

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування
Кафедра хорового та оперно-симфонічного диригування

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

Особливості хорової творчості А. Кос – Анатольського

Виконала Левицька Анастасія
студентка 2 курсу заочної форми навчання
Спеціальності 025 – Музичне мистецтво
профілізації «Хорове диригування»

Науковий керівник
Докторка мистецтвознавства, доцентка,
доцент кафедри хорового та
оперно-симфонічного диригування
ЛНМА ім. М. В. Лисенка
Мазепа Тереса

Рецензент
Кандидатка мистецтвознавства, доцентка,
доцентка кафедри хорового
та оперно-симфонічного диригування
ЛНМА ім. М. В. Лисенка
Куриляк Ірина

ЗМІСТ

ВСТУП

РОЗДІЛ 1. ХОРОВА МУЗИКА ГАЛИЦЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

1.1. З історії розвитку хорової музики в Галичині

1.2. Відомі галицькі композитори та їх внесок у хорову музику

1.3. Особливості розвитку хорової музики в Галичині в період др. пол. XX – XXI століть

РОЗДІЛ 2. ПОСТАТЬ АНАТОЛЯ КОС-АНАТОЛЬСЬКОГО В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

2.1. Життя та творчість А. Кос-Анатольського

2.2. Особливості композиторського стилю А. Кос-Анатольського в хоровій музиці

РОЗДІЛ 3. ЖАНР КАНТАТИ У ТВОРЧОСТІ КОС-АНАТОЛЬСЬКОГО

3.1. Розвиток жанру кантати на теренах України в XX столітті

3.2. Кантата «Безсмертний заповіт» А. Кос-Анатольського: виконавські, композиційні і стилістичні особливості

ВИСНОВКИ

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

ВСТУП

Актуальність теми. У сучасному українському музикознавстві зростає інтерес до осмислення національної культурної спадщини, зокрема - хорової творчості композиторів, які зробили вагомий внесок у формуванні культурної ідентичності України. Постать Анатолія Кос – Анатольського – одна з ключових у розвитку української музики ХХ століття. Його хорова творчість, глибоко вкорінена в пісенних традиціях Галичини, поєднуючи фольклорну основу з професійною композиторською технікою, зберігаючи при цьому емоційну щирість та художню виразність.

Актуальність обраної теми зумовлена необхідністю ґрунтовного дослідження творчого доробку Кос-Анатольського в контексті української хорової культури, особливо з огляду на його роль у формуванні національного стилю та збереженні фольклорних традицій в умовах радянської ідеологічної цензури. Аналіз його хорової спадщини дозволяє не лише краще зрозуміти естетичні орієнтири митця, а й сприяє подальшому розвитку вітчизняного хорового мистецтва та диригентської освіти.

Отже, дана тема є важливою з погляду відновлення й популяризації національного музичного надбання, а також інтеграції його в сучасну культурно-освітню практику.

Об'єктом дослідження є хорова творчість Кос – Анатольського. Предметом дослідження виступають стильові особливості, жанрова специфіка, виконавські та композиційні особливості хорових творів А. Кос – Анатольського, зокрема в контексті культури ХХ століття.

Мета роботи. Дослідити особливості композиторського стилю А. Кос - Анатольського на основі кантати «Безсмертний заповіт»

Завдання дослідження. Проаналізувати історичний розвиток хорової музики в Галичині, визначити основні етапи творчого становлення Анатолія Кос-Анатольського, охарактеризувати композиторський стиль А. Кос-Анатольського у хоровій музиці, виявити жанрові, композиційні та виконавські особливості його хорових творів, розглянути роль хорової творчості композитора у контексті української музичної культури ХХ

століття, дослідити кантатний жанр у творчості Кос-Анатольського (на прикладі кантати «Безсмертний заповіт»).

Теоретичне значення дослідження полягає в розширенні знань про українську хорову музику XX століття, а практичне — у можливості використання результатів для майбутніх досліджень і виконання творів.

Структура роботи. Дослідження складається з трьох розділів. Перший розділ присвячується розвитку хорової музики галицьких композиторів їх внеску в музичну культуру та особливостям стилю. Другий розділ зосереджується на аналізі композиторського внеску Анатолія Ко - Анатольського, включаючи його обрані твори та їх стильові характеристики. Третій розділ розглядає хоровий жанр кантати і творчості А. Кос — Анатольського та аналіз його кантати «Безсмертний заповіт», композиційні особливості та емоційну виразність.

РОЗДІЛ 1.

ХОРОВА МУЗИКА ГАЛИЦЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

1.1 Історичний контекст хорової музики Галичини

Хорова музика Галичини має глибоке історичне коріння, тісно пов'язане з суспільно-культурними процесами, що відбувалися в регіоні протягом століть. На музичний розвиток мали вплив багато факторів, зокрема географічне розташування – завдяки розташуванню на перетині торгівельних шляхів між Заходом і Сходом, Львів вже в XV–XVII століттях став важливим торговим і культурним центром. Крім того, формуванню музичного життя у Львові сприяли: культурне середовище (аристократичне й демократичне); багатонаціональний і багатоконфесійний склад Галичини; піднесення статусу Львова після 1772 року як столиці королівства в Австрійській імперії; прагнення еліти орієнтуватися на провідні європейські центри; жива історична пам'ять, що підтримувала патріотичні настрої, а також унікальний карпатський фольклор, який надихав митців різних народів [20, с.135-136].

Після входження Галичини до складу Австро-Угорської імперії у 1772 році, українське населення опинилося у складних умовах: з одного боку – панівне становище займала польська культура, з іншого – посилювався вплив німецькомовної адміністрації. «Польська шляхта вважала Галичину своєю вотчиною й нав'язувала вигідну їй думку, нібито західні українці – то польське плем'я, яке розмовляє діалектом польської мови й не має права на розвиток свого самобутнього мистецтва й літератури. Українське ж населення онімечувалося та ополячувалося з допомогою шкіл і державних установ» [13, с.88].

У другій половині XVIII століття центром розвитку українського мистецтва в Галичині була Святоюрська вокально-інструментальна капела у Львові. Хор складався з 40–50 співаків, диригували переважно іноземці. Капела виступала як у церкві, так і на світських подіях. Згодом оркестр розформували через невдоволення народу, а без диригента спів поступово

спростився до одноголосся. Занепад капели був зумовлений нестачею професійних українських музикантів – така ж ситуація спостерігалася і в інших містах Галичини [13, с.88].

Але ситуація змінюється в першій половині XIX століття – в Галичині почався розквіт хорової культури, тісно пов'язаний із діяльністю Перемишльської школи, яка стала осередком національного пробудження. Цей процес мав релігійне підґрунтя й розгортався в контексті церковних реформ. Українське духовне відродження розпочалося з Перемишля, де в 1828 році був створений хор, який своєю діяльністю дав поштовх на подальший розвиток музичної культури Західної України. Заснування хору було пов'язано з діяльністю єпископа Івана Снігурського, а реалізацією займалися Й. Левицький, М. Нападівич, Я. Неронович, А. Нанке, В. Серсавій.

Перший виступ хору в січні 1829 року викрив низку проблем, пов'язаних з професійною підготовкою хористів і регента, зокрема слабе володіння нотною грамотою, яка мала важливе значення для багатоголосного співу – основної мети реформ, що впроваджувалися. Для вдосконалення музично-теоретичних і вокально-хорових навичок був запрошений чеський композитор Алоїз Нанке, випускник віденської музичної школи. За дорученням єпископа І. Снігурського, Нанке адаптував Службу Божу для чотириголосого виконання, створював нові хорові твори у стилі Дмитра Бортнянського та навчав хористів нотної грамоти.

У квітні 1829 року Алоїз Нанке розпочав роботу з хором і заснував при церкві музичну школу для навчання співаків, а в 1833 році уклав підручник зі співу, який став основою викладання у галицьких навчальних закладах.

У 1850-х роках хорове мистецтво на Галичині досягло високого рівня завдяки композиторам І. Лаврівському, М. Вербицькому й П. Любовичу. Випускники Перемишльської музичної школи керували хорами з різноманітним репертуаром, що включав духовні твори Бортнянського, Березовського, Галуппі, а також власні композиції. Особливо виділявся хор

собору в Перемишлі під керівництвом Лаврівського, який значно вплинув на розвиток церковного співу в семінаріях і парафіях єпархії.

Перемишльська школа стала осередком музичної освіти та відіграла важливу роль у формуванні професійного музичного мистецтва та виховала фахівців, які згодом розвивали хоровий рух у містах Галичини в аматорському і професійному середовищі. Як справедливо зазначає М. Новакович, «Хоровий багатоголосий акапельний спів, що культивувався в її стінах, став чи не найголовнішим чинником пробудження національної свідомості галицьких українців у 1829-1835 рр.» [22, с.11].

Великий вклад в розвиток хорового співу Львову зробив Франц Ксавер Моцарт, який відкрив у Львові Інститут співу (жовтень 1926), і проводив репетиції з хором Львівського Товариства св. Цецилії. Хоча документів про роботу хору під керівництвом Франца Ксавера Моцарта не збереглося, відомо, що товариство складалося з австрійців і виконувало переважно австро-німецький репертуар. Попри недовге існування (до 1829 року), воно стало важливим етапом у розвитку львівського музичного життя. Серед важливих подій – виконання «Реквієму» В.А. Моцарта у соборі св. Юра, концерт із творів Моцарта, Гайдна, Різа та Ноймана, а також вшанування пам'яті Бетховена – виконанням «Реквієму» Керубіні. До діяльності Інституту долучалися й місцеві музиканти, зокрема Й. Медеріч, Й. Рукгабер, С. Сервачинський, Ю. Башни та К. Ліпінський [20, с.153].

Галицьке музичне товариство (ГМТ), засноване у Львові 1838 року (спочатку як Товариство друзів музики), стало однією з найстаріших і найвпливовіших музичних інституцій Галичини. Його створення було відповіддю на потребу в систематичному розвитку музичної освіти й організації професійного музичного життя в регіоні.

Основними завданнями товариства були підтримка музичного мистецтва, організація концертної діяльності та музичної освіти. При ГМТ діяла перша професійна музична школа у Львові – згодом znana як Львівська

консерваторія. Вихованці цієї школи стали провідними музикантами, диригентами й педагогами в Галичині та за її межами.

Попри те, що Галицьке музичне товариство (ГМТ) тривалий час залишалося під впливом польських і німецько-австрійських культурних кіл, українські митці поступово здобували в ньому своє місце. Особливо важливим стало те, що ГМТ давало українським композиторам і виконавцям можливість професійного навчання, участі в концертах.

Галицьке музичне товариство справило великий вплив на формування музичної інфраструктури краю: концертні зали, освітні заклади, оркестри та хорові колективи виникали під його егідою або за його ініціативою. Товариство підтримувало європейські стандарти музичної культури в Галичині й стало платформою для взаємодії різних національних музичних традицій.

ГМТ сприяло розвитку хорового виконавства. Жіночі та чоловічі хори, що налічували 30-60 учасників, виконували як великі кантатно-ораторіальні твори (Й.С. Бах, Г. Гендель, В.А. Моцарт, Дж. Верді тощо), так і суто хорову музику, зокрема сучасних польських композиторів, що вимагало високого рівня диригентської та виконавської майстерності [24, с.132]

Таким чином, ГМТ відіграло ключову роль у професіоналізації музичного життя Галичини й стало важливою ланкою у процесі інтеграції регіону до загальноєвропейського музичного простору. Саме завдяки роботі ГМТ українська музична культура отримала потужний поштовх до професіоналізації і подальшого розвитку.

Хорові товариства Західної України другої половини XIX ст. істотно вплинули на розвиток регіональної музичної культури. Вони виникали як окремі музичні об'єднання або діяли при навчальних і немусичних закладах, переважно за національними, а іноді й соціально-класовими ознаками. Основною метою таких товариств було популяризувати народну пісню та хоровий спів серед населення. Серед найвідоміших – «Гармонія» (1861), «Конкордія» (1869), «Теорбан» (1870), «Львівський політехнічний хор»

(1898), «Львівський академічний хор» (1899), «Львівський робітничий хор» (1902), «Хор Львівських друкарів» (1903), «Хор техніків» (1904), «Гейнал» (1909), «Гендзьба» (1910), «Арфа» (1916), а також польське співоче товариство «Лютня» (1880), яке стало зразком для створення подібних колективів у Польщі й за її межами [24, с.134-135].

У другій половині XIX – на початку XX століття важливу роль у розвитку музичної культури Галичини відіграли культурно-освітні товариства, зокрема «Просвіта» та «Боян». Їхня діяльність стала визначальним чинником у формуванні української музичної культури.

Товариство «Просвіта», засноване 1868 року у Львові, мало на меті підвищення освітнього рівня українського населення. Одним із важливих напрямів його роботи була організація хорів, музичних гуртків та концертів. При місцевих філіях «Просвіти» діяли аматорські співочі та інструментальні колективи, які популяризували народну та класичну музику, обробки народних пісень, твори українських композиторів.

Товариство «Боян», створене у Львові 1891 року, спеціалізувалося переважно на розвитку хорового співу. У репертуарі хорів під егідою «Бояну» переважали твори українських композиторів, таких як Микола Лисенко, Остап Нижанківський, Денис Січинський. Через свою музичну діяльність «Боян» утверджував українську мову й культуру у публічному просторі Галичини, протистоячи політиці культурної асиміляції. Як підкреслює Л. Романюк, «Створення музичного осередку, навколо якого могла б гуртуватися українська громада і який сприяв би розвитку музичного мистецтва, з одного боку, а з іншого – склав би гідну альтернативу вже наявним польським і німецьким музичним товариствам, було першочерговим завданням передових кіл української громадськості» [24, с.137].

Варто відзначити, що з появою товариства «Боян» та розвитком нотовидавничої справи відбулося помітне пожвавлення хорової творчості галицьких композиторів. Вони активно надсилали товариству свої твори для виконання, часто присвячуючи їх самому об'єднанню. З «Бояном»

співпрацював і Микола Лисенко, який надавав рукописи хорових композицій, зокрема й кантату «Радуйся, ниво неpolitая». У репертуарі хорових колективів товариства були як обробки українських народних пісень, так і твори таких українських композиторів, як Д. Бортнянський, М. Леонтович, А. Вахнянин, Д. Січинський, С. Людкевич, О. Нижанківський, Ф. Колесса та інші. Водночас звучали й твори європейських композиторів, зокрема Й.С. Баха, Г. Генделя, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Е. Гріга.

Отже, завдяки діяльності «Просвіти» та «Бояна» музична культура Галичини набула високого рівня розвитку. Вони виховали численні покоління співаків, музикантів, диригентів і слухачів, які сприймали музику як невід'ємну складову національного життя. Ці товариства заклали основи для подальшого розквіту української музики в регіоні та стали важливою частиною загальнонаціонального культурного руху.

1.2 Відомі галицькі композитори та їх внесок у хорову музику

Галицькі композитори XIX – початку XX століття прагнули зберегти і продовжити традиції українського хорового співу. Такі композитори, як М. Вербицький, І. Лаврівський, В. Матюк, А. Вахнянин, І. Воробкевич, О. Нижанківський, Д. Січинський, Г. Топольницький, П. Бажанський, Я. Лопатинський, Ф. Колесса, Й. Кишакевич, Я. Ярославенко належать до різного мистецького покоління, проте в своїй творчості вони є дуже близькими один до одного, звертаються до схожих художніх і стильових ідеалів.

Дуже актуальним є висвітлення і дослідження хорової творчості галицьких композиторів XIX – поч. XX століття. Адже даний історичний період є цікавим та переломним в історії хорового мистецтва. Хорове музичне життя Галичини в останні десятиріччя XIX і на початку XX ст. набуло досить широких та різноманітних форм хорового виконавства, відбулося становлення концертної хорової композиції.

Михайло Вербицький (1815-1870) – видатна постать української культури XIX століття, композитор, священник, автор музики Державного гімну України «Ще не вмерла Україна». Його діяльність відзначалася багатогранністю і мала вирішальне значення для становлення музичного мистецтва в Галичині. Вербицький був одним із перших українських професійних композиторів Галичини та одним із основоположників національної композиторської школи.

Композитор почав творчий шлях у складних історичних обставинах, отримавши музичну освіту в Перемишльській духовній семінарії. Він також писав церковні хорові твори, світські хори а capella, музику для театру. М. Вербицький поєднав загальноромантичні засади музичного письма з національними особливостями, широко спираючись на регіональні традиції. Велике значення мала його праця у сфері духовної музики, де він поєднував національні традиції з європейськими зразками.

До його творчого доробку належать хори а capella для чоловічого хору: на вірші Шашкевича – «Заспів», «Лілея-воля», «Сиві очі», «Бувало, а нині», «Думка», «Нинішня пісня», «Цвітка молить», «Сльози», «Весна»; на вірші І. Гушалевича – «Мир русинам», «Вдовець», «До зорі», «Згадка», «Куди ти пливеш», «Жовнір» «Хто за нами, Бог за ним», «Бувай здорова»; на вірші інших авторів – «На погибель», «Дай, дівчино нам шампана» (на вірші В. Стебельського), «Поклін» (на вірші Ю. Федьковича), «Заповіт» (на вірші Т. Шевченка, для подвійного хору, соло і оркестру). Духовна творчість представлена творами «Ангел вопіяше», «Отче наш», «Свят», «Єдинородний Сине», «Херувимська», «Милость мира», «Алилуя» тощо.

Важливим внеском Вербицького стало його залучення до діяльності «Галицького Музичного Товариства» та участь у розвитку нотодрукування. Його твори часто виконувалися на публічних заходах, сприяючи утвердженню національної самосвідомості серед українців.

Таким чином, Михайло Вербицький став не лише композитором і священником, але й провідником духовного і музичного відродження Галичини

в XIX столітті. Його внесок у музичну культуру й українське національне життя має велике значення для подальшого розвитку української музичної культури. Недарма відомий композитор С. Людкевич сказав, що «Вербицький для нас є не тільки музикантом, а й також символом нашого національного відродження в Галичині» [21].

Іван Лаврівський (1823-1873) був українським композитором, диригентом та священиком Української греко-католицької церкви. І. Лаврівський писав хорову музику, яка включала як церковні, так і світські твори. З 1850 до 1854 року обіймав посаду префекта духовної семінарії у Перемишлі, де керував хором дяко-учительської школи. У 1854–1861 роках служив адміністратором, а згодом настоятелем греко-католицької парафії у Кракові. У 1863–1866 роках працював у Львові, керуючи хором Греко-католицької духовної семінарії.

З 1866 року і до кінця життя Іван Лаврівський мешкав у Холмі (нині — Польща), де був віце ректором і професором Греко-католицької духовної семінарії, викладачем теології, літургії й церковного співу. Також він був настоятелем катедральної парафії, каноніком і членом консисторії [32].

Його найвідоміші твори: хори «Осінь» (на вірші М. Устияновича), «Думка», «До соловія» (на вірші П. Леонтовича), «Пісень прощальна» (автор слів невідомий), «Козак до торбана» (на вірші І. Гушалевича), «Гей, браття, щиро та сміло» (на вірш М. Шашкевича) та інші. Духовна творчість представлена такими творами як «Вічна пам'ять», «Христос Воскрес», «Услиши, Господи», «Нас ради розп'ятого», «Хвалите», «Радуйтеся праведнії».

У хорових мініатюрах Лаврівського простежується прагнення до втілення образу романтичного солоспіву. Композитор органічно поєднує характерні ознаки цього жанру: мелодичну кантилену, використання фольклорних інтонацій, точну метричну організацію пульсації та інші елементи, що забезпечують глибоку емоційну виразність творів.

Віктор Матюк (1852-1912) – український композитор, священик (УГКЦ), організатор та керівник хорів, фольклорист. В. Матюк був учнем Михайла Вербицького та Порфирія Бажанського, і продовжував традиції композиторської школи, що була ними започаткована. Матюк активно займався музичною та просвітницькою діяльністю: організовував хори, видавав співаники, збирав і обробляв народні пісні. До творчого спадку входять хори: «Під осінь», «Болеслав Кривоустий під Галичом» (на текст М. Шашкевича), «Гамалія» (на вірші Т. Шевченка), «Заповіт» (на вірші Т. Шевченка), «Три князі на один престіл» (на вірші І. Франка), «Крилець, крилець, сокола дай» (на вірші Б. Кирчіва), кантата «До весни».

Дуже відомі його обробки колядок і щедрівок: «Бог ся рождає», «В Вифлеємі тайна», «На небі зірка», «Не плач, Рахиле», «Нині Адаме», «Стань, Давиде» та інші.

Говорячи про творчість В. Матюка, Станіслав Людкевич зауважив: «...хоч як високо колись в будучині піднесеться рівень і престиж нашої галицької музики, то в історії її початків, між першими стовпами її підйому – Вербицьким і Лаврівським – мусить знайтися також місце для таких “змарнованих талантів” та “тихих працівників”, як автор “Крилець”, “Веснівки” та “Капрала Тимка” – Віктор Матюк» [4].

Анатоль Вахнянин (1841-1908) – український композитор, педагог громадський діяч, який активно сприяв розвитку галицької хорової культури. Його твори вирізняються гармонічною вишуканістю та яскравим національним забарвленням. Автор опери «Купало», музики до драми Т. Шевченка «Назар Стодоля», хорів, пісень.

А. Вахнянин був одним із засновників товариства «Просвіта» у 1868 році та першим головою цього товариства; засновником співочого товариства «Теорбан»; один із засновників хорового товариства «Львівський Боян»; засновник і керівник «Союзу співочих і музичних товариств». Він також заснував Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка у Львові у 1903 році та став

його першим директором. В хоровій творчості варто виділити «Шалійте, шалійте, скажені кати», «Який Ти добрий, Боже», «Веснянка» [3].

Остан Нижанківський (1863-1919) був відомим українським композитором, диригентом, громадським діячем та священником Української греко-католицької церкви. О. Нижанківський був активним пропагандистом українського хорового мистецтва. Він заснував музичне видавництво «Бібліотека музикальна» у 1885 році, яке публікувало твори українських композиторів. Він також був диригентом товариства «Боян» у Бережанах та Львові.

Його творчість поєднувала західноєвропейські музичні стилі з українською народною основою. Нижанківський також був одним із перших галицьких композиторів, які активно працювали над укладанням хорових збірників.

Л. Кияновська так характеризує творчу діяльність Нижанківського: «замикає плеяду видатних композиторів-аматорів ХІХ ст. і логічно підводить композиторський процес до переходу на вищу стадію – стадію професійного переосмислення фольклору, гнучкого синтезу з провідними художніми європейськими течіями початку століття, яка втілилася у творчості С. Людкевича, В. Барвінського, Н. Нижанківського та інших митців, що приходять на зміну «аматорам»» [10, с. 164].

Хорова творчість О. Нижанківського включає такі відомі твори як «Гуляли» (1885 рік), «З округів» (1886 рік) на вірші Юрія Федьковича, «Наша дума, наша пісня» (на вірші Т. Шевченка) «В'язанка слов'янських гімнів», колядок « В Вифлеємі тайна явилась велика», «Бог ся рождає», «Во Вифлеємі нині новина», «На небі зірка», «Небо і земля», «Що то за предиво», обробок народних пісень (збірка «Українсько-русинські народні пісні», 1907).

Музична мова О. Нижанківського поєднує галицькі традиції й риси стилю М. Лисенка, зокрема акцентовану увагу до літературного тексту, що зближує його також із Д. Січинським. Його хоровим творам властиві декламаційність, патетика й романтична наспівність, що забезпечує

переконливість звучання. Мелодії композитора нагадують драматичний монолог, відзначаючись відсутністю чіткої квадратності та заокругленості фраз.

Денис Січинський (1865–1909) – український композитор, педагог та громадський діяч. Д. Січинський був першим професором музики в Галичині та активним пропагандистом української музики. Він заснував музичне видавництво «Бібліотека музикальна» у 1885 році, яке публікувало твори українських композиторів. Він також був одним із засновників та диригентом товариства «Боян» у Бережанах та Львові. Кантати «Дніпро реве» і в'язанка народних пісень «Було не рубати зеленого дуба» були присвячені львівському «Бояну» та вказують про високу майстерність композитора.

Д. Січинський був автором численних музичних творів, серед яких опери, кантати, хори та обробки народних пісень. Його найвідомішою роботою є музика до пісні-маршу «Не пора» (на вірші І. Франка), яка стала одним із найпопулярніших українських гімнів початку XX століття. Широко відомі кантати «Дніпро реве», «Лічу в неволі», «Минули літа молодії», хорові твори «Чом, чом, земле моя» (на вірші В. Лебедевої), «Непереглядною юрбою» (на вірші І. Франка), «Січ в поході» (на вірші В. Лебедевої), «Один у другого питаєм», «Минули літа», «Пісне моя», духовні твори та обробки народних пісень.

Музична мова Д. Січинського базується на поєднанні українських народних пісень, староғалицьких елегій і декламаційних прийомів для створення театральних ефектів. Гармонічна мова творів Січинського значно багатша порівняно з його попередниками. Вона ґрунтується на використанні підголоскової поліфонії, хроматичних модуляцій, альтерованих акордів, паралельних сектакордів та еліптичних зворотів. Завдяки цим засобам гармонія в його музиці не тільки збагачує фактуру, а й забезпечує плавний наскрізний розвиток, органічно поєднуючи окремі епізоди в єдине драматургічне ціле [11, с. 75-76].

Генрик Топольницький (1864-1920) – композитор, правник, культурно-громадський діяч. Г. Топольницький навчався на правничому факультеті Львівського університету та в місцевій консерваторії, де вивчав гру на фортепіано та композицію. Він був піаністом та учасником львівського музично-хорового товариства «Боян».

Г. Топольницький був автором хорових творів на слова Тараса Шевченка («Хустина», «Перебендя», «У своїй хаті», «Три шляхи»), Маркіяна Шашкевича, Петра Грабовського, Якова Щоголева та інших. Він також створював в'язанки народних пісень.

Й. Кишакевич (1872-1953) був відомим українським композитором, хоровим диригентом та священиком Української Греко-Католицької Церкви. Й. Кишакевич навчався у музичній школі в Перемишлі та Львівському університеті, де вивчав богослів'я. Після висвячення на священика він працював у Перемишлі, де став одним із засновників хорового товариства «Боян» та його диригентом. Творча спадщина Й. Кишакевича включає близько 200 духовних творів та понад 100 світських. Його найвідомішими творами є хорові композиції на слова Тараса Шевченка, Лесі Українки та інших поетів. Він також створив великий цикл колядок та твори військово-патріотичної тематики.

Окремо варто виділити хори «Заповіт», «Наша дума», «Витай між нами, Христе, витай», «Спи, Ісусе, спи», «О спомагай нас, Діво Маріє!» «Сосна», кантати «На вічну пам'ять Котляревському», «Тарасова ніч», «Шевченкові». Проте, в творчому доробку композитора переважають духовні твори: літургії, «Служба Божа», музика для церковних обрядів і свят. Причому, якщо в світських хорах композитор використовував яскраву і різноманітну образність (лірику, патріотизм, героїку, філософсько-етичні роздуми), що сприяло урізноманітненню музичної мови через застосування різноманітних жанрових форм, ритмічних структур та гармонічних засобів, то в духовних творах тяжів до традиційного підходу, орієнтуючись на канони церковного співу, стриману виразність, простоту фактури й перевагу монодії або гомофонії, що

відповідало вимогам літургійного призначення музики. Як підкреслює Г. Стець, «Ще однією особливістю, яка вирізняла о. Й. Кишакевича серед інших композиторів його часу, була його традиційність у написанні церковної музики, всупереч тому, що митцю були добре відомі зразки "прогресивніших" підходів до церковної тематики та літургійних жанрів у музиці» [28, с. 437].

Таким чином, зазначені композитори зробили вагомий внесок у становлення та розвиток української музичної культури, зокрема в контексті культурного життя Галичини. Їхня творча діяльність, що спиралася на народнопісенні традиції та водночас інтегрувала провідні європейські музичні тенденції, сприяла формуванню національної композиторської школи та збагаченню художнього спадку України.

З приходом радянської влади в 1939 році хорове мистецтво в Галичині зазнало значних змін. Політична цензура обмежила творчу свободу, але водночас хоровий спів став інструментом підтримки національної ідентичності. Часто хорові колективи виконували пісні, які пропагували соціалістичні ідеали, але водночас зберігали елементи народної творчості.

Після 1991 року, в період незалежності України, хорове мистецтво в Галичині отримало новий поштовх для розвитку. З'явилося безліч нових хорових колективів, фестивалів і культурних проєктів, що прагнули відродити та популяризувати як традиційний, так і сучасний хоровий репертуар.

Таким чином, хорова музика Галичини є результатом складного поєднання релігійних традицій, національно-визвольного руху та західноєвропейських впливів. Це робить її унікальною та багатогранною частиною української культури.

Історичний контекст хорової музики Галичини демонструє, як тісно переплетені культура, політика та соціальне життя вплинули на розвиток цього жанру. Хорова музика стала не лише носієм традицій, а й важливим елементом вираження регіональної ідентичності, сприяючи єдності й культурному об'єднанню різних народів та етнічних груп, що населяють цей край. У сучасному світі хоровий спів продовжує розвиватися, збагачуючись

новими формами, стилями та інтерпретаціями, проте глибинні корені в народних традиціях залишаються важливими для розуміння його еволюції.

1.3 Хорова музика Галичини середини XX – початку XXI століть

Хорова музика Галичини XIX – початку XX століття є унікальним явищем у контексті української національної культури. Вона поєднала в собі народнопісенні традиції, релігійно-обрядову спадщину та європейські професійні впливи, що сформували її неповторне художнє обличчя.

Однією з визначальних рис галицької хорової музики є тісний зв'язок з народною пісенністю. Композитори та диригенти часто зверталися до автентичного мелодичного матеріалу, зберігаючи характерні риси народної інтонаційності: діатонічні ладові структури, специфічні ритмічні формули, варіантність розвитку теми. При цьому хорова обробка народних пісень вирізнялася особливою увагою до природності звучання голосів та збереження первісної емоційної виразності.

Іншою важливою особливістю було поєднання канонічних церковних традицій із новими композиційними підходами. Під впливом західноєвропейської культури (передусім німецької та польської) у галицькій хоровій музиці активно розвивалися багатоголосся, гармонічне мислення та форма. Багато композиторів використовували техніку імітації, поліфонічні прийоми, контрапункт, що зближувало українську хорову музику з загальноєвропейськими зразками, але водночас залишало її глибоко національною за змістом.

Тематика хорових творів охоплювала широке коло тем – від релігійних та патріотичних до побутових і лірико-пейзажних. Значна роль належала кантатно-ораторіальним жанрам, що мали на меті пробудження національної свідомості, духовного єднання громади.

Стилістичні особливості хорової музики Галичини також проявлялися у різноманітності фактурних рішень. Окрім традиційної силабічної техніки (спів одного складу на одну ноту), композитори застосовували мелізматичну

обробку тексту, що збагачувала звучання хору, надавала йому святковості й піднесеності. Часто зустрічаються контрастні зіставлення гомофонного та поліфонічного викладу, що сприяло драматизації музичного розвитку.

Загалом хорова творчість Галичини стала важливою ланкою у формуванні національного мистецького стилю, заклавши основи для подальшого розвитку української хорової культури у XX столітті.

Висновки до першого розділу. Таким чином, стилістичні особливості хорової музики Галичини визначаються органічним поєднанням народнопісенних традицій із європейськими професійними техніками, глибоким національним змістом та високим художнім рівнем. Використання автентичного мелодичного матеріалу, розмаїття фактурних засобів, тематичне багатство й опора на духовно-релігійну спадщину сформували унікальне звучання галицького хорового мистецтва. Саме завдяки цим рисам галицька хорова культура стала важливою складовою процесу формування загальноукраїнської музичної ідентичності.

Дослідження розвитку хорової музики Галичини XIX – початку XXI століття засвідчило глибину й багатогранність цього культурного явища. Історичний контекст регіону, визначений багатонаціональним складом населення, активними суспільно-культурними процесами та прагненням до національного самовираження, безпосередньо вплинув на формування самобутньої хорової традиції.

У першій половині XIX століття важливу роль у відродженні хорової культури відіграла Перемишльська школа, діяльність якої сприяла становленню професійного музичного мистецтва в Галичині. Поява музичних товариств, зокрема «Галицького музичного товариства», а також культурно-освітніх об'єднань «Просвіта» та «Боян», надала поштовх до організації численних хорових колективів і розвитку музичної освіти.

Внесок галицьких композиторів – М. Вербицького, І. Лаврівського, В. Матюка, А. Вахнянина, О. Нижанківського, Д. Січинського та інших – був визначальним для становлення національної композиторської школи. Їхня

творчість ґрунтувалася на поєднанні народнопісенних джерел із досягненнями європейської музичної культури, що сприяло формуванню оригінального художнього стилю.

Основними ознаками галицької хорової музики стали: органічне використання фольклорної основи, опора на церковно-обрядову традицію, інтеграція поліфонічних і гармонічних засобів європейської професійної музики, тематичне розмаїття творів та прагнення до духовного й національного самовираження.

У другій половині ХХ – на початку ХХІ століття хорова культура Галичини пережила нове піднесення, відроджуючи забуті традиції та адаптуючись до вимог сучасного мистецького процесу. Таким чином, хорова музика Галичини не лише зберегла свою самобутність, а й стала важливим чинником формування загальноукраїнської культурної ідентичності.

РОЗДІЛ 2. ПОСТАТЬ АНАТОЛЯ КОС-АНАТОЛЬСЬКОГО В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

2.1 Життя та творчість А. Кос-Анатольського

Анатоль Кос-Анатольський – видатний український композитор, який зробив вагомий внесок у розвиток національного музичного мистецтва. Його творчість характеризується органічним поєднанням народних інтонацій із класичними формами, що забезпечило високу художню цінність його творів і їхню широку популярність серед української аудиторії.

Анатоль Кос-Анатольський (справжнє ім'я – Анатолій Йосипович Кос) народився 1 грудня 1909 року в місті Коломия, що на Івано-Франківщині. З раннього дитинства він виявляв глибокий інтерес до музики, зростаючи в родині, де панувала повага до українських традицій та пісенної культури.

Під час навчання в гімназії майбутній композитор проводить багато часу в станіславському філіалі Львівського вищого музичного інституту ім. М. В. Лисенка. Саме тут він знайомиться з Станіславом Людкевичем, який в той час був головним інспектором філії. Після здобуття середньої освіти у Станіславі Кос-Анатольський вступив до Львівського університету, де вивчав право (1927-1931 рр.). Водночас він здобував фахову музичну підготовку у Вищому музичному інституті імені Миколи Лисенка (1928-1934рр.). Під час навчання в музичному виші, Анатоль Кос-Анатольський активно долучився до діяльності студентського гуртка «Домінанта». На засіданнях гуртка молодь обговорювала актуальні події музичного життя, дискутувала на мистецькі теми, виконувала нові твори, зокрема й власні композиції студентів композиторського факультету. Під час одного із засідань Кос-Анатольський представив товаришам реферат, присвячений творчості Ф. Шопена. У цей період він уже створював перші власні музичні твори, однак через природну скромність ще не наважувався публічно їх демонструвати.

У 1930-х роках Анатоль Кос-Анатольський виступав як піаніст у відомому джазовому колективі «Ябцьо», учасниками якого були також Леонід

Яблонський (Ябцьо), Богдан Веселовський, Степан Гумінілович та солістка Ірена Яросевич. Колектив здобув значну популярність, ставши одним із перших виконавців джазової музики на західноукраїнських теренах, водночас активно популяризуючи українську пісенну традицію.

Крім того, Анатоль Кос-Анатольський співпрацював із вокальними колективами «Ревелєрси Львова», жіночим квітетом «Богема», чоловічим квітетом Осипа Курочка, а також із театральнo-розважальним кабаре «Не журисть» [18, с. 257].

Після закінчення музичного інституту Кос-Анатольський на деякий час відходить від занять музикою через відсутність фінансових перспектив. Проте, в 1939 році, після возз'єднання українських земель, композитор повертається до музикування. Він викладав музику і співи у гірничій школі, його запросили бути концертмейстером у музичному училищі та ляльковому театрі, писав музику і тексти для Музично-драматичного театру імені Л. Українки, підписуючись псевдонімом [5, с. 10].

Період Другої світової війни позначився для Кос-Анатольського новими випробуваннями, однак він залишився вірним своєму покликанню. В 1941 році вийшла в світ пісня «Осінній вальс», написана на власні вірші, а в 1942 - романс для високого голосу «Бродить ніч» (на вірші В. Сосюри), який присвятив своїй дружині Софії.

В 1944 році його запрошують викладати теоретичні дисципліни, такі як гармонію і поліфонію та основи аналізу музичних форм, в Львівську музичну школу-десятирічку (нині – Музична школа-інтернат імені С. Крушельницької), а в 1951 році – музично-теоретичні дисципліни у Львівській консерваторії ім. М. Лисенка.

Після завершення війни композитор активно долучився до відновлення культурного життя Галичини. Він бере собі псевдонім, під яким видає пісні, «Попливли вечірні дими», «Гей, тополі мої» на вірші В. Сосюри, «Росяні каштани» та «Про усміхнені очі твої» на вірші П. Воронька, та хорові твори «Нова Верховина», «Зустріч на стерні», «На горах Карпатах», «Від Москви до

Карпат», які вирізняються своєю формою, щирою мелодикою та прекрасним знанням специфіки хорового виконавства [26, с. 5].

Визнання Анатолію Кос-Анатольському принесли хорові твори, що були пройняті глибоким емоційним змістом і виховували почуття дружби, вірності та любові. Його композиції органічно поєднують розмаїття та колористику галицького фольклору з теплою інтонаційністю й світлою елегійністю, що особливо виявляється у творах «Пісня про трембіту», «Коломия-місто» та інші.

Ліричні хори Кос-Анатольського, присвячені темам любові, дружби, краси рідного краю, вирізняються близькістю до форми солоспіву: основна тема зазвичай звучить у партії соліста й розкривається у хоровій кульмінації. У стилістиці української ліричної народної пісні витримані його хори «Розмовляла калинонька» (на вірші А. Пашка), «Моя гуцулочка», «Буковинські вечорниці» (на вірші І. Кутеня), «Ой летіли соловейки», «Коли відлітають лелеки» (на вірші А. Кос-Анатольського), «В забутому саду» (на вірші П. Воронька) та інші.

Анатоль Кос-Анатольський активно продовжував традиції жанру хорової обробки народних пісень, закладені Миколою Лисенком та Станіславом Людкевичем. У цьому жанрі він створив понад двадцять творів, серед яких особливу популярність здобула акапельна мініатюра на слова К. Малицької «Чом, чом, земле моя?» [26, с. 6].

В цей період композитор пише солоспіву «Ой ти, дівчино, з горіха зерня», «Ой, коли б я сокіл», «Ой піду я межі гори», «Білі троянди», «Солов'їний романс», «Рідна мати моя»; «Сонце заходить», «Давно це минуло», «Ой тумане, тумане» – на вірші Т. Шевченка.

Крім того, Кос-Анатольський в 1950-их звертається до крупних форм: кантата «Безсмертний заповіт» (на власні вірші), опери «Назустріч сонцю» \ «Заграва» (лібрето Р. Братуня), балети «Хустка Довбуша» (лібрето П. Ковинєва), «Сойчине крило» (І. Франко \ О. Геринович). В 1960-их з'являється на світ оперета «Весняні грози» (в якості співпраці з Одеським театром

музичної комедії, 1960), кантата «Давно те минуло» (на вірші Т. Шевченка, 1961), балет «Орися» (лібрето О. Гериновича, 1964), ораторія «Від Ніагари до Дніпра» (слова Р. Братуня, 1969), кантата «Львівська легенда» (на вірші Р. Братуня, 1970).

Його балети відзначаються зверненням до різноманітних танців: від танго і вальсу до румби і фокстроту (балет «Орися»), від гуцульського фольклору («Хустка Довбуша») до рок-н-рольних ритмів («Весняні голоси»).

Не залишив увагою композитор і інструментальний жанр. Серед його творів концерти для фортепіано, арфи, скрипки, Поема для віолончелі та фортепіано (1981), Поема для скрипки і фортепіано «Верховина» (1982), «Закарпатська рапсодія» (1952), «Колискова», «Романс», «Танець Дзвінки», «Вечірня мазурка», «Баркарола» та інші. До фортепіанної спадщини композитора належать твори: «Гомін Верховини» (1954), 12 прелюдій (1955), «Гуцульська токата» (1958), «Скерцо» (1959), сюїта «Сині гори» (1969), «Буковинська сюїта» (1982) та інші.

Камерно-інструментальні композиції Кос-Анатольського вирізняються програмністю, яскравою образністю, характерними національними барвами, що проявляються в мелодичній пісенності або танцювальності, а також у колоритних назвах творів.

Вагомий внесок Анатолія Кос-Анатольського полягає також у суспільно-громадській діяльності. Він є автором численних статей, нарисів та спогадів, присвячених видатним діячам української культури – співакам Модесту Менцинському і Соломії Крушельницькій, а також корифею західноукраїнської музики Станіславу Людкевичу [26, с. 7].

До кінця своїх днів (помер 30 листопада 1983 року у Львові) Анатоль Кос-Анатольський залишався відданим справі служіння українській музиці. А. Кос-Анатольський належить до когорти видатних українських композиторів ХХ століття, які зуміли органічно поєднати фольклорну основу з професійною композиторською технікою. Його творчість стала визначним явищем у

розвитку української музичної культури, сприяючи збереженню й популяризації національної спадщини.

Творчість Анатолія Кос-Анатольського і сьогодні залишається актуальною, продовжуючи надихати нові покоління митців і шанувальників української культури.

2.2 Особливості композиторського стилю А. Кос-Анатольського в хоровій музиці

Композиторський стиль Анатолія Кос-Анатольського в хоровій музиці вирізняється органічним поєднанням народнопісенних інтонацій із класичними формами музичного мислення. Композитор майстерно використовував прийоми української народної пісенності, надаючи перевагу ліричному образному строю, зберігаючи водночас національну самобутність. Хорові пісні Кос-Анатольського відрізняються за змістом, формою та жанрами, але вони завжди мають яскраву національну забарвленість.

Типовою особливістю хорових творів Кос-Анатольського є широке використання солоспівних початків: соліст виконує основну тему, яку згодом підхоплює хор, досягаючи яскравої емоційної кульмінації. Такий прийом особливо помітний у творах, що розкривають теми любові, краси рідного краю, дружби.

У його хоровій спадщині відчутний вплив фольклору, особливо галицького та гуцульського, що виявляється у виборі сюжетів, ритмічній організації та ладово-інтонаційній основі творів. Кос-Анатольський збагачував національну традицію сучасними засобами гармонізації, вміло поєднуючи простоту мелодичного руху з вишуканою гармонічною палітрою.

Характерною рисою його стилю є програмність, образність та емоційна щирість викладу. Особливу популярність здобули хори «Пісня про трембіту», «Коломия-місто», «Розмовляла калинонька», які поєднують національну мелодику з виразною художньою формою. Водночас композитор продовжив і

творчо переосмислив традиції, започатковані Миколою Лисенком та Станіславом Людкевичем у жанрі хорової обробки народних пісень.

Кос-Анатольський – композитор, який писав музику в складні часи, коли діяла політична цензура. Але твори, написані на замовлення партії, так само містять ознаки композиторського стилю. Як зазначає О. Білас «Це можна пояснити тим, що навіть в своїх «ідейно витриманих» піснях і хорах з плакатними назвами і змістом А. Кос-Анатольський не відступав від засад свого художнього світогляду і в музичній мові ніяк не кореспондував з словесним рядом. Радше навпаки: музика його пісень і хорів на партійну тематику проникнута інтонаційністю української народної пісні, романсової стихії, навіть козацьких та стрілецьких пісень, що тільки підкреслювало плиткість і беззмістовність віршів» [2, с. 112].

У творчості Анатолія Кос-Анатольського, зокрема у його піснях на «політичні теми», можна помітити не лише незалежність виразної мелодії від ідеологічного тексту, але й приховані інтонаційні підтексти, які залишалися непоміченими для цензорів. Яскравим прикладом є хорова пісня «Від Москви до Карпат», що отримала Державну премію СРСР і довгий час була музичною візитівкою Львівського телебачення. У першій фразі цієї пісні Кос-Анатольський тонко використав мелодію відомої пісні «Верховино, світку ти наш», автором якої був заборонений священик та націоналіст Михайло Вербицький. Однак, ця інтерпретація залишалася непоміченою. Подібні асоціації виникали і у слухачів пісні «Гей браття-опришки», яку Кос-Анатольський подав як обробку народної пісні, хоча насправді її автором був Вербицький [2, с. 113].

Важливою особливістю хорових творів Анатолія Кос-Анатольського є послідовне розкриття поетичного змісту через оповідальність та сюжетність. Композитор зазвичай використовує куплетну або тричастинну форму, варіюючи початковий тематичний матеріал залежно від змісту окремих строф, як у творах «Наша знатна ланкова», «Зустріч на стерні», «У сусіда у Гаврила».

У багатьох композиціях Кос-Анатольський застосовує контрастні побудови, особливо при зображенні антитез або протиставлень («Пісня про трембіту»). Часто поєднує танцювальну моторику з вокальною розповідністю, чергуючи танцювальні й ліричні епізоди («Моя гуцулочка», «Гей браття — опришки»).

Тематика хорів митця тісно пов'язана з побутом карпатського села — гуцулів, бойків, буковинців. Пісні відзначаються народністю, широким емоційним спектром і сюжетною різноманітністю. Формотворчі рішення різноманітні: наприклад, «Моя гуцулочка» має тричастинну форму, «Буковинки» — куплетну, а «Коломия — місто» — куплетно-варіаційну.

Хор «Коломия-місто» побудований на зіставленні пісні і танцю. У заспіві добре відчутний вплив карпатського фольклору — імітація інструментального награвання, мелодія — напівречитативного характеру дає можливість відтворювати її у вільному темпі. Підкреслює близькість з карпатським фольклором використання гуцульського ладу, синкопи, зміщення мелодії на кварту вгору.

Надзвичайно цікава обробка народної пісні «Чотири воли пасу» для мішаного хору та соло сопрано. Композитор надає їй драматичності та експресивності за рахунок використання синкоп, тріолей, пунктирного ритму, різких зупинок після тривалого співу. Тут автор використовує свій традиційний прийом — діалог між солісткою та хором, де хор ніби відповідає на слова ліричної героїні.

Виділяється група скерцозних концертних п'єс — жартівливих хорів-гуморесок: «Ксенька-підпенька», «Цимборики», «На комаринім весіллі». Часто вони будуються як сценічні мініатюри з діалогічною структурою й індивідуалізацією образів.

Жанрові витоки творів сягають народної інтонаційності, танцювальних метро-ритмів, особливо коломийки, яка впливає на гармонію, ладову мінливість і ритміку.

Особливе місце займає масштабна хорова картина «Нова Верховина» для мішаного хору й симфонічного оркестру. Її побудова базується на контрастних епізодах, об'єднаних коломийковим рефреном. У творі поєднуються елементи куплетної форми, рондо та сюїтності, а образність визначається жанрово-танцювальними основами.

У хоровій творчості Кос-Анатольського 1950-1960-х років усталюються риси, що згодом стають його стилістичними ознаками: національна самобутність, емоційна насиченість, доступність форм, барвистість тембрових співставлень. Ліричні хори цього періоду представлені такими популярними творами, як «Буковинські вечорниці», «Коли відлітають лелеки», «Вечір в Чорногорі», «Біля річки Черемоша», «В забутому саду».

Таким чином, аналіз хорової творчості Анатолія Кос-Анатольського свідчить про її вагомий внесок у розвиток української музичної культури середини ХХ століття. Композитор послідовно втілював принципи сюжетності та оповідальності, тісно пов'язуючи музичну драматургію із змістом поетичного тексту. Різноманітність форм – від куплетної до варіаційної та тричастинної, використання контрастних побудов і чергування танцювальних і ліричних епізодів зумовили високу художню виразність його творів.

Звернення до тематики карпатського побуту, гуцульських і бойківських традицій, а також глибоке опрацювання народнопісенних інтонацій зробили музику Кос-Анатольського особливо автентичною. Народні жанрово-танцювальні елементи, насамперед коломийкові риси, органічно інтегруються в його твори, формуючи самобутню інтонаційно-гармонічну мову.

Особливу роль у творчості композитора відіграють хори-гуморески та сценічні мініатюри, що свідчать про його вміння поєднувати народний гумор із тонким музичним малюнком. Водночас масштабні полотна, як-от «Нова Верховина», демонструють високий рівень композиційної майстерності у створенні багатоскладових форм із рондо- та куплетними елементами.

Таким чином, хорова спадщина Анатолія Кос-Анатольського відзначається цілісністю художнього мислення, національною забарвленістю, жанровою розмаїтістю і професійною довершеністю. Вона стала важливою складовою українського хорового репертуару і має незаперечне значення для подальшого розвитку національної музичної традиції.

У другому розділі було проаналізовано життєвий шлях, творчу діяльність та особливості композиторського стилю Анатолія Кос-Анатольського в контексті української музичної культури.

Анатоль Кос-Анатольський постає як видатна постать українського музичного мистецтва ХХ століття, чия творчість стала органічним продовженням і розвитком національних традицій. Його музика вирізняється поєднанням фольклорних інтонацій з класичними формами, глибоким емоційним змістом і щирим національним забарвленням.

Композиторська спадщина А. Кос-Анатольського охоплює широкий спектр жанрів: хорові твори, солоспіви, кантати, балети, опери, оперети, інструментальні композиції. Особливо вагоме місце у творчості митця займає хорова музика, яка поєднує традиції української народної пісенності з сучасними музичними засобами виразності.

Стильові особливості його хорової творчості включають: використання солоспівного начала, програмність, сюжетність, опора на народні жанри (коломийка, веснянки, гуморески), виразне використання танцювальних і вокально-ліричних елементів. Композитор активно звертався до тематики карпатського побуту й створював музику, що несла в собі живий дух народної культури.

Таким чином, творчість Анатолія Кос-Анатольського становить важливий внесок у збагачення української національної музичної культури, є яскравим прикладом синтезу фольклорної основи та професійного композиторського мислення. Його мистецька діяльність не лише сприяла збереженню національної ідентичності, а й заклала основи для подальшого розвитку українського хорового мистецтва.

РОЗДІЛ 3. ЖАНР КАНТАТИ У ТВОРЧОСТІ

А. КОС-АНАТОЛЬСЬКОГО

3.1 Розвиток жанру кантати на теренах України в ХХ столітті

Кантата (італ. *cantata*, від лат. *cantare* – співати) – великий вокально-симфонічний твір, переважно для солістів (або соліста), хору та оркестру, циклічної (або одночастинної) форми. Кантата зародилася в Італії наприкінці 16 – поч. 17 ст. під впливом постренесансної культури [9].

Жанр кантати в Україні має глибокі історичні корені, формувався під впливом інших вокально-хорових жанрів і західноєвропейської музики. Перші українські кантати з'явилися в середині ХІХ століття, коли композитори почали активно звертатися до національних елементів. Першим зразком стала кантата Петра Сокальського «Бенкет Петра Великого» (1859). Справжній розквіт жанру пов'язаний із творчістю Миколи Лисенка, чий кантати вирізняються поетичністю, патріотизмом і сприяли утвердженню української національної свідомості. Перу М. Лисенка належать кантати «Б'ють пороги» (1878), «Радуйся, ниво неполитая» (1883), «На вічну пам'ять Котляревському» (1895) – всі на слова Тараса Шевченка; «До 50-х роковин Шевченка» (1911) на слова Самійленка.

У другій половині ХІХ – на початку ХХ століття важливим джерелом натхнення для українських композиторів стала поезія Тараса Шевченка та народна пісенна спадщина. Творчість Шевченка, тісно пов'язана з фольклорними традиціями й національною ідеєю, сприяла професіоналізації українського музичного мистецтва. Яскравими прикладами є кантати «Б'ють пороги» та «Радуйся, ниво неполитая» М. Лисенка, «Заповіт» М. Вербицького, «Рано-вранці новобранці» К. Стеценка, «Лічу в неволі» Д. Січинського. Помітним є також внесок галицьких композиторів, серед творів яких — «Гамалія» В. Матюка, Й. Кишакевича та М. Копка, «Хустина» Г. Топольницького, «Дума» і «Тарасова ніч» Й. Кишакевича [7,с.131].

У кантатній творчості початку XX століття важливого значення набула соціальна тематика, що висвітлювала гострі морально-етичні проблеми, пов'язані з важкими, часто трагічними умовами життя українського селянства. Ці мотиви знайшли відображення у кантатах Д. Січинського, К. Стеценка, Г. Топольницького, Й. Кишакевича. У творах соціальної спрямованості переважає лірико-драматична емоційність, яка посилюється глибоким психологічним розкриттям переживань. Характерними є використання народно-пісенних інтонацій, опора на діатоніку, розспівність, а також відхід від класичних форм у побудові композиції. Серед таких творів особливо вирізняються хорова поема «Рано-вранці новобранці» та кантати «У неділеньку у святую» К. Стеценка, «Дніпро реве» і «Минулі літа молодії» Д. Січинського. Найбільш вагомий внесок у розробку гостросоціальної та філософської проблематики зробили К. Стеценко (кантата «Єднаймося») та С. Людкевич (кантата-симфонія «Кавказ»).

Послідовниками М. Лисенка в жанрі кантати були такі відомі композитори як К. Стеценко, Я. Ярославенко, С. Людкевич, Д. Січинський, В. Матюк, Й. Кишакевич, Г. Топольницький, Г. Давидовський та інші.

Період історичних подій 1920-1930-х років приніс із собою не лише політичні та соціальні зміни, але й глибоке переосмислення мистецьких процесів. Кантата, яка традиційно слугувала виразником великих емоцій і соціальних поглядів, перетворилася на своєрідний майданчик для пошуків нових художніх засобів і створення нових образів. У цей період у жанрі кантати продовжували працювати К. Стеценко («У неділеньку, у святую»), С. Людкевич («Заповіт», «Наймит»), а також з'явилися нові імена — Л. Ревуцький (кантата-поема «Хустина»), Б. Лятошинський («Заповіт», «Урочиста кантата») та інші.

К. Стеценко розвивав творчі засади, закладені М. Лисенком, надаючи їм власної індивідуальності. Його кантати вирізняються логічністю висвітлення тематично-образної ідеї, живописністю та емоційною насиченістю. Струнка драматургія, гармонійність мелодійно-інтонаційного матеріалу, узгодженість

тематичних арок і майстерне застосування художніх засобів забезпечують цілісність композиційної структури. Прикладом є кантата «У неділеньку, у святую» (1918) для чоловічого хору, соло баритона та фортепіано, в якій Стеценко за допомогою поезії Т. Шевченка відтворює сучасні виклики і проблеми, зокрема напружену боротьбу українського народу за свободу.

В період 30-их років XX століття популярності набуває прославна кантата, яка відзначалася розширенням ролі симфонічного оркестру, емоційною напруженістю та глибокими сенсами. Яскравими прикладами стали «Жовтнева кантата» М. Вериківського, «Молдавія» М. Вілінського, «Урочиста кантата» Б. Лятошинського) [8, с.205].

Друга світова війна стала надзвичайно важким випробуванням для всього світу, і для України, яка в цей період переживала важкі втрати, війна стала також етапом трансформації в культурному житті. У роки війни жанр кантати став важливим інструментом для вираження патріотичних почуттів, утвердження національної гідності і заклику до боротьби. Музика була одним із небагатьох способів передати ідеї національного визволення, особливо коли відомості через пресу і інші канали були цензуровані або обмежені.

Особливістю кантат цього часу стало те, що вони не лише виконували емоційну та естетичну функцію, а й мали певну пропагандистську спрямованість. Вони були важливою частиною культури того часу, що відображала реалії війни та підтримувала дух опору. Творчість українських композиторів у цей період була націлена на зміцнення морального духу народу, оповіді про героїзм, відродження патріотичних почуттів та піднесення національної гідності.

В музиці кантат цього періоду домінує народнопісенне начало: народні мелодії, ритміка, квадратні побудови, які характерні народним пісням, куплетна форма. Найяскравішими прикладами стали кантати «Клятва» Ю. Мейтуса (1942) та «Гнів слов'ян» М. Вериківського (1941) [8, с.206].

Друга половина XX століття стала часом глибоких політичних та культурних трансформацій для України. Тривала ідеологічна боротьба,

намагання зберегти національну ідентичність в умовах тоталітарного режиму СРСР, вплив глобальних змін у музиці – все це сформувало унікальний контекст для розвитку української музичної культури.

В жанрі кантати з'являються нові твори А. Кос-Анатольського, Г. Жуковського (кантата-поема «Слався, Вітчизно моя»), М. Вериківського, А. Штогаренко (кантата-симфонія «Україно моя»), Д. Клебанова («Переможцям – слава!», О. Красотова (кантата-фреска «Вогонь»), С. Людкевича («Конскітадори»), К. Данькевича «Жовтень»), В. Бібіка («П'ять хорів»), Г. Ояшенко («Мати-Батьківщина») та інші. Як можна побачити, практично всі кантати були ідеологічно «правильними», присвячені перемозі у війні, прославленню рідної країни або подіям, пов'язаних зі становлення радянського режиму.

Проте, нові композитори стають на шлях радикального оновлення музичної мови, використовуючи інші засоби виразності, такі як алеаторика, додекафонія, атональна музика, сонорика, серійність [30, с.64].

60-і роки стали важливим етапом у розвитку української музики, знаменуючись появою нової художньої течії – неофольклоризму. Ця течія, що включала в себе нові інтерпретації народних традицій, мала величезний вплив на формування музики того часу.

Неофольклоризм поєднував елементи українського народного мелосу з новими композиторськими техніками, що були характерні для європейської музики ХХ століття. Ця течія, однак, не зводилася лише до простого використання народних мотивів, але й прагнула створити нову музичну мову, яка поєднувала авангардні підходи з фольклорними коренями. В рамках неофольклоризму композитори шукали гармонійне поєднання традиційної народної музики і сучасних композиційних форм, що дозволяло не тільки зберегти народну спадщину, але й надати їй нове життя. Яскравими представниками неофольклоризму були композитори М. Скорик (кантата «Весна»), Л. Дичко (кантати «Червона калина», «Чотири пори року», «Карпатська», «У Києві зорі»), В. Бібік («Дума про Довбуша»), Л. Колодуб,

В. Зубицький (кантата «Чумацькі пісні»), Є. Станкович, А. Гайденко («Чотири дійства»), В. Камінський «Благодатна пора настає» [17, с.273].

У другій половині ХХ століття в українській музиці не лише продовжували розвиватися традиційні форми кантат, але й з'явився новий жанр – сольна кантата. Цей жанр, що передбачав виконання для одного соліста (зазвичай вокаліста) з оркестровим або фортепіанним супроводом, став важливим етапом у розвитку музичної культури, оскільки відкривав нові можливості для вираження індивідуальних емоцій, внутрішнього світу виконавця, а також дозволяв створювати більш інтимні та психологічно насичені твори.

Сольна кантата в цей час стала не просто твір для голосу з акомпанементом, але й важливим інструментом для вираження індивідуальних переживань, філософських та екзистенційних тем. У період посилення ідеологічного тиску та цензури в СРСР, коли колективні хорові твори вже не могли настільки вільно висловлювати національні почуття, сольна кантата стала значущою формою для особистого вираження музиканта.

Камерні (сольні) кантати представлені творами «Погляд в дитинство» (для сопрано і камерного оркестру, 1987) Г. Гаврилець, «Чумацькі пісні» (для баритона і ансамблю українських народних інструментів, 1987) В. Рунчака, «Непрошітані слова» (для сопрано, флейти та фортепіано, 1994) Ю. Гомельської, «Вечірні пісні» (для голосу, саксофона-сопрано, гобоя (альтової флейти), 3 віолончелі, 1991) В. Ларчикова, «Вихід» (для жіночого голосу, кларнета, акордеона, фортепіано, 1996) К. Цепколенко, «Лісова музика» для сопрано, валторни і фортепіано, пам'яті художника Валерія Ламаха (1978), «Ода солов'ю» для сопрано, фортепіано і камерного оркестру (1983), «Осінь серенада» для сопрано і камерного оркестру (1980-2000) В. Сильвестрова, чотири камерних кантати О. Киви, «Мікросхеми» (для сопрано, цимбал, перкусії, 1989) та «П'єро мертвопетлює» (для контртенора та інструментального ансамблю, 1994) О. Козаренка, чотири камерні кантати І. Кириліної, «Чумацькі пісні» (для баритона і ансамблю українських народних

інструментів, 1987) В. Рунчака, «Біль та пам'ять» (для баса, камерного оркестру та органа, 1987) та «Роздум» (для баса з фортепіано, 1993) О. Красотова [14, с.23-24].

У другій половині ХХ століття, коли на зміну традиційним формам хорової та вокальної музики приходять нові течії, дитяча кантата стала особливо важливою частиною музичної культури. Основна образна сфера дитячих кантат – природа.

Тема, яка найчастіше використовується в дитячих кантатах, пов'язана з природою. Твори, які відображали красу лісів, гір, річок та тварин, допомагали юним слухачам не лише відчувати захоплення природним світом, але й виховувати глибоке почуття відповідальності за збереження навколишнього середовища. Однією з особливостей дитячих кантат того часу є те, що композитори, вдаючись до тем природи, використовували її як універсальну мову для комунікації з дітьми. Природа ставала для них джерелом емоційної виразності та символічним простором для розвитку уяви. Зв'язок з природою був таким, що кожен елемент – від шуму лісу до співу птахів – отримував особливу музичну інтерпретацію.

Дитячі кантати представлені такими творами: «Весна» і «Пори року» Л. Дичко, камерна кантата «Весняні вірші» Ю. Гомельської, «Місяць за місяцем» М. Завалішиної, «Сміється джерело» Я. Верещагіна, «Пори року» Д. Куценка, «Сонце-Ярило» Ю. Шевченка та інші [31, с.164-165].

У другій половині ХХ століття розвиток кантатного жанру в Україні не лише відображав нові суспільно-культурні настрої, але й став важливим простором для вираження глибоких духовних пошуків. Релігійна тема в кантатах цього періоду виявляється не лише через безпосереднє використання біблійних або церковних сюжетів, але й через образи, що торкаються внутрішнього розвитку людини, її душевних переживань, моральних пошуків і прагнення до вищих істин. Це стало своєрідною «мандрівкою» у світ внутрішнього пізнання і віри. Кантати цієї тематики представлені творами «Апостол Іван засвідчив» (на тексти з Нового Заповіту для сопрано, баритона,

мішаного хору та симфонічного оркестру), «Світ во откровеніє» (на традиційні православні тексти), «Різдво Іоанна Предтечі» О. Щетинського, «Україна. Хресна дорога» В. Камінського, «Stabat Mater» Г. Гаврилець, «І нарекоша ім'я» (для хору, солістів, струнних і ударних, арфи і органа, 1982) Л. Дичко, «Псалми Давида» М. Ластовецького, «Світе тихий» В. Польової, *Salve Regina*» В. Птушкіна, «Скорботна мати» Ю.Іщенко, «Богородичні пісні» О. Козаренка та інші.

Також в зазначений період були написані «Пісні кохання» В. Мужчиля, «Ювілейна кантата» І. Карабиця, «Цвіт» Б. Фроляк, «На смерть Шевченка» В. Степурка, «Чотири дійства» А. Гайденка, «Ознака Вічності» І. Щербакова, «Повернення Дрогобича» М. Ластовецького, «Босоніж по землі» І. Щербакова, «Libertas – Свобода!» Ю. Алжнєва, «Історія єресі» К. Цепколенко та інші [19, с.43].

Отже, жанр кантати в українській музиці пройшов складний і багатогранний шлях розвитку, від ранніх зразків середини XIX століття до масштабних художніх пошуків другої половини XX століття. Формування національної кантатної традиції було тісно пов'язане із творчістю М. Лисенка, К. Стеценка, С. Людкевича, які заклали основи патріотичної і соціальної тематики в музиці. Упродовж XX століття кантата залишалася живим відгуком на історичні події: революції, війни, національне відродження та культурні трансформації.

У післявоєнний період, попри жорсткі рамки офіційної ідеології, українські композитори знаходили способи зберегти національну самобутність у кантатному жанрі. Поява неофольклоризму сприяла відновленню інтересу до народної творчості та водночас відкрила нові художні можливості через синтез традиційних елементів із сучасними техніками композиції.

Значущими напрямками стали також розвиток сольної, дитячої та духовної кантати, що відобразило прагнення до більшої індивідуалізації вираження, звернення до глибинних моральних і філософських питань.

Особливо яскраво проявилася тенденція осмислення національної ідентичності та духовного самовираження через камерні та великі кантатні форми.

Творчість А. Кос-Анатольського, поряд із іншими визначними композиторами, є важливим внеском у цей процес, оскільки поєднує національне коріння з професійною європейською традицією, продовжуючи лінію розвитку української кантатної культури в нових історичних умовах.

3.2. Кантата «Безсмертний заповіт» А. Кос-Анатольського: виконавські, композиційні і стилістичні особливості

Кантата «Безсмертний заповіт» була написана композитором до 150-річчя з дня народження Тараса Шевченка. Звернення композитора до возвеличення геніального поета не є випадковістю, адже, за словами самого композитора, він з самого дитинства був знайомий з поезією «Кобзаря»: «Вдома у нас завжди був «Кобзар». Пам'ятаю, як мати влаштовувала домашні шевченківські читання. Хтось з родини або знайомий був за читця, а інші слухали. Хоч читання ці призначалися в основному для дорослих, та я завжди старався бути на них присутнім – серцем відчував щось незвичайне...»[16, с.6].

Варто наголосити, що у своїй творчості Кос-Анатольський неодноразово звертався до поезії Кобзаря. Романси «Єсть на світі доля», «Ой тумане, тумане», «Сонце заходить», «Доле моя, доле», «Садок вишневий», хор «Учітеся, брати мої» та кантата «Давно те минуло» (з поезії «Гайдамаки»). Композитор згадує: «Коротко кажучи – виріс я в атмосфері глибокої пошани і любові до великого Кобзаря. Тому немає нічого дивного, що коли я став композитором, не раз з'являлася у мене думка написати музику на Шевченкові слова. Особливо часто мене мучила ця думка після возз'єднання українських земель в єдиній українській радянській державі. Я кажу «мучила», бо це слово найбільше відповідає тому, що діялося тоді в моїй душі. З одного боку,

Шевченкові слово все частіше стукає до мого серця, а з другого – вдячності за замовлення, яке дало мені багато хвилин справжньої творчої насолоди, щастя» [16, с.6-7].

Ідея створити твір, присвячений Тарасу Шевченку, зародилася у композитора в березні 1963 року під час одного з концертів на честь Кобзаря, що проходив у Львівській філармонії [6].

Кантата написана для мішаного хору, соло баритона та симфонічного оркестру на слова самого композитора та відноситься до жанру прославних кантат. Так звані прославні кантати виникли в першій половині ХХ століття як своєрідна форма музично-поетичного виявлення патріотичних та духовних почуттів народу. Вони поєднували в собі риси народнопісенної творчості та хорового мистецтва, набуваючи форми монументального твору, та виконувалися, як правило, під час урочистих подій, найчастіше – під час шевченківських концертів. Такі кантати в українських реаліях початку ХХ століття несли не стільки урочистий, скільки лірико-драматичний характер: «Якщо порівняти типові західноєвропейській ювілейні кантати з українськими, звертає увагу відсутність в останніх офіційної урочистості, пишноти. Очевидно, несприятливі умови наклали свій відбиток на характер прославних композицій, спрямовували митців не до бучного, барвистого вислову, а до ліризму, де прославний аспект часто переплітався з лірикою, навіть драматизмом» [7, с.120].

«Безсмертний заповіт» має всі риси прославленої кантати: прославлення народного героя – Великого Кобзаря, розкриття основної ідеї твору через лірико-драматичні образи, оспівування основного образу поета за допомоги використання музичної цитати – «Заповіт» Г. Гладкого в фіналі.

У мелодиці кантати, як і в багатьох інших творах Кос-Анатольського, відчутний вплив народнопісенного фольклору. Як зазначав з цього приводу О. Козаренко: «Зануреність у галицьку музичну традицію дозволила Кос-Анатольському крізь нав'язуваний канон музичного комунікату проявляти оригінальність і природність вислову, актуалізувати забуті пласти міської

побутової музики, незадіяні стереотипи музичного професіоналізму, що виникли на цій основі, і тим самим розширити обсяг національної своєрідності» [7, с. 127].

Кантата «Безсмертний заповіт» доволі масштабна за розмірами, структура твору не розділяється на окремі номери, а складається з послідовних епізодів, які змінюють один одного відповідно до змістових акцентів вірша. Композитор майстерно поєднує гомофонно-гармонічну та поліфонічну фактуру, чергуючи щільне хорове звучання з прозорими, майже камерними моментами. У хорових партіях розкриваються та розвиваються основні теми кантати, що дозволяє зосередити в них основний емоційний заряд твору.

Ладово-інтонаційна основа твору глибоко пов'язана з українською народною пісенністю: переважає діатоніка, елементи народного мелосу органічно вплетені в мелодику кантати. В окремих епізодах використано модальні відтінки, характерні для народної музики (зокрема, натуральний мінор з підвищеною шостою ступінню).

Ритмічна організація твору відзначається зміною характеру руху: від розповідного початку – до енергійного, майже маршового фіналу. Метрична структура підтримує логіку текстового розвитку і посилює емоційний ефект.

Інструментальний вступ носить розповідний характер, водночас тематично можна прослідкувати специфічні ознаки – частковий органний пункт в басу (тремоло спочатку на тонічному звуці, потім – домінантовому), використання синкопи, розміру $3/2$, відхилень в тональність натуральної домінанти (ля-мінор) та натурального сьомого ступеню (До-мажор). В мелодиці голоси нашаровуються один на одне: спочатку звучить одноголосно, потім – в терцію, в сексту, квартсекстакордами, а передуючи вступу хору – повними розложеними акордами. Таким чином, вступ асоціативно нагадує невелику оперну увертюру, в якій відчувається масштаб майбутнього твору.

Хор вступає закличними акордово-гармонічними стрибками в кожній партії «Тарасе, глянь перед тобою», причому автор змінює розмір на $4/4$, що надає більшій плинності мелодії. Перші слова - звернення виділяються

акапельним звучанням, з епізодичним акордовим підкресленням основної тональності в оркестрі.

Другий епізод – ліричний, наспівний, що підкреслюється фактурними змінами в оркестрі і хорі, зміною тональності на Ре-мажор. Композитор підсилює важливість початкового заклику через поліфонічний виклад голосів – сопрано-альт-бас-тенор, які вступають за імітаційним принципом підключення голосів. Епізод завершується гармонічними акордами хору та оркестру, вдруге підкреслюючи рядок «Співає з щирою любов'ю вся Україна Заповіт».

Перехід до третього епізоду відбувається через заповільнення темпу, та фактурної зміни в оркестровій партії, де з'являються арпеджовані акорди, що імітують перебір струн на кобзі. Таким чином, автор наближує нас до образу Кобзаря – Тараса Шевченка. Далі слідує щемке соло баса, який звертається до Шевченка («Ніхто не зміг тебе здолати») на фоні монморандо секстакордами та квартсекстакордами в хорі, які переходять в голосний плач жіночого хору. Тут композитор використовує інтонації плачу, широкий спектр гармонічних акордів.

Наступний епізод починається зміною тональності на до-мінор, фактури в оркестрі і в хорі. В оркестрі з'являються дрібні тривалості, на фоні яких відбувається імітаційний вступ хорових партій, від баса до сопрано. Епізод «Тебе боялися тирані» вирізняється активною ритмікою – включення пунктирного ритму, розспівів шістнадцятими, квартовими інтонаціями в мелодиці і ладовою неоднорідністю.

Після динамічно спаду на словах «шептав молитву Заповіт» композитор поступово приводить слухачів до відчуття гніву від несправедливості, від якої страждав не тільки прославлений поет, а і весь народ. Такі думки виникають через розвиток теми фугато, яка приводить в гомофонно-гармонічний виклад, таким чином набирає більшої широти, могутності – «І клич лунав: Кайдани рвіть!».

Четвертий епізод («І віщував твій зір пророчий») за своїм жанром – марш. Це підкреслюється чітким метром – 4\4, енергійним характером, характерними ритмічними малюнками – зміна чвертей на пунктир (і так по колу). Текст «серцем чує заповіт» маніфестується в оркестрі за допомогою тріольних ходів в секвенційному розвитку.

Перехід до п'ятого епізоду відбувається через повернення тематичного зерна, яке звучало у вступі, що плавно переходить в інтонаційну сферу третього епізоду. На фоні акордів жіночої партії звучить соло баритона «Тепер твоя свята могила любов'ю, цвітом розцвіла». Цій частині властива ладова нестабільність та використання прийому діалог між солістом і хором. Жіночий хор повторює найважливіші слова соліста «Джерело життя!».

В шостому епізоді відбувається діалог партії баса з іншими партіями хору, який підхвачує партія тенора з подальшим одночасним вступом всіх партій, що приводить до кульмінаційного моменту «В новий, братерства волі світ, іде безсмертний Заповіт». Знаковим є те, що ця частина звучить в тональності ре-мінор, в якій написаний відомий «Заповіт» Г. Гладкого, який буде цитуватися в наступному епізоді.

У фіналі виразно й переконливо, хоча дещо й традиційно, використано цитати із «Заповіту» Т. Шевченка з музикою Г. Гладкова. Таким чином, композитор максимально конкретизує програмний задум вокально-симфонічної композиції. «Буває, відкриєш «Кобзар», почнеш читати, і годі відірватись! Не раз заставав мене світанок над тим «Кобзарем»! А коли читаєш, починає звучати мелодія. Є в Тарасовім слові якась скрита, неписана музика: могутня, неповторно рідна і безсмертна. І відчутти її можна тільки серцем. Нехай же і надалі допомагає нам у повсякденній праці на ниві рідної музичної культури, у вірному служінні народові священне слово Кобзаря!» [16, с.7].

Отже, кантата «Безсмертний заповіт» належить до патріотично-прославних кантат другої половини XX століття, у якій поєднуються:

- Традиції української хорової культури (наспівність, мелодизм, діатонічна основа);
- Неофольклорні тенденції (стилізація народної мелодики в академічному жанрі);
- Монументальність і героїчний пафос;
- Індивідуальний стиль Кос-Анатольського, в якому поєднується академічна вишуканість і щира емоційність.

Стилістично кантата тяжіє до гуманістичного пафосу – вона несе у собі ідеї свободи, єдності, духовної сили українського народу, що підкреслюється піднесеною інтонацією і широким диханням музичних фраз.

Кантата «Безсмертний заповіт» створює яскравий багатоплановий образ народу, який, незважаючи на страждання, зберігає віру в свободу, гідність і духовну велич. Твір є глибокою музичною композицією про історичну пам'ять, борців за волю і незламність національного духу, що є актуальним в наш час російської агресії.

Недарма Кос-Анатольський в своєму епіграфі до видання кантати вказав: «Моя кантата розповідає про те, що шевченківський «Заповіт» набуває все більшого загальнолюдського звучання. Адже і сьогодні в різних кінцях землі гинуть борці за правду, волю і щастя, і над її могилами з новою могутньою силою несеться священний шевченковий клич:

Поховайте, та вставайте,
Кайдани порвіте!...»

ВИСНОВКИ

У першому розділі було здійснено ґрунтовний аналіз історичного контексту становлення і розвитку хорової музики галицьких композиторів. Виявлено, що хорова культура Галичини сформувалася на основі синтезу народнопісенних традицій, європейських професійних технік і релігійно-обрядової спадщини. Досліджено діяльність музичних товариств та культурно-просвітніх організацій, таких як «Просвіта» та «Боян», які суттєво вплинули на піднесення музичного життя регіону. Особливу увагу приділено внеску видатних галицьких композиторів – М. Вербицького, І. Лаврівського, В. Матюка, А. Вахнянина, О. Нижанківського та Д. Січинського – у розвиток хорового мистецтва, що стало фундаментом для формування національної композиторської школи.

У другому розділі було проаналізовано життєвий і творчий шлях Анатолія Кос-Анатольського у контексті української музичної культури. З'ясовано, що композитор органічно поєднав народнопісенні інтонації з класичними формами, створивши оригінальний художній стиль, який базувався на глибинному національному змісті та високій професійній майстерності. Виявлено характерні риси його хорової творчості – сюжетність, образність, використання фольклорних елементів та яскрава емоційність, що сприяли збагаченню українського хорового репертуару. Доведено, що творчість Анатолія Кос-Анатольського відіграла важливу роль у продовженні й розвитку традицій українського музичного мистецтва середини ХХ століття.

В третьому розділі було виявлено, що жанр кантати в українській музиці пройшов складний і багатогранний шлях розвитку, від ранніх зразків середини ХІХ століття до масштабних художніх пошуків другої половини ХХ століття. Формування національної кантатної традиції було тісно пов'язане із творчістю М. Лисенка, К. Стеценка, С. Людкевича, які заклали основи патріотичної і соціальної тематики в музиці. Упродовж ХХ століття кантата залишалася живим відгуком на історичні події: революції, війни, національне відродження та культурні трансформації.

У післявоєнний період, попри жорсткі рамки офіційної ідеології, українські композитори знаходили способи зберегти національну самобутність у кантатному жанрі. Поява неофольклоризму сприяла відновленню інтересу до народної творчості та водночас відкрила нові художні можливості через синтез традиційних елементів із сучасними техніками композиції.

Значущими напрямками стали також розвиток сольної, дитячої та духовної кантати, що відобразило прагнення до більшої індивідуалізації вираження, звернення до глибинних моральних і філософських питань. Особливо яскраво проявилася тенденція осмислення національної ідентичності та духовного самовираження через камерні та великі кантатні форми.

Також було розглянуто кантату «Безсмертний заповіт» Андрія Кос-Анатольського як визначний твір української музичної культури другої половини ХХ століття. Композитор органічно поєднав у ній традиції національної хорової музики, патріотичний піднесений пафос та неофольклорні тенденції. Звернення до постаті Тараса Шевченка було для Кос-Анатольського природним і глибоко особистим, адже його любов до «Кобзаря» формувалася ще змалку.

У кантаті композитор майстерно втілює ідеї свободи, духовної стійкості та єдності українського народу, використовуючи народнопісенні інтонації, лірико-драматичні образи й розвинену музичну структуру. Характерні риси твору – поєднання гомофонно-гармонічної та поліфонічної фактури, продумана ладово-інтонаційна основа, включення музичних цитат – засвідчують високий рівень професіоналізму митця.

Кантата «Безсмертний заповіт» залишається актуальною і сьогодні, утверджуючи ідеали свободи, гідності та духовної велич українського народу. Вона є художнім втіленням історичної пам'яті та незламного духу, що особливо відчутно в сучасних умовах боротьби за незалежність України.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бермес І. Музичне просвітництво в культурному піднесенні Галичини (друга половина ХІХ ст.). Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 70, том 1, 2023. – С. 61–66.
2. Білас Олеся Іванівна. Композиторський стиль як чинник художньої цілісності драматичного спектаклю (на прикладі музики А. Кос-Анатольського та В. Камінського до вистав Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької) [Текст] : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів: Львів. нац. муз. акад. ім. Миколи Лисенка, 2018. – 236 с.
3. Вахнянин Анатоль (Наталь) Климентович. // Енциклопедія сучасної України / ред. кол.: І. М. Дзюба [та ін.]; НАН України, НТШ. — Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2001—2025.
4. Віктор Матюк. Режим доступу: <https://www.mubis.com.ua/index.php/composers/30>
5. Волинський Й. Анатолій Йосипович Кос-Анатольський. Нарис про життя і творчість. К.: Мистецтво, 1965. – 75 с.
6. Гулей Л. Амбасадор українського джазу. Музична слава України. Режим доступу: <https://naurok.com.ua/doslidnicka-robota-ambasador-ukra-nskogo-dzhazu-a-y-kos-anatolskiy-415216.html>
7. Історія української музики. Т.3: кінець ХІХ – початок ХХ ст. / С.Й. Грица, М.П. Загайкевич, А.П. Калениченко та ін.; Редкол. тому: М.П. Загайкевич (відп. ред.) та ін. — К.: Наукова думка, 1990. — С. 119–139.
8. Історія української музики. Т.4: 1917–1941 / М.В. Беляєва, М.П. Загайкевич, А.П. Калениченко та ін.; Редкол. тому: Л.О. Пархоменко (відп. ред.) та ін. — К.: Наукова думка, 1992. — С. 204–229.
9. Кантата / А. К. Терещенко // Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс] / редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.]; НАН України, НТШ. — Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2012.

- 10.Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX ст.: навч. посібник. Чернівці: Книги – XXI, 2007. – 424 с.
- 11.Кияновська Л. Денис Січинський як центральна постать української композиторської богеми // Українська музика. – 2015. – Число 3. – С. 67–79.
- 12.Кишакевич Йосиф Маркелович / Л. О. Кияновська // Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс]. – Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2013, оновл. 2023.
- 13.Коломоєць О.М. Історія та теорія українського хорового мистецтва: навч. посіб. Дніпро: Ліра, 2023. – 288 с.
- 14.Коменда О. І. Камерна кантата в українській музиці 2-ї пол. XX ст. Основні напрямки і тенденції розвитку жанру // Проблеми педагогічних технологій. В. 1 (31). – Луцьк, 2006. – С. 22–26.
- 15.Костюк Н. Січинський Денис Володимирович // Шевченківська енциклопедія: у 6 т. – Київ: Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка, 2015. – Т. 5 : Пе—С. – С. 782–783.
- 16.Кос-Анатольський А. Священне слово // Мистецтво, березень–квітень. – Видавництво «Мистецтво», 1964. – 40 с.
- 17.Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці / І. Ляшенко. – Київ: Наук. думка, 1991. – 267 с.
- 18.Майчик Н. Камерно-вокальна творчість А. Кос-Анатольського: досвід жанрової типології // Вісник Прикарпатського університету. Серія Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2009–2010. Вип. 17–18. – С. 256–262.
- 19.Матійчин І. Ораторія, кантата, опера в хоровій творчості українських композиторів (модифікація жанрів). Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 43, том 2, 2021. – С. 40–45.
- 20.Мазепа Т. Галицьке Музичне Товариство у культурномистецькому процесі XIX – початку XX століття: дис. ... докт. мист-ва: спец. 26.00.01. Київ, 2018. – 568 с.

21. Михайло Вербицький. Режим доступу:
https://uk.wikipedia.org/wiki/Вербицький_Михайло_Михайлович#cite_note-1-25
22. Новакович М. Галицька музика габсбурзької доби (1772–1918) в контексті явища національної ідентичності: автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства. Одеса, 2020. – 39 с.
23. Нижанківський Остап Йосипович // Українська музична енциклопедія. Т. 4: [Н – О]. – Київ: ІМФЕ НАНУ, 2016. – С. 243.
24. Романюк Л. Б. Діяльність товариств у контексті розвитку хорової культури Західної України другої половини XIX – першої половини XX століть. Влоцлавек, 2021. Synergetic paradigm of Ukrainian choral culture: collective monograph. – С. 125–150.
25. Соловей Л. Отець Михайло Вербицький – композитор, громадський діяч, автор гімну України "Ще не вмерла України і слава, і воля" // Актуальні питання гуманітарних наук. – 2015. – Вип. 14. – С. 101–110.
26. Співець Карпатських гір: інформаційно-бібліографічний список для організаторів дитячого читання до 110-чя від дня народження українського композитора А.Й. Кос-Анатольського / уклад. В. Є. Щербак. Миколаїв: Миколаївська обл. б-ка для дітей В. О. Лягіна, 2019. – 32 с.
27. Спольська О. В. Діяльність музичних товариств Східної Галичини як передумова розвитку фахового виконавства (перша третина XX ст.) // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2021. – № 4. – С. 177–182.
28. Стець Г. В. Мистецька постать Отця Йосифа Кишакевича у контексті розвитку української музичної культури Галичини кінця XIX – першої половини XX століття // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. – 2019. – № 2. – С. 434–437.

- 29.Топольницький Генрик Генрикович / П. К. Медведик // Енциклопедія Сучасної України [Електронний ресурс]. – Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2024.
- 30.Уманець О. В. Музична культура України другої половини ХХ століття: навч. посіб. Харків: Регіон-інформ, 2003. – 187 с.
- 31.Шегда Л. Вплив жанрових традицій та нових стилістичних тенденцій на українську композиторську творчість у галузі музики для дітей другої половини ХХ століття // Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. – Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2009. – Вип. 9. – С. 161–169.
- 32.До 200-ліття від дня народження Івана Лаврівського. Режим доступу: <https://www.lsl.lviv.ua/index.php/uk/2023/09/07/200-littya-vid-narodzhennya-ivana-lavrivskogo/>