальному фугато прийом почергового вступу голосів також використовується не просто як композиційний прийом, природне завершення циклу, а швидше як асоціативний засіб для ствердження головної музичної ідеї, стрімкого підйому і «скидання пут».

Через зміну *modus operandi* фінал істотно відрізняється від попереднього типу викладу, створюючи своєрідний моноцикл в загальному циклічному розгортанні. Він переводить події із замкнутої площини страждання і покаяння до дієвого життєствердження.

Кинь Коперникові сфери  
Глянь в сердечній печери –  
У душі твоїй глагол.  
Не май до слова співчуття,  
Як вгледити з нього тільки мощі,  
Бо гомонить гінке життя  
У кожній зморщі.

Однак незважаючи на те, що ця частина справді за змістом зовсім відмінна від попередніх, починається вона тим самим навальним агресивним поступом, який постійно виринав у попередніх частинах, проте на цей раз він короткотривало з'явиться тільки в оркестрі. Перший хоровий епізод, здавалось би, продовжує ту саму сувору манеру унісонного викладу. Але дуже швидко

стає зрозумілим, що це зовсім не так – навала розвіюється і в центрі опиняється піднесений хорал, де для створення просторової об'ємності автор використовує всю масу хору.

Остаточно змінює настрій і сам спосіб викладу, а в першу чергу, введення великого сольного епізоду для баса – він урочистий, величний, в ньому можна знайти щось від проповідницького тону. Це шлях до Визволеного слова, який окреслений дуже яскраво і чітко. Його утвердження постулюється надзвичайно урочисто і патетично, у єдиному пориванні всіх хорових і оркестрових голосів «У душі твоїй глагол».

Підсумовуючи стислий огляд духовних символів і смислів у симфонії-кантаті «Україна. Хресна дорога» Віктора Камінського до поезії Ігоря Калинця, відзначаємо винятково вдало знайдену музичну систему вираження, якою композитор немовби зсередини «підсвічує» багатоманітні смисли поезії Ігоря Калинця. Динамічність, театральність інтонаційних подій у першій частині «Страсті», живописна іконописність другої частини «Реквієм», архітектурна застиглість третьої частини «Некрополь» вивершуються всеосяжністю поетичного Слова у фіналі «Визволене слово», таким чином піднімаючись до вершини – вивільнення вічної сутності, нагадуючи про біблійне «Спочатку було Слово. І Слово було Бог».

Симфонія-кантата «Україна. Хресна дорога» Віктора Камінського на слова Ігоря Калинця цілком і повністю породжена духом перших років Незалежності, колосальним духовним піднесенням нації та усвідомленням звершеності найважливішого історичного завдання. Драматургія циклу, побудована за принципом *per aspera ad astrum*, численні алюзії до барокових інтонаційних символів – риторичних фігур, використання розмаїтих звукозображальних та ілюстративних прийомів спрямовані на втілення масштабної музично-поетичної алегорії тривалого, сповненого стражданнями і втратами, шляху, який пройшли українці впродовж століть, щоби досягнути омріяну Незалежність.

## Висновки

Кантатна творчість українських галицьких композиторів виявляє важливі художньо-естетичні принципи національної музичної культури, які були представлені у запропонованій розвідці на прикладі чотирьох знакових зразків даного жанру. Цілеспрямовано обираючи ті артефакти, які творилися у переломні моменти національної історії, автор прагнув звернути увагу на кілька суттєвих моментів, необхідних для їх повноцінного розуміння і художньої інтерпретації. З одного боку, необхідно було показати, наскільки глибоко і безпосередньо вони кореспондували з т. зв. *Zeitgeist*, духом часу, передавали умонастрої української громади в той чи інший період нашої буремної історії. З іншого ж боку, особливо в сучасних умовах воєнного протистояння, коли українська музика стала потужною інформаційною зброєю поруч зі словом, засвідчити їх універсальну художню цінність, відповідність загальноєвропейським естетико-стильовим тенденціям, завдяки чому ці твори варто репрезентувати у світовому культурному просторі як яскраві приклади національної композиторської школи ХХ ст.

З цією метою в роботі було поставлене завдання, яке розглядалось у підрозділі 1.1.: окреслювались тематичні сфери кантатного жанру в ХХ і почасті ХХІ ст., здійснювалася його диференціація за певними змістовно-образними групами і суспільно-культурними функціями, проводилось порівняння у творчості представників західноєвропейської та української композиторських шкіл.

Встановлено, що кантати і в період радикальних змін у системі естетичних цінностей та виразових засобів залишаються одним з найбільш демократичних жанрів, чутливо реагуючи на духовні потреби соціуму. Кантати українських композиторів загалом виявляють ті ж преференції, які переважають у творчості зарубіжних митців, проте відзначаються і деякими своєрідними характеристиками, породженими суто національною традицією. До таких характеристик належить зокрема виняткова увага до поезії Т. Шевченка та І. Франка, помітніша роль фольклорних інспірацій та ін.

У підрозділі 1.2. вирішувалось завдання визначення головних етапів розвитку кантатного жанру і розгляд характерних форм його втілення у галицькій культурі. На цій основі висвітлювались основні характеристики музично-виразової системи кантат українських галицьких композиторів. Зроблено висновок про те, що українська хорова культура Галичини у всіх її сегментах, творчому, композиторському, аматорсько-просвітницькому, концертно-репрезентативному, завжди розвивалась як невід'ємна частина загальноєвропейської музичної інфраструктури, передусім через багатонаціональну етнічну структуру краю. Відзначається значний вплив столиці Австрійської імперії Відня, а також інших важливих західних осередків Праги, Варшави, Берліна, Лейпцига на хорове мистецтво українців Галичини, починаючи з кінця XVIII ст. На основі історичного огляду встановлено, що особливістю української музичної культури в Галичині була її глибока закоріненість в духовній релігійній традиції, яка, незважаючи на всі секуляризаційні процеси нового часу в XIX і XX ст. надалі залишається дуже потужною і впливає на стилістику більшості сучасних хорових опусів, в тім і кантат.

Особливу роль у процесі утвердження релігійних музичних джерел як основи не лише суто сакральної, але і світської хорової творчості відіграли композитори-священики Михайло Вербицький, Іван Лаврівський, Остап Нижанківський, Порфирій Бажанський, Віктор Матюк, Йосип Кишакевич та інші. Причому в їх спадщині бачимо як доволі значний компендіум суто церковних хорових композицій, так і найширшу тематичну панораму світських творів. Наголошується, що українська хорова культура Галичини від початку мала послідовне національно-просвітницьке спрямування, кожен з творів слугував утвердженню національної ідентичності. На ці особливості хорової творчості і її складової – кантати необхідно було звернути особливу увагу, оскільки спрямованість на гуманістичні цілі, збереження історичної пам'яті, підтримання неперервних традицій української культури збереглась до сьогодні й індивідуально проявляється у кожному з обраних для аналізу артефактів.

Другий і третій розділ представленої роботи обґрунтовує власну диригентську концепцію виконання обраних зразків кантат галицьких композиторів ХХ ст., спираючись на історико-культурологічні передумови, світоглядні пріоритети кожного митця, його індивідуальну мотивацію написання даного твору. На цій основі пропонується докладний опис засад інтерпретації, на нашу думку, доцільної в сучасних культурно-історичних умовах і відповідної до особистої позиції автора.

Стисло окреслимо сенс обраних зразків кантатного жанру у суспільно-історичному контексті розвитку галицького краю й у відповідності до естетичних пріоритетів певного хронологічного виміру.

Першою за хронологією на початку ХХ ст. виникла кантата-симфонія «Кавказ» Станіслава Людкевича на слова Тараса Шевченка. Вона з надзвичайною глибиною і експресією відобразила піднесення національної свідомості галицьких українців перед Першою світовою війною, що привело до формування Української Галицької армії у Першій світовій війні та короткотривалого існування Західноукраїнської народної республіки. Водночас автор – вихованець віденських професорів – репрезентував новий рівень музичного професіоналізму в українській галицькій культурі, поєднавши питомі музичні традиції з пізньоромантичними досягненнями композиторської техніки.

«Лемківське весілля» Миколи Колесси, написане у міжвоєнне двадцятиріччя, в певному сенсі і підсумувало тривалу історію розвитку тієї сфери галицької музики (в тому числі й хорової), яка надто численно і не завжди художньо виправдано спиралась на народнопісенні джерела, і водночас пододало її завдяки модерним прийомам опрацювання фольклорного матеріалу, притаманним багатьом західноєвропейським школам. Микола Колесса як представник «празької школи» композиторів Львова, передав пануючі прагнення української інтелігенції того часу до утвердження національного мистецтва як невід'ємної частини загальноєвропейського духовного континууму.



Кантата «Весна» Мирослава Скорика, інспірована спалахом руху шістдесятників у короткий період «Хрущовської відлиги», через озвучення алегоричних поезій Івана Франка висловила сподівання патріотично настроєних митців, передусім молоді, на здобуття незалежності, здійснення споконвічної мрії багатьох поколінь українців. Відносно традиційніша музична мова кантати може пояснюватись свідомим самообмеженням композитора, який продовжив лінію патріотичного хорового мистецтва галицького краю попередніх десятиліть. Символізм «передачі вогню» від старшої генерації до молодшої підкреслює факт першовиконання кантати юного випускника Львівської консерваторії під батудою тогочасного ректора, прославленого диригента Миколи Колесси.

Симфонія-кантата «Україна. Хресна дорога» Віктора Камінського на слова Ігоря Калинця цілком і повністю породжена духом перших років Незалежності, колосальним духовним піднесенням нації та усвідомленням звершеності найважливішого історичного завдання. Драматургія циклу, побудована за принципом *per aspera ad astrum*, численні алюзії до барокових інтонаційних символів – риторичних фігур, використання розмаїтих звукозображальних та ілюстративних прийомів спрямовані на втілення масштабної музично-поетичної алегорії тривалого, сповненого стражданнями і втратами, шляху, який пройшли українці впродовж століть, щоби досягнути омріяну Незалежність.

Всі чотири твори утворюють своєрідний наскрізний мистецький зріз української історії, втілений у симфонічно-хоровому макроциклі. Попри яскраво індивідуальний стиль кожного композитора, відмінності суспільно-історичних обставин виникнення, різні літературні джерела і тематику, усі кантати об'єднують кілька спільних фундаментальних ознак.

Перший з них стосується освоєння фольклорних джерел в творчості західноукраїнських композиторів згаданого періоду як еволюційного процесу. У кожному із проаналізованих творів репрезентовано своєрідний авторський підхід до народнопісенного матеріалу, обумовлений як індивідуальним світоглядом, так і духом часу.

Наведу визначення дослідниці, яка виділяє три основні періоди інтерпретації фольклору в творчості українських композиторів, головно галицького регіону:

- «перший період (XIX ст., романтична філософсько-естетична основа) – суб'єктивізація ставлення до фольклору, інтерес до зовнішньо-етнографічних ознак, переважання декоративного первеня, поетизація звичаєво-побутових елементів;

- другий період (перша третина XX ст., модерністська філософсько-естетична основа) – тяжіння до збереження автентичності, замилювання первинністю, оригінальністю сутності народної творчості, інтерес до давніх архаїчних пластів, котрий може кваліфікуватись як своєрідний неофольклоризм;

- третій період (60-і – 70-і рр. XX ст., локалізація в радянських республіках) – усвідомлення через фольклорний первень власної національної тотожності, сприйняття історичної пам'яті народу як знаку дисидентства, проте з несприйняттям етнографічно-зовнішніх ознак, у стислому поєднанні з досягненнями найновішої композиторської техніки, з деякими авангардовими прийомами включно» [24, с. 97].

Якщо спиратись на цю класифікацію, то С. Людкевич на найвищому професійному рівні завершує романтичний період інтерпретації фольклорних витоків у «Кавказі» (проте цілком позбавленої декоративної етнографічності, про яку згадує дослідниця); М. Колесса у «Лемківському весіллі» найвиразніше представляє другий етап, натомість «Весна» М. Скорика і «Україна. Хресна дорога» В. Камінського – кожен відповідно до свого світогляду – демонструють засади, притаманні трактуванню фольклору у третій період.

Другою з них є яскрава національно-патріотична домінанта, виражена безпосередніше (як у «Кавказі» С. Людкевича та «Україні. Хресній дорозі» В. Камінського), або переосмислена крізь призму обрядової чи алегорично-поетичної образності (як у «Лемківському весіллі» М. Колесси чи «Весні» М. Скорика).

Третьою ознакою виступає спільне для всіх кантат збагачення основного жанрового канону структурними і смисловими елементами інших жанрів: симфонії (С. Людкевич, В. Камінський), обрядового театралізованого дійства (М. Колесса), а навіть і в начебто традиційнішій кантаті М. Скорика, в окремих частинах якої використано паралельні жанрові моделі: веснянки, гімну, барокового канту та ін.

Врешті остання четверта ознака природно пояснюється усією сукупною мистецькою традицією Галичини і виявляється у поєднанні національної інтонаційної основи – як фольклорної, так і сформованої у духовній музиці, у хоровій творчості попередніх генерацій – з досягненнями сучасної авторам композиторської техніки. Технічні новації, однак, застосовуються в названих кантатах вельми продумано і доцільно, вони ніколи не служать суто індивідуальному творчому експерименту, а підпорядковуються основній суспільній меті, на яку завжди спрямовувалась галицька хорова музика – на утвердження національних духовних цінностей у найширших колах українського суспільства краю.

### Список використаної літератури:

1. Антонович. М. MUSICA SACRA, зб. ст. з історії української церковної музики. Львів, 1997. 260 с.
2. Барвінський О. З життя нашого духовенства в першій половині ХІХ ст. (частина “Із споминів мого життя”). Львів, друкарня Ставропігійського інституту, 1912. 48 с.
3. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції. Навч. посібник. Київ: Ред. журн. «Український світ», 2002. 440 с.
4. Бермес І. Еволюція хорового руху на Дрогобиччині в контексті розвитку культури Галичини (від «весни народів» до 1942 року). Дрогобич: Коло, 2002. 200 с.
5. Бермес І. Ранні хорові твори М. Скорика як відображення естетики «шістдесятництва». *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип 42, том 1, 2021 С. 136-140.
6. Булат Т. П., Семененко Н. П., Шеффер А.Я. Концертне виконавство. *Історія української музики*. В 6 томах. Т. 2. Друга половина ХІХ ст. / редакційна колегія тому: Т. П. Булат (відповідальний редактор), О. С. Олійник, А. К. Терещенко. Київ : Наукова думка, 1989. С. 625-672.
7. Бурбан М.І. Українські хори і диригенти. Дрогобич: Посвіт, 2006. 640 с.
8. Віват Г. Концепція множинності інтертекстуального дискурсу у творчості поетів-дисидентів (І. Калинець, М. Руденко, І. Світличний, В. Стус). Автореф. дис. д-ра філолог. наук: 10.01.01 - українська література. Київ: КНУім. Т. Шевченка, 2011. 38 с.
9. Грица С. Філарет Михайлович Колесса. Київ: Держ. вид-во образотвор. мистецтв і муз. л-ри, 1962. 111 с.
10. Грінченко. М. Історія української музики, Київ: 1922. URL: [Електронна бібліотека "Культура України" \(nlu.org.ua\)](http://nlu.org.ua) (стан з дня 03.09.2022).
11. Гоголь М. О малороссийских песнях. URL: [Гоголь о малороссийских песнях \(bibliotekar.ru\)](http://bibliotekar.ru) (дата звернення: 08.09.2022).
12. Дерев'янченко О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ ст. автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Київ: НМАУ, 2005. 20 с.
13. Дзюба І. Між культурою і політикою. Київ : Сфера, 1998. 372 с.
14. «З вершин і низин» І. Франка URL: [З вершин і низин — Вікіпедія \(wikipedia.org\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/З_вершин_і_низин) (дата звернення: 12.09.2022).
15. Загайкевич М. Іван Франко і українська музика. Київ, Держ. вид-во образотв. мист-ва і муз. літ-ри УРСР, 1958. 121 с.
16. Загайкевич М. Музичне життя Західної України другої половини ХІХ ст. Київ: Музична Україна, 1960. 189 с.
17. Зіньків І., Шевчук О. Особливості регіонального опрацювання фольклору в обробках Миколи Колесси. *Записки Наукового товариства ім. Т. Шевченка*. Львів, 1993. Т. 226 (ССХХУІ). Праці Музикознавчої комісії. С. 130-151.
18. Ільницький М. “Від “Молодої Музи” – до “Празької школи”. Львів: Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 1995. 319 с.

19. Ісаєвич Я. Братства і українська музична культура XVI-XVIII ст. *Українське музикознавство*, Київ 1971. Вип. 6. С. 9-18.
20. Йосипенко С. «Первісне мислення» в творчості Клода Леві-Строса. *Первісне мислення*, Київ: Український Центр духовної культури, 2000. С. 3-11.
21. Калинець І. Зібрання творів: У 2 т. Київ: Факт, 2004. Т. 1: Пробуджена муза. 416 с.
22. Кияновська Л. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX - XX ст. Тернопіль : СМП Астон, 2000. 339 с.
23. Кияновська Л. Музичні сторінки діяльності українського товариства «Січ» у Відні. *Українсько-австрійські культурні взаємини другої половини XIX-початку XX ст.* Київ-Чернівці, 1999. С. 182-194.
24. Кияновська Л. Син сторіччя – Микола Колесса. Львів: вид-во Наукового товариства ім. Т. Шевченка, 2003. 496 с.
25. Коваль В. Інтерпретація духовних символів в кантатах сучасних українських композиторів (на прикладі симфонії-кантати Віктора Камінського «Україна. Хресна дорога»). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Вип. 48, 2022. С. 34-40.
26. Коваль В. Виконавська концепція кантати-симфонії «Кавказ» Ст. Людкевича: взаємодія музичного й поетичного рівнів змісту у сучасній історичній ситуації. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. Вип. 47, 2021. С. 32-39.
27. Козаренко О. В. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови у першій третині XX століття. *Українське музикознавство*. Музична україністика в контексті світової культури. Київ, 1998. Вип. 28. С. 144–154.
28. Колесник М. Львівські прем'єри. *Музика*, 1993, № 6, с.4-5.
29. Колесса Ф.. Мелодії українських народних дум. Київ: Наукова думка, 1969. 586 с.
30. Коменда О.І. Камерна кантата в українській музиці другої половини XX ст. Основні напрямки і тенденції розвитку жанру. *Проблеми педагогічних технологій* : зб. наук. пр. / Акад. пед. наук України, Волин. держ. ун-т ім. Лесі Українки, Волин. акад. дім ; [голов. ред. В. С. Зубович]. Луцьк, 2006. Вип. 1. С. 19-29
31. Корольок Н. Корифеї української хорової культури XX століття. Київ: Музична Україна, 1994. 228 с.
32. Кошиць О. Про українську пісню й музику. Репр. вид. Київ: Музична Україна, 1993. 40 с.
33. Лашенко А. Хоровая культура: аспекты изучения и развития. Київ : Музична Україна, 1989. 136 с.
34. Лисько З. Піонери музичного мистецтва в Галичині. Вид-во М. П. Коць. Львів-Нью-Йорк, 1994. 143 с.
35. Людкевич С. Про основу і значення співності поезії Тараса Шевченка. *Дослідження, рецензії, статі, виступи*. Т. I. Ред.-упор. З. Штундер. Львів: Дивосвіт, 1999. С. 218-238.

36. Людкевич С. Про композиції до поезії Т. Шевченка. *Дослідження, рецензії, статі, виступи*. Т. І. Ред.-упор. З. Штундер. Львів: Дивосвіт, 1999. С. 238-243.
37. Людкевич С. Проблема сучасної музичної культури в Західній Україні. *Дослідження, Статті, Рецензії, Виступи*. Т. II. Ред.-упор. З. Штундер. Львів: Вид.: М. Коць, 2000. С. 389-396
38. Мазепа Т. Соціокультурний феномен європейських музичних товариств ХІХ – початку ХХ століття на прикладі Галицького Музичного Товариства: монографія. Львів: Растр\_7, 2017. 474 с.
39. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до Музичної Академії у Львові: в 2-х т. Том І. Від доби міських музикантів до Консерваторії (ХV ст. – 1939 р.). Львів, 2003. 287 с.
40. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до Музичної Академії у Львові: в 2-х т. Том II. Від Консерваторії до Академії (1939-2003). Львів, 2003. 199 с.
41. Майчик О. Індивідуальні риси хорової творчості Мирослава Скорика крізь призму жанрово-тембральної семантики. *Українська музика*. 2018. Ч. 3. С. 58-65.
42. Марітчак Т.. Минуле віденської “Січи”. *Над синім Дунаєм*. Ювілейний збірник Українського академічного товариства “Січ” у Відні. / Під. ред. О. Гриця та Т.Марітчака. Відень, 1932. С. 137-164.
43. Мельник І. Театр «Руської бесіди». *Збруч*, 29.03. 2014. URL: [Театр "Руської бесіди" | Збруч \(zbruc.eu\)](https://zbruc.eu) (дата звернення 05.09.2022).
44. Микола Колесса – композитор, диригент, педагог. 36. статей / Впоряд. та ред. Я. Якуб'яка. Львів, 1996. 132 с.
45. Пахльовська О. Українські шістдесятники: філософія бунту. *Сучасність*. 2000. Ч. 4. С. 65-84.
46. Пархоменко Л. Хорова музика. *Історія української музики*. В 6 томах. Т. 2. Друга половина ХІХ ст. / редакційна колегія тому: Т. П. Булат (відповідальний редактор), О. С. Олійник, А. К. Терещенко. Київ : Наукова думка, 1989. С. 6-48.
47. Пересунько Т. Якби пісня була державою, то Україна посіла би перше місце між народами. *Країна*, 02.02.2017. URL: [Якби пісня була державою, то Україна посіла би перше місце поміж народами | Новини на Gazeta.ua](https://gazeta.ua) (дата звернення 12.08.2022).
48. Пилипчук Р. Український професіональний театр в Галичині (60-ті роки ХІХ ст.) / упоряд. Є. О. Гулякіна ; вступ. ст. О. Ю. Клековкіна. Київ : Криниця, 2015. 511 с.
49. Плющ Л. «Причинна» і деякі проблеми філософії Шевченка. *Сучасність*. 1979. Ч. 3. С. 8-28.
50. Проект «Україна. Австрійська Галичина» / Авт.-упор. М.Р. Литвин. Харків: «Фоліо», 2016. 410 с.
51. Ржевська М. Церковна музика Наддніпрянської України кінця 10-х-20-х рр. ХХ ст. у контексті соціокультурних процесів. *Українське музикознавство*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2001. Вип. 30. С. 61-79.
52. Рудницький А.. Українська музика. Мюнхен, 1963. 248 с..

- 53.Скорик М. Львівська консерваторія в період 1955-1960 років. Спогади студента. Л. Кияновська. *Мирослав Скорик: людина і митець*. Львів: вид-во журналу «Ї», 2008. С. 21-31.
- 54.Скорик М. Діалоги. Л. Кияновська. *Мирослав Скорик: людина і митець*. Львів: вид-во журналу «Ї», 2008. С. 5-61.
- 55.Скорик М., Задерацький В. Про природу і спрямованість новаторського пошуку у сучасній музиці. *Сучасна музика*, Київ: 1973. Вип.1. С. 3- 29.
- 56.Соловей Е. Українська філософська лірика. Навч. посібник. Київ : Юніверс, 1998. - 368 с.
- 57.Степико М. Буття етносу: витоки, сучасність, перспективи (філософсько-методологічний аналіз). Київ : Знання, 1998. 251 с.
- 58.Субтельний Орест. Україна: Історія. Київ: Либідь, 1991. 512 с.
- 59.Терещенко А. К. Українська радянська кантата і ораторія (1945–1974). Київ : Наукова думка. 1975. 174 с.
- 60.Тихолоз Б. Франкова концепція «стереометричного» прочитання літературного твору. *Стереометрія тексту. Студії над поетичними творами Івана Франка.* / Упор. Б. Тихолоз. Львів : НАН України, Львівське відділення Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка, 2010. «Франкознавча серія». Випуск 14. С. 16-22.
- 61.Товариство “Січ” у Відні – найактивніша народна організація українців. URL: [Товариство “Січ” у Відні — найактивніша народна організація українців - Інтерактивний Український Відень \(iuv.guide\)](http://www.uiv.guide) (дата звернення 02.09.2022)
- 62.Турій О. Українська «Весна народів». *Головна Руська Рада (1848-1851): протоколи засідань і книга кореспонденції* / За ред. О. Турія, упорядн. У Кришталович та І. Сварник. Львів: Інститут Історії Церкви Українського Католицького Університету, 2002, с. XIII-XIV.
- 63.Українське слово. Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст. У 3-х книгах. Кн. 1. Київ : Видавництво «Рось», 1994. 689 с.
- 64.Франко І. З вершин і низин. URL: [З вершин і низин — Вікіпедія \(wikipedia.org\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/З_вершин_і_низин) (дата звернення 06. 11. 2022)
- 65.Фрайт О., Лозинська Н. Іван Франко і українська хорова культура. Дрогобич : Ред.-вид. відділ ДДПУ імені Івана Франка, 2007. 62 с.
- 66.Ханик Л.Р. Історія хорового товариства «Боян». Львів: ВДМІ ім. М.Лисенка, 1999. 117 с.
- 67.Чарнецький С. Історія українського театру в Галичині. Нариси, статті, матеріали, світлини. Львів: Літопис, 2014. 584 с.
- 68.Шерех Ю. Микола Ге і Тарас Шевченко: Мистець у відмінному контексті. *Пороги і запоріжжя: Література. Мистецтво. Ідеології*: В 3 т. Харків: Фоліо, 1998. Т. II. С. 51-78.
- 69.Шніцар В. До історії створення капели «Трембіта». *Студії мистецтвознавчі*. Ч. 2 (6). Київ : ІМФЕ, 2004. С. 60-69.
- 70.Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Львів: ПП «БІНАР-2000», 2005. Т.1 (1879-1939). 635 с.
- 71.Щириця Ю. Мирослав Скорик. Київ : Музична Україна, 1979. 56 с.

- 72.Юркевич П. Философские произведения. Москва : Правда, 1990. 672 с.
- 73.Янів В. Нариси до української етнопсихології. Київ : Знання, 2006. 341 с.
- 74.Якуб'як Я. Микола Колесса – композитор. *Микола Колесса – композитор, диригент, педагог*. Зб. статей / Впоряд. та ред. Я. Якуб'яка. Львів, 1996. С. 3-28.
- 75.Nickel Sebastian. Männerchorgesang und bürgerliche Bewegung 1815-1848 in Mitteldeutschland. Veröffentlichungen der Historischen Kommission für Thüringen. Bd. 37. Köln-Weimar-Wien-Böhlau 2013. 392 s.