

## ПОЕЗІЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ: ІМЕНА І ЖАНРИ

Наталія Костюк

Творчість Т. Шевченка в умовах буття української культури стала джерелом вияву як найінтимніших, так і громадянських інтенцій митців. У ній крилося те джерело сповідальності, психологічна аура якого дозволяла виявлятися найвищим чинникам національного духу в найрізноманітніших жанрово-стильових площинах. Її поетика виявилася близькою і для стилістичних засобів народної пісні чи пісні-романсу, і для оперних містерій, і для симфонічних полотен, а неосяжне поле внутрішньої напруги й різнорідні рефлексії (як особистісні, так і спрямовані до долі народу), споглядабельність і громадянський пафос, філософічність і простота приваблювали композиторів вражаючою щирістю тону висловлювання. Увійшовши в поле національної культури в час розквіту романтизму, його поезія внесла в музичну царину потужні струмені образно-мистецького багатства українського фольклору, світові обрії якого завдяки його генію увійшли в контекстуальність класичних надбань світової мистецько-філософської думки. Його діалог із власним та іншими народами став чи не найбільш знаковим імпульсом, що спричинив кардинальну зміну течії української композиторської творчості.

Поезія Т. Шевченка, що відбивала в собі потенціал народної пісенності, природно й легко ставала піснею. Цей зв'язок був глибоким і органічним – музика ввійшла у свідомість Т. Шевченка задовго до поезії, відігравши виняткову роль у його особистісному становленні та формуванні естетичних критеріїв; упродовж усього життя він виявляв зацікавлення музичним мистецтвом. Відсутність пісенної аури для нього було вкрай негативною характеристикою середо-

вища: “При такой декорации возможно только мёртвое молчание, прерываемое тяжёлыми вздохами”<sup>1</sup>.

Джерела особливої музикальності поезій Кобзаря – у природному обдаруванні та осяяності його особистості багатуючою емоційністю українського пісенного фольклору, близького Т. Шевченкові з дитинства. Кожен із членів його родини вносив у досвід поета щось особистісно-неповторне – колицькові та ліричні пісні матері, пісні про Коліївщину й Гайдамаччину він чув від діда, чумацькі – від батька, сестра Катерина була залюблена в ліричні та жартівливі пісні. Самобутній характер мистецтва кобзарів і лірників, їх виконавський стиль поглиблювали ці враження.

Не меншу роль відіграла обрядова пісенність, закоринивши у свідомості дитини яскраві образи особливої інтонаційності гуртового співу, ритміки ритуальних дійств та незбагненої інтимності плачів-голосінь. Ймовірно, що традиції загальнонародного співу в церкві, яскрава образність духовних пісень вплинули й на формування його релігійних переконань, відбившись згодом у поетових інтерпретаціях біблійних мотивів. Від дяка П. Богорського, який служив у Кирилівці, Т. Шевченко перейняв місцеву специфіку дяківського супроводження літургічних відправ, колорит її мелодики, просякнутої народнопісенною інтонаційністю. Згодом у повісті “Княгиня” його спогади відтворюють і живу картину особливостей мандрівного дякування – співу псалмів під вікнами селянських хат.

У підлітковий період саме спів народних пісень та малювання якнайкраще рятували майбутнього поета від самотності. Про свій

спів на самоті під час заслання він висловлювався: “Думку думаю”<sup>2</sup>. А феноменальна пам’ять дозволила Т. Шевченкові, будучи присутнім на уроках музики в паничів, отримати базові знання з класичної теорії та історії музики. Це підтверджують різні факти: запис мелодії, здійснений О. Пановим у “Щоденнику” Т. Шевченка 25 серпня 1857 р., подяка А. Маркевичу (лист до П. Куліша від 5 грудня 1857 р.) за збереження ним психологічності та автентичного колориту в обробках народних пісень. З голосу поета були записані й опубліковані деякі пісні, зокрема “Ой і зійди, зійди, ти, зіронько та вечірняя” (“Записки о Южной Руси”. – Т. 2; “Южно-руські пісні з голосами” М. Маркевича – Г. Галагана, 1857); “Ой з-за лісу, із-за темного” (альбом 1839–1843 рр., запис П. Куліша), “Ой Боже наш, Боже, Боже наш єдиний” (альбом 1846–1850 рр., запис здійснила невідома особа) та ін. Від початку 1840-х під час поїздок Україною Тарас Григорович сам записував тексти українських пісень.

Поетика Т. Шевченка виявляє рецепції численних народнопісенних мотивів, зокрема його улюблених пісень (“Гей, хто лиха не знає”, “Та забілили сніги”, “Максим, козак Залізняк”, “Ой ішов чумак з Дону”, “Ой і зійди, зійди, ти, зіронько та вечірняя”, “Ой Морозе та Морозенку”, “Ой не шуми, луже”, “Ой тисяча сімсот дев’яносто першого року”, “Про Кармалюка”, “Про Сагайдачного”, “У полі могила з вітром говорила”, ін.) та дум (“Втеча трьох братів з Азова”, “Іван Коновченко”, “Невольницький плач”, “Про Ганжу Андибера”, “Про козака Голоту”, “Про Марусю попівну Богуславку” ін.). Згадка про думу “Про Олексія, пирятинського поповича”, що постає в його повісті “Прогулка с удовольствием и не без морали”, виявляє спектр володіння музично-асоціативними планами, майстерністю їх рельєфної передачі та водночас чинники психологічної мотивації введення фольклорних джерел у його твори: “Рев бури спустился как будто бы тоном ниже и стал ослабевать, как усердный бас в конце обедни. В густой и тихой октаве бури мне послышалась грустно-заунывная мелодия нашей народной думы, «Думы об Алексее, пирятинском поповиче»... Мелодия

сделалась слышнее, слова внятнее, и так, наконец, вняты, что я мог вторить поюще-му и голосом, и словами... Мелодия, которой я начал вторить, переходит в речитатив и медленно стихает, как безнадежные стоны одиноко умирающего страдальца, наконец, и речитатив умолк”. Стилiстику народного епосу Т. Шевченко відтворив в унікальних за інтонаційною адекватністю поетичних фрагментах із “Гамалії” та “Невольника”.

Деякі сучасники поета зберегли факти його сприйняття пісенного мистецтва інших народів (спогади Е. Юнге про спіричуелси у виконанні А. Олдріджа під час роботи Т. Шевченка над його портретом і т. і.).

Володіючи чудовим голосом (дзвінкого тембру баритон з високими теноровими нотами) та слухом, Т. Шевченко часто співав соло та у супроводі гітари, приєднувався до любительських вокальних ансамблів. Про його вокальний талант знали, часто просили співати За спогадами М. Білозерського, на весіллі П. Куліша та Г. Барвінок дує останньої з Тарасом Григоровичем справив незабутнє враження на присутніх своєю красою та емоційністю. Шевченкова манера виконання народних пісень викликала особливе захоплення, що засвідчують також М. Власенко, К. Герн, Л. Жемчужников, В. Рєпніна, Н. Ускова, ін. А. Ускова характеризує особливість його вміння слухати пісні у виконанні інших співаків як “вдячний молитовний настрій”<sup>3</sup>. Його власні пісенні імпровізації (зокрема мелодія до вірша “Наш отаман Гамалія”, яку чув В. Ковальов, “Думка” (“Тяжко-важко в світі жити”), а також В. Забіли “Пливе човен без весельця”) не були записані. Шевченкове захоплення оперним мистецтвом мало б відтворитись у створенні лібрето до опери “Мазепа” за поемою О. Пушкіна “Полтава” (1843), але прогнозований автор музики – П. Селюцький – не сприйняв ідеї тексту українською мовою.

Важливим джерелом художнього досвіду Т. Шевченка була західноєвропейська музика (особливо цінував він спадок Й. Гайдна, В. А. Моцарта, Л. Бетховена). Свої враження поет постійно поповнював, знайомлячись із сучасною йому композиторською творчістю та провідними виконавцями того часу, відвідуючи музичні вистави (опери В. Белліні,

Дж. Верді, Дж. Россіні, Дж. Мейєрбера, К. М. Вебера та інших композиторів-романтиків), симфонічні та сольні концерти (починаючи з 1830-х років після переїзду до Санкт-Петербурга), а також приватні музичні зібрання. Він захоплювався мистецтвом Ф. Бема, А. В'єтана, А. Контського, Ф. Ліста, Ф. Серве, творчістю Ф. Шопена та Ф. Шуберта, обговорюючи специфіку їх творчого мислення як фаховий критик, який чудово орієнтувався в питаннях естетики творчості та музичних стилях (так, одну з другорядних опер Г. Доницетті – “Донька полку” – у щоденниковому записі від 13 січня 1855 р. назвав “глупейшим произведением”).

Найважливішими критеріями творчої майстерності для нього були не тільки технічна вправність, але й психологізм, внутрішня змістовність тощо. З цих позицій Т. Шевченко високо цінував мистецтво С. Гулака-Артемівського, Г. Петрової та Й. Петрова (натомість критично ставився до віртуозності Ф. Ліста). Свої погляди на сутність музичного виконавства та творчості він рельєфно відбив у повісті “Музикант”, де в образі Тараса оспівав обдарування самородка-скрипаля Артема Наруги<sup>4</sup>. На сторінках повісті “Близнець” Т. Шевченко створив виразні картини музичних уподобань запорозького козацтва та життя цехових музикантів. Вирізняючи серед музичного інструментарію скрипку та віолончель, він цінував ансамблеве виконавство й відповідність супроводу характерові того чи іншого твору.

У Петербурзі Т. Шевченко познайомився з М. Глінкою О. Даргомижським, М. Балакіревим, О. Улибишевим, В. Стасовим, М. Мусоргським та С. Гулаком-Артемівським. Опера “Руслан і Людмила” М. Глінки була однією з його найулюбленіших музичних творів, як і деякі романси цього композитора. А вплив самого Т. Шевченка на М. Мусоргського виявився у формуванні самобутньої творчої естетики композитора, поглибленні розуміння особливостей народного мистецтва. Саме цей композитор став одним із перших інтерпретаторів його поезій у російській музиці. Згодом до творчості Т. Шевченка зверталися провідні композитори Росії – П. Чайковський [романс “Вечер” (“Садок вишневий коло хати”), дует “Навго-

роді коло броду”], С. Рахманінов [романси “Дума” (“Минають дні, минають ночі”), “Полюбила я на печаль свою” (“Полюбилася я”)]. Ці твори увійшли до золотого фонду світової музичної скарбниці.

Окрім них, захоплені унікальним колоритом Шевченкових поезій, вокальні мініатюри на його тексти створили О. Серов (“Од села до села”), К. Альбрехт (“Утоптала стежечку”), К. Вільбоа (“Думка”), Б. Вельямінов (“Ой одна я, одна”), В. Гордєєв (“Думи мої, думи мої”), О. Дюбюк (“У перетику ходила”), Б. Левенсон (“Ой три шляхи широкі”), В. Пасхалов (“Чого мені тяжко, чого мені нудно”), М. Слонов (“Рече та стогне Дніпр широкий”). Усі ці твори позначені спорадичним намаганням оволодіти інтонаційними, ритмічними та ладовими особливостями української пісенної творчості.

Творчість Т. Шевченка відіграла першорядну роль в оновленні ресурсів професійної творчості українських композиторів. Ще за його життя були створені перші зразки у вокальних жанрах народної (пісні “Тяжко, важко в світі жити” “Боже, з неба високого”) та композиторської (О. Рубець, романс “Думи мої, думи мої”, 1860) творчості. Пісня-романс “Сирітка” (“Нащо мені чорні брови”) М. Маркевича, опублікована при житті поета, вже невдовзі була фольклоризована. 1858 року поетові було присвячено перший музичний твір – романс “Стоїть явір над водою” С. Гулака-Артемівського. До цього ж року була зроблена перша спроба музичної інсценізації творів поета – поставлено оперу “Катерина” С. Паливоди-Карпенка. 1861-го було видано перші інструментальні твори (для фортепіано), пов’язані з іменем Т. Шевченка – “Польський на смерть малоросійського поета Т. Шевченка” В. Пашенка, “Марш на смерть Т. Шевченка” Т. Безуглого.

У наступні десятиліття українська композиторська творчість на тексти та за мотивами поезій Т. Шевченка розгорнулася динамічно і стрімко. Шевченковий доробок став одним із найважливіших імпульсів професіоналізації музичної творчості за повноцінної зв’язку з українським фольклором і наполегливого втілення національної самобутності. Національна ідентичність у таких творах рельєфно виявляється навіть у аматорських

композиціях, створених у перші роки після смерта поета. Ці прості пісні-романси за своєю стилістикою надзвичайно близькі до фольклору – “Утоптала стежечку”, “Полюбила молодого козака дівчина” (видані 1862), “Єсть на світі доля. Дума” (написана в 1860-х роках) П. Сокальського. Одними з найпопулярніших були пісні “Рече та стогне Дніпр широкий” з поеми “Причинна” Д. Крижанівського (написана 1884?; опублікована 1886-го в Одесі) та “Заповіт” Г. Гладкого, що стали першорядними символами консолідації народу та соборності України. До “Заповіту” зверталися й відтворили в різних жанрових версіях М. Вербицький, М. Лисенко, В. Барвінський, Р. Глієр, Б. Левитський, Б. Лятошинський, С. Людкевич, Й. Кишакевич, О. Кошиць, І. Омельський, К. Стеценко, Л. Ревуцький. Упродовж дожовтневого періоду за мотивами творчості Кобзаря були написані й перші зразки сценічних жанрів – опери “Катерина” М. Аркаса (1900), “Пан сотник” Г. Козаченка (1902) та (незакінчена) “Наймичка” П. Сениці. Проте найпопулярнішою стала музика “Вечорниць” з “Назара Стодолі” П. Ніщинського (1875).

Виняткова роль у цих процесах належала М. Лисенку. Саме він у музичній царині здійснив місію національного креаціонізму, і Шевченкова поезія була його визначальним поетичним ґрунтом. Йому належить розспів 87 поезій (у “Повній збірці творів М. Лисенка”, яку упорядкував Д. Ревуцький, з урахуванням різних редакцій – 92 твори). Безпрецедентна популярність цих творів була зумовлена як надзвичайно високим рівнем відтворення особливостей поетики Т. Шевченка, так і ступенем концентрації національно-характерної інтонаційності. Серед найпоказовіших творів семи серій Лисенкової шевченкіани – солоспіви “Гетьмани”, “Гомоніла Україна”, “За думою дума”, “Закувала зозуленька”, “Мені однаково”, “Минають дні”, “Нащо мені чорні брови”, “Огни горять”, “Ой одна я, одна”, “Ой чого ти по чорніло”, “Понад полем іде”, “Садок вишневий”, “Чого мені тяжко”, “Якби мені, мамо, намисто”, “Якби мені черевички”, дует “Зацвіла в долині”, хори з “Гамалії”, “Гайдамаків”, “Івана Підкову”, поема “Іван Гус” (1881), кантати “Б’ють пороги” (1878), “Радуйся,

ниво неполистая” (1883), “На вічну пам’ять Котляревському” (1895), ін. Їх стилістика згодом так чи інакше вплинула на твори інших митців, а обсяг та градації образно-емоційної палітри не мають аналогів. Тут і героїко-історична та громадянська патетика, і поезія народно-побутових замальовок, і сповнена поетичністю пейзажна лірика, і глибокий психологізм лірико-драматичних монологів.

Багато представлена шевченківська образність у творчості композиторів полисенківського покоління. Знаковими поміж них стали передусім музичні полотна К. Стеценка, де втілені як резонансні для того часу громадянські ідеї, так і нові музично-стилістичні задуми. Оскільки він не ставив перед собою такого масштабного завдання, як М. Лисенко, обсяг звернень до текстів Т. Шевченка у нього дещо обмеженіший. Проте натхненність та оригінальність його мистецьких інтерпретацій виявляють такі композиції: хори “Тополя” (“По діброві вітер вие”), “Вечір” (“Сонце заходить, гори чорніють”), “Рано-вранці новобранці”, “Ой у полі могила”, “У неділеньку, у святую”, кантата “Шевченкові”, солоспіви “Плавай, плавай, лебедонько”, “І золотої, і дорогої”, музика до поеми “Гайдамаки”, ін. Величезну популярність досьгодні має його обробка мелодії “Заповіту”, яку створив Г. Гладкий. У аналогічному руслі працював Я. Степовий – автор солоспівів “Із-за гаю сонце сходить”, “За думою дума” (“Гоголю”), “Ой по горі ромен цвіте”, “Три шляхи”, хорів та пісень для дітей. Йому належить один зі знакових і рідкісних творів на шевченківську тематику в інструментальній царині – “Прелюд пам’яті Шевченка” (1912), створений одного року з “Елегією до роковин смерті Т. Г. Шевченка” для скрипки й фортепіано М. Лисенка.

Творчість Т. Шевченка уособлювала ідеї національного єднання й громадянського етосу для багатьох західноукраїнських композиторів. Від часу першого звернення до його поезії в Галичині (“Заповіт” М. Вербицького, 1868) до “Кавказу” С. Людкевича (закін. 1913) тут були створені такі визначні твори, як кантата “Лічу в неволі” (1902), хор “Минули літа молодії”, солоспів “І золотої, і дорогої” Д. Січинського; хор “Минули літа

молоді” О. Нижанківського. Вони істотно збагатили палітру західноукраїнської творчості напрочуд яскравими особистісними нюансами, поглибили психологічну палітру й водночас проклали шлях для подальшої професіоналізації композиторської творчості. Традиційними стилістичними засобами у своїх композиціях на тексти Т. Шевченка послуговувалися інші галицькі митці, хоча ця частина музичного доробку жанрово різноманітна й тематично багата. Серед зразків кантатного жанру – “Гамалія” В. Матюка (1882, 1887), “Хустина” Г. Топольницького (1891), “Гамалія” М. Копка (1894), “Дума” (1894), “На вічну пам’ять Котляревському” (1898), “Тарасова ніч” (1898), “Гамалія” (1901) Й. Кишакевича. Близькі за настроєвістю численні хори – “Перебендя”, “Ой три шляхи широкі”, “В своїй хаті своя правда” (з поезії “І мертвим, і живим”), “Закувала зозуленька” Г. Топольницького, “У гаю, гаю”, “Один у другого питаєм” Д. Січинського, “Ой нема ні вітру, ні хвилі” Й. Кишакевича, “За байраком байрак”, “По вулиці вітер вие”, “І небо невмите, і заспані хвилі”, “Тече вода в синє море” І. Левитського, ін. У солоспівах галицькі митці переважно зверталися до психологічних мотивів кобзаревих поезій (“Три пісні” Р. Купчинського, “І золотої, і дорогої” Д. Січинського, ін.).

Вершинним проявом концентрації національно-громадянських імпульсів музичної творчості шевченківської тематики стала чотиричастинна кантата-симфонія “Кавказ” С. Людкевича. Цей монументальний твір підніс українську вокально-симфонічну творчість на новий щабель розвитку, яскраво продемонструвавши можливості розкриття вітчизняних джерел у розвитку найновіших стилістичних тенденцій. Це одна з перших українських вокальних симфоній ХХ ст., де було здійснено синтез чинників провідних жанрів – хорового (національні засади) та симфонічного (європейські чинники). Вона стала одним із знакових творів не тільки свого часу, але й наступних десятиліть. Значний поступ жанрових ресурсів виявили інші твори С. Людкевича, зокрема хор “Косар”.

Розширення спектру шевченківської тематики часто відбувалося завдяки написанню творів із нагоди відзначення роковин

поета. Присвяти Т. Шевченкові (переважно у вокальних жанрах) на той час створили Д. Січинський (“Шкільний хор на честь Т. Шевченка”, 1907), М. Лисенко (кантата “Умер поет” на сл. В. Самійленка, 1911), К. Стеценко (кантата “Шевченкові” на сл. К. Малицької, 1911), Й. Кишакевич (кантата “Шевченкові” на сл. Лесі Українки, 1913), Є. Турула (дума-марш “На смерть Тараса Шевченка”, кантата “Честь тобі, Кобзарю”, обидві – 1913).

В усталеному жанровому річищі розгорталася творчість українських композиторів за Шевченківськими мотивами упродовж міжвоєнного двадцятиліття, хоча відбулося яскравіше розмежування композицій традиційного стилістичного спрямування та поодиноких яскраво новаторських творів. Тексти “Кобзаря” відтворені у спектрі від дитячих пісень та хорів (цикл “Кобзар. Пісні для дітей на сл. Тараса Шевченка” Я. Степового, 1920; “Дитячі хори” П. Козицького, 1922) до масштабних кантатних композицій та опер. Чільні позиції зайняли твори, звернені до історії та героїки українського народу, що в умовах радянської дійсності здебільшого тлумачилися як революційні мотиви в поезії (зокрема, мішаний хор *a cappella* “Червоний бенкет” – “Задзвонили в усі дзвони” з поеми “Гайдамаки” – В. Костенка, 1926; “Шевченківська сюїта” В. Золотарьова, 1929, ін.), а для галицьких митців уособлювали роздуми над трагічними сторінками минулого України та оспівування самозречення й звитяги в ім’я рідної землі. Проте тільки композитори Наддніпрянщини в той час створили свої музичні версії таких віршів, як “Рече та стогне Дніпр широкий” (музична картина для хору й симфонічного оркестру В. Калафаті, 1918; хор Г. Хоткевича, 1927; солоспів Ф. Надененка, 1939) і “Заповіт” (хорова обробка Л. Ревуцького та симфонічна поема Р. Глієра; обидві – 1939). Популярними були різні хорові композиції, що відігравали особливу роль як героїко-патріотичні символи в Галичині. Їх виконували як професійні, так і найрізноманітніші аматорські колективи.

Впливи музики М. Лисенка і К. Стеценка, виявилися в багатій виразовості та жанрово-стильових знахідках кантати-поєми “Хусти-

на” (1922–1923) та хорах “На ріках круг Вавилона” (1922) та “Ой чого ти почорніло” (1927) Л. Ревуцького. Надзвичайно високий рівень переінтонування різних жанрів української пісенності поряд із досконалою драматургією, а також апелювання до актуальних поглиблено-драматичних чи трагедійних асоціацій одразу забезпечили високе реноме цих творів. Трагедійна дійсність позначилася й на симфонічній інтерпретації Шевченкового “Подражання Іезекілю”, що належить Р. Глієру (симфонічна поема, 1919). В аналогічних струменях (із значним посиленням трагедійних чинників і застосуванням елементів новітньої стилістики за опори на фольклорні джерела) витримана музика Р. Глієра до драматичних вистав “Іван Гус”, “Гайдамаки” (1920), містерії “Великий льох” за поемами Т. Шевченка. Та цілком новий рівень жанрово-стильового узагальнення виявив хор “Тече вода в синє море” Б. Лятошинського (перша редакція з фортепіанним супроводом, 1927), який через два з половиною десятиліття увійшов у другу редакцію до знаменитого диптиху на тексти поета.

Найбільшу кількість музичних творів на основі поезій “Кобзаря” упродовж 1920–1930-х років створив Г. Хоткевич (близько двадцяти), наполегливо працюючи над апробацією різноманітних стилістичних чинників (в основному над синтезом фольклорних та модерних засобів) у вокальних жанрах. Аналогічні пошуки властиві й більшості інших творів хорової та сольної-вокальної сфери різних композиторів (О. Дзбанівський, З. Заграничний, З. Лисько, В. Костенко, П. Майборода, Ю. Мейтус, Ф. Наденко, Б. Новосадський, П. Сениця, ін.). Досить цікавими зразками камерно-вокальної творчості стали написані 1939-го вокальні балади “Слово о полку Ігоревім”, “Ой чого ти почорніло” (ор. 17) І. Белзи, “Дума” Г. Майборода, балада “Чернець” А. Штогаренка, в яких помітно виразне прагнення авторів відійти від безпосередніх проявів традиційних пісенних опор. У традиціях романтичної опери витримані тогочасні масштабні сценічні композиції В. Йориша “Шевченко” (“Доля поета”, 1940) та В. Левітської “Тарасова ніч” (1940–1941, друга редакція – 1943). Натомість “Сотник” М. Вериківського (1938),

який композитор назвав етюдом, репрезентує важливу спробу апробації ресурсів камерного різновиду опери. Достатньо сміливі жанрові пошуки відтворено в балеті “Лілея” К. Данькевича (1940).

Наприкінці 1930-х українські композитори знову прагнули відтворити шевченківську образність симфонічними засобами. У цей час постали симфонічні поеми “Заповіт” Р. Глієра та “Лілея” Г. Майборода (обидві – 1939). Показово, що саме “Лілея”, спрямована до розкриття насамперед психологічної змістовності та семантичної насиченості шляхом відмови від зображальності, оцінюється як перша вдала симфонічна інтерпретація образності “Кобзаря”.

1940-го року В. Костенко створив перший камерно-інструментальний ансамбль – струнний квартет (№ 5) за мотивами поеми “Сон”. Гостро драматичні колізії, піднесення емоційно-образної шкали до трагедійного рівня виявилися найістотнішими чинниками симфонізації вокально-симфонічного жанру в кантаті-поемі “Заповіт” С. Людкевича (1934) та обробці “Заповіту” Б. Лятошинського (1940).

Високий громадянсько-соціальний пафос поезій Кобзаря виявився щонайактуальнішим упродовж 1941–1945 років. Композиції з текстами Т. Шевченка широко виконувалися по обидві сторони кордону з метою активізації патріотичних імпульсів українського населення та військових. Окрім цього, українська громадськість на окупованих Німеччиною територіях продовжила давню традицію щорічного відзначення роковин поета. У цей же час було написано кілька творів – опери “Наймичка” М. Вериківського (1943); “Гайдамаки” Ю. Мейтуса (1944), солоспів “Пісня козака” А. Коломійця (з поеми “Чернець”, 1943), вокальний цикл Д. Клебанова (1944), “Тополя”, “Якби мені черевики” В. Кирейка (1944). Апробацією нових стильових підходів позначена вокально-симфонічна поема “Чернець” М. Вериківського (1942), де вперше яскраво втілилася тенденція до епізації лірики, до цього часу властива переважно хоровам та симфонічно-хоровим творам українських композиторів Наддніпрянщини або розгорнутим оперним монологам.

Єдиний інструментальний твір, пов’язаний із поетикою Т. Шевченка, написав у цей

час Б. Лятошинський. Це яскраво новаторська за стилістичними засобами фортепіанна “Шевченкова сюїта” (1942–1943), в якій до кожної з частин композитор використав епіграфи з творів поета.

Музична творчість першого повоєнного десятиліття позначена неодноразовим зверненням до текстів Т. Шевченка. Загалом відбувалося збагачення усталених засобів шляхом розкриття образно-тематичної палітри в руслі новітніх стилістичних тенденцій. Проте на цьому ґрунті виразнішим стало саме розмежування між двома напрямками музичних композицій – жанрово-характерних, пісенних ліро-епічних, пейзажних та позначених поглибленням драматизму, психологізму й протестних чинників. До першого напрямку належать хори Ю. Мейтуса “А мій батько орандар” (1946) та “Гамалія” (1950), “Сонце заходить” С. Людкевича (1952), Поема-фантазія для віолончелі з оркестром на тему “Ой закувала та сива зозуля” Д. Клебанова (1950), частково – сюїта “Тарас Шевченко” на основі музики до однойменного кінофільму Б. Лятошинського (1952), ін. Проміжну нішу займають Друга симфонія за мотивами “Тополю” Р. Придаткевича (створена в діаспорі, 1945) та Перша симфонія, присвячена пам’яті Т. Шевченка, Й. Неймарка (Росія).

Другий напрям репрезентують виключно акапельні хорові композиції “Я не нездужаю нівроку” Ю. Мейтуса (1949) та Два хори (ор. 48, “Тече вода в синє море”, “Із-за гаю сонце сходить”) Б. Лятошинського (1951). У них композитори досягли нового рівня розвитку жанру: його симфонізація у першому виявила нетипові можливості хорових ресурсів, за допомогою яких були досягнуті драматургічні ефекти, до цього часу можливі тільки завдяки залученню інструментальних (симфонічних) засобів. Нові грані розвитку національного стилю в жанрі хорової мініатюри на основі синтезу ліричної пісенності з прийомами новітньої композиторської техніки створив Б. Лятошинський у своєму диптиху.

1957-го року поема для струнного оркестру “Душа поета” А. Штогаренка означила новий етап розробки Шевченкової образності в музичній творчості. Упродовж тридцяти років було написано чимало інструмен-

тальних творів різних жанрів, нерівноцінних за рівнем симфонізації драматургії, семантичним наповненням, стилістичним спрямуванням тощо. Серед них вирізняються Сюїта для фортепіано “Тарасові думи” І. Шамо (1960), симфонічна поема “Пам’яті Кобзаря” А. Штогаренка (1960), симфонічна поема “Пам’яті Т. Шевченка” В. Губаренка (1962), Друга симфонія-дума “Шевченківські образи” Л. Колодуба (1964), вокально-симфонічна поема “Тарас Шевченко” С. Жданова (1964). Наступний знаковий за образно-драматургічним узагальненням твір постав 1980 року – це симфонія № 6 “Думи мої, думи...” В. Бібика.

Характерною тенденцією більшості з цих творів є використання в ролі базового музичного матеріалу улюблених пісень Т. Шевченка або найпопулярніших народних пісень на його слова. Так, у лірико-драматичній поемі для струнного оркестру “Пам’яті Кобзаря” А. Штогаренко звернувся до пісні “Та забілили сніги” й мелодії “Заповіту”, що належить Г. Гладкому. У цьому ж руслі скомпоновано зразки інших інструментальних жанрів. Так, упродовж 1950-х років Д. Клебанов написав Поему-фантазію для віолончелі з оркестром на тему хору П. Ніщинського “Ой закувала та сива зозуля”, парафраз для струнного оркестру “Думи мої, думи мої” та варіації для фортепіано “Садок вишневий коло хати”. Етапним переосмисленням цього композиторського прийому була Друга симфонія-дума “Шевченківські образи” Л. Колодуба, де асоціативна програмність (заголовки частин взято з поезій “Кобзаря”) ґрунтується не на розгорненні зображальних елементів чи розвитку пісенного матеріалу, а на поетиці козацьких дум.

Аналогічні процеси відбувалися і в сфері музичного театру. В опері “Назар Стодоля” К. Данькевича (1959), як і в його балеті “Лілея” (1940), панівною є лірико-драматична сфера. Хореографічній поемі “Причинна” А. Мірошника (1964), балетам “Оксана” В. Голяки (1964) і “Відьма” В. Кирейка (1967), що безпосередньо ґрунтуються на сюжетах творів “Кобзаря”, властиві емоційне напруження, психологічна виразність, а також розширення традицій хореографії романтичної доби, що синтезована з фольклорно-танцювальними елементами. Драматичні

колізії однойменної поеми розкрито в опері “Гайдамаки” О. Білаша (1965). “Біографічні” пріоритети життя поета в руслі традицій романтичної ліричної опери, виокремлення вузлових драматичних епізодів як центральних сюжетних опор характерні для опер “Тарас Шевченко” Г. Майбороди (1964) та “Поет” Л. Колодуба (1988). Прагнення заакцентувати на можливостях переінтонування епічних жанрів виявила опера-дума “Сліпий” О. Злотника (1989).

Неабияке розмаїття виявила вокальна творчість. Кількість романсів, солоспівів, пісень і вокальних монологів, створених тільки впродовж 1960-х, сягає близько п'ятдесяти творів. Серед них – пісні “Єсть на світі доля”, “Чого мені тяжко” П. Майбороди (1959), “Нащо мені женитися” В. Лісовола (1968), “10 романсів для середнього голосу з фортепіано на слова Т. Г. Шевченка” І. Шамо (1959), “Чотири романси для голосу з фортепіано” М. Скорика (1962), солоспіви “Ой люлі, люлі” Д. Клебанова (1961), “Ой тумане, тумане”, “Єсть на світі доля”, “Сонце заходить, гори чорніють”, “Садок вишневий коло хати”, арія-монолог “Давно те минуло” А. Кос-Анатольського (1961), “Закувала зозуленька”, “Тополя” (“По діброві вітер вие”), “Зоре моя вечірняя”, “Доленько моя”, “Утоптала стежечку” Л. Колодуба (1963–1966), ін. Виразно простежується тенденція до циклізації різних творів за образно-тематичними принципами (як наприклад, цикл із чотирьох композицій А. Кос-Анатольського, “Песни на стихи Т. Шевченка” Д. Клебанова, “Три романси на слова Т. Шевченка” Л. Колодуба, ін.). На тлі вокальних мініатюр вирізняється цикл “Чотири романси для голосу з фортепіано” М. Скорика (“Якби мені черевики”, “Ой сяду я під хатою”, “За сонцем хмаронька пливе”, “Зацвіла в долині”), де молодий композитор відтворив багату емоційну палітру віршів, водночас посиливши особистісно-споглядальні чинники.

Переосмислення жанрово-інтонаційних опор з того часу істотно нарощувала в залежності від прояву індивідуальності того чи іншого митця. Так, стилістика монологу “Посланіє...” для сопрано та інструментального ансамблю Л. Мельника (1984) цілком зорієнтована на найновіші музичні технології.

Дистанціювання з традиційним арсеналом засобів попередніх років (з типовими фольклорними опорами або традиціями пізньоромантичного чи експресивного спрямування) тут сягнуло граничного рівня.

Багатий доробок являє собою хорова шевченкіана цих десятиліть. Зазвичай це хорові мініатюри та хорові цикли, оперті на традиції початку ХХ ст. – “Закувала зозуленька” Д. Клебанова (1961), “Барвінок цвів і зеленів”, “Навгороді коло броду”, “О люди, люди небораки!”, “Не женися на багатій”, “Не щечечи, соловейку”, “Полюбила чорнобрива козака дівчина” Ф. Надененка (1961), “Світе ясний, світе тихий” Я. Файнтуха (1961), “Тече вода з-під явора” А. Філіпченка, “Гопак” А. Коломійця (1966), “Утоптала стежечку” Ю. Мейтуса (1966), ін.

1960-го року Б. Лятошинський створив диптих “Два хори на сл. Т. Шевченка” (“За байраком байрак”, “Над Дніпровую сагою”), що разом з іншими трьома мініатюрами ввійшли до авторської добірки, присвяченої 100-річчю Т. Шевченка (“Серце Кобзаря” на сл. В. Бичка, “Чернеча гора” на сл. Є. Фоміна, “У перетику ходила”), утворивши драматичне осердя циклу. Ці два хори продовжили стилістичну тенденцію, започатковану диптихом Б. Лятошинського 1950-х років, і своєю експресивністю, винятковим емоційним напруженням яскраво вирізнялися на тлі композицій цього жанру інших композиторів. Хорова сюїта “Шевченкіана” А. Штогаренка також виявляє індивідуалізоване прочитання поетичних сюжетів у плані переосмислення формотворчих засад і внесення конфліктних чинників у сюїтну драматургію. Натомість вокально-симфонічна поема “Тополя” П. Майбороди тяжіє до традиційних прийомів хорового письма, що збагачуються оркестровими засобами.

Чи не найбагатший пласт шевченківських композицій у вокально-інструментальній сфері – це масштабні циклічні композиції та твори кантатно-ораторіального жанру. Написані переважно до відзначення роковин поета, вони позначені певною патетичністю й у стильовому плані, як правило, виявляють приналежність до здобутків попередніх періодів [“Заповіт” С. Людкевича (1958), кантата-дума “На могилі Шевченка” Т. Кравцова на



сл. В. Сосюри (1962), “Безсмертний заповіт” А. Кос-Анатольського на власні слова (1963), “Вольний син і вольна мати” К. Домінчена (1964), ін.]. Певні новаторські риси простежуються в “Посланії...” А. Рудницького (1960), рапсодії “Думка” для колоратурного сопрано, чоловічого хору та симфонічного оркестру Л. Дичко (1964), “Гайдамаках” А. Рудницького (1974), ін.

Кардинальне оновлення образно-семантичних концепцій, використаних стилістичних засобів, урізноманітнення стильових орієнтирів у творах на тексти та за мотивами поезій Т. Шевченка відбулося з другої половини 1970-х років. Майже кожна з композицій – це важливий крок переосмислення традицій філософсько-психологічного тлумачення доробку Т. Шевченка, актуалізації його змісту в контексті реалій української культури останньої третини ХХ ст. У цьому потужному річищі постали такі знакові твори, як камерна “Симфонія-диптих” для мішаного хору *a cappella* Є. Станковича, “Сумна кантата” для солістів, хору й оркестру В. Бібика (1980), Концерт О. Киви (1985), ораторії “Неофіти” (1985) та “Посланіє” (1992) М. Кузана, камерна кантата “Іван Підкова” (1986) і кантата № 2 для кобзаря й камерного оркестру “Чигрине, Чигрине” (1988) В. Камінського, поема-кантата “Гамалія” М. Скорика (2003), кантата “Містерія тиші” Г. Ляшенка (2004), опери-ораторії “Згадайте, братія моя” В. Губаренка (1992) і “Тарас” І. Щербаківа (1994), хори “Псалми Давида” М. Кузана (1986), “Ой чого ти почорніло, зелене поле” (1989) і “Не так тії вороги” (1990) В. Камінського, симфонія “De profundis” В. Губаренка (1995), ін. Серед інших яскравих композицій цього періоду – тричастинна “Камерна симфонія” для голосу й камерного оркестру О. Киви (1989), що на межі трагедійності розкриває грані Шевченкових поезій, при цьому зовні втримується у вимірах пейзажної лірики.

З-поміж творів останнього десятиліття “меморіальний” напрямок репрезентують “Шевченкіана” Я. Цегляра (кантати “Світа зоря безсмертного Тараса” на вірші Б. Олійника, “По селах і містах іде Тарас” на тексти М. Руденка й В. Симоненка), “Дума про Кобзаря” В. Тилика, “Поема, присвячена великому Кобзарю” Ю. Щуровського, “Відповідь

України Шевченкові” Б. Яновського. Тексти Т. Шевченка в руслі романтичних традицій опрацьовували композитори діаспори – М. Гайворонський, А. Гнатишин, В. Грудін, З. Лавришин, Р. Придаткевич, М. Фоменко, М. Шуть та ін.

Цілком самобутній напрям – творчість В. Сильвестрова. Його перше звернення до творів Т. Шевченка відбулося в “Тихих піснях”, де поезія Кобзаря пролунала в контексті П. Шеллі, Є. Баратинського, О. Пушкіна, М. Лермонтова та Ф. Тютчева. Композиторові належать також тричастинна Кантата для хору без супроводу (1977), Диптих на вірші Т. Шевченка й канонічні тексти (1995), “Елегія” (1996), “Реквієм для Лариси” на канонічні латинські тексти та вірші поета (1997–1999). Характерними ознаками цих творів є філософсько-медитативне осягнення змістовності поезій “Кобзаря”, виняткова інтравертивність, “тиша” як один з основних елементів входження в багатий внутрішній світ Т. Шевченка та фактично наскрізний діалог національного – християнського.

Національна виразність Шевченкового доробку та багатство його образності спонукала звернення до нього композиторів інших країн. Серед таких зразків – обробки “Заповіту” О. Спендіарова, “Ой стрілочка до стрілочки” Г. Чхиквадзе, “Елегія” з присвятою пам’яті Т. Шевченка для струнного оркестру В. Араратяна, пісні “Дніпро” (“Рече та стогне Дніпр широкий”) А. Тертеряна й “Маленькій Мар’яні” І. Гулієва, симфонічна поема “Кавказ” Р. Тохадзе, хори “Сонце заходить” і “Пам’яті Шевченка”, цикл романсів (“І широкою долину”, “Од села до села”, “Садок вишневий коло хати”) А. Богатирьова, симфонічні ескізи “Пам’яті Шевченка” А. Маїляна, “Думка” для віолончелі з оркестром М. Мкртичяна, “Мені однаково” для баса й симфонічного оркестру Д. Дауні ін.

Вельми промовисто, що впродовж останніх десятиліть – після проголошення незалежності України – до поезій Т. Шевченка неодноразово зверталися представники масової молодіжної культури. Серед прикладів – “Б’ють пороги” Е. Драча й “Заворожи мені, волхве” В. Лютого (обидва – в жанрі авторської пісні), “Не женися на багатій” сестер Тельнюк (поп-дует), “Бандуристе,

орле сизий” І. Білик з “Польського альбому” (рок-балада). З шевченківським репертуаром рок-гурт “Зимовий сад” був відзначений третьою премією на фестивалі “Червона рута’89” (Чернівці). Наприкінці 2004 р. було випущено компакт-диск “Доле, де ти?” рок-гурту “Сад” (“Єсть на світі доля”, “Над Дніпровою сагою”, “Ой діброва – темний гаю!”, “Тече вода з-під явора”, “Не женися на багатій”, “Алілуя!”, “Не завидуй багатому”, “Гоп, гей гоп!”, “Боже, спаси, суди мене”, “Ой гоп, не пила”, “І смеркає, і світає”, “Нащо мені женитися?”). Урешті-решт, 22 травня 2005 р. було реалізовано важливу громадсько-мистецьку акцію – в Каневі відбувся фестиваль “Кобзар forever” за ініціативою В. Цибулька; а за його результатами записано однойменний компакт-диск, до якого увійшли рок-пісні “Вже років двісті” (гурт “Гайдамаки”), “Думка” й “Садок вишневий” (“Мертвий півень”), “Алилуйя” та “Єсть на світі доля” (“Зимовий Сад”), “Сонце заходить” і “Кобзар грає” (“Фата моргана”), “Суботів” і “Не нарікаю я на Бога” (“Кому вниз”), “Зацвіла в долині червона калина” (“Трансформер”), “Горілка” (“Карпатіяна”), зразки денсової – “Не маю сил” (“Soul B”), авторської – “Б’ють пороги” (Е. Драч), “Заворожи мені, волхве” (В. Лютий) та “Не женися на багатій” (сестри Тельнюк) музики. Водночас і в галузі музичної індустрії Шевченковою поезією пов’язані певні новації. Так, цілком незвичним жанром для тиражованої на компакт-дисках продукції є мелодекламація двох фрагментів із “Кобзаря”, виконана поетом В. Цибульком у супроводі фортепіано. Ці та інші твори мають щороку популярність серед української молоді.

Значущість імпульсів творчості Т. Шевченка для української музики ХІХ–ХХ ст. неможливо применшити. Часто питання магистральних шляхів її розвитку так чи інакше були пов’язані з ним, знаходячи відображення в найрізноманітніших сферах музичного мистецтва. Будучи багатомірним символом у добу романтизму, поезія Т. Шевченка набула модерного протестного звучання у творчості провідних українських митців у трагічні десятиліття тоталітаризму. Ці ж іпостасі потужно виявляються у сьогоденні, засвідчуючи вражаючий потенціал також у царинах образності, стилістики й жанрової поетики доробку Кобзаря.

<sup>1</sup> Правдюк О. Т. Г. Шевченко і музичний фольклор України. – К., 1966. – С. 27.

<sup>2</sup> Пискунов Ф. Воспоминания поруччика. Цитата за кн.: Правдюк О. Т. Г. Шевченко і музичний фольклор України. – К., 1966. – С. 19.

<sup>3</sup> Там само. – С. 22.

<sup>4</sup> “Орфей мой, отдохнул немного и настроил свою лиру, повел медленно смычком по струнах, и полилася полная сердечной сладкой грусти моя родная мелодия (на слова):

Котылыся возы з горы,  
А в долины стали.

Проигравши тему, он вариировал ее на тысячу ладов, и так вариировал, что я ничего подобного в жизнь мою не слышал, да, кажется, и не услышу никогда. Слушатели вокруг беседки в продолжение игры не пошевелились, и, когда он кончил свои чудные вариации, слушатели долго еще слушали, не переводя духа, разразились, наконец, общим вздохом и снова замолчали” (*Шевченко Т. Музикант // Його ж. Повне зібрання творів. – К., 2003. – Т. 3.: Драматичні твори. Повісті. – С. 189).*

## SUMMARY

The article gives an overlook of Ukrainian composers’ creative work on the basis of Taras Shevchenko’s creativity as well as

esthetic, semantic influence of folk and professional music on poetic Taras Shevchenko’s reflections directly.