

СТАТТІ

DOI: 10.33398/2224-0926-2021-2-40-5-14

УДК 78.27;78.9

Мирослава Новакович
ORCID 0000-0002-5750-7940

МУЗИЧНА ШЕВЧЕНКІАНА
У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТ.

У статті аналізуються вокальні й хорові твори композиторів кінця ХІХ – початку ХХ ст., написані на поетичні тексти Т. Шевченка. Зазначено, що вірші Шевченка складні для музичного втілення і вимагають від композиторів вільного володіння засобами композиторської техніки, а також естетичного смаку. Стверджується, що великий внесок у музичну шевченкіану зробили галицькі композитори-аматори, які доклали чимало зусиль для популяризації творчості поета і вшанування його пам'яті в Галичині.

Ключові слова: музична шевченкіана, вокально-хорова творість, галицькі композитори-аматори, національна культура.

Особливий статус Шевченка в національній культурі, починаючи з другої половини ХІХ ст., неодноразово підтверджує тезу про її шевченкоцентричність, оскільки, як стверджує Євген Сверстюк, «жоден народ не ототожнив свого поета зі своєю душею і не поєднав його зі своєю долею так, як українці» [9, с. 10]. Ба більше, перефразовуючи Нортропа Фрая (Herman Northrop Frye), можна сказати, що для національної історії Шевченко – це «голос, який провадить крізь темряву». Однак у любові українців до свого великого поета, на думку Є. Сверстюка, криється небезпека, бо Шевченко «по той бік себе стає формою еманції духу часу» [там само]. Сучасні публіцистичні дискусії з приводу «великих» та «малих» культур, де у «великих» порушуються глибинні філософські проблеми буття, а «локальні малі» сконцентровані на фольклорному та етнографічному началі, як не дивно, також безпосередньо зачіпають постать Шевченка, якого «напівосвічені шанувальники» словесно канонізували, бо, як зауважив цитований вище автор, свобода слова для них «означає свободу протилежної крайности» [там само]. Не випадково С. Людкевич ще на початку ХХ ст. неодноразово зазначав, що поезія Шевченка є складною, свободною та химерною, а, отже, й вимагає «від композитора такого ж літературно-мистецького знання, доброго володіння усіма засобами композиторської техніки та ще й до того висококультурного естетичного смаку, бо не терпить «чужих, ненародних тонів, як і музичного дилетантства й неуктва» [8, с. 253].

Проблемі музичного втілення Шевченкового слова присвячено значну кількість наукових музикознавчих розвідок. Відомо, що першими дослідниками цієї теми були С. Людкевич і Ф. Колесса. Так, нариси С. Людкевича, написані сто років тому, не втратили своєї актуальності й нині, бо автор не схильний беззастережно і некритично канонізувати окремі постаті в українській культурі. У другій половині ХХ ст. задекларована вище проблема порушувалась багатьма музикознавцями в контексті

досліджень творчого спадку М. Лисенка, К. Стеценка, С. Людкевича, В. Барвінського, М. Вериківського, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського та багатьох інших композиторів XIX–XX ст. Пропонована стаття також продовжує попередні розвідки авторки, присвячені музичній рецепції поезії Шевченка в українській культурі XIX–XX ст.

Слід зазначити, що над великою за обсягом музичною шевченкіаною височіють окремі твори, автори яких проникли в глибини Шевченкового слова, зрозуміли й передали екзистенційну духовну сутність його поезії. Ці твори виявилися на рівні Шевченкового духу. Так, вагоме слово про Шевченка в національній культурі кінця XIX – початку XX ст. належить саме галицьким композиторам-аматорам, чий хори та солоспіви на тексти поета з'явилися наприкінці 1880–1890-х років. У цьому контексті слід згадати насамперед А. Вахнянина, який приклав чимало зусиль для популяризації творчості Шевченка і вшанування його пам'яті в Галичині. Але у власному творчому доробку композитора знаходимо інформацію лише про два солоспіви на шевченківські тексти («Була колись Гетьманщина», «Тяжко важко в світі жити»), та й ті згодом десь загубилися. Відсутність у А. Вахнянина творів на Шевченкові тексти вказує на те, що, будучи аматором й усвідомлюючи недостатнє оволодіння не лише композиторською технікою, а й належним арсеналом національно-виразових музичних засобів, композитор мав певні труднощі в підході до музичного втілення його поезії. Те саме можна сказати і про Остапа Нижанківського, в якого також є тільки один солоспів «Минули літа молодії», написаний на текст однойменного вірша Шевченка. Потрібно відзначити, що це один із найвартісніших творів у музичній спадщині композитора.

В. Витвицький стверджує, що солоспів «Минули літа молодії», як і решта вокальних композицій О. Нижанківського, створених ним наприкінці 1880-х – початку 1890-х років, позначений тяжінням до речитативної декламаційної манери письма [2, с. 83]. Це не могло не відбитися на його формі, яку можна трактувати як змішану, засновану на перетині наскрізності й репризної повторності, оскільки у творі задіяні композиційні принципи рондальності й елементи тричастинної репризної побудови. Тема-рефрен з'являється спочатку в інструментальному вступі. У ній поєдналися романсова наспівність і драматичний порив, на що вказують висхідні стрибки на інтервал сексти в початкових фразах мелодії. З одного боку, це прояв елегантності й романсовості, але з іншого – звертає на себе увагу загострений драматизм початкового секстового звороту, що сприймається радше як вигук чи риторичне трагічне питання. В основу ритмічної будови теми-рефрену покладено прообраз чакони, для якої характерний досить повільний темп, ритм кроку та пунктирний малюнок, що продовжує другу долю такту. Патетично-трагічну жалобну ходу чакони, що переривається короткими паузами, акордами-вигуками на *sfz* та ферматами, продовжує драматична декламація тенора (*con dolore*), початок якої побудований на фігурі *тирати*. Цей емблематичний знак (продубльований у партії фортепіано) слугує символом швидкоплинності життя, а висхідний квінтовий стрибок із подальшим низхідним рухом звуками тонічного тризвуку ніби утворює неминучість смерті. Її передвісником на словах «холодним вітром від надії уже повіяло» є характерна акордова ритмічна фігура з рівномірною пульсацією тріолями в розмірі 2/4, що нагадує жалобний марш.

Тамара Булат стверджує, що в цьому солоспіві, як і решті вокальних творів Нижанківського, проступає зв'язок з міською музично-мовною сферою [1, с. 278].

На відміну від М. Лисенка, який у музиці до «Кобзаря» спирався здебільшого на народну пісню, О. Нижанківський своє «національне обличчя» у пісні «Минули літа молодії» виявляє крізь призму романсовості. Водночас він не прагне наслідувати Лисенка, бо як композитор-аматор вихований на здобутках австро-німецької музичної культури, у царині вокальної музики більше тяжіє до Ф. Шуберта й Р. Шумана. На це вказує навіть вибір поетичного тексту. О. Нижанківський не звертається до віршів Шевченка, в яких є відчутною поетика фольклору. Натомість він цікавиться поезією з «нейтральним» лексичним матеріалом. Таким є вірш «Минули літа молодії», написаний Шевченком незадовго до смерті у 1860 році. На думку Юрія Шевельова, у ньому «тема самотності, старості, очікування смерті, що розкривається в роздумах суб'єктивного ліричного персонажа, переростає у філософський узагальнюючий висновок про нікчемність і жалюгідність людини, кинутої у цей світ» [10, с. 95]. Звідси й основний образ твору – а ним є зима як метафоричний символ старості та смерті. Не випадково на слові «зима» композитор уводить у фортепіанну партію солоспіву «Минули літа молодії» «мотив долі», що звучить на *ff*, як риторичне питання, яким зазвичай закінчується перед'ітковий фрагмент твору. Тому тут більше виникають аналогії з циклами «Зимовий шлях» та «Лебединий спів» Ф. Шуберта, ніж із творами М. Лисенка, для світовідчуття якого не характерна трагічна образність, пов'язана з кінченістю людської екзистенції. Вірцем для Нижанківського могла бути пісня Шуберта «Передчуття війна» (слова Л. Рельштаба) з його останнього циклу «Лебединий спів». В її основу покладено контрастне зіставлення двох образних сфер: похмурого передчуття та світлих спогадів. Відповідно, драматичне у Шуберта представлено мелодикою декламаційного типу, ліричне – кантиленою. За аналогічним принципом побудований солоспів «Минули літа молодії». Це значною мірою впливає з особливостей композиції самого твору Шевченка, побудованого на антитезі зими, уособленням якої є засніжений степ, та недосяжної весни, з її символом зеленого садочка – шевченківського образу земного раю. Але такі порівняння були б надто поверхневими, якби не наявність спільного для обох композиторів жанрового прообразу – чакони. Ритмічний малюнок теми-рефрену пісні «Минули літа молодії» повністю співпадає з темою першого розділу «Передчуття війна» Ф. Шуберта. Крім того, спільність помітна й у використанні ладо-тональних засобів. У пісні Нижанківського, як і у творі Шуберта, драматична образність пов'язана з патетичним *c-moll*'ем, а лірико-романсова – зі світлим *As-dur*'ом. Із вокальними творами Р. Шумана, зокрема з двома піснями, що становлять драматичну кульмінацію циклу «Любов поета» («Над світлим простором Рейну» і «В тяжкому сні я плакав»), солоспів «Минули літа молодії» також зближує наявність жанрового прообразу – чакони та об'ємність звучання фортепіанної партії, її органне реєстрування.

Не вдаючись у тонкощі інтерпретації О. Нижанківським Шевченкового тексту, можна констатувати, що на інтуїтивному рівні композитор зміг досягнути специфіку поезії з багатством її образно-семантичних (трагічних) контрастів. Шевченкову систему лейтмотивів, які постійно трапляються в тексті й пов'язані з образом зими, хоча з різними асоціативними конотаціями (на це звертає увагу Ю. Шевельов), Нижанківський підсилює темою-рефреном, що звучить спочатку в партіях фортепіано та скрипки, а згодом у соліста. Але якщо Шевченко у своїх словесних ресурсах є надміру скромним, бо в останніх поетичних творах відмовляється від притаманної для його стилю поетичної мовленнєвої гіперболи, то композитора, навпаки, зраджує почуття

міри. У солоспіві «Минули літа молодії» гіперболізований музичний вислів породжує надмірність емоційної експресії і драматизму, що подекуди переходить в екзальтацію і супроводжується надто різкими «перепадками» динаміки, численними паузами з ферматами, раптовими змінами регістру в партії фортепіано. У ліричному фрагменті «садочок твій позеленить» С. Людкевич справедливо зауважив надмір сентиментальності та неглибоку претензійну інтерпретацію тексту, що не відповідає загальному характерові твору [8, с. 261]. Контрастом до крайніх частин тут слугує салонний вальс, який, за задумом Нижанківського, повинен стати метафорою садочка як Шевченкового образу Раю. Подібну інтерпретацію Шевченкового тексту пропонує в однойменному хорі Д. Січинський. Композитор створив ряд високомистецьких творів на вірші поета. Аналізу солоспівів та хорів Д. Січинського присвячене окреме дослідження авторки, тому в цій розвідці вони не розглядаються. Варто лише зазначити, що в музичній інтерпретації лірики Шевченка Січинський значно випередив своїх сучасників, оскільки в поезії Шевченка його цікавлять тексти, для яких характерний поглиблений психологічний самоаналіз.

Під іншим кутом зору розглядає творчість Шевченка Філарет Колесса. Будучи (разом із Д. Січинським, О. Нижанківським та Г. Топольницьким) представником третьої генерації галицьких композиторів, він чи не найбільше з усіх перелічених митців відчув на собі вплив творчої особистості М. Лисенка, прикладом чого можуть бути його шість оригінальних музичних композицій на поетичні тексти Шевченка. «Ми не могли досить налюбуватися тими наскрізь оригінальними творами Лисенка, що були зовсім новим словом у нашій музичній літературі: виявляли таке близьке споріднення з мелодією українських народних пісень і так ніжно, а разом сильно промовляли нам до душі, як поезія Шевченка», – писав Ф. Колесса у своїх «Спогадах» про фундатора національної композиторської школи [6, с. 13]. Враховуючи настанови, які давав Лисенко молодшій генерації галицьких композиторів, особливо акцентуючи на важливості фольклористичних студій, Ф. Колесса одночасно з першими композиторськими спробами в хоровому жанрі починає збирати і досліджувати фольклор. Навчаючись у 1892–1896 роках на філософському факультеті Львівського університету, він публікує чимало обробок народних пісень, а згодом (1905–1907) видає праці «Огляд українсько-руської народної поезії» та «Ритміка українських народних пісень».

Не виключено, що зацікавлення фольклористикою (зокрема методом порівняльного музикознавства) інспірувало звернення Ф. Колесси не лише як композитора до творчості Шевченка, але й як літературознавця, автора праці «Студії над поетичною творчістю Шевченка». Визначаючи тематику фольклорних елементів у віршах поета, Ф. Колесса негативно ставиться до спрощеного їх трактування багатьма дослідниками, що значно перебільшували вплив народної поезії на його творчість. Він стверджує (ця думка важлива для глибшого розуміння Ф. Колесси як автора хорових та ансамблевих композицій на шевченківські тексти), що більша частина Шевченкової поезії «не має нічого спільного з народними піснями й думами» [7, с. 8]. Однак можна спостерегти, що у своїх творах Ф. Колесса, на відміну від О. Нижанківського та Д. Січинського, звертається передусім до текстів Шевченка, позначених відчутним фольклорним впливом. Вони написані в петербурзькій в'язниці та в перший рік перебування поета в засланні. У цих віршах Шевченко наслідує «народно-

пісенний склад за різними ритмічними взірцями» [7, с. 8]. Прикладом є вокальний терцет «Закувала зозуленька», створений, імовірно, у 1889 році. У згаданій праці композитор зазначає, що образний паралелізм народних пісень, «який стає улюбленим засобом народної поетики», часто зустрічається й у творах Шевченка. На підтвердження думки він наводить перший куплет вірша «Закувала зозуленька», порівнюючи його з початковими рядками однойменної народної пісні, записаної П. Чубинським. Далі автор констатує, що «бажаючи у своїй творчості виявити признаки народності, Шевченко свідомо наближувався мотивами, висловом і формою до українських народних пісень і дум, чим зазначував український кольорит своїх поезій» [7, с. 101].

В одному з листів до Ф. Колесси М. Лисенко зазначає, що народна гармонія складається найбільше з трьох голосів «і до того в такій поліфонічній атмосфері, де б кожен голос жив самостійним, окремим, повним життям» [6, с. 52]. Цього у своїх музичних композиціях намагається дотримуватись і Ф. Колесса, бо для терцету «Закувала зозуленька» притаманні риси народно-пісенного стилю з використанням елементів імітаційно-підголоскової поліфонії. Так, початок теми проводиться сопрано й альту у сексту, що характерно для народного гуртового співу. По-народному автентично звучить завершення першої фрази на словах «в зеленому гаї», починаючись у *B-dur* і в послідовності II–III–II–I щаблів з відхиленням у тональність домінанти. Подальший низхідний хід на кварту ладотонально сприймається як тоніка *F-dur*, з характерним для народного багатоголосся зведенням усіх голосів в октавний унісон.

Зіновія Штундер у праці «Народно-ладові основи гармонії Миколи Лисенка» стверджує, що каданс із квартовим ходом у мелодії є часто вживаним ладо-гармонічним зворотом Лисенка в його оригінальних творах. Особливо це стосується тих солоспівів композитора, які «змістом і формою самого вірша являють стилізацію народних ліричних пісень про долю» [11, с. 43].

Вплив М. Лисенка відчутний у хоровій мініатюрі Ф. Колесси «На музиці» («Утоптала стежечку») для мішаного складу з фортепіанним супроводом (1895). Ідеться насамперед про подібність ритмічного малюнка до солоспіву Лисенка «Утоптала стежечку». Однак сам Ф. Колесса звертає увагу на те, що Шевченковий вірш «Утоптала стежечку» є стилізацією за ритмічним взірцем народної пісні «Ой, ходила дівчина бережком», з якої поет навіть взяв до свого вірша строфу «заграй мені, дуднику, на дуду, / нехай своє лишенько забуду». Відповідно, хорову мініатюру «На музиці» Ф. Колесси також можна вважати стилізацією народної пісні, але далеко не спрощеною, враховуючи насамперед цікаві ладо-гармонічні знахідки автора. Треба зазначити, що серед українських композиторів XIX століття Лисенко був першим, хто звернув особливу увагу на ладові особливості народної пісні й застосовував це у своїх оригінальних творах. Лисенкову настанову щодо використання народних ладів у власній композиторській творчості прагнув втілити і Ф. Колесса.

Основна тональність хору «На музиці» – *A-dur*, але вже на словах «вторгувала серденько», які композитор трактує як кульмінацію (виділяючи фразу низхідним рухом мелодії від *g2* у партії верхнього голосу, динамікою на *f* та акцентуванням кожної долі такту), можна зауважити своєрідне застосування мажору з пониженими VII та VI щаблями. Цікавим з ладової точки зору є розділ *Adagio* («я два шаги»), написаний в однойменному *a-moll*. Окрім гармонічного та мелодичного його різновидів,

Ф. Колесса на словах «дудника найняла, найняла» вводить думовий лад, створюючи таким чином додаткове ладове напруження та акцентуючи поетичний текст. У думовому ладу написані перші вісім тактів останнього розділу *Allegro*.

Традицію М. Лисенка і П. Ніщинського у створенні романтичних козацьких хорів продовжує Ф. Колесса в «Було колись» (1896). Це відчутно в рельєфному і навіть дещо плакатному виголошенні тексту (зі синкопованим зміщенням акценту на другий і четвертий склади на словах «було колись»), у героїчному «поривному» тематизмі першого розділу *Allegro non troppo* (твір написаний у складній тричастинній формі). Однак «кована» ритміка гамує мелодійність Шевченкового вірша, більше того, на протигагу Лисенкові й Ніщинському, які спиралися на фольклоризм, інтонами історичних та козацьких пісень, Ф. Колесса, що особливо помітно в середній частині (*Andante*), виявляє себе ще й спадкоємцем Перемиської школи. Зокрема, початок розділу «високії ті могили, де лягло спочити» нагадує елегійні лідертафельні квартети з характерними гармонічними зворотами, побудованими на обіграванні акордів альтерованої подвійної домінанти. Натомість хор «Дівчина і рута» («Ой умер старий батько»), написаний у 1896 році, є вдалою спробою відтворити характер, мелодику і ладові особливості народної пісні, бо, як зазначив сам композитор, не лише мотив сирітства дівчини в поезії «Ой умер старий батько» перейнятий Шевченком від народних пісень, але й окремі рядки можна сприймати як цитати, запозичені з пісень.

У віршах, написаних у народнопісенному стилі, Шевченко часто користувався силабічною системою віршування. Тому в хорі «Дівчина і рута» переважає внутрішньоскладовий силабічний розспів. Водночас Ф. Колесса вдало відтворює ритмічну різноманітність поетичного тексту, перша строфа якого побудована за ритмічною схемою (7+7), (8+7), а третя і четверта – у коломийковому розмірі (4+4+6). У характері шумки написаний хор «Якби мені черевики» (1912).

Вибір Ф. Колессою для своїх хорів та терцетів поетичних текстів Шевченка, в яких домінує фольклоризм, свідчить про ті зміни, які наприкінці 1880-х років відбулися в музичному світогляді галицьких композиторів під впливом певних політичних змін та культурних контактів із представниками підросійської України. Йдеться про активізацію свідомого народницького напрямку в музичному мистецтві Галичини, початок якому поклав М. Лисенко. Однак у своїх народницьких музичних вподобаннях галицькі композитори не завжди йдуть шляхом безпосереднього наслідування Лисенка. Прикладом може бути творчість Генрика Топольницького, якого С. Людкевич вважає одним із найоригінальніших та недооцінених галицьких композиторів-аматорів кінця XIX ст. Музична спадщина Г. Топольницького незначна за обсягом, але в ній вагоме місце посідають хори на вірші Шевченка: «Три шляхи», «Перебендя», «В своїй хаті своя правда» та кантата «У неділю не гуляла».

У хоровій мініатюрі «Три шляхи», створеній наприкінці 1880-х років, композитор звертається до поезії Шевченка з яскраво вираженою лірико-епічною складовою. Сам вірш цікавий своєю будовою, з унікальною архітектонічною структурою, що поділяється на дві симетричні частини, кожна з яких уміщує чотири строфи. Г. Топольницький відтворює симетрію шевченківського тексту, слідуючи насамперед за логікою розгортання музичної думки (2+2). Мелодика перших двох строф є близькою до народних балад. Національна своєрідність виявляється тут у підкреслено ліричному, з нотками трагізму, характері тематизму, з типовими для української мелодики

інтонаційними зворотами, побудованими на оспівуванні високого IV щабля в мінорі, у використанні елементів думового ладу тощо. Натомість другу частину хорової мініатюри, початок якої припадає на третю строфу, можна трактувати як стилізацію думового розспіву. Рядки «посадила стара мати» композитор виписує в партії солюючого першого тенора на тлі *mormorando* хору, до якого на словах «три явори посадила» приєднується солюючий бас. Речитативний характер мелодії з висхідними пасажами, що імітують імпровізаційну манеру виконання, мелізматичні прикраси групето в кадансах, розспівування окремих нот – ці та інші ознаки «думової стилістики» вказують на безперечний вплив Лисенка. До переліченого треба також додати використання думового ладу та двічі гармонічного мінору.

У мініатюрі «Перебендя» Г. Топольницького для мішаного хору (1896), можна спостерегти еволюцію його творчого письма, що проявляється в більш професійному підході до використання етностильового матеріалу, який зазнає оригінальної стилізації з одночасним ускладненням музичного мовлення у сфері ладотонального мислення і гармонії. Треба відзначити загальний світлий колорит твору, незважаючи на прихований трагізм поетичного тексту, в якому центральною є тема самотності. Топольницький тонко відчуває ліричну природу поезії Шевченка, тому елегійність визначає характер усього твору. Однак оригінальність «Перебенді» полягає не в тому, що композитор намагається звільнитись «від вериг старого чотириголосся *Liedertafel*», як слушно зауважив О. Козаренко, аналізуючи творчість представників «Лисенкової школи» у Галичині [5, с. 159], а в тому, що, збагачений досвідом хорової традиції *Liedertafel*, він творчо переосмислює її з позицій більш сучасного розуміння національного. Зокрема, коломийкову форму Шевченкового вірша Топольницький відтворює крізь призму танцювальності з чітко вираженою кадансовістю. Але одноманітність і регулярність, що притаманна танцювальній музиці, послаблюється за рахунок варіаційно-імпровізаційного розгортання музичного матеріалу та ладотонального контрасту. Танцювальність, що покладена в основу твору, значно пом'якшується завдяки домінуванню елегійності. Тому коломийка, пропущена крізь сферу м'якої елегійної лірики, з одного боку, слугує ніби тлом музичної оповіді, а з другого – точно передає зміст Шевченкових слів: «*Він їм тугу розганяє, хоть сам світом нудить*».

Треба також відзначити в хорі важливу формотворчу роль колористичного чинника. Композитор уникає однотипності, використовуючи ладовий контраст і зіставляючи в спадній малосекундовій послідовності досить далекі тональності: A-dur, gis-moll, G-dur, a-moll. Він відмовляється від простого наслідування і цитування народного матеріалу, бо навіть використану Шевченком у вірші цитату з пісні «*Ой не шуми, луже*» інтерпретує по-своєму. Невелика двотактова речитативна тема (Топольницький видозмінює мелодію народної пісні) звучить на *p* спочатку в партії солюючого баса, а далі, вже з новим текстом – у повільному (*lento*) унісонному викладі хору. З метою посилення відчуття епічності композитор застосовує в цьому фрагменті композиційний прийом ретардації. Його сутність полягає в тому, що триразове повторення згаданої вище фрази-формули, її ладо-тональна невизначеність, як і раптово сповільнений тон оповіді, – все це ознаки думового «коду», який композитор майстерно вводить у завершальний фрагмент твору, зміщуючи основний акцент з об'єктивного у сферу суб'єктивного, від позірної безжурності – до глибоко особистого переживання.

Особливе місце у доробку Г. Топольницького посідає кантата «Хустина» («У неділю не гуляла»). Дослідники творчості композитора неодноразово відзначали у цьому творі виразність і красу музичної мови, а С. Людкевич стверджував, що мелодична фактура сольних партій дівчини і чумака «є у своїм виразі й оригінальності і досі одним із найкращих зразків тонко стилізованого народного жанру» [8, с. 262]. Так, пісня дівчини (соло сопрано) позначена метричною свободою з постійно мінливим розміром: 6/8, 3/4, 4/4, 2/4. Мелодична лінія складається з коротких послідовок кварто-квінтового обсягу, з тріольним розспівуванням окремих звуків, а невеликі агогічні зміни, що сприяють увиразненню фразування та виокремленню деяких послідовок, ладова змінність (паралельний мажоро-мінор, лідійський та гармонічний мажор) – вказують на певні ознаки думовості. У такому самому характері написане соло чумака. У кантаті «Хустина» Г. Топольницький творчо розвиває «оригінальні потенції національної музичної інтонаційності в тілі європейської музичної тканини, оновлюючи її в такий спосіб і формуючи питомий національний музичний стиль» [5, с. 160]. Алла Терещенко, аналізуючи цей твір, акцентує увагу на тому, що «Хустина», написана в 1894 році, є першим втіленням соціально-загостреної поеми Шевченка у великій вокально-інструментальній формі [3, с. 153].

Серед галицьких композиторів-аматорів, чия творчість припадає на останнє десятиліття XIX – першу третину XX ст., не можна обійти увагою Й. Кишакевича, який на початках своєї композиторської діяльності створив ряд великих вокально-інструментальних творів на поетичні тексти Т. Шевченка, зокрема кантати та поеми «Думи мої», «Катерина» (1896), «Тарасова ніч» (1897), «Гамалія», «На вічну пам'ять Котляревському» (1898), «Калина» (близько 1900 року). Аналізуючи творчість Й. Кишакевича, Л. Кияновська ставить риторичне питання: «Чи його музичний вираз позначений хоч якимись рисами художньої індивідуальності, чи, навпаки, у спадщині композитора ми знайдемо лише відпрацьовані у творчій практиці прийоми [...], які утворюють «інтонаційний словник епохи?» [4, с. 197] Виявляючи, як стверджує дослідниця, нахил до пізньоромантичних гармонічних та оркестрових ефектів, Й. Кишакевич творчо переосмислює спадщину Перемиської школи, М. Лисенка та західноєвропейських композиторів пізньоромантичної доби, формуючи власну манеру письма, що ґрунтувалась на засадах фольклору та церковної музики. Хоча С. Людкевич і вказує на його недостатню спроможність в осягненні Шевченкового поетичного слова, наслідком чого була деяка сухість у тематиці та «слабе почуття простонародної сфери» [8, с. 262], однак заслуга Кишакевича полягає в тому, що він (разом з іншими композиторами-сучасниками) репрезентує нову епоху в галицькій музиці. Її відчутною ознакою є пошук нової інтонаційності, яка вже не спирається на старогалицьку елегію, а тяжіє до українських ліричних, історичних, козацьких маршових пісень та думового речитативу – тобто того музичного мовлення, яке галичанами було ще у другій половині XIX століття недостатньо засвоєне внаслідок певних історико-культурних відмінностей, спричинених періодами політично відокремленого існування цього регіону від решти етнічних українських земель.

Так, інтонаційним прообразом першої та третьої частин кантати «Катерина» є козацькі маршові пісні, мелодика яких містить звороти, побудовані на основі емоційно-вигукових фігур. Якщо носієм героїчного первня тут виступає інтервал

висхідної кварта, то основною ознакою патетичного у творі є інтонаційна послідовність, що складається з інтервалів низхідної квінти та висхідної сексти. Сповнені експресії соло тенора («Один каже: Брате») та баса («Діти! Нема того в світі») з першої частини викликають алузії до думи. У такому ж характері написане соло тенора і з третьої частини кантати. Як відомо, жанровий синтез думовості з козацькими маршовими піснями першим у своїх хорових творах застосував саме М. Лисенко, а в інструментальній мелодиці – О. Нижанківський («Вітрогони», тема вступу).

Слід відмітити своєрідність осягнення галицькими композиторами кінця XIX – початку XX ст. поезії Шевченка, а звідси – оригінальність її музичного прочитання. Галичан, на відміну від композиторів підросійської України, менше цікавили Шевченкові вірші, що були позначені фольклорним впливом, натомість їх приваблювали твори, в яких поет порушив філософські, екзистенційні та загальнолюдські проблеми.

Myroslava Novakovich. Musical Shevchenkiana in the works of composers of the late 19th – early 20th centuries.

The article analyzes the vocal and choral works of composers of the late 19th–early 20th, written on the poetic texts of Taras Shevchenko. It is noted that Shevchenko's poems are difficult for musical embodiment and require composers to freely possess the means of compositional technique, as well as aesthetic taste. It is said that Galician amateur composers made a great contribution to the musical Shevchenkiana, who made a lot of efforts to popularize the poet's work and honor his memory in Galicia. In this context, O. Nyzhankivsky's solo song "Gone are the years of youth", which is one of the most valuable works in the composer's musical heritage is analysed. O. Nyzhankivsky reveals his "national face" in the song "Gone are the years of youth" through the prism of romance. At the same time, it is emphasized that the Galician composer does not seek to imitate Lysenko, as he was brought up on the achievements of Austro-German musical culture, in the field of vocal music he tends to F. Schubert and R. Schumann. It is noted that O. Nyzhankivsky refers to Shevchenko's text with "neutral" lexical material. A musical example for the composer could be Schubert's song "Warrior's foreboding" (words by L. Relshtab) from his latest cycle "Swan Song".

It is stated that from a different point of view considers Shevchenko F. Kolessa, whose work is marked by the tangible influence of M. Lysenko. It is possible that his interest in folklore inspired F. Kolessa's appeal not only as a composer to Shevchenko's work, but also as a literary critic. In his works, F. Kolessa, in contrast to O. Nyzhankivsky and D. Sichynsky, refers to Shevchenko's texts, marked by a tangible folklore influence. This is evidence of the changes that took place in the musical worldview of Galician composers in the late 1880s under the influence of certain political changes and cultural contacts with representatives of sub-Russian Ukraine. However, in their musical tastes, Galician composers do not always follow the direct path of Lysenko, an example of which is the work of Henryk Topolnytsky. A special place in the work of the composer is occupied by the cantata "Khustyna" ("I did not walk on Sunday"), which is marked by the expressiveness of musical language and is one of the best examples of "finely stylized folk genre." A number of great vocal-instrumental works based on T. Shevchenko's poetic texts were created by J. Kyshakevych, in whose works one can also observe signs of a new intonation, which no longer relies on Old Galician elegy, but tends to Ukrainian lyrical, historical, Cossack marching songs and Duma recitation – a different type of musical speech, which Galicians were insufficiently assimilated due to certain historical and cultural differences.

Key words: musical Shevchenkiana, vocal and choral creativity, Galician amateur composers, national culture.

Література

1. Булат Т. П. Солоспіви. Історія української музики : в 6 т. / АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського. Т. 2: Друга половина XIX ст. Київ: Наук. думка, 1989–1992. С. 262–283.
2. Витвицький В. Старогалицька сольна пісня XIX століття. Перемишль, 2004. 157 с.
3. Історія української музики : в 6 т. / АН УРСР, Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського. Т. 2. Київ: Наукова думка, 1989. 464 с.
4. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX ст. : навч. посібник. Чернівці: Книги–XXI, 2007. 424 с.
5. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів : НТШ (Українознавча бібліотека). Чис. 15. 2011. 285 с.
6. Колесса Ф. Спогади про Миколу Лисенка. Львів: Вільна Україна, 1947. 73 с.
7. Колесса Ф. Студії над поетичною творчістю Шевченка. Українська Могилянсько-мазепинська академія наук. Львів–Київ, 1939. 170 с.
8. Людкевич С. Співні та мелодійні основи й прикмети поезії Т. Шевченка. В кн.: Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., ред., вст. ст. і прим. З. Штундер. Т. 1. Львів: Дивосвіт, 2000. С. 246–265.
9. Сверстюк Є. Шевченко понад часом: есеї. Луцьк–Київ: ВМАК «Терен»; ТОВ Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2011. 276 с.
10. Шевельов Ю. 1860 рік у творчості Тараса Шевченка. Записки Наукового товариства імені Шевченка. Львів, 1992. Т. CCXXIV. Праці Філологічної секції. С. 89–106.
11. Штундер З. Народно-ладові основи гармонії Миколи Лисенка Львів: Місіонер, 2015. 176 с.

References

1. Bulat, T. (1989). Solospivy. Istoriiia ukrainskoi muzyky: v 6 t. [Solo songs. The History of Ukrainian music: in 6 vol.] / AN URSSR, In-t mystetstvoznastva, folklorystyky ta etnolohii imeni M. T. Rylskoho. V. 2. (pp. 262–283). Kyiv: Naukova dumka. (in Ukrainian)
2. Vytvytskyi, V. (2004). Starohalytska solna pisnia XIX stolittia [Old Galician solo song of the XIX century]. Przemysl. (in Ukrainian)
3. Istoriiia ukrainskoi muzyky: v 6 t. (1989). [The History of Ukrainian music: in 6 vol.] / AN URSSR, In-t mystetstvoznastva, folklorystyky ta etnolohii imeni M. T. Rylskoho. V. 2. Kyiv: Naukova dumka. (in Ukrainian)
4. Kyianovska, L. (2007). Halytska muzychna kultura XIX–XX st. [Galician musical culture of the 19th–20th centuries]. Chernivtsi: Knyhy–XXI. (in Ukrainian)
5. Kozarenko, O. (2011). Fenomen ukrainskoi natsionalnoi muzychnoi movy [The phenomenon of the Ukrainian national music language]. V. 15. Lviv: NTSh (Ukrainoznavcha biblioteka). (in Ukrainian)
6. Kolessa, F. (1947). Spohady pro Mykolu Lysenka [Memories of Mykola Lysenko]. Lviv: Vilna Ukraina. (in Ukrainian)
7. Kolessa, F. (1939). Studii nad poetychnoiu tvorchistiu Shevchenka [Studies on the poetic works by Shevchenko]. Lviv–Kyiv: Ukrainska Mohyliansko-mazepynska akademiia nauk. (in Ukrainian)
8. Liudkevych, S. (2000). Spivni ta melodiini osnovy y prykmety poezii T. Shevchenka [Singing and melodic bases and signs of T. Shevchenko's poetry]. In: Liudkevych S. P. Doslidzhennia, statii, retsenzii, vystupy / uporiad., red., vst. st. i prym. Z. Shtunder. V. 1. (pp.245–265). Lviv: Dyvosvit. (in Ukrainian)
9. Sverstiuk, Ye. (2011). Shevchenko ponad chasom : esei [Shevchenko over time : essays]. Lutsk–Kyiv: VMAK «Teren»; TOV Vydavnychiy dim «Kyievo-Mohylianska akademiia». (in Ukrainian)
10. Shevelov, Yu. (1992). 1860 rik u tvorchosti Tarasa Shevchenka [1860 in the works of Taras Shevchenko]. Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka T. CCXXIV. Pratsi Filolohichnoi sekti. (pp. 89–106). Lviv, 1992. (in Ukrainian)
11. Shtunder, Z. (2015). Narodno-ladovi osnovy harmonii Mykoly Lysenka [Folk-based foundations of harmony by Mykola Lysenko]. Lviv: Misioner. (in Ukrainian)