

ФІЛОСОФІЯ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ І КОНЦЕПЦІЯ МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИКОЗНАВСТВА

«Перший розум наш» (М. Вінграновський) Григорій Савич Сковорода (1722–1794) – філософ-мислитель, поет, педагог, знавець античності й середньовіччя, найвидатніша постать у культурно-му й літературному житті України XVIII ст. Місце Г. Сковорода чітко визначене не тільки в історії української літератури, а й загалом української культури: він – «останній великий український письменник бароко» (Д. Чижевський), який завершив формування власне національних його особливостей оригінальним втіленням виробленого поколіннями унікального світовідчуття. З «ним літературне бароко не дожевріло, а догоріло повним полум'ям до кінця та враз згасло» [1, 244].

Як людина своєї епохи, Сковорода – носій барокового мистецького світогляду. Його оригінальність обумовлена власним неповторним «способом думання, який яскраво оприявнює питомі риси української вдачі: кордоцентричність, індивідуалізм, релігійність, рухливість та прагнення до свободи» [2, 17]. Феномен Г. Сковорода як народного філософа полягає в тому, що його «моральна філософія... суголосна народному світогляду, морально-етичним нормам простого українського люду. Саме українського, адже в змісті його творів «виразно проглядається український контекст другої половини XVIII ст., а отже, і той національний елемент, який, на перший погляд, ніби відсутній у Сковороди» [3, 23]. Водночас на зміну автономному устрою Слобідської України, де творив філософ, «прийшла Слобідсько-Українська губернія звичайного російського типу» [4, 18]. Звідси «сприймання розуміння нації більше в політико-територіальному аспекті», хоча й при належному врахуванні «етнокультурної, глибинної основи української національної ментальності» [3, 23] української інтелектуальної еліти, до якої належав Г. Сковорода. Його схильність до особистої свободи слід вважати виявом національного самозбереження, бо «тільки через своє, національне можна досягнути загальнолюдське». З огляду на все це необхідно розглядати філософське мислення Г. Сковорода в народно-національному аспекті.

На неповторне вчення Г. Сковорода, як уважається, вплинуло три чинники: антична та середньовічна європейська філософія, українське просвітництво і народна мудрість. У результаті викристалізувалося певне оригінальне світобачення, що знайшло своє втілення в мудрих трактатах, проповідях, діалогах, привітальних віршах, духовній ліриці, псалмах, перекладах, прозі, піснях. Основні положення цього світобачення сформувались у наступне вчення.

Так, у своєму першому філософському творі «Вступні двері до християнської добронравності» Г. Сковорода вчив, що існують два світи, дві «натури»: одна – видима, матеріальна; друга – невидима, духовна, тобто Бог, який «все живе проходить і утримує, скрізь завжди є, був і буде». Продовженням учення Г. Сковорода про дві натури є його теорія про три світи: один великий і два малі («Діалог. Імя ему – Потоп зміін», гл. 2). Перший світ – великий, Всесвіт, макрокосм, що складається із численних малих світів, другий – невеликий, мікркосм, світок або сама людина. І третій – теж малий, світ символів або Біблія. Кожний із цих трьох світів має дві «натури» – матеріальну і духовну, видиму й невидиму. Рушійною силою є духовна, невидима, «натура».

«У всіх біблійних оповідях Сковорода бачив подвійний зміст, тлумачив їх у символічно-алегоричному дусі, відповідно до досягнень тогочасної богословської науки» [3, 18]. Однак Біблія для нього не тільки джерело його «мудрості, вікового досвіду пізнання й пояснення світу», а й творчості. «Початком же всякої премудрості є розуміння Господа», знання про Бога. Власне від Божественної Премудрості залежить людський талант. Пізнати світ можна лише пізнавши самого себе як частину Всесвіту [3, 18]. Г. Сковорода вважав, що головне в людині – серце, воно – джерело думок і бажань. «Із серця піднімається, виростає і думка, і стремління, і почування». Звідси поетове «пізнай себе», «поглянь у себе» [5, 38]. З роками М. Грінченко, виводячи теорію походження музики, доходить висновку, що насправді «пізнаємо ми не дійсність, не природу, а себе в ній; на першому пляні у нас завше буде людина, а потім вже все інше; в природі пізнаємо ми дух людський, своє власне «я» і через нього вже природу» [курсив авт.]. Отже, «мистецтво є виключно витвір вільного духу людського» [6; 10, 16].

Ця настанова на сприйняття триєдності світу (космосу — людини — Святого Письма) крізь себе, крізь призму власного серця тісно поєднує його філософію й поезію. Про його твори можна сказати наведеною ним цитатою св. Павла: «Написано не чорнилом, а духом Бога живого на плотських скрижальх серця» [7, 369]. Завдяки такому «трактуванню божества через категорію «серця», через заглиблення-споглядання внутрішнього мікрокосмосу людини можна пізнати Абсолют, Макрокосм». Це, як уважає О. Козаренко, «зумовило традиційне для українців глибокоособистісне, інтимне, «сердечне» сприйняття Бога» [8, 99]. Тому постійна «душевна розмова з Богом, таємне думання про Божу волю над собою» (М. Костомаров) як прояви української релігійності відображалися в національній музиці, а до XVIII ст. — у її церковних жанрах.

Філософія мислителя була невіддільною від його життя, водночас, як висловився М. Грушевський, була його найкращим твором [9, 126]. Воістину жив, як творив, творив, як жив. Разом з тим літературознавці виводять із цієї метафори характерну для Сковороди й іншу — світ як текст [10, 7]. І тут підходимо до визначального для нас розуміння постаті Сковороди, що тісно поєднала в одній особі поета, музику, композитора та «музиковиконавця» (Д. Багалій).

В українській науці до висвітлення постаті Сковороди-музиканта зверталися мало. Оскільки дотепер цей аспект знайшов своє відображення в монографії О. Шреєр-Ткаченко [11], окремих згадках, наприклад у розділі «Музика і Г. Сковорода» в праці П. Маценка [12] та вузько спеціальних дослідженнях, якими є праці І. Іваньо [13] та О. Мишанича про Г. Сковороду та народну пісню [14], то тут лише нагадаємо деякі моменти цієї сторони його життя.

За спогадами біографа поета Мих. Ковалинського, Сковорода ще юнаком співав на крилосі в рідній Чорнуській церкві, любив церковні співи (найулюбленіший — церковний вірш Іоанна Дамаскина про трьох отроків), знав чимало народних українських пісень, добре грав на сопілці. Під час навчання в Київській академії співав у хорі Братського монастиря. Пізніше музика була улюбленим заняттям під час навчання в Києво-Могилянській академії, де теж співав у хорі. Перервавши на три роки навчання в академії, Сковорода як гарний співак і знавець кількох мов та музики був узятий до Придворної співацької капели в Петербурзі, де він здобув непогані на той час систематичні музичні знання і повернувся до Києва для продовження навчання з чином придворного уставщика, що тоді, як правило, давався розпорядникам хору — регентам, а можливо, і кращим солістам капели. Серед багатьох нових вражень, що їх отримав Сковорода під час подорожування Західною Європою, безперечно, були й враження від зустрічей з композиторами Угорщини, Австрії, Італії, котрі, на жаль, не підтверджені документально. У наступних роках створив духовні концерти, поклавши на музику деякі псалми і стихири. Крім церковних творів, склав чимало пісень у віршах, що «призначалися для співів, іноді на кілька голосів, під гру самого Сковороди на різних інструментах — флейті, сопілці, бандурі, скрипці, флейтраверсі, цимбалах, і, звичайно, так вони здавалися значно кращими» [4, 76, 341]. Отож, музикальність Г. Сковороди, як його вроджений талант, збагачений народною музичною творчістю та глибинною духовністю української партесної творчості, виявила себе значно раніше, ніж система філософських поглядів, що стала формуватись у період навчання в Київській академії і знайшла своє відображення у філософських трактатах, чи літературна творчість, більшу частину якої було створено в 50–60-х роках XVIII ст., а тому заклала міцні підвалини для подальшого різностороннього світосприйняття.

З часом музика стала для нього одним із важливих засобів висловлення й поширення власних філософських ідей. Образно-поетичне відчуття світу знайшло свій прояв у музичній творчості, а отже, у відповідному мисленні, вивчення суті якого привертає в останні роки щораз більшу увагу музикознавців. Це пов'язано, як запевняють фахівці, «зі спробами зрозуміти й уявити феномен музики в цілому, такому, що має відношення до універсуму людського буття, тобто до Людини як космічної істоти — а через неї — до Космосу як універсального світового порядку» [15, 111]. Так згадана теорія світів Г. Сковороди знайшла свій вияв у сучасному розумінні філософії музики.

Музичне мислення в кожний історичний період характеризується певними особливостями. Доба бароко артикулювала ідеї «теорії афектів» та музичної риторики. Носієм такого барокового мистецького світогляду є Г. Сковорода. Його висловлювання на музичні теми трапляються рідко, вони стислі, влучні, але глибокі за змістом і за своєю геніальною простотою близькі до афоризмів. Бо що, наприклад, може краще свідчити про розуміння мистецтва співу, як не вислів про те, що «искусный певец простой песне придает вкус» [16, 268] або: «Скрип музичного інструменту кожне вухо чує, та щоб відчувати смак прихованої в скрипинні злагоди, слід мати

таємне вухо, *розуміння* [курсив *О. Г.*], а позбавлений такого не знає радості, що зворушує серце, бо німий в музиці» [7, 369]. Завжди залишаючись одночасно філософом, поетом і музикантом, Сковорода «дивує своєю жанровою багатогранністю, множинністю і незвичайністю підходів» [17, 3]. Назвемо хоча б кілька застосованих ним у поетичній та прозовій творчості визначень музичних жанрів: симфонія («Симфонія, названа книга Асхань. Про пізнання самого себе»), ода (збережена назва власних перекладів од Горация), пісня та хор (назви частин у «Розмові, названій Алфавіт, або буквар миру»), а також уся поетична збірка духовної лірики «Сад божественних пісней, прозявший из зерен Священного писанія».

Саме такими – «божественними» – є у збірці всі тридцять віршів-пісень, які спираються на тридцять біблійних цитат. Кожна пісня – «буттєво-психологічна» картина (епізод) з певною авторською настановою. Так автор пробує моделювати ідеальний («божественний») світ шляхом зіставлення за принципом метафори («Вишніх наук саде святий», Пісня 27-а).

Літературознавці відзначають, що душею пісень Сковороди є високе почуття адорації (обожнювання) мистецтва (І. Франко). Біблійні епіграфи, що передують кожному віршеві, переважно їх гармонізують, роблять «неземними» [18, 27]. Однак є випадки дисгармонії між епіграфом і піснею, зокрема 10-ю – «Всякому городу нрав і права» (назвемо її «земною»). Епіграф «Блажен муж, що в премудрості помре і що в розумі своїм повчається святині» запрограмований на «божественність», святість, свята премудрість і є контрастом до тогочасного грішного антисвіту... Такою контрастністю, дисгармонійністю автор досягає великого сатиричного ефекту і протиставленням небесного земному, високого низькому, красивого потворному і т. п., яскраво ілюструє барокову антитезу – одну з найхарактерніших ознак власного барокового стилю і вислову. У багатьох піснях «Саду...» поетичний погляд автора скерований до небес, до Бога, до Христа (Пісня 1-а, 2-а, 4-та, 7-ма та ін.). «Сковорода дав нам свою поетичну релігію, що утверджувала в нашому народі високі принципи християнської моралі» [18, 29].

Специфіка мислення Г. Сковороди значною мірою перебувала в залежності не лише від змісту філософських ідей, а й від форми і сутнісного наповнення, обраних ним для своїх творів. Тому його пісні становлять інтерес як з погляду «чистого змісту», так і з погляду їх літературної форми, у секретах якої містяться й секрети самого змісту. «Я ничего не боюсь; одних грехов я страшусь. Убей во мне всякій грех: се – ключ моих всех утех!» (Пісня 3-тя). Дворядкові поетичні строфи не тільки божественно-афористичні за змістом, а й милозвучні щодо форми. «Ми читаємо Сковороду – розумного поета і чуємо Сковороду – талановитого музику. Поетичні рядки музично інструментовані точними внутрішньорядковими чоловічими римами (утех-грех, не боюсь-страшусь)... Вірші Сковороди треба не тільки читаючи розуміти, а й читаючи чути і відчувати... Пісенність – найхарактерніша прикмета Сковороди-поета» [18, 29], яка яскраво демонструє великий талант Сковороди-музики, а «пейзажні» пісні – ще й художника. Пісня 13-та настроєна на музично-тональний мажор: «Гей, поля, поля зелені, Поля, цвітом оздобленні, Ах, долини, балки, І могили, й пагорки!» І поетика, і мелодика, і ритміка роблять її «посестрою» української народної ліричної пісні. Не випадково вона, як і інші, увійшла в репертуар наших бандуристів і лірників, її співав народ» [18, 31]. Та й сам Г. Сковорода співав свій «Сад...» під власний акомпанемент у супроводі бандури, ліри, цимбал. Про власні музичні пісні Сковороди О. Шреєр-Ткаченко говорить як про «новий тип вокально-інструментальної музики, тобто пісні з інструментальним супроводом, що, як відомо, безпосередньо передували українському солоспіву» [11, 28].

Внутрішнє чуття національної ідентичності виявило себе й у тому, що Сковорода, за свідченням його біографа і друга М. Ковалинського, можливо, сам того не помічаючи, своєрідно ідентифікував свою національну належність: через замилювання (схильність) до «хроматичного роду музики» [4, 341]. Бо, як переконливо довів Ф. Колесса, власне «на українському ґрунті стародавні діатонічні лади зазнали хроматизації», і саме ця «хроматизація діатоніки відрізняє українські народні пісні від російських (що й досі зберігають чистий діатонізм)» [19, 407].

Уходження в український народний репертуар літературно-музичних творів та їх фольклоризація мали у XVIII ст. активний характер. Ці пісні, здебільшого духовного змісту, не лише відіграли помітну роль у творчості кобзарів та лірників, але й мали велику популярність серед широкого загалу. Переважна більшість українських і російських дослідників, які прямо чи опосередковано зверталися до теми взаємовідносин Г. Сковороди й усної народної творчості (І. Срезневський, М. Сумцов, О. Мишанич, О. Сироїд та ін.), дійшла висновку, що збережен-

ня усної традиції виконання пісень Г. Сковороди мало двосторонній характер: з одного боку, підкреслюється «значущість кобзарів і лірників, з іншого – виняткова роль самих пісень Сковороди у кобзарсько-лірницькому спадку» [20, 66]. Деякі дослідники вбачали спорідненість (щодо змісту, будови, мовних засобів) деяких лірницьких пісень поета-філософа з духовними піснями, зокрема псалмами [20, 67].

Про народний характер мислення Сковороди свідчать «повчальність, глибокий філософський зміст у поєднанні з простою, лагідною, ліричною формою поетичного і музичного вислову». Вони роблять його пісні-романси «Ой ти, пташко жовтобоко», «Стоїть явор над горою», «Ах! Поля, поля зелені» органічними, неповторними і через те особливо живучими в народному середовищі [20, 68]. Записи цих уже офольклорених текстів трапляються в аматорських збірниках популярних пісень кінця XVIII ст., що їх наводить Т. Булат [21, 244–245].

З другого боку, при аналізі текстів Григорія Сковороди згадуються фольклорні джерела, на що звернув увагу О. Мишанич [14, 71]. Загалом, кобзарство, на думку О. Мишанича, «Сковорода вважав вродженим покликанням людини, а не розвагою чи засобом для заробітку» [14, 118].

«Образ Григорія Сковороди, його творча спадщина – це те, що якоюсь мірою виросло з народної традиції і повернулося до неї, влилося в цю потужну ріку більш удосконаленим і високим та збагатило її. Навіть важко уявити собі українську усну традицію без Григорія Сковороди і його пісень» [20, 72].

ТЕМАТИКА. Поряд із традиційною для бароко філософськи насиченою, скорботно-ліричною тематикою музично-поетична творчість Г. Сковороди збагачена новою, де переважають напружені теми самотності, незадоволення дійсністю, звернення до природи як шляху до Бога, власне самовираження. У філософа – культ «сильної» людини, адже саме таку «вищу людину бароко виховує для служби Богові, саме сильна особистість служить утвердженню християнських ідеалів, а сама людина розглядається як вираження всеприсутності абсолютного буття» [22, 44]. Тому у Сковороди переважають «сильні враження», а не «спокійне релігійне почуття», «стремління, до перебільшення, гіпербол», «любов до чудернацького незвичайного, до антитези, до універсальності, до всеохопливості» [22, 45]. У всьому цьому різноманітті образно-тематичний світ Сковороди виділяє дві чітко виражені сфери – природу і Бога.

ОБРАЗИ. Формулюючи ту чи іншу філософську ідею, Сковорода повсякчас створює образ, а від нього розвиває думку. «Філософський стиль Сковороди – це своєрідний поворот філософського думання від форми мислення в поняттях до якоїсь первісної форми мислення – до мислення в образах та через образи» [2, 18]. Філософ мислить новими образами – психологічними, філософськими, історично-філософськими, демонструючи схильність до трансформації та оригінальної інтерпретації мандрівних і «вічних» мотивів, сюжетів, образів (природи, пташок, моря, човна). Образами у Сковороди були фігури небесних та земних створінь: сонце – у значенні правди, кільце – у значенні вічності, голуб – у значенні сором'язливості тощо. Проте головними в образному світі Сковороди треба назвати образи кола, колеса, кулі, кільця як життєвого циклу, що є найбільш завершеною, замкненою формою, такою, що у своєму кінці повертається до свого початку. Це символи життя, абсолютного буття. Інший образ – образ змія – символ кругообігу, кругового руху, символ діяльності розуму.

Мислення образами також забезпечило Сковороді зближення між його філософією й поезією. Вражаючі вияви такого зближення і навіть їхньої спорідненості демонструє і мова його власних музичних творів, що тяжіє до народнопісенного мелосу, багата на метафори, алегорії, «фігурні вислови», протиставлення, синоніми, що свідчить про «емоційний поетичний склад його творчого світовідчуття і світобачення» [3, 30]. Багатозначність вислову в поетичних творах Сковороди (завдяки навмисному вживанню «то різних за позначенням і за походженням, то подібних за значенням, але різних за походженням слів, що впливає з понять «істинного» й «неістинного», «видимого» й «невидимого» [23, 52]) близька в цьому до музичних композицій, бо музика, за переконанням З. Лісси, має її (багатозначності) найвищий ступінь. До того ж «його мова – це мова підсвідомості, а не логічних операцій над словом, які б примусили його вийти з цього слова, загрожуючи втратою розуміння» [10, 10]. «Висока інтертекстуальність..., схильність до трансформації та оригінальної інтерпретації мандрівних і “вічних” мотивів, сюжетів, образів», врешті, «світ символів, органічна вкоріненість у національні й світові ... традиції, культурологічна насиченість» [24, 83] забезпечили творчості Сковороди «проміжний стан між естетичною і науко-

вою свідомістю, пов'язаний з переходом від фольклорно-міфологічного мислення через релігійне до раціонально-абстрактного мислення» [25, 53], водночас були органічною складовою власного музичного мислення Сковороди.

СИМВОЛІКА. Притаманна Сковороді-філософу символічна система думання загалом характерна для барокової доби. Сковорода мислить символами, а це, як уважає О. Козаренко, є «засобом збереження генетичної пам'яті, усвідомлення самототожності» [8, 10].

У справі «символізації» філософського думання Сковороди неабияк прислужилася «і символіка народної поезії, і символіка античного неоплатонізму, і символіка християнська як отців Церкви, так і української полемічної та проповідницької літератури 16–18 віків» [2, 18]. У результаті творчо переосмислені поетом, Сковородинівські «поняття ніби жевріють тільки, дримають під покровом образів та символів. Кожен символ ...не має у нього твердого певно-усталеного, різко-обмеженого значіння, а має певну множність значінь...» [5, 39].

Пропонуючи свій символічний погляд на світ, він змушує читача думати. Жодного символу Сковороди не можна розгадати до кінця, однозначно, в одному сенсі. «Але, – на думку Сковороди, – це і є саме позитивна риса символічного пізнання, що в ньому ми постійно мусимо щось інтерпретувати..., таким чином... проходити глибше в суть речі» [2, 46]. Головним для філософа є сам *процес* мислення символами, а не пошук шляхів розкриття їх суті. Тим часом «вивчати й інтерпретувати Сковороду треба лише на підставі законів його творчості, семантично, за способом ним застосованої символіки» [26, 23]. «Поступай и здесь так, как на опере, и довольствуйся тем, что глазам твоим представляется, а за ширмы и за хребет театра не заглядай» [27, 118]. У тому ще одна своєрідність його символічного мислення, котра виявляється в постійних поворотах від ідеальних, абстрактних, загальних предметів, явищ до конкретних: життя, природи, мистецтва, релігійної традиції.

Філософська наповненість символу, що виразно простежується у творах Сковороди, не стала на заваді розвитку емблематичного стилю, найяскравішим представником якого він став у літературі нового часу. Емблеми і символи для Сковороди – це «спосіб закріплення в чуттєвих образах уявлень і понять» [28, 29]. Він в епоху бароко заклав споріднену з емблематичністю ще одну ознаку національної музичної мови. Ідеться про її акцентовану знаковість, розуміння котрої веде «до позамузичного світу речей, понять і людських прагнень», або до «інтонаційного словника епохи» (Б. Асаф'єв) [8, 50], а також «породжує символічне насаження музичного тексту, закодованість його складових елементів» [8, 108]. «Склалася вона, очевидно, під впливом музичної риторики, авансованої до національного музичного мислення завдяки бароковій теоретичній думці та композиторській практиці» [8, 108]. Творчість українських композиторів свідчить про те, що словесний символ не раз інспірував надзвичайно цікаві драматургічно-образні рішення. О. Козаренко, досліджуючи семантику української національної музичної мови, наводить численні приклади інтонаційних музичних стереотипів, елементів ладової семантики і т. п. Засоби сучасної музики спрямовані на втілення цілого спектра реалістичних, алегоричних і символічних музичних смислів, що відтворюються на новому емоційному рівні й відповідно коректуються новою логікою мисленнєвого процесу.

Музикознавець О. Самойленко, розглядаючи музичну культуру ХХ ст. саме з погляду оновлення символічного змісту музики як її типологічної тенденції, уважає, що творчість українських композиторів 1970–1990-х років Л. Дичко, В. Сильвестрова, Є. Станковича, В. Рунчака, С. Зажитька, М. Кармінського та інших поряд з О. Мессіаном, П. Булезом, К. Штокгаузенем, К. Пендерецьким стає стійкою стильовою моделлю нового музичного мислення [15, 111].

ВІРШУВАННЯ. У поетичній творчості Г. Сковорода продовжив традиції українського силабічного віршування кінця ХVІ – першої половини ХVІІІ ст. Більшість його поезій написана силабічним віршованим рядком, ритм якого створювався певною кількістю складів і котрий не завжди мав однакову довжину. Новатором поета вважаємо за те, що за Д. Чижевським, він «виступив реформатором силабічного віршування, майстром форми вірша, <...> ритмізував і тонізував силабічний віршований рядок» [3, 29], завершивши тим самим понад 200-річний шлях розвитку силабічного віршування в українській поезії. Вірші «Саду...» увібрали в себе особливості староукраїнської класичної поезії, грецької та латинської літератури. При цьому в поета «це пісні, форма яких нагадує народну пісню, псалми, Біблію, і від того, який мотив переважає, яке почуття в даний момент ним керує», залежить зовнішня форма твору. Силабічному

віршованому рядку відповідає не тільки однакова кількість складів, а й невпорядковане (вільне) розташування наголошених та ненаголошених згідно з нормами природного живого мовлення. Ці риси споріднюють поетичний вірш Сковороди з давньоукраїнською силабікою. Її вільна ритміка – функціональна, близька за своєю сутністю до музичної, бо, як доводить музикознавець О. Цалай-Якименко, «ґрунтується на ...взаємодії формотворчих елементів: долей, мотивів, фраз, періодів...» [29, 123].

Ой ти, пташко жовтобока, 4+4
Не клади гнізда звисока, 3+5
Клади ж його низько в ямці, 4+4
Ховай діток у зеленій травці 4+6

Визначальним фактором музичної виразовості українського силабічного вірша [у тому числі Сковородинівського. – О. Г.], стає, як дослідила О. Цалай-Якименко, «спряженість неоднорідних ритм-мотивів-стоп (по два, по три), які то взаємно притягуються, то відштовхуються, дробляться, або ж об'єднуються у більші цілості, до того ж різноманітних масштабів» [29; 123].

Звіщений пророками, отчими нароками
В останнім буде літі, це є в Новім Заповіті.
Дух свободи нас в нас родить,
Веселіться, адже з нами Бог
(Пісня 4-та).

Доведено, що зміни ритму в силабічному вірші аналогічні структурним трансформаціям в музичних мотивах. Сталі ж, типові ритм-моделі силабічного вірша трапляються в музичній творчості давньої України, а також у професійній творчості (ірмолійному і партесному співі), напівпрофесійних та фольклорних жанрах (кантах, псалмах, піснях, танцях). Як стверджує О. Цалай-Якименко, «така «модусна» основа становить цілісну ритмолексичну систему, яка була поширена в давній Україні, практично в усіх була «на слуху» [29, 123]. Пісня має чотирирядкову строфічну пісенну форму (хоча в поета бачимо дворядкові (Пісні 3-тя, 24-а), шестирядкові (1-а, 10-та, 19-та, 26-та), семирядкові (2-а, 4-та, 6-а, 12-та, 13-та, 16-та, 23-тя), п'ятирядкові (11-та, 14-та, 17-та, 21-а, 25-та), семирядкові (5-та, 15-та, 20-та), восьмирядкові (9-та, 18-та, 22-а, 27-а) строфи) і засвідчує обґрунтований музикознавцями факт про «пряму схожість структурних елементів силабічного вірша і нормативних складників музичного формотворення» [29, 140], тобто забезпечення можливості нерівноскладового вірша для комбінацій музичної форми. «Таким чином, у природі української силабіки спостерігаємо пряме уподібнення до специфічно музичного, ритмофункціонального мислення» [29, 140].

Силабо-тонічний вірш з паралельним римуванням – жанр, який започаткував Сковорода і перейняв Котляревський в «Енеїді». Силабо-тонічне віршування має народнопоетичну основу, в яку покладено принцип вирівнювання наголошених та ненаголошених складів, їх нормативна кількість, чергування, що стало ознакою подальшого етапу розвитку ритмічності, особливістю якого, крім усього, є і зростаючий вплив мелодії на текст, що у свою чергу також надавало їй формотворчого значення.

Відома пісня «Всякому городу нрав і права» – яскравий приклад повного підпорядкування ритміки мелодії – ритміці вірша, а також використання як рівноправної поряд з «жіночою» «чоловічої рими» (з наголосом на останньому складі).

Всякому городу нрав і права
Всяка имієт свій ум голова
Всякому сердцу своя єсть любов
Всякому городу свой єсть вкус каков.

Додатково зауважимо, що кращі пісні Сковороди, тобто ті, в яких він ближчий до народних ідейно-образних та мовностильових джерел, багато в чому яскраво ілюструють пізніші висновки Ф. Колесси про силабо-тонічне віршування, що лежить в основі форми народної пісні.

В основі Сковородинівського віршування лежить книжна силабіка, що знайшла своє продовження і навіть (разом з народною силабікою) зійшла на вищий щабель розвитку в поезії Т. Шев-

ченка. Його силабічний вірш – нове явище в українській версифікації. «Загадкова музикальність творів геніального поета значною мірою наслідок не лише творчо-індивідуального переосмислення силабічної техніки давніх українських майстрів, але й відкриття нових граней у ...палітрі новоукраїнської, Шевченкової системи силабічного віршування, суттю якого є глибинна органічна музикальність» [29, 141]. Ідеться, отже, про неодмінне її [Шевченкової системи] усвідомлення лише в контексті такої самої глибинної інтонаційної спорідненості музичної і віршованої творчості, якою О. Цалай-Якименко пояснює, з одного боку, мелодійну природу української мови, з другого – загадкову співучість поезії Шевченка, та й взагалі співучу ментальність українського народу [29, 123]. «Хіба це не природньо – говорити і музикою, і віршами? Адже вони настільки єдині, що їх важко відокремити...», – підтверджує композитор О. Ківа [30, 24].

Однак між двома поетами-мислителями є й іншого (немузичного) роду духовна спорідненість. Вона – у спільному морально-етичному вченні, що його проповідували, за означенням М. Драгоманова, обидва «поети-бібліїці». Утім, якщо в основі всіх теоретико-філософських думок, що їх висловлює Сковорода, лежить релігійний зміст (*шлях* до Бога – лише через Біблію), то в Шевченка дорога до Найвищої Премудрості перейшла в «безпосередній» «діалог людини з Богом», здійснюваний за посередництвом «Кобзаря» [курсив *О. Г.*] [31, 12]. «Подібно до Сковородинівських, писання Шевченка не є ані “чисто” художніми, ані “чисто” філософськими, ані “чисто” релігійними..., – і водночас вони є і художніми, і філософськими, і релігійними...» [31, 12]. Услід за О. Забужко звернемо увагу й на те, що, і як Сковородинівські, «навзагал усі Шевченкові тексти, чи, точніше б сказати, увесь Шевченків текст» є «внутрішньо поліфонічним, діа- і полілогічним» [31, 48], що також свідчить на користь характеру їх мислення, не позбавленого музичних рис. У такому аспекті «працюють» і такі спільні особливості поетичного письма, як повторюваність, «кругообіг образів» (М. Коцюбинська), мотивів, «внутрішнє бачення» явищ і людей, виявлення їх мовою народно-міфологічних символів. Загалом у спадок від барокового Сковороди романтичному «Кобзарю» значною мірою передалася чисто міфологічна природа мислення. А згодом «саме в лоні Шевченкового міфу відбулося зародження того, що можемо з повним правом визначити як українську національну ідею» [31, 102].

Впливу поглядів Г. Сковороди зазнав і російський «філософ, мислитель та мораліст» (Багалій) Л. Толстой. Аналогію між обома спостерігаємо в прагненні узгодити ними власний спосіб життя зі своїм світоглядом, що полягало у відстороненні від світського життя. Етика обох схожа сповіданням теорії «неделания», яка, щоправда, неоднаковою мірою (Г. Сковорода – більшою) була втілена ними в життя. Обидва мислителі постійно шукали істину, ґрунтом світогляду обох «була не так сила ідейної проповіді, як власне моральне удосконалення та вплив особистого прикладу життя на оточення» [4, 409].

Філософсько-поетичне мислення Г. Сковороди суголосне з тодішнім бароковим музичним мисленням, що знайшло своє втілення як у світській, так і церковній музиці. Друга половина XVIII ст. – час розквіту творчості Сковороди – ще й етап співжиття двох відповідних типів музичного мислення: старого (монодичного) та нового («фігурального») багатоголосся.

Нинішній стан обізнаності зі стилем українського монодичного співу дає змогу стверджувати, що ґрунтується він на мелодичній, пісенній основі, має певні метричні закономірності, гармонічне начало. В українському ірмолійному співі чітко простежується викристалізована інтонаційна лексика. О. Цалай-Якименко вважає, що «глибинні корені українського ірмолійного співу – у мелодизованій декламації канонічних текстів. Українська монодія практично не знає «сухого» речитативного викладу: формотворення в мікро- й макромасштабах позначене стрункою ладовою і метричною організацією, кристалізується у довершені музично-словесні «віршові форми» [29, 58]. Що стосується багатоголосся, то в ньому тоді закладалися поліфонізація тканини, інструменталізація хорового письма, зокрема, через віртуозне розспівування складів, які стали невід’ємними рисами хорової музики Бортнянського, Березовського, Веделя.

Багатоголосся представлене партесним (хоровим) концертом. «Знані протягом віків біблійні тексти, псалми і їх похідні розкрились в ньому як джерело драматичних образів, що вражали, захоплювали, потрясали» [32, 246] (згадаймо Сковородинівський драматичний ліризм). Вони різняться за афектами. Одне коло – скорбота, смуток, марність людського життя і т. п., що характерні і для поета. Інше, «полярне», коло – «урочиста святковість, сліпуча радість» [32, 246], риси, що характеризують творчість 70–80-х років XVIII ст., і яких, щоправда, марно шукати у Сковороди. Як

уважає Н. Герасимова-Персидська, ці «дві образні сфери є основою контрасту як рушійної сили формотворення» [32, 246]. Ця характерна ознака знайшла своє виявлення в партесному стилі в зіставленнях мажору і мінору, різному за силою звучанні, змінах темпу тощо. Загалом, контраст, як і повторність, формування акцентного такту, мають тут, очевидно, віршову природу, оскільки збігаються в часі з переходом від силабічного до силабо-тонічного віршування, зокрема, у поезії Сквороди. Інтонаційна мова партесних концертів – це, як указує Н. Герасимова-Персидська, «і сталі формули європейської музики, і елементи старовинного розспіву, і звороти псалм та кантів, а через них і народних пісень» [32, 249]. У цьому, власне, і є інтонаційна неповторність української партесної творчості, обличчя якої, на відміну від універсального бароко Заходу, визначає відчутна перевага духовних елементів над світськими.

За своєю глибиною і багатогранністю подібним до геніїв Г. Сквороди і Т. Шевченка був і залишається суто український національний феномен – А. Ведель. Його аналогії з першим простежуються хоча б у житті: для них обох первинним, визначальним завжди було духовне начало, що виявлялося в нехтуванні всіма земними матеріальними благами. «Як і Скворода, Ведель вбачав духовні чесноти в ширій добротності, одним із дієвих чинників якої було підсвідоме прагнення митця оживити засобами музики загрубілі, черстві серця, розбудити в них ті якості, які справді роблять людину людиною» [33, 79]. Прагнення Веделя творити добро входило в контекст його ісихастського ставлення до життя. Ця філософія в національно-трансформованому вигляді певною мірою відобразилась в поглядах і Г. Сквороди. «Ведель, як і Скворода, спрямовує зусилля на віднайдення вищої істини через призму власного сумління і творчого світосприйняття» [33, 80]. При цьому композитор, на відміну від Сквороди, який мав власний підхід до тлумачення символів, «трактує проблематику ісихазму під кутом зору першоджерельної символіки» [33, 80]. На відміну від багатьох своїх співвітчизників, митець протягом майже всього життя перебував у сфері національних морально-естетичних основ світосприйняття і мислення. Тим часом Веделю виявилось близьким Сквородинівське прагнення пізнання світу крізь пізнання себе, свого серця, про що свідчать хоча б його духовні концерти зі скорботними текстами «благальних» псалмів, у яких ідеться про страждання людини і звернення по допомогу до Бога. Лірико-драматичні концерти № 2, 3, 6, 11, 12, завдяки заглибленню в людську душу, набули яскраво вираженого особистісного характеру, оскільки зобразили стан зболеної душі, що, як припускаємо, на той час оволодів композитором [34, 91].

Визначальні погляди Г. Сквороди значною мірою виявилися не лише в композиторській творчості, а й у сфері виконавства. У цьому контексті немає рівних «останньому епігону старої музикально-вокальної України» О. Кошицю (В. Шербаківський) [35, 17], який ще бачив і відчував впливи безпосередньої народної віри, народної релігії. Тим-то «Кошиць зрозумілий нам на фоні 17-го і 18-го віків, на фоні барокко і рококо, на фоні тих часів, коли віра грала значно важливішу роль, ніж у другій половині 19-го віку. Кошиць був особливо учнем Веделя, який був чистим епігоном барокко, але барокко українського, <...> по змісту палахкотячого, тремтячого, молитовного, вопіючого до Бога, покайно ридуючого... і в той же час по своїй зовнішній формі і по наладі казкового, наївного, утаємниченого, підносячого до Бога, віддаючого на ласку Божої милости. Кошиць палахкотяче віруючий, віддавав себе на Божу ласку і в якийсь невимовний, метафізичний спосіб зв'язував себе і слухаючу публіку з Божою ласкою, виявленою в його передачі музики» [35, 21]. Ця духовна спорідненість, без сумніву, не тільки зігривала поза межами Батьківщини власну Кошицеву українськість, а й виявляла його неперевершене відчуття музики Веделя, що перелилось у високо майстерне виконання Українським національним хором майже всіх хорових творів композитора (за винятком двохорних концертів) в багатьох державах світу. Недосяжний для багатьох славних колективів рівень звучання хору в цих композиціях дав підстави враженим критикам пересвідчитись і зізнатись: «Для правдивого музиканта музика є молитвою. Він не оглядається, хто його слухає і скільки людей слухає, але падає навколішки в таємниці свого серця через те, що в душі його “щось” йому так велить і чому коритись він просто повинен. Враження такої молитви я мав на концерті українців...» [35, 39].

Отже, Г. Скворода є не тільки останнім представником українського духовного бароко. Він ще й «український “передромантик”»: але бароко та романтика – саме ті періоди духової історії, що наклали на український дух найсильніший відбиток. Отож Скворода стоїть у центрі української духової історії» [2, 207].

Д. Чижевський стверджував, що «бароккове мистецтво і бароккова поезія зокрема, призначені не для людей іншого часу, а саме для людей барока». Справді, сьогодні не просто зрозуміти хоча б

складне й багатомірне явище мандрівництва. Тим паче, що після Сковороди відбувся «еволюційний стрибок, унаслідок якого змінилася і знакова система культури (літературна мова, комплекс етико-естетичних уявлень) і нормальний дискурс поміж творцями і реципієнтами культури» [18, 42], та й сам культурно-мистецький процес. Однак вплив його думання наклав (з більшою чи меншою мірою виразності) відбиток на наступні етапи музично-історичного процесу. І якщо в композиторській творчості про це вже можна говорити у зв'язку з хоровими композиціями А. Веделя, у виконавстві такі приклади маємо, починаючи з диригентської діяльності О. Кошиця з його славною на весь світ Капелюю, зрештою, з «витворенням Лисенком справжньої етнохарактерної музично-семіологічної системи» [8, 37], то наступні прояви усвідомлення і спроби музикологічного пояснення семіологічного аспекту музичного мислення трапляються вже в першій «Історії української музики» М. Грінченка в 1922 році, який, крім того, услід за Спенсером повторює думку про знаковість слів та тонів у мові як таких, що є знаками ідей (перші) та почувань (другі) [6, 11].

Семіологічний підхід у трактуванні категорії музичного мислення накреслився відносно недавно. Так, для прикладу, за О. Самойленко, сучасна музично-космологічна символіка є не що інше, як новий, гранично узагальнювальний досвід пояснення природи музики як релігійно-духовної. Виходячи з такої природи музики, музикознавець передбачає «перевагу в ній (музиці) символічних смислів на всіх етапах її історичного розвитку, а також універсально-буттєвий зміст музичних символів [15, 112]. Сама космологічна тема у творчості сучасних композиторів виявляється, на її думку, «тісно пов'язаною з розумінням музики як прекрасного, що ще раз нагадує про неостильові тенденції сьогоденної композиторської поетики, зокрема, про інтерес до естетичних поглядів античності» [15, 114].

Інтерпретація космічного у зв'язку з прекрасним сьогодні «продовжує визначати характер космологічних символів у музиці, що включають в себе образи Природи, Любові, Віри», стремління до сквородинівського «горнього». «Подібна символіка, претендуючи на безмежність, веде до перегляду смислових і стилістичних меж музики, до змін уявлень про метро-висотний мелодичний контур, про природу акорду, динаміку й артикуляцію, про особливості фактурно-гармонічного розвитку, принципи формотворення і т. ін.» [15, 114].

Отже, маємо підстави твердити, що філософія Г. Сковороди, а точніше – система його філософських поглядів, заклала перші міцні підвалини у фундамент формування національної концепції музичного мислення, а сам Г. Сковорода започаткував в українському науковому музикознавстві деякі визначальні її (концепції) засади.

Сучасні прояви звернення до семіотичного, зокрема семантичного, аспекту музичного мислення, пов'язані з іменами українських музикознавців: І. Пясковського¹, В. Москаленка², І. Котляревського³, М. Денисенко⁴, О. Оголевця⁵, С. Шипа⁶, а також О. Маркової, О. Зінкевич, О. Козаренка, О. Самойленко, а віднедавна ще й досі маловідомого Ю. Созанського⁷, поки що значною мірою спорадичні, однак маємо підстави сподіватися, що зі зміною системи естетико-філософських координат традиційне поле досліджень в українському музикознавстві розширяться й у цьому напрямі.

¹ Логика музыкального мышления. – К., 1987; Феноменология музыкального мышления // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2000. – Вип. 7. – С. 46–56.

² Наприклад: До визначення поняття «музичне мислення» // Українське музикознавство. – К., 1998. – Вип. 28. – С. 48–54; Про задум та музичну ідею твору // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2002. – Вип. 21. – С. 10–17.

³ Діатоніка і хроматика як категорії музичного мислення. – К., 1971.

⁴ Модальність музичного мислення: Автореф. ... канд. мист.

⁵ Вступ до сучасного музичного мислення. – К.; Л.; Полтава, 2006.

⁶ Музыкальная речь и язык музыки (О., 2001); Музыкальный знак в типологическом аспекте (Київське музикознавство. К. 2001. – Вип. 7.); Музыкальный язык в пространстве музыкальной культуры (Музыка в просторі культури // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2004. – Вип. 33).

⁷ Семиотическая модель и её типы в инструментальной музыке // Юрій Созанський (до 80-ліття). Спогади. Матеріали. Дослідження. – Л., 2006. – С. 135–155.

1. *Чижевський Д.* Історія української літератури (від початків до доби реалізму). – Т., 1994. – С. 244.
2. *Чижевський Д. І.* Філософія Г. С. Сковороди / Підготовка тексту й передне слово проф. Л. Ушкалова. – Х., 2004. – С. 17, 18, 46, 207.
3. *Мишанич О.* Григорій Сковорода. (1722–1794) // Григорій Сковорода. Твори: У 2 т. – К., 1994. – Т. 1. – С. 23.
4. *Багалій Д.* Український мандрований філософ Григорій Сковорода. – К., 1992. – С. 18, 23, 76, 341, 409.
5. *Чижевський Д.* Нариси з історії філософії на Україні. – Прага, 1941. – С. 38, 55, 39.
6. *Грінченко М.* Історія української музики. – К., 1922. – С. 10, 16, 11.
7. *Сковорода Г.* Кільце. Дружня розмова про душевний мир // Григорій Сковорода. Твори: У 2 т. – С. 369.
8. *Козаренко О.* Феномен української національної музичної мови. – Л., 2001. – С. 99, 10, 50, 108, 37.
9. *Грушевський М.* З історії релігійної думки на Україні. – К., 1992. – С. 126.
10. *Федорак Н.* Людина епохи бароко: метафора Григорія Сковороди // Григорій Сковорода: Загадковість присутності (Матеріали конференції, присвяченої 280-річчю від народження Григорія Сковороди) / Відпов. ред. О. Купчинський. – Л., 2005. – С. 7, 10.
11. *Шреєр-Ткаченко О.* Григорій Сковорода-музикант. – К., 1972. – С. 28.
12. *Маценко П.* Давня українська музика і сучасність. – Вінніпег, 1952. – С. 19–23.
13. *Іванько І. В.* Григорій Сковорода і народна пісня // Народна творчість та етнографія. – 1965. – № 1. – С. 81–90.
14. *Мишанич О.* Григорій Сковорода і усна народна творчість. – К., 1976. – С. 71.
15. *Самойленко А.* Новая символика в творчестве Оливье Мессияна // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2003. – Вип. 28. – С. 111.
16. *Сковорода Г.* Брань архистратига Михаила со Сатаною о сем: легко быть благим // Григорій Сковорода. Вірші. Пісні. Байки. Діалоги. Трактати. Притчі. Прозові переклади. Листи / Ред. кол.: І. О. Дзеверін та ін. – К., 1983. – С. 268.
17. *Криса Б.* Вступ // Григорій Сковорода: Загадковість присутності. – С. 3.
18. *Скоць А.* Григорій Сковорода: «Сад» його душі // Григорій Сковорода: Загадковість присутності. – С. 27, 29, 31, 42.
19. *Колесса Ф.* Декілька слів про мелодії народних пісень з Підкарпатської Русі // *Колесса Ф. М.* Музикознавчі праці / Ред. кол.: Л. М. Ревуцький та ін. – К., 1970. – С. 407.
20. *Сироїд О.* Пісні Григорія Сковороди в усній традиції // Григорій Сковорода: Загадковість присутності. – С. 66, 67 (прим. 15), 68, 72.
21. *Булат Т.* Камерно-вокальна лірика. Становлення пісні-романсу // Історія української музики: У 6 т. – К., 1989. – Т. 1. – С. 244–245.
22. *Чижевський Дм.* Історія української літератури. – Прага, 1942. – С. 44, 45. – Ч. 22–23.
23. *Криса Б.* Світоглядні основи українського поетичного барокко // Українське барокко. Матеріали I конгресу Міжнародної асоціації українців (Київ, 27 серпня – 3 вересня 1990 р. – К., 1991. – С. 52.
24. *Тихолоз Б.* «Човен серед моря» як топос філософської лірики (Григорій Сковорода – Іван Франко) // Григорій Сковорода: Загадковість присутності. – С. 83.
25. Філософія Григорія Сковороди. – К., 1972. – С. 53.
26. *Погорілий С.* Символи у Сковороди // Сучасність. – 1973. – Ч. 3 (147). – С. 23.
27. *Сковорода Г.* Начальная дверь ко християнскому добронравію // Григорій Сковорода. Вірші... – С. 118.
28. *Іванько І. В.* Григорій Сковорода // Григорій Сковорода. Вірші... – С. 29.
29. *Цалай-Якименко О.* Київська школа музики XVII ст. – К.; Л.: Полтава, 2002. – С. 123, 141, 140.
30. *Швець Н.* Поетика камерно-вокальних кантат Олега Ківи // Українське музикознавство. Традиції та сучасність / Ред. кол.: Я. Якуб'як та ін. – Л., 1993. – С. 24.
31. *Забужко О.* Шевченків міф України: Спроба філософського аналізу. – К., 1997. – С. 12, 48, 102.
32. *Герасимова-Персидська Н.* Український варіант музичного барокко // Українське барокко. Матеріали I конгресу Міжнародної асоціації українців (Київ, 27 серпня – 3 вересня 1990 р.). – К., 1993. – С. 246.

33. *Тилик І.* Про особливості світосприйняття Артемія Веделя // Постать Артема Веделя в історично-культурному контексті / Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – К., 2001. – Вип. 11. – С. 79, 80.
34. *Корній Л.* Артем Ведель у контексті української культури другої половини XVIII ст. // Постать Артема Веделя в історично-культурному контексті. – С. 91.
35. *Щербаківський В.* Олександр Антонович Кошиць. – Лондон, 1955. – С. 17, 21, 39.

*Маргарита Семенюк
(Львів)*

ОСОБЛИВОСТІ СТИЛЮ МУЗИКИ ГНАТА ХОТКЕВИЧА

Стильові засади музики Гната Хоткевича в різних жанрах виявляють промовисте домінування національного колориту в більшості опусів. Збереження і продовження фольклорних традицій було ідеологією творчого методу митця не тільки у творчості для бандури чи вокальної музиці, про що наголошувалося в попередніх дослідженнях його творчості, але й інших площинах його композиторської праці.

Уже на початковому етапі творчості Г. Хоткевич ступив на «шлях широкого використання фольклорної лексики» [1]. Усвідомлення важливості народної творчості для культури і мистецтва, необхідності їх органічного розвитку було характерною рисою світосприйняття композитора. Вочевидь, із цієї причини він повсюдно і ретельно вивчав фольклор, зафіксував понад 60 наспівів та награвань (тепер зберігаються в ЦДІА України м. Львова). Окрім того, йому належать сімдесят сім обробок народних пісень, стильовий досвід яких виразно простежується в оригінальних творах, особливо – у композиціях на вірші Т. Шевченка та І. Франка.

Можливо, митець сприймав фольклор як «об'єктивну» частку регіонального колориту, занотовуючи мелодії для колористично-характерних картин, створення образів народних свят та обрядів у своїх творах. Такі мальовничі описи, поглиблюючи психологічну палітру оповіді та надаючи їй неповторного колориту, іноді трапляються в його літературних творах. «Боже, яка сумна пов'язь звуків! Мов скрипив хто гуцульські солоні сльози у камінчики маленькі і от ними грається в цім білім тумані. І в'яжуться знов, і летять, летять, зливаються з морем білим і стають його нерозривною частию. І от уже колишеться воно, біле море, разом із мелодією. І от уже журиться і плаче разом з нею. «Що се?... Що се за звуки?» – питає душа тоскливо. Се гуцульська трембіта. Це стародавній подарунок минулих гірських людей нащадкам, се єдина лучність поколінь. На сій трембіті в сих горах грали тисячу літ тому... Хтось – умер...» [2].

Важливу роль у найбільш наближених до народних пісень солоспівів відіграють поєднання стилів і поліфонічні прийоми, різні види багатоголосся та пов'язані з ним технічно-професійні прийоми – вертикально-рухомого, імітаційного контрапункту, канонічних проведень, гетерофонії, бурдонного, розвиненого підголоскового. При цьому доволі показово, що митець, здобутки якого найяскравіше пов'язані з фольклорним виконавством, де панує індивідуальна манера, тембральна характерність тощо, у солоспівах і хорах прагнув до академічної манери.

Поліфонізація музичної тканини нерідко набуває вирішального значення в комплексі виражальних засобів цілого твору. «Гнат Хоткевич у своїх хорових творах, – відзначалося критикою, – вдало використовує співставлення гомофонного та поліфонічного викладів, різних тональних планів, вдається до текстових повторів, виключення чи збільшення голосів хорової фактури, що засвідчує про доскональне володіння технікою композиторської майстерності» [3].

Поліфонічний тип мислення зумовив деякі види структурної і фактурної комплексності. Музичній тканині багатьох творів властива багатоплановість. Композиції Гната Хоткевича складаються переважно з полімелодичних фактурних ліній. Прийом, який в літературних творах митця відзначає І. Приходько як «полілоговий спосіб письма», характерний змістовною об'ємністю, «поєднанням у зображенні широкого зовнішнього світу і глибокого внутрішнього» [Цит. за кн.: 4, 13], має місце в музичних творах композитора¹. Мимоволі виникає асоціація з авторським коментарем у театральному спектаклі.