

## ШЕВЧЕНКІАНА В УКРАЇНСЬКІЙ КОМПОЗИТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ XX СТОЛІТТЯ

**Анотація.** Розглянуто твори сучасних українських композиторів, написані на слова Тараса Шевченка або створені за мотивами його поезії. Здійснено спробу жанрової класифікації, виявлено основне коло тем, ідей і образів української музичної Шевченкіани.

**Ключові слова:** Тарас Шевченко, поезія, український композитор, музичний твір, музична Шевченкіана.

**Аннотация.** В статье анализируются произведения украинских композиторов, написанные на слова Тараса Шевченко или созданные по мотивам его поэзии. Произведена жанровая классификация произведений, выявлен основной круг тем, идей и художественных образов украинской музыкальной Шевченкианы.

**Ключевые слова:** Тарас Шевченко, поэзия, украинский композитор, музыкальное произведение, музыкальная Шевченкиана.

**Summary.** The article returns a researcher to the figure and creative work of Taras Shevchenko, which is traditional for the Ukrainian musical culture and currently is often associated with conceptual reframing of paradigm of the Ukrainian culture. In the article the panoramic review of creative reserve of the Ukrainian composers of the XX century is carried out from

the point of view of evocation of poetry of Taras Shevchenko. It is creation work of founder of musical Shevchenkiana, founder of Ukrainian professional composer's school Mykola Lisenko, whose reserve has over 80 works on the poems of Taras Shevchenko. It is an artistic comprehension of poetry of Taras Shevchenko through the prism of creative works of Stanislav Lyudkevich, Cyril Stetsenko, Levko Revutsky and Boris Lyatoshinsky, Myhailo Verikivsky, Myroslav Skoryk, Yevhen Stankovycha, Levko Kolodub, Vitaly Gubarenko, Gennadii Lyashenko. An author notices that the revolutionary and heuristic ideas of Shevchenko's poetry in XX century give fruitful sprouts in musical and stage genres. In last third of the XX century the poetries of Taras Shevchenko that were not embodied on the stage become an impulse for writing a row of operas by the Ukrainian composers ("Recall, My Brothers" by V. Gubarenko, "The Blind One" by O. Zlotnyk "Taras' Chumatsky Way" by O. Rudyansky and others). The special attention is paid to the creative work of Ivan Karabits in whose reserve is one of the brightest embodiments of prophetic ideas of Taras Shevchenko in modern Ukrainian music — operatorio "Kyiv Frescos".

**Key words:** Taras Shevchenko, poetry, Ukrainian composer, piece of music, musical Shevchenkiana.

**Актуальність.** Звернення до творчості Тараса Шевченка є традиційним для української музичної культури, хоча в різних періодах історії уявлення про Шевченка як поета, особистість, культурно-громадського діяча переосмислювалося, пройшовши різноманітні градації від народного поета й поета-революціонера до національного пророка, месії, духовного батька нації та генія світової культури. Як центральна постать в українській культурі, Тарас Шевченко незмінно привертає увагу провідних митців, учених, а будь-яке концептуальне осмислення (переосмислення) самої парадигми української культури майже неминуче розпочинається з нового тлумачення ролі та значення творчості Шевченка. Оскільки в науковій літературі музичну Шевченкіану досліджено доволі фрагментарно, **метою** цієї статті є панорамний огляд творчого доробку українських композиторів XX ст. з погляду втілення поезії Тараса Шевченка.

**Вклад матеріалу.** Основи музичної Шевченкіани заклав фундатор української професійної композиторської школи Микола Лисенко, в доробку якого понад 80 творів на вірші Тараса Шевченка. Шевченків "Кобзар" був настільною книгою Лисенка, композитор вчився у геніального українського поета безмежної любові до рідної землі, народу та його пісень. Жодний композитор ані до Лисенка, ні після нього не написав такої кількості різножанрових музичних творів на тексти Т. Шевченка, мало кому вдалося й так глибоко проникнути в інтонацію поетичного слова, розкрити музичну основу Шевченкового вірша. Творчість Лисенка ніби обрамлюють твори на вірші Шевченка: першу оригінальну хорову поему, датовану 1868 р., Лисенко написав на текст славнозвісного "Заповіту", а остання кантата композитора "До 50-річчя з дня смерті Т. Шевченка" (1911) оспівує велич народного поета, ідею його духовного безсмертя. У багатю-

щому творчому доробку М. Лисенка вирізняється кантата “Радуйся, ниво неполитая” — перший зразок класичної форми кантати в українській музиці. Твір написано в кульмінаційний період творчої діяльності композитора (1880-і роки) на текст одного з найвиразніших за своїм гуманістичним філософським змістом віршів Т. Шевченка — “Ісайя. Глава 35 (подражаніє)”. У п’ятичастинній кантаті М. Лисенко, ґрунтуючись на поетичному першоджерелі, втілює за допомогою засобів контрастної хорової драматургії урочисто-оптимістичні образи й мрії поета про визволення поневоленої рідної землі та її майбутній розквіт.

Традиції М. Лисенка продовжили інші композитори ХХ ст. В українській музиці художнє осмислення поезії Т. Шевченка найбільш плідно відбувалося у кантатно-ораторіальному жанрі. Кантату-симфонію “Кавказ” Станіслава Людкевича (1913) написано за мотивами однойменної поеми Т. Шевченка. Твір виник у час, коли відбувалася активізація національно-демократичного руху, і спалах надії на соціальне й національне визволення українського народу загострив експресію вираження революційного почуття у художній творчості. Революційна спрямованість Шевченкової поезії у творі Людкевича поєдналася з типовими для ХХ ст. новаціями у плані революційної риторики, підкресленою увагою до слова і декламації, специфікою ораторського виступу. Монументальна чотиричастинна композиція епіко-романтичного типу ввібрала в себе ознаки двох музичних жанрів — кантати й симфонії. Від кантати — багаточастинність (але без сюжетного розвитку), логіка чергування сольних і хорових епізодів, фольклорна основа тематизму; від симфонії — подібність до частин симфонічного циклу (I ч. — “Прометей” — сонатне Allegro, II ч. — “Не нам на прю” — лірико-філософська молитва, III ч. — “Хортам, гончим слава” - гротескове скерцо, IV ч. — “Борітєся!” — фінал), масштабність симфонічного розвитку з докорінним переосмисленням тематизму, жанрові й тематичні арки тощо. Так, у I ч. тема плачу, страждань, молитви у процесі інтонаційного нагнітання перетворюється на тему революційного протесту — гнівного, полум’яного, експресивного. Між першою частиною і фіналом є грандіозна смислова арка: обидві частини містять у розробках поліфонічні розділи — фугато, а в кульмінаційних зонах з’являються нові жанрово-інтонаційні шари

(козацький марш у I-й ч., революційний гімн з елементами театралізації у фіналі).

Композитор Кирило Стеценко був одним із найпопулярніших у зверненні до започаткованого М. Лисенком жанру революційної хорової поеми. Кантата “У неділеньку святую” на слова Т. Шевченка (1911) — це типова одночастинна хорова поема, цікава в плані актуалізації та переосмислення історичної теми. У творі показана сцена виборів гетьмана, в якій обраний більшістю старий козак відмовляється від цієї честі на користь молодого. І поет, і композитор символічно змальовують естафету визвольної боротьби від старшого до молодшого покоління. У творі помітні риси театральної драматургії, що виявляються у динамічній подієвості, типово сценічній картинності вирішення епізодів, обранні для групових та індивідуальних характеристик образів рис певних жанрів. Зокрема, інтонаційна характеристика Гетьмана має епіко-драматичну думну основу, образ духовенства, яке благословляє козацтво, пов’язаний з хоральністю, аскетизмом, типовими для церковної православної музики, образ козацького війська — з епічною маршовістю.

У 1930-х роках з’явилися два знакові для української музичної культури твори на вірші Т. Шевченка: кантата-поема “Хустина” Левка Ревуцького (1932) та кантата “Заповіт” Бориса Лятошинського (1939). Обидва твори відрізнялися міцною фольклорною основою тематизму. Л. Ревуцький обрав простий зворушливий сюжет про сумну долю бідної дівчини-сироти та її коханого, молодого чумака, який гине в дорозі, а вірна дівчина йде в черницю. Драматичний сюжет, поширений в українських народних чумацьких піснях, покликав до життя одночастинну лірико-епічну вокально-симфонічну композицію поемного типу, в якій виразно проступають народнопісенні інтонації. І хоча в Л. Ревуцького не цитується жодна народна мелодія, у музиці відчуваються і перетворена лірична пісня, і заплачка, і старовинний кант, і багатоголосна хорова пісня. Кантата-поема “Хустина” складається з окремих, пов’язаних між собою розділів, які об’єднує варіантний принцип музичного розвитку. Крім кантати-поеми “Хустина”, Ревуцький створив на вірші Шевченка хори “Ой, чого ти почорніло” (1963), “На ріках круг Вавилоня”, “У перетику ходила” (1967) тощо.

Б. Лятошинський узяв за основу відому народну

мелодію на текст “Заповіту” Т. Шевченка й розгорнув її у невелику кантату. Форма кантати зовнішньо куплетна, але всі куплети підкорені центральному драматургічному стрижневі й підсилюються певними інструментальними засобами, чим подолано статичність самої будови. “Заповіт” Лятошинського є зразком вільної обробки народної мелодії, коли не просто дописується гармонічний супровід до пісні, а пропонується її оригінальна концепція, що збагачує народну пісню, підносить її до рівня високого симфонічного узагальнення. Б. Лятошинський ще не раз звертався у своїй творчості до поезії Т. Шевченка. Йому, зокрема, належать: романс “Є карії очі” для високого голосу і фортепіано (1927), обробка української народної пісні “Рече та стогне Дніпр широкий” для мішаного хору без супроводу (1942), музика до кінофільму “Тарас Шевченко” (1952) та хорові твори на слова Шевченка “Тече вода в синє море”, “Із-за гаю сонце сходить” (1949—1951), “За байраком байрак”, “Над Дніпровою сагою”, “Серце кобзаря”, “Чернеча гора”, “У перетику ходила” (1960).

Масштабна за філософською глибиною поетична творчість Т. Шевченка стала життєдайним ґрунтом для українських композиторів і в оперно-балетному жанрі. Балет “Лілея” К. Данькевича (1940) написано за мотивами творів Т. Шевченка, присвячених трагічній долі жінки-кріпачки. У сюжеті використано мотиви кількох творів поета — “Лілея”, “Княжна”, “Марина”, “Відьма”, “Сліпий” тощо. У лібрето відтворено дух Шевченкової поезії, провідними стали мотиви соціальної нерівності й народного протесту проти панської сваволі, а гірку долю Лілеї та її коханого Степана змальовано на фоні життя народу. У симфонічному розвитку балету особливе значення мають не тільки ліричні теми головних героїв, а й сувора та епічна лейттема народу. Наприкінці кожної з трьох дій балету й у фіналі ця тема переростає у могутній марш повстанців, а в апофеозі балету лунає тріумфально і поліфонічно поєднується із мелодією “Заповіту”.

В опері “Наймичка” Михайла Вериківського (1943 р., друга ред.— 1956 р.) розробляється надзвичайно широко представлена у творчості Т. Шевченка тема жінки-матері та її складної долі. Це хвилююча лірико-психологічна драма про страждання зрадженої дівчини та неймовірну силу материнської любові. Автори лібрето — композитор М. Вериківський та поет К. Герасименко — використали

текст однойменної поеми Т. Шевченка. Дію опери зосереджено навколо образу головного жіночого персонажа. Складність завдання композитора полягала в тому, що треба було показати головну героїню Ганну в різних періодах її життя — від юності до старості, дібрати для музично-сценічного втілення поворотні моменти її біографії. Як і в поемі Шевченка, в опері відсутня передісторія сюжету (взаємини дівчини та її спокусника), твір починається з трагічного моменту вимушеної розлуки Ганни з дитиною, яку вона підкидає до заможного бездітного подружжя. У другій картині змальовано гнітючу самотність Ганни, котра не знаходить собі місця серед рідних, уболіваючи за долю сина Марка. Третя картина — це сцена зустрічі матері й дитини. Аби бути ближчою до сина, Ганна йде в наймички до його прийомних батьків. Далі Марко показаний дорослим чоловіком, він знаходить собі пару і одружується. Четверта картина побудована на зіставленні контрастних почуттів: веселощі й розваги народного весілля і тяжкі переживання нещасної матері. Кульмінація образу головної героїні настає в останній, п'ятій картині: в годину смерті Ганна відкриває Маркові правду про те, що вона не наймичка, а його рідна мати. Коріння музичної мови опери — в народній пісні. У творі використано фольклорні мелодії у вигляді цитат (наприклад, українська народна пісня “Ой, у полі та туман, димно”, яка розробляється в увертюрі) і як тематичний матеріал для оригінальної композиторської творчості, зокрема, в індивідуальних характеристиках героїв. Музичний портрет Ганни створений цілком на фольклорній основі, причому в опері відбувається певна еволюція інтонаційної сфери партії Ганни від схвильованої ліричної пісенності й мелодичної визначеності на початку до переваги декламаційних зворотів у останній картині.

У другій половині ХХ ст. до поезії Т. Шевченка звертаються композитори Мирослав Скорик, Віталій Губаренко, Левко Колодуб, Леся Дичко, Євген Станкович, Валентин Сильвестров, Іван Карабиць та ін. Є. Станкович створив симфонію для хору а capella на вірші Т. Шевченка (1985). Л. Колодуб поповнив музичну Шевченкіану романсами “Закувала зозуленька”, “Зоре моя вечірняя”, “Тополя”, “Доленько моя”, “Утоптала стежечку” (1963), симфонією-думою №2 “Шевченківські образи” (1964), чоловічим хором без супроводу “Ой, діброво, темний гаю” (1964), а також оперою “Поет”

(1988), яка була поставлена 2001 р. на сцені Харківського театру опери і балету. Шевченківська тематика посідає значне місце у творчості В. Губаренка — автора симфонічної поеми “Пам’яті Т. Шевченка” (1962), опери-ораторії “Згадайте, братія моя!..” за творами Т. Шевченка (1991) та симфонії для тенора, сопрано та симфонічного оркестру “De profundis” на тексти останніх віршів Т. Шевченка (1995). У доробку М. Скорика — романси “Якби мені черевики”, “Зацвіла в долині”, “За сонцем хмаронька пливе”, “Ой, сяду я під хатою” (1962), а також кантата-поема “Гамалія” (2005). Поезія Т. Шевченка привертала увагу М. Скорика і в ранній період творчості, і в зрілому віці: романси “Якби мені черевики”, “Зацвіла в долині”, “За сонцем хмаронька пливе”, “Ой, сяду я під хатою” (1962), а також монументальна кантата-поема “Гамалія” для мішаного хору, сопрано, тенора та симфонічного оркестру (2004).

Поема “Гамалія”, що стала літературною основою твору Скорика, написана у 1842 р. і належить до раннього періоду творчості поета. Історичні події доби Козаччини подані як оповідь про визволення бранців козаками на чолі з отаманом Гамалією з турецької неволі. Висвітлені у поемі трагічні колізії отримують позитивну героїчну розв’язку, яка нечасто трапляється в історичних сюжетах Шевченка. Багатошаровість образності і символіки поетичного першоджерела (зокрема поєднання епічної фольклорно-думної основи з іншими жанрово-стильовими елементами національного фольклору — ліричними, історичними, жартівливими піснями, а також ознаками поширених у тогочасній європейській романтичній поезії жанрів оди, драматичного монологу тощо) “проростає” у музиці М. Скорика у багатовимірну з точки зору втілених мелодико-інтонаційних і жанрово-стилістичних джерел цілісну поемну форму. Дослідниця творчості М.Скорика Л.Кияновська виділяє у цьому творі “шість основних жанрово-стилістичних рівнів, які взаємодоповнюються, перетинаються, діалогізують між собою: думна речитатія, побудована на вільно-імпровізаційному, декламаційному розспівуванні тексту; експресивний театралізований речитатив, який частіше доручається солістам; жартівливо-танцювальна сфера; лірично-пісенні фрагменти, позначені як рисами українського романсу, так і оперної експресії; звороти історичних (козацьких) пісень, як героїчно-маршові, так

і урочисто-прославні; хоральність, наближена до манери українського духовного концерту XVIII ст.” [3, 562]. Кульмінаційним епізодом контрастної драматургії кантати-поєми є молитва козаків, у якій вони благають Бога про порятунок на чужині, причому просять захистити не лише їх особисто, а й усю Україну. Г. Ляшенко створив на слова Шевченка кантату “Містерія тиші” для хору а capella (2007), використав тексти геніального українського поета при створенні Симфонії №6 (2008), яка наближається до жанру хорової симфонії. Своєрідність твору визначається введенням молитовного начала, за допомогою якого втілюється творчий задум композитора. Симфонія починається головною канонічною молитвою православних християн “Отче наш”, яку спочатку виконує хор а capella, а згодом інтонації молитви проникають у оркестр і зазнають симфонічного розвитку. Визначальним для другого розділу Симфонії стало поетичне слово Т. Шевченка: тут використано початковий фрагмент поеми “Марія” з молитвою за ошуканих, сліпих невільників. Поетичне слово Шевченка має загальнолюдське значення і, водночас, має потужний національний підтекст. В основу останнього, третього розділу Симфонії покладено фрагмент поезії Дмитра Павличка “Молитва”. Музичне вирішення фіналу Симфонії №6 Г. Ляшенка має ознаки і молитви, й гімну, що зумовлено наголошенням значення історичної місії поета.

Революційні та евристичні ідеї Шевченкової поезії дають плідні паростки в музично-сценічних жанрах. В останній третині XX ст. раніше не втілювані на сцені поезії Шевченка дають імпульс до написання українськими композиторами низки опер (“Згадайте, братія моя” В. Губаренка, “Сліпий” О.Злотника, “чумацький шлях Тараса” О. Рудянского тощо).

Одним із потужних утілень пророчих ідей Т. Шевченка в сучасній українській музиці стала опера-ораторія “Київські фрески” Івана Карабиця (1984). Твір в алегоричній формі підносить суспільно значущі теми історії й долі народу України, розкриває ідеї соборності, єдності, утвердження національної ідентичності. Опера-ораторія “Київські фрески” — це масштабна мультимедійна композиція з 12 номерів-фресок, заснована на ідеї синтезу різних видів і жанрів мистецтва: театрального, концертно-ораторіального, хореографічного та кінематографічного. Це погляд на події історії

Києва зі збереженням хронологічної послідовності історичних часів від язичництва й Княжої доби до революційних подій ХХ ст., Великої Вітчизняної війни, повоєнної відбудови і наших днів. Така своєрідна проекція минулого на події сучасності зумовила звернення композитора до стилістичних особливостей музики різних історичних епох, унаслідок чого постала полістильова та поліжанрова структура твору. Поетична основа твору теж полістильова — від народних обрядових текстів, “Заповіту” князя Ярослава Мудрого, віршів Т. Шевченка до поезій П. Тичини, М. Рильського, І. Драча (автор лібрето — відомий український поет і громадський діяч Б. Олійник). Наскрізним, об’єднавчим вектором і важливим інтертекстуальним елементом твору, що дозволив поєднати тексти різних часів і епох, стала постать автора, втілена в партії Читця.

І. Карабиць для п’ятої частини “Київських фресок” обрав уривок з поеми Т. Шевченка, який не лише утворює ідею народного протесту проти соціального зла, а й через міфологічно-біблійну символіку образів Прометей та розп’ятого Христа дозволяє розпізнати образ поневоленої України. Можемо припустити, що Івана Карабиця хвилювала проблема майбутнього України, як митець-мислитель і громадянин він відчував необхідність і неминучість суспільних змін. Не випадково композитор обирає й такий популярний фрагмент поеми Шевченка “Кавказ” (1860), що вже отримав музичне втілення в однойменній кантаті-симфонії С. Людкевича (1913). Напевно, цей суспільно-політичний текст антицарської та антиросійської спрямованості мав для І. Карабиця важливе значення в контексті соціокультурної ситуації початку 80-х років ХХ сторіччя. Тому своєрідним громадянським подвигом того часу можна вважати звучання хору в ц. 3

на словах “Не вмирає душа наша, не вмирає воля”, накладене на тупу, одноманітну, ніби “довбальну” звукову масу оркестру; вигуки солістів у ц. 11 “Чи буде суд? Чи буде кара царям, царятам на землі? Чи буде правда меж людьми?” У цьому фрагменті використано текст вірша Т. Шевченка більш пізнього періоду “О люди! люди небораки...” (1860). І вже справжнім евристичним прогнозом майбутньої долі України лунає відповідь Читця: “Повинна быть, бо сонце встане! Встане правда! Встане воля! Борітеся! — Поборете!” (колаж із строф обох поетичних творів Т. Шевченка).

**Висновки.** Як бачимо, Шевченкова поезія надихала українських композиторів на написання творів у різних музичних жанрах: романсів, хорів, зразків кантатно-ораторіального жанру, опер і балетів, музики до кінофільмів. У деяких композиторів (В. Губаренко, Л. Колодуб, Г. Ляшенко та ін.) величне Шевченкове слово проникає навіть у симфонічний жанр, трансформуючи його композиційні основи та поглиблюючи філософську сутність. Коло тем, ідей та образів, утілених в українській музичній Шевченкіані ХХ століття, є надзвичайно широким. Тут полум’яна революційна риторика і глибоке переосмислення історичної теми, мотиви народного протесту проти соціальної нерівності й трагічні образи українських жінок, тема зрадженого кохання і неймовірної сили материнської любові, молитва за страждених і пророче передбачення майбутньої щасливої долі України. Часто Шевченкове слово ставало навдивовижу суголосним драматичним подіям ХХ ст., гостро резонує воно і з соціально-політичними перипетіями сучасної України. Поява численних творів на його тексти вже в ХХІ столітті підтвердило, що скарбниця поезії українського генія невичерпна.

#### Література:

1. Гриценко О. Духовний батько нації (Тарас Шевченко) / О.Гриценко (ред.-упоряд.) // Герої та знаменитості в українській культурі. – К.:УЦКД, 1999. – С.97–165.
2. Загайкевич М. Нове життя “Лілеї” / М. Загайкевич //Музика. – 2004. – №1–2. – С.5–6.
3. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець / Л. Кияновська. – Львів, 2008. – 588 с.
4. Самохвалов В. Борис Лятошинський / В. Самохвалов. – К.:Музична Україна, 1974. – 48 с.
5. Шеффер Т. Лев Ревуцький: Творчі портрети українських композиторів / Т. Шеффер. – К.: Музична Україна, 1979. – 52 с.