

ВІННИЦЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ МИХАЙЛА КОЦЮБИНСЬКОГО

Факультет початкової, дошкільної освіти та мистецтв

Кафедра, музикознавства, інструментальної підготовки та
хореографії

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

**Творча спадщина Миколи Колесси у розвитку музичної культури
Галичини ХХ століття**

Студентка 2 курсу групи 2ММЗ
Галузі знань 02 Культура і мистецтво
спеціальності 025 Музичне мистецтво
Тирсини Вікторії Олександрівни
Науковий керівник:
канд. мистецтвозн., ст. викл, Москвічова Ю. О.

Національна шкала _____
Кількість балів: _____ Оцінка: ECTS _____
Голова комісії _____
(підпис) (ініціали, прізвище)
Члени комісії _____
(підпис) (ініціали, прізвище)

(підпис) (ініціали, прізвище)

(підпис) (ініціали, прізвище)

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I. МИКОЛА КОЛЕССА– ФУНДАТОР ЛЬВІВСЬКОЇ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ШКОЛИ	7
1.1. Тенденції становлення професійного диригентського мистецтва в музичній культурі Львова.....	7
1.2. Диригентська та педагогічна діяльність М. Колесси.....	15
1.3 Камерно-вокальна і хорова творчість М. Колесси.....	25
РОЗДІЛ II. ФОРТЕПІАННА ТВОРЧІСТЬ МИКОЛИ КОЛЕССИ	35
2.1 Сильові напрями і особливості композиторської манери у фортепіанній спадщині М. Колесси.....	35
2.2 Жанр мініатюри у фортепіанній творчості М. Колесси.....	44
2.3 Фортепіанні цикли “Три коломийки” та “Картинки Гуцульщини” – яскраві приклади музичного неофольклоризму	50
ВИСНОВКИ	57
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	61
ДОДАТКИ	66

ВСТУП

Культурно-мистецька спадщина Галичини містить результат духовної і творчої взаємодії різноманітних тенденцій, вікової комунікації народів на перехресті Сходу і Заходу, Півдня і Півночі. Композитори-професіонали, які з'явилися на музичному просторі Галичини з початком ХХ ст., навчалися у визначних європейських професорів музики, закінчували вищі навчальні заклади у Відні, Празі, Берліні. Разом з фундаментальною музичною освітою вони пізнавали й найновіші тенденції європейської музики та втілювали їх у своїй творчості. Творча індивідуальність відомих галицьких композиторів, таких як Микола Колесса, Василь Барвінський, Нестор Нижанківський, Анатолій Кос-Анатольський та ін. при зверненні до фольклору породжувала талановиті та оригінальні твори, які створювали незабутнє враження та емоційний зв'язок зі слухачами. Постать Миколи Колесси належить до генерації фундаторів нової композиторської школи в Галичині, становлення якої розпочалось на початку ХХ ст. і відбувалось на засадах засвоєння досвіду світової музики, опанування академічних жанрів та форм і наповнення їх національним змістом.

Микола Колесса походить з давнього і славного роду, одного з тих, що закладали підвалини українського суспільства, брали активну участь у розвитку культури і науки в Галичині, утверджували національну самосвідомість і державність. Його творчість, хоч не надто численна кількісно, є вельми вартісною в художньому відношенні, і – часто недооцінюваною сучасниками. Сприймавши й переосмисливши на національному ґрунті інноваційні здобутки імпресіонізму, символізму, неокласицизму, він зумів тонко поєднати їх, тому його музика настільки барвиста, багата і захоплююча. Саме новизна стилю і його органічне поєднання з народним матеріалом створили неперевершений стиль Гуцульщини та збагатили яскравими сторінками національне мистецтво.

Композиторська, виконавська і педагогічна діяльність митця позначена соціокультурними особливостями середовища, у якому здобувалась професійна

освіта, відбувалось формування його світогляду, визначались спрямування та риси музичної стилістики творів, кристалізувалась диригентська майстерність та творча теоретико-педагогічна практика.

Тема дослідження видається актуальною, оскільки передбачає на основі осмислення вокально-хорового та фортепіанного доробку Миколи Колесси, крізь призму стильових напрямків європейської музики, узагальнення творчого досвіду видатної постаті української музичної культури. Актуальним залишається необхідність глибшого усвідомлення впливу творчої спадщини М. Колесси, на розвиток музичної культури ХХ ст.; простеження витоків та специфіки формування професійних засад Львівської диригентської школи, фундатором якої є композитор.

Актуальність теми визначається і суттєвою активізацією в останні десятиліття інтересу до національного фортепіанного доробку, яскравим прикладом якого є фортепіанні твори М. Колесси, які позначені яскравим колоритом, тісно пов'язані з естетичним світом національної культури і з тенденціями європейського музичного мистецтва першої половини ХХ ст.

Теоретичну базу дипломної роботи складають праці, безпосередньо присвячені творчості та діяльності композитора, насамперед, Л. Кияновської [17], С. Павлишин [40], Н. Кашкадамової [16], М. Крушельницької [25], І. Зінків [13], Л. Ніколаєвої [39], М. Колесси [22], О. Паламарчук [42], та ін.

Об'єкт дослідження – творча спадщина М. Колесси в контексті розвитку музичної культури Галичини.

Предмет дослідження – диригентська, педагогічна діяльність та фортепіанна творчість М. Колесси в концертних та музично-освітніх інституціях Галичини ХХ ст.

Мета роботи – висвітлення значення постаті М. Колесси у розвитку музичної культури Галичини та виявлення стильових засад камерно-вокальної, хорової і фортепіанної творчості композитора; розкриття особливостей його творчого методу в процесі авторського переосмислення фольклору і формування індивідуальних рис стилю.

Для досягнення мети було поставлено такі **завдання**:

- визначити тенденції становлення професійного диригентського мистецтва в музичній культурі Львова;
- розкрити диригентську та педагогічну діяльність М. Колесси як фундатора Львівської диригентської школи;
- проаналізувати камерно-вокальну й хорову творчість митця;
- розглянути особливості композиторської манери у фортепіанних творах композитора;
- визначити характерні стильові напрями фортепіанних творів митця;
- визначити місце фортепіанної творчості М. Колесси у його композиторській спадщині;
- проаналізувати найяскравіші зразки фортепіанної творчої спадщини М. Колесси і визначити їх роль у розвитку музичної культури Галичини.

Реалізація поставлених завдань стала можливою завдяки використанню таких **методів дослідження**:

- системний – для аналізу диригентської активності з метою висвітлення цілісної панорами становлення й розвитку диригентського мистецтва Львова;
- культурологічний – для вивчення специфічних рис, притаманних розвитку музичного життя і диригентського виконавства краю;
- джерелознавчий – для комплексного вивчення архівних і пресових джерел, наукової музикознавчої, культурологічної й театрознавчої літератури;
- слуховий аналіз – для порівняння музичних творів та їх стилю.

Апробація результатів дослідження. Основні положення, результати та висновки дослідження доповідались на науково-практичних конференціях: IV-а Міжнародна науково-практична конференція «Музичне мистецтво XXI століття: історія, теорія, практика» (3 травня 2019 року, м. Дрогобич) та Регіональній науково-практичній конференції студентів ВДПУ імені

М. Коцюбинського “Актуальні проблеми музичної освіти та виховання” (5 квітня 2019 року, м. Вінниця).

Структура та обсяг роботи. Дипломна робота складається зі вступу, двох розділів, шести підрозділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг роботи – 75 сторінок, основного тексту – 60 сторінок.

РОЗДІЛ І. МИКОЛА КОЛЕССА - ФУНДАТОР ЛЬВІВСЬКОЇ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ШКОЛИ

1.1. Тенденції становлення професійного диригентського мистецтва в музичній культурі Львова

Диригентське мистецтво у своєму розвитку пройшло тривалий і доволі складний шлях. Його коріння сягає стародавніх часів, однак незважаючи на це, диригування прийнято вважати «молодою» професією. Дослідники його історії стверджують, що в сучасному розумінні диригентське мистецтво як окремий і самостійний вид музичного виконавства почало складатися в першій половині XIX ст.

Науковці відзначають, що з появою перших форм ансамблевого музикування варто починати відлік диригентського виконавства загалом [30, с. 47].

На думку Г. Макаренка природність диригентської мови слід шукати в тісному зв'язку музики та руху, що виникли в процесі надбання людиною певного музичного досвіду [35, с. 57–58]. Інший український дослідник І. Разумний стверджує, що попередником сучасного диригування було тактування – перші спроби людини виявляти свої почуття [44, с. 7]. Становлення диригентського мистецтва нерозривно пов'язане з розвитком музичного мистецтва, що містило ряд еволюційних процесів, які відбувались в сфері музичної мови і музичного виконавства. З кожним його наступним етапом еволюціонувало і диригентське виконавство. Не менш вагомими у поступі музичного мистецтва стали й нові форми виробничих відносин у феодальній Європі – цехові професійні об'єднання. У мистецькому середовищі в цехи об'єднувалися малярі, архітектори і будівничі, ювеліри і гравери, музиканти.

Дослідження еволюції диригентської професії у Львові буде спрямовуватись в декількох напрямках:

- 1) в контексті розгортання музичного життя в місті, що дозволить висвітлити процес становлення та особливості розвитку диригентського виконавства.

2) в тісному зв'язку з еволюцією регіонального музичного мистецтва, що надасть можливість найбільш достовірно охарактеризувати розвиток диригування у Львові.

3) висвітлення даного питання потребує аналогій з подібними проявами в сфері диригентського виконавства в Європі, особливо зважаючи на активне гастрольне життя Львова.

Спроба реконструкції історії диригентського виконавства Львова до початку ХХ ст. дозволить окреслити подальший розвиток диригентських традицій в місті. Ансамблеве виконання, що становить невід'ємну частину формування «диригентського ремесла», було присутнє в середньовічному Львові як у світському, так і в церковному середовищах. Утім, виконавська діяльність церковних колективів, на відміну від народного музикування, тісно перепліталася з розвитком професійного музичного мистецтва. Адже середньовічна Церква була на той час головним освітянським осередком, в якому культивувались різні види мистецької діяльності. Саме тут відбувалися ті важливі в історії музики процеси, що впливали на становлення музичної мови в різних її проявах, що великою мірою відобразилося на колективному виконавстві і диригентурі зокрема [54, с. 107].

Львів став своєрідним центром, де жваво відбувалось активне засвоєння і перехід на новітні європейські традиції. Саме тут на початку XV ст. західні впливи торкаються католицького середовища, де була введена практика багатоголосного співу з новою мензуральною нотацією. Згодом ці європейські надбання засвоюються і православним Львовом, звідки поширюються до всіх руських церковних осередків поза межами Львова і Галичини. О. Цалай-Якименко зазначає, що саме у Львові вперше бачимо суто практичні прояви триєдиного слов'яно-греко-латинського синтезу в українському музичному мистецтві, що стане визначальним чинником українського Бароко. Асимільовані у Львові латинські форми концертного багатоголосся, нові ефективні методи масового музичного виховання поширяться згодом усією

Україною, а з середини XVII ст. всі ці музичні новації будуть інтенсивно поширюватися в інші країни східного обряду [52, с. 227].

Вирішення методів керування в зазначених колективах слід шукати в описі фахового спрямування музикантів, які входили до їх складу. Це питання належить охарактеризувати на прикладі «італійської» капели, оскільки її виконавська діяльність мала як побутовий, так і офіційно-культовий характер. Різні методи управління в цьому колективі будуть, в певній мірі, відповідати майже всім вище названим інструментальним колективам. Згідно з висловлюванням Л. Мазепи найосвіченішими тогочасними музикантами були саме органісти. Вони посідали звання старшин Музичного братства. Автор зазначає, що в той час органістами називали музикантів, які грали практично на всіх клавішних інструментах, зокрема на органі, регалі, позитиві, клавикорді, клавесині [33, с. 202–203].

Хорове мистецтво Львова цього періоду характеризується засвоєнням європейських досягнень в сфері музики, що полягали в культивуванні багатоголосного співу, запровадженні нових принципів розвитку музичної мови та реформуванні нотопису. Однак розвиваючись у лоні церковних осередків, ці новітні тенденції, що ознаменували новий період в історії музики, були неодноразово запроваджені й освоєні в церквах православного і римокатолицького обряду. Ця адаптація проходила в умовах гострого міжконфесійного протистояння. Як стверджує В. Витвицький, в XVI ст. європейське багатоголосся досягло найвищого рівня майстерності. Його проникнення в Україну напевно йшло б повільніше, якби не тодішня боротьба за Церкву. «Латинники» вказували на західноєвропейський спів як на один з виявів вищості Католицької церкви. Українські духовно-культурні осередки, якими тоді були церковні братства, в свою чергу намагалися вибити цей аргумент з рук противників і почали вводити хоровий спів (маємо на увазі багатоголосний) по наших церквах [6, с. 209].

В добу Відродження формується ще одна функція керівника, котрий до цього часу був переважно співаком-вчителем. В цей період диригент часто

виступає як композитор. Він не лише володіє теорією музики, знає таємниці вокального мистецтва, але й складає твори вже безпосередньо для свого колективу. Зокрема О. Цалай-Якименко зауважує, що перший ректор львівської школи Стефан Зизаній ймовірно також був регентом церковного хору і композитором [52, с. 232]. Поєднання в одній особі співака й композитора, що виконував диригентські функції в хоровому колективі XVI–XVII ст. стало потрібним і важливим явищем в тодішніх умовах розгортання хорового мистецтва. Адже ускладнення структури хору, розширення функцій хорового виконавства, необхідність у вдосконаленні майстерності співаків сприяли органічному злиттю в постаті керівника хорового колективу композиторської та співочої діяльностей. Його диригентська майстерність впливала на розвиток виконавських можливостей керованого ним колективу. А це, своєю чергою, впливало на розвиток творчого зростання керівника як композитора. Саме ця традиція, що бере початок від доби Відродження, буде розвиватись і в наступні століття.

Важливий етап у процесі становлення диригентської професії пов'язаний, насамперед, з розвитком музичного театру. Як свідчить Т. Ліванова, опера як новий і прогресивний в самому виникненні жанр знаменувала собою новий тип художнього синтезу. Автор зазначає, що лише в XVII ст. утворюється широкий синтез просторових і часових мистецтв при панівному значенні музики, тобто починається розвиток опери [28, с. 384].

Український театр до початку 1880-х років також виконував музичні твори «легкої ваги». Серед них – співогри, оперети, музичні комедії, водевілі, переважно українських композиторів. Утім, в 1881 р. на українській сцені відбувся значний поступ, що ознаменувався введенням складнішого твору оперної драматургії – «Запорожця за Дунаєм» Семена Гулака-Артемовського, відтак «Чорноморців», «Утопленої» та «Різдвяної ночі» Миколи Лисенка, оперет композиторів-класиків цього жанру – Робера Планкетта, Шарля Лекока, Жака Оффенбаха, Йоганна Штрауса [40, с. 260].

Формування диригентської професії в лоні європейського музичного театру пройшло декілька еволюційних фаз, кожна з яких характеризувалась встановленням певної системи управління. Для розуміння того, як розвивалися способи керування в опері впродовж XVII – першої половини XIX ст. подамо деякі розвідки з цього питання. Така інформація на підставі аналогії допоможе зрозуміти процес становлення диригентури у Львові.

Головним вихідним пунктом в цьому огляді стане твердження про паралельне існування двох форм управління. Перша полягає в керуванні музичним колективом за допомогою музичного інструмента (клавесину, скрипки), друга – за допомогою баттути — спеціальної палички, що слугувала в XV—XVIII століттях для відбивання такта. Вперше баттуту використав в 1564 році італійський композитор Джованні да Палестрина. В епоху Відродження тактування баттутою використовувалось дуже широко: ним користувались не тільки світські музиканти, але й церковні регенти.

Зосереджуючи увагу на питанні диригентського виконавства у львівському театрі, поділяємо думку Т. Мазепи стосовно місця цієї музичної інституції на мистецькій мапі Австрійської імперії. Автор відзначає, що львівська австрійська сцена швидко утвердилася як культурний осередок в межах Австрійської імперії, а Львів розглядався як одне з багатьох провінційних міст Австрії із власним театральним середовищем, що викликало зацікавленість багатьох антрепренерів та акторів. Львів посів своє місце у гастрольних маршрутах тогочасних мандрівних труп, що діяли на теренах цілої Європи. Внаслідок цього німецькі театри акумулювали театральний досвід усіх країн, що зазнали більшого чи меншого впливу німецької мови. Те саме ми спостерігаємо у Львові [34, с. 50–51].

Наступними працівниками театру, чиї функції могли бути тотожними функціям диригента, були директор музики або директор оркестру. Така назва вживалася ще наприкінці XVIII – першої половини XIX ст. Можемо припустити, що вживані визначення щодо роду діяльності різних театральних діячів містили в собі певне розмежування диригентських обов'язків. Ймовірно,

визначення «оперний диригент» надавало можливість керувати оперними спектаклями, в той час як капельмейстер відповідав за виконання сценічної музики до драматичних або комедійно-музичних вистав (водевіль, зінгшпіль, співогра тощо).

Зауважимо, що практика, коли спектаклем диригував композитор, найчастіше траплялася в XVII–XVIII ст. Така тенденція синтезу різних мистецьких функцій подекуди збереглась майже до сучасності – 60–80-х рр. XX ст. [31, с. 125–126]. Поєднання композиторської та диригентської діяльностей, безумовно, вплинуло на становлення фаху диригента у сучасному розумінні, адже творчість композиторів, а також їх диригентська діяльність активно спричинилися до оновлення існуючих методів управління, а також формування нового типу керівника – інтерпретатора.

Головним прикладом застосування композиторами-диригентами нового способу керування слід вважати використання на початку другого десятиліття XIX ст. диригентської палички. Вперше її було апробовано у 1780-х рр. в Берлінській опері, однак лише через декілька десятиліть її «музичне громадянство» узаконили [10, с. 92].

Без сумніву, театральна сцена відіграла ключову роль у поширенні й професіоналізації диригентського мистецтва у Львові. Тут відбувався процес передачі й засвоєння європейських досягнень керування хором, оркестром, більшим колективом виконавців при постановці оперних вистав. Однак звернемо увагу на те, що поряд із активним розвитком європейського оперного мистецтва у XVIII та особливо на початку XIX ст. важливого значення набуває також інструментальна, зокрема симфонічна музика, котра, в свою чергу, суттєво вплинула на становлення диригентського фаху і висунула до нього дещо інші вимоги. Відколи з утвердженням естетико-стильових ідеалів класицизму починають розвиватись оркестрові жанри, що демонструють якісно новий рівень симфонічного мислення, виконавська практика (хоч і в тісному взаємозв'язку з оперною традицією) формує новий тип диригента.

Аналізуючи діяльність музичних колективів Львова другої половини XVIII – першої половини XIX ст., що спричинилися до виконання різних жанрів симфонічної, вокально-інструментальної і камерної музики, варто підкреслити їх міцний взаємозв'язок з музичним театром. Він полягав у тому, що організатори, а також керівники тогочасних вокально-інструментальних та оркестрових колективів в переважній більшості були диригентами Міського театру. Ці колективи також здебільшого базувалися на театральному оркестрі, або ж перебували в тісних контактах із львівським театром. З іншого боку, це особливо стосується українського музичного життя краю – до провадження оркестру долучалися і регенти провідних греко-католицьких храмів. Отож, наведемо найяскравіші факти з історії оркестрового та вокально-інструментального музикування у Львові в зазначений період. Як вказує З. Лисько, в другій половині XVIII ст. при Святоюрській митрополичій кафедрі існував хор і оркестр. Автор пише, що «вона (капела – *М. Ф.*) була тоді найповажнішим музичним ансамблем у Львові; навіть місцевий театр не міг без її участі проводити своїх вистав. Якраз за єпископа Скородинського (злам XVIII–XIX ст.) під керування Паньківського Святоюрська капела досягла свого найвищого рівня» [29, с. 23].

Взаємозв'язок з театральним оркестром польських і німецьких осередків був ще більше відчутним на прикладі інших музичних колективів, котрі починають діяти у Львові наприкінці XVIII ст. Саме в цей час професійні музиканти й аматори, серед яких було немало добре підготовлених, розпочали спроби створення у Львові музичного товариства, яке б об'єднало їх з метою спільного музикування і публічного концертування [33, с. 105]. Виняткового значення в композиторській діяльності набула хорова творчість. Її якісно новий рівень, насамперед, був пов'язаний з новим композиторським поглядом на хор, який почав трактуватися як колектив оркестрового виміру. Крім цього, національний колорит хорових творів базувався на нових виразових засобах, що сягали корінням народної творчості, впливали зі співочих традицій свого народу. Розкривши багату природу співочого колективу, хорове виконавство

піднімається на новий щабель розвитку, і саме в цих умовах формується й розпочинає відлік хормейстерська діяльність в сучасному розумінні.

Величезний вплив на розвиток української хорової культури не лише Львова і Галичини, але й поза їх межами мало друге, після заснованого А. Вахнянином товариства «Теорбан», українське музичне хорове товариство «Львівський Боян» (1890). Його першими диригентами стали А. Вахнянин і Євгенія Барвінська – досвідчений хормейстер, піаніст і громадський діяч; відомий громадсько-політичний діяч, адвокат Стефан Федак (1894, 1897–1899), організатор музичного життя в Галичині, композитор Остап Нижанківський (1895–1897) і член товариства, композитор, піаніст Станіслав Людкевич (1899) [50, с. 12–27].

Отже, процес становлення диригентської професії в музичній культурі Львова обумовлювався важливими в історії музики джерелами в яких формувалися нові культурно-естетичні пріоритети в межах певної історичної доби, а також специфічними рисами розвитку музичного життя краю. Беручи за основу ті музичні осередки, які найяскравіше репрезентують засвоєння й адаптацію на місцевому ґрунті європейського музичного досвіду здобутого в певні історичні періоди доходимо висновку про безперервний розвиток диригентського виконавства у Львові. Він при збереженні національно-культурних ідентичностей визначається як самобутній та органічний в українському і європейському мистецькому просторі.

1. 2. Диригентська та педагогічна діяльність М. Колесси

У розвитку музичної культури України важливе місце належить музично-виконавським школам, які сформувались у ХХ столітті у великих регіональних центрах, де діяли оперні театри, філармонічні оркестри, професійні навчальні заклади. На сьогодні значна увага наукових студій спрямована на осмислення різносторонніх аспектів формування професійної музичної освіти, музично-виконавських шкіл, розвитку та становлення хорових шкіл, диригентської професії, сутності творчої діяльності диригента.

Система диригентсько-виконавської підготовки в Україні складалась упродовж тривалого часу і набула сучасних рис. У сучасному процесі соціально-економічних перетворень, реформувань в освіті важливим є здійснення ширших узагальнень щодо діяльності диригентсько-виконавських шкіл, усвідомлення творчих здобутків окремих персоналій, їхнього науково-методичного і практичного досвіду, необхідних у визначенні подальших шляхів розвитку професійної музичної освіти.

Помітним явищем музичної культури України є Львівська диригентська школа, заснування якої належить лауреату Шевченківської премії, народному артисту України, академіку Миколі Філаретовичу Колесі (1903–2006) [3, с. 76]. Це ім'я існує у дивовижному сплетінні з музикою як невід'ємна частина світу прекрасного. У сузір'ї славетних митців України він посідає місце класика. Його діяльність поєднує композиторську творчість, самовіддану виконавську практику як керівника хорових колективів та диригента професійних оркестрів, плідну працю високоосвіченого педагога, мистецтвознавця, науковця й активного громадського діяча. Йому належить перший в Україні навчальний посібник з техніки диригування [5, с. 3].

В останні десятиліття зростає зацікавленість його творчою діяльністю. У низці публікацій осмислюється творчий шлях та «феномен Колесси» в контексті його багатогранної діяльності як композитора, диригента і педагога [19, с. 76]. Культурний універсалізм Львівської диригентської школи визначила непересічна постать її фундатора, в особистості якого органічно поєдналися

якості визначного композитора і диригента, надзвичайно глибокого і тонкого інтерпретатора, чудового педагога, науковця в галузі диригентського мистецтва та музичної педагогіки.

Майбутній композитор, диригент, педагог і учений народився 6 грудня 1903 року в м. Самборі на Львівщині у сім'ї вчителя гімназії, а згодом видатного українського етнографа, фольклориста, композитора, музикознавця Філарета Михайловича і Марії Іполитівни Колессів. З юних років Микола належав до Пласту (українська організація скаутів, що сформувалась у 1912 році у Галичині) та брав активну участь у його діяльності. За це пізніше він був удостоєний однієї з найпочесніших своїх нагород – Ордена Вічного Вогню в золоті.

Коли батьки дізналися, що Микола хоче бути музикантом, –жахнулися. Адже вони пророкували йому медичну кар'єру. 1914 року родина Колессів переїжджає до Відня, де Микола навчається в гімназії, а потім у музичній школі італійської піаністки Марієтти де Джеллі. У 1917 році М. Колесса повертається до Львова, вступає до третього класу академічної гімназії, де його вчителем історії був Іван Крип'якевич. Окрім того, продовжує студії у Музичному інституті ім. М. Лисенка по класу фортепіано в педагога М. Криницької.

Після закінчення академічної гімназії М. Колесса вивчає медицину в Ягеллонському університеті у Кракові, а з січня 1924-го – вчиться на медичному факультеті українського Таємного університету у Львові. Саме у Кракові, під враженням почутої на концерті Дев'ятої симфонії Людвіга ван Бетховена, майбутній композитор остаточно вирішує присвятити своє життя музиці. З осені 1924 р. Микола Філаретович навчається на філософському факультеті Карлового університету в Празі (музикознавство і славістика) та Празькій державній консерваторії (композиція і диригування). Після закінчення ще три роки удосконалювався з композиції в Школі вищої майстерності у професора Вітезслава Новака. Закінчивши Школу вищої майстерності М. Колесса повернувся до Львова, де з 1930 року почав викладати композицію у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка. Саме тут у 1935–1936 роках він

заснував перші в Західній Україні професійні курси диригентів, з яких і розпочались ті добрі традиції, що в українському та зарубіжному виконавстві вирізняють випускників створеної ним львівської диригентської школи [2, с. 2]. Високоосвічена, талановита і багатогранна особистість віддавна є орієнтиром для молодих музикантів. Він ніколи не шкодував часу, охоче ділився багатим досвідом, випромінював щире розуміння, терплячість і невіддільну доброту. Двері його серця ніколи не зачинялись до людей, для кожного він знаходив можливість поспілкуватись, часом – поспівчувати або ж розділити радість [2, с. 3].

Диригентська школа Колесси отримала теоретичне обґрунтування в низці науково-методичних праць визначного музиканта. Ще в 1938 році у збірнику «Диригентський poradnik» він публікує наукову працю «Диригування», яка є однією із перших спроб осмислення цієї сфери музичного мистецтва в українському музикознавстві. Ідеї педагога найбільш повно розкриваються у його науковій праці «Основи техніки диригування» (1960 рік, друге доповнене видання – 1973 рік). Винятковою глибиною вирізняється осмислення автором сутності диригування як виконавського мистецтва, специфічні риси якого обумовлені колективним характером музичних дій та особливостями функціонування художнього колективу як соціального організму. У своїх роздумах щодо формування особистості диригента М. Колесса наголошує на наявності специфічних диригентських здібностей, ґрунтовної підготовки з циклу диригентсько-хорових та музично-теоретичних дисциплін, ознайомлення зі спорідненими галузями мистецтва, широкої загальної освіти [22].

Майже все життя митця присвячене благородній справі духовного відродження рідної культури. Ця мета втілюється і в композиторських новаціях, і в диригентському виконавстві, і у вихованні професійних кадрів для українського мистецтва. Від дня заснування Львівської консерваторії ім. М. В. Лисенка він займається педагогічною діяльністю, виховуючи нову плеяду диригентів: з 1940 року – доцент, з 1957– професор, з 1953 по 1965 рік – ректор

консерваторії. Після возз'єднання західноукраїнських земель із Радянською Україною він диригує симфонічним оркестром Львівської філармонії (1940 – 1953), під час німецької окупації працює диригентом у Станіславському театрі, там же керує аматорським чоловічим хором «Думка», потім викладає у Львівській музичній школі, керує хором студентів «Бандурист».

З 1944 по 1947 рік став за диригентський пульт Львівського театру опери та балету, а з 1946 по 1948 роки очолював Державну хорову капелу «Трембіта». Активна діяльність його як диригента триває понад чотири десятиліття. За цей час він зробив надзвичайно вагомий внесок у популяризацію творів української та зарубіжної класики [5, с. 4].

Формування М. Колесси як диригента відбувалося під керівництвом визначних музикантів і педагогів М. Доленсія, П. Дедічки і О. Острічіла (головний диригент Празької опери). Суттєвою рисою навчального процесу в цьому навчальному закладі було те, що він давав універсальну диригентську підготовку (диригування хором, камерним та симфонічним оркестром, диригування оперою), яка здійснювалася поетапно різними педагогами з чітко окресленим профілем.

Така система навчання, вплив різних мистецьких шкіл, індивідуальностей, який органічно доповнювався аналізом репетиційного процесу визначних світових диригентів (Тосканіні, Фуртвенглер, Клемперер, Вольтер, Ансерме, Буш та ін.) визначили високу загальну і музичну культуру М. Колесси, багатогранність його диригентського обдарування, виконавські та педагогічні погляди [22].

Диригентська педагогіка Миколи Колесси на її початковому етапі вирізнялася такими основними римами: відпрацювання диригентської техніки, яке охоплювало великий обсяг її складових елементів; спрямованість зусиль на досягнення максимальної точності у відтворенні диригентського жесту; поглиблений інтонаційно-семантичний аналіз музичних творів; вокально-інтонаційне та інструментальне відтворення основних тематичних ліній музичних композицій.

Поступове зростання рівня музичної освіти в Західній Україні отримує свій відбиток в еволюції педагогічних поглядів композитора. Педагогічна система професора набуває нових ознак. Все більш виразно в ній простежується тенденція до збагачення набутого студентами попереднього диригентського досвіду; розширення кола музично-виконавських завдань, які опрацьовуються ним самостійно; особлива сконцентрованість на проблемах художнього стилю і виконавської інтерпретації; удосконалення диригентсько-технічного комплексу вихованців і спрямованість на всебічне розкриття їхньої творчої індивідуальності.

Принципові підходи до вивчення музичного твору у професора М. Колесси залишилися незмінними упродовж його багатолітньої педагогічної діяльності. Інтонаційно-стильовий та виконавський аналіз музичного матеріалу в класі диригування здійснювався ним за такими основними напрямками:

- усвідомлення і відчуття інтонаційної структури та образної композиції музичних творів;
- осмислення формотворчої сутності усіх елементів музичної мови та розкриття змістовних взаємозв'язків між ними;
- виявлення найбільш характерних стильових ознак музичної композиції;
- формування власної виконавської концепції музичного твору [45, с. 20].

Особливої уваги заслуговує педагогічна діяльність М. Колесси. Він, поряд з С. Людкевичем, започаткував Львівську композиторську школу і продовжив себе у цілій плеяді талановитих учнів. Серед них багато імен визнаних не тільки в Україні, а й за кордоном: Стефан Турчак, Юрій Луців, Євгеній Вахнянин, Тарас Микитка, Іван Гамкало, Роман Филипчук та багато інших. Сьогодні ім'я М. Колесси шановане не лише на теренах батьківщини, але й широко за її межами. Його вважають легендою музичної культури та одним за найвизначніших львів'ян усіх часів.

Педагогічна діяльність М. Колесси є не менш важливою, ніж композиторська та виконавська. Створивши власну диригентську школу, професор виховав когорту талановитих митців, чії імена стали гордістю українського диригентського мистецтва й зазвучали далеко за межами України. Викладати композитор почав у 1931 році і, прагнучи передати юним знання та досвід, турбуючись про виховання покоління молодих диригентів, працював на педагогічній ниві до кінця життя. Однак Микола Філаретович згадував: «Якщо мова заходить про мою педагогічну роботу, то признаюсь вам, що нею в дуже скромних рамках я почав займатися ще студентом Празької консерваторії, а точніше – в Школі вищої майстерності. Якимось до мене підійшов мій товариш по навчанню Ярослав Машталіс, який у майбутньому став відомим чеським композитором, і попросив, щоб я провів з ним цикл уроків з диригування. Це був мій перший учень, і вчив я його приватно» [9, с. 196].

Основна педагогічна діяльність митця розгортається у Львівській консерваторії ім. М. Лисенка, де з перших днів заснування навчального закладу Микола Філаретович веде клас диригування. Більшість тогочасних студентів Львівської консерваторії – вихідці з селянських сімей без належної музичної освіти. Чимало й таких, що побували на фронтах. З ними педагог працює особливо завзято, допомагає надолужити втрачене. Старанно відпрацьовується кожний жест, нюанс, детально вивчається партитура, звертається увага на найменші погрішності. Згодом увага приділяється вмінню самостійно знаходити оригінальні вирішення поставлених завдань, розкриттю творчих здібностей студентів, виявленню власної виконавської манери [40, с. 35].

М. Колесса згадував: «Я зрозумів, що потрібен підручник з диригування, який би можна покласти в основу виховання диригентів національної школи. Життя примусило мене взятися за підготовку такого підручника, я покладав на нього великі надії в розвитку українського диригентського мистецтва» [9, с. 182]. Підручник побудовано за власною методикою митця – від найпростішого до найскладнішого. Автором підібрано відповідні приклади, переважно з української хорової музики, на основі яких можна розв'язувати технічні

прийоми тактування та диригування [9, с. 183]. Вийшов підручник друком у Львові 1938 року (спочатку під назвою «Диригентський poradnik»), перевидавався кілька разів. Теоретична праця «Основи техніки диригування» М. Колесси не втрачає актуальності для диригентів уже протягом багатьох десятиліть. «Коли я потрапив у клас Миколи Філаретовича і він, як це було у всіх без винятку випадках, посадив мене, початківця, на докладне студіювання свого підручника, я в перші тижні був замалим не в розпачі: адже я вже перед тим брався до справжніх партитур і диригував ними! Лише значно пізніше я оцінив цілковиту слушність такого підходу мого професора. Правду кажучи, «Диригентський poradnik» Колесси дотепер вважаю одним з кращих із всіх знаних мені підручників диригування – хоча потім, вже після закінчення консерваторії, як практикуючий диригент, я перечитав не один з них, і російську, і зарубіжну спеціальну літературу. Але праця Колесси вигідно вирізняється від багатьох інших, по-перше, ясністю, прозорістю, зрозумілістю викладу, завдяки чому всі теоретичні положення дуже легко і природно засвоювались, по-друге, винятковою конструктивністю подачі матеріалу, і, по-третє, чіткою спрямованістю на вирішення практичних диригентських завдань. Той, хто уважно проштудіює цей poradnik, не тільки засвоїть основи мануальної техніки, але й в майбутньому зможе вирішити будь-які технічні проблеми при виконанні масштабних оркестрових і хорових творів», – так згадував народний артист України, професор Юрій Луців [18, с. 183–184].

Інший видатний учень М. Колесси Іван Юзюк згадує, що педагогічний почерк вчителя в значній мірі визначала загальна висока культура і ерудиція, глибокі знання педагогіки, психології та уміння використовувати їх у процесі навчання і виховання. Відомо, що на початку педагогічної діяльності маестро більш тяжів до «авторитарності» з особливою строгістю і вимогою точного виконання всіх вказівок, а також прагнення під час занять зі студентами зробити буквально все, аж до найменших деталей. Однак згодом з еволюцією педагогічних поглядів «демократичні» засади брали верх. «Однією із характерних особливостей його навчальних принципів була невимушеність у

спілкуванні, гостра моментальна реакція на роботу студента, що часто сприяло певній імпровізаційності в проведенні занять. Кожен урок, проведений М. Колессою, створював враження, нібито саме зараз, в цю хвилину, вперше відкривається краса твору, осягався духовний та образний світ композитора» [26].

Кожний урок педагога відкривав для студентів красу твору, допомагав зрозуміти особистість композитора, його духовний та образний світ. У порадах молодим диригентам М. Колесса наголошував, що:

- 1) оволодіти партитурою треба так, щоб відповідно до загального задуму переживати кожен інтонаційний, кожен музичний думку;
- 2) всі голоси, всі деталі партитури знаходяться в постійній залежності та постійній гармонії..., порушення цього взаємозв'язку спотворює природу і зміст твору, форму, характер, стиль – все його музичне образне звучання;
- 3) необхідним є дбати про збереження цілісності побудови, пропорції окремих епізодів, гармонічного співвідношення частин твору, що впливає на його інтерпретацію;
- 4) інтерпретація твору залежить від інтелекту виконавця, адже глибокий і тонкий музикант завжди зуміє розширити межі твору, який взявся виконувати, проте відчуття виконавця мають якнайбільше співпадати з намірами композитора;
- 5) з оптимальною точністю й досконалістю треба вивчати авторський текст, прочитання якого повинно мати творчий характер, а інтерпретація найбільш точно відтворити ідею та художній задум композитора; залишивши незмінним музичний текст (мелодію, ритм, гармонію), виконавець може найбільш повно виявити свою індивідуальність, уважно відібравши і тонко відпрацювавши динамічні відтінки та агогіку;
- 6) вдало використовуючи метафору, порівняння, наведення аналогії з явищ природи і власного життя, проводячи паралелі з іншими видами мистецтв (поезії, живопису, театру, архітектури), можна «розшифровувати» музичну мову словом;

- 7) під час виконання партитури потрібно вміти «слухати» оркестр або хор, особливо його темброве звучання;
- 8) тільки сильна воля, внутрішня зосередженість, активна робота образного мислення можуть організувати весь виконавський процес;
- 9) техніка диригування – це виконавське мистецтво зі своїми закономірностями, яке потрібно вивчати та розвивати;
- 10) диригент повинен володіти доцільними пластичними жестами та мімікою (уміння, в яких немало спільного з акторською майстерністю), завдяки яким передаватиме образний зміст твору учасникам хору чи оркестру;
- 11) «диригент – це холодний розум і гаряче серце» і має бути «економним по відношенню до розміру та об'єму жестів: майстерність його тим вища, чим стриманіший жест».
- 12) вдалий підбір навчального матеріалу, його художня якість є запорукою оволодіння технічними засобами виконання;
- 13) «диригент – це перш за все громадський діяч, що переконує власною подвижницькою працею і особистим прикладом, гідним наслідування» [9, с. 224].

А ще педагог усього себе віддавав учням і жив у них. За роки педагогічної діяльності М. Колесса виховав плеяду талановитих митців. Серед випускників його класу видатні диригенти – Т. Микитка та Я. Скибінський (Одеський, Донецький та Харківський театри опери та балету в різний час); Ю. Луців (Львівський театр опери та балету імені І. Франка); І. Юзюк (симфонічний оркестр Львівської філармонії); Б. Антків (Національна заслужена академічна капела України «Думка»); С. Турчак, І. Гамкало, Р. Дорожівський (Державний театр опери та балету імені Т. Шевченка); В. Агафонов (симфонічний оркестр у Донецьку); М. Сильвестров (Красноярська опера); Е. Рамос (Гаванський симфонічний оркестр); викладачі кафедри диригування Львівської консерваторії Є. Вахняк, М. Антків, О. Сотничук, І. Небожинський та інші.

Л. Кияновська, аналізуючи спогади учнів М. Колесси, виділяє основні професійні засади, на яких формувалася його диригентська школа, а саме: точність, ретельна деталізація, вимогливість, блискучий інтелект, що так яскраво визначають особистість Маестро як видатного педагога-диригента [20].

Отже, педагогічну майстерність М. Колесси, що шліфувалася та вдосконалювалася протягом усього життя, характеризують загальна висока культура, точність, самовідданість, вимогливість, ерудиція, знання педагогіки, психології та уміння використати їх у процесі навчання і виховання.

Протягом життя активно виступав як диригент із симфонічними оркестрами Львівської філармонії, Театру опери та балету (1944–1947). Водночас був художнім керівником і головним диригентом хорової капели «Трембіта» (1946–1948).

Сьогодні ім'я М. Колесси шановане не лише на теренах батьківщини, але й широко за її межами. Його вважають легендою музичної культури та одним за найвизначніших львів'ян усіх часів.

За вагомі творчі досягнення М. Колесса здобув звання заслуженого діяча мистецтв України (1951 р.) та народного артиста УРСР (1972 р.). Також, він лауреат Державної премії України імені Тараса Шевченка, академік, кавалер орденів “За заслуги”, кавалер ордену Ярослава Мудрого V ступеня, Герой України.

Нещодавно, у 2006 році, видатний композитор пішов з життя (у віці 103-х років), залишивши після себе безцінний спадок: твори останніх десятиліть, що визначили найвищу творчу зрілість – Другу симфонію, твір для струнного оркестру “У горах” та хорові твори. Ним опрацьовані фактично всі музичні жанри: хорові, сценічні, камерно-вокальні, оркестрові та жанр мініатюри. Усі вони поповнюють на сьогодні мистецьку скарбницю України.

1. 3. Камерно-вокальна і хорова творчість М. Колесси

Творчість Галицьких композиторів ХХ століття, більшість з яких вчилися за кордоном – в Австрії, Чехії, Німеччині, не стояла осторонь новітніх тенденцій європейської музики. Поруч з самотнім переосмисленням нових віянь тут завжди продовжувалася традиція української професійної музики, започаткованої Миколою Лисенком. Микола Філаретович Колесса, по слідах Станіслава Людкевича і Василя Барвінського, активно розвивав музичне мистецтво Галичини, він вперше в українській музиці поєднав дві найхарактерніші стильові тенденції ХХ ст. – неокласичну та неофольклорну. У своїх творах він опирався на традиції карпатського регіону, поєднуючи їх з тими імпульсами, які йшли від західної музики, в першу чергу, від імпресіонізму Клода Дебюссі, Моріса Равеля, а також від новацій Бели Бартока та композиторів чеської школи (в яких він і навчався в 1920-х роках).

Жанровий діапазон творчості М. Колесси вже в молоді роки вражає широтою і різноманітністю: це і фортепіанні твори – як окремі мініатюри, так і цикли та сюїти, вокальні – хори, солоспіви, обробки пісень, і симфонічні твори. У творчості Миколи Філаретовича камерно-вокальна творчість посідає значне місце, хоча самі вокальні жанри представлені досить непропорційно. Хорова музика є пануючим жанром, а сольні вокальні твори, за винятком обробок народних пісень, характеризуються відносно невеликою кількістю.

Тематика творів М. Колесси – здебільшого жанрово-ліричного спрямування («Шуміла дзездзина», «Повідж же мі», «Ой, горами волоньки», «Там на горі»), жартівливо-гумористичні («Про муху й комара»), хоча є й журливі, які композитор перетворює на тонкі психологічні замальовки («Зозуленька кукат», «Люляй же мі, люляй»). Трапляються пісні драматичного змісту («Калино, калино», «Устань мой колосочок»), але таких небагато. Тексти переважно українських авторів-класиків і сучасних поетів або народні тексти. Виняток у цьому відношенні становить лише поезія японського поета Ісакава Такубоку, яка лягла в основу вокального циклу «В краю квітучої вишні».

З-поміж інших українських митців творчість М. Колесси вирізняється оригінальністю і самобутністю у перетворенні народнопісенних традицій. Любов до народної творчості М. Колесі була привита ще змалечку завдяки батькові – всесвітньо відомому вченому-фольклористу Філарету Колесі, який вивчав музичні діалекти і жанри українського фольклору. Домашня атмосфера, а ще більше участь у фольклористичних подорожах батька наклали на дитячу душу Миколи Колесси свій характерний, визначальний відбиток. З ним пов'язане передусім глибоке розуміння духу народної творчості, засвоєння її виразових елементів як чогось органічного, природного. Але, на відміну від дослідницького методу батька, М. Колеса опрацьовував український фольклор як митець-художник. Фольклор різних етнічних регіонів України мав місце в його творчості. Композитор створив обробки поліських, лемківських, волинських, гуцульських пісень. Ідея регіонального вивчення фольклору була йому надзвичайно близькою, а насамперед – музика карпатського регіону, де збереглися давні, фольклорні архаїчні традиції, які у професійній музиці до початку ХХ ст. були майже не вивчені. Першоджерелом обробок М. Колесси послужили пісні з лемківщини, адже для композитора близькою інтонаційною сферою стали пісні саме цього регіону Карпат. Він підкреслює найбільш характерні особливості ладо-гармонічної основи кожної пісні, філігранно передає своєрідний колорит, що стає їх головною рисою. Свіжість і новаторський пошук у поєднанні з великою винахідливістю у творчому переосмисленні інтонаційного складу пісень – ось основна характеристика творчого підходу композитора до обробки народної пісні. Проте, не можна залишати без уваги головний принцип митця, якому він залишався вірним протягом всього свого творчого шляху. А саме – інструментальний супровід вокальних обробок відігравав вкрай важливу роль. Він несе в собі значне смислове навантаження. Здебільшого це рівноправна інструментальна партія поряд з вокальною. Широко використовуючи особливості й природу народної пісні, композитор збагачує гармонію і розвиває фактуру супроводу, залишаючи без змін мелодичну основу наспіву. Часто партія фортепіано будується на

варіаційному розвитку, причому характер кожної варіації диктує зміст відповідного куплета.

На формування мистецької індивідуальності М. Колесси мали вплив не лише традиції українського фольклору, але й деякі тенденції професійного музичного мистецтва першої половини ХХ ст. Він свідомо наслідує класиків М. Леонтовича та К. Стеценка, збагачуючи свої пісні підголосковою поліфонією. Зокрема в обробці популярної пісні «Гей видно село» автор блискуче користується прийомами співставлення голосів і груп, вдало застосовує динамічні зміни, що справляє враження наближення і відходу хлопців-молодців, чим створює розгорнутий твір типу вокальної картини [17]. Також камерна творчість М. Колесси кінця 1920-х – початку 1930-х років, багато в чому суголосна пошукам його старших сучасників – Ігоря Стравінського, Бели Бартока, які в перші десятиліття ХХ століття у творчому переосмисленні «фольклорної архаїки» вбачали засіб оновлення ладотональності та кардинальне переосмислення арсеналу виразових засобів сучасної музики. Добре обізнаний з творчістю цих композиторів ще з часів празьких студій (у класі Вітезслава Новака), М. Колесса, особисто знайомий з Б. Бартоком, високо поцінював його фольклористичну діяльність, розумів її пошукове значення для становлення індивідуального стилю митця та вплив на формування його творчого методу, який був на ту пору надзвичайно близький молодому М. Колесі. Тому в камерних опусах цього періоду можна спостерегти могутній вплив стилістики всесвітньо визнаного угорського майстра.

Основні риси новаторського стилю М. Колесси. На прикладі обробок лемківських пісень М. Колесси спробуємо прослідкувати показові риси, в яких знайшло відбиття новаторство його стилю. Обираючи маловідомий на теренах української професійної музики пласт пісенної культури України, М. Колесса прийшов до вільного типу розробки фольклорного матеріалу, нового типу фольклоризму, продиктованого неординарністю самої поезики та музичної стилістики цього регіонального шару української пісенності. Обрані

М. Колессою пісенні зразки приваблюють особливою, властивою лемківській уснопоетичній традиції афористичністю зображуваних подій, психологічною гостротою, самобутнім поетичним баченням навколишнього світу. Інтонаційні та ритмічні властивості музики, карпатського регіону, як вокальної так і, особливо, інструментальної, настільки асимільовані мисленням композитора, що спонтанно виявляються у його індивідуальному тематизмі.

Здебільшого це колоритні мініатюрні образки, що передають мінливий внутрішній світ людини. Деталізоване розкриття змісту супроводжують тонкі градації почуттів та настроїв героїв, часто у несподіваних поєднаннях та ситуаціях, що надає особливого етнолокального забарвлення поезії лемківської пісенності. Лемківській пісенності притаманна лаконічність, динамічність за світосприйняттям. Зазвичай це миттєві замальовки, правдиві й реалістичні, де герої мислять, діють і відчують за законами вузького етнічного середовища, його етики, моралі й естетичних канонів. Поетичне розмаїття лемківських пісень вимальовує колоритні побутові образи з життя, виконані дрібними, зате дуже виразними і чіткими штрихами.

Оригінальний спосіб мислення виявляє й музично-стильовий аспект лемківських пісень. Тут прадавнє сусідить з новітнім, власне неповторне – із запозиченим, стороннім, а жанрове розмаїття виявляє локальні принципи інтонаційно-часової та композиційної організації. Саме специфіка поетичного мислення лемків накладає відбиток на структурно-композиційні особливості пісні.

Для лемківської пісенності типовою є модальність мислення, що характеризує як ладово-формульну та ритмічну специфіку (при типовій ритмоформулі 6+6), так і цілісну композицію.

Дослідники лемківської пісенності Філарет Колесса і Софія Грица розмежовують її на два пісенні типи: давні (архаїчні) та новітні (пізнього походження). Для давніх типова речитативна форма інтонування, відсутність розспіву (силабо-тонічний принцип), вузькообсягові звукоряди неоктавної будови. У мелосі помітне велике багатство прикрас та мелізмів, переважання

вузьких секундових ходів. Останнє простежується у піснях “Вечюр юж мі, вечюр”, “Шуміла дзедзина”, “Чи то мі ся видит”, “Люляй же мі, люляй” тощо. До архаїзмів лемківської мелодики належить також явище використання нейтральних інтервалів на III і IV шаблях звукоряду. Його зразком є ладова будова обробки “Співаночки мої”, де перше пісенне коліно витримане в лідійському ладі, друге – в лідійсько-міксолідійському, а третє й четверте – в мінорі з IV високим шаблем.

Новітні (пізнього походження) нашарування лемківської пісенності сформувалися під впливом сусідніх пісенних культур (зокрема, угорської). Їх розвиток ішов шляхом розбудови мелодики від тетракордових до октавних структур та посилення явища хроматизації. В останньому вони зближуються із пісенними традиціями західних та південних слов’ян. Так, мелодія пісні “Повідж же мі” – вже романсового гатунку, в пісні “З-поза гори місяць зишов” мелодія розгортається від VII увідного шабля до дорійської сексти та допоміжної натуральної септими з подальшим уживанням IV високого шабля, який або розв’язується в V-й, або утворює півторатонову секунду з III шаблем, демонструючи синтезування елементів діатоніки та хроматики. В інших випадках ця особливість виявлена через взаємодію натурального мінору з IV високим шаблем, дорійського ладу з IV високим та VII увідним. Наявність зазначених хроматизмів викликає додаткові інтонаційні тяжіння, що надає мелодиці специфічного звучання і колориту, стає одним із джерел новаторства музичної мови М. Колесси. Отже, у гармонічній мові обробок композитор якнайповніше послуговується специфікою ладового мислення лемківського етнічного середовища – дорійського (з його модифікаціями), лідійського та міксолідійського (та їх змішаного варіанту) ладів. Вузькообсяговість звукорядів лемківської пісенності, їх ладову нестійкість (варіантність) як архаїчного явища української фольклорної традиції композитор наголошував застосуванням ефекту нейтральної терції, варіантності нестійких шаблів ладу (II, IV, VI, VII).

Композитор використовував складні багат шарові конструкції кварто-секундової чи терцієвої будови з рясною хроматизацією. Унаслідок

цьоговиникають нон- та ундецимакорди, як, приміром, в обробці “Високий брежок”. При цьому автор широко використовував можливості альтерації акордів субдомінантової та домінантової груп.

Велика питома вага дисонансу в процесі обробки фольклорного матеріалу дає підстави говорити про його переосмислення. Дисонанс трактується як мистецько-виразовий засіб збагачення ладотональності, спрямований на розкриття поетики пісні, як засадничий конструктивний елемент стилю композитора кінця 1920 – 1930-х років, основний чинник його композиційної техніки. Він виконує подвійну роль, впливаючи на динамічно процесуальний та фонічний (колористично-зображальний) аспекти музичної поетики обробки, підкреслюючи психологічний підтекст першоджерела. Під цим оглядом нівелюється “класичне” розуміння природи дисонансу – він зазнає переосмислення в модальній тональності нового типу [13, с. 249–250].

Нові якості раннього Колессиного стилю були викликані декількома чинниками, одним з яких була стилістична самобутність обраного митцем музичного-фольклорного пласта, іншим – вплив європейської неостилістики (передусім неокласицизму та неофольклоризму). Його опрацювання пісенного фольклору західноукраїнського регіону виявило самобутність сучасного “прочитання” народно-пісенних зразків Галицької Лемківщини. Для української музики 1920–1930-х років подібна ладогармонічна стилістика була явищем винятково сміливим і унікальним [48, с. 156–164].

Тож, обробки народних пісень з Лемківщини, створені у 1933 році, продемонстрували новаторський підхід до жанру обробки народної пісні. Йдеться про якісно новий для української музики кінця 1910-х – початку 1930-х років стан фольклоризму, який сповідував у ранніх нефольклорних опусах Б. Барток (дві скрипкові рапсодії, фортепіанний цикл “Дітям”), Левко Ревуцький (“Галицькі пісні”), Василь Барвінський (“Фортепіанний секстет”, 1915, “Наше сонечко”), Борис Лятошинський (“Золотий обруч”, 1929). Новий тип фольклоризму М. Колесси утверджується і в фортепіанних циклах “Дрібнички” (1929), “Картинки Гуцульщини” (1934), “Лемківському весіллі”, проявиться

згодом у сольних обробках “Пісень з Полісся”, і вже на початку 1970-х повториться в обробках лемківських пісень для голосу і фортепіано.

У композиторському доробку М. Колесси не багаточисельними є романси та пісні для малих ансамблів (терцетів, дуетів). І трактування фольклору в них більш узагальнене, зв’язки з народним мелосом більш опосередковані. Романси «Я марила всю ніченьку» (вірш Лесі Українки) та «Тебе я вимріяв» (вірш В. Вихруша), вокальні мініатюри «Дитячі сни» (слова народні) для високого голосу з фортепіано – справжні перлини української вокальної лірики. На перший погляд вони виходять за межі української народно-національної стилістичної сфери. Особливо цикл романсів «В країні квітучої вишні» на слова японського поета І. Такубоку – оригінальні зразки втілення японської поезії в жанрі камерно-вокального циклу. Та все ж усі вони утверджують характерні риси індивідуального почерку М. Колесси, що полягає у яскраво-виразному мелодизмі і свіжості ладо-гармонічної мови. Названі романси і цикл «В краю квітучої вишні» зайняли чільне місце у камерно-вокальній музиці та стали коштовним її надбанням [53].

Протягом усього свого творчого життя М. Колесса працює у жанрі хорової музики. Вихований в атмосфері пошани і любові до народної пісні, М. Колесса не лише підсумував кращі її традиції, а й відкрив нову сторінку в українській хоровій музиці. *“Хорова музика є мені дуже близька. Я і в гімназії ходив на проби гімназійного студентського хору. Я завжди мріяв про диригування. Ще в гімназії я все старався хлопцями диригувати! Заслухувався в церкві творами Бортнянського, Березовського, Веделя. Та в мене вдома був хор! Батько, мама, я і дві мої сестри – і вже є хор. Мама співала першим голосом, молодша сестра співала альтом. Я виводив тенором, а мій батько – басом. Для нас ці співи були великою радістю!”* [19, с. 48].

У доробку автора різні типи хорових партитур, різні за жанрами, тематикою. Є масові. Вони здебільшого дво- і триголосні. Ранні твори – усі *acapella*. Це мішані і чоловічі, такі, що мали найбільше поширення у Західних областях України. До них належать «Пісня» і «Темна хмара» (слова Лесі

Українки), «Новобранці» (слова Івана Крушельницького), «Літо» (слова В. Гаврилюка), «Аж мило згадати» (слова М. Шашкевича).

Мелодика цих творів пісенна, національно визначена. За формою вони – переважно куплетні. Але є і сюїти – «Аж мило згадати» (дво- і три частинні), «Літо», «Новобранці», «Пісня». М. Колесса торкається різноманітних жанрів. Тут і хори на громадянську тематику, масові пісні, ліричні мініатюри. «Сюїтність» композитора не позбавлена куплетної варіаційності. Саме така форма була традиційною для музики Західної України.

Хори М. Колесси – це витончені темброві і гармонічні знахідки, це картини, сповнені великої настроєності і поезії. Ця галузь творчості композитора є однією з чудових і об’ємних сторінок українського вокального мистецтва. Саме в цьому жанрі з усією повнотою розкрилось дивовижне мелодичне обдарування, що складалось роками, десятиріччями, з кожним опусом створюючи новий тип і вид пісні, розширюючи тематику, зміст, художньо-образний та інтонаційний стрій хорів. Усі вони написані під безпосереднім впливом систематичних контактів з народною музикою, на основі глибокого вивчення української вокально-хорової класики [42, с. 36–39].

У творчості Миколи Колесси переважають ліричні хори-мініатюри, зокрема хорові «пейзажі» з плавним голосоведенням. Подібно до хорів С. Людкевича, А. Кос-Анатольського і В. Барвінського він вводить у свою музику елементи карпатського фольклору, пісенно-танцювальні коломийкові ритми з характерними інтонаціями. Для оригінальних хорових творів М. Колеси характерні близькість до фольклору, ясність і чіткість музичної думки. Увагу композитора завжди привертала тексти сповнені важливих думок, гуманізму, життєствердження. Серед його творів того періоду такі як: «Ой зелена Буковина», «Молодіжна», «Ой у горах у Карпатах».

Музична мова хорових творів М. Колесси відбиває творчі шукання композитора, його наполегливу працю над виразністю та доступністю своїх творів. Композитор звертається до інтонацій різних пісенних жанрів: думи, наспівної ліричної пісні, веснянки, жвавої коломийки тощо.

Серед його хорів слід назвати: («Гей видно село», «Плотарі», «Вівчар», «Дума про Переяславську Раду», «Кам'яний сон»).

Найбільш показовим твором у доробку композитора стала його **сюїта «Лемківське весілля»** для хору та інструментального ансамблю. Її музично-драматична будова, особливість мовностилістичних лексем підтвердили актуальність збереження і відтворення давніх весільних піснеспівів, які збагачували композиторську музичну мову, давали плідний масив для нових творчих пошуків. Микола Колесса казав: «Життя простого люду завжди мене цікавило. Я захоплювався всілякими звичаями, танцями, обрядами. Коли я ще був малим хлопцем, то був захоплений обрядом весілля на Лемківщині» [20, с. 76].

«Лемківське весілля» було написано у 1937 р. Сам задум представити цілком один з найважливіших фольклорних обрядів має давню традицію – бере початок ще від «Українського весілля» Гулака-Артемовського, а в Галичині – від вистави Львівської духовної семінарії 1838 року. Жанровою паралеллю виступає також відомий *quodlibet*, або в'язанки народних пісень, доволі популярні в українській музиці ще в ХІХ ст. Однак важливим є не лише те, який жанр митець кладе за основу свого твору, а й те, як він здійснює свій задум, які композиційні та виразові критерії він для цього обирає.

Сюїта – єдиний у своєму роді жанровий різновид хорових обробок. До неї увійшло 15 обробок лемківських народних весільних пісень і 5 інструментальних номерів – невеликих за розміром п'єс. Народний заспів композитор залишає без зміни, застосовуючи різні технічні засоби для аранжування мелодії: поліфонію, ритміку, ладові співставлення. Автор глибоко передає ідею кожної п'єси, підкреслює яскравість образу. За своїм задумом твір дуже цікавий, він дає широку картину оригінального весільного обряду, багатогранно розкриває скарбницю музичного фольклору Лемківщини. Ритмічне багатство, самостійність інструментальних партій, пластика голосоведення – ось найголовніші риси, що характеризують автора – великого майстра обробки народнопісенного матеріалу. Застосовуючи поєднання хору з

струнним квітетом, майстерно співставляючи їх на рівноправну платформу, автор виходить за рамки хорових обробок як жанру [42, с. 29].

На тлі розмаїття західноукраїнських регіональних груп музичного мистецтва хорові пісні вирізняються своєю незвичністю, вражають мовним діалектом та природньо віддзеркалюються і в пісенній інтонації.

Камерно-вокальна, зокрема хорова творчість М. Колесси, дуже чутливо реагує на найважливіші події країни та естетичні запити. В нових умовах вона одержала справді неосяжні можливості для свого розмаїтого тематичного і жанрового розвитку.

Розділ II. Фортепіанна творчість Миколи Колесси

2.1. Стильові напрями і особливості композиторської манери у фортепіанній спадщині М. Колесси

Ще в першій третині ХХ ст. у фортепіанній музиці М. Колесси та в його творах для голосу відбулося своєрідне «передбачення» деяких провідних тенденцій української музики другої половини ХХ століття, а саме – використання не розроблених у класичній українській музиці фольклорних пластів (зокрема карпатського регіону) та гостросучасне їх осмислення. У творах М. Колесси народні мелодії сполучаються з вишуканою і терпкою гармонічною мовою, генетично пов'язаною з народною ладовістю, що виникає внаслідок проекції горизонталі на вертикаль (так звана «хроматизована діатоніка»), зростання ролі ритму в ієрархії музично-виразових засобів. Згодом вони знайшли розвиток у творчості українських митців молодшої генерації, представників так званої «нової фольклорної хвилі» – М. Скорика, Є. Станковича, Л. Дичко та ін.

Розглядаючи фортепіанну спадщину М. Колесси як цілісний культурно-мистецький феномен, не можна оминати питання «психологічної мотивації вибору», звернення митця до цього інструменту як до важливого у формуванні провідних тем і образів, апробуванні нових засобів виразності тощо. Насамперед, у його інспіраціях до фортепіанної музики була відсутня самоочевидність: адже як продовжувач традиції і син свого батька – фольклориста світової слави Філарета Колесси, для Миколи Філаретовича значно природнішою була б концентрація на вокально-хорових жанрах (вони справді займають помітне місце в його доробку). Фортепіано ж входило в західноукраїнське музичне життя дещо пізніше і не мало аж такого поширення. Індивідуальна манера, притаманна для фортепіанних творів, дещо відрізняється від вокально-хорових опусів, тож варто пошукати причину такої «модуляції» композиторського підходу до фортепіанних жанрів. Нарешті, М. Колесса завжди був екстравертивною особистістю (за класифікацією К.Г. Юнга), отже,

чутливість на зовнішні впливи, потреба активно контактувати з оточенням через свою творчість відіграла для нього досить велику роль [42, с. 6].

Фортепіанні твори М. Колесси виявились одними з найпопулярніших в українській музиці і здобули чи не найбільше різноманітних інтерпретацій, здійснених як видатними піаністами – Марією Крушельницькою, Олегом Криштальським, Етеллою Чуприк, так і менш знайомими, молодими виконавцями. Адже ці опуси вже віддавна міцно увійшли в дидактичний репертуар і постійно виконуються як учнями музичних шкіл, так і студентами – не лише в Україні, але й за її межами.

Фортепіанна творчість композитора – це синтез модерних тенденцій західноєвропейської культури 30-х років з глибинним переосмисленням фольклорних джерел. Він майстерно поєднує імпресіоністичні прийоми письма та широкий спектр гуцульської виконавської традиції, для якої характерний мелодизм, ладо-гармонічні особливості, орнаментика та прийоми імпровізації.

Домінуючими засобами виразності, якими вільно володіє і використовує М. Колесса є: гуцульський лад, двічі гармонічний мінор, фригійський, дорійський лад; гостра синкопована артикуляція, чергування тактів з рівним та затримуваним ритмами, використання фанфарних закликів у кульмінаційних побудовах, що асоціюються зі звучанням трембіт та притаманні звучанню «троїстих музик» інтервальні послідовності з перевагою чистих квінт, кварт, секунд і характерних інтервалів [7, с. 76].

Композитор часто звертався до сюїтних циклів, які відзначені варіаційним розвитком тематичного матеріалу, значною поліфонізацією фактури. Все це базується на синтезі імпресіоністичних прийомів письма та гуцульських фольклорних традицій з характерними для них орнаментикою, мелодизмом, ладо-гармонічними особливостями. Василь Барвінський один із перших признав М. Колессу справжнім новатором, першим українським імпресіоністом, насамперед з огляду на його фортепіанні твори, зокрема Фантастичний прелюд, Сонатину, сюїту «Картинки Гуцульщини» [14, с. 76]. Головними аспектами інтерпретації фортепіанних творів Миколи Колесси є

розвинуте художнє асоціативне мислення виконавця та глибокі знання етнографічних традицій карпатського фольклору. Характеризуючи програмність М. Колесси, Л. Ніколаєва зауважує, що «вона конкретизує творчий задум, чітко визначає образний зміст твору. Цей принцип у композитора тісно пов'язаний з народною основою» [39, с. 30].

Індивідуальний композиторський стиль М. Колесси, його світоглядні засади завжди відзначало прагнення до творення музики „ясної, зрозумілої, легко сприймальної”, та разом з тим не позбавленої художнього експерименту, пошуку нових форм і засобів музичної виразовості, барвистість палітри і дивовижне відчуття гармонічної колористики, що йде, безумовно, від закладеної в його мистецькій свідомості домінанти діяча національної культури пасіонарного типу, котрий мислить і себе і свою творчість невід'ємною часткою загальноєвропейської духовної традиції. В західноукраїнському культурному середовищі він належить до найбільш новаторськи мислячих митців, що прокладають шлях до конструктивного і вельми нетрадиційного трактування національного фольклору в професійній музиці, «найбільш виразний модерніст» [18, с. 237].

Особливістю композиторської манери М. Колесси, що надзвичайно яскраво проявилась у фортепіанній спадщині, стала елегантність, вишуканість виразу, лаконічність і афористичність думки, увага до кожної деталі, до кожного виразового прийому. Єдність конструктивного та емоційного начал у пошуку найбільш виразного втілення образного задуму спричинила доволі нечастий в музиці ХХ ст. феномен органічного синтезу елітарного (модерного) і демократичного, що в свою чергу, забезпечило композитору визнання не лише у професійних колах музикантів, виконавців та критиків, але й в найширших сферах любителів музики, в дидактичному репертуарі тощо. Однією з найважливіших прикмет індивідуального фортепіанного стилю Колесси є те, що композитор досягає тієї природності у створенні індивідуальної музичної мови, власного неповторного стилю, яка є наслідком і

емоційного співпереживання зовнішніх імпульсів, і водночас раціонального аналітичного осмислення [28, с. 348].

Великий вплив на становлення творчої індивідуальності М. Колесси мало культурно-мистецьке середовище не лише Праги, але і тогочасного Львова. Видатний музикознавець, дослідниця творчої діяльності М. Колесси, Л. Кияновська, влучно окреслила засадничі риси його композиторської манери: «... композитор, навчаючись у Відні і Празі, обертаючись в колі видатних митців і пізнаючи найновіші напрями і тенденції буремної доби – міжвоєнного двадцятиріччя, органічно сприйняв і переосмислив на національному ґрунті інноваційні здобутки імпресіонізму, символізму, урбанізму, неокласицизму, зумів тонко відчутти не лише їх музичні обертони, але й поетичні, живописні, архітектурні. Тому його музика настільки барвиста, багата і захоплююча, що може конкурувати з поемою, романом, чи картиною» [20, с. 54]. Сам композитор дуже обережно і вибірково ставився до художнього експерименту і завжди намагався апробувати його у широкій аудиторії, і залишав тільки ті, які найбільше відповідали його творчій особистості і які він вважав відповідними для подальшого розвитку в рамках української національної культури.

На фортепіанну спадщину М. Колесси, як і на формування його творчої індивідуальності, вплинули пануючі в першій третині ХХ ст. стильові тенденції західноєвропейської культури. В музиці цього періоду відчувається і цілком непорівнянний з попередніми епохами інтерес до фольклору, який хоч і живив професійне мистецтво протягом всієї історії розвитку музичної культури, проте використовувався у кожен епоху відповідно до канонів естетичного мислення дуже по-різному. Переосмислення фольклору принесло вагомі плоди в культурних процесах професійного мистецтва. Неофольклоризм, звернення до фольклорних витоків, надало важливий поштовх до вироблення нового типу художнього мислення, зорієнтованого на діалектичну взаємодію ряду естетико-психологічних категорій-опозицій мистецтва «архаїчного – модерного», «колективного – особистого», «демократичного – елітарного», «простого – складного».

Імпресіонізм у творчості М. Колесси отримує доволі своєрідне втілення, переосмислюється ближче до національно характерного, пов'язаного з іспанською фольклорною традицією варіанту, представленого у спадщині М. Равеля, аніж до рефлексивної споглядальності та деякої містичної самозаглибленості К. Дебюссі, а також споріднений з трактуванням цього художньо-естетичного напрямку його старшим колегою Василем Барвінським. В багатьох дослідженнях, присвячених творчості М. Колесси, наголошується, що його звернення до просторово-колеристичних ефектів зумовлено захопленням живописом, нахилом до малярства головно імпресіоністичного кшталту, близькістю до кола учнів Олекси Новаківського, багато з яких були його друзями. Це був імпресіонізм яскраво національного спрямування.

Неокласицизм не лише захоплював Миколу Колессу але й ідеально відповідав логічному, аналітичному мисленню композитора, його замилюванню до «порядку», докладності і узгодженості у вирішенні всіх поставлених ним творчих завдань, прагненню до раціональної ясності форми і рівноваги на всіх рівнях музично-виразової системи. Проте, неокласичні тенденції в його творчості ніколи не носили рішучо антиромантичного характеру. На відміну від інших національних варіантів згаданого стильового напрямку, український неокласицизм дуже активно використовував фольклорні елементи, органічно перевтілював їх у єдності з загальноєвропейськими. Власне неокласичні, а навіть необарокові риси особливо яскраво проявились у творчості М. Колесси празького періоду: не лише тому, що деякі завдання він отримував від педагогів, головно, від В. Новака, а отже повинен був продемонструвати своє володіння поліфонічною технікою, але й тому, що це для нього було природно і відповідало його творчим пріоритетам.

Врешті неоромантизм, успадкований М. Колессою не лише від української школи (Лисенко, Людкевич), але й осмислений в класі композиції Вітезслава Новака, на основі нового трактування національної міфології і історії, категорії програмності, втілення експресивно-чуттєвого начала та ін. Хоча в цілому стиль і співзвучний багатьом іншим національним варіантам

неоромантизму (хоча б польського чи німецького) проте загальні естетичні положення трансформуються в історично обумовленій національній концепції і скеровані найбільше на утвердження національної ідентичності бездержавної нації. Неоромантичний стрижень, що полягає в поетизації фольклору, зверненні до легендарних постатей і подій, набуває більш об'єктивних колористичних та зображальних відтінків, збагачується модерними прийомами композиторської техніки.

В творчості М. Колесси помічаємо значне зростання ролі ритму, що стане важливим надбанням композиторів наступної генерації неофольклористів, зокрема М. Скорика та Є. Станковича. Фортепіано трактується композитором надзвичайно колористично, воно синтезує в собі звучання цілого ансамблю народних інструментів. Темброве багатство, як справедливо зазначає Л. Ніколаєва, також часто продиктоване «...сонорними особливостями фольклору» [17, с. 41].

Сучасники митця свідчать, що динамічне нюансування було однією з характерних ознак індивідуального виконавського стилю М. Колесси диригента. Це дозволяє говорити про важливість для композитора передачі всього багатства та різноманітності звукових градацій. Таким чином, фортепіанна фактура творів М. Колесси передбачає залучення всього величезного арсеналу можливостей інструменту для досягнення образної насиченості, картинності, зображальності, які притаманні музиці композитора. Не будучи практикуючим піаністом-виконавцем, митець зміг створити неповторний стиль фортепіанного письма, який відрізняється надзвичайною винахідливістю, творчою індивідуальністю та дає невичерпні можливості для виконавців. Не відкидаючи досягнення класичного, романтичного та постромантичного піанізму, все ж не зосереджуючись на віртуозності, не прагнучи «концертної» ефектності, М. Колесса збагачує фактуру своїх творів, вводячи в неї елементи специфіки звучань та імітації прийомів гри народних інструментів, що надає його творам особливого забарвлення та колориту.

Єдиним зверненням композитора до жанру камерно-інструментального ансамблю став Квартет для скрипки, альту, віолончелі та фортепіано, написаний у 1930 р. Твір займає вагоме місце серед композицій цього періоду. Саме твори 30-х років, як зазначає Кияновська Л., «...склали своєрідну кульмінацію його стильового новаторства» [18, с. 248]. Камерне музикування було частиною побуту, дозвілля і професійного становлення Миколи Колесси ще в часи навчання у Празі. Прибувши до Праги у вересні 1924 року, він винайняв кімнату у будинку, де кожен четвер сходилися друзі власника помешкання і музикували. На останніх курсах консерваторії у Школі вищої майстерності Колесса належав до товариства студентів, які збиралися у приватному помешканні у передмісті Праги у домі однокурсника і приятеля М. Колесси Машталіжа. Виконували нові, ще не апробовані твори колег. Для композитора це була нагода затамувати свій музичний голод і виразити себе за принципом: хто правильно інтерпретує, той ще раз творить композицію [46, с. 5-6].

Квартет має три частини, об'єднані між собою наскрізним розвитком. Музика квартету надзвичайно барвиста завдяки її яскравому національному колориту. Елементи фольклору проникають у твір на рівні майже всіх виразових засобів, додаючи йому цілком індивідуального характеру. Перша частина написана традиційно в формі сонатного алегро. Головна тема – вольова і мужня, побудована на закличних «трембітних» інтонаціях із загостреною акцентною ритмікою.

Щодо розподілу смислового навантаження між партіями зазначимо, що всі інструменти ансамблю виступають як рівноправні партнери. Про це, зокрема, свідчить вже виклад основної теми: в перших тактах її проводять дует скрипки та альту, до них приєднується віолончель, а фортепіано виконує роль ритмічного фону. В наступному чотиритакті основне інтонаційне зерно передається фортепіано, а струнні інструменти «відбивають» ритмічні акценти. Тема має квадратну будову і прозорий виклад, що споріднює її з класичними традиціями. В розвитку головна тема збагачується елементами підголоскової

поліфонії, основні закличні інтонації почергово з'являються у всіх партіях, фортепіано переважно несе навантаження гармонічного і ритмічного фундаменту.

Динамічною картиною, що зображає народний танець, є друга частина Квартету – скерцо, яке написано у тричастинній формі. Основна тема вступає не відразу. Спочатку окремі її інтонації звучать, ніби перегукуючись, у партіях віолончелі та фортепіано. В цей час скрипка і альт «відбивають» рівномірні чвертки, даючи пульс майбутній темі. Поступово початковий мотив теми звучить все частіше, наростає динаміка, активізується рух і незабаром з'являється основна тема у фортепіано — коломийка. Жанр коломийки стає одним з найбільш поширених в творчості українських композиторів, однак якщо раніше коломийка трактувалась виключно як танцювальна форма, то саме М. Колесса відкрив нові можливості цього жанру [38, с. 32].

Третя частина виконує важливу драматургічну функцію, вона є не тільки логічним закінченням циклу, а й підсумовує всі «події», які відбувались на протязі твору. Кульмінаційним моментом не тільки фіналу, а й цілого Квартету є fuga, якою завершується весь потік варіацій. Фінал написаний у формі подвійних варіацій. Як зазначає О. Паламарчук, в ньому важливу роль відіграє «...взаємозв'язок імітаційної поліфонії та принципу варіаційності» [42, с. 20].

В фортепіанному проведенні тема звучить в унісон у високому та середньому регістрах на *forte*, утворюючи ефекти просторового звучання, а пізніше – в низькому регістрі теж в унісон, але вже на *sub. piano*, надаючи темі фантастично-казкової загадковості, таємничості. Ще один прийом, який використовує М. Колесса у фортепіанній партії у фузі – це віртуозні перебіги по всій клавіатурі, які нагадують перебирання струн кобзи чи бандури. Останнє, кульмінаційне проведення теми фуги звучить в акордовому викладі фортепіано, *ffpesante*, на насиченому поліфонізованому фоні струнних. Невелика кода, побудована на інтонаціях головної партії першої частини, завершує Квартет.

Фортепіанний квартет М. Колесси займає важливе місце в історії українського камерно-інструментального ансамблю, адже саме в цьому творі відбувається «оновлення стилістики жанру камерного ансамблю» [1, с. 171].

Коротко систематизуємо основні виразові елементи та їх особливості: а) мелодії інтонаційно тісно пов'язані з фольклорними джерелами, їх основу часто складають народні лади і особливо гуцульський; б) ладо-гармонічна мова також позначена ознаками цих народних ладів і забезпечує своєрідний колорит творів; в) варіантно-варіаційний тип розвитку музичного матеріалу стає провідним; г) ритм посідає важливе місце в музиці композитора, він забезпечує безперервну пульсацію та пружність, а також надає творам особливого гуцульського колориту завдяки використанню типово народних загострених танцювальних ритмічних фігур; д) метричні особливості творів пов'язані з специфікою народних танців, що виявляється, зокрема, в широкому застосуванні простих дводольних метрів, в квадратності побудов, в метричній змінності; е) фактура творів переважно прозора і ясна, однак поруч з простою гомофонно-гармонічною фактурою важливе місце композитор відводить і засобам поліфонічного розвитку музичного матеріалу; широко застосовуються елементи імітаційної та підголоскової поліфонії; є) колористичне багатство породжене особливою звуковою чутливістю та майстерністю композитора, барвистими тональними та регістровими співставленнями, багатством ладо-гармонічної мови. Оригінальністю позначена і фортепіанна фактура, яка хоч і вирізняється детальною розробленістю, однак, не є піаністичною. Вона переважно прозора, не містить елементів віртуозності, але, водночас, інтонаційно насичена. Важливою фактурною особливістю фортепіанної партії, як і в багатьох сольних фортепіанних творах є, за словами М. Крушельницької, мелодичне переплетіння [26, с. 52].

Таким чином, на формування індивідуальності композитора М. Колесси мали вплив не лише традиції фольклору, але й провідні стильові тенденції професійного музичного мистецтва першої половини ХХ ст. (неокласична, імпресіоністична, неоромантична). У фортепіанній творчості композитор

постає одним із цікавих представників львівської школи в українській музиці, це майстер з власною манерою, улюбленим колом образів та тем. Музика композитора виразно розкриває своєрідний колорит гуцульської традиції: жанрові особливості народної музики, її ладо-інтонаційний та метро-ритмічний стрій по-новому були сприйняті та переосмислені творчим генієм М. Колесси [21, с. 148].

2.2 Жанр мініатюри в фортепіанній творчості М. Колесси

Розглянувши стильові тенденції першої третини ХХ ст., які найбільш яскраво відобразились у фортепіанній спадщині М. Колесси, та з'ясувавши його власні судження щодо роботи над творами для цього інструменту, як і основні параметри авторської інтенції, пов'язані з ним, слід зосередитись на виборі жанрів, яким композитор надавав перевагу, які найбільш природно поєднувались для нього з звуковою палітрою та виразовими можливостями цього інструменту. Визначальною рисою стилю композитора є національний елемент, що є дуже співзвучним внутрішньому відчуттю М. Колесси, який успадкував від батька, високоінтелектуальний підхід до фольклорних першоджерел. Послідовність основних жанрів у фортепіанній спадщині М. Колесси варто почати саме з мініатюр. Для такого вибору послідовності є кілька пояснень:

1. Для М. Колесси більш характерним є мислення стислими афористичними побудовами, навіть у більших формах, як хорові чи вокальні твори, він тяжіє до відносної замкнутості окремих розділів. Така схильність не в останню чергу пов'язана з імпресіоністичними тенденціями як одними з провідних у його стильових пріоритетах.

2. Слід керуватись і суто психологічними характеристиками особистості М. Колесси, які, як вже зазначалось вище, за рядом ознак і авторських міркувань, виявляють більшу схильність саме до мініатюрних форм, до жанрів, з ними пов'язаних. Такими рисами треба вважати схильність до виняткової докладності, скрупульозності, прагнення відшліфувати кожну деталь твору, на чому неодноразово наголошував і сам автор, описуючи свій творчий процес.

Додатковим аргументом на користь такої послідовності в аналізі жанрів фортепіанної творчості М. Колесси може слугувати і особлива популярність саме його фортепіанних мініатюр. «Коломийки», «Дрібнички», прелюди, програмна сюїта «Картинки Гуцульщини» звучать дуже часто і отримали ряд вельми цікавих інтерпретаційних варіантів. І хоча «Сонатина» чи цикл «Пасакалія, скерцо і фуга» також загалом не обділені увагою виконавців, все ж, якщо б провести соціологічний аналіз «частотності» виконання фортепіанних творів М. Колесси в різних середовищах, мініатюри мають шанс отримати першість.

Оригінальності й національної визначеності творам композитора надає насамперед тісний зв'язок з фольклором. Саме народне мистецтво дало поштовх творчій фантазії майбутнього митця, а в подальшому значною мірою зумовило образний зміст та мову його творів. Це помітно вже в перших юнацьких спробах *Думці для фортепіано тріо*. Як зазначає Тамара Гнатів, «М. Колесса – майстер філігранної, тонко відпрацьованої у найменших деталях, стрункої за архітектонікою фортепіанної мініатюри, що нагадує досконало завершену новелу» [8, с. 8].

У камерно-інструментальній творчості М. Колесса нерідко звертається до жанрів, що склалися в мистецькій практиці народу (коломийка, колискова, веснянка). До жанру прелюдії композитор звертається протягом багатьох років творчого життя: від 30-х («Фантастичний прелюд») до прелюди «Про Довбуша» (1981), тобто протягом 43 років. Хоча прелюдії не численні у композиторській спадщині митця, і представлені всього чотирма зразками, всі вони складають своєрідну наскрізну лінію, мають узагальнений програмний задум і можуть трактуватись як певні віхи творчого розвитку композитора.

У «Фантастичному прелюді» (1938) вплив народно-танцювальних жанрів виявляється у наданні переваги дводольному метру. Характерною рисою тематизму композитора є зіставлення рівномірної пульсації супроводу з ритмічною примхливістю мелодики, що надає музиці імпровізаційності. Композитор яскраво вводить в музичну мову три пласти: мелодія, остинатний

супровід у верхньому регістрі, та басові арпеджовані акорди. Густа педалізація об'єднує далекі регістри і надає просторового звучання.

«Осінній прелюд» (1969) є прикладом пейзажної лірики М. Колесси. Композиція присвячена доньці Ксенії. Музика цього твору відображає різноманітні душевні стани – від мрійливо-поетичного з відтінком смутку до експресивно-піднесеного. Довершеність кожної колористичної деталі, гра світлотінню, умовне злиття часу і простору, що забезпечується заглибленістю в єдиний образно-емоційний стан. П'єса написана у наскрізній формі. Зацікавлює використання у тематичному матеріалі п'єси розщеплених звуків ладу. Тут ми помічаємо характерну рису М. Колесси – поліладовість. Композитор також використовує перемінний метр, який властивий народному мелосу.

У «Гуцульському прелюді» (1975) М. Колесса опирається як на український фольклор, так і на європейську романтичну традицію, а також на музичну стилістику ХХ ст. Тут широко використовується варіантно-варіаційний принцип побудови тематизму, при якому відбувається утворення нових мотивних ланок з основного матеріалу. За своїм характером це святкова, динамічна, а подекуди романтична п'єса. Основу її тематизму складають народно-танцювальні елементи. Твір написаний у тричастинній формі. Основна тема витримана у коломийкових рисах і отримує характерне ладове забарвлення (f-moll із підвищенням IV та VI ступенями). Друга частина (g-moll) змінює характер з вогняно-темпераментного на пісенно-ліричний. Основна тема викладена октавно-акордовою фактурою на тлі тонічного звука. У третій частині знову з'являється початковий тематичний матеріал прелюду. Кінцівка його набуває експресивних рис за рахунок викладу основної мелодії активними фігураціями. Остинатний супровід доповнюється арпеджованими акордами. Цей найбільший за обсягом з усіх прелюдів композитора майже переступає межу жанру, тяжіючи до концертного етюд чи поеми.

В прелюді «Про Довбуша» (1981) М. Колесса вдається до цитування народної пісні «Ой попід гай зелененький». Відповідно до змісту

першоджерела композитор вибудовує музичну драматургію: п'єса ніби переростає рамки прелюду і доповнюється рисами балади, а навіть думи.

Фортепіанні «Дрібнички» (1928) були створені під впливом вражень від «Петрушки» Ігоря Стравінського. Лаконізм висловлювання, сміливість у застосуванні модерних прийомів, вишукане переплетіння фольклорного і модерного свідчать про спрямованість композитора до художнього експерименту. Особливо це стосується ладо-тональної сфери, використання різних ладових тетраходів як яскравого колористичного прийому, фактурних рішень, метроритміки. Перша п'єса містить вкраплення фольклорних елементів. Поєднання септакордових ланцюжків на початку п'єси надає гостроти звучанню. Поступово характер твору набуває примарно-гротескних рис, дисонантні зблиски додають гротесеності загальному образному колориту. Аналогічна стилістика зберігається і у другій «Дрібничці», але вона більш просторово-об'ємна, картинна. Найпоказовіша деталь – тріольні «награвання» з підкресленням перемінності натурального і підвищеного четвертого ступеня. В третій п'єсі із заголовком «По дорозі жук, жук», композитор на основі пісні створює власну тему, використовуючи лише метр та ритмічний «кістяк» народної пісні, загострюючи її пунктиром. Це змінює жанрову мелодію – з пісенно-танцювальної вона перетворюється на марш.

Для М. Колесси велику роль в композиторській діяльності відігравав Людвиг ван Бетховен. Дійсно, від Бетховена М. Колесса унаслідував деякі прийоми формотворення. Саме з точки зору неокласицизму і перевтілення бетховенської логіки форми можна пояснити деякі особливості використання композитором сонатної форми. Вперше до сонатної форми композитор звернувся в I частині «Фортепіанного квартету» (1930 р.). Яскравий тематизм, смілива гармонічна мова, використання біфункційних поєднань, кварто-квінтових співзвуч, емансипація збільшеного тризвуку – всі ці ознаки проявилися і в музичній мові квартету.

Ще одним випадком використання сонатної форми в камерно-інструментальній музиці композитора є Сонатина для фортепіано (a-moll)

написана 1939 р. В цьому творі М. Колесса органічно поєднав національно-характерний мелос карпатського типу з сонатною формою. Тут вперше в українській музиці сполучились дві стильові тенденції ХХ ст. – «неокласична» та «неофольклорна». Це відбулось завдяки характеру музичного матеріалу, що увібрав у себе ритмо - інтонаційні та структурні ознаки фольклору карпатського регіону. Перша частина Сонатини, яка має підзаголовок «Слідами Довбуша», оригінально поєднала в собі елементи гуцульського фольклору з класичними прийомами фортепіанного викладу. В середній частині Сонатини – «Довбуш і Дзвінка» – композитор змальовує нічну природу і дає жанровий підзаголовок – Ноктюрн. Фінал – «Біля вогнища» опирається на ритмоінтонації аркана (гуцульського чоловічого танцю). Згідно характеру темпераментного танцю, М. Колесса добирає тематизм частин з метою відтворення дієвого, рухливого ракурсу образності.

Стосовно Фортепіанного квартету (1930) та фортепіанної сюїти «Пасакалія. Скерцо. Фуга» (1929) дослідники пишуть, що ці твори «споріднює... поєднання форм епохи бароко з народною жанровістю.... У фінальних частинах обох циклів у цікавому стилістичному синтезі поєдналися фольклорні засади з особливостями докласичного... поліфонічного стилю» [16, с. 35].

Власне цикл – «Пасакалія, скерцо і фуга» (1929) належить до раннього періоду творчості М. Колесси, проте демонструє дивовижну зрілість композиторського письма, оригінальність авторського вирішення і неодноразово постульовану щодо стилю митця єдність універсально-європейських категорій художнього мислення і національних першооснов. Об'єднання в сюїті цих трьох частин не має історичних аналогів і є взірцем нової сюїти з вільним поєднанням контрастних частин. Тема «Пасакалії» гармонізована дво, три та чотириголосними дисонуючими співзвуччями з перевагою інтервалів тона, тритона, а також далеких побічних і альтерованих акордів. Кожна наступна варіація є подальшим кроком до хроматизації всіх пластів музичної тканини. «Скерцо» виявляє наближення до неокласичної

спрямованості циклу лише формально. Воно характерне якраз тим проникненням у фольклорний тип мислення і його «переінтонуванням», який складає основу композиторського мислення М. Колесси. Початкова тема «Скерцо» – фактично одноголосна, ущільнена «фальшивими» унісонами: крім тонічного звуку соль, всі інші продубльовані септімами – великими, малими, зменшеними. Завдяки цьому способу відтворюється специфіка звучання народного інструментального ансамблю з неточними дублюваннями і дисонантною підголосковістю. Тематизм першої частини асоціюється із музикою Бартока і Прокоф'єва, а музика середньої частини нагадує нам Стравінського. У репризі тематичний матеріал першої частини зазнає змін – регістрових, тональних, фактурних.

«Фуга» репрезентує прив'язаність до барокової моделі. Тема фуги – ускладнено-хроматична, хоча вияляє глибинне фольклорне походження (гуцульське). З кожним наступним проведенням теми фуги, з додаванням кількості голосів поступово зростає і загальне насичення фактури хроматикою. Контрапункти теж хроматичні – вони побудовані, як правило, на окремих мотивах і розвивають саме цю сферу.

Таким чином, М. Колесса в своїх творах опирається на характерну національну ладотональну основу. Часто характерною ознакою його музичної мови є кварто-квінтові та секундові поспівки, які становлять основу побудови твору як на горизонтальному, так і на вертикальному рівнях, координуючись у комплементарній єдності. Найпоказовішим для нього є гуцульський лад (a-h-c-dis-e-fis-g-a), який зустрічається в більшості композицій, що пов'язані з образами Гуцульщини. Так, як і у Б. Бартока, стихія народного танцю пронизує творчість М. Колесси. Це і вольовий аркан, і запальні коломийки, характерні ритмічні звороти веснянок. Мелодії М. Колесси насичені пунктирними, синкопованими мотивами [18, с. 237].

2.3 Фортепіанні цикли «Три коломийки» та «Картинки

Гуцульщини» – яскраві приклади музичного неофольклоризму

Микола Колесса в українській музичній культурі постає новатором у сфері нетрадиційного трактування фольклору в професійній музиці. Його вважають композитором неокласичної і неофольклористичної орієнтації, першим західноукраїнським модерністом. «Його творчість стала наче своєрідним центральним пунктом тріади галицьких композиторів, котрі протягом двадцятого сторіччя відкрили нові шляхи у синтезі народнопісенних засад з сучасною системою музично-виразових засобів: Барвінський – Колесса – Скорик» [20, с. 34].

Увібравши у себе найновіші тенденції культурного життя Галичини, М. Колесса поєднав фольклорний архетип народної пісні з ознаками сучасного мислення. Фортепіанна творчість композитора – це синтез модерних тенденцій західноєвропейської культури 30-х років з глибинним переосмисленням фольклорних джерел. Він майстерно поєднує імпресіоністичні прийоми письма та широкий спектр гуцульської виконавської традиції, для якої характерний мелодизм, ладо-гармонічні особливості, орнаментика та прийоми імпровізації. Як зазначає М. Крушельницька, «...Василь Барвінський один із перших признав М. Колессу справжнім новатором, першим українським імпресіоністом, насамперед з огляду на його фортепіанні твори [14, с. 75–76].

Важливим виразовим засобом у творчості композитора постає гармонія, яка розкриває зміст тексту, стає його барвою і засобом формотворення. Його ладо-гармонічна мова з одного боку виявляє тісний зв'язок із здобутками романтичної гармонії, з її опорою на мажоро-мінор, а з іншого, окремі гармонічні елементи є зразками стилістики ХХ ст., що впливають з особливостей народної ладовості. М. Колесса проявив себе справжнім майстром колориту, у нього звукова палітра надзвичайно насичена і багата. Новаторство гармонічної мови композитора можна охарактеризувати трьома аспектами: «1) застосування народно-ладових інтонацій; 2) широке використання хроматизму; 3) переосмислення дисонансу» [37, с. 161].

Характеризуючи програмність М. Колесси, Л. Ніколаєва зауважує, що «вона конкретизує творчий задум, чітко визначає образний зміст твору. Цей принцип у композитора тісно пов'язаний з народною основою» [39, с. 30].

Композиторському стилю М. Колесси, за виразом Т. Кальмучин-Дранчук, притаманна внутрішня енергетика руху, яка була характерною рисою гуцульських танців. Композитор користується типовими прийомами для гуцульської інструментальної традиції: застосовує народні лади, гостру синкоповану артикуляцію, постійні зміни метру та ритму, імітації звучання трембіт, цимбал, дрімби, скрипки та інших народних інструментів на фоні поліфонізованої фактури. М. Крушельницька наголошує на важливості наслідування інструментального звучання: «Його фортепіанна музика не є піаністичною... Вона розширена і прикрашена фортепіанною фактурою, але ... в основі лежить більш компактна сфера троїстих музик» [25, с. 156].

Щодо фактури, то композитор насичує її колоритною орнаментикою, хроматичними нашаруваннями, метро-ритмічною та артикуляційною різнобарвністю. Фактурною особливістю його творів є мелодичне переплетіння голосів, коли мотиви переходять з одного голосу в інший, тому для них «...не підходить поняття «мелодія і супровід»... Мелодія та акомпанемент фортепіанних творів М. Колесси, тісно сплетені в інструментальному викладі, творять ідею, зміст і колорит твору. Мелодія ніби розчиняється в гармонічному звучанні» [47, с. 52].

Природну красу рідних Карпат та яскравий колорит життя гуцулів композитор відобразив на високому мистецькому рівні поетичного сприйняття навколишнього світу. О. Фрайт зауважує, що в молоді роки М. Колесса захоплювався живописом, що «...наклало свій відбиток на індивідуальну манеру письма, викликало рельєфну, часто картинну зображувальність музики, неповторну мальовничість звукової палітри» [49, с. 15]. М. Колесса під впливом гуцульської тематики захопився жанром коломийки, що став у його творчості новаторським втіленням власних ідей. Особливу увагу до цього жанру зумовив

синтетичний характер гуцульського танцю, який універсально поєднує у собі слово, спів, танець та інструментальну гру.

Цикл «Три коломийки» став одним із улюблених творів багатьох українських виконавців, адже оригінальність авторського задуму, що втілюється у поєднанні цікавого художнього змісту та новаторського трактування гуцульського танцю, зумовив великий інтерес до цього твору. Як зауважує В. Клиш «Колеса обирає шлях, що дозволяє дати в одному творі збірний, узагальнений вигляд жанру в єдності характеру музичних образів» [4, с. 32].

С. Крушельницька, яка була інтерпретаторкою цього твору, радить точно враховувати усі вказівки композитора: «Не має права бути пропущений ні один інтервал, інтонація-інтервал. Інтервал повинен бути дуже говорючим... У ритмі також мусять бути певні перебільшення, підкреслення... Мусить бути якесь більше відчуття пульсації» [24, с. 158].

У Першій коломийці (*Allegro comodo*) синкопована ритміка та інструментальне звучання, що нагадує народних музик, створюють образ поважного чоловічого танцю, який виконується у помірному темпі з агогічними відхиленнями. Мелодична лінія багата орнаментикою: композитор застосовує колоритні форшлагги і морденти, що передають стихію гуцульського темпераменту. Виконуючи цю мелодію, можна уявити собі звучання скрипки або цимбал. Важливо проінтонувати кожний музичний зворот, відповідно до динамічних та агогічних вказівок автора. Перша фраза закінчується у 8 такті і зупиняється на розкладеному мажорному акорді, що на мить зупиняє рух танцю. Цей агогічний прийом, типовий для коломийки, можна сприймати як зупинку для роздуму, або як музичний «уклін». Заповільнення можна компенсувати за рахунок невеликого прискорення у середині побудови. Також у першому розділі важливо показати ладово-інтонаційні зміни супроводу, який будується на синкопованому русі барвистих акордів. У середньому розділі (*Meno mosso*) варто підкреслити зміну настрою, щоб створити образний контраст між крайніми розділами, який досягається за допомогою зміни

тембрів, динаміки та агогіки. Марія Крушельницька вважає цей розділ символом «ніжності і витонченості» [27, с. 143].

Друга коломийка поєднує у собі контрастне співставлення двох художніх образів – тужливої пісні і жартівливого танцю. Ніжна і співуча мелодія у першому розділі (*Andante cantabile*) та гнучкі грайливі коливання метро-ритму у другій (*Allegro leggiero*) підкреслюють граційність і примхливість музики. Як видається, коломийка дещо наближається до жанрової моделі скерцо через химерність і несподіваність зіставлення двох яскраво контрастних образів. Відчуття скерцозності виникає завдяки певним елементам музичної мови. Слід зауважити, що друга коломийка є контрастною до першої, вона втілює образ жіночого танцю. Перша і друга коломийки немовби ведуть діалогічний танець і перекликаються між собою. Сам композитор неодноразово згадував про існування жіночого та чоловічого начал у своїй музиці [27, с. 144].

Третя коломийка (*Allegro grazioso, poco rubato*) нагадує музично-пейзажну картину, яка поєднує у собі риси танцю та пісні. Її початкова тема стає підсумком тематичного матеріалу всього циклу. Життєрадісна мелодія відображає коломийкове «кружляння», яке мерехтить у мажоро-мінорі та споріднює його з ладовою специфікою народнопісенної основи. У цій коломийці, як і в першій, М. Колесса застосовує заповільнення темпу під кінець фрази. Тут важливо тонко і коректно виконувати агогічні відхилення, без перебільшень, залишаючись в одній метричній одиниці пульсації. Другий розділ (*Meno mosso comodo*) нагадує перекличку двох трембіт, у якому композитор вказує довгу педаль на три такти. Цей прийом відповідає імпресіоністичному забарвленню на народній основі, коли звучання гірських інструментів можна відтворити за допомогою просторового звучання фортепіано [27, с. 145].

Цикл завершується кодою, у якій поступово заповільнюється темп від *tranquillo* до *largo*, а останні чотири такти немовби відображають урочисте закінчення театрального дійства. Загалом, Третя коломийка найекспресивніша та найбільш розгорнута. Весь музичний твір сприймається як дуже модерний,

що спричинено численними неакордовими звуками, затриманнями в різних голосах, які розв'язуються почергово, тому основні функції тональності звучать не прямолінійно, а дещо завуальовано.

Тож, цикл «Три коломийки» втілює найкращі риси індивідуального стилю М. Колесси: барвистість, яскравість образів, а водночас раціональність побудови, точність використання кожного виражального прийому і лаконічну афористичність.

Яскравою сторінкою в фортепіанній творчості М. Колесси стала *сюїта «Картинки Гуцульщини»*. Композитор зобразив тут не тільки мальовничі пейзажі Карпат, але й вміло відтворив самобутній та неповторний колорит гуцульського життя. В «Картинках Гуцульщини» М. Колесса не використовував автентичних мотивів, а створив свій власний музичний тематизм на основі барвистої гуцульської стилістики. «Картинки Гуцульщини» користуються великою популярністю в українському виконавстві та педагогіці. Великого значення в даному контексті набуває характерна для творчості М. Колесси і, зокрема, для цієї сюїти піаністична природність фактури. Цей факт свідчить про високу піаністичну кваліфікацію композитора, який, на жаль, не репрезентував її в концертних виступах. Попри різнотипний віртуозний потенціал фортепіанних композицій, яскраво насичений емоційний світ образності обсяги фактури не перевершують середніх розмірів піаністичного апарату. Тому «Картинки Гуцульщини» є улюбленим твором як відомих концертуючих піаністів, так і студентської молоді, цей цикл, поряд із традиційними особливостями, а саме: програмністю, контрастністю частин, розвинутим тональним планом, відзначений насиченою внутрішньою енергетикою руху – рисою, притаманною саме композиторському стилю М. Колесси, коріння якої ми знаходимо в гуцульських фольклорних джерелах. Сюїта «Картинки Гуцульщини», що створена 1934 року відрізняється яскравим фольклорним акцентом. Загальна назва циклічного твору одразу вказує на його національний колорит, який від часу написання сюїти заповнив як відомих українських піаністів, так і слухачів, виконавців молодшого покоління. Окремі

частини з сюїти «Картинки Гуцульщини» були вперше виконані піаністкою Г. Левицькою. Згодом у Львові, в 1938 році, відома піаністка Д. Гординська-Каранович виконала сюїту цілісно в програмі концерту нової української музики [16, с. 67].

Перша п'єса сюїти, «Прелюд» ля-мінор, вводить в атмосферу загадкової карпатської природи. Мінорний лад та варіантний виклад теми дуже влучно підкреслюють особливий колорит народної музики, зокрема характерне награвання «троїстих музик». Фортепіанну фактуру «Прелюду» характеризують квінтові звучання, синкопи, метрична перемінність, поліритмія. Ці елементи споріднюють музичний стиль М. Колесси з гуцульським фольклором, збагачуючи та увиразнюючи коло інтонаційних, ладо-гармонічних та тембральних характеристик музичної тканини твору.

Друга п'єса циклу – «Контрасти» ре-мінор. Відповідно до назви, в мініатюрі використані дві теми, що контрастують між собою: рішуча та вольова тема на основі чоловічого гуцульського танцю Аркан та плавна лірична тема, пов'язана з жіночою сферою. Коломийковість в «Контрастах» виступає головним принципом побудови музичного матеріалу. Народний колорит музики яскраво посилює метроритмічний чинник, а також артикуляційні та штрихові прийоми музичної виразності: форшлаги, гостре стаккато та звуконаслідування фанфар і сопілки.

Третя п'єса циклу «Колискова» сі мінор відіграє роль драматичної кульмінації циклу. Семантика та драматургія твору виходять за межі жанру мініатюри. Експресія та наскрізний розвиток пронизують акцентовану музичну фактуру на розміреному ритмічному фоні, який нагадує погойдування колиски. Майстерне використання М. Колессою гуцульської ладовості надає «Колисковій» чіткої жанрової визначеності. Особливо вирізняється ладо-гармонічна лінія середньої частини мініатюри, сповнена альтерованих звучань, хроматизації фактури, модуляцій та розщеплення звуків ладу. Отже, насичений гармонічний фон створює атмосферу неспокою та напруги, яку значно підсилює регістрове розшарування крайніх голосів та наростання динаміки [12,

с. 380]. В реєстровій розгорненості крайніх голосів, частій зміні гармоній, великому нагнітанні динаміки виконавець і слухач відчуває прояв наростаючого неспокою. Кульмінаційний злет припадає на 13 – 15 такти, тема звучить в октавному викладі надзвичайно ніжно, обплетена гамоподібними низхідними послідовностями шістнадцяток. Реприза повертає до початкового звучання теми в прозорому фактурному поліфонічному викладі. Завершальні такти п'єси характерні використанням акорду на тональній основі з підвищеними IV та VI ступенями. Про застосування таких гармоній в кадансових зворотах у творчості М. Колесси влучно зауважив музикознавець Я. Якуб'як: «В мелодиці М. Колесси тут велику роль відіграють мінорні побудови з IV високим ступенем, отже, зі збільшеною секундою, котрі дають багато можливостей для пошуку різнорідних гармонічних комбінацій. М. Колесса використовує їх у двох напрямках. По-перше, в сенсі альтерованої субдомінанти, як це вже більш-менш було в традиції, правда ускладнюючи при цьому загальну гармонічну систему майже цілковитою хроматизацією тональності та оригінально використовуючи специфічні можливості перегармонізації мелодичних зворотів у гуцульському ладі (Це зуміли зробити далеко не всі композитори). По-друге, введенням ладово-характерних ступенів (IV_b, VI_b) в структуру тоніки і тим самим суттєвою зміною самої тональної системи. Підставою для цього кроку послужили реально існуючі у фольклорній мелодиці тісні зв'язки зазначених ступенів між собою, зокрема в каденційних формулах, але, очевидно, великою мірою спричинилося до цього й розширення загальних естетичних рамок та відповідний розвиток гармонічного мислення у новішій європейській музиці» [15, с. 94].

ВИСНОВКИ

Композиторська, виконавська, музично-педагогічна діяльність М. Ф. Колесси у своїй багатогранності засвідчує фундаментальність основ, на яких сформувалась Львівська диригентська школа. Кілька поколінь оперно-симфонічних, хорових диригентів та педагогів, яких він виховав, опираються на професійні засади теорії і практики М. Колесси, що переконує у необхідності глибокого усвідомлення, збереження та утвердження його творчого методу в сучасному музично-освітньому просторі України.

Процес становлення диригентської професії в музичній культурі Львова відповідав культурно-мистецьким процесам, що відбувались у Європі. Специфікою діяльності більшості музикантів – як у Львові, Галичині, так і в інших країнах Європи того часу, виявлялось те, що музиканти органічно поєднували композиторську діяльність із виконавською та диригентською, до кола їхніх інтересів входила і педагогічна праця та організація важливих концертних заходів. Таким чином, диригування входило невід’ємною часткою до значно ширшого кола занять професійних музикантів і майже ніколи не було виключним пріоритетом. Львівське диригентське мистецтво можна вважати органічною складовою європейського диригентського мистецтва в добу становлення національних мистецьких культурних центрів.

Культурний універсалізм Львівської диригентської школи визначила непересічна постать її фундатора – М. Колесси в особистості якого органічно поєдналися якості визначного композитора і диригента, надзвичайно глибокого і тонкого інтерпретатора, чудового педагога, науковця в галузі диригентського мистецтва та музичної педагогіки. Диригентська школа М. Колесси отримала теоретичне обґрунтування в низці науково-методичних праць, зокрема «Основи техніки диригування» – праця, що не втрачає актуальності для диригентів уже протягом багатьох десятиліть.

Педагогічну майстерність М. Колесси, що шліфувалася та вдосконалювалася протягом усього життя, характеризують загальна висока культура, точність, самовідданість, вимогливість, ерудиція, знання педагогіки,

психології та уміння використати їх у процесі навчання і виховання; він завжди вмів розгледіти, оцінити і розвинути талант своїх учнів, виховати в них любов до диригентського мистецтва. М. Колесса наголошував на необхідності наявності специфічних диригентських здібностей, ґрунтовної підготовки з циклу диригентсько-хорових та музично-теоретичних дисциплін, ознайомлення зі спорідненими галузями мистецтва, широкої загальної освіти.

Випускники диригентської школи М. Колесси, що в різні роки навчалися на кафедрі хорового та оперно-симфонічного диригування Львівської державної консерваторії ім. М.В. Лисенка, у власній творчо-виконавській та педагогічній діяльності продовжують розвивати традиції свого наставника. Основними засадами їхньої професійної діяльності є висока музична культура, всебічна ерудованість, ґрунтовні музично-теоретичні знання, наполегливість в освоєнні мистецьких явищ, дисциплінованість та відданість своїй справі.

Камерно-вокальна творчість М. Колесси посідає значне місце, хоча самі вокальні жанри представлені досить непропорційно. Хорова музика є пануючим жанром, а сольні вокальні твори, за винятком обробок народних пісень, характеризуються відносно невеликою кількістю. Сольні твори можна розділити на дві групи: масові пісні з їх більш загальним музичним змістом та простою музичною формою та романси. Тематика творів М. Колесси здебільшого жанрово-ліричного спрямування, зустрічаються жартівливо-гумористичні, драматичні, журливі композиції, які композитор перетворює на тонкі психологічні замальовки.

Обробка народної пісні – особлива сторінка творчості М. Колесси. Обробки народних пісень з Лемківщини, створені у 1933 році, продемонстрували новаторський підхід до цього жанру. Нові якості раннього стилю композитора були викликані декількома чинниками, одним з яких була стилістична самотність музичного-фольклорного пласта, іншим – вплив європейської неостилістики (передусім неокласицизму та неофольклоризму). У гармонічній мові обробок композитор послуговується специфікою ладового

мислення лемківського етнічного середовища – дорійського, лідійського та міксолідійського (та їх змішаного варіанту) ладів.

М. Колесса зробив неоціненний вклад у розвиток та становлення національної композиторської школи з чіткими фольклорними орієнтирами. Особливе місце в музиці майстра зайняли гуцульська тематика і фольклор. Широке коло карпатської образності втілює композитор у фортепіанних та симфонічних полотнах, використовуючи для художнього оздоблення гуцульського мелосу широкий спектр жанрових, стильових та технічних прийомів сучасного композиторського мистецтва.

Творчий стиль М. Колесси становить унікальне явище в естетикостильовому контексті українського музичного мистецтва першої половини ХХ ст. Сильова палітра його музики поєднала риси пізнього романтизму, символізму, імпресіонізму, неокласицизму, неофольклоризму утворивши, таким чином, барвистий та вишуканий колорит музичної тканини творів з виразною фольклорною доміантою. Не відкидаючи досягнення класичного, романтичного та постромантичного піанізму, не зосереджуючись на віртуозності, не прагнучи „концертної” ефектності, М. Колесса збагачує фактуру своїх творів, вводячи в неї елементи специфіки звучань та імітації прийомів гри народних інструментів, що надає його творам особливого забарвлення та колориту.

Фортепіанна спадщина займає важливе місце у творчості композитора, де найяскравіше проявилися характерні риси його стилю, в якому поєдналися національні традиції з досягненнями професійного музичного мистецтва першої половини ХХ ст. Фортепіанні опуси можна вважати своєрідною творчою лабораторією композитора, де він експериментував, шукав нові засоби виразності та апробував інноваційні прийоми композиторської техніки. Серед фортепіанних творів виокремлюються: п'єси з програмно-жанровою ідеєю («Дрібнички», «Три п'єси для дітей»); імпресіоністичні тенденції («Фантастичний прелюд», «Сонатина»); звернення до сюїтних циклів («Картинки Гуцульщини», «Три коломийки»). Індивідуальне переосмислення

національних витоків у фортепіанній творчості набуває нового забарвлення, виявляючи суголосність генеральним європейським напрямом того часу. Фортепіанна фактура творів М. Колесси передбачає залучення широкого арсеналу можливостей інструменту для досягнення образної насиченості, картинності, зображальності, які притаманні музиці композитора. Не будучи практикуючим піаністом-виконавцем, митець зміг створити неповторний стиль фортепіанного письма, який відрізняється винахідливістю, творчою індивідуальністю та дає невичерпні можливості для виконавців. Протягом тривалого періоду звернення до фортепіанної музики (понад 50 р.) композитор зберігає основні образно-сміслові та стильові доміанти у цих жанрах.

М. Колесса став продовжувачем кращих традицій, що склалися на переломі XIX–XX ст. в напрямку ідейної наснаженості, значимості і відношення до музики «як до самого життя». Колесса – це ціла епоха в українській культурі, не тільки як диригент, але й як композитор, суспільний діяч та педагог.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андрієвська В. (2005). Фортепіанний квартет М. Колесси (до проблеми образно-композиційної єдності). *Виконавське музикознавство. Кн. 11. Наук. вісник НМАУ ім. П. Чайковського*, 161–172.
2. Бічуя Н. (2003). Музична душа Львова. Життя та творчість видатного українського композитора Миколи Колесси. *Просвіта*, 11, 3.
3. Бобер Л., Юзюк І. (1997). Грані педагогічного таланту. *Микола Колесса – композитор, диригент, педагог. Збірка статей*. Львів. С. 108–111.
4. Василь Барвінський і сучасна українська музична культура (2012). (Упор. В. Грабовський, Л. Філоненко, О. Німилович : збірник наукових праць). Дрогобич : «Посвіт», 328 с.
5. Величко Н. (2011). Співець народної душі. Хорові твори. Микола Філаретович Колесса. Нотне Видання. В. Пономаренко, Н. Гальчинської. (Ред.) «Музична культура України». (с. 3–5.) Київ.
6. Витвицький В. (1996). Український музичний Львів. Записки Наукового Товариства імені Шевченка. О. Купчинський, Ю. Ясіновський, (Ред.). (Т. 232. – с. 208–216.) НТШ. Львів.
7. Вісник Прикарпатського університету. (2005). Мистецтвознавство. Випуск 8. Івано-Франківськ. «Плай». 76 с.
8. Волинський Й. (1954). Композитор Микола Колесса. Книжково-журнальне видавництво. Львів.
9. Гоян Я.П. (2001). Присвята. Есе. Київ. Веселка, 646 с.
10. Грум-Гржимайло Т.Н. (1984). Оркестр и дирижер. Музыкальное исполнительство (Вехи истории. Великие инструменталисты и дирижеры прошлых и наших дней). Москва : Знание, с. 90–112.
11. Гусарчук Т. (2002). До проблеми індивідуально-особистісного в хоровій творчості Лесі Дичко. Грані творчості. Київ, с. 13–39.

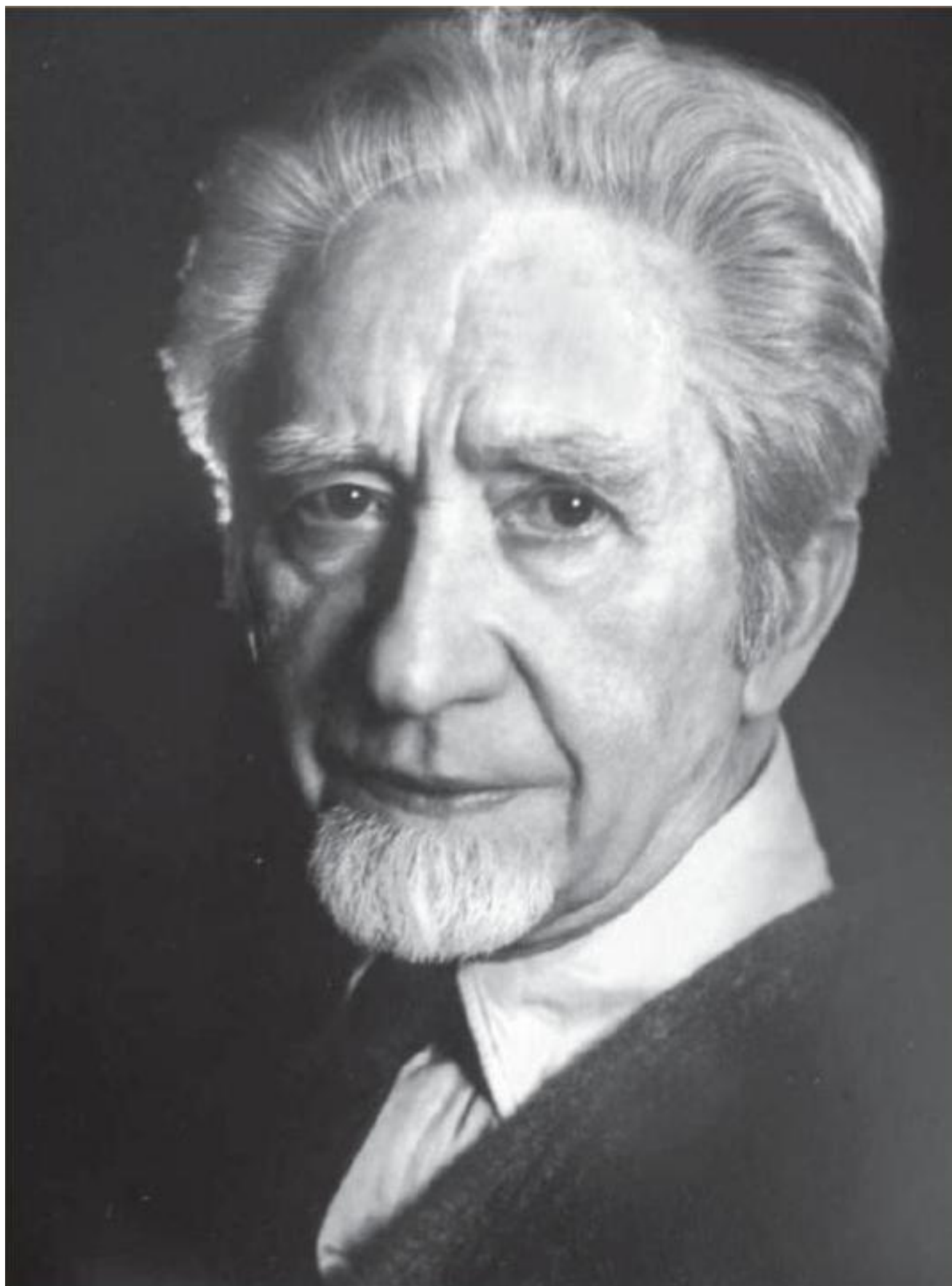
12. Данилець В. Гуцульська тематика і фольклор у творчості Миколи Колесси. Взято з <http://www.journals.uran.ua/mz/article/download/149752/14947>. (дата звернення 18.03. 2019).
13. Зінків Ірина (2008). Модальність як категорія сучасного музикознавства. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені Петра Чайковського : збірник статей, 74, 245–253.*
14. Кальмучин–Дранчук Т. (2004). Фортепіанна творчість Нестора Нижанківського в контексті професійного розвитку музичного мистецтва Галичини першої половини ХХ ст. *Наукові записки. Серія: Н 60. Мистецтвознавство №1 (12). Тернопіль, 23–30.*
15. Кальмучин-Дранчук Т. (2005). Фортепіанна творчість Миколи Колесси в контексті проблем виконавської інтерпретації. *Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство. Вип. VIII, 73–80.*
16. Кашкадамова Н. (2001). Фортеп'яне мистецтво у Львові: Статті, Рецензії, Матеріали. Тернопіль: АСТОН, 400 с.
17. Кияновська Л. (2007). Галицька музична культура ХІХ – ХХ ст.: Навчальний посібник. Чернівці. С. 285–298.
18. Кияновська Л. (2000). Еволюція галицької музичної культури ХІХ-ХХ ст. Тернопіль : Астон, 340 с.
19. Кияновська Л. Микола Колесса: композитор, диригент, педагог, діяч національної культури. Взято з http://www.npu.edu.ua!/ebook/book/html/D/im_kiov_kolessa_tom1/Elektronpidr.pdf. (дата звернення 21.11 2018).
20. Кияновська Л. (2003). Син століття. М. Колесса в українській культурі ХХ віку. Сім новел з життя артиста. Львів: НТШ. 294 с.
21. Козаренко О.В. (2008). Гуцульська музична сецесія: національний відгук на європейський виклик. *Музична україністика: сучасний вимір: Київ – І. Франківськ. Вип. 2. С. 146–152.*
22. Колесса М. (2004). Коломийки : Для фортепіано [ноти], [упор. та коментарі М. Крушельницької]. Львів : Сполом. 15 с.

23. Колеса М. (1973). Основи техніки диригування. Київ : Музична Україна. 198 с.
24. Коломийки. (1969). (Упорядкування, передмова і примітки Наталії Шумади, упорядкування нотного матеріалу З. Василенко, с. 39–41). Київ : Наукова думка.
25. Крушельницька М. (2008). Спогади. Статті. Матеріали [упор. Т. Воробкевич, Н. Кашкадамова], Львів. 224 с.
26. Крушельницька М. (1994). Сильові особливості виконання фортепіанних творів М. Колесси. *Українська фортепіанна музика та виконавство: стильові особливості, зв'язки з музичною культурою західної Європи*. Матеріали III науково-практичної конференції Асоціації піаністів-педагогів України (с. 51–53). Львів.
27. Лашенко А.П. (2007). З історії київської хорової школи. Київ : Музична Україна. 197 с.
28. Леві–СтросК. (1996). Міт і значення. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки. Львів. С. 343–356.
29. Ливанова Т.Н. (1977). Западноевропейская музыка XVII–XVIII веков в ряду искусств. Москва: Музыка. 527 с.
30. Лисько З. (1994). Піонери музичного мистецтва в Галичині [упор., опрац. рукопису, вступ. ст. В. Сивохіп]. Львів; Нью-Йорк : Видавництво М.П. Коць. 144 с.
31. Лошков Ю.І. (2005). Диригентське виконавство та формування військових оркестрів в Україні. *Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 4, 47–53.
32. Луців Ю. (2010). Співпраця співака і диригента в оперному спектаклі (роздуми оперного диригента). *Наукові збірки ЛНМА ім. М.В. Лисенка*, 24 : *Вокальне мистецтво: історія та сучасність*. Львів, 123–130.
33. Мазепа Л. (1994). Документальні пам'ятки про Музичне братство у Львові XVI–XVII століть. *Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка: праці музикознавчої комісії*. Львів. Т. 226. С. 199–222.

- 34.Мазепа Л. (2001). Сторінки музичного минулого Львова (з неопублікованого). Львів. 280 с.
- 35.Мазепа Т. (2003). *Австрійський театр у Львові (1789–1872) : історія, музичний репертуар, оперне виконавство, культурний контекст*(Дис. канд. мистецтвознав.)Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ.
- 36.Макаренко Г.Г. (2006). *Творчість диригента в контексті інтегративного підходу* (Дис. д-ра мистецтвознав.) Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- 37.Миколі Колессі – у сторічний ювілей (2003).Наукове видання «Коло». Дрогобич, 215 с.
- 38.Ніколаєва Л. (1997). Колесса М. Камерно-інструментальна творчість. *Микола Колесса – композитор, диригент, педагог* : зб. ст. Львів. С. 30–42.
- 39.Ніколаєва Л. (1996). Колесса М. Камерно-інструментальна творчість. Микола Колесса – композитор, диригент, педагог : збірка статей.(Упор. та ред. Я. Якуб'як). Львів. С. 30–43.
- 40.Павлишин С. (1996). Симфонічна творчість М. Колесси. Львів. С. 44–55.
- 41.Паламарчук О. (2007). Музичні вистави Львівських театрів (1776–2001). Львів. 448 с.
- 42.Паламарчук О.Р. (1989). Микола Колесса. Київ: Муз. Україна. 76 с.
- 43.Пилатюк І. (2015). Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка. Вип. 34. С. 12.
- 44.Разумний І. (1959). Короткі відомості з історії виникнення і розвитку диригування: практичний посібник з диригування. Київ: Державне видавництво Образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР. С. 7–9.
- 45.Рожок В. Стефан Турчак. (2013). Київ : Либідь. 248 с.
- 46.Самотос Н. (1998). Музичне життя Львова на прикладі розвитку товариств (1860–1930). Культурні традиції в середній Європі. Львів.

47. Саврук С. (2012). Театральність у фортепіанному циклі Миколи Колесси «Три Коломийки» та її відображення у виконавських інтерпретаціях. *Загальне та спеціалізоване фортепіано у мистецькому просторі України, Серія : виконавське мистецтво*. Збірник статей. Вип 27. Львів : Сполом. С. 227–237.
48. Стельмащук Р. (2000). До питання “нового фольклорного стилю” ранньої творчості Миколи Колесси. *Syntagmation: збірник наукових статей на пошану доктора мистецтвознавства, професора Стефанії Павлишин*. Львів. С. 156–164.
49. Фрайт О. (2003). Типи програмності у фортепіанній творчості В. Барвінського. *Василь Барвінський в контексті європейської музичної культури*. Статті та матеріали. Тернопіль : Астон. С. 35–40.
50. Ханік Л.Р. (1999). Історія хорового товариства “Боян”. Львів: Вищий державний музичний інститут ім. М.В. Лисенка. 123 с.
51. Холопова В. Альфред Шнітке Е. Чигарева. (1990). Москва : Сов. композитор. 386 с.
52. Цалай-Якименко О. (2002). Давній Львів і оновлення української музики. *KALORHONIA*. К. Ганнік, Ю. Ясіновський (РЕД). : науковий збірник статей і матеріалів з історії церковної монодії та гімнографії. Львів: Видавництво ЛБА. № 1. С. 227–239.
53. Цірікус К. (1996). Обробки народних пісень М. Колесси. *Микола Колесса – композитор, диригент, педагог : зб. статей*. (Упор. та ред. Я. Якубяка). Львів. С. 76–86.
54. Ясіновський Ю. (1986). З історії музики західноукраїнських земель XVI–XVII ст. *Українське музикознавство*. Вип. 21. Київ. С. 107–112.

ДОДАТКИ



Микола Колесса (6 грудня 1903 – 8 червня 2006 рр.)







Микола Колесса з дружиною Надією Клевач (1911–1990) і доньками Ксенією (народилася 1939-го), Харитиною (1942-го) і Соломією (1944-го).



Серед музичної громадськості Львова (1946). Сидять: О. Лисенко, Л. Ревуцький, С. Кришельницька, Ф. Колеса, С. Людкевич, В. Барвінський, Стоять: А. Штогаренко, Ю. Крих, Р. Симович, П. Москвичів, М. Михайлов, П. Мухевич, В. Плінаков, Д. Залеська-Колеса, М. Колеса.

ЦДАМЛІМ України, ф. 198, оп. 2, од.зб. 54, арк. 1



Студенти Українського таємного університету. Внизу зліва М.Колесса, угорі справа І.Библюк



Микола КОЛЕССА
видатний український композитор, диригент, професор, академік, народний артист України, лауреат Національної премії ім.Т.Шевченка, Дійсний член Наукового Товариства Шевченка, Герой України.

Микола КОЛЕССА

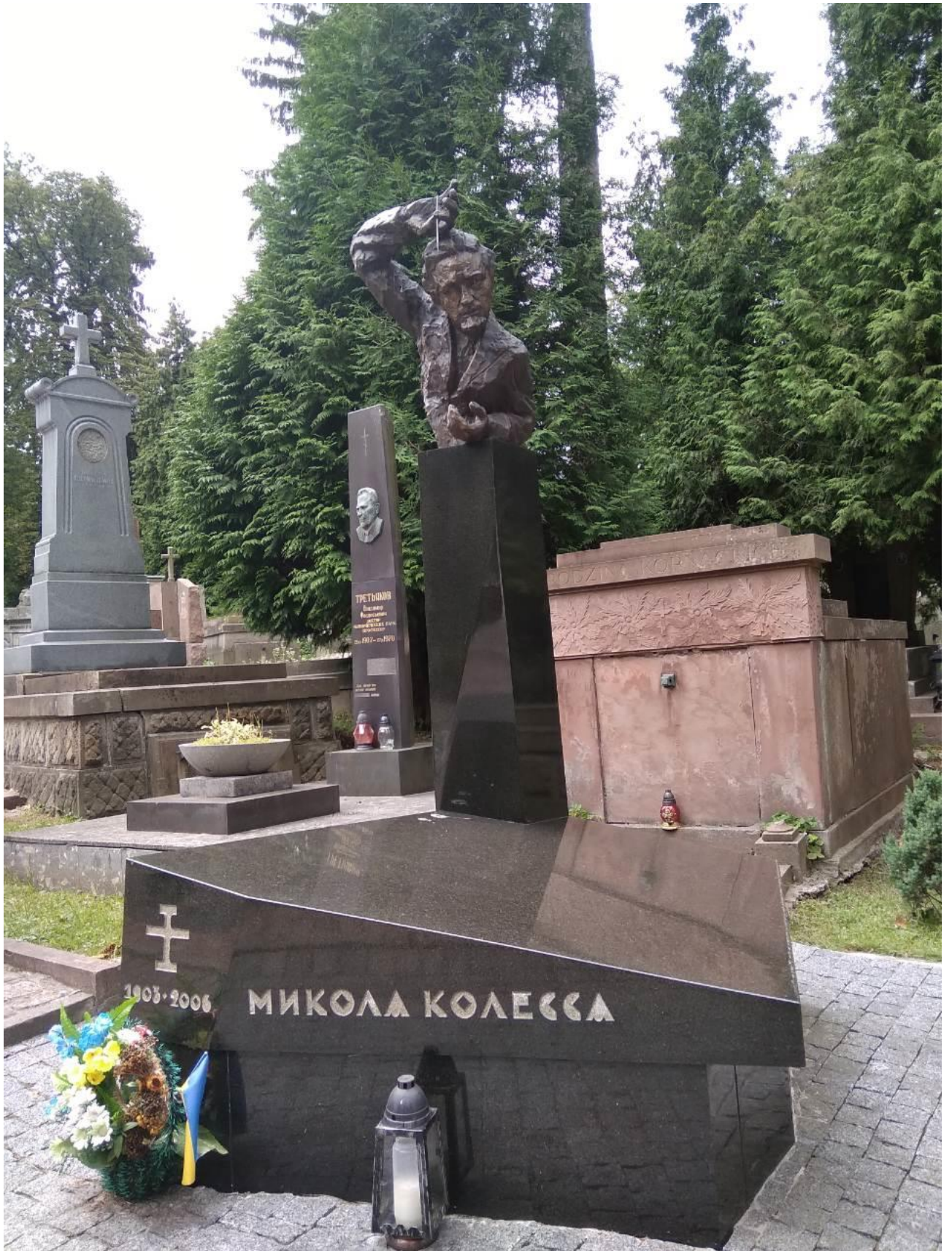
Три коломийки:
"Перша"

Фортепіано:
Марія КРУШЕЛЬНИЦЬКА



М. КОЛЕССА

ЛЕМКІВСЬКЕ ВЕСІЛЛЯ,
сюїта для мішаного хору і струнного квартету
Обробки українських народних пісень



Могила Миколи Колесси на Личаківському цвинтарі у місті Львові.

Люляй же мі, люляй (I в.)

Зап. Микола Колесса
зб. 1959 р.

З рухом, свобідно

1. Люляй же мі, люляй, кед мі маш лю - ля - ти, бо я те - бе не мам
3.
ко - ли ко - ли - са - ти. 2. Лю - лю же мі лю - лю, вши - ю ти ко - шу - лю,
3.
як не бу - деш спа - ти вши - ю ти ка - ба - тик.

Ой, горами волоньки

Сп. Ольга Мурайко, с. Одрехова
опр. Микола Колесса, зб. 1978р.

Свобідно, широко

Ой, го - ра - ми во - лонь - ки, го - ра - ми, го - ра - ми,
а я си по - ма - лень - ку за ва - ми, за ва - ми.