

Оксана Басса

Lwowska Narodowa Akademia Muzyczna im. Mykoły Łysenki, Ukraina

ПОЕТИЧНІ ПРІОРИТЕТИ ВОКАЛЬНИХ ТВОРІВ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ КІНЦЯ XIX – ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ XX СТ.

POETYCKIE PRIORYTETY TWÓRCZOŚCI WOKALNEJ KOMPOZYTORÓW ZACHODNIO-UKRAIŃSKICH KOŃCA XIX I PIERWSZEGO TRZYDZIESTOLECIA XX WIEKU

Культура кожного народу позначена рисами національної ментальності. Ментальність – це світосприймання, світовідчуття, це природно й історично зумовлений психічний склад, національний характер, що відображається в мові, культурі, звичаях, у матеріальній та духовній діяльності народу. Ідея національного у музичному мистецтві Західної України втілювалася через опору на іманентні ознаки регіонального фольклору, ладові та мелодико-ритмічні архетипи. У структурі українського менталітету універсальною субстанцією завжди була національна ідея. І саме рідна мова стала одним із найголовніших її носіїв. Мовна стихія відіграла важливу роль у національному і культурному відродженні. Як і в інших національних культурах, розвиток української вокальної музики відбувався у тісному зв'язку з розвитком національної поезії. Звернення до поезій Тараса Шевченка, Лесі Українки, Івана Франка, Олександра Олеся та інших авторів, в яких зосередилися характерні риси української ментальності, відбір текстів та їхнє трактування зумовили особливі риси західноукраїнських солоспівів, стали свідченням міцного зв'язку з національною традицією.

Ключові слова: камерно-вокальний жанр, солоспів, українська ментальність, поезія, західноукраїнські композитори

Культура кожного народу позначена рисами національної ментальності. Адже ментальність – це світосприймання, світовідчуття, це природно й історично зумовлений психічний склад, національний характер, що відбивається в мові, культурі, звичаях, у матеріальній та духовній діяльності народу. „В історичному процесі самоствердження нації, – пише В. Храмова [Wiktorija Chramowa], – зберігається через зв'язок часів певний психо-поведінковий інваріант, що реалізується на спільній мовній, культурній та морально-етичній основі. Він дозволяє народові зберегти собітотожність у всіх історичних перипетіях, пронести через «малі Апокаліпсиси» історії етнічну самосвідомість як, мабуть, єдину обов'язкову ознаку етносу. На рівні філософської

рефлексії цей інваріант, визначаючи архетипи світосприйняття й поведінки, набуває назви душі народу”¹.

Ідея національного у музичному мистецтві Західної України втілювалася через опору на іманентні ознаки регіонального фольклору, ладові та мелодико-ритмічні архетипи. Духовна сфера реалізувалася через збагачення ментального світу причетністю до художніх надбань світової культури (це, зокрема, барокові, неокласичні та романтичні аллюзії, що виникали одночасно із стильовою реконструкцією старовинних жанрових моделей, контамінацією текстів). Ліризм знайшов своє відображення у музичних композиціях, насичених авторефлексіями, станами самозанурення, психологізацією музичного висловлювання, прагненням максимальної повноти суб’єктивного самовиразу, перебуванням у світі тонких, рафінованих емоцій.

У структурі українського менталітету універсальною субстанцією завжди була національна ідея. І саме рідна мова стала одним з найголовніших її носіїв. Мовна стихія відіграла важливу роль у національному і культурному відродженні.

Як і в інших національних культурах, розвиток української вокальної музики відбувався у тісному зв’язку із розвитком національної поезії. „Вирішальну роль у створенні своєрідної «української моделі» загальносвітових музично-культурних процесів відіграло введення композиторами в професійній музичний обіг, поряд з оригінальними фольклорними мотивами, української мови”², – зазначала М. Загайкевич [Maria Zahajkiewicz], що не могло не позначитися на пріоритетному значенні в культурному прогресі україномовних композиторів.

Розвиток української мови відбувався в надзвичайно складних умовах, негативне ставлення до неї виявляли церковні установи та світська влада. Літературною мовою першої половини ХІХ ст. була старослов’янська, якою викладали в греко-католицьких семінаріях та у Львівському університеті. В умовах германізаційної системи польську і українську мови було відсунуто на задній план, всі предмети викладались німецькою, навіть „[...] у домах української інтелігенції першої половини ХІХ ст. часто вживали польську або німецьку мови”³, – писав В. Витвицький [Wasył Witwicki].

Свідченням вияву прагнення до утвердження національного мовного начала національної мовної основи може послужити акт, здійснений О. Нижан-

¹ В. Храмова, *До проблеми української ментальності* [w:] *Українська душа*, red. В. Храмова, Київ 1992, s. 3–4.

² М. Загайкевич, *Функціонування української мови в музичному мистецтві*, https://composer.ucoz.ua/publ/artykuly/funkcionuvannja_ukrajinskoji_movi_v_muzichnomu_mistectvi/27-1-0-284 (24.09.2024).

³ В. Витвицький, *Старогалицька сольна пісня ХІХ століття*, red. В. Пилипович, Перемишль 2004, s. 34.

ківським [Ostap Niżankowski] у час навчання в духовній семінарії: „Розмовляти лише українською, а всіх відступників – бойкотувати”⁴. А С. Людкевич [Stanisław Ludkiewicz] у доповіді в Станіславові у 1934 році наголошував на національній гордості, акцентуючи, що „[...] освічувати українських дітей у чужих музичних школах, коли є своя [...] – це національно-культурний прогріх і втрата [...] дитини, позбавленої рідної атмосфери в музичному вихованні, щоб ані одної дитини не віддати на науку чужій музичній школі, [...] найти [для цього – О.Б.] відповідні способи та міри”⁵.

Українські тексти вокальної музики, до яких зверталися українські композитори того часу, не завжди були високої мистецької вартості, „[...] у переважній частині бідні під оглядом мови й змісту та не завжди досконалі щодо форми”⁶. Проте вже композитори перемиської школи зверталися до української поезії І. Гушалевича [Iwan Huszałowycz], В. Шашкевича [Wołodymyr Szaszkwycz], Ю. Федьковича [Jurij Fedkowycz, Fedkowicz], П. Чубинського [Pawło Czubynski]. А першим серед галицьких композиторів, хто звернувся до поезії Т. Шевченка, був М. Вербицький [Mychajło Werbycki], який створив вокально-симфонічну кантату „Заповіт”. Характерність рідної мови, її лексична структура, інтонаційна система впливали на музичне мислення композиторів, на специфіку мелодики та ритмічних прийомів. Як наголошувала М. Загайкевич, „[...] фактор використання української мови відіграв вирішальну роль у формуванні індивідуальних стильових особливостей представників перемишльської школи”⁷.

Особливої ваги мовна позиція західноукраїнських митців набула у ситуації, коли у Радянській Україні провідні композитори молодшої генерації Б. Лятошинський [Borys Latoszyński], М. Вериківський [Mychajło Werykiwski], В. Косенко [Wiktor Kosenko] зверталися, переважно, до російської поезії (чи іноземної у російських перекладах), що було зумовлено біографічними та політико-культурними чинниками. „Починаючи від С. Гулака-Артемовського [Semen Hułak-Artemowski], П. Сокальського [Petro Sokalski], М. Лисенка [Mykoła Łysenko], К. Стеценка [Курыло Stecenko], Я. Степового [Jakiw Stepowuj] і закінчуючи наступним творчим поколінням – М. Колачевським [Mychajło Kołaczewski], В. Сокальським [Wołodymyr Sokalski], Б. Підгорецьким [Borys Pidhorecki], І. Рачинським [Iwan Raczyński] та ін., звернення до віршів російських поетів ставало активно діючою традицією, яку далі розвиватимуть радянські композитори”⁸, – писала Т. Булат. Можна доповнити цей

⁴ Р. Сов'як, *Остap Нижанківський та його музично-педагогічна спадщина*, Дрогобич 2005, s. 29.

⁵ З. Штундер, *Станіслав Людкевич. Життя і творчість*, т. 1 (1879–1939), Львів 2005, s. 358.

⁶ В. Витвицький, *Старогалицька сольна пісня...*, s. 35.

⁷ М. Загайкевич, *Функціонування української мови...*

⁸ Т. Булат, *Український романс*, Київ 1979, s. 261.

ряд іменами Л. Малашкіна, М. Тутковського, Ф. Якименка, Б. Яновського, які у своїй творчості спиралися, переважно, на російські тексти, хоча і „[...] збагатили скарбницю українського музичного мистецтва, проте не склали його серцевини, не стали виразником стильової самобутності і стимулятором подальшого розквіту”⁹.

Типовим для композиторів галицької композиторської школи кінця XIX – поч. XX ст. стало звернення до творчості західноукраїнських поетів та до українських перекладів чи оригінальних текстів іншомовної поезії, серед якої переважають німецькі та польські зразки (зокрема, твори Г. Гайне [Heinrich Heine], Н. Ленау [Nikolaus Lenau], Р. Бернса [Robert Burns], польських авторів – М. Гавалевича [Marian Gawalewicz] (на його оригінальний текст написаний один з кращих солоспівів Д. Січинського [Denys Siczyński] „Бабине літо”), Л. Ріделя [Lucjan Rydel]. Іноді факторами для відбору текстів були не лише естетичні критерії, а й дружні чи родинні творчі стосунки між композитором та поетом.

Так Василь Барвінський [Wasył Barwiński] у своїй творчості звертався до текстів І. Франка [Iwan Franko], Т. Шевченка [Taras Szewczenko], Лесі Українки [Lesia Ukrainka], П. Куліша [Petro Kulisz], М. Рильського [Maksym Rylski], Б. Лепкого [Bohdan Lepki], О. Кониського [Aleksander Konyski], Г. Чупринки [Hryśko Czuprynka], Г. Гайне, А. Кримського [Agatangel Krymski], В. Маслова-Стокіза [Wasył Masło-Stokiz], Я. Головацького [Jakiw Hołowacki]. Композитор відбирав поетичні тексти, що якнайбільше відповідали його творчій індивідуальності: пов’язані з темою кохання, образами природи, хоча інтерпретував і поезію драматичного змісту, загострюючи наявні в ній контрасти. Свої думки щодо взаємозв’язків музики і поетичного тексту композитор виклав у листі до Ради Остапівни Лисенко [Rada Łysenko]: „Звичайна пісня – тобто романс – часто покривається з поняттям *сконденсованої драми* [курсив автора – О.Б.] – і хто глибше зуміє проникнути в суть моєї музики до тексту М. Рильського, цей вичує, що це не тільки перекладення словного змісту на музику [...] він вичує і зрозуміє і все те, – чого поет в так вузькі рамці 3-куплетного вірша не міг вкласти – і це саме – що поет відчував, а не міг словами висказати – чи тільки натякнув про це, я старався в ширших музичних площинах переривках – інтерлюдіях, тощо – доповнити”¹⁰.

Яскравим високохудожнім зразком, що вирізняється не лише в творчості В. Барвінського, а й що став цінним внеском до української камерно-вокальної літератури є „Пісня пісень” на слова В. Маслова-Стокіза. Використавши український переспів одного з фрагментів біблійного тексту, В. Барвінський створив свій варіант поеми про кохання. Йому вдалося знайти засоби, які

⁹ М. Загайкевич, *Функціонування української мови...*

¹⁰ В. Барвінський, *З музично-письменницької спадщини. Дослідження, публіцистика, листи*, ред. В. Грабовський, Дрогобич 2004, s. 182.

сприяли відтворенню структурних особливостей словесного тексту, витворити розгорнену музичну побудову поемного типу з наскрізним типом розвитку і подвійною функцією інструментів (зображально-декоративною – у прелюдії і постлюдії і виразально-емоційно-психологічною). Інтимна лірика тут поєдналася з музичною зображальністю.

Нестор Нижанківський [Nestor Nižankowski] був ліриком-мініатюристом, і тому найяскравіше виявив себе у жанрах фортепіанної та вокальної мініатюри. Коло поетів, до яких звертався Н. Нижанківський, обмежене, бо його доробок у жанрі солоспіву – невеликий. Відомі дев'ять оригінальних вокальних композицій на слова різних поетів та дві пісні-молитви на канонічні сакральні тексти. Звертаючись до поезій сучасників і близьких йому людей, Н. Нижанківський поклав на музику два німецькомовних вірші, написаних дружиною – Меланією Семакою [Melania Semaka]; дві вокальні мініатюри створив на тексти близького друга і побратима по еміграції О. Олеся [Aleksander Ołeś]; звертався також до поезій Р. Купчинського [Roman Kupczyński], І. Манжури [Iwan Manžura], Уляни Кравченко [Ułana Krawczyenko].

Перші приклади звертання Н. Нижанківського до жанру камерно-вокальної музики припадають на 1917–1918 рр., коли були написані солоспіви „Не співай по весні” (текст І. Манжури), „Прийди, прийди” (слова О. Олеся) та „Снишся мені” (поезія Б. Лепкого). У них помітне прагнення відтворити широкий спектр емоційних станів поезії – від елегійності до дифірамбічності. Тексти пов'язані з типовим для української поезії колом образів: „соловейко”, „журба”, „ніч”, „сни”, широко застосовуються мовно-декламаційні елементи.

Романси 1920–1930-х років – довершені зразки камерно-вокальної спадщини митця. Вони вирізняються індивідуалізованою музичною мовою, поєднанням пісенної кантилени з речитативно-мовними інтонаціями, використанням вільнішої форми. У цих солоспівах зростає роль фортепіанної партії, яка відіграє велику роль у творенні музично-поетичного образу. Такими є „Жита” на слова Олександра Олеся (приблизно 1920–1923 рр.), „Чому я пробудивсь” та „Осінь” в інтерпретації поетичних текстів Меланії Семаки.

У творі „Засумуй, трембіто” на слова Р. Купчинського (1922 р.) композитор використав характерні особливості українського епічного жанру думи, де важливе місце належить драматичним елементам з підвищеною експресією висловлювання. У „Ти, любчику, за горою” Н. Нижанківський оригінально потрактував національні традиції, тут проступають обриси ліризованої коломийки, яка стала ритмо-структурною основою вербального первня.

Композиторіві була близькою поезія драматичного змісту з елементами драматизму та психологічної рефлексії, що виявляє деякі риси спорідненості з естетичними уподобаннями С. Людкевича, у якого в жанрі камерно-во-

кальної лірики переважають твори драматичного, баладного типу. Нижанківський ставиться до поетичних першоджерел досить вільно, структурно трансформує, вносить зміни до тексту. Головний акцент ставить на емоційному відтворенні образного змісту віршів, характеру, тону висловлювання, рідко вдається до звукообразності і звуконаслідування, навіть якщо зміст поезії спонукає до цього. Більшість його композицій позначена новими для західноукраїнської музики рисами: сецесійністю у поєднанні з елементами неоромантизму, що характерно і для камерно-вокальних творів В. Барвінського, М. Колесси [Mykoła Kolessa], А. Рудницького [Antin Rudnicki] у ранньому періоді творчості.

Коло поетів, до яких звертався Станіслав Людкевич, широке, відповідно і його камерно-вокальна спадщина досить об'ємна. Це оригінальні композиції на тексти українських поетів: Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, П. Грабовського [Pawło Hrabowski], М. Шашкевича [Markijan Szaszkewycz], П. Карманського [Petro Karmanski], А. Кримського, В. Пачовського [Wasył Paczowski], І. Гаврилюка [Iwan Hawryluk], В. Старосольського [Wołodymyr Starosolski], О. Олеся, Б. Лепкого, Уляни Кравченко, Р. Купчинського. Музикант глибоко відчував особливості поетичного тексту, він надихав його не тільки на музичне втілення. Зазвичай, С. Людкевич редагував поетичні тексти (особливо ґрунтовним був цей процес над солоспівом на текст О. Олеся „Подайте вістоньку” та у композиціях на власні вільні переклади Г. Гайне). Лише до поезії Т. Шевченка ставився з великим пієтетом і лише єдиний раз у другій частині „Кавказу” дозволив замінити „Во віки і віки” на „Во віки, во віки”. Його камерно-вокальна спадщина акумулює стильові риси пізнього романтизму у поєднанні з національними традиціями, а „у вокально-фортепіанних творах С. Людкевича на слова Олександра Олеся виразно проявилися символістські ознаки”¹¹.

Прикладом вірша з музикою у західноукраїнській камерно-вокальній спадщині є солоспів С. Людкевича „За байраком байрак”. Це – зразок епічного фольклору з яскраво вираженою картинно-сценічною драматургією: три епізоди і закінчення, в якому використані стильові ознаки українських дум (тріольно-пунктирна ритміка, кадансові звороти мелодії з високими четвертим і шостим ступенями мінору). Проте підкорення поезії музиці, відображення в музичному тексті дії оповіді, плинне розгортання поетичного першоджерела сприяє наскрізності розвитку. Речитативно-декламаційні елементи солоспіву поєднуються з мелодикою аріозного типу. Фортепіанна партія самостійна, насичена та оркестрова, є яскравим виразовим компонентом, що відображає всі змістовні та інтонаційні нюанси поетичного тексту.

¹¹ О. Фрайт, *Музично-вербальна іманентність у інтерпретаційному дискурсі мистецтвознавства*: дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства, Київ 2021, s. 203, https://nakkkim.edu.ua/images/Instytut/dysertatsii/Dysertatsia_FraitOV.pdf (16.06.2025).

У камерно-вокальному доробку А. Рудницького знайшла музичне втілення поезія представників різних культур: української, китайської, американської, російської. Його приваблювала творчість сучасників – О. Олесь, А. Малишка [Andrij Małyszko], П. Тичини [Pawło Tyuczyna], М. Рильського, В. Сосюри [Wołodymyr Sosiura]. Варто підкреслити те, що в українській музиці він був одним з перших, хто звернувся до поезії Сходу, створивши вокальні композиції на слова стародавніх китайських поетів – цикл „Китайська флейта”. Як відомо, орієнтальна поезія того періоду викликала особливе зацікавлення багатьох композиторів Європи. Вона також опрацьовувалася у камерно-вокальній музиці Б. Лятошинського, І. Белзи [Igor Belza].

Обираючи тексти, А. Рудницький зосереджував увагу на поезії видатних майстрів слова – Т. Шевченка, К. Бальмонта [Konstantin Balmont], І. Франка, також створював музичні версії з лірики Фр. Кокольського [Franz Kokolski], Л. Полтави [Leonad Połtawa], М. Голубця [Mykoła Hołubeć], М. Рудницького [Mychajło Rudnicki], С. Чарнецького [Stepan Czarnecki], Л. Стаффа [Leopold Staff] та інших.

Відомо, що до творчості маловідомих поетів зверталися і західноєвропейські композитори – Ф. Шуберт [Franz Schubert], А. Берг [Alban Berg], А. Шенберг [Arnold Schönberg]; в українській музиці – К. Стеценко, Я. Степовий та ін. Композиторів у таких випадках нерідко приваблює не мистецька вартість поезії, а її образний зміст, співзвучність індивідуальному світосприйняттю, її метро-фонічні особливості, свого роду „музичногенічність”. Поезія розцінювалася з точки зору музики, композитори вслухалися в поетичний текст, намагалися через музичне переінтонування розкрити його особливості.

Камерно-вокальні цикли А. Рудницького (зокрема найяскравіший зразок – „Пісні любові”) продовжують лінію, яка яскраво виявилася у творчості західноєвропейських композиторів (Р. Шуман [Robert Schumann], Г. Вольф [Hugo Wolf] тощо), де текст активно впливає на формування мелодики.

Для камерно-вокальних творів А. Рудницького і С. Туркевич [Stefania Turkiewicz, Turkewycz-Łukijanowycz, Turkewicz-Łukianowicz], що позначені рисами новаторства в інтонаційно-образній сфері, характерними є яскраво модерні стилістичні ознаки, тут сильніший вплив мали новітні музичні течії. У багатьох їхніх композиціях виявляється раціональне, антиромантичне спрямування, зміщення домінантного інтересу митця від об’єкта зображення до суб’єкта, визначено нові жанрові різновиди, тенденції до синтезу різних виразових сфер.

У творчості доеміграційного періоду Стефанія Туркевич писала камерно-вокальну музику на тексти українських поетів: Т. Шевченка, М. Шашкевича, Б. Лепкого, Ю. Липи [Jurij Łypa], Н. Лукіяновича [Narcyz Łukijanowicz], Р. Ольговича [Roman Olgowicz, pseud. Romana Czajkowskiego], С. Масляка [Stepan Maslak], В. Вовк [Wira Wowk, właśc. Wira Selianśka]. З останньою композиторку

пов'язували теплі і дружні стосунки, на її тексти написано найбільше солоспівів. У листуванні до Віри Вовк С. Туркевич зазначала: „Твої вірші для мене – музика, кожний із них хотілося б «vertonen» (втілити у звуках) і перший, який я опрацюю, вишлю Тобі”¹². „Сьогодні я якраз викінчила пісню до Твоїх слів [...] прийми цю скромну маленьку мою пісню як вислів духовної спільноти, почувань до Тебе і постійної пам’яті”, – читаємо у листі композиторки¹³. Сама С. Туркевич також мала літературний хист: писала лібрето, тексти до деяких власних романсів. Майстерне володіння словом позначилося на естетичних критеріях щодо текстів інших авторів, що вплинуло і на вибір поезій до солоспівів з наданням переваги найдовершенішим зразкам.

У своїй нечисленній камерно-вокальній спадщині Зиновій Лисько звертався до поезії Т. Шевченка („І тут, і всюди”, „Катерина”), П. Тичини („Світанок”, „Вечір”), А. Малишка („Дівоча пісня”), А. Метлинського [Amwrosij Metlinski] („Червоні квіти”).

Яскравий вплив естетики бідермаєра спостерігається у камерно-вокальній творчості Ярослава Ярославенка [Jarosław Jarosławenko] та Василя Безкоровайного [Wasył Bezkorowajny]. З особливим пієтетом ставився до жанру солоспіву Я. Ярославенко. Найбільшу частину свого романсового доробку він створив на слова Т. Шевченка, І. Франка, О. Олеса у період 1910–1930 рр., а також українських поетів-символістів, з якими композитора єднали дружні стосунки – В. Пачовського, С. Чарнецького, С. Черкасенка [Sprygydon Czerkasenko], М. Вороного [Mykoła Worony] та інших. Композитор звертався виключно до оригінальних українських текстів, виняток становлять лише три композиції на тексти Р. Бернса та Н. Ленау в українських перекладах І. Петрушевича [Iwan Petruszewicz], О. Луцького [Ostap Łucki], В. Пачовського. Яскравими пейзажними замальовками є солоспіви митця на слова Данила Млаки [Danył Młaka – pseud. Sydora Worobkiewiczza], В. Масляка та О. Маковея [Osyp Makowej]. Композитор також звертався і до поезій В. Кулика [W. Kułyk] та Б. Лепкого.

У ранній період творчості (1910-ті рр.) В. Безкоровайним були створені солоспіви на слова Ф. Миська [F. Myśko] та М. Філянського [Mykoła Filański]. У композитора виявилася любов до творчості трьох поетів: Т. Шевченка, Б. Лепкого та О. Олеса, оскільки найбільша частина солоспівів написана на їхні тексти. Крім мелодекламацій, на слова Кобзаря композитором написано ще три солоспіви. Спираючись на народні пісні баладного типу та елементи думного епосу, композитор створив баладу до слів Ю. Федьковича „Сокільська царівна” (Сокільська) та думу „Плач невольників”. Популярний, сфолькlorизований вірш Р. Купчинського дістав інтерпретацію у солоспіві „Засумуй,

¹² С. Павлишин, *Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукіянович*, Львів 2004, с. 39.

¹³ *Ibidem*, с. 40.

трембіто". До цього тексту Р. Купчинського зверталось багато західноукраїнських композиторів, зокрема, В. Безкоровайний написав солоспів у 1920-х рр., Н. Нижанківський – у 1922 році та С. Людкевич – у 1934 році.

На слова М. Шашкевича В. Безкоровайний написав „Дністрованку” у стилі українських народних пісень, а текст С. Руданського [Stepan Rudański] знайшов втілення у його сатиричній пісні „Треба всюди приятеля мати”. Окремою сторінкою творчості В. Безкоровайного є твори для дітей. В „український період” було написано декілька солоспівів, присвячених Дню матері на слова Р. Завадовича [Roman Zawadowicz], Г. Черинь [Hanna Czeriń] і ряд творів без зазначення автора слів. Згодом, в еміграції у м. Баффало митець написав дитячу оперету.

Коло поетів, до яких звертався Володимир Балтарович [Włodymyr Baltarowicz], невелике, адже кількість його камерно-вокальних творів є нечисленною. Це, зокрема, солоспіви „Молюся знову й уповаю”, „Ой маю, маю я оченята” на слова Т. Шевченка, „Карі очі” (сл. В. Куського, 1920-ті рр.), „Борімося, брати-галичани” (сл. Р. Купчинського), „Я вдячний тобі” (сл. Л. Лепкого), „Твої очі” (сл. О. Олеся), „Самотня” (сл. Ван-Сенг-Ю у перекладі М. Рудницького, 1929 р.; у 1914 р. до цього тексту у німецькому перекладі Г. Бетге [G. Bethge] звернувся А. Веберн [Anton Webern], включивши його до циклу „Чотири пісні для голосу з фортепіано”), „Зелені гори” та „Ноктюрн вулиці” (сл. Лесі Українки, 1937).

Найбільше солоспівів Борис Кудрик [Borys Kudryk] створив на тексти І. Франка, також звертався до поезій Лесі Українки, О. Олеся, Б. Лепкого, М. Підгірянки [Marijka Pidhirianka, właśc. Maria Lenert], Уляни Кравченко, О. Маковея, Т. Шевченка, П. Тичини. У його теоретичному доробку окрему групу складають статті, в яких він розглядає питання використання поетичних джерел і пріоритетність у зверненні українських композиторів до національної поезії: „Іван Франко в пісні” (1936 р.), „Поезія Шевченка в музиці” (1938 р.), „Відносини українських поетів і письменників до музики” (1938 р.). У рецензіях на концерні виступи С. Крушельницької [Salomea Kruszelnicka], І. Синенької-Іваницької [Iwanna Syneńka-Iwanicka], І. Приймової-Шмеріківської [Iwanna Pryjma-Szmerikowska], О. Бандрівської [Odarka Bandriwska], Д. Йохи, Л. Черних [Lidia Czerny], О. Руснака [Orest Rusnak], М. Менцінського [Modest Męciński] тощо Кудрик заторкує важливі проблеми інтерпретації та поетичної образності¹⁴.

На тексти українських (О. Олеся, Б. Лепкого, Лесі Українки, Т. Шевченка, М. Філянського, І. Франка), польських авторів (К. Пшерва-Тетмаєра [Kazimierz Przerwa-Tetmajer], А. Васьковського [Antoni Waśkowski], Л. Стаффа [Leopold Staff]), а також на власні слова, підписуючись псевдонімом „Тир-

¹⁴ Н. Толошник, *Борис Кудрик: бібліографія наукових праць, статей і рецензій*, „Калофонія Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії Українського католицького університету” 2004, nr 2, s. 347–355.

са Орест”, найчастіше писав камерно-вокальні композиції Остап Бобикевич [Ostap Bobrykiewicz].

Єдиний романс Миколи Колесси на слова Лесі Українки „Я марила всю ніченьку” (1937) періоду першої третини ХХ ст. репрезентує довершений зразок жанру та став перлиною української камерно-вокальної музики. У 1930-х рр. композитор створив етапні для західноукраїнської музики хорові („Лемківське весілля”) та вокально-інструментальні композиції для одного голосу з фортепіано на основі народних пісень: у 1933 р. – „Українські народні пісні з Лемківщини” для високого голосу, у 1938 р. – „Три народні пісні з Полісся” для середнього голосу та твори для високого голосу „Ой горами волоньки”, „Чи то мі ся видит”, „Повідж же мені” тощо, згодом був написаний цикл „Дитячі сни” на народні тексти. У цих творах виявилися особливості стилю М. Колесси: тенденція до індивідуалізації фольклорного мелосу, поєднання народнопісенних інтонацій з новітніми на той час гармонічними засобами (аналогічно такі тенденції втілювалися у камерно-вокальних циклах Л. Ревуцького [Łewko Rewucki] на основі народних пісень: „Сонечко”, „Галицькі пісні”, „Козацькі пісні”).

Для Романа Сімовича [Roman Simowicz] вокальна музика не стала провідною у творчості, проте у цій галузі він опрацьовував різні форми та жанри: звертався як до камерної мініатюри, так і до розгорнутих вокально-інструментальних форм. Творчий доробок композитора, в цілому, пронизаний світлими, позитивними настроями та емоціями. У 30-х роках ХХ ст. ним були написані вокальний ноктюрн для голосу з фортепіано „Ой високо став місяць у небі” на слова О. Стефановича [Oleksa Stefanowicz] та баркарола „В хвилях синьої ріки”. У вокальній спадщині Р. Сімовича, крім романсів та обробок народних пісень для голосу з супроводом фортепіано, є ще чотири обробки українських народних пісень для сопрано з фортепіанним тріо, а також поема для голосу з камерним оркестром „Хустина” на слова Т. Шевченка. Останній твір був дипломною роботою молодого композитора (1933 р.) та став однією з перших композицій такого напрямку в Західній Україні.

Прагнення до поєднання звучання голосу соло з симфонічним оркестром було суголосне тенденціям, що виразно виявилися в європейській музиці кінця ХІХ – поч. ХХ ст. До цього жанру композитор повернеться у 60-х рр. ХХ ст., створивши два вокальні цикли на слова І. Франка та Лесі Українки, романси на вірші Б. Лепкого, Т. Одудька [Т. Odudko], О. Олеся, П. Воронька [Płaton Woronko]. Солоспіви Р. Сімовича – одна з яскравих і поки що малопопулярних сторінок української вокальної лірики.

У західноукраїнській камерно-вокальній музиці першої третини ХХ ст. поруч із традиційними жанрами, що оновлювалися, модифікувалися і трансформувалися, мали місце і зразки нових принципів організації музичного матеріалу, формувалися композиції нових жанрових різновидів: романс-ду-

ма, романс-арія, драматична сцена, вокальна поема, пісня-сцена, вірш з музикою, мелодекламація, солоспів у супроводі оркестру.

Об'ємний доробок західноукраїнських композиторів складала духовна музика – літургійна та світська, пов'язана із сакральною тематикою та образністю. Найбільший пласт таких композицій представлений, безумовно, хоровими творами а capella, що спираються на традиції українського культового співу та творчість Д. Бортнянського. Проте духовна тематика представлена і творами інших жанрів, зокрема камерно-вокальними. Є такі зразки у творчості В. Барвінського, Н. Нижанківського, які зверталися як до канонічних біблійних текстів, так і до їхніх поетичних переспівів. Це – музичні молитви для голосу і фортепіано: „Богородице Діво”, „Отче наш” Н. Нижанківського; „94 псалом Давида” (переспів П. Куліша) В. Барвінського; „Псалом: Вскую отринул мя еси”, „Отче наш” В. Безкоровайного; канти Божої Матері, Св. Димитрія, Св. Юрія А. Рудницького.

В українській камерно-вокальній музиці того часу існують поодинокі приклади створення солоспівів на народні тексти: „Пісня про Довбуша” В. Балтаровича, „Плач невольників” В. Безкоровайного, „Сирітка” та „Про ніженьки” С. Людкевича, „Дума про гетьмана Ничая” Д. Січинського, „Гей на славній Україні козак Торба жив” Я. Лопатинського [Jarosław Łopatyński].

Акумулятором характерних рис української ментальності стала народна творчість, що була важливим чинником національного та індивідуального стилетворення на всіх етапах розвитку українського професійного музичного мистецтва. Звернення до поезій Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, О. Олеся та інших авторів, в яких зосередилися характерні риси української ментальності, вибір текстів та їхнє трактування, зумовили особливі риси західноукраїнських солоспівів, стали свідченням міцного зв'язку з національною традицією.

У загальному полі української ментальності склалися певні відмінності між її Східним та Західним регіонами, що позначилося на культурі та стало свідченням варіативності її розвитку. Серед таких: різновекторність міжнаціональних культурних контактів і мистецьких орієнтацій, різна питома вага релігійності у духовному житті української громади Галичини (зокрема, художньої інтелігенції) та східних українців.

Отже, репрезентантом особливостей ментальності західного українства в камерно-вокальній музиці стала, насамперед, вербальна складова, образно-тематична сфера поезій, що отримала музичне втілення. У першій третині ХХ ст. композитори досліджуваного регіону, на відміну від своїх сучасників зі Сходу України, які, переважно, зверталися до російської поезії чи до російських перекладів іноземних поетів, створювали солоспіви, в основному, на тексти українських авторів: у камерно-вокальних творах представлена національна літературна класика – вірші Т. Шевченка, Лесі Українки, І. Франка, Ю. Федьковича, П. Грабовського, М. Шашкевича, твори сучас-

ників – поетів-модерністів, символістів Західної України та Наддніпрянщини, стрілецька поезія. Композитори інтерпретували численні українські переспіви Г. Гайне, тексти Р. Бернса та Н. Ленау в українських перекладах І. Петрушевича, О. Луцького, В. Пачовського, китайську поезію (у перекладі М. Рудницького), зверталися до оригінальних іншомовних текстів – польських, німецьких, англійських, авторами яких були зарубіжні та галицькі автори. У камерно-вокальній музиці представлені й твори, написані на канонічні сакральні тексти – молитви, що стало виявом регіональної специфіки функціонування жанру.

Bibliografia

- Барвінський В., *3 музично-письменницької спадщини. Дослідження, публіцистика, листи*, red. В. Грабовський, Дрогобич 2004.
- Булат Т., *Український романс*, Київ 1979.
- Витвицький В., *Старогалицька сольна пісня XIX століття*, red. В. Пилипович, Перемишль 2004.
- Загайкевич М., *Функціонування української мови в музичному мистецтві*, https://composer.ucoz.ua/publ/artykuly/funkcionuvannya_ukrajinskoji_movi_v_muzichnomu_mistectvi/27-1-0-284 (24.09.2024).
- Павлишин С., *Перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лісовська-Лукіянович*, Львів 2004.
- Сов'як Р., *Остан Нижанківський та його музично-педагогічна спадщина*, Дрогобич 2005.
- Толошняк Н., *Борис Кудрик: бібліографія наукових праць, статей і рецензій*, „Καλοφώνια. Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії Українського католицького університету” 2004, nr 2, s. 347–355.
- Фрайт О., *Музично-вербальна іманентність у інтерпретаційному дискурсі мистецтвознавства*: дисертація на здобуття наукового ступеня доктора мистецтвознавства, Київ 2021, https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/dysertatsii/Dysertatsia_FraitOV.pdf (16.06.2025).
- Храмова В., *До проблеми української ментальності [w:] Українська душа*, red. В. Храмова, Київ 1992, s. 3–35.
- Штундер З., *Станіслав Людкевич. Життя і творчість*, t. 1 (1879–1939), Львів 2005.

THE POETIC PRIORITIES OF VOCAL WORKS BY WESTERN UKRAINIAN COMPOSERS OF THE LATE NINETEENTH – FIRST THIRD OF THE TWENTIETH CENTURY

Abstract

The culture of every nation is marked by the features of its national mentality. Mentality is the perception of the world, the feeling of the world, the naturally and historically determined mental makeup, the national character, which is reflected in the language, culture, customs, material and spiritual activities of the people. The idea of the national in the musical art of Western Ukraine was embodied through reliance on the immanent features of regional folklore, harmonic and melodic rhythmic archetypes. The national idea has always been a universal substance in the structure of the Ukrainian mentality.

And the native language has become one of its main carriers. The language element played an important role in the national and cultural revival. As in other national cultures, the development of Ukrainian vocal music was closely linked to the development of national poetry. The appeal to the poetry of Taras Shevchenko, Lesya Ukrainka, Ivan Franko, Oleksandr Oles and other authors, which concentrated the characteristic features of the Ukrainian mentality, the selection of texts and their interpretation determined the special features of Western Ukrainian solos, and became evidence of a strong connection with the national tradition.

Keywords: chamber vocal genre, solosong, Ukrainian mentality, poetry, Western Ukrainian composers