

УДК 78.071.1(477):78.087.68:784.4

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-20>

Марія ЯРКО

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, вул. І. Франка, 11, м. Дрогобич, Україна, 82100

ORCID: 0000-0003-4514-3550

Ала МЕЛЬНИК

кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри оркестрових струнних інструментів, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, майдан Конституції, 11/13, м. Харків, Україна, 61000

ORCID: 000-0001-5811-8958

Євгенія ШУНЕВИЧ

доцент, доцент кафедри вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, вул. І. Франка, 11, м. Дрогобич, Україна, 82100

ORCID: 0000-0002-3473-9562

Бібліографічний опис статті: Ярко, М., Мельник, А., Шуневич, Є. (2023). Алгоритми етнонаціональної ідентифікації у хорових обробках Анатолієм Кос-Анатольським лемківських народних пісень. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 148–157, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-20>

АЛГОРИТМИ ЕТНОНАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ У ХОРОВИХ ОБРОБКАХ АНАТОЛІЄМ КОС-АНАТОЛЬСЬКИМ ЛЕМКІВСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ

Мета роботи. Галицька музична культура межі XIX–XX століть є унікальним образком намагань творення національного композиторського стилю, що як поняття з певних історико-політичних умов буквально не мало права на свою самоактуалізацію. Така ситуація була складена ще у давні історичні часи, коли власне України як такої не існувало (була хіба що «малоросія»). Відповідно, у подальшому історичному часі власне українське населення, як відомо, також не мало своєї географічно-етнічної автономії: численні етнографічні середовища були буквально розподілені поміж правничими зазіханнями сусідніх держав. Але поміж тим, існувало суто Галицьке середовище, яке попри державницькі перипетії прагнуло просвітницького та професійного вдосконалення, вдаючись до освіти у престижних європейських закладах освіти. Зокрема, Анатолій Йосипович Кос (псевдонім – Кос-Анатольський – уродженець м. Коломиї), під орудою проф. Шухевича та племінниці Соломії Крушельницької Одарки Бандрівської з вокалу та проф. Северина Барбага з музично-теоретичних дисциплін і композиції, – все ж таки склав іспит на звання «вчителя музичної гімназії» (і це попри те, що йому доводилося грати на вечірках молоді та ресторанах, аби фінансово забезпечувати родину). Ситуація з працевлаштуванням Кос-Анатольського в ролі музичного діяча змінилася аж опісля Другої світової війни: у 1951 році його запрошують викладати музично-теоретичні дисципліни у Львівській консерваторії (і це попри те, що до цього часу він здобув адвокатську кваліфікацію), а в 1954 році здобуває вчене звання доцента. А отже, у статті формулюється питання творчого методу Анатолія Кос-Анатольського (1909–1983) щодо алгоритмів творення національного композиторського стилю – феномена, який у постмодерному часі саморозвитку української музикознавчої думки щодо цього питання набув особливої актуальності. **Методологія:** в даному випадку, це питання розглядається на основі жанру обробки народної пісні – найбільш ефективного творчого алгоритму на етапі становлення української національної композиторської школи. Більше того, до уваги взято авторський метод опрацювання фольклорного матеріалу у матрицях його етнічної форми ідентичності, що, безсумнівно, має здатність перездійснюватися у таку «відкрити» форму ідентичності щодо загальнолюдського досвіду, як національна форма ідентичності. **Наукова новизна пропонованого дослідження** полягає у неординарній специфікації питань етнічної та національної форм ідентифікації як надважливого атрибута формування категорії «національний композиторський стиль». **Висновки** з поданого дослідження формулюються так: поданий у хорів творчості А. Кос-Анатольського образок хорових обробок лемківських народних пісень – це взірцевий алгоритм творчої роботи з фольклорним матеріалом, оскільки йдеться про етнонаціональну ідентифікацію індивідуального композиторського стилю з матрицями загально-академічного музичного досвіду. А отже, у статті формулюється

питання творчого методу Анатолія Кос-Анатольського щодо алгоритмів творення національного композиторського стилю – феномена, який у постмодерному часі саморозвитку української музикознавчої думки щодо цього питання набув особливої актуальності. В даному випадку, це питання розглядається на основі жанру обробки народної пісні – найбільш ефективного творчого алгоритму на етапі становлення української національної композиторської школи. Більше того, до уваги взято авторський метод опрацювання фольклорного матеріалу у матрицях його етнічної форми ідентичності, що, безсумнівно, має здатність переодійснюватися у таку «відкрити» форму ідентичності щодо загальнолюдського досвіду, як національна форма ідентичності.

Ключові слова: етнічна та національна форми ідентичності, національний стиль, А. Кос-Анатольський.

Mariia YARKO

Candidate of Art History, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Musical and Theoretical Disciplines and Instrumental Training, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, 11 I. Franko str., Drohobych, Ukraine, 82100

ORCID: 0000-0003-4514-3550

Ala MELNYK

Candidate of Art Studies, Associate Professor, Head of the Department of Orchestral String Instruments, Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts, 11/13 Constitution Square, Kharkiv, Ukraine, 61000

ORCID: 000-0001-5811-8958

Yevheniia SHUNEVYCH

Associate Professor, Associate Professor at the Department of Vocal and Choral, Choreographic and Visual Arts, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University, 11 I. Franko str., Drohobych, Ukraine, 82100

ORCID: 0000-0002-3473-9562

To cite this article: Yarko, M., Melnic, A., Shunevych, Y. (2023). Alhorytmy etnonatsionalnoi identyfikatsii u khorovykh obrobkakh Anatoliiem Kos-Anatolskym lemkyvskykh narodnykh pisen [Algorithms of etno-national identification in choral arrangements by Anatolii Kos-Anatolskyi of lemkos' folk songs]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 148–157, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-20>

ALGORITHMS OF ETHNO-NATIONAL IDENTIFICATION IN CHORAL ARRANGEMENTS BY ANATOLII KOS-ANATOLSKYI OF LEMKOS' FOLK SONGS

Summari. *The research aim. Galician musical culture of the turn of the 19th and 20th centuries is a unique example of efforts to create a national compositional style, which as a notion, due to certain historical and political conditions literally had no right to self-actualization. Such a situation existed even in ancient historical times, when Ukraine itself did not exist as such, (there was only "Little Russia"). Accordingly, in later historical times, as is known, the Ukrainian population also did not have its geographical and ethnic autonomy: numerous ethnographic environments were literally distributed among the legal encroachments of neighboring states. But in between, there was a purely Galician environment, which, despite the vicissitudes of statehood, sought educational and professional improvement, resorting to education in prestigious European educational institutions. In particular, Anatolii Yosypovych Kos (pseudonym – Kos-Anatolskyi – a native of Kolomyia), under the guidance of prof. Shukhevych and niece of Solomiya Krushelnytska Odarka Bandrivska from vocals and prof. Severyna Barbaha in music-theoretical disciplines and composition, still passed the exam for the title of "teacher of a music gymnasium" (and this despite the fact that he had to play at youth parties and restaurants in order to financially support his family). The situation with Kos-Anatolskyi's employment as a musician changed only after the Second World War: in 1951, he was invited to teach music-theoretical disciplines at the Lviv Conservatory (and this despite the fact that by that time he had obtained a lawyer's qualification), and in 1954 obtains the academic title of associate professor. Therefore, the article formulates the question of the creative method of Anatolii Kos-Anatolskyi (1909–1983) in relation to the algorithms of creating a national compositional style - a phenomenon that has become especially relevant in the postmodern era of self-development of Ukrainian musicological thought regarding this issue. Methodology: in this case, this issue is considered on the basis of the genre of folk song processing – the most effective creative algorithm at the stage of formation of the Ukrainian national composer school. Moreover, the author's method of processing folklore material in the matrices of its ethnic form of identity is taken into account, which undoubtedly has the ability to be transformed into such an "open" form of identity in relation to universal human experience, as a national form of identity. The scientific novelty of the proposed research lies in the extraordinary specification of issues of ethnic and national forms of identification as an overriding attribute of the formation of the "national compositional*

style" category. The conclusions of the presented research are formulated as follows: the sample of choral arrangements of Lemkos' folk songs presented in the choral work of A. Kos-Anatolskyi is a model algorithm for creative work with folklore material, since it is about the ethno-national identification of an individual composer's style with the matrices of general academic musical experience. Therefore, the article formulates the question of the creative method of Anatolii Kos-Anatolskyi regarding the algorithms of creating a national compositional style – a phenomenon that in the post-modern era of self-development of Ukrainian musicological thought on this issue has acquired special relevance. In this case, this question is considered on the basis of the genre of folk song processing – the most effective creative algorithm at the stage of formation of the Ukrainian national composer school. Moreover, the author's method of processing folklore material in the matrices of its ethnic form of identity is taken into account, which undoubtedly has the ability to be transformed into such an "open" form of identity in relation to universal human experience, as a national form of identity.

Key words: *ethnic and national forms of identity, national style, A. Kos-Anatolskyi.*

Актуальність проблеми. На сьогодні доведено, що істинний сенс герменевтичної рецепції прикладів української музичної творчості розкривається лише з позицій виокремлення та діагностики певної форми ідентичності, що завжди результується обраним алгоритмом етнонаціональної ідентифікації; а надто – коли йдеться про форми культурного синтезу (Ярко, 2013; 2015; 2017). Приклади української музичної творчості засвідчують наявність уміння «перездійснювати» багатий емпіричний досвід етнічної культури у «розімкнутому» варіанті його (досвіду) самоздійснення. Адже формотворчі чинники національної свідомості – це, словами К. Ясперса, «трансцендентальна суб'єктивність», яка має не стільки суто природній (як у випадку етнічної свідомості), скільки соціально-історичний зміст у «можливих формах майбутнього». Тому унікальність (власне історичність) саме *етнічної форми ідентичності* української національної музичної творчості забезпечує виразно накреслювана атрибутція *самоактуалізації феноменів національної культурної пам'яті* (Попов, Фурса, 1998; Козаренко, 2000; Ярко, 2013].

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Ще від 90-х років ХХ ст. активну участь у розгортанні суджень щодо етнонаціональної ідентичності української музичної творчості засвідчують численні наукові розвідки Л. Кияновської (2000), О. Козаренка (2000), М. Ярко (2013; 2017) та б. ін. Загально епіцентром постановки питання виявилася потреба у встановленні *координати пізнання феномена «національний стиль» та «українська національна музична мова»*, що фактично об'єднала довкола себе різновекторні розмірковування сучасних музикознавців. Урешті-решт, вже наприкінці 10-х рр. ХХІ ст. було загально визнаним розуміння того, що «національний стиль» – це далеко неоднозначне утворення, яке має свою власну тракто-

рію самоздійснення на основі образу певних світоспримальних настанов щодо самопізнання за векторами «відбору доцільного» (тип предметової настанови), завдяки чому відбувається селекція позитивного змісту історичної пам'яті та трансформація цього «відібраного» змісту (як «духу» традиції) у щоразу наступну історично актуальну рефлексивну сферу. Однак, надто загальні судження ще потребують ретельного опрацювання; зокрема – стосовно вирізнення власне «етнічної» та «національної» форм ідентичності, оскільки перша з них є принципово «замкненою» формацією (як «душа у собі»), інша – принципово «розімкненою», що резонує із собі подібними в множині історично складених стильових систем (Попов, Фурса, 1998). Причому, значення заявлених форм ідентичності слід вважати нормами «компетентності» та «компетенції» щодо сучасної наукової парадигми (М. Айзенбарт, 2017).

Мета дослідження. Дана стаття має метою залучення до описаного роду завдань, які (слід сподіватися) ще надовго будуть проводити українську музикознавчу думку в намірі виокремлення пріоритетів заявлених формацій та узгодження їх розуміння в образі *парадигми етнонаціональної ідентичності української музичної творчості*. На думку авторів цієї статті така парадигма (як «взірець» та «приклад») має відтворювати певні системні умови або ж, іншими словами, – параметри етнонаціональної ідентифікації. Наприклад, щодо українського національного стилю – це:

1) ментально-архетипний зміст національної культури за природними нормами світобуття етносу;

2) рефлексивна світосприймальна настанова як світовідчуттєвий зворот і психологічне відтворення кордоцентризму та емоціоналізму;

3) модальність української національної ідеї – стани збудження національної пам'яті

та заснованих на ній виявів історичних прагнень;

4) лексема пісенності як типологічно адекватна мислеформа відтворення епістеми «філософії серця» (за П. Юркевичем);

5) композиційно-драматургічний пріоритет пісенної строфіки (у тому ж числі – думової тирадності) та варіантності і варіаційності як технік музичного мислення (Ярко, 2017).

Але услід за тим повинно мати місце питання *особової форми ідентичності*, що також як певна матриця узгоджується в алгоритмах герменевтичної рецепції згідно з вище викладеними індикаторами парадигми етнонаціональної ідентичності української музичної творчості. На думку авторів цієї статті, подібного роду завдання може бути успішно вирішуваним в образі найвищого рівня вираженням духовної модальності – *стану критичної рефлексії в напрямі пошуків власної ідентичності та сенсу буття, що подається як універсальна інтенція свідомості та мислення в моделі «моностилію»*.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Розгляд жанру *обробки народної пісні* у матрицях етнічної на національної форм ідентичності видається украй важливим атрибутом дослідження творчого методу особного композитора в утворенні такого феномена, як «національний стиль».

У процесах національного самовизначення української професійної музичної творчості *жанрова форма обробки народної пісні* виявляється щонайефективнішим чинником «перетравлення різних мов у тілі рідної мови» (вислів О. Козаренка): як ментально особна, собітожність народнопісенного матеріалу незмінно забезпечувала етнонаціонально індивідуалізовану спеціалізацію будь-якої історично зумовленої стильової системи (Козаренко, 2000, с. 56–59).

Своєю чергою, постановка питання щодо стильової аури прикладів української професійної музичної творчості завжди повинна мати належні кореляти – ставлення до неї як до певного типу «Тексту» із лише йому внутрішньо притаманними комунікативними механізмами: саме вони змушують диференційовано розглядати феномени етнічної та національної форм ідентичності як різноспрямовані модальні формації, що забезпечують певні вектори стилет-

ворчого процесу. Зокрема, теза «у світі нічого немає без-етнічного» (Ентоні Д. Сміт, 1994) закликає пильно вчуватися в *модальні структури* буття етносу та осмислювати їх у ролі ментально зумовленої якості творення національного стилю.

Проте, принципово важливо розрізнити *вектори* вище описаного стилетворчого процесу.

Наприклад, *етнічна форма ідентичності* – це як «душа у собі»; тобто – принципово «згорнута» у себе формація, що ретельно оберігає «своє» від «чужого» і тому існує у матрицях *мікроіндивідуаційного* процесу – звичаєвої форми трансляції традиції у функції наслідування (Попова, Фурса, 1998). Та водночас, саме цей «первинний стан тотожності» (за К.-Г. Юнгом) і є своєрідною аксіомою становлення та структуризації національного музичного стилю, що спонукає до методу адекватного співвідношення мислеформ національної культурної пам'яті та лексико-граматичних форм академічної моделі музичного мислення; щоправда – з їх корекцією у бік дотримання саме автентичності фольклорних лексем.

Натомість, *національна форма ідентичності* є принципово «розгорнутою назовні» модальною формацією, бо прагне резонування із собою подібними в історичній множині систем: маючи у собі кореневий зв'язок із знаками та символами етнототожного архетипу, ця формація свідомо набуває академічного статусу задля входження у таку «тотожність різних», як «світова художня культура» (визначення К. Ясперса); і це є процесом *макроіндивідуації*, що покладається на раціонально організований процес відбору доцільного та симбіоз із матрицями загальнокультурного досвіду в напрямі рефлексії власної самоцінності.

Саме тому визнання власне «національного стилю» передбачає його обґрунтування вже як феномена *етнонаціональної ідентичності* – від алгоритму первинного диференціювання структур етнічної собітотожності, до встановлення похідного вектора *національної самоідентифікації з історично складеним академічним досвідом*.

Згадаймо, зокрема, той факт, що засновник української національної композиторської школи М. В. Лисенко наполегливо радив «оглядатися довкола» – шукати прикладів для музичної творчості, але запозичене подавати із

«національною під світкою». Саме тому *лисенкова модель національної музичної мови* має екстравертно-екстраполятивну розгортку щодо загальнокультурного здобутку (О. Козаренко, 2000; Ярко, 2017); відтак – надає підстави вести мову про *хрестоматійні прикмети лисенкового стилю* (Л. Кияновська, 2000), тобто його *гетерогенну (тип інтерпретуючого стилю) природу*. Відповідно, найважливіше, на що спромоглися і Лисенко, і його послідовники – це чітко структуроване національне самоусвідомлення професійної музичної творчості, яке передбачало *послідовне опанування лексичною атрибутикою академічного досвіду музичного мислення*. Загально це значить, що *духовні межі етнічної автономії, які передаються як певний природний стан світорозуміння, на певному етапі переростають у синтетичні візії світу*, коли принциповим є розімкнення свого в координатах резонування з іншим собі подібним – як також національно собітотожним.

Нагадаємо, однак, що порушення жорсткості етнічної форми ідентичності відбувається засобом *рефлексивної самоідентифікації*, яка, своєю чергою, сприяє *виходу за межі етнічно-комунікативних функцій у бік полісемантичності*. То ж саме у цей момент, коли тип культури формується коштом змін та ускладнення, і виникає позначення власне *національної форми ідентичності*: відтепер вона є «над-етнічним», але «не без-етнічним» утворенням; більше того – вбирає у себе її (національної культури) етнічне ядро, але не обмежується ним; та є не стільки інтегративною (тут – у сенсі поповнення), скільки *синтезованою формацією*. І хоча ще на початку ХХ ст. про закономірність співіснування загальнолюдського та національного мовилося як про мету «віднайдення свого поміж чужого» (М. Грінченко, С. Людкевич), наприкінці того ж таки століття було стверджено: в українській музиці не було, немає (бо ж бути не може!) «чистих» проявів будь-якої стильової моделі, складеної «ззовні».

Важливо, отже, розуміти: якщо категорії універсального світовідношення дозволяють загально розглядати історію музичної творчості як вищий вид руху, то система її етнонаціональних модусів – це, власне, «живі порухи» цієї історії. Виглядає, зокрема, на те, що в етнонаціональних модусах загальностильова парадигма реалізується засобом *дискурсу*: вони

завжди настроєні на ненормативність, *підкреслюють суб'єктивність*. Не зайвим буде, зокрема, нагадати: дослідники різного історичного часу пов'язують модальну специфіку української культурної традиції з переважаючим вектором інтроверсії, ментально зумовлюваною «психоаналізом буття» (Л. Рудницький) та пріоритетом кордоцентричного чинника, що має також визначення як епістема «філософії серця» (за П. Юркевичем). Щоправда, подекуди – це також переродження архетипно заданого емоціоналізму в екстравертний тип, коли є місце драматичним збуренням (М. Лисенко, Б. Лятошинський), або синтетичну модель амбоверта (С. Людкевич). Однак, перелічені модальні форми мають в ролі психоповедінкового інваріанту *метатему пісенності*, що виступає в ролі *метазнаку*: як надихаючий чинник, вона забезпечує етнонаціональний модус (дискурс) української професійної музичної творчості та становить собою полюс стильового притягання в регламенті концепції алюзійного розвитку стилю, де власне алюзія функціонує в ролі непрямого цитування або ж «натяку» (маються на увазі свідомі запозичення).

Описаний спосіб постановки питання щодо зрозуміння ментальної своєрідності прикладів української національної музичної творчості є методологічно відповідним щодо сучасної парадигми «філософії цілості»; тобто – коли враховуються:

- 1) провідна світовідчуттєва модальність конкретної національної культури;
- 2) соціокультурний контекст та духовна ситуація часового фрагмента історії;
- 3) особистісні пріоритети та персоніфікований внесок авторської творчості стосовно процесу професіоналізації національної композиторської школи в якості алгоритмів етнонаціональної самоідентифікації академічного досвіду музичного мислення;
- 4) провідні лексеми у вигляді жанрових домінант музичної творчості та стилістичний арсенал індивідуальної стильової системи в якості її психоповедінкового інваріанту як способу формування самої стильової системи.

Прикладаючи увесь наведений перелік аналітичних позицій щодо музичної творчості та, власне, постаті Анатолія Кос-Анатольського (1909–1983) як виразно національного українського професійного композитора з пам'яті

передусім виринає живий образ інтелігентної, лагідної вдачі та завидної чоловічої вроди людини, яка на тлі тотальної комуністично-соціалістичної ідеологізації вирізнялася як монументальне втілення *модерної фазо-епохи професійного змушнення української національної музичної творчості*: освіченість, жвавий (не без гумору) розум, невтомна праця над репертуарним забезпеченням українських виконавців національно собітотожним матеріалом – далеко неповний перелік його досягнень, що всупереч радянським реаліям живилися душею саме етнічної форми ідентичності. Як ефективний чинник опору культурній експансії з боку пролетарської ідеології та засіб збудження національної культурно-історичної пам'яті, модальна структура етнічної форми ідентичності його творчості забезпечувала *імунну* реакцію щодо соціалістичних символів та «її» цінностей й тим самим забезпечувала прямий зв'язок з ідеєю просвітянсько-культурницької парадигми (П. Куліш) – ідеєю національного самоусвідомлення (доцентрова координатна спрямованість самоорганізації національної культури).

Іншими словами, сенс етнічної форми самоідентифікації індивідуального композиторського стилю А. Кос-Анатольського, як суто національного композитора, полягав у його конкретно-історичній особливості: супроти ідеї «асиміляції народів у радянську спільноту» модальна структура етнічної ідентичності свідчила про собітотожну культурно-сепаративну функцію, що межує з інстинктом самозбереження. Крім того, оскільки однією з найстійкіших і найвиразніших матриць структурування етнічної форми ідентичності є *звичаєвість* (культурно-генетична програма переведення досвіду минулих поколінь у цінності теперішнього) – а це архетипна форма буття народнопісенної традиції, що як концентрація ментальних утворень забезпечує її дотримання у вигляді принципу етнічної автентичності мислення, – тоді чи то компоновання «на тему» народної пісні, чи то цитатне уведення народнопісенного матеріалу або ж запозичення його музичної лексики, а надто затребуваність жанру художньої обробки народнопісенного зразка чи його стилізації «в народному дусі» є певним рівнем або ж історично необхідним моментом *кодування національного стилю*.

Урешті-решт, у зразках, виконаних А. Кос-Анатольським, хороших обробок лемківських пісень маємо можливість сповна поринути в атмосферу буття етнічно самобутнього народнопісенного матеріалу¹, який свідомо і не без професійно витонченого чуття міри його адекватного співвідношення з академічною музичною лексикою підноситься до рівня класики хорової літератури *в жанрі «обробки народних пісень»* з автентичними словесними текстами, які до того ж передбачають дотримання фонетичної специфіки лемківської говірки². Це – пісні різного жанрово-стилістичного типу, які різняться поміж собою згідно із *семантичною функцією народного звичаю* – соціальним призначенням та обставинами виконання:

- лірична побутова («Вшитки ся поля зазеленіли», «Зелена ліщина», «Фурман»);
- весільна обрядова («Горіла липка»);
- весільні не обрядові (застільна «Мила моя», «Чиє-ж то полечко?») та до танцю («Заграй мі, гудачку!»);
- жовнірська («Кед ми прийшла карта»).

Доволі характерно, що при обробці кожен конкретний жанровий образок оснащено певним принципом співвідношення або ж радше системності стосунків в системі «Фольклор – Композитор», що їх для справедливості аналізу доцільно осмислювати як співвідношення «Слова» (усна традиція) і «Музики» (писемна традиція).

Наприклад, обробка жанрового типу ліричної побутової пісні максимально наближена до *деталізації* його образної програми; і, навпаки, тип весільної пісні до танцю – *узагальнення*. Крім того, кожного разу надається можливість мислити також про принципи, що торкаються авторського мислення власне «Композитора»

¹ **Лемки** (термін уведено в обіг на поч. XIX ст.) – етнографічна група українців. **Лемківщина** – українська етнічна територія, яка розташована по обох схилах Карпат (Східних Бескидів): між річками Сян і Попрад у межах сучасної Польщі, та на північний захід від ріки Уж у Закарпатті до ріки Попрад у Словаччині (загальна площа близько 3,500 км²). У першій половині XX ст. лемки стали жертвою пропагандованого радянським Кремлем етнічного принципу вирішення прикордонних суперечностей та політичної (комуністичної) ідеї відбудови Польщі як мононаціональної держави: упродовж 1944–1946 рр. відбулося кілька етапів *виселення українців (лемків) з території Польщі*, і це переселення/депортація щоразу більше набувала класичної форми *етнічної чистки*.

² Наприклад: для *фонетичного* позначення заднього горлового звука «и» лемки вживають кириличну літеру «ы»; у словах зразка «оболить, перстень, ідь» не вживають м'який знак; інші типові приклади фонетичних відмінностей з літературною українською мовою складає така добірка слів – «кед ми / кед мі», «вितанцюю / витаньцюю», «ні отец, ні матка / ни отец, ни матка», «ідь за мене / ид за мене», «ніхто / нихто», «парубок / паробок», «горіла, любила / горіва, любива», «той / тот», «ідеш / идеш», «пускала / пуцава».

в плані позиції або *адекватного*, або *резонуючого* співвідношення із первинним компонентом музично-поетичної системи – «Фольклор».

Звісна річ, заявлені позиції щодо системності стосунків поміж фольклорним праобразом та його професійним композиторським опрацюванням потребують аналітичної конкретизації. Задля цього й подаються наступні аналітичні нотатки.

В особливостях тематичного опрацювання А. Кос-Анатольським ліричної побутової пісні «**Вшитки ся поля зазеленіли**» проглядає модерна стилістична манера, що її започаткував ще В. Барвінський у так званих гармонізаціях (власне обробках) для фортепіано колядок та щедрівок:

– щільний ритм гармонічних змін; смакування ладовими відтінками доміантових гармоній (VII_n , VII_r , III_n , III_r , V_n , V_r), що загально вплітаються у класичну модель функціональної логіки;

– оманлива видимість тональної опори, яку дублює верхня медіанта;

– включення додатковим акордовим тоном секунди, що акустично забруднює класичну терцієву конструкцію в ефекті гетерофонії;

– варіантні перегармонізації стабільних пісенних мотивів, котрими насичується рух змісту пісні;

– додавання колориту неаполітанської гармонії щодо основного та побічного тону тональності тощо.

Крім того, подібно до методу роботи М. Леонтовича з фольклорним матеріалом, А. Кос-Анатольський у *тематичний спосіб* розвиває композиційний план твору: перегармонізації та фактурні перетворення стабільних мотивних осередків наспіву складають своєрідний інтонаційний фонд для драматургічного просування композиційної форми у фазах психологічної драми. А отже, композитор значною мірою посилює *ліричну модальність* цієї народної пісні, сягаючи при цьому ефекту *деталізації* її образної програми та *резонуючого співвідношення* в системі «Фольклор – Композитор».

Подібної драматизації композиційної форми, але при цьому із ефектами *театралізації* (наочності персонажу) та комікування над ситуацією у стосунках в моделі залицяння, А. Кос-Анатольський сягає в обробці весільної не обрядової застільної пісні «**Миля моя**»:

режисерування куплетно-варіантної композиційної форми виконавським ресурсом, ладотональним зсувом та контрастними темповими змінами (швидко, повільно, жваво) впритул до сюжетної характерності увиразнює звичаєвий жанровий тип фольклорного праобразу, що, як і в попередньому випадку, свідчить про принципи *деталізації* та *резонуючого співвідношення* обох систем.

І навпаки, у ще одній не обрядовій весільній пісні до танцю – «**Заграй мі гудачку**» – А. Кос-Анатольський максимально наочно й точно (адекватний тип співвідношення праобразу та його творчого перетворення) неначе підживляє виразові барви танцювального образу-дійства: до наспіву додано *quasi-інструментальний* фон, який супроводжує вокальне соло. І цього виявилось достатньо, аби поза участю будь-яких гармонічних накопичень чи академічно хитромудрих функціональних переплетень в адекватний спосіб «підтримати» питому атмосферу буттєвості фольклорного праобразу.

Натомість, у ліричній побутовій пісні «**Зелена ліщина**» А. Кос-Анатольський знову вдається до методу *деталізації* образної програми, що містяться у проникливих метафорах словесного тексту. Адже *сміслова завуальованість сильних емоцій є (не мало не багато) етичною нормою фольклорної лірики*. Тому не дивно, що композитор вдається до *щонайменш інтонаційно-сміслового диференціювання ліричного змісту*, роблячи це усіма приступними для хорового тематизму засобами музичної виразності – добірною лексикою гармонічних змін та фактурними образами:

– у вступній та експозиційній зоні – мерживний склад «безслівного» гармонічного фону у хоральній ансамблевій манері, понад яким височіє невибагливий на мелодичний рельєф автентичний заспів;

– у приспіві – хоральне унаочнення гармонічних ідей фону до соло;

– у серединній зоні – розмежування фактурних пластів на підголоски та імітації;

– у фінальній зоні – загальне згущення виразових барв та технік тематичного розвитку (у мелодичні варіанти наспіву вкладаються активні висхідні широкі кроки – на сексту, септиму, квінту, – які несуть у собі заклічну й наполегливо вимогливу інтонацію);

– залучено динамічні й штрихові контрасти;
 – власне наспів перетворюється на декламаційний тип інтонаційного рельєфу тематизму – із рецитаціями, інтонаційним увиразненням «холодних» гармоній субдомінантової сфери та контрастними темповими зрушеннями.

Не менш добірними є прийоми, що їх застосовує А. Кос-Анатольський при обробці ліричної побутової пісні «**Фурман**»: це ретельна й не без гумору винахідлива *режисура* як композиційної форми, так і персоніфікації голосових партій. Наприклад:

– підкреслено стриманий темп та валайкувата манера руху – це інтонація фурмана;

– а звукоінтонаційні додатки «Гайта!», «Вісьта!», «Гей!» та «Вйо!» у звукообразальний спосіб домальовують образ головного персонажу;

– своєю чергою, гуртовий тип хорового співу в моделі *lidertafel* (гармонічного хоралу) узагальнює сюжетну лінію.

До числа весільних пісень жанрової групи обрядового звичаю належить пісня «**Горіла липка**». Її куплетну структуру (розлогий подвійний заспів у дві строфи, що його виконують окремо дівчата й парубки, та короткий приспів) А. Кос-Анатольський в режисерський спосіб komponує у сценічно-театральній якості – у вигляді веселого театралізованого дійства, що має розподіл на певні «акти дії». Спершу – жвавого танцю й пустощів; за тим – діалогічного зіставлення заспіву в манері гуртового співу (із підголосками). Більше того, опісля другого куплету А. Кос-Анатольський вводить бравурну коду: як і на початку – це картина веселощів та жвавої гуртової гри.

Із не меншою мірою *картинності* виконана А. Кос-Анатольським обробка весільної не обрядової застільної пісні «**Чиє ж то полечко неоране?**» Її неначе під відкриття театральної завіси очолює зачин усього хору, що своїм монолітним *marcato* нагадує оркестрове *tutti*. Услід за тим проведення безпосередньо заспіву, де є повторення віршового рядка, має почергову подільність на соло та хорове *tutti*; причому – із персоніфікацією у самому соло дівчини (перший куплет) та парубка (другий куплет). Серединний розділ композиційної форми (третій куплет пісні) А. Кос-Анатольський моделює у драматичний спосіб:

– у менш рухливій манері, стишено та жалібно (власне жалощів додає гармонічний вид паралельної мінорної тональності);

– із скороченням віршової строфи проводиться теза від імені дівчини;

– натомість відповідь-запитання від імені парубка масштабно укрупнюється, оскільки його підхоплює хорове *tutti*.

На цей момент також не менш драматичний смисл вносить ладо-тональне відхилення (у бік тональності II щабля) із уведенням хроматичних ввідних тонів. При цьому із реального автентичного наспіву залишився незмінним лише знак ритмо-моторики, бо мелодичний прототип видозмінюється настільки, що складається алюзія (натяк) на розробковий процес. До того ж ця алюзія поширюється і на четвертий куплет, який знаменує собою фінальну зону композиційної форми: з одного боку – це відновлення експозиційної якості пісенного тематизму; з іншого – його варіантна видозміна засобом алюзії на імітації (ситуація «діалог у діалозі»). З настанням п'ятого куплету композиційна форма фіксує коду: це хорове *tutti*, де вже немає діалогічної моделі, бо від імені дівчини *драматургічним принципом «несподіваної розв'язки»* висновується моральне напучування.

З-поміж усіх решти розглянутих пісенних різновидів жовнірська пісня «**Кед ми прийшла карта**» подана А. Кос-Анатольським у *найбільш драматичній манері вираження*: це тип монологічної лірики в модальності розпачу й жалю, які парадоксально вкладені у хвацькі ритми чардашу (затяжна синкопа із попередньо ударною короткою тривалістю). Щоправда, у вступному розділі композиційної форми А. Кос-Анатольський безпосередньо конкретизує панівну модальність пісенного праобразу – журливу задуму, яку увиразнює засобом «безслівних» кантиленних осередків із затяжними ферматами поміж ними (спершу – в моделі перерваного звороту; опісля – із зупинкою на альтерованому септакорді другого щабля) та чуттєвими ввідними (також альтерованими) септакордами. При цьому загально фактурний образ вступного розділу має вигляд мереживного плетива підголосків, хоча водночас вони чітко підпорядковані гомофонно-гармонічній системі мислення. Доволі характерно, відтак, що безпосередньо хоровий тематизм цього

твору складено на зразок гармонічного фону до сольного проведення заспіву (поперемінно у партії баритона та ансамблю жіночих голосів). Проте, стабільність утримування фактурного образу вступного розділу є тим підтекстом, що його скомпонував і подав тематично саме композитор: разом із соло – це сукупно монолітне гармонічно структуроване полотно із добірними гармонічними зворотами в академічній функціональній та фольклорній перемінно-ладовій манері (чільне місце займають гармонії VII_n та III_n шаблів). Урешті-решт, прийом тематичного диференціювання хорової фактури твору визначив драматургічну розв'язку, що настає у коді: тут обидва варіанти фактурного образу експоновано стисло й максимально рельєфно (авторська вказівка на високу міру експресивності співу та характерну артикуляцію – «підкреслено, рішуче»).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Проведене дослідження доводить, що кожний опрацьований А. Кос-Анатольським жанровий тип лемківської пісні – це *гармонійний синтез фольклорної музичної лексики та академічно вишколених принципів komponування музичної матерії*: з боку композиційного структурування – із ґрунтовно осмисленою драматургічною перспективою; з боку фактурних обрисів хорового тематизму – із переконливо структурованим гармонічно-функціональним вмістом. Що ж до *жанрової семантизації* – її, звісна річ, зумисне *ампліфіковано*: А. Кос-Анатольський безпосередньо працює з народнопісенною традицією в її цілості як із *звичайними мислеформами*; а тому такий часто вживаний цим композитором *прийом режисерування композиційної форми безпосередньо резонує із праобразом*. Не слід, щоправда, уникати турбот щодо свідомого поринання у ментальну специфіку фольклорних метафор та «зворотів думки»: лемки мислять гонорово, але сентиментально... Тому на прикладі розглянутих виконаних А. Кос-Анатольським хорових обробок лемківських пісень варто усвідомлювати: так само, як і «світ лемківської пісні», так і кожна етнічно-характерна та ще й локально-регіональна фольклорна пісенна традиція – це бездоганні приклади стилістичної та стильової специфікації індивідуального композиторського стилю.

А отже, дослідження авторської моделі творчості у жанрі обробки народної пісні – це вагомий внесок щодо розробки концепції «національного стилю» в її парадигмальних координатах. Тому щиро радимо: пізнавайте світ лемківської пісні, що його в усій красі відкриває для нас хорова композиторська творчість видатної постаті ХХ ст. – Анатолія Кос-Анатольського! Урешті-решт, дозволимо собі поетичне завершення цієї статі, що була присвячена творчому методу А. Кос-Анатольського в утворенні національного композиторського стилю у жанрі обробки лемківської народної пісні в матрицях етнічної та національної форм ідентичності: «Ти – лемко... мусиш теє знати, / Свій край лемківський пам'ятати, / Мати-лемкиня тя вродила, / То й земля єї тобі мила...» (Йосип Жвірик).

А отже, дослідження авторської моделі творчості у жанрі обробки народної пісні – це вагомий внесок щодо розробки концепції «національного стилю» в її парадигмальних координатах. Тому щиро радимо: пізнавайте світ лемківської пісні, що його в усій красі відкриває для нас хорова композиторська творчість видатної постаті ХХ ст. – Анатолія Кос-Анатольського! Урешті-решт, дозволимо собі поетичне завершення цієї статі, що була присвячена творчому методу А. Кос-Анатольського в утворенні національного композиторського стилю у жанрі обробки лемківської народної пісні в матрицях етнічної та національної форм ідентичності: «Ти – лемко... мусиш теє знати, / Свій край лемківський пам'ятати, / Мати-лемкиня тя вродила, / То й земля єї тобі мила...» (Йосип Жвірик).

ЛІТЕРАТУРА:

1. Айзенбарт М. Сукупність понять «компетентність» та «компетенція» в сучасній науковій парадигмі. *Молодь і ринок*. № 3 (146) березень 2017 року. С. 88–82.
2. Волинський Й. А. Й. Кос-Анатольський: нарис про життя і творчість. К. : Мистецтво, 1965. 75 с.
3. Каралюс М. Стильові доміанти модерну в українському мистецтві. *Студії мистецтвознавчі*. Число 3 (31). К. : Видавництво ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2010. С. 64–69.
4. Каралюс М., Ярмо М. Аналіз музичних творів у версії герменевтики музичного тексту. *Молодь і ринок*. № 3–4 (182–183). 2020. С. 145–151.
5. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. : монографія. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.
6. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови: . монографія. Львів : Наукове товариство ім. Т. Г. Шевченка: Українознавча бібліотека НТШ, Число 15, 2000. 385 с.
7. Пархоменко Л. Українська хорова п'єса (типологія, тематизм, композиція) : монографія. Київ : Наукова думка, 1979. 218 с.
8. Пархоменко Л. Хорові обробки народних пісень. *Історія української музики* : наукове видання АН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. К. : Наукова думка, 1990. Том 3. С. 53–87.

9. Попова Н., Фурса М. Національна культура і національна свідомість // *Προσφώνημα. Историчні та філологічні розвідки, присвячені 60-річчю академіка Ярослава Ісаєвича*. Львів : Інститут українознавства ім. Крип'якевича НАН України, 1998. – Вип. 5 (Україна : культурна спадщина, національна свідомість, державність). С. 503–510.
10. Сміт Д.-Е. Національна ідентичність / переклад з англійської – П. Тарашук. К. : Основи, 1994. 224 с.
11. Фільц Б. Обробки народних пісень для хору. *Історія української музики* : наукове видання. К. : Наукова думка, 1992. Том 4. С. 78–104.
12. Ярема Я. Українська духовність в її культурно-історичних виявах. *Перший Український Педагогічний Конгрес*, 1935р. Львів : Рідна школа, 1938. С. 16–88.
13. Ярмо М. Алгоритми аналізу етнонаціональної ідентичності української музичної творчості як філософсько-методологічна проблема. *Проблеми гуманітарних наук* : наукові записки Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ ДДПУ ім. Івана Франка, 2017. Вип. 37 «Філософія». С. 190–202.
14. Ярмо М. Парадигма етнонаціональної ідентичності української музичної творчості як пріоритетна дослідницька проблема сучасного вітчизняного музикознавства. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія «Мистецтвознавство». № 2. 2013. С. 40–48.
15. Ярмо М. Постать М. В. Лисенка в контексті парадигми етнонаціональної ідентичності української музичної творчості. *Музична україністика: сучасний вимір* : зб. статей. Вип.8. К. НАНУ ; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2015. С. 98–110.

REFERENCES:

1. Karalyus M., Yarko M. (2020). *Analiz muzychnykh tvoriv u versii hermenevtyky muzychnoho tekstu. [Analysis of musical works in the version of hermeneutics of a musical text]*. Youth and the market. No. 3–4 (182–183). P. 145–151. [in Ukrainian].
2. Kyuanovska L. (2000). *Stylova evoliutsiia halytskoi muzychnoi kultury XIX–XX st. : monohrafiia. [Stylistic evolution of Galician musical culture of the 19th–20th centuries : monograph]*. Ternopil : Aston. 339 p. [in Ukrainian].
3. Kozarenko O. (2000). *Fenomen ukrainskoi natsionalnoi muzychnoi movy: monohrafiia. [The phenomenon of the Ukrainian national musical language: monograph]*. Lviv : Scientific Society named after T. G. Shevchenko : Ukrainian Studies Library of the National Academy of Sciences, Number 15. 385 p. [in Ukrainian].
4. Parkhomenko L. (1979). *Ukrainska khorova p'iesa (typolohiia, tematyzm, kompozytsiia) : monohrafiia. [Ukrainian choral play (typology, thematics, composition): monograph]*. Kyiv : Naukova dumka. 218 p. [in Ukrainian].
5. Parkhomenko L. (1990). *Khorovi obrobky narodnykh pisen. [Choral arrangements of folk songs]*. History of Ukrainian music: scientific publication of the Academy of Sciences of Ukraine, IMFE named after M. T. Ryl'skyi. K. : Naukova dumka. Volume 3. P. 53–87. [in Ukrainian].
6. Popova N., Fursa M. (1998). *Natsionalna kultura i natsionalna svidomist // Προσφώνημα. Istorychni ta filolohichni rozvidky, prysviacheni 60-richchiiu akademika Yaroslava Isaievycha. [National culture and national consciousness // Προσφώνημα. Historical and philological explorations dedicated to the 60th anniversary of Academician Yaroslav Isaevych]*. Lviv: Institute of Ukrainian Studies named after Krypyakevych of the National Academy of sciences of Ukraine. Vol. 5 (Ukraine: cultural heritage, national consciousness, statehood). P. 503–510. [in Ukrainian].
7. Smith D.-E. (1994). *Natsionalna identychnist. [National identity]*. (P. Taraschuk. Trans) K. : Osnovy. 224 p. [in English].
8. Filts B. (1992). *Obrobky narodnykh pisen dlia khoru. [Arrangements of folk songs for the choir]*. History of Ukrainian music: scientific edition. K. : Naukova Dumka. Volume 4. P. 78–104. [in Ukrainian].
9. Yarema Ya. (1938). *Ukrainska dukhovist v yii kulturno-istorychnykh vyivakh. [Ukrainian spirituality in its cultural and historical images]*. The First Ukrainian Pedagogical Congress, Lviv : Ridna shkola. P. 16–88. [in Ukrainian].
10. Yarko M. (2017). *Alhorytmy analizu etnonatsionalnoi identychnosti ukrainskoi muzychnoi tvorchosti yak filosofsko-metodolohichna problema. [Algorithms for the analysis of the ethno-national identity of Ukrainian musical creativity as a philosophical and methodological problem]*. Problems of humanitarian sciences: scientific notes of Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University. Drohobych: Editorial and publishing department of the DDPU named after Ivan Franko, Vol. 37 "Philosophy". P. 190–202. [in Ukrainian].
11. Yarko M. (2013). *Paradyhma etnonatsionalnoi identychnosti ukrainskoi muzychnoi tvorchosti yak priorytetna doslidnytska problema suchasnoho vitchyznianoho muzykoznavstva. [The paradigm of ethno-national identity of Ukrainian musical creativity as a priority research problem of modern national musicology]*. Scientific notes of Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatyuk. Series "Art history". No. 2. P. 40–48. [in Ukrainian].
12. Yarko M. (2015). *Postat M. V. Lysenka v konteksti paradyhmy etnonatsionalnoi identychnosti ukrainskoi muzychnoi tvorchosti. [The figure of M. V. Lysenko in the context of the ethno-national identity paradigm of Ukrainian musical creativity]*. Ukrainian musical studies: modern dimension: coll. Articles Issue 8. K. NANU; Institute of Art History, Folklore and Ethnology named after M. T. Ryl'sky National Academy of Sciences of Ukraine. P. 98–110. [in Ukrainian].