

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

Кафедра історії української музики
та музичної фольклористики



**УКРАЇНА. ЄВРОПА. СВІТ.
ІСТОРІЯ ТА ІМЕНА В КУЛЬТУРНО-
МИСТЕЦЬКИХ РЕФЛЕКСІЯХ**

**МАТЕРІАЛИ
П'ЯТОЇ МІЖНАРОДНОЇ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ**

4–6 Листопада 2021 року

Київ — 2021

MINISTRY OF CULTURE
AND INFORMATION POLICY OF UKRAINE
TCHAIKOVSKY NATIONAL MUSIC ACADEMY OF UKRAINE
Department of History of the Ukrainian Music
and Musical Ethnology



UKRAINE. EUROPE. WORLD.
HISTORY AND NAMES IN
CULTURAL AND ARTISTIC
REFLECTIONS

MATERIALS
OF THE FIFTH INTERNATIONAL
RESEARCH-TO-PRACTICE CONFERENCE

NOVEMBER 4–6, 2021

Kyiv — 2021

Редакційна колегія:

- Тимошенко М. О.**, доктор філософії, професор, член-кореспондент НАМ України, заслужений діяч мистецтв України, ректор НМАУ ім. П. І. Чайковського (головний редактор).
- Скорик А. Я.**, доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи НМАУ ім. П. І. Чайковського (заступник головного редактора).
- Копиця М. Д.**, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри історії української музики та музичної фольклористики НМАУ ім. П. І. Чайковського (заступник головного редактора).
- Таранченко О. Г.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії української музики та музичної фольклористики НМАУ ім. П. І. Чайковського (редактор-упорядник).
- Гнатюк Л. А.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії української музики та музичної фольклористики НМАУ ім. П. І. Чайковського (редактор-упорядник).
- Дерев'янченко О. О.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри історії української музики та музичної фольклористики НМАУ ім. П. І. Чайковського (редактор-упорядник).
- Волосатих О. Ю.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри історії української музики та музичної фольклористики НМАУ ім. П. І. Чайковського.
- Гусарчук Т. В.**, доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії української музики та музичної фольклористики НМАУ ім. П. І. Чайковського.
- Путятицька О. В.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії української музики та музичної фольклористики НМАУ ім. П. І. Чайковського.

З М І С Т

Передмова. Олена Таранченко	9
Жулинський М. Г. Володимир Винниченко: пошуки європейських ключів для розгадування психограми душі людської	11
Апалькова І. О. Ранні хорові твори Геннадія Ляшенка	16
Артем'єва В. Б. Французька барокова музика: проблеми актуалізації в українському мистецькому дискурсі.....	20
Басса О. М. Інтерпретація поезії Лесі Українки в камерно-вокальних творах західноукраїнських композиторів першої третини ХХ століття	24
Бевська І. Д. Міжнаціональні культурно-мистецькі відносини в Тернопільському воєводстві (друга половина ХІХ — перша третина ХХ століття)	29
Білінська О. А. Творчість Осипа Залеського для дітей і юнацтва: образно-художній аспект.....	35
Букало Н. З. Мистецька пісня у творчості Станіслава Людкевича і Василя Барвінського	40
Ваврищук С. П. Хоровий театралізований проєкт «Мирослав Скорик. Симфонічні танці»: історія створення.....	43
Варшавська А. К. Актуалізація пророчих ідей Тараса Шевченка в кантаті «Посланіє» Антіна Рудницького	47
Василик С. М. Інтерпретація поезії Богдана Лепкого у вокальній музиці українських композиторів.....	50
Величко-Соломенник З. Ю. Мистецтво техніки диригування Павла Муравського	54

В о л о с а т и х О. Ю. Матеріали архіву композитора як джерело реконструкції творчого задуму (на прикладі творчості Віктора Косенка)	59
Г у с а р ч у к Т. В. Потрійна авторська атрибуція в духовно-музичній спадщині доби класицизму: джерелознавчий і стильовий аспекти	62
Д а в и д о в а О. М. Народно-пісенні витoki балету «Лісова пісня» Михайла Скорульського	68
Д е р е в ' я н ч е н к о О. О. Специфіка трактовки жанру в хоровому концерті «Катарсис» Олексія Скрипника.....	72
Д р у з г а І. С. Нова музика для бандури Івана Тараненка	75
Д у б р о в і н а І. В. Історичне походження українського ігрового дозвілля як складова вивчення мистецької педагогіки (за матеріалами фондів НБУВ).....	78
Д у т ч а к В. Г. Національні вектори композиторської творчості Юрія Олійника. In memorem	84
З і н к і в І. Я. Спостереження над модальною технікою Мирослава Скорика раннього періоду життєтворчості	90
З о с і м О. Л. Джерелознавство як підґрунтя наукових студій з історії української духовної пісні	96
К а в у н н и к О. А. З історії та сьогодення музичної регіонології України	100
К а р а с ь Г. В. Обробка української народної пісні в рефлексії Олександра Кошиця і Миколи Бойченка.....	107
К а р м а з і н А. О. Шевченківська тема у творчості Михайла Вериківського	112
К а ц а л а п О. В. Творча співпраця співачки Зої Гайдай і композитора Віктора Косенка	117
К и я н о в с ь к а Л. О. Феномен екстремальної еміграції українських музикантів після Другої світової війни.....	121

Копиця М. Д. Сергій Прокоф'єв і Сонцовка: з епістолярної спадщини	124
Корній Л. П. Українська шкільна драма з музикою XVII–XVIII століття: проблема рецепції та формування самобутності	129
Круліковська Т. П. «Українська школа» у творчості польських композиторів Поділля XIX століття	137
Кузик В. В. Музичне товариство імені Леонтовича. Стратегія виживання (до 100-річчя утворення)	143
Леонт'єв С. А. Своєрідність музики Бориса Лятошинського в аспекті втілення образу кобзаря у фільмі «Тарас Шевченко»	146
Липецька М. Л. Три солоспіви Михайла Вериківського на тексти Генріха Гайне (переклад Лесі Українки)	150
Лисенко Л. В. Музично-поетичний діалог Миколи Лисенка і Лесі Українки	153
Лисенко М. В. Європейські витоки української диригентської школи і творчий шлях Миколи Лисенка	157
Лисенко О. В. Творчий шлях Аріадни Лисенко: музично-виконавська рефлексія та педагогічна діяльність	163
Лі Цін. Історія китайської традиційної опери Сіцзюй	167
Ма Юйцзяо. Нова генерація китайських вокалістів у контексті міжнародної діяльності	172
Міланіна А. О. Синтез художніх засобів у вокальному циклі Ернеста Шоссона «Теплиці»	176
Мироненко А. М. Вплив італійської школи на клавірну творчість Дмитра Бортнянського	180

Мудрик В. Г. Віктор Косенко і його родина: від таїнства хрещення до панахиди (за архівними матеріалами).....	184
Німилович О. М. Твори для скрипки і фортепіано в композиторській спадщині Богдани Фільц	190
Осмачко Ю. О. Композиторська спадщина Василя Шутя в контексті розвитку музичної культури української діаспори США	195
Полетаєва О. В. Образи Швейцарії в симфонічній поемі «233 943 Falera» Ганни Гаврилець.....	200
Прилепа О. П. Особливості сімейства мереж у гласових монодійних піснеспівах (за українсько-білоруськими ірмологіями кінця XVI–XVIII століть).....	205
Ревакович Н. Г. Львівське фортепіанне тріо — промоутер української музики в Польщі.....	212
Сікорська І. М. Оперета «Гуцулка Ксеня» Ярослава Барнича: шляхи повернення	217
Співаковський О. Ю. Опера Бели Бартока «Замок герцога Синя Борода»: режисерсько-соціальний контекст	221
Стародуб І. В. Балет «Дзеркало» Вікторії Польової як відображення колізій сучасності	225
Таранченко О. Г. Композитор Анатолій Буцький: на шляху творення модерної культури.....	229
Трусенко С. Г. Поезія Ярослава Верещагіна: образно- семантичний та фонемно-сонорний паралелізм	232
Хуань Дань. Творчість Лей Ляна: крос-культурний феномен.....	236

Цзяці Жень. Розвиток виконавсько-композиторського мистецтва гри на китайських цимбалах янцин у ХХ столітті.....	240
Шамаєва К. І. «24 дитячі п'єси для фортепіано» Віктора Косенка в контексті європейської культури	244
Шамонін О. Г. Музичні відкриття Ігоря Блажкова	247
Шестеренко І. В. Синергія творчої спадщини Віталія Кирейка: до 95-річчя від дня народження.....	250
Шуміліна О. А. Хто такий синьйор Veresciollo?	254
Шумська Л. Ю. Міжнародний контекст культуротворчості молодіжного хору «Світич»	259
Щириця Д. О. Українські проєкції творчості Едгара Вареза	264
Щукіна І. А. Рукописи Лесі Українки: неприховане й загадкове	267
Юріна Л. Є. Особливості формування естетики театру абсурду у творчості Сергія Зажитька (в контексті естетики Семуела Бекета, Ежена Йонеско, Сальвадора Далі).....	272
Ярко М. І. Особливості змісту навчальної дисципліни «Проблеми сучасного музикознавства»	275

ПЕРЕДМОВА

Живемо в епоху цивілізаційних соціокультурних змін та експериментів, які спонукають до наукового осмислення історії, її явищ та діячів як «кінцевих смислів історичних подій» (за С. Кримським). У відповідь на ці виклики часу дискурс історії української музики передбачає її наукове пізнання у взаємозв'язку минулого, теперішнього і майбутнього, оприявлюючи ціннісно-сміслове предметне поле її наукового пізнання. Набутий досвід, наявні проблеми і «відкриті питання», які ще чекають свого вирішення, актуалізують пошук нових пізнавальних стратегій, дослідницьких методів, сучасного декодування як відомих, так і призабутих чи досі не відомих персоналій і музичних текстів. Щоб вирішити ці непрості завдання, необхідно об'єднати зусилля музикознавців, критиків, виконавців — усіх, хто в сучасному світі відчуває себе відповідальним за долю української музичної культури і науки про неї.

Важливим кроком на цьому шляху є щорічна Міжнародна науково-практична конференція «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях». Започаткована 2017 року з ініціативи кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, вона об'єднала музикознавців, етномузикологів, культурологів, виконавців, науковців суміжних галузей гуманітарної науки, колеґ-музикантів із Польщі, Литви, Білорусі, США, Китаю, Канади. Цього року в ній узяли участь і китайські молоді дослідники — викладачі й аспіранти кафедри історії української музики та музичної фольклористики НМАУ ім. П. Чайковського.

Результати роботи конференції протягом п'яти років зміцнили її авторитет як поважного музикознавчого форуму, завдяки якому визначились концептуальні напрями в роботі конференції, рубрикація наукових матеріалів, форми секційних засідань відповідно до програмних завдань цього заходу. До нього долучилися представники різних наукових шкіл, інституцій, поколінь. Щоразу тематика конференцій зумовлювалась програмним спрямуванням форуму, новими

завданнями, специфікою пізнання історичного розгортання української музики на вісі Україна — Європа — Світ.

Збірник укладено за матеріалами наукових доповідей, виголошених під час роботи П'ятої міжнародної конференції «Україна. Європа. Світ. Історія та імена культурно-мистецьких рефлексіях» 4–5 листопада 2021 року в Києві. Різні за змістом і повнотою осягнення наукових проблем, вони конкретизують актуальні напрями сучасних досліджень: історико-теоретичний, аналітичний, крос-культурний, регіонаознавчий, порівняльний, біографічний, джерелознавчий, текстологічний, методичний, виконавсько-інтерпретаційний. У межах кожного з них явища музичного мистецтва розглядаються в часовій послідовності — від епохи Середньовіччя до композиторської творчості кінця XX — перших десятиліть XXI століття. Крім того, охарактеризовано діяльність провідних чи мало-відомих, призабутих творців, музикантів, які належали до різних композиторських шкіл, працювали в різних регіонах України, а також у діаспорі.

У виданні традиційно вміщені матеріали, присвячені ювілейним датам визначних діячів української і світової культури: Лесі Українки, Володимира Винниченка, Сергія Прокоф'єва, Миколи Леонтовича, Віктора Косенка, Михайла Вериківського, сучасного диригента Ігоря Блажкова.

За всієї барвистості подій, явищ, імен, репрезентованих у матеріалах збірника, вони загалом логічно укладаються в калейдоскопічну, але цілісну панораму розвитку національної музичної культури, сприйнятої і поданої крізь постмодерний погляд сучасних культурно-мистецьких рефлексій.

Сподіваємось, ідеї, концепції, виголошені під час цьогогорічного форуму, спонукають до нових відкриттів у сфері історії української музики, до подальших методологічних пошуків, спостережень, гіпотез, інтерпретацій.

Від імені оргкомітету та редакційної колегії висловлюємо глибоку вдячність упорядникам, редакторам, технічним модераторам, усім причетним до підготовки цього збірника, чия ентузіастична праця й усвідомлена міра відповідальності сприяли його виходу у світ.

Олена Таранченко

Жулинський М. Г.

Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України;
доктор філологічних наук, професор, академік НАН України,
директор (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1474-728X>

Володимир Винниченко: ПОШУКИ ЄВРОПЕЙСЬКИХ КЛЮЧІВ ДЛЯ РОЗГАДУВАННЯ ПСИХОГРАМИ ДУШІ ЛЮДСЬКОЇ

Володимир Винниченко до своєї еміграції 1920 року написав сім романів: романну дилогію «По-свій» і «Божки», романи «Чесність з собою», «Рівновага», «Хочу!», «Записки кирпатого Мефістофеля», «Заповіт батьків». Кожному із цих творів властиве масштабне романне мислення, аналіз соціальної дійсності, антиномічне осягнення внутрішніх станів індивіда завдяки свідомому орієнтуванню письменника на експериментальні пошуки відповідей на важливі для нього ідеологічні імперативи.

Відомо, що ідеологічними джерелами романного мислення В. Винниченка були «ніцшеанські постулати та ідеї фрейдистського зразка» [Хартун, 2011, с. 164]. Що ж намагався довести письменник завдяки художньому експериментуванню у пізнанні природи людини — свого сучасника, травмованого роздвоєністю психіки, душевною дисгармонією, над життям якої владарюють інстинкти? Саме на протистоянні, на протиборстві розуму і почуттів, свідомості й інстинктів наголошує Винниченко у своїй романній і драматургічній творчості, «зав'язуючи» основний конфлікт у його творчості. Не свідомість, не соціальні обставини зумовлюють поведінку людини, зміст і характер її вчинків, а інстинкти — прагне довести Винниченко, утілюючи ідею протиборства раціонального й ірраціонального.

Ідейними ключиками для психоаналітичного дослідження фізіологічної людини послугувала для Винниченка філософія Фрідріха Ніцше, яку він сприймав як «резервуар ідей», та особливо — вчення Зігмунда Фройда. На той час у Європі праці Ніцше і Фройда були надзвичайно популярними, їхні ідеї формували інтелектуальний ґрунт модернізму. Бунтівничий, радикально опозиційний характер філософії Ніцше, як і метапсихологія Фройда, зацікавили, захопили в перші два десятиліття ХХ ст. багатьох українських філософів, письменників, художників. Провокативність афористичних суджень Ніцше, його парадоксально виражена «бунтівливість», категорична «переоцінка цінностей» приваблювали В. Винниченка, який поривався відкрити нову сторінку в розвитку української літератури. Не випадково він переклав українською мовою філософський есей Ніцше «Так казав Заратустра».

У ранніх щоденникових записах В. Винниченка, зокрема під нотаткою «Мораль», міститься свідчення про ті книги і авторів, які він читав або планував прочитати. Це Ф. Ніцше, А. Бергсон, Е. Ренан, С. Пшибишевський, М. Бартель, Вагнер фон Яврегг. Письменника цікавило психологічне поняття Я, питання свідомості й підсвідомості, інстинкту й розуму, проблема моралі, сім'ї, шлюбу. Він шукав відповідь на запитання: «Через що був Ніцше індивідуалістом?» [Винниченко, 1980, т. 1, с. 42].

Для В. Винниченка індивідуальне буття, людське «Я» домінує над соціальними обставинами, над суспільством, над оточенням — суверенне «Я» є для письменника самодостатнім і прагне самоствердження всупереч суспільній моралі, бо так велить, так «хоче» основний закон життя: «світ — це я, мої бажання». Винниченко в щоденниках приділяє багато уваги осмисленню засадничих філософських ідей Ф. Ніцше, які значною мірою мали вплив на художню творчість письменника. Так, ніцшеанська ідея «смерті Бога» викликала в нього багато роздумів і запитань: «Ідея Бога неподільно, нерозривно споріднена з ідеєю безсмертя. З смертю Бога пропадає цей найкращий виразник інстинкту життя. <...>

А чи не руйнується з ідеєю Бога й безсмертна сила інстинкту життя? Чи не приглушується його пророчливість, упертість, завзятість? Чи не вмере вся людськість від апатії, коли висохнуть в ній всі води й болота релігії?» [Вінниченко, 1980, т. 1, с. 360–361]. Письменник намагався критично сприймати ідеї і наукові постулати Ф. Ніцше і З. Фрейда, хоча як митець, він усвідомлював, що психіка є надзвичайно важливим, чи не визначальним фактором у людському житті. Як наголошував пізніше, уже після появи романів В. Винниченка, Карл Густав Юнг, відомий швейцарський психіатр, автор вчення про колективне несвідоме, «психіка належить до серцевини життєвої таємниці, і, як усе органічно живе, так і психіка, має притаманну їй структуру і форму» [Юнг, 2013, с. 137].

Звісно, Володимир Винниченко не досліджував як психоаналітик душевну структуру та елементи людської психіки, та не без впливу фрейдистської концепції структури психічного апарату («Я», «Воно», «Над-Я») пропонує власну структуру людської психіки, яку він розглядає в такий спосіб: «Наше психічне буття поділене на три поверхи: нижчий поверх база — підсвідомість. Середній поверх — нижча свідомість, виділена з нижчого. І горішня — повна свідомість. Як і раз у раз, база піраміди виконує найкориснішу, найголовнішу роллю, а горішня командує. Найгірший елемент, як і в соціальній структурі, середній, оце міщанство, дрібна буржуазія психіки. Заздрісна, зловтішна, дріб'язкова, злочинна, безграмотна, боязка. То вона, як тільки горішня свідомість ослабне, диктує свідомості всі капості, все зневір'я, втому, апатію, нудьгу, порожнечу. Є люди без горішньої свідомості або з дуже попсованою, недорозвиненою. Ті постійно живуть під владою тієї нижчої свідомості. І тому тварини, що мають дуже незначну нижчу свідомість і живуть тільки за допомогою самої бази, підсвідомості, вони значно гармонійніші, естетичніші, кращі за людей з їхньою перевагою нижчої свідомості» [Вінниченко, 2010, т. 3, с. 14].

Сам письменник намагався пізнати, зрозуміти і відкрити внутрішні спонуки поведінки української людини завдяки зануренню в глибини підсвідомого, у «нижній поверх» її пси-

хіки, зокрема пізнати завдяки художньому провокуванню моральних конфліктів жіночий материнський комплекс під кутом зору психопатології, розпізнавати той материнський архетип, який впливає із несвідомих психічних спонук і виявляється в критичній ситуації. Письменник виходив із переконання, що психічне є непередбачуваним, але наперед визначеним, і його, як митця, творча фантазія впливає з несвідомих схильностей до продукування «вирощених» його уявою, його фантазією конфліктів, образів, символів.

Свою романічною і драматургічною творчістю Володимир Винниченко доводив, що несвідоме руйнує моральні перестороги і спрямовує душевні сили на долання власних комплексів, точніше, на розпізнавання першопричин власних поразок, страхів, безцільних моральних самосудів, душевних страждань із приводу втрати моральних опор, сенсу життя. Письменник вважав, що художнє заглиблення в таїну душі людської вимагає від митця знань про людську психіку, інакше не пізнати внутрішньої, несвідомої драми людської душі. Заради цього пізнання душі людської він і здійснював таке моделювання художнього світу, завдяки якому йому вдавалося відтворювати стани драматичного борсання свідомості в нестерпно чітких лапах «мохноногого», розкривати зміст і природу душевної дисгармонії людини, переоцінки нею цінностей та наслідків цієї переоцінки, яка приводить до руйнації традиційних цінностей, зокрема до моральної катастрофи, роздвоєної особистості.

Винниченко також критично осмислює ніцшеанську сталу формулу «поза добром і злом», наголошуючи в щоденникових записах на умовності онтологічних категорій добра і зла й на спірності категорії християнського дуалізму: добро — зло, правда — брехня тощо. «Кожне благо одного є вже обмеження блага другого. Роблячи приємне одному, ніколи не можна мати гарантії, що цим не робиш зла другому» [Винниченко, 1980, т. 1, с. 387].

«Бажання іншим зла на світі немає, є тільки бажання собі добра, з якого неодмінно виходить іншим зло. *Добро і зло — одне, вони, як вода. З бажанням собі добра можна*

завдати іншим і зла, і добра, це залежить від обставин» [Вінниченко, 2012, т. 4, с. 57].

«Та сама сила, що дає нам ланцюг зла, може дати нам і вінок добра» [Вінниченко, 2010, т. 3, с. 119].

«Немає ні добрих, ні злих, ні гарних, ні поганих, і в найкращого є погане, і в найгіршого є добре» [Вінниченко, 2010, т. 3, с. 214].

Письменник узяв за мету показати людину як унікальний, незалежний, самодостатній, автономний світ, відкрити її внутрішній світ («Світ — це я, мої бажання»), стимульований хотінням, жаданням волі, пориванням до владарювання над оточуючими її формами життя. Вінниченко майстерно і далеко не прямолінійно художньо інтерпретує ніцшеанські ідеї, зокрема, образно ефективно абсолютизує індивідуума, воля якого спрямована на заперечення, на руйнування традиційних цінностей та впровадження цінностей нових.

Як і для Ніцше, для Вінниченка поняття цінності, ідея «переоцінки цінностей» також є засадничими, про що свідчать ранні щоденникові записи: «Хочеш, щоб тебе любили, високо цінували, то не домагайся цього заповідями, але своїми *цінностями*. Що більше їх матимеш, що більшу кількість егоїзму можеш задовольнити, тим будеш більше оцінений, поважний і улюблений, тим більше цінностей матимеш від тих, хто братиме в тебе» [Вінниченко, 1983, т. 2, с. 388].

Як відомо, З. Фройд запропонував два принципи психічної діяльності: принцип задоволення, прагнення, поривання до задоволення, насолоди і принцип відрази, нехоті від незадоволення.

А щодо ніцшеанської ідеї знецінення усіх колишніх вищих цінностей, домінування і розпад цінностей як закономірного виявлення, оприявлення нігілізму, то вона особливо цікавила В Вінниченка. Так, у драмі «Базар» він обстоює тезу про можливість, а то й необхідність для кожної людини мати або творити власну систему цінностей: «У всякого свої цінності». «Мені радісно відчувати, як помалу, але помітно відмирає в мені старий штандпункт, з якого робилася моя оцінка цінностей життя. Ідея «любов-

ного егоїзму» має в собі життєсутнісні елементи, вона крім того «революційна»: *перевертає цінності догори ногами*» [Вінниченко, 1983, т. 2, с. 118].

В. Винниченка цікавило особисте несвідоме, він розумів, що в психіці наявні певні форми, мотиви, зумовлені сексуальними інстинктами, пориванням до самоствердження, до переоцінок всіх цінностей, що так образно, поетично, у міфічно-символічній формі подавав Ф. Ніцше. Але Винниченко не був схильний некритично сприймати його нігілістичну філософію, а намагався віднайти, випробовуючи своїх героїв у складних життєвих обставинах, вихід із замкненого людського кола — віднайти смисл свого буття, оновитися, домогтися самореалізації завдяки індивідуальній волі, хотінню бути і владарювати над собою і оточенням.

АПАЛЬКОВА І. О.

Канівський фаховий коледж культури і мистецтв; викладач вищої категорії (старший викладач). Музичний альманах «Октава»; головний редактор (Канів, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2625-6090>

РАННІ ХОРОВІ ТВОРИ ГЕННАДІЯ ЛЯШЕНКА

Деякі музикознавці помилково вважають, що першими і єдиними хоровими творами Геннадія Ляшенка є два хорові цикли *a cappella* на слова Тараса Шевченка і Богдана Ігоря Антонича, за які він був удостоєний Шевченківської премії. Ці твори були видані 2018 року в канівському видавництві «Склянка Часу».

Проте, дослідивши цю тему, можна констатувати, що його хорова творчість значно ширша, вона має свою історію, етапи зростання, пов'язані з розвитком особистості і становленням творчого методу композитора.

Геннадій Іванович народився у приморському містечку Азовщини, Донецька область. Дитячі роки видались неспокойними: під час війни, родина опинилася серед біженців.

Епізоди життя, що їх яскраво описали дослідники його творчості (зокрема Майя Ржевська, 2018), люди, події років війни сформували драматичне світобачення. Воно проступає вже в ранніх хорових циклах, зокрема у таких: «Кантата-реквієм» на слова Роберта Рождественського, панегірично-славильна кантата «Стахановский порив» на слова Валерія Куринського (йому ж належить лібрето балету «Лорка»), особливо кантата-поема «Колодяжки» на вірші В. Куринського, вокаліз «Арія».

Драматизм, глибоке переживання трагічних подій завжди відчувається в музиці Г. Ляшенка, хоча в житті він був людиною веселою, оптимістичною, доброзичливою.

Хоровим творам належить окреме місце в його творчості. На ранньому етапі вони мають класичний характер. Захоплення оперною спадщиною Р. Вагнера, Дж. Пуччіні, радянської музики — С. Прокоф'єва, Д. Шостаковича, а також Г. Свиридова, Р. Щедрина, В. Шебалина, А. Холмінова помітне в його творчості 1970–1980-х років. Творам Г. Ляшенка притаманна чітка композиційна структура, доступна для прочитання виконавцям, хормейстерам.

З часом, його духовне зростання, усвідомлення специфіки української ментальності, оригінальності стилю українського мистецтва викликало потребу в нових темах, нових засобах. У цей час плеяда шістдесятників, учнів Б. Лятошинського, почала маніфестувати нові принципи композиції, що йшли із Заходу. Інформаційна залежність від новацій не відволікала Г. Ляшенка від пошуків емоційно «сильних» тем. Їх пропонувала в цей час група київських поетів.

Ранні циклічні хорові твори Г. Ляшенка написані як з акомпанементом, так і без супроводу. У них утілено соціально-патріотичну тематику: дійові (революція, війна, боротьба), драматичні (туга за загиблими, мотиви обов'язку, совісті), ліричні (пейзажна лірика, замилування красою рідної природи), оптимістичні (надія на майбутнє, колективне свято) образи, традиційні для циклічних форм цього часу. Такими є «Три хори» на слова Д. Чередниченка, кантата «Райдуга революції» на слова В. Коломійця, створені для мішаного хору *a cappella*.

Серед хорових творів Г. Ляшенка з акомпанементом привертає увагу показова для його духовного і художнього становлення Кантата-поема для хору, солістів, читців і симфонічного оркестру на слова Валерія Куринського «Колодяжки» (клавір, 1985), присвячена дітям війни. Тричастинна поема — про пам'ять хлопчини, який народився 1939 року, ріс у концтаборах Європи, а після Перемоги повернувся в Україну. Колодяжки — це дерев'яне взуття в'язнів, стукіт яких залишився назавжди в пам'яті дитини.

Надзвичайно емоційний текст В. Куринського розчулює своєю простотою:

Я запомнил, как хочется жить,
когда к смерти ведут под конвоем,
и в рядах стукотливых по трое
рядом с мамами — дети вне строя —
только учатся сами ходить

[Ляшенко, 1985, арк. 9].

Цей автобіографічний поетичний текст був близьким Г. Ляшенку, теж дитині війни, і він поклав його на музику. Лаконічні, майже мінімалістичні засоби, лейттема колодяжок, ритмована кластерна поспівка в низькому регістрі, якою починається твір, і всі музичні побудови першої частини походять з основного інтонаційного стрижня, заявленого у вокалізі — соло мецо-сопрано (початок твору). Поліфонічна гармонія, що ґрунтується на хроматизмах і викладена в різних варіантах контрапунктичних технік, вступає на кульмінації тексту, який читає Читець.

Роль хору тут контекстуальна. У першій його частині вступ з основною темою вокалізу (вперше у т. 62) є необхідним драматургічним прийомом нагадування, поєднання планів. Далі хор акустично «висвічує», підсилює оркестрову гармонію в інтервалі між промовлянням тексту (т. 100). Хор вимовляє пошепки текст, що є тлом для трагічної оповіді читця (т. 200). Це перше текстове хорове включення, яке передає аудіальний ефект таємної присутності натовпу. Наступне хорове включення (т. 250) — це знову вокаліз-реквієм, що майстерними прийомами подвоєння голосів увиразнює головні репліки читця: «Я всё запомнил!».

У другій частині — *Andantino* — оповідна роль хору зростає. Він є основним героєм; панорамна тема «Годы проходят» розвинена в хоровій партитурі і продубльована в партії оркестру.

Третя частина — «В детской памяти пир мелочей...» — задіяні контрастні тембри жіночого хору тенора — репліки «что я помню?». *Divisi* партій альтів і сопрано створюють щемливий колорит передчуття. Тенор соло продовжує оповідь аж до вступу Читця «Что я помню?» (т. 111). У цій частині наявні насичена оркестрова каденція (тт. 153–182) і подальші контрастні тематично-фактурні епізоди як речитативного (тт. 257–283) так і завершального характеру — хорова кода «Да помнят об этом...».

Усі ці деталі вказують на масштабне «сценічно-оперне» прочитання тексту В. Куринського, на схильність композитора до творів крупної форми. Цим і вирізняється ця кантата серед хорових творів Г. Ляшенка 1980-х років.

Кантату для мішаного хору, баса та симфонічного оркестру «Стахановський порив» на слова В. Куринського (клавір, 1984) можна вважати цікавим досвідом опрацювання поезії. Певною мірою декларативно-театральний пафос віршів В. Куринського, зорієнтованих на поетичну творчість Є. Євтушенка, у прочитанні Г. Ляшенка звучить природно. Основним у музичному відтворенні текстів стає масштабність, панегіричне піднесення, яскраве втілення лапідарних образів Донбасу, оспівування його працелюбності й краси.

Для хорової музики Г. Ляшенка цього періоду характерні:

- узагальнений тип поетичної символіки;
- поєднання в одному циклі епіки, героїки і ліричної драми;
- лаконічне звуко-інтонаційне поле творів;
- інформативність центральної інтонації;
- інтонаційна варіантність в основі розробок і контрастних побудов;
- класична хорова інструментовка, аналогічна до хорів масштабних циклічних форм (опер, ораторій тощо).

Список використаної літератури і джерел

1. Ляшенко Г. І. Колодяжки [Рукопис]. Кантата-поема для хору, солістів, читців і симфонічного оркестру на слова В. О. Куринського. Клавір. 1985 // Особистий архів родини Г. І. Ляшенка.
2. Ляшенко Г. І. Хорові твори а саррелла. Канів : Склянка Часу*Zeitglas, 2018. 54 с.
3. Ржевська М. Ю. Геннадій Ляшенко: обрії життя, обрії творчості // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 122 : Творча постать Геннадія Ляшенка у вимірі музичної науки. Київ, 2018. С. 9–22.
4. Денисенко-Сапмаз М. Г. «Авторські знаки» в інструментальній творчості Геннадія Ляшенка // Науковий вісник національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 122 : Творча постать Геннадія Ляшенка у вимірі музичної науки. Київ, 2018. С. 22–29.

АРТЕМ'ЄВА В. Б.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського; кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії світової музики (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7576-3609>

ФРАНЦУЗЬКА БАРОКОВА МУЗИКА: ПРОБЛЕМИ АКТУАЛІЗАЦІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ МИСТЕЦЬКОМУ ДИСКУРСІ

Нові для ХХ століття тенденції відродження барокової музики — віднайдення забутих партитур і впровадження творів XVII–XVIII століть у виконавську (зокрема театральносценічну) практику, формування принципів історично поінформованого виконавства, поряд з експериментальними підходами до інтерпретації матеріалу тощо, сформувались як стале явище мистецького початку ХХІ століття. Репертуар майже кожного європейського оперного театру містить твори епохи Бароко, а виконання інструментальних опусів звучить

повсякчас, розширюючи горизонти слухацького сприйняття широкої аудиторії.

Українські виконавці активно долучаються до відродження барокового репертуару, звертаючись до творів українських і західноєвропейських композиторів XVII–XVIII століть, формуючи нову традицію виконання з максимальним наближенням до оригінальної специфіки звучання кожного опусу. Серед найбільш резонансних музично-театральних подій останнього часу можна відзначити постановки опер «Сокіл» і «Алкід» Дмитра Бортнянського (2021, Львівська національна опера). Сучасної інтерпретації в рамках проєкту «Open opera Ukraine» набули опери «Дідона та Еней» Генрі Персела (2017, Київ, Мистецький арсенал) й «Ацис і Галатей» Георга Фрідріха Генделя (2019, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського). Серед звернень до творів означеного в темі французького барокового мистецтва можна згадати виконану в концертній версії оперу-балет «Галантні Індії» Жана-Філіппа Рамо (2020, Національна оперета України). Усі ці вистави стали непересічними мистецькими подіями, викликавши багато рецензій і відгуків у пресі. Окрім відзначення високого рівня виконання опер і своєрідності виконавської концепції, безсумнівною є і констатація унікальності кожного артефакту на мапі українського театального життя, адже складність фінансової і постановочно-виконавської реалізації подібних проєктів зумовлює їх нечисленність.

Одним із варіантів панорамного огляду театальної музики давніх століть є концертне виконання окремих номерів з опер. Серед таких проєктів: «Музика Версаля» — номери з опер «Амадіс», «Беллерофонт», балету «Тріумф кохання» Ж.-Б. Люллі й опери-балету «Галантні Індії» Ж.-Ф. Рамо (2015, Львівський палац мистецтв); «Шедеври барокової музики» — твори Д. Скарлатті, К. Монтеверді, Г. Ф. Генделя та інших митців (2019, Національна оперета України); «Шедеври класики» — твори А. Вівальді, Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, Ж.-Ф. Рамо, М. А. Шарпантьє, Д. Бортнянського, Дж. Джордані (2020, Одеський національний акаде-

мічний театр опери та балету). Концерти із творів західно-європейського й українського бароко і раннього класицизму дають можливість глядачам поринути в атмосферу музики «прекрасної епохи».

Водночас відносною автономністю інструментального виконавства пояснюється більш радісна картина в концертній сфері. Так, до 250-х роковин Жана-Філіппа Рамо 2014 року відбулися концерти Євгена Громова, під час яких прозвучала клавесинна музика композитора. Серед них концерт «Жан-Філіпп Рамо і французька музика Прекрасної Епохи» (Дім освіти і культури «Майстер Клас», Посольство Франції та Французький інститут в Україні), цикл із трьох концертів «Жан-Філіпп Рамо: клавірна творчість» у рамках літературно-музичного проєкту «Мистецькі зустрічі в архіві-музеї», де прозвучали всі твори композитора для клавесина соло; концерт-дослідження «Походження гармонії: Ф. Рамо — О. Мессіан» (2018, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського); концерт клавірної музики Дмитра Бортнянського і західноєвропейських композиторів доби Бароко «Бароко & Бортнянський» із творів Й. Я. Фробергера, Г. Ф. Генделя, Ж.-Ф. Рамо, Д. Скарлатті, Д. Бортнянського (Ольга Шадріна-Личак, 2021, Дзеркальна зала Львівської національної опери); концерт органної музики «Бах і французька музика» з творами Й. С. Баха, Ж. Б. Люлі, Ш.-М. Відора і К. Бальбатра (Максим Сидоренко, 2021, Львівський органний зал) та інші.

Окремо можна говорити про освітній проєкт «Open partes. Комунікація без меж» (як частину «Musica sacra Ukraina: партесний вимір»), у рамках якого протягом 2020–2021 років відбуваються лекції, майстер-класи, концерти по всій Україні, здійснено запис аудіодиску «Musica sacra Ukraina», що презентує українську музичну спадщину доби Бароко. Ще одним проєктом-відродженням українського мистецтва є «Три симфонії Максима Березовського», виконані в концертній презентації компакт-диску (під орудою Кирила Карабиця, 2021, Український дім) та видання творів композитора.

Загалом, у ситуації поодиноких утілень музично-театрального бароко, його французька версія на українській сцені все ще залишається «недосяжною мрією» з об'єктивних причин, пов'язаних із фінансуванням великих проєктів і виконавськими труднощами таких постановок. Варто врахувати також специфічність французької музики «ери абсолютизму», яка вплинула на перебіг її поширення. Відомий дослідник і виконавець барокової музики Н. Харнонкур, пояснюючи затримку ренесансу творів Ж.-Ф. Рамо, писав: «Можливо, у випадку Рамо істотну роль відіграв той факт, що французька музика у XVIII столітті, та навіть ще й пізніше, перебувала в певній ізоляції від європейського музичного життя. Франція була єдиною країною, яка не схвалювала міжнародної мови італійської барокової музики, протиставивши їй свою, абсолютно відмінну музичну ідіому. Можливо, для решти Європи французька музика залишалася своєрідною іноземною мовою, чия краса могла відкритися тільки тим, хто присвятив себе її вивченню з пристрасною та любов'ю. Ми, музиканти, теж не позбавлені цього. Наскільки італійська музика нам зрозуміла навіть у вкрай слабкому виконанні, настільки слухач або виконавець французької музики мусить вкласти немало копіткої праці, щоб дістатися до ядра, до її суті»¹.

Отже, «труднощі перекладу» і «специфіка втілення» французького барокового репертуару усвідомлені, однак загальна ситуація з поодинокими, але все ж здійсненими масштабними проєктами постановок опер барокового репертуару дає підстави сподіватись на те, що прецедент за деякий час перетвориться на традицію.

¹ Харнонкурт Н. Музика як мова звуків: шлях до нового розуміння музики. Суми : Собор, 2002. С. 169.

БАССА О. М.

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка; кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри концертмейстерства (Львів, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2158-2516>

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОЕЗІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ТВОРАХ ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Поетична творчість Лесі Українки сприяла появі численних музичних композицій ще за життя авторки. Перші музичні композиції на її вірші, а також романси на її переклади з Генріха Гайне та переспівів з Ади Негрі написав Микола Лисенко, який був близьким другом поетеси. Серед творів інших авторів — «Досить невільня думка мовчала», «Місяць ясененький» Якова Степового (1905–1907); солоспіви Кирила Стеценка з циклу «Мелодії»: «Дивлюсь я на яснії зорі», «Стояла я і слухала весну», «Хотіла б я піснею стати», написані 1920 року і посідають важливе місце в його камерно-вокальній творчості¹.

Поезія Лесі Українки неодноразово надихала і західноукраїнських композиторів. На її слова написані ліричні солоспіви Володимира Балтаровича «Зелені гори», «Ноктюрн вулиці» (1930-ті роки). У солоспівах Олекси Бобикевича на тексти поетеси репрезентовано «квіткову» тематику: «Останні квіти», «Ох, розкрились троянди червоні». Камерно-вокальні мініатюри є в доробку Василя Безкоровайного «І все таки до тебе» і Станіслава Людкевича «Не співайте мені сеї пісні».

¹ «Лаконізм форми, витончений психологізм, виразність кожної деталі музичної мови, цементуюча функція лейтгармонії у вокальній і фортепіанній партії, стрімкий наскрізний розвиток мелодії та фортепіанного супроводу», — так Л. Ярославич характеризує найвищий рівень музичного синтезу слова і музики в солоспівах К. Стеценка [Яросевич, 1978, с. 15].

Твори західноукраїнських композиторів на слова Лесі Українки, написані на початку століття, були співзвучні новітнім тенденціям у камерно-вокальній музиці, що характерно для західноєвропейської, української, російської камерної музики кінця XIX — початку XX століть. Зокрема, це мелодекламація Стефанії Туркевич «Мені приснилась надренська русалка Льорелай» для голосу в супроводі фортепіано і фісгармонії (з ранніх проб пера, 1920-ті роки). Поезії Лесі Українки втілені також у мелодекламації Миколи Колесси «Скрізь плач і стогін і ридання». Є дві версії твору — з фортепіано (1934) та в супроводі оркестру (1979). Зразком вокальної поеми, сцени-монологу в західноукраїнській камерно-вокальній музиці початку XX ст. став твір «Горить моє серце» Ярослава Лопатинського на слова Лесі Українки.

Твори поетеси сприяли більшій ліризації музично-виражальних засобів у солоспівах Ярослава Лопатинського і Дениса Січинського, у творчості яких яскраво виявилась тенденція до мініатюризації жанру. Твори на слова Лесі Українки «Давня весна» та «Горить моє серце» Я. Лопатинського представляють лірико-психологічну гілку романсового мистецтва, а романс Д. Січинського «Не співайте мені сеї пісні» репрезентує вміння композитора стисло «передати безліч нюансів почуттів, емоцій, а також побудувати досконалі за формою мініатюри» [Гнатів, 1999, с. 286].

Яскравим зразком музичного прочитання поезії Лесі Українки вирізняється романс «Я марила всю ніченьку» М. Колесси, написаний 1937 року. Поетичною основою стала пісня Русалки з Прологу драми-феєрії «Лісова пісня». До слів Лесі Українки композитор звернувся ще 1933 року, створивши хори «Пісня» й «Темна хмара», у яких «фольклорні мотиви “обрастають” витонченими символістичними відтінками <...> імпресіоністичними ефектами гармонії та просторовістю викладу», — зазначає Любов Кияновська [2003, с. 71].

Розглядаючи вокальні твори Миколи Колесси, Ярема Якуб'як пише, що в цього автора узгодження словесних і музичних наголосів, відображення в музичній лінії поетичної семантики є «традиційно «правильним» [1996, с. 93].

Композитор не відбиває механічно ритму вірша, застосовуючи дводольний метр (розмір 4/4 чи 4/8). Він обирає тридольну ритмоформулу (мелодія вокальної партії витримана в одному метроритмічному рисунку: четвертна — вісімка), використовуючи характерні ознаки баркароли з її типовими властивостями (6/8, *Andante mosso*) і вальсу (ритмофактурна формула фортепіанної партії, що з'являється в кульмінаційному епізоді). Це надає музиці особливої поетичності, пластичності і вишуканої шляхетності. Завдяки прозорій фактурі фортепіанної партії, плинності гармонічних фігураций, оповитих педаллю, сплескам «арфових» арпеджіюваних акордів, ці ознаки виявляються виразніше. Музичну мову характеризує тональне мислення в межах розширеної хроматичної системи, що приводить до інтенсивної модальної змінності далеких тональних опор. Основним засобом розвитку є тонально-гармонічна колористика, якої однаково сповнені яскраво індивідуалізовані мелодично, але ізоритмічні вокальна й фортепіанна партії. Твір написано у простій тричастинній формі зі скороченою репрізою.

Солоспів починається імпресіоністичним поліфункційним пасажем із накладанням тризвуків субдомінанти і подвійної домінанти в *соль мажорі* на чотири з половиною октави, створюючи враження ілюзорності, мінливості. Вокальна партія експонується рухом акордовими звуками тризвуків шостого ступеня і подвійної домінанти на тлі тонічної гармонії супроводу, далі йдуть відхилення в *сі мінор* — *ля мажор* — *фа мажор* — *ля мінор*. У центральному розділі інтенсивне модулювання та щільніший акордовий виклад доповнюються жанровою модифікацією (вальсовість на словах «без любої розмовоньки») і зміщенням вокальної партії у вищу теситуру.

Душевний біль і розпач «проривається» в лаконічній фортепіанній інтерлюдії. У кульмінації варіантна видозміна теми проводиться терцією вище і підводить до тональної та інтонаційної репризи вокальної партії. У цій вокальній мініатюрі відбувається поєднання елементів романтичної та імпресіоністичної стилістики з національним українським

колеритом, що є прикметною ознакою мистецької індивідуальності М. Колесси, виявляючись і в інших його творах, на що звертали увагу Л. Кияновська [2003], Л. Ніколаєва [2005], О. Паламарчук [1989].

До поезій Лесі Українки звертався й С. Людкевич. У 1900 році він написав солоспів «Не співайте мені сеї пісні» (є варіант для мішаного хору без супроводу). Роком пізніше, 1901, на цей самий текст написав романс Д. Січинський.

У 1903 році твір С. Людкевича вийшов друком разом із солоспівом «Сирітка» (на народний текст) і двома композиціями на слова Г. Гайне «Кождим вечором царівна» та «Du bist wie eine Blume». Солоспів «Не співайте мені сеї пісні» — це глибоко психологічна мініатюра, написана у формі 16-тактового періоду неповторної будови. У вокальній партії синтезовано ознаки епічної декламації (вільна перемінна метрика 5/4, 3/4, 4/4, силабічна організація тексту, підпорядкованість мелодичного розвитку семантиці та інтонації фразування, лідійський лад), голосіння (низхідний розвиток від вершини з оспівуванням збільшених секунд гармонічного мінору, перемінність третього ступеня, пунктирні ритми, тріолі та форшлаги в експресивних кульмінаційних зонах) та ліричної романсовості. Фортепіанний супровід простий і прозорий, часом звучить в унісон із вокальною партією, підкреслюючи нюанси тексту. У цьому творі композитор вдався до деяких трансформацій поетичного тексту: слова «легким сном спить мій жаль у серденьку» замінює на «тихим сном спить біль мій у серденьку», у другій строфі: «То ж тоді в мене в серці глибоко» — на «То ж тоді у серці десь глибоко», ще більше мелодизуючи, «омузикальнюючи» слово.

Індивідуальний підхід до творчості поетеси, вибір її поезії характеризує особливості стилю кожного композитора. У М. Колесси — це інтимна лірика з фантастичним елементом, романтично-імпресіоністична акварельна замальовка, у С. Людкевича — драматична розповідь. У В. Балтаровича, В. Безкорвайного, О. Бобикевича — ліричні мініатюри з мотивами елегантності.

Отже, камерно-вокальні твори композиторів Західної України на слова Лесі Українки, написані у важливий період розвитку національної культури, є художньо вартісною її частиною. У них утілено національні духовні цінності, естетичні ідеали, характерні для культури цього регіону, відображено своєрідність галицької ментальності. Водночас, значна частина артефактів переростає рамки регіонального явища і стає складовою української культури загалом, що від перших десятиліть ХХ ст. починає входити в європейський простір.

Список використаної літератури

1. Гнатів Т. Ф. Солоспів Д. Січинського в контексті європейської камерно-вокальної лірики ХІХ — початку ХХ ст. // *Musica Galiciana*. Rzeszów, 1999. Т. 3. С. 277–287.
2. Кияновська Л. О. Син століття Микола Колесса в українській культурі ХХ віку: сім новел з життя артиста. Львів : НТШ, 2003. 293 с.
3. Ніколаєва Л. М. Виконавські аспекти стилістики камерно-інструментальних та вокальних творів Миколи Колесси // *Musika Humana* : зб. ст. Львів, 2005. Ч. 2. С. 218–227.
4. Паламарчук О. Р. Микола Колесса. Київ : Муз. Україна, 1989. 72 с.
5. Якуб'як Я. В. Сольні вокальні твори [М. Колесси] // Микола Колесса — композитор, диригент, педагог : зб. ст. / Вищий муз. ін-т ім. М. В. Лисенка ; упоряд. і ред. Я. Якуб'яка. Львів, 1996. С. 86–93.
6. Яросевич Л. В. Леся Українка і музика. Київ : Муз. Україна, 1978. 125 с.
7. Яросевич Л. В. Співвідношення слова і музики у творчості К. Стеценка // *Українське музикознавство* : щорічник. Київ : Муз. Україна, 1984. Вип. 19. С. 9–19.

БЕВСЬКА І. Д.

Тернопільський мистецький фаховий коледж імені Соломії Крушельницької; кандидат мистецтвознавства, викладач-методист, завідувач відділу предметно-циклової комісії «Теорія музики» (Тернопіль, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4235-6641>

МІЖНАЦІОНАЛЬНІ КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКІ ВІДНОСИНИ В ТЕРНОПІЛЬСЬКОМУ ВОЄВОДСТВІ (ДРУГА ПОЛОВИНА ХІХ — ПЕРША ТРЕТИНА XX СТОЛІТТЯ)

Характеризуючи музично-мистецький рівень українського населення Тернопільського воєводства періоду другої половини ХІХ — першої третини ХХ століття, неможливо оминати міжнародні контакти. Тоді як соціальні, політичні й релігійні розходження яскраво розділяли три основних народи Галичини, культура відіграла більш двозначну роль. З одного боку, поляки, євреї та українці мали власні культурні світи, що тримали їх нарізно. З іншого — відбувався постійний процес взаємовпливу й запозичення.

Праці істориків, релігієзнавців, культурологів України, Польщі, Ізраїлю з цієї тематики, подекуди контроверсійні і не завжди містять однозначні висновки. Так, канадський історик українського походження Іван-Павло Химка, який багато праць присвятив дослідженню суспільно-економічних, політичних, релігійних та культурних відносин між українцями, поляками та євреями, зазначає: «...трикутник в австрійській Галичині, з усіма своїми різноманітними протиріччями, виглядає відносно здоровим» [Химка, 2011, с. 170]. Цей допис містить фактичний матеріал, що демонструє порозуміння народів у культурній площині, які волею долі жили на одній території.

Отже, розподіл у сферах діяльності між етнічними групами на цій території був чітко окреслений. Більшість

дрібних чиновників були поляками, більшість крамарів і власників крамниць — євреями. На сцені невеликих міст переважала багатоетнічна місцева еліта: польський землевласник, суддя й офіцер; український вчитель чи священник; єврейський крамар, адвокат чи лікар.

Професор ізраїльського університету в Бен-Гуріоні Шимон Редліх (Shimon Redlich), який народився у місті Бережани (нині — Тернопільська область) і відомий у світі як фахівець з історії євреїв у Східній Галичині, так характеризує поліетнічну ситуацію в цьому регіоні: «Східна Галичина була на перехресті народів, культур, релігій і цивілізацій. Вражаючою рисою регіону був його багато культурний, багатомовний і багато релігійний характер. Майже кожна освічена людина, незалежно від походження, знала німецьку мову. У великих і малих містах панувала польська. В сільській місцевості переважали рутени, чи українці, як їх все частіше називали. Крім специфічних зв'язків між культурами, мовами і релігіями в кожній з цих трьох етнічних груп, вони також поділяли традицію “місцевої” пересіченості. Обопільне визнання і толерантність, що існували поміж різних етнічних груп була заохочена доброзичливим законом Габсбургів» [Редліх, 2002, с. 74].

«Першим народом, що у Галичині думав і діяв політично, були поляки», — вказує І. П. Химка [Химка, 2011, с. 174]. Звідси, поляки мали можливість здобувати освіту і без перепон здійснювали концертно-театральну діяльність. Проте дописувачі «Українського архіву» зазначають, що польські імпрези, принаймні на території Західної України, сприймались по-різному. Усе залежало від кількості місцевих жителів, які належали до певної громади, від соціально-економічних порозумінь, які були на цій території, врешті, від позиції автора спогадів.

Варто окремо зазначити, що нерідко в польських концертах виступали й українці, наприклад, учні польської гімназії. Одним із позитивних моментів таких спільних виступів можна вважати досвід, якого набували українці для майбутньої організації концертного життя української громади.

Крім того, контакти з представниками інших народів неминуче приводили до зростання національної свідомості молодих українців, утверджували розуміння значення рідної мови.

Відомостей про існування в Тернополі сталих польських, як і єврейських, хорових товариств, немає. Натомість, тут часто бували з концертами приїжджі артисти. Так, 1858 року перед жителями міста виступав разом із дружиною-піаністкою Алоїз Ліпінський, брат відомого скрипаля Кароля Ліпінського. Крім Тернополя, тільки в повітових центрах подекуди виступали поляки. Зі спогадів про місто Бережани: «Ресторан Мартиновича пропонував їжу і напої і мав оркестр, який вечорами грав розважальну музику. Кав'ярня “Оаза” рекламувала “чудовий джазовий оркестр”. Люди танцювали в “Танцювальному барі Рай”» [Редліх, 2002, с. 87].

У замковій залі Тернополя неодноразово виступали польські театральні колективи. Одними з перших були трупи «Товариства Польської сцени» («Towarzystwo Polskiej sceny») під орудою Т. Хелховського (1857) і під дирекцією Т. Борковського (1858). Тернополяни мали можливість дивитися п'єси й оперети. Артисти виконували окремі арії в супроводі полкового оркестру. З 1867 р. щорічно гастролювала трупа «Польської сцени» («Polskiej sceny») під дирекцією Петра Возняковського. Відомо, що частину доходу від однієї з вистав було пожертвовано у фонд бідних учнів реальної школи. Ця трупа виступала в місті й під час ярмарку святої Ганни (1869–1872), а 1885 року знову відвідала Тернопіль. У 1892 році успішно гастролював Станіславський театр Л. Квєцінського, а 1899 року — театр «Водевіль».

Найбільш активним у Тернополі було «Товариство приятелів музики» («Towarzystwa Przyjaciół Muzyki»), яке розпочало свою роботу 1877 року. Головою цієї музичної організації став Юліуш Коритовський. Протягом 1877–1887 років диригентом симфонічного оркестру, хору, засновником і директором музичної школи польського «Товариства приятелів музики» був Владислав Вшелячинський (1847–1896). Піаніст, композитор, диригент і педагог В. Вшелячинський навчався у професора Зібальда в Терно-

полі, а далі — в консерваторії Галицького (польського) музичного товариства (Львів) під керівництвом Кароля Мікулі. Після виїзду з Тернополя протягом 1887–1896 років В. Вшелячинський викладав у консерваторії, у якій сам здобував вищу освіту. Він створив фортепіанні твори, солоспів, написав есе «Про життя і творчість Фредерика Шопена»¹ (1885), «Адам Міцкевич у музиці»² (1888).

Щодо діяльності музичної школи, яка діяла з 1 листопада 1877 року, то, окрім В. Вшелячинського, тут викладали Альфред Колачковський (Alfred Kołaczowski) — фортепіано, Альфред Мельбеховський (Alfred Melbechowski) — вокал. У школі діяли жіночий, чоловічий, мішаний хори та оркестр, участь у яких була обов'язковою для всіх учнів. Музична школа не мала свого приміщення і містилась у гімназії, що підтверджує фотонегатив фонду рідкісних фотографій ТОКМ. Серед учнів було багато відомих із часом освічених музикантів і діячів-українців: композитор Денис Січинський, сестри Ганна й Соломія Крушельницькі, Володимир Лучаківський, майбутній бургомістр Тернополя.

Отже, засноване «Товариство приятелів музики» сприяло розвитку культури в місті. Спочатку в Товаристві було 125 членів. 16 квітня 1877 року його митці дали перший концерт у залі Нового замку, а з часом виступив чоловічий хор (а далі — і жіночий хор). 28 листопада 1877 року «Педагогічне Товариство» вперше у Тернополі організувало вечір пам'яті А. Міцкевича, на цій імпрезі виступив В. Вшелячинський, який виконав «Полонез» і «Похоронний марш» Ф. Шопена [див.: Дуда, 2010, с. 98]. Через два роки в «Товаристві приятелів музики» було 190 членів, а почесне членство мали К. Мікуля (директор Галицького Музичного Товариства у Львові) й А. Ліпінський (місцевий

¹ Wszelaczyński W. O życiu i twórczości Fryderyka Chopina: szkic krytyczno-biograficzny. Tarnopol, 1885.

² Wszelaczyński W. Adam Mickiewicz w muzyce: szkic muzyczno-bibliograficzny. Lwów, 1890. 38 s.

віолончеліст). В. Вшелячинського, як організатора, відзначено Срібним кубком [див.: Дуда, 2010, с. 98].

Джерельних відомостей про діяльність «Товариства приятелів музики» в Тернополі й воєводстві вкрай мало. У фондах Тернопільського обласного краєзнавчого музею збереглася програма концерту 30-х років ХХ ст., у якому звучали твори Станіслава Монюшка, Людвіга ван Бетховена, Карла Марії Вебера, Йоганна Штрауса, а також Карла Кастендера, Кароля Мечислава Проснак, імена яких не зазначені у програмі [Терн. обл. держ. музей, документ 13760].

«Товариство приятелів музики» розгорнуло свою діяльність і на території воєводства, що підтверджується статутом, який виданий 1877 року у друкарні «Edwarda Winiarza» м. Львова і зберігається у фондах Бережанського краєзнавчого музею. Імовірно, організація планувала далі розширювати свою діяльність, але в інших повітових центрах інформації про це немає. Щодо Бережан, то сусідством цього повіту з Львівським воєводством пояснюється і заснування «Товариства приятелів музики», і відкриття першого «Бояна» у Тернопільському воєводстві.

Статут підтверджує, що польські товариства, як і українські, мали однакові мету й засоби її досягнення. Хоча першість поляків в організації музичних товариств у Тернопільському воєводстві незаперечна, українці почали створювати національні осередки з відповідними статутами на зразок польських, але з іншими завданнями і метою.

Відомостей про культурну діяльність євреїв зовсім мало. Причина полягає у більшій релігійній і мовній близькості українців і поляків. Місцеві євреї не влаштовували концертів, майже не одружувалися з представниками інших націй, що не давало можливості відвідувати чи створювати спільні імпрези. В архівних фондах збереглися лише дописи про виступи приїжджих музикантів і театральних труп. Наприклад, Тернопіль відвідав театр Фелікса Штенеля зі Станіслава з виставою «Отелло» В. Шекспіра. У фондах Тернопільського обласного краєзнавчого музею зберігається

афіша польською мовою і на івриті про єврейську виставу «Kol-Nidre» [Терн. обл. держ. музей, документ 10126].

Російська, вірменська й німецька культури також поширені в регіоні. Тут були окремі німецькі поселення, однак у більшості джерел про них лише згадується як про адміністративні одиниці, без жодних інших, зокрема й культурних характеристик.

Незважаючи на певні міжнаціональні непорозуміння, культурні досягнення інших народів (поляків, євреїв) збагачували мистецтво краю, позитивно впливаючи на його культуру загалом.

Список використаної літератури і джерел

1. Бережанська земля: історико-мемуарний збірник / Наук. тов. ім. Шевченка ; ред. В. М. Лев. Торонто ; Нью-Йорк ; Лондон ; Сідней : Комітет «Видавництва Бережани», 1970. Т. XIX. 877 с. (Український архів. Т. 19).

2. Бучач і Бучаччина : історико-мемуарний збірник / Наук. тов. ім. Шевченка ; ред. В. М. Лев, М. М. Стахів та ін. Нью-Йорк ; Лондон ; Париж ; Сідней ; Торонто, 1972. 943 с. (Український архів. Т. 27).

3. Домет В. Дещо з споминів про перші артистичні прогульки співацькі в Галичині // Альманах музичний першого ілюстрованого календаря на рік 1904 / упоряд. Р. Зарицький. Львів, 1904. С. 97–100.

4. Дуда І. Тернопіль. 1540–1944 : історико-красознавча хроніка. Тернопіль : Навчальна книга «Богдан», 2010. 296 с.

5. Редліх Ш. Разом і нарізно в Бережанах (поляки, євреї та українці) 1919–1945. Київ : Дух і літера, 2002. 328 с. (Бібліотека Інституту юдаїки).

6. Химка І. П. Сторони трикутника: відносини між поляками, українцями та євреями на Галичині під владою Австро-Угорщини // Полін. Вибрані статті / пер. з англ. Київ : Дух і літера, 2011. С. 170–200.

БІЛІНСЬКА О. А.

Навчально-науковий інститут музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка; аспірантка кафедри методики музичного виховання і диригування; науковий керівник — І. Л. Бермес, доктор мистецтвознавства, професор (Дрогобич, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1319-8808>

ТВОРЧІСТЬ ОСИПА ЗАЛЕСЬКОГО ДЛЯ ДІТЕЙ І ЮНАЦТВА: ОБРАЗНО-ХУДОЖНІЙ АСПЕКТ

У скарбниці українського музичного мистецтва особливо цінність становлять музичні твори композиторів для дітей та юнацтва, які завдяки їх образному, звуковому, фактурному, інтонаційно-мовному й композиційному наповненню знаходять стежки до сердець молоді, виконавців і слухачів.

Протягом тридцяти років українська музична спадщина збагачується творами композиторів українського зарубіжжя. У 40–50-х роках ХХ століття численні музиканти, рятуючись від репресій, розїхались по світу, зокрема: Василь Безкоровайний, Зиновій Лисько, Антін Рудницький, Володимир Грудин, Микола Фоменко, Василь Витвицький, Ігор Соневицький, Роман Савицький та багато інших. Серед них і Осип Залеський — композитор, музикознавець, педагог, громадський діяч і видавець. Багато десятиліть їхні імена замовчувалися з певних політичних та ідеологічних причин, а творчість залишалася невідомою українському народу. Однак сьогодні несправедливо забуті імена композиторів усе частіше вводяться в науковий обіг, досліджується їхня творчість, публікуються наукові праці, монографії, музичні композиції, а твори, сповнені української народної і професійної музичної традиції, вводяться до концертного і педагогічного репертуару.

Осип Залеський відомий переважно як музикознавець, а про його композиторську діяльність доволі фрагментарно згадують у наукових працях Ганна Карась, Анатолій Житкевич, Дзвіна Воробкало, Ірина Таран, Олександра Костюк, Михайло Лоза.

Осип Залеський народився 16 квітня 1892 року в селі Тростянець Малий на Львівщині. З дитячих літ відчував потяг до природничих наук і музики, любов до якої він проніс крізь усе життя. У золочівській гімназії вивчав біологію (ботаніку, зоологію) й музику, а вокалу навчався у Йосипа Райса, співаючи також у гімназійному хорі під орудою Ярослава Вербицького. Згодом продовжив студії: у Львівському університеті на відділенні філософії, а з третього курсу навчався музикології у професора Адольфа Хибінського; через рік — у польській консерваторії Галицького музичного товариства, опановуючи теоретичні предмети у Станіслава Нев'ядомського та гру на флейті й фортепіано. Паралельно з навчанням він співав у хорах «Львівський Боян» і «Бандурист». У час Першої світової війни його родина виїхала до Відня, а він, прагнучи навчатись, здобував музичну освіту у Віденському університеті й Музичній школі Кайзера [Залеський, 1985].

Ще в час навчання, 1913 року, О. Залеський разом із Михайлом Гайворонським заснували музичне видавництво «Ліра» з метою популяризації своїх творів і композицій інших авторів. Тоді ж О. Залеський видав перші хорові твори («Пісня борців», «Поляглим в бою»), солоспіву («Колискова пісня», «Стою на березі») та «Колядничок до співу на діточі голоси з фортепяном». У 1921 році він заснував у Станіславові філію Львівського Вищого музичного інституту імені Миколи Лисенка як школу музики з класами фортепіано, скрипки, вокалу й теоретичних предметів. Допомогавав, наставляв і підтримував його в цій діяльності Станіслав Людкевич [Таран, 2004].

Через репресії та утиски більшовиків О. Залеський почав шукати спокійного життя за кордоном. Влітку 1950 року, після тривалих років еміграції він зі своєю родиною поселився у Сполучених Штатах Америки, у місті Баффало, де і продовжив свою музичну місію [Карась, 2014]. У 1952 році відкрив там відділ Українського Музичного Інституту і з великим творчим натхненням писав музичні твори. О. Залеський разом із творчою елітою працював над розвитком української освіти й мистецтва серед своєї громади: засновували школи (освітні, музичні), часописи, журнали, молодіжні організації й різноманітні установи, які згуртовували українських емігран-

тів [Лоза, 1982]. Так композитор вніс свою лепту, працюючи над культурним, емоційним, духовним і соціально-патріотичним вихованням молоді, пишучи різножанрові твори для дітей у щомісячному журналі «Веселка».

У 2020 році в Дрогобичі вийшов друком навчальний посібник Осипа Залеського «Твори для дітей: фортепіанні й хорові композиції, опера “Цвіркунчик”, музичні вистави» в упорядкуванні магістрантки Ольги Мичко-Білінської та доцентки Дрогобицького педагогічного університету імені Івана Франка, членкині Національної спілки композиторів України Олександри Німилевич [Залеський, 2020]. Ця об’ємна збірка містить 24 фортепіанні п’єси з доданим текстом, чотири хорові твори в супроводі фортепіано та шість *a cappella*, дитячу оперу «Цвіркунчик», музичні вистави «Квіти веселкових кольорів», «Казка в торбинці», «Кобзарева гостина».

У написанні фортепіанних творів О. Залеський спирався на традиції галицьких композиторів (Дениса Січинського, Василя Барвінського, Богдана Вахнянина, Романа Савицького, Ігоря Соневицького та ін.), створюючи інструментальні мініатюри з поетичним текстом. Такі твори зацікавлюють діток, оскільки, окрім гри, вони можуть співати під власний супровід і краще розуміти образи і зміст, утілені у п’єсах. Сам автор неодноразово наголошував, що ці твори можна виконувати не тільки на фортепіано, а й «співати в один або в два голоси, а також хором при фортеп’яновому акомпанієменті» [Залеський, 1965, с. 5], таким чином даючи можливість учителю по-своєму їх інтерпретувати.

Фортепіанні композиції Осип Залеський писав доступно, залучаючи програмні назви і яскраві образи, а головне завдання вбачав у вихованні нащадків української еміграції в національних традиціях з українською піснею та обрядами. Серед інструментальних творів є мініатюри зимового («Спи, Ісусику», «Падай, падай, сніжку!») і весняного циклів («Весна», «Свято весни», «Весняна пісенька», «Весно, весно, весняночко!», «Веснянка»), твори, присвячені Дню Матері («Пісня на свято матері», «Привіт нашій мамі», «Колискова»), композиції, в основі яких — герої українських народних казок («Пісенька про лисичку», «Сорока-білобока», «Котик і мишка», «Жабеня-

та», «Переляк»), твори повчального («Гаряче!», «Хто уміє?», «Отак!», «А хіба це так було?», «Пісенька про книжку») і патріотичного характеру («Співаночка», «Якби мені черевички», «Марш пластунів», «Ми роду козацького діти»). Такі твори як «Сорока-білобока», «Котик і мишка», «Отак!» несуть у собі ще й елементи співогри. Приміром: у п'єсі «Сорока-білобока» дітки імітують політ птаха, а у творі «Отак!» вчатья обробляти землю і саджати овочі. Ці інструментальні мініатюри свідчать про розуміння автором дитячого світу. Різняться вони між собою характерами, настроями, жанровою і фактурною палітрою. Свої інструментальні твори з доданим текстом О. Залеський писав на вірші Богдана Даниловича, Катерини Перелісної, Олександра Олеся, Алли Коссовської, Ніни Бурик, Дніпрової Чайки, Ліди Гадай, Романа Завадовича, Якіма Вечера, Василя Дубини, Василя Щурата, Петра Кізка, Богдана Даниловича, Тараса Шевченка, Ганни Черинь (Галини Грибінської).

У хоровій спадщині композитора є твори з фортепіанним супроводом («Колискова» на слова Світлани Кузьменко, «Поклін Іванові Франкові» на слова Уляни Кравченко, «Пісенька про журавля» на слова Леоніда Полтави, «Заспівай мені пташечко» на слова Романа Завадовича) та композиції *a cappella* («Ласкавий наш Боже!» на слова Галини Чернобицької, «За сонцем хмаронька пливе» слова Тараса Шевченка, «Усміхнися, сонечко», «Вечір» на слова Романа Завадовича, «Маленький хутір» на слова Івана Франка, «Коляда лісника» на слова Миколи-Богдана де Новіни-Лучаковського). Написані вони переважно для двоголосого і триголосого складу. В окремих композиціях фортепіано відіграє роль гармонічно-фактурної підтримки, надає звуковисотну опору для виконавців. Хорові твори *a cappella* дещо складніші, тут автор застосував поліфонічні прийоми, складні ритмічні фігурації та секундові ходи.

Вагомою у творчості композитора є дитяча опера «Цвіркунчик» (у двох діях), яку О. Залеський написав на лібрето Катерини Перелісної [Залеський, 2020]. Опера повниться цікавим переплетенням сольних партій основних персонажів (Цвіркунчика, Жабки, Цвіркуна, Коника,

Джмеля, Бабки-Королеви), дуетів і терцетів Бджілок Жуків-Рогачів і Метеликів, а супроводжує музично-драматичне дійство фортепіано. О. Залеський за допомогою музики майстерно дібрав образи кожному персонажу, партії виписані у зручній для дітей теситурі. Сюжет опери цікавий і повчальний: він спонукає до добрих вчинків, не залишати в біді тих, хто потребує допомоги; вчить безкорисливої дружби й самопожертви. Ця історія перегукується і з окремими реаліями діаспорного життя, адже спільна праця, підтримка, посвята себе спільноті й відчуття власної причетності згуртовували наших краян у світі.

У творчому доробку композитора є три музичні вистави, що увійшли до збірки: «Квіти веселкових кольорів» на слова Галини Чорнобицької з присвятою дитячому журналу «Веселка». «Казка в торбинці» — більш драматична вистава, у якій музичні вставки сприймаються як своєрідне тло («Мотив казки», «Мотив мандрівки», «Мотив одчайдушка»), але трапляються сольні («Пісня про корабель», «Пісня про літак») і дуетні («Веснянка», «Пісня про дощик», «Хор квіток») вставки. До вистави «Кобзарева гостина» композитор написав фінальний номер «Гей на Січі...», який виконують усі учасники дійства.

Твори О. Залеського для дітей мають національний колорит, тому досить часто у п'єсах можна почути окремі фольклорні мотиви. Частково це цитування фольклорних джерел чи своєрідні інтерпретації народних зразків, що переростають у самобутні композиції. Репертуар зі збірки спрямований на розвиток інструментально-виконавської майстерності, вокально-хорових і музично-драматичних навичок у дітей, він спрямований на духовне, естетичне й патріотичне виховання молоді, на чутливе сприйняття навколишнього світу, його краси й барвистості, на формування любові до рідного краю. Уперше опубліковані в Україні музичні композиції для дітей О. Залеського, сподіваємось, знадобляться педагогам музичного мистецтва у справі виховання талановитої творчої української молоді шляхом залучення до освітнього процесу й концертної практики музики Осипа Залеського, сповненої добра і краси.

Список використаної літератури

1. Залеський О. С. Весно, весно, весняночко! // Веселка. 1965. Ч. 4. С. 5.
2. Залеський О. С. З мого життя // Альманах Станиславівської землі : у 2 т. Т. 2 : 1975–1985 / Наук. тов. ім. Т. Шевченка ; ред.-упоряд. М. Климишин. Нью-Йорк ; Париж ; Сідней ; Торонто. 1985. С. 122–133.
3. Залеський О. С. Твори для дітей: фортепіанні, хорові композиції, опера «Цвіркунчик», музичні вистави [Ноти] : навч. посіб. / ред.-упоряд.: О. А. Мичко-Білінська, О. М. Німилович. Дрогобич : Посвіт, 2020. 140 с.
4. Карась Г. В. Музикознавча спадщина Осипа Залеського // Мистецтвознавчі записки. 2014. Вип. 25. С. 29–39.
5. Лоза М. І. Професор Осип Залеський // Свобода. 1982. Ч. 75. С. 2.
6. Таран І. М. Патріот і музикант Осип Залеський // Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Вип. 8 : Українська інтелігенція в роки незалежності України. Вінниця, 2004. С. 286–291.

БУКАЛО Н. З.

Тернопільський мистецький фаховий коледж імені Соломії Крушельницької; викладач-методист (Тернопіль, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9683-9833>

МИСТЕЦЬКА ПІСНЯ У ТВОРЧОСТІ СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА І ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО

Постаті двох корифеїв музичної культури Галичини відіграли виняткову роль у професіоналізації музичного мистецтва краю в перші десятиліття ХХ століття. Станіслав Людкевич і Василь Барвінський відомі композитори, педагоги, музикознавці, активні громадські діячі, вони були не лише одnodумцями, а й колегами і щирими приятелями. Творча співпраця двох яскравих і напрочуд талановитих особистостей, композиторів — унікальне явище в музичній культурі.

Співпраця Станіслава Людкевича (1879–1979) і Василя Барвінського (1888–1963) розпочалась 1913 року і тривала до останніх днів життя Василя Барвінського, перерісши в міцну дружбу. На сьогодні видано багато праць про творчість цих композиторів: спогади, рецензії, наукові статті, які заслуговують на високу оцінку.

Жанр мистецької пісні має важливе значення у творчості С. Людкевича і В. Барвінського. Варто звернутись до першооснови виникнення цього жанру. В академічній музиці це найбільш розвинена форма для голосу й інструмента. Цей термін з'явився на початку ХІХ століття, коли фортепіано як інструмент сягає певної досконалості. Мистецька пісня втілює найкращі ідеали поезії, музичного мистецтва і композиторської вмілості. Вона яскраво передає настрій, драму, переживання. Фортепіанна партія — це не просто акомпанемент, а невід'ємна частина музичної канви. Немає іншої музичної форми, щоб так поєднувала всі ці елементи в одне ціле.

Перші мистецькі пісні належать німецькому композитору Францу Шуберту, який творив їх як поетично-музичну форму, а також Роберту Шуману, Йоганнесу Брамсу, Гюго Вольфу, Клоду Дебюссі, Антоніну Дворжаку, Станіславу Монюшку та іншим. Їхнім послідовником став Микола Лисенко, який чверть століття впроваджував жанр мистецької пісні як форму для озвучення найкращих поезій. Згодом його традиції продовжили Кирило Стеценко, Яків Степовий, Денис та Остап Січинські, Василь Барвінський, Станіслав Людкевич та інші.

Велика заслуга в популяризації видання звукової антології мистецьких пісень українських композиторів належить Павлу Гуньці та «Ukrainian Art Song Project» (Канада), які дбають про збереження і поширення української музичної спадщини. Проєкт заснований 2004 року з метою пошуків і вивчення нотного матеріалу пісень, їх перевидання, концертного виконання та випуску студійних записів. Завдячуючи цьому проєкту, Павло Гунька і його команда неодноразово виступали з музичними презентаціями в різних містах України, зокрема у Львові й Тернополі.

В. Барвінський і С. Людкевич звертались до жанрів камерно-вокальної творчості протягом усього творчого життя.

На сьогодні відомо близько 20 пісень В. Барвінського і майже 30 авторства С. Людкевича. Композитори звертались до поетичної творчості Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки, Маркіяна Шашкевича, Миколи Куліша, Богдана Лепкого, Григорія Чупринки та інших. Їхня поезія приваблювала емоційністю, витонченим розкриттям почуттів і настроїв.

За тематикою пісні композиторів можна розподілити на такі групи:

— особистісна лірика, за образністю охоплює традиційні пісні й лірико-драматичні монологи;

— тема кохання, відтворення витончених душевних переживань героя;

— ліричний музичний пейзаж з елементами зображальності, що посилюють рельєфність та емоційність поетичних образів;

— громадянська тема, утілена за допомогою декламаційності як засобу психологізації музичного образу.

У розкритті поетичного тексту В. Барвінський і С. Людкевич особливу роль надають фортепіанній партії, яка є не лише супроводом до співу, а набуває нових ознак — вступає в діалог із парією співака, передає його внутрішній стан, а в деяких піснях стає головним героєм. Таким чином композитори досягають компромісу поміж вокальною і фортепіанною партіями щодо їх значення.

С. Людкевич і В. Барвінський знаходять в жанрі вокальної мініатюри свій індивідуальний стиль, в основі якого — використання й переосмислення фольклору, національна своєрідність, широке коло музичних образів. Митці використовували надбання різних етнографічних груп, підкреслювали їх колорит, особливості й красу. Отже, у мистецьких піснях, як і в усій своїй творчості, композитори поєднали національні джерела і традиції з досягненнями західноєвропейських шкіл, підпорядкувавши їх своїй авторській ідеї.

За філігранною відточеністю зразки мистецьких пісень С. Людкевича і В. Барвінського є не тільки справжніми перлинами української музики, а й зразком для наслідування іншими композиторами.

Список використаної літератури

1. Кияновська Л. О. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.

2. Пасічник Р. Е. Виставка «Василь Барвінський та Станіслав Людкевич» // Меморіальний музей Станіслава Людкевича. Офіційний сайт. URL: <http://ludkevych.in.ua> (дата звернення: 25.01.2008).

3. Шевчук-Назар Л. Й. Співак світової слави — Посол української музики в світі: Павло Гунька — невдовзі на рідних теренах. URL: <http://Opera.lviv.ua> (дата звернення: 10.06.2019).

ВАВРИЩУК С. П.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського; творчий аспірант кафедри хорового диригування; науковий консультант — О. О. Дерев'янченко, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри історії української музики та музичної фольклористики (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8875-1444>

ХОРОВИЙ ТЕАТРАЛІЗОВАНИЙ ПРОЄКТ «МИРОСЛАВ СКОРИК. СИМФОНІЧНІ ТАНЦІ»: ІСТОРІЯ СТВОРЕННЯ

Наприкінці вересня 2021 року камерний хор «Київ» відзначив своє тридцятиріччя, а його керівник Микола Гобдич — шістдесятиріччя від дня народження. Програма концерту була досить різноманітною. Колектив представив чимало прем'єр, серед яких особливу увагу привернув театралізований номер «Мирослав Скорик. Симфонічні танці» для хору, солістів та ударних. Це новий твір, який на сьогодні ще не висвітлений в науковій літературі. Цікаво, як виник цей проєкт, його назва, адже відомо, що у спадщині Мирослава Скорика немає не тільки хорового, а й симфонічного твору з такою назвою.

Автором ідеї та реалізатором цього проєкту є генеральний директор і художній керівник камерного хору «Київ»

Микола Гобдич, він зібрав три окремі твори Мирослава Скорика в один і здійснив їх перекладення для хору. За словами диригента, ідея проєкту в її остаточному варіанті сформувалась приблизно рік-півтора тому. Але перший імпульс виник задовго до того, коли він, вражений знаменитим «Іспанським танцем», здійснив його перекладення і планував виконати з хором «Київ» як окремих твір. Цим планам не судилось здійснитись, хоча з часом Микола Миколайович повернувся до ідеї виконання «Іспанського танцю», але вже як частини диптиху. Так розпочалися пошуки контрастного матеріалу для другої частини. Диригент переграв і переслухав багато варіантів, але на той час нічого не зміг знайти.

Подією, яка сприяла віднайденню ще одного твору для циклічного опусу, стала прем'єра опери Мирослава Скорика «Мойсей», яку М. Гобдич відвідав у Києві 2006 року. При першому, хоч і надзвичайно уважному прослуховуванні диригент нічого не знайшов. У якийсь момент у нього навіть опустились руки, він просив допомоги у М. Скорика. Той надав клавір і диск із записом опери. Переслухавши диск кілька разів, М. Гобдич одразу звернув увагу на «Повільний танець» із фіналу першої дії. Цей номер зацікавив диригента, він на основі клавіру і партитури опери здійснив перекладення для хору. Так з'явився другий номер цьогорічного проєкту з новою назвою «Східний танець».

Оскільки другий твір є повільним, стало зрозуміло, що на двох номерах зупинятись не варто. Диригент відчув, що потрібно додати номер, який яскраво представляв би українську ментальність автора, адже, на його думку, «Мирослав Михайлович є українцем надзвичайно високого духу. Це пов'язано не тільки з його родиною. Західна Україна відіграла певну роль у формуванні композитора, швидше ідеологічному, та й музикантському теж»¹.

Пошук третього твору зайняв найбільше часу. Диригент переграв і переслухав майже всі фольклорні композиції

¹ З інтерв'ю М. М. Гобдича С. П. Вавришуку // Особистий архів С. П. Вавришука.

М. Скорика. Спочатку його увагу привернула музика до фільму «Тіні забутих предків». Щоб більш детально розуміти музику «Гуцульського триптиху», у якому були використані авторські мелодії композитора, М. Гобдичу довелося здійснити клавірний переклад симфонічної партитури. Робота виявилась марною. За словами диригента: «прекрасні мелодії, але написані для кіно. Але в кіно є свої закони: плинність, часовий простір. Там розвернутися неможливо»¹.

Випадково автор проекту натрапив на «Карпатський концерт», твір 1972 року, який приніс композитору світову славу. М. Гобдич узяв симфонічну партитуру в диригента Володимира Сіренка і прослухав наявні записи. Зробивши деякі купюри в оркестровому варіанті, пізніше він усе переклав для хору. Проблему підтекстовки, яка виникла на цьому етапі, М. Гобдич вирішив за допомогою додавання вигуків «дум, дам, чі-ді-рі-ді, гей», які він, родом із Гуцульщини, чув у різних співаків-імпровізаторів.

Робота над перекладенням симфонічної партитури на хорову тривала довго, адже всі професійні музиканти знають, наскільки небезпечно щось змінювати у творах таких великих майстрів. Проте М. Гобдич мав уже такий досвід. Він переклав для хору *a cappella* «Цвіт папороті» Є. Станковича і цикл «Музика поезій» В. Сильвестрова. Але музика М. Скорика інакша — жива, грайлива, тому робота затягнулась. Спочатку виконали комп'ютерний набір, пізніше перевірили все зроблене, а коли партитура була готова, її передали для ритмічного аранжування партії ударних Георгію Черненку. Так з'явився третій номер сюїти «Карпатський танець» і остаточно сформувався нотний матеріал хорового триптиху, названий «Симфонічні танці Мирослава Скорика».

У ювілейному концерті 29 вересня твір було представлено в театралізованому варіанті. Головна ідея автора проекту — відтворення звукових ефектів за допомогою людського тіла. В Іспанському і Карпатському танцях не задіяно жод-

¹ З інтерв'ю М. М. Гобдича С. П. Вавришуку // Особистий архів С. П. Вавришука.

ного ударного інструмента. Це була основна вимога до аранжувальника ударних партій Георгія Черненка, який використав у партитурі плескіт долонь (високочастотні, середньочастотні, низькочастотні), стукіт ніг (стопа, носок, п'ятка, інколи задіяні обидві ноги), удари по колінах і стегнах, клацання пальцями рук. Це значно розширило тембральну градацію звуків. Наприклад, диригент не уявляв собі Іспанський танець з хлопками. Твір і без цього був ефектним і прекрасно звучав, але Г. Черненко запропонував додати до партитури плескіт долонь, і в результаті «Іспанський танець» став для виконавців не простішим від «Карпатського», а інколи навіть складнішим.

Окремо варто сказати, що автор проєкту усвідомлює певні втрати, особливо тембральні, які неминуче виникають при перекладенні симфонічного партитури на хорову. Зокрема, у номері з опери «Мойсей» М. Скорика в симфонічному оркестрі грають унікальні інструменти: англійський ріжок, арфа, яку під час перекладення для хору замінили наєм.

Порівняно із симфонічним оркестром у хорі значно обмеженіший регістровий діапазон, у якому неможливо використовувати звуки кінця другої октави або третьої, усе має перебувати в межах робочого вокального діапазону. Але на думку М. Гобдича, незважаючи на певні втрати, у цьому випадку «хорова культура отримала можливість нового показу, нового поля відображення»¹.

Із бесіди з М. Гобдичем цікаво було дізнатися, що режисером театралізованої постановки мав бути Вавиль Вовкун, але через його зайнятість цього не відбулося. Раніше хор «Київ» мав досвід театральної постановки з В. Вовкуном за відео, але тепер це було неможливо, адже триптих надто складний для виконання. Тому диригент вирішив співпрацювати з режисером Сергієм Архипчуком, досі вони не працювали разом. С. Архипчук відкрив багато нових речей, багато додав свого, що може тільки режисер, особливо для солістів

¹ З інтерв'ю М. М. Гобдича С. П. Ваврищуку // Особистий архів С. П. Ваврищука.

переднього плану. Звичайно, є моменти, які не зовсім зручні для виконавців. Наприклад, ефектна сцена виходу опришка в кінці «Карпатського танцю». Можливо, надалі деякі моменти будуть спрощуватись і вдосконалюватись, але для цього потрібно, на думку диригента, більше концертів.

У доповіді було розглянуто деякі фрагменти з прем'єрного виконання хорового театралізованого проєкту «Симфонічні танці» М. Скорика 29 вересня 2021 року в Колонному залі імені М. В. Лисенка Національної філармонії України.

Підсумовуючи, зазначимо, що театралізація — це одна з необхідних умов діяльності сучасного хорового колективу. В ідеалі, елементи хорової театралізації різною мірою мають бути навіть у виконанні строгої музики, але до цього потрібно дійти. Це може виявлятися у використанні костюмів, світла, рухів тощо. Хоровий театралізований проєкт «Симфонічні танці Скорика», репрезентований камерним хором «Київ», вкотре довів професіоналам і шанувальникам високого мистецтва, що хоровий жанр має безмежні можливості.

ВАРШАВСЬКА А. К.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського; аспірантка кафедри історії української музики та музичної фольклористики; науковий керівник — М. Д. Копиця, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4808-6934>

АКТУАЛІЗАЦІЯ ПРОРОЧИХ ІДЕЙ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В КАНТАТІ «ПОСЛАНІЄ» АНТІНА РУДНИЦЬКОГО

Композитори діаспори часто звертались до поезії Тараса Шевченка, утілюючи у своїх творах ностальгійні згадки про Батьківщину. Це переважно літургійні, вокально-інструментальні, кантатно-ораторіальні жанрів. У них відтворені образи героїв-воєнків, філософів, мислителів, а також яскраві сторінки української історії — кантата «Мазепиним шляхом» Ігоря

Білогруда, «Дві Літургії» Михайла Гайворонського, «Літургія» Зиновія Лавришина та «Літургія» Гліба Лапшинського тощо.

Антін Рудницький неодноразово звертався до творчості Тараса Шевченка, писав твори — від вокальних мініатюр («Три пісні») до масштабних хорових полотен («Гамалія», «Гайдамаки», «Посланіє»). У 1959 році виникла ідея написати твір на замовлення «Наукового товариства імені Т. Шевченка» в Нью-Йорку для концерту, присвяченого 100-м роковинам Тараса Шевченка. Кантату «Посланіє» композитор завершив у травні 1960 року, її було опубліковано за підтримки «Наукового товариства імені Шевченка», діючим членом якого композитор був із 1959 року. Концертна доля хорового твору склалася щасливо. Свідченням цього є його прекрасно видане ювілейне видання, яке було надіслане в Україну: у твердій обкладинці, надруковане гарним шрифтом і яскраво художньо оформлене.

«Посланіє» стало тим твором, яким композитор пишався до кінця життя. Із розмов автора роботи з сином Романом Рудницьким стає зрозумілим, що Антін Іванович був цілком задоволений роботою і тим, що всі його музичні задуми втілились у творі.

Для створення лібрето А. Рудницький обрав рядки, близькі його задуму, центральній драматургічній ідеї, а саме: «Доборолась Україна», «Схаменіться! Будьте люде, / Бо лихо вам буде», «Обніміте ж, брати мої», «І потече сторіками Кров у синє море», «Розкуйтеся, братайтеся». Ці афористичні вислови відповідали соціально-політичному стану в Україні після Другої світової війни.

Для аналізу поезії і кантати визначено смислові константи з шевченківської лексики — **слово, ідеал, родина**, охарактеризовано їх музичне наповнення. Поетичний текст розподілений на фрази і синтагми, які автор за допомогою розділових знаків виокремлює із загального тексту, виводячи смисловий ряд за допомогою синтагматичних наголосів, тобто якщо прочитати лише їх, одразу зрозумілий глибокий сенс.

Шевченкове «слово» пророче і відкриває істину незрячим, глухим і німим, захищає убогі душі й долітає завжди

до Господа. Поет усвідомлює, що без національно свідомої еліти, без тих, хто схилив голову, забувши про біди і кривди без рідного народу, не відродити рідний край і не розбудити від сну національного забуття. Єдність і відсутність диференціації в ідеальній спільноті найкраще втілюється в образі нації як спільного дому: «Розкуйтеся, братайтеся».

«Ідеальні» відносини у країні поет убачав у здатності національної душі відкритися порозумінню, злагоді, дотриманні єдиної думки та національної єдності: «Обніміться ж, брати мої!».

До категорії «*родина*», а точніше до її розколу, належать фрази, що передають внутрішньодержавний розбрат: «Кайданами міняються», «Правдою торгують», «І Господа зневажають».

Твір має чотири частини. Перша — складається з двох розділів: гомофонно-гармонічного (двочастинна форма) та поліфонічного (фуга). Вона драматичного характеру, змальовує післявоєнний важкий стан України. Перша частина вміщує в себе смислові константи *слово* та *родина*. Друга — найменша за масштабами, написана у двочастинній формі. Загальний музичний образ частини спокійний, елегійно сентиментального характеру, з нотками ностальгічних переживань «Нема на світі України, немає другого Дніпра!». Третя частина — кульмінація драматургії, А. Рудницький відтворює Шевченкові пророчі застереження: «І потече сто ріками кров у синє море». Завершальна четверта частина — розв'язання конфлікту з утвердженням головних ідей твору «Учітєся, брати мої».

Музичний матеріал кантати свідомо побудований зі збереженням традицій Лисенкових високих кантатно-ораторіальних жанрів. У творі переважають кварто-квінтові інтонації закличного типу, мелодичний матеріал близький до національних інтонаційних джерел, Шевченкові узагальнені фрази відтворено речитативно-декламаційними інтонаціями.

Символічним є і введення цитати із твору М. Вербицького «Ще не вмерла Україна», який на той час був заборонений у Радянському Союзі.

Кантата «Послання» — це знаковий твір у мистецькій еліті української діаспори США. Твір гучною хвилею прокопився багатьма містами Америки й Канади. Обрана поема Тараса Шевченка свідчить про сум і тугу за Батьківщиною, яку композитор передав досить щемливо й переконливо.

Отже, ствердимо, що А. Рудницький ретельно підійшов до музичного прочитання кожного слова. Аргументи на користь цього твердження: передача музичними засобами складу, інтонацій і наголосу слова; дотримання всіх зупинок та цезур; демонстрація емоційного піднесення та спаду за допомогою фактурно-гармонічних прийомів.

Кантата А. Рудницького відіграла важливу роль в об'єднанні українських національних сил не тільки у США, а й у Європі, Австралії, Канаді. Цим було доведено, що Україна це держава, і віра в неї ніколи не згасне в серцях і душах українського народу — як в діаспорі, так і в материковій Україні.

ВАСИЛИК С. М.

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України; молодший науковий співробітник (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7372-2798>

ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ПОЕЗІЇ БОГДАНА ЛЕПКОГО У ВОКАЛЬНІЙ МУЗИЦІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Богдан Сильвестрович Лепкий (1872–1941) — український поет, прозаїк, публіцист, художник, літературознавець, критик, видавець, педагог, перекладач, творчість якого тривалий час була не доступна для ознайомлення. Через замовчування доробку Б. Лепкого більшість музичних творів на слова поета залишаються малодослідженими й зрідка виконуваними. Його універсальність формувалася в умовах багатоетнічного галицького середовища, під колосальним впливом української та польської культур. Власне, універсальність

можна трактувати як характерну тенденцію європейського модернізму. Це об'єктивно простежується у творчості представників польської національної культури — Станіслава Виспянського, Ципріана Каміля Норвіда, Станіслава Віткевича і Бруно Шульца.

Літературну творчість Б. Лепкого розглянуто в монографії польської вченої Агнешки Габрієли Матусяк «У колі української сецесії»¹ (2016) про творчу поетику письменників «Молодої Музи», до якої належав і Б. Лепкий. Першою спробою в українському літературознавстві інтерпретувати його письменницький доробок завдяки «живописним матрицям в контексті українсько-польських взаємин та культурної свідомості межі ХІХ–ХХ століть» [Мочернюк, 2018, с. 73] є монографія Наталії Гавдиди «Літературно-малярський дискурс творчості Б. Лепкого» (2012). В українському музикознавстві творчість поета в контексті доробку В. Барвінського дослідила львівська музикознавця Лілія Назар-Шевчук (2018).

В українській культурі не так багато митців-універсалів, які б своєю творчістю демонстрували інтермедіальність, а дослідження їхньої творчості в контексті проблеми кореспонденції, взаємодії та синтезу мистецтв і поетів. Найвідомішим представником мультиталантів України є Тарас Шевченко, на формування якого мали великий вплив представники різних слов'янських культур. Багато пісень на слова поета фольклоризувались і побутують як народні.

Зв'язок Б. Лепкого з культурним середовищем «Молодої Польщі», безпосереднє спілкування з С. Виспянським, тривала праця (протягом 1899–1914, 1925–1941) у Кракові не тільки вплинули на його творчу особистість, а й надали змогу українським митцям сприйняти культурні тенденції Західної Європи.

Проблема інтермедіальності мало розроблена в українській науці, хоча в кінці ХХ — на початку ХХІ століть значно

¹ Matusiak A. G. W kręgu secesji ukra--ińskiej. Wybrane problemy poetyki twórczości pisarzy “Młodej Muzy”. Wrocław : Wyd-wo. Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006. 394 s.

посилилось зацікавлення цією проблематикою¹. Інтерпретація музичних творів, згідно з концепцією відкритого твору Умберто Еко, передбачає наявність множинності інтерпретації тексту. Ідеться про семантичний механізм генерації інтерпретаційної різноманітності художнього твору як комунікацію між творцем і реципієнтом, використання того ж коду дешифрування символів, подвійне шифрування. Тобто виконавець, виконуючи / прочитуючи / переживаючи художній твір, стає його співтворцем [Еко, 2004, с. 83].

Використання «поетики» образотворчого мистецтва в літературному творі виявляється передусім у колористиці й візуальній асоціативності. У Б. Лепкого варто виокремити міжжанрові паралелі пейзажу й елегії. Засвоєння поезії іншим видом мистецтва — музикою, власне, й виводить нас на нове інтерпретаційне коло, адже поєднання двох видів мистецтва — поезії і музики — є своєрідним трансфером художніх образів (щодо поезії Б. Лепкого) — надзвичайно візуальних, отілеснених образів.

До слів Б. Лепкого, за нашими підрахунками, є майже 50 звернень українських композиторів, проте хотілося б виділити солоспіви С. Людкевича «Черемоше, брате мій» і «День і ніч падають сніги» та «Вечором в хаті», «В лісі» В. Барвінського. У солоспівах С. Людкевича виявляється талант композитора до найтонших реакцій на картинну образність поетичного тексту, що спричиняє, зокрема, вкраплення звукообразжальних моментів у психологічно насиченій тканині. Так, у «Черемоше, брате мій» фортепіанна фактура передає картину бурхливих хвиль гірської ріки. Речитативною декламаційністю, типовими для обрядового пісенного фольклору зворотами мелодії та інтонаціями дорійського мінору підкреслено схвильованість, внутрішній неспокій та експресію поезії [Якуб'як, 1972, с. 47]. Власне, цей солоспів С. Людкевича від часу створення і до сьогодні виконується найчастіше.

¹ У руслі інтермедіальних досліджень написані монографії Л. С. Генералюк [2008], Н. Мочернюк [2018], С. Маценки [2014; 2017].

У солоспіві «День і ніч падають сніги» композитор засобами музичної виразності філігранно передає картину зимової природи, характерне нагнітання песимістичної атмосфери — утілення образу зимового пейзажу, сніжної завірюхи й пронизливого вітру (арпеджований супровід з опорою на тоніку і домінанту, сенквенційні ходи в мелодичному мінорі, побудова мелодичної лінії на звуках тонічного тризвуку із завершенням фрази верхньою тонікою та спаданням на октаву) зіставляється з контрастним образом розквітання природи, співу пташок (модуляція в однойменний мажор, стакатні проведення коротких фраз на головних тризвуках у супроводі, наближення мелодики до веснянок).

Диптих «Вечером в хаті» та «В лісі» В. Барвінський написав 1910 року і присвятив поетові. Цей твір є неперевершеним зразком музично-поетичних полотен [див.: Назар-Шевчук, 2018, с. 51]. Якщо «Вечером у хаті» втілює настрої розчарування, безвиході, пасивність, зневіру, що асоціюється з вечірніми сутінками, то «В лісі» — відтворено настроєвий пейзаж, залюбленість у природу. Одноманітність тріольного руху супроводу, хроматизація, монотонність, речитативність мелодії, тяжіння до статичності у «Вечером у хаті» втілює настроєвість і образність нудьги на протигагу складній семантичній композиції «В лісі», що тяжіє до наскрізності¹.

Інтермедіальність творчості Богдана Лепкого в контексті музичного мистецтва, багатогранність його мистецького обдарування, як носія полікультурного коду, є не тільки виявом синтезу мистецтв, джерелом для нових мистецьких творів, а й для нових інтерпретацій.

Список використаної літератури

1. Гавдида Н. І. Літературно-малярський дискурс творчості Богдана Лепкого : монографія. Київ : Смолоскип, 2012. 228 с. (Серія «Українські студії»).
2. Генералюк Л. С. Універсалізм Шевченка. Взаємодія літератури і мистецтва. Київ : Наук. думка, 2008. 544 с.

¹ Детальний аналіз див. у статті Л. Й. Назар-Шевчук [2018].

3. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / пер. з англ. М. О. Гірняк. Львів : Літопис, 2004. 384 с.

4. Матусяк А. Г. У колі української сецесії (Вибрані проблеми поезики письменників «Молодої Музи») / пер. з пол. Л. М. Демської Будзуляк. Львів : ЛА «Піраміда», 2016. 404 с.

5. Маценка С. П. Метамистецтво: словник досвіду термінотворення на межі літератури й музики. Львів : Апріорі, 2017. 120 с.

6. Маценка С. П. Партитура роману / Львівський нац. ун-т ім. Івана Франка. Львів, 2014. 528 с.

7. Мочернюк Н. Д. Поза контекстом. Інтермедіальні стратегії літературної творчості українських письменників-художників міжвоєнтя. Львів : Вид-во Львівської політехніки, 2018. 392 с.

8. Назар-Шевчук Л. Й. Символістичні тенденції в творчості Василя Барвінського. Твори на слова Богдана Лепкого // Українська музика. 2018. № 4 (30). С. 47–63.

9. Якуб'як Я. В. Солоспіві С. Людкевича // Українське музикознавство : наук. метод. зб. Київ : Муз. Україна, 1972. Вип. 7. С. 39–57.

ВЕЛИЧКО-СОЛОМЕННИК З. Ю.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського; викладач кафедри хорового диригування, здобувач кафедри історії української музики та музичної фольклористики; науковий керівник — М. Д. Копиця, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4090-3920>

МИСТЕЦТВО ТЕХНІКИ ДИРИГУВАННЯ ПАВЛА МУРАВСЬКОГО

Павло Іванович Муравський — патріарх хорового мистецтва України ХХ–ХХІ століть, легенда української співочої культури, видатний і неперевершений майстер чистоти інтонації і тембральної краси хору. Маєстро мав 80-річний досвід виконавської й педагогічної діяльності, з них 49 років викладав на кафедрі хорового диригування і керував студентським хором Київської консерваторії (нині НМАУ ім. П. І. Чайковського). За цей час П. Муравський виховав плеяду хормейс-

терів, диригентів, майстрів диригентсько-хорового мистецтва України й світу. Співаючи в студентському хорі, методику Муравського засвоїли і продовжують упроваджувати тисячі його випускників — керівників хорових колективів, викладачів, виконавців. Видатні його заслуги були відзначені державою: Герой України, народний артист України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, Премії НАН України імені В. І. Вернадського, нагороджений орденами «За заслуги» II ступеня та Святого Володимира Великого, кавалер Почесної відзнаки Президента України.

Постать П. Муравського привертала увагу музикознавців, діячів культури і мистецтва. У монографічному дослідженні Ольги Бенч «Павло Муравський: Феномен одного життя» (2002) ґрунтовно проаналізовано його мистецьку діяльність в історично-біографічному аспекті. Навчально-педагогічну і концертно-просвітницьку роботу висвітлено у фундаментальній праці Анатолія Лащенко «З історії київської хорової школи» (2007). Особливості стилістики виконавської майстерності П. Муравського досліджено в дисертації Юлії Ткач «Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера: теоретичний та практичний аспекти (на прикладі Національної заслуженої академічної капели України “Думка”)» (2012).

У працях і спогадах сучасників розкрито біографічні факти життя маестро, його методику роботи над технологією хорового звучання, чистотою вокального інтонування, розглянуто питання навчально-методичної та організаційної роботи диригента в хоровому класі. Утім, своєрідність техніки диригування П. Муравського недостатньо висвітлені в літературі, проблеми виховання диригента як виконавця в його хоровій школі залишилися поза межами наукових досліджень. Вивчення й узагальнення принципів диригентської майстерності видатного хормейстера — завдання цієї наукової розвідки.

П. Муравський — один із фундаторів київської школи диригування. Він мав індивідуальний стиль мануальної техніки: його жести були завжди лаконічними, економними і вольовими; він володів відчуттям вокальності мануальної лінії і хорової технології. У своїй теорії мистецько-педагогічної

школи він виділяє два основних етапи розвитку і вдосконалення техніки диригування:

1) відпрацювання жестів у класі з фаху «під рояль» із професійними концертмейстерами;

2) практичне застосування диригентсько-виконавської техніки в роботі зі співаками хорового колективу.

За його твердженням, після розучування твору в класі з фаху під супровід фортепіано необхідно вміти спрямувати зусилля на репетиційну роботу зі співаками хору, адже «...кваліфіковані піаністи грають хоровий твір у темпах, зазначених у партитурі. Студент-хормейстер має можливість диригувати в тих темпах і до тих темпів звикає. А для розучування з хором хорових творів треба обов'язково пристосуватися, перебудуватися...» [Муравський, 2014, с. 99]. Він пропонував процес розучування твору здійснювати тільки в повільному темпі. Тому диригування хормейстера на цьому етапі буде спрямоване на особливості звуковедення, вокальності, лінійності, точності афтактів. Жести мають допомагати одночасному вокальному диханню хору, інтонаційній злагодженості, кантілені, тобто бути пов'язані з технологією хорової роботи на початковому етапі розучування твору.

За настановами педагога, в умовах роботи з хоровим колективом диригент-хормейстер має розподіляти роботу на такі етапи:

1) розучування матеріалу за партіями;

2) художня інтерпретація твору під час зведених репетицій повного складу хору;

3) концертне виконання хорової композиції.

На етапі розучування твору з хором диригент має закласти основу точно вивіреного вокального інтонування й академічного тембру, побудувати міцний співочий фундамент для подальшої художньої роботи над твором. Для цього хормейстеру необхідно в повільному темпі, в співголова детально й ґрунтовно вивчати твір за партіями з мінімальною амплітудою диригентського жесту і максимальною наповненістю ліній диригентської схеми кантіленою. «На чорнових репетиціях потрібно менше тактувати руками, а більше тягнути

звук, і це диригент має відчувати в руках», — радив Павло Іванович [2014, с. 82].

Важливою умовою виконавської техніки диригування на цьому етапі є вміння передати за допомогою диригентського жесту характер плавного звуковедення, щоб домогтися хорової кантилени, зв'язного поєднання звуків в єдності академічного тембру і чистої вокальної інтонації. Маєстро зазначає: «При вивченні твору по партіях диригентська рука не тільки допомагає, а й гальмує, бо на всіх ауфтактах звук у співаків стягується на стихійне *diminuendo*, створюються звукові “конуси”. Диригент має знати це й уникати такого явища» [Муравський, 2014, с. 104]. Тому важливо стежити за нерозривністю ліній диригентської схеми, наповненістю жесту і співучістю міждольових ауфтактів, зберігаючи цілісність звучання хорової горизонталі.

На етапі художньої інтерпретації твору, Павло Іванович радив звертати увагу на роботу над драматургією і засобами музичної виразності — над фразуванням, штрихами, динамічними відтінками й агогічними градаціями. Диригенту необхідно за допомогою мануальної техніки передати всі нюанси, зазначені в партитурі, та особливості інтерпретації твору. Він зазначав: «Кожний рух руки має відповідати характеру музики. Наприклад, *legato* краще диригувати всією рукою, а *non legato* — частиною руки, а *staccato* краще диригувати однією кистю» [Муравський, 2014, с. 127]. Щодо роботи над темпоритмом, він радив хормейстерам: «Руки руки не мусять бути однакові: на стійких долях такту вони більші, а на нестійких — значно менші» [с. 129]; і далі: «усі штрихи, нюанси, динаміку, темпи, які помічені в партитурі, повністю виконувати вже на загальних репетиціях» [с. 124].

Що стосується етапу концертного виконання хорової композиції, Павло Іванович наголошував, що високохудожнього виконання хорових творів можна і треба досягати лаконічними і змістовними рухами диригентського апарату, зберігаючи виразність мануальної техніки. Також важливо уникати надто великих диригентських жестів, які можуть спровокувати артистів хору на напружене звучання

(форсування звуку) та «відволікати слухачів від сприймання, слухання хорових творів» [Муравський, 2014, с. 130]. Маєстро наголошував, що «на концертах необхідно диригувати музично, лаконічно, не відволікаючи увагу слухачів, глядачів на своє диригування. Навпаки, треба дати їм можливість зосередити свою увагу на сприйманні музики» [с. 101].

Павло Іванович Муравський стверджував, що професія диригента-хормейстера є «найскладнішим музичним фахом» [2014, с. 132]. Для хормейстерської діяльності необхідно мати особливий талант і обдарування, яскраві індивідуальні здібності, спрямовані на роботу з хоровим колективом. Він стверджував: «Диригентська спеціальність досить складна, і щоб стати диригентом-хормейстером високого професійного рівня, необхідно крім музичних здібностей, мати велике бажання, велику любов і працездатність» [с. 119]. Професор часто нагадував студентам кафедри хорового диригування НМАУ ім. П. І. Чайковського: «Називатися диригентом необхідно заслужити наполегливою і великою працею, постійно вдосконалюючи свої практичні навички» [с. 127].

Легендарний хормейстер, майстер хорової справи Павло Муравський виховав диригентів-хормейстерів, видатних творчих лідерів, які своєю виконавською діяльністю віддзеркалюють видатну диригентсько-хорову школу Маєстро.

Список використаної літератури

1. Бенч О. Г. Павло Муравський: феномен одного життя. Київ : Дніпро, 2002. 662 с.: фотоіл.
2. Лащенко А. П. З історії київської хорової школи. Київ : Муз. Україна, 2007. С. 70–83, 170–174.
3. Муравський П. І. Моя хорова школа. Методика акапельного хорового співу. До 100-річчя від народження й 80-річчя мистецько-педагогічної діяльності / ред-упоряд. О. Шокало. Київ : Просвіта, 2014. 384 с. : фото.
4. Ткач Ю. С. Індивідуальний виконавський стиль диригента-хормейстера: теоретичний та практичний аспекти (на прикладі Національної заслуженої академічної капели України «Думка»): дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2012. 20 с.

ВОЛОСАТИХ О. Ю.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського; кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри історії української музики та музичної фольклористики (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3713-4187>

МАТЕРІАЛИ АРХІВУ КОМПОЗИТОРА ЯК ДЖЕРЕЛО РЕКОНСТРУКЦІЇ ТВОРЧОГО ЗАДУМУ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА КОСЕНКА)

Доробок багатьох українських композиторів першої третини ХХ століття ще й досі фактично становить «білу пляму» для вітчизняного мистецтвознавства. Не опубліковані повністю (і, відповідно, не уведені в обіг) епістолярій і мемуари, попередні робочі матеріали (ескізи й нотатки), різноманітні документи особових архівів тощо. Проте саме такі, здавалося б, другорядні джерела надають можливість цілісно осмислити значення митця, розширюють контекст, у якому слід розглядати його доробок.

Зокрема, досі не видані авторські матеріали спонукають до цікавих спостережень над формуванням концепції циклу «24 дитячих п'єс для фортепіано» Віктора Косенка. Архівні рукописи свідчать про досить суттєві розбіжності з відомою версією, навіть за найпершим повним виданням 1938 року. Вочевидь, початковий задум зафіксовано в рукопису на 32-рядковому партитурному папері, який містить 25 музичних фрагментів-ескізів, у більшості з них можна впізнати варіанти частин циклу, відомих сьогодні. Перші 12 фрагментів позначені номерами, вони загалом тотожні остаточній нумерації циклу. Виняток становлять номери 3 і 4. *Соль-мажорну* «Піонерську пісню» тут заміщує матеріал, який згодом перетвориться на «Марш будьонишів», хоча її ескіз, безпосередньо близький до остаточної версії, так само міститься наприкінці рукопису. На місці майбутньої ліричної перлини циклу — «Української народної пісні» — вміщено

незнаний, за виданою версією, матеріал у розмірі 2/4. У рукопису немає й начерків до опублікованої «Мазурки» (№ 20), «Танкової» (№ 21), «Казки» (№ 22). Щоправда, до-мінорну п'єсу з цієї версії циклу споріднює з «Мазуркою» наскрізне використання пунктирного ритму. *Фа-мажорна* частина, на відміну від маршової п'єси в остаточному варіанті, тут нагадує скоріш повільний вальс.

Інша версія — біловий рукопис під назвою «25 дитячих п'єс для фортепіано II та III ст.», на першому аркуші якого міститься штамп Народного комісаріату освіти й резолюція Голови музсекції Всеукраїнського революційного комітету (ВРК) з дозволом на їх виконання. Усі частини циклу пронумеровані, більшість має написані олівцем програмні назви (російською). У такому вигляді опус (на музичному матеріалі згаданого рукопису) уже виразно нагадує цикли фортепіанних п'єс, відомі вже в історії європейської музики — «Альбом для юнацтва» Роберта Шумана, «Дитячий альбом» Петра Чайковського, «Дитячий куточок» Клода Дебюссі тощо. Назви частин здебільшого тотожні або безпосередньо близькі до тих, що відомі за пізнішими виданнями, проте деякі вносять додаткові змістовні нюанси. Зокрема, варіант назви № 2 («Попрыгунья-стрекоза») відсилає до сюжету байки Івана Крилова. Недансантність «Вальсу» (№ 6) наголошує в рукопису програмна назва «У разбитой игрушки». Конкретизується, що власне відбувалося «Ранком у садочку» (№ 7) — виявляється, стрибали «Верхом на палочке», а «Польки» (№ 10), мабуть, навчала бабуня («Бабушкина полька»). Деякі назви ще більш розбіжні: у цьому варіанті, за початковим «внутрішнім сюжетом циклу» (історією, яку утворюють його окремі частини), маленький герой не збирається «В похід», а, мабуть, перебуває в стані приємного очікування, радісної нетерплячки, бо «Завтра в школу», до того ж, він серйозно захоплюється спортом (№ 17 «Скакалочка» тут має назву «На стадион!»). Кумедна пригода, змальована в «Гуморесці», очевидно, відбувалась під час прогулянки — «На лузі». Дізнаємося, якою саме могла бути «Балетна сценка» (№ 18) — персонажі виконували «Серенаду».

У такому вигляді цикл українського композитора мав непоодинокі паралелі з твором Клода Дебюссі — окрім наявності в його складі «Серенади», цикли споріднені дидактичними токкатами («Doctor Gradus ad Parnassum» і «Детская токката», якими досить символічно починаються і завершуються згадані послідовності п'єс), колісковою (а також образом м'якої іграшки — слоненяти і ведмедика відповідно), зображувально-програмною п'єсою з жанровими ознаками токати («Сніг танцює» і «Дощик»), пасторальною тематикою («Маленький пастух», «Пастораль») тощо.

Отже, звернення до попередніх авторських матеріалів збагачує наші уявлення про поступове увиразнення творчого задуму композитора. Дещо коригується усталений погляд на специфіку композиторського методу В. Косенка, відповідно до якого, твори записувались переважно на етапі остаточного формування ідеї, майже без чернеток і варіантів. У цьому випадку виявлені чернеткові записи являють собою практично завершені п'єси, які згодом зазнавали відбору, штрихових, теситурних, зрідка — ладогармонічних змін. Змінювалась і циклічна послідовність, переформатовувалась, доповнювалась уведенням додаткового нового матеріалу, уточнювались назви.

ГУСАРЧУК Т. В.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського; доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії української музики та музичної фольклористики (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8067-4010>

**ПОТРІЙНА АВТОРСЬКА АТРИБУЦІЯ
В ДУХОВНО-МУЗИЧНІЙ СПАДЩИНІ
ДОБИ КЛАСИЦИЗМУ: ДЖЕРЕЛОЗНАВЧИЙ
І СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТИ**

Епоха класицизму в історії української музики справедливо визначається як золота доба хорового мистецтва, адже вона позначена творчістю видатних композиторів Андрія Рачинського, Максима Березовського, Дмитра Бортнянського, Артемія Веделя, Степана Дегтярьова. Саме у другій половині XVIII століття народжується і досягає розквіту нова історична модель духовного концерту, відбувається формування індивідуальних композиторських стилів, спостерігається суб'єктивізація, ліризація, поступове увиразнення національного характеру музики. Індивідуалізація творів безпосередньо пов'язана із закріпленням авторства, однак цей процес ще не досягає остаточної фази стабілізації. Про це свідчить значна кількість проблемних з боку авторства творів, які ще й сьогодні залишаються актуальним полем для дослідження. Методи, які при цьому використовують сучасні дослідники, є різними — це й суто джерелознавчий підхід, і компаративний текстологічний, і стильовий аналіз. Звісно, найбільш достовірні результати можуть бути досягнуті при комбінованому використанні усіх можливих підходів.

Ситуації, які потребують дослідження авторства, трапляються різні. У більшості випадків наявна суперечлива (різна в різних джерелах) авторська атрибуція. Іноді її може й не бути, проте виникають сумніви щодо адекватності атрибуції через невідповідність особливостей твору певному

композиторському стилю або навіть стилю епохи. Урешті, є значний масив анонімних творів, сам факт наявності якого підтверджує й підкреслює незавершеність процесу становлення інституту авторства у згадану епоху. Іноді ж серед анонімних композицій виявляються твори відомих авторів. Можна було б, пояснюючи причини такої ситуації, послатися на специфіку музики церковного призначення, особливості її функціонування, однак проблема авторської атрибуції актуальна стосовно музичної спадщини XVIII століття загалом, що яскраво підтверджує сьогодні полеміка щодо авторства двох симфоній загадкового сеньйора *Beresciollo*.

З багатьма випадками сумнівної авторської атрибуції стикаються дослідники творчих спадщин Артемія Веделя і Степана Дегтярьова. Мабуть, з-поміж творів саме цих композиторів трапляється найбільше збігів і перехрещень, що й не дивно, адже митців об'єднує час, належність до української пісенної традиції, класицистична основа творчого стилю з ознаками передромантичних тенденцій, вплив (хоча й різний) західноєвропейської музики. Безпосередньо ж виникненню проблем з авторською атрибуцією могли посприяти такі чинники, як можливість особистого спілкування під час служби А. Веделя у Москві та несприятливі умови розповсюдження творів обох композиторів — прижиттєвого (через кріпосний стан С. Дегтярьова) та помертвого (через тривалу заборону на видання й виконання творів А. Веделя). Поза сумнівом, отже, не останню роль тут відіграла трагічна доля обох митців, а окрім цього — зміна парадигми духовної музики в Російській імперії у XIX столітті, що позначилося на ставленні до спадщини попередньої епохи як до такої, що не відповідає духу російської православної церкви. Увесь цей комплекс обставин і спричинив розбіжності у визначенні авторської атрибуції творів, коли їх нарешті почали видавати у перші десятиліття XX століття.

Безпосереднім відгомонам тодішнього стану видавничої справи стало, зокрема, виконання численних концертів під іменем Артемія Веделя 1987 року, які наступного року були записані на платівки (Камерний хор імені Бориса Лятошин-

ського під управлінням Віктора Іконника). Стосовно авторства семи з тих концертів виникли сумніви через їхню невідповідність стилю творів, відомих з автографічної партитури А. Веделя [Гусарчук, 1999, с. 88]. Пізніше ці сумніви отримали підтвердження в дослідженні Андрія Кутасевича, який шляхом порівняння стилів С. Дегтярьова й А. Веделя зробив висновок про належність шести з цих концертів (а також деяких інших творів) Степану Дегтярьову [2015]. Це такі концерти: «Благословлю Господа, вразумившего мя» (*ре мажор*), «Величая величаю Тя, Господи» (*мі-бемоль мажор*), «Господи, Боже мой, на Тя уповах» (*сі-бемоль мажор*), «Доколі, Господи» (*фа мінор*, чотиричастинний), «Ти моя кріпость, Господи», (*мі-бемоль мажор*), «Слиши, дщи, і виждь» (*ре мажор*). Сьомий концерт — «К тобі, Господи, воззову», — відомий нам лише з одного джерела, тож не має суперечливої атрибуції, утім, через стильові ознаки, викликає сумніви щодо правильності встановлення авторства. Усі названі концерти було опубліковано в одному нотному джерелі¹.

Одним із найцікавіших прикладів контраверсійної атрибуції є відомий концерт «Гласом моїм», авторство якого є навіть не подвійним, а потрійним. Наявні два друкованих джерела перших десятиліть ХХ століття. Перше — видання за редакцією відомого музиканта і нотовидавця Михайла Гольтісона: починаючи з 1904 року, він видав багато творів А. Веделя, серед яких Всеношна, Літургія *до мажор*, ряд духовних концертів. «Гласом моїм» увійшов до випуску VIII «Исторической хрестоматии церковного пения»². Друге джерело — випуск № 27 (передостанній) серії видань Олександроневської Лаври³. В обох джерелах концерт атрибутовано

¹ Сборник концертов соч. А. Веделя и С. Дегтярьова для смешанного хора. № 28 / ред. И. В. С. Петроград : Александроневская Лавра, изд. П. М. Киреев, [1917].

² Историческая хрестоматия церковного пения. Вып. VIII / ред. М. Гольтисона. Санкт-Петербург : Музыка и пение, [1900-е годы].

³ Сборник концертов соч. А. Веделя и С. Дегтярьова для смешанного хора. № 27 / ред. И. В. С. и К. И. К. Петроград : Александроневская Лавра, изд. П. М. Киреев, [1917].

Артемію Веделя, тому його було включено і до сучасного видання духовних творів композитора¹. Коли відбувалася підготовка до згаданої збірки, упорядникам ще не було відомо, що концерт має суперечливу атрибуцію. Після отримання інформації з каталогу Антоніни Лебедевої-Ємеліної про наявність однойменних концертів у Степана Дегтярьова і Льва Гурильова [2004, с. 378, 329] Андрій Кутасевич, проаналізувавши цей концерт, зробив висновок про належність його перу С. Дегтярьова [2015, с. 13].

Важливо підкреслити, що у випадку з концертом «Гласом моїм» завданням дослідників є не просто визначити, у якому джерелі було зроблено помилку щодо авторства твору, а в якому воно визначено правильно. Проблема ускладнена кількома обставинами:

1) концерт у двох згаданих джерелах перших десятиліть ХХ століття опубліковано в різних редакціях (різні, зокрема, кількість частин, титульна побудова першої частини тощо);

2) однойменний концерт С. Дегтярьова не знайдено [Лебедева-Ємеліна, 2004, с. 378];

3) у нашому розпорядженні немає повного тексту редакції М. Гольтісона;

4) інципіт концерту, виданого під іменем А. Веделя, А. Лебедева-Ємеліна подала за виданням Олександроневської Лаври [с. 263], а інципіт концерту Л. Гурильова — за рукописом, але, на жаль, не зазначено, за яким саме, адже авторка називає два джерела тексту — збірник із бібліотеки Московської консерваторії та збірник із колекції архімандрита Матфія (м. Сергіїв Посад), не уточнюючи, чи однакові там редакції [с. 328–329];

5) цей інципіт концерту Л. Гурильова збігається з початком гольтісонівської редакції концерту А. Веделя, на що дослідниця не вказує [Лебедева-Ємеліна, 2004, с. 329];

6) на підставі останнього можна було б зробити припущення, що концерт Л. Гурильова — це той самий текст,

¹ Ведель А. Л. Духовні твори / ред.-упоряд. М. М. Гобдич і Т. В. Гусарчук. Київ : Геопринт, 2007. 452 с.

тільки виданий, можливо, помилково під іменем Веделя, однак опис цього концерту, який подає А. Лебедева-Ємеліна на с. 329 (кількість частин, темпи тощо), не відповідає гольтисонівській редакції.

Отже, мабуть, слід припустити, що є, як мінімум, три текстові версії концерту, а якщо серед них немає досі не віднайденого концерту С. Дегтярьова, то навіть чотири. Для того, щоб остаточно розібратися з цим концертом, який має потрібну авторську атрибуцію, потрібно, як мінімум, розшукати повний текст редакції М. Гольтисона й отримати доступ до рукописних списків концерту Л. Гурильова. Наразі, якщо брати до уваги тільки джерелознавчий аспект, переважає авторство А. Веделя, адже обидва наявних друкованих джерела вказують саме на нього. При цьому, порівняно зі збірником № 28 видань Олександр-Невської Лаври, у якому було вміщено ряд помилково атрибутованих концертів, попередній збірник № 27, у якому опубліковано концерт «Гласом моїм», можна вважати більш надійним джерелом, беручи до уваги кодикологічний супровід: там згаданий концерт опубліковано у «веделівському оточенні» — поміж таких концертів: «В молитвах неусипающую Богородицу» (№ 1 з автографічної партитури композитора), «На ріках Вавилонських» (*до мінора*), «Днесь Владика тварі», «Боже, придоша язиці в достояніє Твоє». Щодо другої редакції, тим більше слід зазначити, що «Историческая хрестоматия церковного пения» загалом є досить надійним, авторитетним джерелом. Отже, для того, щоб упевнено відвести авторство А. Веделя, потрібні дуже вагомі аргументи, яких наразі немає. Утім, у згаданому аспекті цікавим є факт, який наводить Людмила Руденко, вказуючи на полеміку навколо авторства цього концерту (Веделі чи Дегтярьов), яка зафіксована в маргінальному записі наприкінці рукописного списку цього твору з бібліотеки хору Києво-Могилянської академії [Руденко, 2013, с. 114]. Порівняння нотного тексту цього списку з наявними друкованими текстами свідчить про його подібність до видання Олександр-Невської Лаври.

Іншим шляхом визначення авторства є стильовий аналіз, але і в цьому напрямі, як видається, не так усе просто, зважаючи на раніше викладені обставини. З одного боку, концерт справді має ознаки, які наближують його до манери письма С. Дегтярьова, і до аргументів А. Кутасевича можна ще додати аргументи проти авторства А. Веделя. З іншого ж боку, у концерті наявні й такі риси, які свідчать саме на користь А. Веделя (варіантний розвиток, зокрема використання моноритмічного тематизму, побудова деяких фугатних фрагментів тощо). Загалом виникає дивне відчуття якоїсь строкатості в межах художньої цілісності, що гіпотетично може бути результатом різних авторських «втручань» у текст цього надзвичайно цікавого, яскравого лірико-драматичного концерту, який не випадково набув популярності, ставши одним із найбільш відомих і улюблених творів цього жанру.

Список використаної літератури

1. Гусарчук Т. В. Артемії Ведель // Український музичний архів. Документи і матеріали з історії української музичної культури. Вип. 2 / упоряд. та заг. ред. М. Степаненка. Київ : Центрмузінформ, 1999. С. 69–101.

2. Кутасевич А. В. Стильова диференціація духовно-музичних спадщин Степана Дегтярьова та Артема Веделя: питання авторства творів суперечливої атрибуції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2015. 416 с.

3. Лебедева-Емелина А. В. Русская духовная музыка эпохи классицизма. Москва : Прогресс-Традиция, 2004. 656 с.

4. Руденко Л. Г. Нотна бібліотека хору Київської духовної академії. Київ : НБУВ, 2013. 416 с.

ДАВИДОВА О. М.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського; кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії української музики та музичної фольклористики (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6484-6297>

НАРОДНО-ПІСЕННІ ВИТОКИ БАЛЕТУ «ЛІСОВА ПІСНЯ» МИХАЙЛА СКОРУЛЬСЬКОГО

Особливістю творчості Лесі Українки є виняткова музикальність образного мислення, втіленого в самотутній лексичі й будові вірша з підкреслено мелодійними алітераціями, у «співній» атмосфері мовлення й емоційному звучанні творів.

У драмі-феєрії «Лісова пісня» для розкриття задуму поетеса вдається не тільки до літературних засобів, а й суто музичних. Вона відібрала 16 мелодій український народних пісень і танців, детально визначила смисловий контекст кожної з них. Виразна й пластична народна мелодія ніби втілює єдність природи і краси людської душі, передає зародження і розквіт почуттів, як і загибель зрадженої віри. Основні герої — Мавка і Лукаш — невід’ємні від пісні й музики. Пісня допомагає Мавці відчутти кохання і перебороти морок смерті. Завдяки музиці вона збагнула витончену красу мистецької душі Лукаша.

Глибоко поетична і напрочуд барвіста щодо колориту народна фантастика, підкреслена символіка образної сфери, сильний психологічний підтекст у тлумаченні внутрішньої сутності персонажів спонукали Михайла Скорульського та відому українську танцівницю й хореографа Наталію Скорульську створити балет «Лісова пісня» (1936). Його сценічне втілення відбулося після Другої світової війни, 1946 року, у Київському театрі опери та балету імені Тараса Шевченка.

В основу музичних портретів головних героїв покладені народні мелодії, що їх знала, любила й записувала Леся Українка. Деякі з них узяті з нотного додатку до драми-феєрії,

а деякі зі збірки пісень, які записав з голосу поетеси і впорядкував Климент Квітка. Крім того, М. Скорульський зібрав пісні й танцювальні мелодії, які також увійшли до «інтонаційного фонду» балету. Найповніше використано різноманітні зразки веснянок та інших обрядових і соціально-побутових пісень.

Уже у вступі до прологу, створюючи картину весняного пробудження, композитор переінтонував дві народні пісні, що стали основними лейтмотивами твору: перша — варіант поширеної і популярної веснянки «Пливе човен» («А вже весна»), яку автор модифікував у лейтмотив одвічного життя і щасливого майбуття; друга — також веснянка, «Хвалилася тополя» — є основою лейттеми кохання.

Початкові лейттеми балету підтверджують своєрідний принцип, якого дотримувався композитор, використовуючи народні мелодії як матеріал для створення музичних образів персонажів і вираження настроїв, емоційних станів, психологічних ситуацій. Народна мелодія для М. Скорульського — сума інтонацій, поспівок чи мотивів, завдяки яким можна розкрити, конкретизуючи й узагальнюючи певні смислові чи емоційні нюанси теми, обраної для музичного втілення.

Композитор вдало дібрав народні мелодії і для характеристик другорядних персонажів. Наприклад, використання наспіву про тяжку жіночу долю «Ой, горе та не малее» для характеристики Поторчат. Здавалось, що може бути спільного між фантастичними істотами й долею жінки в тогочасному суспільстві. Однак у драмі і в балеті Поторчата постають носіями оманливої краси і підступності, насправді завдаючи горя і нещастя.

Найяскравішим, у мелодичному плані, є музичний «портрет» Мавки. Уже перша її поява ґрунтується на варіанті лейттеми кохання, що є видозміненим весняним наспівом «Хвалилася тополя». Тут вона подана в іншому емоційно образному забарвленні, ніж у вступі. Це поетична, ніжна мелодія ніби перший сонячний промінь, що віщує народження ясного дня. Тональна невизначеність, хроматизація основної мелодичної лінії, ритмічна суперечливість (тріолі-

дуолі) — усе це створює ніжно-серпанковий образ. Послідовно дотримуючись характеристики «засобами жанр», композитор використав у варіації Мавки ще одну веснянку, проте вже іншого характеру — «Ой не рости, кропе». Цю мелодію автор узяв з музичного додатку Лесі Українки до драми-феєрії. Завершується перша дія балету символічною сценою: Мавка йде до людей дорогою свого кохання. І тут композитор використовує народну пісню, також веснянку — «Розлилися води на чотири броди».

Вступ до другої дії також ґрунтується на матеріалі народної пісні, але вже побутової «Летіла зозуля та й стала кувати». Звернення М. Скорульського до цього фольклорного зразка не випадкове, воно глибоко продумане й зумовлене особливостями розгортання сюжету і художньої концепції твору. Друга дія — це сутічка світу духовного і поетичного, прекрасної мрії і щоденної буденності. Конфлікт між ними поступово загострюється і призводить, зрештою, до трагічної розв'язки.

У другій дії інтонаційна характеристика лісової дівчини («Хвалилася тополя») зазнала певних образно-емоційних змін. Мелодія стала більш ламаною, з'явився пунктирний ритм. Тривожний супровід надав музиці внутрішнього напруження. Особливо помітні ці зміни з появою Килини, характеристика якої теж ґрунтується на фольклорному матеріалі, але зовсім іншого типу. Моторна, пружна ритміка, підкреслено чітка мінливість метричних центрів, варіаційний повтор танцювальної жартівливої «Ой іду, йду, йду». Ще одна риса характеру Килини розкривається в сцені зустрічі з Лукашем, у якій композитор використовує жартівливу танцювальну пісню «На березу дуб похилився». Як і в інших випадках, зміст поетичного фольклорного зразка відповідає сюжетній ситуації сцени, а мелодія є суттєвим доповненням образів як Килини, так і Лукаша.

Музичний образ Лукаша менш багатогранний, ніж Мавки. Він, на відміну від образу головної героїні, дуже суперечливий і роздвоєний, сповнений невизначеності. Тема весняного пробудження природи «Пливе човен» якоюсь

мірою сприймається як музичне визначення образу Лукаша. Щодо стилю й побудови, ця мелодія дуже близька до народної пісні «Ой горе та не малеє», використаної як лейттема Поторчат.

У третій дії, центральній у розкритті й розв'язці головного конфлікту балету, відбувається остаточне духовне прозріння Лукаша, тому його лейттема знову виходить на перший план. Та найповніше звучить наспів весняного пробудження життя «Розлилися води на чотири броди», ніби наголошуючи на тому, що загибель однієї особистості не здатна зупинити одвічного циклу відродження природи.

Для змалювання епізодичних образів М. Скорульський також використовує українські народні мелодії. Зокрема, у танці «Лісових духів» автор узяв мелодію календарно-обрядової пісні «Ой літає соколونько». Особливо багато фольклорних мелодій композитор увів у п'яту картину балету — весілля. Серед них звучить побутова пісня «Ой зійди, зійти ти, зіронька вечірняя». Її зміст ніби попереджає про подальший трагічний розвиток подій.

Отже, використання українського музичного фольклору в балеті М. Скорульського «Лісова пісня» цілком відповідає поетичному задуму Лесі Українки, а також допомагає розкрити основну ідею обох творів. Одвічну боротьбу духовного з бездуховним, людяного з антилюдяним, піднесеного з ницим. Композитор розкрив логіку драматургічного розгортання завдяки динамічному перетворенню фольклорних мелодій для яскравих і характеристичних лейтмотивів.

ДЕРЕВ'ЯНЧЕНКО О. О.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри історії української музики та музичної фольклористики (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9498-5004>

СПЕЦИФІКА ТРАКТОВКИ ЖАНРУ В ХОРОВОМУ КОНЦЕРТІ «КАТАРСИС» ОЛЕКСІЯ СКРИПНИКА

Міжнародний фестиваль «Київ Музик Фест–2021» подарував слухачам кілька цікавих світових прем'єр, серед яких хоровий концерт «Катарсис» Олексія Скрипника, заслуженого діяча мистецтв України, кандидата мистецтвознавства, професора Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, академіка, головного вченого секретаря Національної академії мистецтв України. Виконавці — Національна заслужена академічна капела України «Думка» (художній керівник, головний диригент — Євген Савчук, 28 вересня 2021 року). Нова композиція цікава як зразок авторського трактування хорového концерту, знакового жанру в історії української музики, що на сучасному етапі переживає індивідуалізацію свого архетипу.

Хоровий концерт «Катарсис» (2021) — це масштабний твір для мішаного хору *a cappella* (тривалість звучання майже 35 хвилин), який має такі типові ознаки, як концепційна якість драматургії, багаточастинність (чотиричастинний цикл), змінність фактури багатоголосного складу (концертність, у вузькому значенні), поліфонічна техніка тощо. Узяті за основу канонічні тексти дають підстави вважати твір духовним концертом. Зіставлення поетичного тексту і музики в стилістичному плані свідчить про те, що типологічно він належить до позахрамової гілки духовного концерту, оскільки сакральні тексти прочитуються як суто світські, відповідні духу сучасної музичної культури.

Специфіка трактування жанру увиразнюється в доборі канонічних текстів і багатоваріантності їх прочитання в циклі, композиційно-драматургічному вирішенні, конструктивних і стилістичних особливостях тематизму.

Добір канонічних текстів (в українському перекладі Івана Огієнка) зумовлений двома образно-семантичними модусами: моління («Отче наш», молитва з Євангелія від Матвія, 6:9–13 у першій і третій частинах) і хваління («Алилуя», Псалом Давидів 150 у другій частині та двох епізодах третьої частини). Специфічними для твору є багатоваріантність прочитання канонічного тексту, використання методу образно-семантичного варіювання та відсутність вербального тексту в четвертій частині, що зумовлено концептуальним задумом.

Драматургія циклу побудована за ямбічним принципом (дві останні частини сприймаються як динамічна і смислова кульмінація), вона має висхідну спрямованість до катарсичного фіналу-вокалізу, назва якого фіксується у програмному заголовку. Концептуальна ідея — проходження людиною кількох контрастних етапів духовного життя, результатом чого є усвідомлення єдності з макро- і мікросвітом, що утверджується в піднесено-гармонічному підсумку-коді. Так, перша частина втілює образ людини, яка звертається до Господа словами найбільш відомої, поширеної і дарованої ним самим у Євангелії молитви «Отче наш». Музичне прочитання створює образ ліричного, безтурботного, трепетно-благоговійного моління. Друга частина — «Алилуя» (псалом 150 Давидів) — відтворює модус радісно-тріумфального, енергетично зарядженого джазовою лексикою хваління Господа.

Третя частина є авторським перепрочитанням молитви «Отче наш». Вона становить експресивно-драматичний центр твору, у якому музичними засобами відтворюються контрасти земного буття, зіставляються образи позаособистісні й особистісні. У рондальній композиції вираженням позаособистісного духовного начала (морального імперативу) є хорально-експресивний рефрен (*tutti*). У контрастних епізодах зі словами

«Алилуя» (камерні склади, солюючі партії) змальовуються тимчасові радощі «саду земних насолод» (наприклад, танцювально-жанрові епізоди з тембровою антиномією жіночого й чоловічого начал). Драматургічно цю частину вибудовано так, що світлі острівки перериваються вторгненням хорального рефрену, який знову і знову насувається невблаганно й невідворотно, поступово набуваючи ознак загрози.

Четверта частина, за аналогією з фіналом оркестрової сюїти О. Скрипника «Сава» до драми Л. Андрєєва¹ (1990), має заголовок «Катарсис» і втілює образ очищеної, просвітленої душі. Стан духовного преображення, гармонізації з Вічністю передає хорал-вокаліз, що являє собою максимально уповільнений плин хоральних дисонуючих гармоній.

Ідея катарсису проходить крізь увесь цикл. Вона трактується як звільнення душі від переживань і драм, перехід у сферу чистої духовності. Програмний заголовок, таким чином, виявляє тонкі асоціативні зв'язки з традиціями розуміння феномена катарсису як очищення, піднесення у світовій філософській думці від Античності до сучасності. Катарсична образність властива й іншим масштабним полотнам О. Скрипника (оркестрова сюїта з музики до драми «Сава», три симфонії тощо). На концептуально-образному й тематичному рівнях (інтонаційно-тематична єдність, проростання й образно-жанрове переінтонування вихідного матеріалу) хоровий концерт «Катарсис» виявляє ознаки симфонічного мислення, характерного для творчості композитора.

Стилістика твору апелює до сучасного інтонаційного фонду — ускладнена кластерна гармонія, мелодичні звороти естрадної пісенності, джазові елементи (синкопована ритміка). Водночас, твір не позбавлений традиційної для жанру хорового концерту поліфонічної техніки, музично-риторичних засобів (*anabasis*), цікавих сучасних переінтонувань хоральності, псалмодії тощо.

¹ Написана 1990 року для вистави Київського академічного російського драматичного театру імені Лесі Українки.

Глибиною мислення, поєднанням філософського й морально-етичного начал, ідеями універсальної духовності (у єдності релігійної і світської складової, надконфесійності), використанням полістилістики (стильові переключення на рівні частин циклу) та хорової сонорики твір наближається до рівня відомих хорових духовних полотен 1970–1980-х років (А. Шнітке, Е. Денисова та ін.).

Як і кожен по-справжньому серйозний, глибокий твір, хоровий концерт О. Скрипника передбачає поступове занурення в його зміст і відкриття нових ресурсів для інтерпретації композиційно-драматургічного задуму. Сподіваємось на нові виконавські й музикознавчі інтерпретації твору.

ДРУЖГА І. С.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського; кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри бандури (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9741-2874>

НОВА МУЗИКА ДЛЯ БАНДУРИ ІВАНА ТАРАНЕНКА

Наприкінці ХХ — початку ХХІ ст. композитори створюють нову музику для бандури, збагачуючи виражальні можливості інструмента. Так, Іван Тараненко звертає увагу на темброво-сонорну вражальність. Поряд із розширенням та переакцентуванням усталених виконавсько-виражальних підходів, композитор включає бандуру як колоритний інструмент з яскравим фольклорним звучанням, поєднуючи його з народним співом, джазовою стилістикою, поєднаною із засобами академічної музики, це новий елемент під назвою «ф'южн».

Про особливості бандури, її виражальні можливості композитор І. Тараненко говорить так: «Бандура інколи виступає, як ми самі бачимо в моїх партитурах, інструментом, який може бути тембрально й акустично у взаємодії з іншими інструментами і так само виконувати колористичну

роль, а може виконувати роль інструмента, який бере на себе інтонаційну, ритмічну чи гармонічну складові, а інколи використовувати всі ці функції разом або із застосуванням сонористичних прийомів»¹.

З його погляду, бандура — це символічний інструмент, ознака національного коду, традицій інструментального кобзарства. З іншого боку, в сучасній, більш удосконаленій конструкції бандура вже не постає суто народним інструментом. І. Тараненко вважає, що бандура в сучасному вигляді і її перші зразки, що виготовлялися на Чернігівській фабриці інструментів кілька десятків років тому, уже давно перестала бути лише народним інструментом, а посіла чільне місце в сучасному академічному інструментарії.

На переконання композитора, хоч арфа як оркестровий, сольний чи камерний інструмент має більш тривалу і вагому історію застосування у звичних для неї сферах різних музичних складів і жанрово-стилістичних напрямів, усе ж через свої конструктивні особливості має дещо обмежені функції порівняно з бандурою. Він, цілком зрозуміло, застосовує бандуру як додатковий оркестровий інструмент, звісно, підзвучуючи її, або коректно використовує як оркестровий інструмент.

Розмірковуючи над сонорними можливостями бандури, композитор конотує, що бандура, як академічний інструмент, «...порівняно молодий і досить відкритий до різних досліджень, до застосування його в різних модифікаціях. А сьогодні, коли вже є зразки електробандур, то можливості цього інструмента стають дедалі ширшими. І хоч нині чуємо, що завдяки звукознімачам може з'явитися тембр, подібний до електрогітари, але звук бандури вже неможливо сплутати з якимось іншим, причому в будь-якій сфері — у популярній музиці для супроводу вокальних партій, як сольний інструмент (*jazz, fusion чи world music*), як супермодерний

¹ Інтерв'ю І. С. Дружки з І. І. Тараненком // Особистий архів І. С. Дружки.

інструмент для виконання авангардних творів, наприклад у взаємодії з електронною музикою»¹.

І. Тараненко вважає, що в жанрово-стильовому плані можна багато ще зробити цікавого із застосуванням бандури. Прикладом є його ф'южн-проект «Музика української землі», що триває понад двадцять років, ставши полем для пошуків нової вражальності бандури.

Загалом експерименти І. Тараненка у сфері бандуристики пов'язані з нестандартним застосуванням цього інструмента. З цього приводу він зазначає: «Чи то були обробки, чи ф'южн-обробки колядок, щедрівок, інших українських народних пісень, чи то були оригінальні твори, для бандури соло чи вокальні з її супроводом, чи вокальні, камерно-інструментальні твори із вживленою в партитуру партією бандури, чи з бандурою як оркестровим інструментом для мене бандура є важливим компонентом мого авторського почерку. Бандура завжди приваблювала своїм незвичним звучанням, яке найоригінальніше втілюється у творчих та виконавських принципах бандуриста Романа Гриньківа.

«Інструмент Гриньківа мене зачаровує, у ньому присутня якась містика, відгомін прадавніх віків, особливо коли поєднуєш із бандурою автентичне звучання голосів в українських народних піснях»².

Іван Тараненко постійно працює над поєднанням сучасних елементів композиції, структурованих як певні інтонаційно-ритмічні, ладово-гармонічні комплекси, жанрово-стилістичні особливості викладення матеріалу. Ці особливості становлять основу його бандурних композицій.

¹ Інтерв'ю І. С. Дружки з І. І. Тараненком // Особистий архів І. С. Дружки.

² Там само.

ДУБРОВІНА І. В.

Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського; кандидат педагогічних наук, доцент, науковий співробітник відділу музичних фондів (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6676-4789>

ІСТОРИЧНЕ ПОХОДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОГО ІГРОВОГО ДОЗВІЛЛЯ ЯК СКЛАДОВА ВИВЧЕННЯ МИСТЕЦЬКОЇ ПЕДАГОГІКИ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ФОНДІВ НБУВ)

Українське ігрове дозвілля відображає основи життєдіяльності селянства і духовних цінностей народної календарної звичаєвості, підтримує позитивні народні звичаї і традиції, потребує серйозних науково-фольклористичних окреслень проблематики [див.: Богуш, Лисенко, 1994, с. 169–187]. Українське ігрове дозвілля як різновид музичної фольклористики вражає багатством жанрів, тематики, музично-поетичною свіжістю, національною самобутністю. Пройшовши складний шлях забуття й заборони російським урядом, українське ігрове дозвілля сьогодні завдячує копіткій роботі багатьох фольклористів, а також учених різних країн, які зібрали, записали й опублікували велику кількість дум, пісень, коломийок, інструментально-танцювальних композицій, як вони дійшли до нашого часу, і ми можемо звертатись до першоджерел у наукових розвідках.

Багато праці для розкриття історичного походження і збереження першоджерел здійснили видатні діячі української культури: М. Максимович, М. Лисенко, П. Демуцький, А. Конощенко, М. Леонтович, П. Сокальський, Ф. Колесса, К. Квітка, Леся Українка, Д. Ревуцький, М. Грінченко та ін. [Гордійчук, 1963].

Історичні основи українського ігрового дозвілля пов'язані з «Повістю временних літ», у ній є згадки про скоморохів, які обов'язково були присутніми на славетних

банкетах Володимира Святославовича в Києві. З 1015 року літописці описують картини князівських ігрищ і забав, їх відтворено на стінах Софійського собору в Києві [Культура і побут населення України, 1993, с. 157–173].

Любили давні українці відпочивати у скорочищі — місці, де в давнину відбувалися свята, ритуали з танцями й «плесканням у долоні» [Войтович, 2002]. За народними уявленнями, обов'язковим атрибутом ігрового дійства були пантоміми — форми магічного танцю води, землі, вогню, які сприяли добробуту й багатству в господі. Пращури вірили, чим швидшим є танець і вищими стрибки ряжених у святкову ніч, тим багатшим буде урожай. Народно-календарні ігри були різними у дівчат і хлопців в Україні, тобто гендерно розгалужені: більш бурхливі й рухливі у хлопців, спокійніші в дівчат. У зеленосвятські дні водили хороводи, вдавались до літніх ігор-забав, плетіння вінків і пусканням їх на воду. Хлопці показували старотцям кулачні бої, силу роду, перестрибування через вогонь, воду, стрільбу з лука [див.: Довжик, 1990, с. 3].

Молодь могла розкритися й дати вихід своїй енергії і веселощам. Адже відомо про важку щоденну працю та робочі будні наших пращурів. Тобто дозволяло виконувало оздоровчу й релаксуючу функцію. Різноманітні ігрища були пов'язані насамперед зі змінами пір року. У фондах НБУВ представлений дуже багатий репертуар традиційних великодніх ігор, що поділялись на дитячі, парубочі, дівочі, мішані й загальні.

Засновник Відділу музичних фондів НБУВ Олександр Дзбанівський відомий не тільки як мистецтвознавець, а й як педагог, автор понад 40 обробок народних пісень, збірок «Шкільний спів», «Хоровий спів», «Дитячі ігри та пісні». Для дітей молодшого віку він зібрав цікаві пісні й ігри, що відзначаються яскравою образністю та художнім словом: протягом 1928–1938 рр. — 125 тисяч одиниць зберігання нотних фондів, серед яких є і фольклорні джерела.

Українська антологія «Дзига» містить багато дитячих і молодечих ігор і розваг для запровадження ігрових методів у закладах освіти в Україні.

На думку, М. Жулинського, сучасний світ навчання та виховання потребує розмаїття народних ігор у джерельних записах О. Марковича, І. Нечуй-Левицького, Лесі Українки, К. Квітки, Д. Яворницького, численних корифеїв хорових обробок (О. Кошиця, М. Леонтовича, К. Стеценка, Ф. Колесси). Це перша спроба узагальнити джерельні етнографічно-літературні рукописи на основі оригінальних знахідок, опублікованих із фондів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України імені М. Т. Рильського [Жулинський, 1999, с. 6].

Справжнім артефактом є збірка забавок для дітей «Дитяча розвага», яку склав С. Титаренко. Вона вийшла 1917 року за консультації видатного просвітника і вченої Софії Русової [Титаренко, 1917].

Музична фольклористика у відділі музичних фондів НБУВ представлена такими виданнями: «Зачем и как собирать народную музыку» Б. Бартока [1959], «Концерты для молодёжи» Л. Бернстайна [1990], «Фольклорний факт в етнографічному контексті» Л. М. Виноградової [1991], «Ритуал и фольклор» В. І. Єреміної [1991], «Несколько замечаний по поводу народных песен» Л. М. Жемчужникової [1862], «Фольклор и композитор» [1978] та «Мелодика календарных песен» І. І. Земцовського [1975].

Окремими рубриками в каталогах із фольклору Відділу музичних фондів НБУВ є: «Методологія музичної фольклористики», «Розшифровка народних мелодій», «Теорія музичного фольклору» (походження, проблеми діяльності й розвитку, взаємозв'язок та взаємодія музичного фольклору України), «Первісне мистецтво і фольклор», «Український музичний фольклор», «Історія зберігання та вивчення музичного фольклору», «Історія українського музичного фольклору», «Ігрове дозвілля» та ін.

Мелос української народної епіки представлено такими жанрами: балади, вертеп, весілля і весільні пісні, веснянки, дитячий фольклор, думи й історичні пісні, жартівливі й сатиричні пісні, коломийки, частушки, купальські, петрівчані, наймитські та заробітчанські, чумацькі, рекрутські, солдатські.

Серед книжкових артефактів виділяються колективна праця (під керівництвом О. Мурзіної) «Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики» [1989]. Важливими є і такі видання: «Памятка собирателя народных песен» Н. М. Бачинської [1953], «Фольклоризм у хоровому виконавстві на Україні у 70–80-ті роки ХХ століття» О. Г. Бенч [1987], «Вибрані статті про народну творчість» В. М. Гнатюка [1966], «Весільні звичаї та обряди на Україні: історико-етнографічне дослідження» В. К. Борисенко [1988], «Историческое развитие народнопесенной традиции в аспекте фольклорного мышления» О. І. Мурзіної [1989], «Фольклор і фольклористика» [1979] і «Як записувати народну музику» [1960] М. М. Гордійчука, «Міжнаціональні зв'язки в музичному фольклорі» О. О. Правдюка [1982], збірник статей і матеріалів «Славянський музикальний фольклор» (упорядник і редактор І. І. Земцовський) [1972].

Грунтовна праця О. М. Таланчука «Українознавство: усна народна творчість: навчально-методичний посібник для учнів та вчителів» [1998], підготовлена за програмою «Трансформація гуманітарної освіти в Україні», містить багато історичних артефактів походження українського фольклору.

Поглиблення історичного артефакту науковці знаходять у роботі «Фольклор: традиції та сучасність». М. Ю. Русина [1991]. Регіональну складову фольклорного мистецтва розкрито у праці «Народні легенди та перекази українських Карпат» В. В. Сокола [1995]. В аспекті досліджуваної проблематики вирізняється публікація «Народність і національна характерність музики» І. Ф. Ляшенка [1957], «Звенигород: ліричні поезії, віршовані гуморески, казки, притчі і байки, прозові твори» Г. О. Савчинського [1993], «Южнорусская песенная традиция» В. М. Щурова [1987]. У журналі «Мистецтво та етнос: культурологічний аспект» уміщено доповідь Н. О. Іванової [1991] щодо театральньо-видовищної культури, яка ґрунтується на вітчизняному фольклорі. Не менш цікавою є публікація «Песня — душа народа» Н. Л. Котикової та Б. М. Добровольського [1959]. Цінним є регіональний довідник «Кобзарі та бандуристи Сумщини» [Мошик, Жеплинський, Горняткевич, 1999].

Отже, наукове обґрунтування ігрового дозвілля в Україні відкриває нові шляхи для дослідження історичних витоків вітчизняної культури на терені загальнолюдської моралі, гуманізму, цінностей та історичного минулого. Подальших досліджень потребує рубрика «Ігрове дозвілля дітей» у фондах НБУВ з експертизи вітчизняного та європейського фольклору, інтеграції мистецтв у культурно-освітній системі дозвілля.

Список використаної літератури

1. Актуальні питання методики фіксації та транскрипції творів народної музики : зб. наук. пр. / Київська консерваторія імені П. І. Чайковського ; за ред. О. І. Мурзіної ; ред.-упоряд. Б. С. Луканюк. Київ, 1989. 101 с.
2. Барток Б. Зачем и как собирать народную музыку / пер. с венгер., вступ. ст. и примеч. С. И. Вайса. Москва : Музгиз, 1959. 48 с.
3. Бачинська Н. М. Памятка собирателя народных песен. Москва : Музгиз, 1953. 51 с.
4. Бенч О. Г. Фольклоризм у хоровому виконавстві на Україні у 70–80-ті роки ХХ століття // Українське музикознавство. Київ, 1987. Вип. 22. С. 31–37.
5. Бернстайн Л. Концерты для молодежи. Ленинград : Сов. Композитор, 1990. 232 с.
6. Богуш А. М., Лисенко Н. В. Українське народознавство в дошкільному закладі : навч. посібник. Київ : Вища шк., 1994. 397 с.
7. Борисенко В. К. Весільні звичаї та обряди на Україні: історико-етнографічне дослідження / АПН УРСР. Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ : Наук. думка, 1988. 192 с.
8. Виноградова Л. Н. Фольклорный факт в этнографическом контексте // Фольклор: песенное наследие. Москва : Наука, 1991. С. 34–37.
9. Войтович В. М. Українська міфологія. Київ : Либідь, 2002. 664 с.
10. Гнатюк В. М. Вибрані статті про народну творчість. Київ : Наук. думка, 1966. 247 с.

11. Гордійчук М. М. Вступне слово // 3 альбомів збирачів народних : матеріали рукописних збірок / за ред. Г. О. Мацшевської. Київ : Мистецтво, 1963. С. 3.
12. Гордійчук М. М. Фольклор і фольклористика : зб. ст. Київ : Муз. Україна, 1979. 251 с.
13. Гордійчук М. М. Як записувати народну музику // Порадник для збирачів музичного фольклору. Київ : Держ. вид. образотворч. мистецтва та муз. літ. УРСР. 1960. 35 с.
14. Дитяча розвага: збірка забавок для дітей / склав С. Титаренко. Київ: Криниця, 1917. 60 с.
15. Довжик В. До читача // Літала сорока по зеленім гаю / уклад. В. Довжик. Київ : Молодь, 1990. С. 3–4.
16. Еремина В. И. Ритуал и фольклор. Ленинград : Наука, 1991. 207 с.
17. Жемчужников Л. М. Несколько замечаний по поводу народных песен // Основа, 1862. Кн. 2. С. 88–100.
18. Жулинський М. Г. До читачів // Дзига. Українські дитячі та молодечі ігри та розваги / уклад. В. І. Семеренський, П. Г. Черемський. Харків : Друк, 1999. С. 6.
19. Земцовский И. И. Мелодика календарных песен. Ленинград : Музыка, 1975. 224 с.
20. Земцовский И. И. Фольклор и композитор: теоретические этюды о русской советской музыке. Ленинград : Сов. композитор, 1978. 172 с.
21. Иванова Н. О. Театрально-видовищна культура і фольклор // Мистецтво та етнос: культурологічний аспект : зб. наук. пр. / АН УРСР. Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії ім. М. Т. Рильського. Київ : Наук. думка, 1991. С. 111.
22. Котикова Н. Л., Добровольський Б. М. Песня — душа народа. Ленинград : Сов. композитор, 1959. 120 с.
23. Культура і побут населення України : навч. посіб. / В. І. Наулко, Л. Ф. Артюх, В. Ф. Горленко та ін. ; ред. С. В. Головка. Київ : Либідь, 1993. 284 с., 31 арк. іл.
24. Ляшенко І. Ф. Народність і національна характерність музики. Київ : АН УРСР, 1957. 92 с.
25. Мошик М. Г., Жеплинський Б. М., Горняткевич А. Д. Кобзарі та бандуристи Сумщини : довідник. Суми : Козацький вал, 1999. 79 с.

26. Мурзина Е. И. Историческое развитие народнопесенной традиции в аспекте фольклорного мышления // Музыкальное мышление. Киев, 1989. С. 105–112.

27. Правдюк О. А. Міжнаціональні зв'язки в музичному фольклорі. Київ : Наук. думка, 1982. 114 с.

28. Русин М. Ю. Фольклор: традиції та сучасність. Київ : Либідь, 1991. 103 с.

29. Савчинський Г. О. Звенигород: ліричні поезії, віршовані гуморески, казки, притчі і байки, прозові твори / упоряд. П. Медведик. Тернопіль, 1993. 88 с.

30. Славянский музыкальный фольклор. Статьи и материалы / сост. и ред. И. И. Земцовский. Москва : Музыка, 1972. 444 с.

31. Сокіл В. В. Народні легенди та перекази українських Карпат / НАН України, Ін-т народознавства. Київ: Наук. думка, 1995. 157 с.

32. Таланчук О. М. Українознавство: усна народна творчість : навч.-метод. посіб. / Міжнародний фонд «Відродження». Київ : Либідь, 1998. 247 с.

33. Щуров В. М. Южнорусская песенная традиция. Москва : Сов. композитор, 1987. 304 с

Дутчак В. Г.

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника; доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва (Івано-Франківськ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6050-4698>

НАЦІОНАЛЬНІ ВЕКТОРИ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ ЮРІЯ ОЛІЙНИКА. IN MEMORIAM

Серед багатьох закордонних членів Національної спілки композиторів України вирізняється яскрава особистість піаніста, композитора, педагога, громадського діяча української діаспори Юрія Олійника (1931–2021). Цьогоріч 1 грудня йому виповнилося б 90 років. На жаль, 14 вересня

він відійшов у вічність в м. Сакраменто (штат Каліфорнія, США), де проживав протягом багатьох років. У ювілейний рік митця актуальним залишається аналіз жанрово-тематичних напрямів його творчості, яка виразно ідентифікувала його як українського композитора.

Юрій Олійник — представник галицької інтелігенції, родом із Тернопільщини, здобув фортепіанну освіту на Тернопіллі в Ірини Крих, у Німеччині — у Романа Савицького. У його репертуарі твори багатьох українських композиторів — В. Барвінського, С. Людкевича, М. Колесси, В. Косенка, Л. Ревуцького, Р. Савицького. Подальші музичні студії в Баварії і США — Клівлендський музичний інститут (Cleveland Institute of Music), клас відомого американського піаніста Артура Лессера (Arthur Loesser), ступінь бакалавра (1956) та Кейс Вестерн Резерв (Case Western Reserve University) в Університеті з музикології, ступінь магістра (1959) — сформували професійне підґрунтя не лише його виконавської, а й педагогічної діяльності: у Клівлендській школі «Сеттлемент» / «The Music Settlement» (1956–1959), Музичній консерваторії Сан-Франциско (1960–1967), Університеті (1985–1987, 1990–1993) та Америкен Рівер-коледжі (American River College) в Сакраменто штату Каліфорнія 2000–2015), приватних музичних школах [див.: Герасименко, 2004].

Композиторська творчість Ю. Олійника охоплює значний часовий відтинок — з кінця 1950-х років до початку XXI століття. Серед його творів — Фантазія для лівої руки (1962), П'ять етюдів для фортепіано (1969), Соната для фортепіано (1977), Концерт для фортепіано з оркестром «Обрядовий» або «Ритуальний» (1988) і Концерт для кларнета з оркестром (2005), а також численні камерні інструментальні та вокально-інструментальні композиції, обробки народних пісень. Твори Ю. Олійника неодноразово виконувалися за кордоном, на українських імпрезах і фестивалях у США. Його «Героїчна пісня» (слова Олександра Олесья) для баритона і фортепіано здобула перемогу на конкурсі імені Лариси Целевич у Нью-Йорку (1975). Значну частину його інструментальної творчості становлять твори для бандури. Саме бандура,

як музичний інструмент українців, стала для композитора творчою лабораторією синтезу національних українських академічних і фольклорних традицій. Звернення композитора до бандури було не випадковим. Співпраця з відомою українською бандуристкою, заслуженою артисткою України Ольгою Герасименко, дружиною композитора (1989), стала потужним стимулом творчості митця. Спільно з Ю. Олійником О. Герасименко очолила Товариство збереження української спадщини Північної Каліфорнії, постійно виступала з концертами на західному й східному побережжях країни, із серіями лекцій пропагувала українську історію, культуру, музику в музеях, школах, коледжах, університетах США [див.: Дутчак, 2018]. Композитор вважав, що можна «довести бандуру до світового рівня <...> наш національний інструмент крок за кроком рухається вперед...» [Олійник].

На час одруження з Ольгою Герасименко Юрій Олійник уже був автором Першого Концерту для бандури із симфонічним оркестром («Американський», 1987, присвячений відомому бандуристу діаспори Віктору Мішалову). Ольга Герасименко стала не лише першим виконавцем і редактором усіх його наступних творів для бандури (зокрема й Концерту № 2 «Романтичного», їй присвяченого), а і їх популяризатором на концертних сценах Сполучених Штатів Америки й України. Загалом, композитор написав шість концертів для бандури із симфонічним оркестром, Сонату для бандури (1988), рондо «Українське Різдво» (1990), дві сюїти для бандури з фортепіано — «Чотири подорожі до України» та «Неймовірні пригоди Козака Мамає», поліфонічний цикл «Три контрастні наспіви та фути» (2012) і низку окремих п'єс різного характеру («Токата», «Галицький ескіз», «Карпатський ескіз», власна оригінальна обробка «Щедрика» та ін.), які органічно увійшли до навчального і концертного репертуару бандуристів, збагатили українську музичну культуру.

У концертах для бандури з оркестром композитор використовує тричастинний цикл, у якому контрасти музичних образів, проте, не затушовують цільності і наскрізності розвитку думки. Відзначимо, поряд з іншими («Американський»,

«Екзотичний») і українську тематику програмних назв концертів — «Романтичний», «Трипільський», «Нове тисячоліття», «Антифонний». Цитовані чи переосмислені інтонації українських народних пісень спостерігаються в Другому «Романтичному» («Ой зірву я з рожі квітку», «Іванку, Іванку», «О милий мій»), Третьому «Екзотичному» («Ой під гаєм зелененьким», «Ой що то за шум...»), Четвертому «Трипільському» («Летів пташок») концертах.

Характерними особливостями музичної мови концертів Ю. Олійника можна вважати вміле і доцільне поєднання сучасних композиторських засобів (ладова біфункційність, складні альтеровані співзвуччя, ритмічна багатоманітність, у якій чітко можна відчутти впливи американської музики) української пісенності в найрізноманітніших проявах («відверте» цитування, переінтонування, ритмічна стилізація, ладова асоціативність). Серед народних ладів композитор активно використовує дорійський мінор, гуцульський лад тощо [Дутчак, 2002].

Концерт № 4 «Трипільський» (1996–1997), окрім загальної програмної назви, містить й узагальнено-програмні назви частин («Світанок», «Апогей», «За горизонтом»), що створює певні асоціативні уявлення в слухача. Композитор відобразив давні староукраїнські образи, у творі проступають героїко-епічні мотиви, відголоски давніх військових походів наших пращурів (перша частина), замальовки картин природи в поєднанні зі щирими ліричними переживаннями (друга частина), святково-танцювальні епізоди (третя частина). «Трипільський» концерт сповнений і відповідної образної символіки, що спостерігається на рівнях інтонаційному, гармонічному та формотворчому. Так, зокрема, відомі традиційні символи Трипільля — спіраль (змія), сходження (драбина), дерево (колосок) — використав Ю. Олійник у композиційній побудові та музичній інтонаційній мові [Дутчак, 2013, с. 269–270].

Шостий концерт написано для бандури, симфонічного оркестру, мішаного хору із солістами, його також присвячено дружині композитора, до її мистецького і життєвого ювілею.

Твір вражає масштабністю викладу, глобальністю порушених проблем — збереження мови, віри, звичаїв, утвердження національної свободи (текст Юрія Олійника). Музика «Нового тисячоліття», у якому поєднані риси кантатно-ораторіального жанру, симфонічної поеми та концерту, апелює до традиційної пісенності й танцювальності, притаманних українській культурі, а тембр бандури збагачує музику особливою національною колоритністю. У хоровій партії концерту поєднані ритмічно скандовані репліки та мелодичні ходи, відповідно до тексту твору. Більшість поетичних рядків написані як звертання до нинішніх і майбутніх поколінь, у наказовому способі: зокрема, до них належать «Не спи, Україно!», «Вже час настав!», «Влада буде в твоїх руках!», які виконуються *tutti* хору або в поліфонічному контрапунктичному викладі, доповнюються засобами секвенційного розвитку.

Концерт № 6 «Антифонний» (2012) написаний для соло двох бандур і симфонічного оркестру. У ньому застосовані антифонні ефекти (переключки) між двома бандурами, також бітональні ладові комплекси. Бандура виступає українським тембральним символом, «етнічним звукоідеалом», провідною лінією динамізації розвитку музичної тканини.

Сюїтний цикл «Чотири подорожі в Україну» (1994) для бандури і фортепіано можна було б умовно назвати календарною сюїтою «Пори року», оскільки програмні назви частин викликають саме такі асоціації: «Весняний танок», «Обжинки», «Всебарвна осінь», «Зимові контрасти». У кожній із частин відтворено особисті враження композитора, певну емоційну настроєвість, калейдоскопічну змінність картинок природи. Загалом у циклі немає сумної ностальгічної ноти, музична розповідь носить світлий, задушевний характер. Композитор творчо інтерпретує фольклорний матеріал шляхом стилізації обрядових мелодій, відтворення танцювальних мотивів, у загальному ладо-гармонічному вирішенні, цитуванні колядки «По всьому світу стала новина» [Дутчак, 2013, с. 272].

Сюїта «Незвичайні пригоди козака Мамая» (2009) для фортепіано і бандури складається з трьох частин: «Чарівні акорди», «Дивовижна подорож» і «Медовий місяць у кос-

мосі». До кожної з частин сюїти митець написав літературну програму. Це — своєрідне перенесення з минулого в сучасність, історична арка з опорою на національні традиції кобзарського музикування, зокрема на імпровізаційність, специфічні кобзарські фактурні прийоми гри — акордове арпеджіато, *glissando*. Музична тканина твору (ладо-гармонічна мова, наскрізна метроритмічна структура, специфіка фактури) має фантастичний, казковий, космічний колорит [Дутчак, 2013, с. 272].

Отже, композиторська творчість Юрія Олійника, хоча й реалізувалася в еміграційних умовах, виразно свідчить про українську ідентифікацію композитора, що відображено в тематиці творів, їх програмних назвах, ладо-гармонічній мові, цитуванні фольклорного матеріалу (пісень, інструментальних мелодій) тощо, сприяє активному розвитку камерно-інструментального, зокрема бандурного мистецтва ХХ століття в його академічних концертних формах виконавства. Відзнаки Юрія Олійника на державному рівні (Почесна грамота Кабінету міністрів України, 1999, орден «За заслуги» ІІІ ступеня, 2008) свідчать про значимість його особистого внеску в розвиток і збереження українського музичного мистецтва.

Список використаної літератури і джерел

1. Герасименко О. В. Фольклорні джерела музичної мови бандурних концертів Юрія Олійника // Народознавчі зошити / Ін-т народознавства НАН України. Львів, 2004. Зош. 1–2 (55–56). С. 83–93.

2. Дутчак В. Г. Бандурна творчість Юрія Олійника // Вісник державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2002. № 4. С. 83–88.

3. Дутчак В. Г. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ — початку ХХІ ст. Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. 488 с.

4. Дутчак В. Г. Мистецькі здобутки бандуристів української діаспори США // Американська історія та політика. 2018. № 5. С. 86–95. DOI: <http://doi.org/10.17721/2521-1706.2018.05.86-95>.

5. Олійник Ю. О. Акорди життєвої пісні. Сторінки автобіографії [Рукопис] 103 арк. // Особистий архів Ю. О. Олійника.

ЗІНКІВ І. Я.

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка; доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії музики (Львів, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0406-3370>

СПОСТЕРЕЖЕННЯ НАД МОДАЛЬНОЮ ТЕХНІКОЮ МИРОСЛАВА СКОРИКА РАНЬОГО ПЕРІОДУ ЖИТТЄТВОРЧОСТІ

Музика Мирослава Скорика віддавна приваблювала увагу її поціновувачів. У різні періоди життєтворчості його називали неофольклористом, неокласиком, у зрілий період — неоромантиком. Незважаючи на цю різнобарвну одіж із префіксом нео-, якою дослідники характеризують різні періоди розвою індивідуального стилю Майстра, цей стиль, по суті, залишається єдиним і неповторним у своїй естетично-світоглядній матриці. Вона визначала його підсоння (видноколо), погляди на оточуюче середовище, світ, що відображено в опусах, створених у різні періоди життя. У своїх творах митець завжди моделював самотутньо-неповторний власний універсум, забарвлений сприйняттям світу яскраво національного типу особистості. І незалежно від того, надихала його сучасна світова академічна класика чи авангард, регіональний (гуцульський, лемківський, бойківський) чи одеський міський фольклор, звучання ансамблів троїстих музик чи леутарів, симфоджазу і джазу — чи музики азійських або скандинавських народів, — він завжди зостається національним художником. Адже тільки в такий спосіб можна досягнути вершин світового визнання, і його, без сумніву, Майстер здобув.

Небуденна самотутність висловлювання ще в ранній період зумовила лавину наслідувань раннього стилю митця молодшою генерацією митців, породжуючи низку симулякрів як прямих його учнів, так і adeptів, серед них — його

сучасників, представників західної української діаспори (В. Балей). Більша частина його учнів сьогодні утворила надійний фундамент сучасної композиторської школи України в її різних регіональних проявах.

Лише з відстані часу можна помітити, якими радикальними на той час, час «хрущовської відлиги», були перші кроки композитора в мистецтві. Окреслюючи його творчість належністю до будь-якого напрямку — неофольклоризму, неокласицизму чи необароко, мінімалізму (знаменитий хоровий джоук «Пори року») чи неоромантизму, — ми сьогодні безмірно звужуємо істинний діапазон його ще не до кінця збагненої творчої особистості, яка акумулює в собі найкращі досягнення української і зарубіжної сучасної музики. Композиторська техніка М. Скорика, як і мінливий погляд молодого митця на світ, постійно зазнавала низки мутацій. Вона формувалась спочатку під впливом Н. Нижанківського, творчість якого, поруч із творами молодого М. Колесси, композитор, мабуть, найбільше цінував із середовища українських модерністів довоєнного Львова. Згодом значний вплив на формування стилю митця зробив його професор класу композиції А. Солтис, близький друг Б. Лятошинського, який прищеплював своїм учням (серед них Є. Станковичу) творчі ідеї К. Шимановського і Б. Бартока. «Національна фоніка» цих авторів, — Шимановського періоду «Курпйовських» пісень і «Гарнасів» та нефольклорних опусів Бартока — значно вплинули на формування музичного підсоння талановитого, але норовливого студента з композиції. Далі було захоплення П. Гіндемітом, з часом — С. Прокоф'євим, у зрілий період — творами російської «П'ятірки» (передусім М. Римським-Корсакова, М. Мусоргського), Д. Шостаковича. Уже у зрілий період творчості принесена шана професору з композиції в аспірантурі Московської консерваторії Д. Кабалевському Першим фортепіанним концертом, прем'єрне виконання якого здійснив сам М. Скорик.

На початку 1980-х років, у Другому фортепіанному концерті, починаємо помічати паростки нового почерку, впливу нових виражальних засобів, які можна окреслити висловом

«набуття зрілості», що його застосував В. Задерацький до першого, на думку музиколога, зрілого твору майстра — «Карпатського концерту» (1972). Межі цього періоду можна окреслити наступним двадцятиліттям. А однією з ознак пізнього стилю Майстра треба вважати самоцитування — як усвідомлення вагомості власного творчого доробку в музичному мистецтві сучасності. Це блискуче було втілено в такому світового рівня шедеврї, як «Каприси Скорика — Паганїні», п'ять перших з яких були написані у 1986–1987 роках, наступні — до середини 2010-х, і що цікаво, ці пізні каприси пронизані тематизмом самого Скорика, зокрема контрапунктично до тематизму Паганїні цитованими власними темами з його зрілих і пізніх інструментальних концертів.

Модальна техніка М. Скорика від початку акумулювала ознаки характерних тенденцій розвитку ладогармонічної мови сучасних зарубіжних композиторів, що виявилось, передусім, у концентрації в його стилі ознак стилістики композиторів-неокласиків — І. Стравінського, Б. Бартока, С. Прокоф'єва, П. Гіндеміта, також О. Месьяна. Її ознаки можна виявити через використання так званої 12-шаблевої діатоніки (від С. Прокоф'єва), принципу дзеркально-симетричних мелодичних і гармонічних структур (від Б. Бартока), остинатно витриманої моно- та поліінтервальної акордики (від І. Стравінського), політональності півтонового співвідношення, тотальної хроматизації, що приводить до утворення різного типу кластерів.

Становлення раннього стилю митця проявилось у таких засобах:

- 1) використанні ладових і ритмічних модалізмів, запозичених із західноукраїнських музичних діалектів;
- 2) розщепленні окремих тонів (зчаста терцієвих, кварто-тритонових) вертикалі;
- 3) проєктуванні ладово-характерних горизонтальних відношень на вертикальні;
- 4) уміщенні квазіцитат фольклорного типу в політональний контекст;
- 5) зверненні до барокових моделей.

Модальна техніка М. Скорика раннього періоду творчості ґрунтується на принципі монтажу вузькообсягових ладових ланок (тетра-, пента-, гексахордів), найяскравіше виявленого в Концерті для оркестру «Карпатський» (1972).

У його модальній техніці варто виділити два аспекти: 1) ладозвукорядний і 2) ритмічний. Категорія тембру в ній виявлена менш опосередковано, зазнаючи мутацій через семантизацію темброво-акустичних «етнознаків» — народного інструментарію гірських регіонів Карпат (трембіта, фрілка, скрипка), імітованого інструментами симфонічного оркестру (валторна, флейта, група струнних).

У музичному мисленні раннього періоду творчості можна простежити вже оформлені принципи цієї техніки, яку слід назвати фольклорною модальністю [Зінків, 2008, с. 250]. Суть її можна звести до майже непомітного слухом ладового ковзання, своєрідного глісандування горизонтальних ліній, у їх розмаїтому поєднанні, що перегукується із нецентралізованими ладовими «примітивами» (вислів К. Квітки) архаїчної мелодики Карпатського регіону. Подібно мотивній техніці К. Дебюссі, вона ґрунтується на роботі з вузькообсяговими мотивами різного типу — діатонічними, пентатонічними, геміольними, що забарвлені етнохарактерними ладовими ідіомами з їх постійним ритмічним варіюванням — аугментацією, димінуцією, «механічним» відсіканням певних частин ритмоформул і роботі з їх окремими сегментами за принципом *pars pro toto* (з лат. — частина замість цілого). Джерелом цієї нової для нього техніки слугував мелос і ритміка Карпатського (ширше — Прикарпатського і Закарпатського) регіону України. Карпатський регіон, по суті, об'єднує чимало країн Східної і Південно-Східної Європи — Румунії, Молдови, Словаччини, України, Польщі, до цього типу культури долучені також країни Балканського півострова (Греція, Болгарія, Хорватія, Словенія, ін.) Об'єднує настільки, що змушує нас замислитись над проблемою походження геміоліки в європейській музиці і порушити питання про те, чи справді цей ладовий шар є винятковим надбанням музики народів Сходу? Адже він, як

писав К. Квітка, укорінений у таких давніх обрядових пластах народної музики українців, що породжує гіпотезу про його автохтонність, успадковану, вірогідно, з індоіранського шару нашої культури, як і сусідніх з українцями народів [Зінків, 2013, с. 271–278].

Зупинюся на способах побудови розгорнутих мелодичних ліній, розвиток яких є неоднорідним у різних шарах фактури (як рельєфного, так і фонового типу). Усі вони ґрунтуються на принципі ланцюгового безцезурного взаємозв'язку коротких мотивних ланок, частіше геміольного типу, властивого особливому ладовому субстрату карпатської епіки (співанки-хроніки) і думному епосу (С. Грица), що має джерелом один архаїчний ритмічний архетип, який зазвичай прийнято називати коломийковим.

У модальній техніці раннього періоду творчості композитора спостерігаємо кілька способів розгортання мелодичної лінії. Вони ґрунтуються на цілотноновому, півторатоновому (геміольному) і двотоновому способах зчеплення (або накладання) вузькообсягових ладових ланок за допомогою одного або кількох спільних звуків. Тому відчуття ладових центрів нівелюється, викликаючи естетично-звуковий ефект «ковзання», що нагадує мінливу модальну основу мелодико-ритмічних структур раннього Стравінського. В останньому способі сукупність «уявних» (прихованих) ладотональних центрів може утворювати збільшений тризвук, розділюючи октавний звукоряд на рівновеликі двотонові сегменти. Ця техніка об'єднує рельєфний тип тематизму (сольні теми фагота й альту з «Карпатського» концерту, епізод *Rubato quasi recitato* з першої частини Першого скрипкового концерту) із фоновими фігурами музичного тексту.

Кожен великий митець у певний період своєї життєтворчості відчуває потребу пошуку й віднайдення власної техніки письма, у якій фокусується його погляд на оточуючий світ, виявляючись у мовно-стильовому тезаурусі. Зчаста саме композиційна техніка, як це бачимо в Б. Бартока, О. Месьяна, Д. Лігеті, стає тим фокусом, що виказує естетичне кредо митця, його сприйняття довкілля. Р. Вагнер прийшов

до формування принципів «безконечної мелодики» і «техніки плавного переходу» форми-структури у «Везендонкциклі», який став предтечею «Трістана». Ф. Ліст відкрив новий спосіб інтеграції вертикалі з горизонталлю в пізніх творах через розбудову терцієвої вертикалі, чим прокладав дорогу новій естетиці імпресіонізму. К. Дебюссі звернувся до мотивної техніки монтажу у «Фортепіанних прелюдіях», хоча сама ідея вже була задекларована його раннім романсом «*Beau soir*». Молодий Скорик прокладав шлях своїм зрілим опусам фольклорною модальністю через глибоке, новаторське для української музики 1960–1970-х років, переосмислення модерних традицій європейської неостилістики потужним національним струменем, таким необхідним у той історичний час, коли його стиль щойно починав формуватися. Цей тип модальної техніки згодом позначиться у сфері формотворчих концепцій — монтажному типі драматургії, що домінуватиме в зрілій і, особливо, у пізній періоди життєтворчості Великого Митця.

Список використаної літератури

1. Зінків І. Я. Бандура як історичний феномен. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2013. 448 с.
2. Зінків І. Я. Модальність як категорія сучасного музикознавства // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 74 : Естетика і практика мистецької освіти. Київ ; Львів : Сполом, 2008. С. 245–253.

ЗОСІМ О. Л.

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв; доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7546-094X>

ДЖЕРЕЛОЗНАВСТВО ЯК ПІДҐРУНТЯ НАУКОВИХ СТУДІЙ З ІСТОРІЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДУХОВНОЇ ПІСНІ

У дослідженнях з історії української духовної пісні надзвичайно важливою є джерелознавча складова. Розширення джерельної бази дає змогу не лише знаходити нові пісенні твори давніх і сучасних авторів, а й змінити погляди на історію розвитку цього важливого шару української музичної культури. Останнє трапляється не так часто, натомість поглиблення інформації щодо побутування духовних пісень відбувається саме завдяки знаходженню й залученню в науковий дискурс нових джерел.

Відповідно до сказаного, варто звернутись до цікавого рукопису, що зберігається в Російській державній бібліотеці у фонді 37 (фонд Тихона Большакова) під № 50. Це джерело фігурує в науковому обігу, про нього згадано в монографії Юрія Медведика [Медведик, 2006, с. 255]. Однак у цій та інших працях дослідника цей рукопис ніяк не прокоментовано. Завдяки тому, що це джерело потрапило у відкритий простір (було оцифроване і розміщене на сайті, як і значний масив рукописів і стародруків із Російської державної бібліотеки та центрального державного архіву Москви [Собрание рукописей и старопечатных книг]), ми маємо можливість ознайомитися з ним і здійснити його аналіз.

Цей рукописний співаник російського походження першої чверті XVIII ст. цікавий передусім формою фіксації пісенного матеріалу. У ньому, замість триголосної партитури із записом вербального тексту пісні після нотного, що характерно для російських співаників кінця XVII–XIX ст., записана

лише її одноголосна мелодія, до того ж, це не одна строфа, що типово для української духовно-пісенної традиції, а всі строфи. Отже, рукопис має вигляд поголосника партесного твору, однак у ньому записані переважно пісні (загалом у збірнику 32 твори, більшість пісень, до речі, має українське походження). Зазначимо: щодо організації репертуару, цей рукописний співаник є типовим для православних пісенників, у яких пісні не впорядковані за тематикою, хоча в ньому виокремлені змістовні міні-цикли, зокрема різдвяних та покаянних пісень (про структуру співаників різних конфесій див. працю О. Л. Зосім [2017]). У цьому він нічим не відрізняється від інших російських пісенників цього часу.

Найбільш інтригуючим є запитання: чому було обрано форму запису більш трудомістку, порівняно з традиційними партитурними пісенниками? Назва рукопису («Канцерты разныя», правопис оригіналу збережено) і певна відмінність музичного компоненту в різних строфах пісні логічно наводять на думку, що всі пісенні твори розписані по голосах, подібно до партесних композицій, а сам рукопис є поголосником. Однак це спостереження, цілком слушне, як покаже подальший аналіз інших рукописів, викликає запитання: навіщо записувати духовні пісні у вигляді поголосників? де ці пісні слід виконувати? Деякі відповіді на ці запитання містяться в іншому джерелі з фонду Т. Большакова, зокрема в рукопису № 109. Він не потрапив у поле зору дослідників духовних пісень, оскільки пісенні твори становлять у ньому лише частину репертуару, хоча й дуже суттєву. Цей рукопис, який є поголосником, складається з трьох змістовних розділів: літургії, катавасії і концертів (перед блоком концертів є примітка «тенор», що дає підстави вважати цей рукопис поголосником). Концерти з цього рукопису, які є як композиціями на літургічні тексти, так і пісенними творами на нелітургічні тексти, становлять більшу частину рукопису, їх приблизно $\frac{3}{4}$. Обидва типи творів — на канонічні та пісенні тексти — розміщені окремо, вони не утворюють тематичних груп.

Ознайомлення з рукописом № 109 із фонду Т. Большакова знімає багато запитань, які ставить перед до-

слідником рукопис № 50, зокрема щодо специфічної форми запису пісенного репертуару, але, водночас, породжує нові, серед яких найважливішим є запитання, де саме виконували пісні-концерти. Логічною є відповідь, що на богослужінні, у тій частині обряду, у якій, починаючи з барокової доби, під час причащення священників почали виконувати концерти. З іншого боку, дослідники православного церковного співу, особливо російського, завжди наголошували, що концертами називають композиції на, хоч і неуставні, але сакральні, тексти (біблійні, псалтирні, гімнографічні), саме тому вони могли звучати у храмі під час літургії. Релігійні співи на поетичні несакральні тексти в церквах не допускались і могли звучати як виняток, наприклад, при входженні в храм і вітанні церковного ієрарха, тобто поза літургією. Але, як бачимо, концертами в російських рукописах першої половини XVIII ст. називали й духовні пісні на несакральні тексти, що були розписані на голоси, подібно до партесних композицій, у яких їхня строфічна форма була замаскована завдяки запису всіх строф пісні.

Наразі ми віднайшли два рукописи, один із яких датовано першою чвертю XVIII ст. (№ 50), другий — XVIII ст. (№ 109). Тому актуальними і невирішеними залишаються кілька питань, а саме: чи така практика була поширена в російській православній традиції? якщо так, то наскільки, де саме і в який період? Знаходження інших рукописів може цілком змінити наше уявлення про місце пісенних творів в обрядовій практиці російського православ'я. Українського науковця також хвилює питання, чи було щось подібне в українській церковній традиції, враховуючи, що в українських рукописних пісенниках XVIII ст. також трапляються визначення «концерт»? Це дає змогу припустити, що традиція співати духовні пісні під час причащення священників була в Україні в барокову добу. Однак при цьому ми навряд чи знайдемо поголосники, подібні до тих, що зберегла російська традиція. Проте не варто забувати, що більшість духовно-пісенного російського репертуару першої половини XVIII ст. становили українські пісні, які привезли в Росію

вихідці з України, вони могли ознайомити місцевих жителів з деякими українськими церковними практиками. Традиція співати колядки на місці концертів у різдвяний період, що виникла в барокову добу й побутує нині, якраз свідчить про те, що практика співів пісень на несакральні тексти на українських землях не просто існувала, а й була дуже поширеною.

У висновку зазначимо, що ці рукописи дають змогу якщо не переглянути, то суттєво доповнити наші уявлення про місце духовних пісень у православному богослужінні барокової доби. Православна церковна практика передбачала їх спів під час обряду причастя священиків, тобто у тій частині богослужіння, у якій потім розвинувся жанр духовного концерту. Українська традиція не фіксувала цієї практики як такої, що з огляду на вкоріненість не потребувала кодифікації, і про неї ми знаємо завдяки паралітургічному співу колядок у різдвяний період на богослужінні, що зберігся й донині. Російська паралітургічна традиція, як вторинна щодо до української, зберегла більшу кількість джерел, серед яких особливу цінність мають рукописні поголосники з творами з жанровим визначенням «концерт». Паралітургічними концертами були як пісенспіви нестрофічної форми на сакральні тексти, так і духовні строфічні пісні, які, завдяки оригінальній формі фіксації, можна виконувати на богослужінні.

Список використаної літератури

1. Зосім О. Л. Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір : монографія. Київ : НАКККиМ, 2017. 328 с.
2. Медведик Ю. Є. Українська духовна пісня XVII–XVIII ст. : монографія. Львів : Вид-во УКУ, 2006. 324 с.
3. Собрание рукописей и старопечатных книг. URL: <https://lib-fond.ru/> (дата доступу: 12.10.2021).

КАВУННИК О. А.

Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя; кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музичної педагогіки та хореографії (Ніжин, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3883-7909>

З ІСТОРІЇ ТА СЬОГОДЕННЯ МУЗИЧНОЇ РЕГІОНОЛОГІЇ УКРАЇНИ

Регіональні аспекти є одними з пріоритетних у сучасному українському музикознавстві. Вони сприяють системному осмисленню національної музичної спадщини, показу її багатоманітності й цілісності, на противагу фрагментарності, типовій для радянських часів у розкритті форм музичного життя у великих, малих містах, селищах України. Опрацювання в кожному з них основ духовно-сислової спорідненості мистецької діяльності формує засади наукової концепції регіональних досліджень у контексті якостей національного менталітету. У цьому полягає важливість музичної регіоналогії як системи знань про культуротворення, різножанрові форми розвитку музичного мистецтва, його представників у великих, малих містах, селищах регіонів України. У такий спосіб формується контекст об'єктивного системно-цілісного розвитку національного й полікультурного простору сучасної України.

Музична регіоналогія порівняно молода галузь українського музикознавства. І це доводить синонімічна в аспекті філології багатоваріантність терміна регіоналогія, що має смислову еквівалентність зі спільнокореновими поняттями регіоналістика, регіоніка. Таке широке трактування свідчить про доволі потужний імпульс у прагненнях науковців стабілізувати його визначення, формалізувати науково-практичну сутність в аспекті системного осмислення мистецького часопростору, форм й особливостей музичного життя в регіонах України, як органічних складових національної музичної спадщини. Змістовно-сислова ідентифікація формулювань

«регіональна культура», «культура регіону» сприяє створенню моделі соціокультурної творчості. Інноваційними є словосполучення «синдром периферійної культури, культурна периферізація» (Б. О. Сюта [2006]); «універсалізм та регіоніка» як один із засадничих принципів філософії етнокультури (В. А. Личковах [2010]). Вкотре стверджується думка, що широкий спектр тлумачень спільнокорених термінів «регіон, регіоніка, регіоналістика» свідчить про вагомість проблем музичної регіонології в осмисленні тенденцій її розвитку. Дослідження науковців сприяють структуруванню регіональної проблематики, її смислової спорідненості, що характеризується вивченням особливостей українського менталітету, соціотворчих джерел розвитку культури як самодостатньої цілісної системи у форматі суспільно-історичного буття регіону держави.

З історії етапів становлення й розвитку регіональної проблематики в національному музикознавстві слід указати на одне з перших досліджень М. П. Загайкевич [1960] про музичне життя Західної України другої половини ХІХ століття, праці про музичне життя великих культурних центрів: Харкова (Н. О. Пирогової [1968]), Києва (К. І. Шамаєвої [1996], О. О. Лисюк [2017]).

Історію та сьогодення розвитку музичної регіонології України умовно представляють три етапи. **Перший** — 1960–1990-ті роки ХХ століття. На початку 90-х років ХХ століття академік І. Ф. Ляшенко у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського заснував Центр україністики, спрямований на осмислення музичної інфраструктури українського суспільства в регіональній та соціальній проєкціях. Тези науковця про необхідність виконання регіональних досліджень знаходять яскраве продовження, зокрема, у працях О. В. Шевчук [1991], В. А. Мітлицької [2000], Т. І. Росул [2002], Т. В. Мартинюк [2003]. Автори розкривають процеси розвитку регіональної музичної культури в історичній, етнічній, соціоетнічній площинах, питання регіональної сформованості мистецького середовища як системної організації музичної культури.

Другий етап — межа ХХ–ХХІ століть в розвитку музичної регіоналогії. Цьому сприяють праці таких учених: Г. Д. Локощенко [1991], О. П. Васюта, [1997; 2021]; М. В. Черепанін [1997], Н. О. Костюк [1998], П. І. Шиманський [1999], В. А. Мітлицька [2000], Л. О. Кияновська [2000], Т. В. Мартинюк [2003], Т. І. Росул [2002], Б. І. Забута [2003], О. В. Кононова [2004], Л. П. Ігнатова [2006], А. І. Литвиненко [2006]; О. М. Миронова [2007], О. А. Кавунник [2011], а також збірник статей із питань музичної регіоналогії [Культура і мистецтво Чернігово-Сіверщини, 2021].

Третій етап — початок 2020-х років ХХІ ст. в Україні значно динамізується завдяки визначенню світоглядної спрямованості науково-теоретичних досліджень у контексті музичної регіоналогії. Регіональна константа «геосоціокультурний образ регіону», яку запропонувала Т. В. Мартинюк [2003], дає змогу системно-комплексно осмислити мистецьку спадщину українського суспільства, окреслити шляхи стимулювання й розвитку нових видів творчості, мистецького самовдосконалення. Про нові регіональні, міжнародні комунікації в розвитку культурного діалогу музикантів — представників Півдня й Півночі, Сходу й Заходу України свідчать праці Г. В. Карась [2021], С. Ф. Олійник [2017]. Створено потужний науково-джерелознавчий масив досліджень із музичної регіоналогії. Музично-естетична цінність останніх сприяє збагаченню музичного середовища, як частини єдиного культурно-мистецького простору держави. У такий спосіб зміцнюється концепція про цілісність національного і полікультурного простору України. Гуманітарно-соціологічний аспект культури становить сутність наукової концепції досліджень регіональних вимірів української культурної ментальності.

Об'єктом досліджень стає міське середовище як сукупність форм культуротворення городян великого, малого міста, що відіграє особливу роль у визначенні форм життєдіяльності людини. Міське середовище як репрезентативна сфера культурно-музичного життя, уміння абстрагуватися в ньому допомагає суб'єктам культури формувати й розвивати власний художньо-естетичний потенціал. Його розвиток у творчому

досвіді митців — суб'єктів культури становить основу культурної спадщини, серед складових якої: наявність матеріальної культури; поведінкові традиції; стійка повторюваність художніх проявів; самосвідомість і самоствердження.

У контексті музичної регіоналогії сьогодення активно стверджується музичне краєзнавство. За аналогією з історичним і літературним, природничо-географічним і культурно-мистецьким, воно становить сферу не тільки наукового пізнання, а й активної практичної діяльності. Остання об'єднує творчу енергію городян, активізує увагу до культури, традицій і звичаїв міста, сприяє поповненню цікавим музично-фактологічним і джерелознавчим матеріалом державних архівів, експозицій краєзнавчих музеїв міського, обласного, республіканського значення.

Розвиток музичного краєзнавства свідчить про ознаку соціокультурного прояву розуміння, що самоусвідомлення нації починається від пізнання кожним рідного краю. У процесі проведення краєзнавчих досліджень стає можливим виокремлення конкретики фактологічного матеріалу місцевості, який має власну історико-культурну цінність, а не підганяється під загальноприйнятну схему.

У музичному краєзнавстві сформовані напрями вивчення музичного життя провінційних міст в регіонах. Серед них слід визначити такі:

— форми музично-виконавського професіоналізму у зв'язку з розвитком музично-естетичних смаків мешканців міста;

— жанрово-музична панорама концертного репертуару музикантів міста;

— творчі портрети виконавців — солістів і музичних колективів;

— типології мистецької діяльності — аматорської, самодіяльної, академічної;

— творчість композиторів краю.

Визначення закономірностей і форм розвитку музичного мистецтва в контексті культурологічних процесів міста необхідне для розуміння формату соціокультурної динаміки

міста, селища певного регіону. Серед важливих, для розвитку краєзнавства, зокрема й музичного чинників:

- роль державних виконавчих органів у фінансуванні культуротворчих процесів у регіонах (міста, селища);
- діяльність науковців (архівно-пошукова робота, публікації, конференції),
- подвижницька праця громадян міста, селища.

Отже, музична регіонологія є невід'ємною складовою комплексних культурологічних досліджень національної музичної культури. Вона стверджує концептуальне положення українського музикознавства про системно-цілісний і об'єктивний процес розвитку національної музичної культури, у якому формувався духовний мистецький простір як середовище культури. Регіональний напрям досліджень музикознавців характеризується пізнанням форм культурно-мистецького життя, музичного середовища малого міста як соціального й архітектурно-просторового феномену в історичній ретроспективі держави. Це привертає увагу самотніми проявами народної і професійної творчості, органічно і згармонізовано вписується у загальнонаціональний простір, а наявна джерельна база стверджує тезу про значимість малих міст, селищ як культурних соціо-локусів України (В. В. Кузик [2011]), митці в яких сприяють збагаченню духовних цінностей музичної культури держави.

Список використаної літератури

1. Васюта О. П. Музичне життя на Чернігівщині у XVIII–XIX ст. Чернігів : Деснянська правда, 1997. 212 с.
2. Васюта О. П. Музичне мистецтво Чернігівщини як культуротворчий феномен України XX — початку XXI ст. : дис. ... доктора мистецтвознавства : 26.00.01 Теорія та історія культури (мистецтвознавство) / Нац. акад. кер. кадрів культури і мистецтв. Київ, 2021. 563 с.
3. Загайкевич М. П. Музичне життя Західної України другої половини XIX ст. Київ, 1960. 190 с.
4. Ігнатова Л. П. Тенденції розвитку музичної культури Волині кінця XX — початку XXI ст. : дис. ... доктора мистецтво-

знавства : 17.00.01 Теорія та історія культури / Київський нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2006. 234 арк.

5. Кавунник О. А. Музичне середовище Ніжина в контексті національних культуротворчих процесів ХІХ — початку ХХІ століть. Київ : НАН України, 2016. 328 с.

6. Карась Г. В. Відомі діячі музичної культури української діаспори — уродженці Чернігівщини // Культура і мистецтво Чернігово-Сіверщини / ред.-упоряд. В. В. Кузик, О. А. Кавунник. Ніжин: Лисенко М. М., 2021, С. 101–114.

7. Кияновська Л. О. Стилвова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. дис. ... доктора мистецтвознавства : 17.00.01 Теорія та історія культури / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2000. 420 арк.

8. Кононова О. В. Музична культура Харкова кінця ХVІІІ — початку ХХ ст. Харків : Основа, 2004. 176 с.

9. Копиця М. Д. Питання джерелознавства ХХ ст. у світлі ідей музичної україністики І. Ф. Ляшенка // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 16 : Культурологічні проблеми української музики (наукові дискурси пам'яті академіка І. Ф. Ляшенка). Київ, 2002. С. 49–52.

10. Костюк Н. О. Музична культура Західної України 20–30-х років ХХ ст.: ідеї поступу та розвиток національних традицій : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 Теорія та історія культури / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 1998. 267 с.

11. Кузик В. В. Лев Миколайович Ревуцький. Вид. 2-ге, перероб., доп. Київ ; Ніжин : Лисенко М. М., 2011. 84 с.

12. Культура і мистецтво Чернігово-Сіверщини: міста, події, постаті / ред.-упоряд. В. В. Кузик, О. А. Кавунник. Ніжин : Лисенко М. М., 2021. 256 с.

13. Лисюк О. О. Театрально-музичне життя Києва кінця ХVІІІ — першої половини ХІХ ст. : дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.01 Теорія та історія культури / Київський держ. ун-т культури і мистецтв. Київ, 1998. 238 с.

14. Личковах В. А. Універсалізм і регіоніка в сучасній етнокультурології // Культурологічна думка. 2010. № 2. С. 48–53.

15. Литвиненко А. І. Музична культура Полтавщини ХІХ — початку ХХ ст. в аспектах регіонального джерелознавства : дис.

... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 Теорія та історія культури / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2006. 222 с.

16. Локощенко Г. Д. Музыкальная жизнь Сумщины (середина XVIII — 80-е гг. XX века) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 Музыкальное искусство / Киевская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Киев, 1991. 24 с.

17. Мартинюк Т. В. Музичний професіоналізм північного Приазов'я XIX–XX століть (п'ять поглядів на геосоціокультурну динаміку Запорізького краю). Мелітополь : Вид. буд. Мелітопольської міськради, 2003. 608 с.

18. Миронова О. М. Музичне життя в полікультурному середовищі м. Стрия та регіону Стрийщини (друга половина XIX століття — 1939 р.) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01 Теорія та історія культури / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2007. 237 арк.

19. Митлицкая В. А. Музыкальная жизнь Екатеринославщины середины XIX — начала XX веков : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.01 / Ин-т искусствоведения, фольклористики и этнологии им. М. Т. Рильского НАН Украины. Киев, 2000. 179 л.

20. Олійник С. Ф. Регіональні параметри рецепції творчості композиторів-романтиків (на прикладі Ф. Шопена, Ф. Ліста та Р. Вагнера в музичній культурі Львова) // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, 2017. Вип. 40. С. 228–240.

21. Пирогова Н. О. З історії музичного життя Харкова // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. Київ : Муз. Україна, 1968. Вип. 3. С. 228–238.

22. Росул Т. І. Музичне життя Закарпаття 20–30-х років XX століття. Ужгород : ПоліПрінт, 2002. 208 с.

23. Сюта Б. О. Глобалізаційні процеси та музична творчість на межі третього тисячоліття // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 50 : Левко Колодуб: сторінки творчості (статті, дослідження, спогади : зб. ст. Київ, 2006. С. 258–276.

24. Черепанин М. В. Музыкальная культура Галичины (вторая половина XIX — первая половина XX века). Москва : Башня, 1997. 324 с.

25. Шамаєва К. І. Музична освіта в Україні у першій половині XIX ст. : навч. посіб. Київ : ІЗМН, 1996. 112 с.

26. Шевчук О. В. Музична україніка в контексті вітчизняної культури на межі XIX–XX століть // Укр. музикознавство : наук.-метод. зб. / Київська держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1991. Вип. 26. С. 5–18.

27. Шиманський П. І. Музичне життя Волині 20–30 років XIX століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського, 1999. 144 с.

КАРАСЬ Г. В.

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника; доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри методики музичного виховання та диригування (Івано-Франківськ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1440-7461>

ОБРОБКА УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ В РЕФЛЕКСІЇ ОЛЕКСАНДРА КОШИЦЯ І МИКОЛИ БОЙЧЕНКА

Жанр обробки української народної пісні, започаткований Миколою Лисенком, плідно розвивали його учні й послідовники, зокрема Олександр Кошиць (1875–1944) та Микола Бойченко (1894–1946 або 1947). Якщо життєтворчість О. Кошиця в часи незалежності України активно вивчають і популяризують, то постать Миколи Бойченка, композитора, музикознавця, диригента й педагога, і сьогодні мало відома і зовсім не досліджена. Він закінчив Київський університет (1918) і Консерваторію (1919), у якій працював професором гармонії і диригентом (1919–1922). Під час навчання М. Бойченко працював акомпаніатором студентського хору Київського університету св. Володимира під керівництвом О. Кошиця, з яким склались приятельські стосунки. У 1922 році М. Бойченко — організатор і диригент хору української колонії в Бухаресті (Румунія), у 1924-му керував

ним на Шевченківському концерті, виконував власні твори для фортепіано. М. Бойченко викладав теорію музики і композицію в Консерваторії св. Цецилії в Римі (1924–1929), опублікував італійською мовою музично-теоретичне дослідження «Nuovi principi della composizione musicale» («Нові принципи музичної композиції», Рим, 1928) і здобув ступінь доктора філософії в галузі музикології. У 1925 році його запрошують на посаду професора Консерваторії у Флоренції, у 1929–1930 роках працював у Кишиневі професором історії музики в консерваторії, організував і очолив Спільку ліричних артистів, керував українським хором, був диригентом хору оперного театру. Протягом 1932–1938 років у Чернівцях очолив хорове товариство «Буковинський Кобзар», був диригентом і викладачем Вищої музичної школи. Від 1938 року митець постійно проживав у Бухаресті, де його застала капітуляція Румунії (1944). Він намагався виїхати на Захід, однак, як припускала редакція діаспорного журналу «Нові дні» (Канада), мабуть, був арештований радянськими органами і «...слід по ньому загинув» [Маценко, 1985, с. 7].

Рефлексії обох митців щодо жанру обробки української народної пісні віддзеркалені в їхньому листуванні як між собою, так з іншими діячами музичної культури (Василем Бенецьким в Росії та Павлом Маценком у Канаді).

Згадки про М. Бойченка в листуванні О. Кошиця з В. Бенецьким припадають на римський період життєтворчості М. Бойченка. Лю Пархоменко підкреслює, що наскрізною ниткою цього листування були роздуми Кошиця про народну пісенність як основу фахової музичної культури [Пархоменко, 1998, с. 10]. Він на той час був «...не лише найавторитетнішим знавцем у цій галузі, а й справжнім лицарем народного мистецтва. <...> Може скластися враження, що, вихований на високих естетичних зразках класики XVIII–XIX століть, він не сприйняв модерністичних новацій, вважаючи недоречною переускладненість музичної мови» [Пархоменко, 1998, с. 10]. Тобто, з одного боку, О. Кошиць симпатизує молодому композиторові, з іншого — вельми критично оцінює його модерно-експериментальні обробки українських пісень. Відомо, що

у ставленні до композиторів-сучасників О. Кошиць часто був суб'єктивним і доволі критичним.

У грудні 1927 року О. Кошиць приїжджає із США до Рима, де планував підлікуватися і вирішити справи з повернення в Україну. Він зупиняється у М. Бойченка. У листі від 5 листопада 1929 року О. Кошиць пише про те, як, перебуваючи в нього, щодня слухав модерні композиції і яким чином це негативно вплинуло на його здоров'я [Кошиць, 1998, с. 140]. Незважаючи на всі складнощі, особисті стосунки між митцями залишились приятними, вони листувалися, М. Бойченко надсилав О. Кошицеві свої твори. Одержавши 1940 року обробки останнього (припускаємо, що це був збірник «150 буковинських народних пісень із села Чумкова», 1935), О. Кошиць рефлексує на них дуже нервово, про що пише П. Маценку (6 квітня 1940 р.), пересилаючи тому ноти М. Бойченка: «Що торкається мене, то безогляду — що Бойченко є мій приятель, колишній мій акомпаніатор Студентського Хору, брат мого близького друга, високо освічена людина, естет найделікатнішого ґатунку, і, може, найкультурніший між сучасними українцями, — все ж, переглянувши його знуцання над українською піснею, я написав йому, що ніяк не можу погодитись з такою трактовкою пісні взагалі, а української зокрема» [Відгуки, 1985, с. 31–32].

Листування О. Кошиця і М. Бойченка свідчить, що контакти між ними тривали. У листі від 23 лютого 1940 року О. Кошиць дякує за надіслані ноти і відверто рефлексує з цього приводу. Він категорично не погоджується з принципами гармонізації народних українських мелодій, вважаючи що в художній обробці пісні «...треба вживати і її художню мову, тоді все буде природним, логічним, ясным, оправданим і зрозумілим» [Маценко, 1985, с. 5]. На думку О. Кошиця, пісня у своїй основі містить «...незлічимі скарби власних форм музичного вислову, безліч їх зворотів, нюансів і динаміки. Сам сюжет її дає просто в руки повну програму розробки» [Маценко, 1985, с. 5]. Митець обстоює позицію, що українська народна пісня не сприймає чужої музичної мови, вона має свою гармонію, яка зумовлена її мелодикою і, звертаючись

до її аранжування, «треба розвинути те, що вона має, а не начіплювати на неї чужого, перемальовувати її та примушувати говорити чужою, незвичкою й непотрібною мовою» [Маценко, 1985, с. 6]. Виходячи з цього, О. Кошиць вважає обробки М. Бойченка цілком чужими, експериментаторськими. Він не сприймає голосоведення і поліфонії в цих творах, оскільки вони мають загальний, а не український характер. Усе це ґрунтується не тільки на переконаннях О. Кошиця, це його віра, сутність і дух його музичної творчості (композиторської і концертно-виконавської). Митець переконаний, якщо б ці принципи були неправдивими, штучними чи вигаданими, то вони зазнали б критики. Він щиро звертається до молодого колеги: «Я хотів би, Друже, щоб Ви співались у пісню, відчули її, пожили нею хоч один мент, забувши увесь чужий хлам, яким набивали нам голову в музичних школах. Тоді б вільно запрацював закон асоціації, що дає ґрунт і простір мистецькій творчості, і прокинуться у Вашій душі голоси Ваших предків і рідна земля пригорне Вас до своїх грудей та дихне на Вас своїм животворчим духом» [Маценко, 1985, с. 6].

О. Кошиць порівнює українську народну пісню з водами Йордану і радить М. Бойченку скупатися в них «не розумом, а серцем, і “очиститися” та заспівайте хвалу Всевишньому натурально чистим українським голосом» [Маценко, 1985, с. 6]. Він нагадує, що той є не тільки музикантом, а й поетом «найчистішої води і найделікатнішої вдачі!» [Маценко, 1985, с. 6]. О. Кошиць усвідомлює, що колега може не сприйняти його відвертої критики, однак наголошує: «Але ж ми з Вами не тільки музики, а щось трохи ширше й більше...» [Маценко, 1985, с. 6].

У відповіді від 1 квітня 1940 року М. Бойченко досить об'ємно і ґрунтовно відрефлексував на роздуми О. Кошиця щодо народної пісні: «...вона потрібна, як вихідна точка музичного розвинення народу. На неї можна опертися для дальшого поступовання. Але задовольнятися тим, що стоїш на цій точці не сміє народу будучого» [Маценко, 1985, с. 6]. Він сприймає порівняння О. Кошицем української народної пісні з дитиною, до того ж коханою дитиною, яку уславлений

диригент продемонстрував світові у найкращих своїх проявах під час концертної подорожі Української Республіканської Капели країнами Європи (1919–1922), Українського Національного хору Північною і Південною Америкою (1922–1924). Однак, на думку М. Бойченка, дитина-пісня мусить вирости і саме з такої позиції треба підходити до її обробки в сучасних умовах. Композитор доводить, що мова його обробок, як і голосоведення, українські, при цьому торкається проблем таїни композиторської творчості, оскільки крізь його душу «...проходить не тільки народна пісня. Душа переломлює, вигранює в собі весь світ. В ній сонце й зорі звучать. А чи можна хор небесних світил передати тризвуком? Народна пісня — це літавець (метеор), що зірвався з великої матері-зорі й упав незгаслим у душу. Чи не вільно композиторові оповісти про цілу зорю?» [Маценко, 1985, с. 7]. Композитор не тільки обстоює власну позицію, а й веде мову про еволюційний поворот модерної гармонії, яка утвердилася в першій половині ХХ століття і яку він обстоював.

Отже, рефлексії О. Кошиця і М. Бойченка з приводу обробки української народної пісні, відбиті в їхньому листуванні, не тільки демонструють різні погляди на цю проблему, а й спонукають продовжити дискусію про шляхи розвитку цього виду творчості українських композиторів ХХ–ХХІ століть.

Список використаної літератури

1. Відгуки минулого. О. Кошиць в листах до П. Маценка. Вінніпег : Культура й Освіта, 1954. 80 с.
2. Кошиць О. А. Листи до друга. 1904–1931 / упоряд. Л. О. Пархоменко. Київ : Рада, 1998. 190 с.
3. Маценко П. П. Шляхетний обмін думок двох мистців [Листування О. Кошиця і М. Бойченка] // Нові дні. 1985. Ч. 425–426. С. 5–7.
4. Пархоменко Л. О. Передмова // Кошиць О. А. Листи до друга. 1904–1931 / упоряд. Л. О. Пархоменко. Київ : Рада, 1998. С. 5–13.

КАРМАЗІН А. О.

Музей театрального, музичного та кіномистецтва України; кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8860-0355>

ШЕВЧЕНКІВСЬКА ТЕМА У ТВОРЧОСТІ МИХАЙЛА ВЕРИКІВСЬКОГО

Творчість Тараса Шевченка протягом десятиліть постійно була актуальною та змістовною для Михайла Вериківського, однією з провідних у його мистецьких уподобаннях. Як переконує наведена далі таблиця, композитор звертався до неї протягом 1919–1960 років, утілюючи її в різних музичних жанрах — від хорової обробки до опери (таблиця 1).

Таблиця 1.

Шевченкіана Михайла Вериківського

№ з/п	Назва твору	Уточнення	Роки
1.	Хорова фантазія для солістів, хору і фортепіано «Гайдамаки»	Власне лібрето	1919
2.	Редакція та оркестровка сюїти з опери М. Аркаса «Катерина»		1934
3.	Музика до кінофільму «Назар Стодоля»	Українфільм, Одеса	1937
4.	Літературно-музична композиція «Кавказ»		1938
5.	Хор «Світе ясний»		1938–1939
6.	«Сотник»	Власне лібрето	1939

№ з/п	Назва твору	Уточнення	Роки
7.	Хорова обробка народної пісні «Думи мої»	Друга редакція — для голосу з фортепіано	1939 1944
8.	Обробка мелодії Г. Гладкого «Заповіт»		1939
9.	Поєма для баса та симфонічного оркестру «Чернець»		1942
10.	«Наймичка»	Лібрето у співавторстві з К. Герасименком	1943
11.	Оркестровка опери Г. Козаченка «Пан сотник»	За поємою «Сотник»	1958
12.	Хор «Ой, гоп таки так»		1960

Поєзія Т. Шевченка стала становити самостійну лінію в музиці композитора. Серед наведених творів три є окрасою не лише власне шевченкіани композитора, а й творчої спадщини композитора, української музики першої половини ХХ століття загалом. Це кантата (за авторським визначенням — хорова фантазія) «Гайдамаки», опера «Наймичка» і вокально-симфонічна поєма «Чернець». На них і зосередимо свою увагу. Варто сказати кілька слів про загальне ставлення до творчості Т. Шевченка в епоху, в умовах якої довелося жити й творити М. Вериківському.

У Радянській Україні це ставлення не було постійним унаслідок загальних змін соціально-політичної доктрини. У цьому переконують і видання «Кобзаря» різних років: у них або немає, або, навпаки, надруковані деякі «незручні» для влади вірші, деякі твори зазнавали редакторських правок. Відкрито заборонити більшість творів поета (були винятки) тоталітарна влада не наважилась, однак намагалася розгляда-

ти їх у дуже викривленій ідеологізованій площині, керуючись плакатно-примітивізованим гаслом «Тарас Шевченко — пророк соціальної революції».

Цілком зрозуміло, що М. Вериківський, який не на словах, а на ділі був *національним* українським композитором, ніяк не міг погоджуватися з таким поглядом на постать великого поета. Насамперед його приваблювала яскрава мелодійність поетової мови, яка ніби прагнула бути покладеною на музику: «Тарас Шевченко належить до числа наймузикальніших поетів не тільки України, а й усього світу. <...> Ця виняткова музикальність поезії Т. Шевченка була основною причиною того, що не тільки композитори, а й численні представники простого народу стали класти на музику поезії Т. Г. Шевченка» [Одарченко, 1994, с. 84]. Безумовно, літературна творчість поета завжди залишалася для М. Вериківського одним із національних символів України.

За словами О. Козій, музична шевченкіана — це «окремий могутній пласт, що вражає своєю свіжістю, різнобарвністю і невичерпністю» [2014, с. 48]. І творчість Вериківського є значним внеском. Хорова фантазія «Гайдамаки» (1919) — твір, етапний для композитора. Він відкриває його авторську шевченкіану і, водночас, є першим твором національно-історичної тематики. У своєму бажанні написати музику на текст Кобзарєвого шедевра М. Вериківський був серед багатьох українських композиторів, адже до поеми зверталися М. Лисенко, Г. Хоткевич, Д. Січинський, Ф. Богданов, К. Стеценко, Я. Степовий, М. Мусоргський, Ф. Надєненко, І. Шамо, А. Кос-Анатольський, О. Білаш, Ю. Мейтус, і це далеко не повний перелік.

Написані ще у студентські роки, «Гайдамаки» М. Вериківського зосереджують у собі цілий ряд показових для його творчості ознак [Кармазін, 2015, с. 87]. Як справедливо підкреслює Х. Зайченко, «з великої епопеї про селянсько-козацьке повстання 1768 року проти національного й релігійного гніту М. Вериківський вибрав кілька епізодів, акцентуючи мотиви могутнього національного піднесення в обороні волі й батьківської віри, життєствердної сили народної пісні.

А домінує в творі гуманістичний шевченківський заклик понад усе цінувати Богом дароване людське життя, плекати любов до ближнього, а не розбрат і ворожнечу. В умовах кривавої громадянської війни це набирало пекучої актуальності, звучало в унісон із прагненням слухачів до людяності й миру» [2012, с. 74].

Композитор сам написав лібрето кантати, скомпонувавши належним чином поетичний матеріал із текстів окремих розділів поеми Т. Шевченка: «Свято у Чигирині», «Бенкет у Лисянці», «Треті півні», «Червоний бенкет», «Гупалівщина». Цікаво, що вже у пізній період творчості, у грудні 1951 року, сюжет шевченківських «Гайдамаків» знову привернув увагу композитора, цього разу в жанрі ораторії, яка, на жаль, залишилася незавершеною. Про це свідчить його запис у щоденнику: «Добре попрацював і закінчив інтродукцію до ораторії «Гайдамаки» [Вериківська, 1997, с. 74].

Якщо хорова фантазія «Гайдамаки» стала початком, то опера «Наймичка» — кульмінаційним твором музичної шевченкіани та всієї творчості композитора, її вершиною. У ній «як у фокусі, сконцентрувались і як найяскравіше виявились основні риси оперної творчості М. І. Вериківського. Глибоко драматичний основний образ, значний, справді народний зміст, соковитий національний колорит — ось чим привабила композитора поема Т. Г. Шевченка» [Герасимова-Персидська, 1959, с. 46]. Основна увага, природно, зосереджена на постаті Ганни. Однак для композитора у його творчих пошуках важливо відтворити тогочасну атмосферу, традиції, побут. Для цього, зокрема, композитор увів у твір весільний обряд, що стало одним із приводів для звинувачення його під час відомих подій 1948 року в «замилуванні старовиною». Уперше поставлена в Іркутську в листопаді 1943 року, «Наймичка» через рік стала першою оперною прем'єрою у нещодавно визволеній столиці України.

Поема «Чернець» — один із видатних творів Т. Шевченка на історичну тему, що й зацікавило М. Вериківського. Кожного з митців надихала колоритна й сильна постать козацького полковника Семена Палія. Ідучи за поетом, М. Вериківський

нічого не змінює в його авторському тексті — поема звучить без будь-яких скорочень. Композитор присвятив її пам'яті видатного українського музикознавця Миколи Грінченка.

М. Вериківський, на наш погляд, ніби намагається поновому осмислити відомі події. Національно-історична обрзаність спирається на інтонації історичних народних пісень «Максим козак Залізник», «А мій батько орандар». Вільна драматургічна побудова твору не заперечує відчуття його сприйняття як художньо цілісного [Шурова, 1969, с. 59].

Уперше виконана в Уфі 1942 року, поема справила дуже сильне враження на представників української культури, евакуйованих до Башкирії під час радянсько-німецької війни, адже, як згадувала О. Вериківська, композитор запросив на домашню «прем'єру» твору П. Тичину й М. Рильського. Останній, прослухавши музику, назвав М. Вериківського переможцем [2006, с. 34].

Ім'я Михайла Вериківського назавжди залишиться серед митців, які зуміли глибоко й неординарно відтворити сутність Шевченкової поезії, по-справжньому авторське її бачення.

Список використаної літератури

1. Вериківська І. М. Архів Михайла Вериківського // Михайло Іванович Вериківський: погляд з 90-х : зб. ст. / ред.-упоряд. О. Торба. Київ : Центрмузінформ, 1997. С. 72–76.

2. Вериківська О. М. Митець, свідомий свого покликання // Леся / упоряд. Е. Митницький, О. Непоседова. Київ : Прес, 2006. С. 33–37.

3. Герасимова-Персидська Н. О. М. І. Вериківський. Київ : Держ. вид-во образотв. мист. і муз. літ. УРСР, 1959. 96 с.

4. Зайченко Х. С. Хорова музика у творчості Михайла Вериківського як спосіб вираження національно-патріотичних ідей // Михайло Вериківський у контексті української музичної культури та освіти (до 115-ї річниці з дня народження) / за заг. ред. А. М. Ломаковича. Кременець : ВЦ КОГПІ ім. Тараса Шевченка, 2012. С. 71–77.

5. Кармазін А. О. Хорова фантазія «Гайдамаки»: початок звернення М. Вериківського до національно-історичної тематики

// Формування науково-освітньої політики : зб. наук. ст. Київ, 2015. С. 85–89.

6. Козій О. М. Музична шевченкіана // Творча спадщина Тараса Шевченка як чинник національно-патріотичного виховання майбутніх учителів мистецьких дисциплін : матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. / Уманський держ. пед. ун-т ім. Павла Тичини ; гол. ред. О. В. Дудник. Умань, 2014. С. 45–49.

7. Одарченко П. В. Шевченко і музика // Тарас Шевченко і українська література : зб. наук. ст. Київ : Смолоскип, 1994. С. 81–86.

8. Шурова Н. С. Три монологи для баса М. І. Вериківського (жанрово-стилістичні риси) // Українське музикознавство. Київ : Муз. Україна, 1969. Вип. 4. С. 50–66.

КАЦАЛАП О. В.

Інститут мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка; старший викладач кафедри академічного та естрадного вокалу (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8217-480X>

ТВОРЧА СПІВПРАЦЯ СПІВАЧКИ ЗОЇ ГАЙДАЙ І КОМПОЗИТОРА ВІКТОРА КОСЕНКА

Знайомство Зої Гайдай із композитором Віктором Косенком відбулося в Житомирі, де минула її юність і були здійснені перші кроки в музиці. Мистецький вибір не став випадковим, адже майбутня співачка була донькою хорового диригента Михайла Гайдая і зростала у творчій атмосфері. В. Косенку, який того часу мешкав і працював у Житомирі та був одним із найталановитіших молодих митців цього міста, судилося стати її першим після батька професійним наставником в опануванні основ музикування в класі фортепіано місцевої музичної школи. Відтоді їхні творчі шляхи постійно перетиналися. Зокрема, це відбулося в хоровому колективі Волинської народної музики, яким керував Михайло Гайдай. Композитор там часто акомпанував, а Зоя Гайдай розпочала творчу діяльність вокалістки і виконала перші соло [Андрійченко,

1977]. Можливо, початковий етап становлення майбутньої співачки відбувався саме на очах Віктора Косенка.

Навчаючись у 1920-х роках у Музично-драматичному інституті імені М. Лисенка в класі вокалу, Зоя Гайдай уже на ранніх курсах намагалася активно брати участь у мистецькому житті, організовуючи концерти [Гайдай, лист, 1925]. Але про один із них, що відбувся в рідному Житомирі, вона пам'ятала протягом багатьох років, оскільки тоді виконувала романси Віктора Косенка, а він акомпанував [Гайдай, 1963]. Саме на тому етапі тандем «учитель — учениця» почав трансформуватися у творчі взаємини двох професійних музикантів-виконавців. Не дивно, що після закінчення навчального закладу молода співачка, сповнена творчих ідей, знову планувала спільний концерт [Гайдай, листи, 17.03.1928; 30.04.1928]. Очевидно, вона оцінила переваги співпраці з обдарованим, відомим митцем, яка могла позитивно вплинути на її професійний розвиток, а також сприяти популярності. Підкреслюючи свою повагу до виконавського таланту, натхненності й харизми Зої Гайдай, уже на той час солістки Київської опери, Віктор Косенко всіляко намагався підтримати хист молодій мисткині й дарував їй ноти власних творів. Вона ж, поповнюючи свій виконавський репертуар, водночас і популяризувала його творчість. Якимось зустрівшись із композитором під час концертів, співачка не без гордості констатувала, що Віктор Косенко «тут весь час пожинає лаври» [Гайдай, лист, 1929]. Звісно, його успіх і довірена їй музика не могли не надихнути співачку на нові звершення.

Творча співпраця митців тривала і в 1930-х роках. Утвердившись не лише на оперній, а й на камерній сцені, маючи напрацьований репертуар, Зоя Гайдай включила до нього романси Віктора Косенка, які репрезентувала широкому загалу. Його «Легіт легковійний», «Коли б то ти могла», «Я здесь, Инезилья» тощо лунали на сценах Києва, Москви, Ленінграда (нині — Санкт-Петербург, Росія), Баку (Азербайджан), Єревана (Вірменія) та інших міст [Гайдай. Щоденник, 1936–1938, арк. 19 зв., 6–6 зв., 32 зв., 60 зв.–61, 67–68]. Безумовно, ці твори були окрасою репертуару та гідно репрезентували

новітнє українське вокальне мистецтво. Зоя Гайдай стверджувала, що публіка дуже добре сприймала музику композитора. Віктор Косенко також віддавав шану співачці: при нагоді відвідував її виступи [Гайдай, лист, 1937], працюючи над оперою «Марина» за мотивами однойменного твору Тараса Шевченка, саме її бачив у ролі головної героїні. І якби цей задум вдалося реалізувати, це стало б новим етапом у творчій кар'єрі та співпраці обох митців. Однак через хворобу і передчасну смерть композитора 1938 року цей проєкт не здійснився [Волосатих, 2014, с. 37–38].

Після смерті Віктора Косенка Зоя Гайдай ніколи не забувала його київський дім, який ще за життя композитора став осередком камерного музикування. Настановою в житті та професії стали для неї делікатність композитора у ставленні до людей у поєднанні з непохитністю ідейно-творчих переконань [Гайдай, 1963]. У 1952 році на світліні, подарованій дружині Віктора Косенка, співачка залишила такі теплі слова: «Вельмишановній Ангеліні Володимирівні Косенко — справжньому вірному другові й дружині мого першого вчителя — Віктора Степановича, пам'ять про якого для мене незабутня» [Андрійченко, 1977].

Отже, творча співпраця співачки Зої Гайдай і композитора Віктора Косенка була плідною завдяки взаємоповазі, довірі, духовній близькості й спільній меті — популяризації нової української вокальної музики. Твори композитора є українською класикою, званою за кордоном. Ця музика стала надбанням сучасності завдяки Зої Гайдай та іншим виконавцям, які включали її до концертних програм і всіляко пропагували, проклавши їй шлях до майбутніх поколінь слухачів.

Список використаної літератури і джерел

1. Андрійченко І. Пам'ять незабутня. Коментар до фотографії Зої Гайдай [1977 р.] // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ України). Ф. 147 : Гайдай Зоя Михайлівна, українська радянська співачка. Оп. 1. Од. зб. 418. 1 арк.

2. Волосатих О. Ю. Віктор Косенко: музика для театру. Нездійсні оперні задуми // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. 2014. № 1 (22). С. 34–39.

3. Гайдай З. М. Лист до матері від 20.10.1925 // ЦДАМЛМ України. Ф. 147 : Гайдай З. М. — співачка, народна артистка СРСР. Оп. 1. Од. зб. 54. Арк. 1–2.

4. Гайдай З. М. Лист до матері від 17.03.1928 // ЦДАМЛМ України. Ф. 147 : Гайдай З. М. — співачка, народна артистка СРСР. Оп. 1. Од. зб. 54. Арк. 16.

5. Гайдай З. М. Лист до матері від 30.04.1928 // ЦДАМЛМ України. Ф. 147 : Гайдай З. М. — співачка, народна артистка СРСР. Оп. 1. Од. зб. 54. Арк. 20.

6. Гайдай З. М. Лист до матері від 19.04.1929 // ЦДАМЛМ України. Ф. 147 : Гайдай З. М. — співачка, народна артистка СРСР. Оп. 1. Од. зб. 54. Арк. 34–35.

7. Гайдай З. М. Лист до матері від 01.05.1937 // ЦДАМЛМ України. Ф. 147 : Гайдай З. М. — співачка, народна артистка СРСР. Оп. 1. Од. зб. 55. Арк. 15–16.

8. Гайдай З. М. Текст виступу на радіо в день 25-х роковин від дня смерті Косенка В. С. [Рукопис] // ЦДАМЛМ України. Ф. 147 : Гайдай З. М. — співачка, народна артистка СРСР. Оп. 1. Од. зб. 23. Арк. 1–1 зв.

9. Гайдай З. М. Щоденник. Записи про гастрольну поїздку із концертами до Горловки, Ленінграда, Одеси, Харкова тощо. [У щоденник вклеєно 20 програм] [Рукопис]. Квітень 1936 р. — квітень 1938 р. // ЦДАМЛМ України. Ф. 147 : Гайдай З. М. — співачка, народна артистка СРСР. Оп. 1. Од. зб. 30. 69 арк.

КИЯНОВСЬКА Л. О.

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка; доктор мистецтвознавства, професор, член-кореспондент Академії мистецтв України, завідувач кафедри історії музики (Львів, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0117-5078>

ФЕНОМЕН ЕКСТРЕМАЛЬНОЇ ЕМІГРАЦІЇ УКРАЇНСЬКИХ МУЗИКАНТІВ ПІСЛЯ ДРУГОЇ СВІТОВОЇ ВІЙНИ

Загальновідомо, що після Другої світової війни тисячі українців, зокрема й професійних музикантів, змушені були залишити свою Батьківщину й розпочинати життя спочатку в умовах, далеко не завжди сприятливих для самоствердження творчої особистості. Хоча сам процес еміграції — свідомого вибору іншого місця проживання з об'єктивних і суб'єктивних обставин — проаналізовано в багатьох соціологічних працях, окреслимо поведінку і форми творчої активності тих українців, які змушені були втікати з рідної землі, захищаючи своє життя і життя своєї родини без будь-якого застановлення про екзистенційні і професійні умови на новому місці. Враховуючи специфіку такої еміграції, впроваджуємо поняття «екстремальної еміграції».

Розглядаємо специфіку діяльності музикантів в «екстремальній еміграції», спричиненою історичною ситуацією у драматичних чи трагічних обставинах. Ця група «екстремальних емігрантів» була найчисленнішою в середині ХХ століття, коли окремі музиканти, навіть інституції змушені залишити рідне місто, країну і починати все з нуля в чужинному середовищі, часто в надзвичайно складних умовах, зовсім несприятливих для втілення художніх задумів і планів. І все ж усупереч, здавалося б, непереборним перешкодам, митці продовжували свою творчу діяльність, навіть формували нові професійні колективи й інституції, утверджуючи завдяки їм національну ідентичність і продовжуючи питому традицію.

Отже, для «екстремальної еміграції» характерна дещо інша модель поведінки і просування своєї творчості в нових умовах, порівняно з іншими групами емігрантів — трудовими (необхідність матеріального забезпечення за відсутності належної праці у своїй країні), науковими (пошук оптимального середовища для реалізації наукової гіпотези), артистичними (можливість виступати на різних сценах світу) тощо.

Слід коротко окреслити поведінку людини в надзвичайних ситуаціях. У цьому випадку є загальне правило, яке психологи окреслюють як «шок майбутнього», коли природні біологічні захисні механізми не можуть задовольнити потреби швидко адаптуватись до загрозливих умов реальності. Елвін Тоффлер у книзі «Шок майбутнього» описує стресові обставини, характерні для екстремальних ситуацій: зміна системи цінностей, механізмів соціального співіснування, посилення поспіху, перевантаження інформацією, погіршення міжособистісних відносин, почуття самотності, страх за долю (свою і близьких) у майбутньому [Toffler, 1998]. Але автори — не лише Е. Тоффлер, а й інші, які досліджують психологію екстремальних ситуацій, не враховують деяких індивідуальних правил виживання творчих інтелектуальних особистостей, які стикаються з труднощами найвищого екзистенційного порядку.

Люди, наділені більшою духовною чутливістю та інтелектом, в екстремальних ситуаціях здатні завзятіше активувати інші механізми дії, крім природних інстинктів, вони більше орієнтовані на ідеальні цінності. Це відмінність між поведінкою митців, творчих людей загалом та поведінкою інших соціальних груп. У цьому випадку вирішальну роль відіграє те, що ідеали молодості, цінності попереднього, «нормального» періоду, а також непереборна потреба у творчості є провідною метою в їхньому житті, що долає всі, навіть нездоланні, на перший погляд, перешкоди, а передусім — долає страх, отой «шок майбутнього», про який пишуть психологи.

У зв'язку з викладеною гіпотезою, дозволимо собі згадати афоризм із роману «Алхімік» Паоло Коельо: «Моє серце боїться страждань, — сказав юнак Алхімікові однієї ночі,

коли вони дивилися на темне, безмісячне небо. — Скажи йому, що гіршим від страждання є страх перед ним. Жодне серце не страждало, вирушивши на пошуки мрій, бо кожна мить такого пошуку є миттю зустрічі з Богом і Вічністю» [Коельо, 2002, с. 23].

Розмірковуючи над феноменом, як вдавалось тим, хто був вимушений покинути Україну за несприятливих обставин, усе ж не втрачати глибинного зв'язку з Батьківщиною, до того ж, утверджуватись у чужинному середовищі з колосальним успіхом і досягати міцного соціального становища, вершин професійної кар'єри, доходимо висновку, що для цього необхідні кілька чинників. Найважливішим, звісно, є психоемоційний тип особистості, яка для успішного здійснення «життєвого проєкту» має включати такі риси, як цілеспрямованість, працьовитість, здатність пристосуватись до нових умов, оптимізм і витривалість. Важливе значення має також екзистенційна й інтелектуальна гнучкість, що дає змогу адаптуватись у сприйнятті системи цінностей інонаціонального культурного оточення. Але для того, щоб залишитись собою і зберегти зв'язок зі своїми національними традиціями, конче необхідні усвідомлення власного коріння, історична пам'ять, яка формує основи світогляду.

Можемо навести сотні прикладів, коли українцям на чужині вдавалося (і вдається дотепер) максимально реалізуватися, стати успішними в інонаціональному середовищі, а водночас, не втрачати зв'язку з духовною Батьківщиною. Саме вони утворюють українські осередки, які плекають національну культуру, стають її репрезентантами у світі. Більше того, їх зусилля спрямовані не просто на збереження і підтримання власних патріотичних почуттів, а найбільше на те, щоб їхні нащадки не втратили відчуття того, «хто вони і чийого роду діти», щоб у чужинному просторі зберегли ментальні ознаки українства. Враховуючи музикальну обдарованість і співочу натуру українців, природно, що саме пісня нерідко виявлялась надто важливою передумовою збереження власної ідентичності.

У доповіді розглянуто приклади кількох представників «екстремальної еміграції» із середовища українських музикантів: композитора і хорового диригента Андрія Гнатишина, співака і композитора Степана Спеха, скрипаля й композитора Романа Придаткевича й композиторки Стефанії Туркевич-Лукіянович.

Список використаної літератури

1. Коельо П. Алхімік / пер. з португ. В. Морозова. Львів : ВНТЛ-Класика, 2002. 128 с. URL: <https://lib.com.ua/uk/book/alkhimik/?page=1> (дата звернення: 15.10. 2021).
2. Toffler A. Szok przyszłości. Poznań : Zysk i S-ka, 1998. 480 s. (Seria: „Antrospos”).

Копиця М. Д.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського; доктор мистецтвознавства, професор, заслужений працівник освіти, завідувач кафедри історії української музики та музичної фольклористики (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9183-2117>

СЕРГІЙ ПРОКОФ'ЄВ І СОНЦОВКА: З ЕПІСТОЛЯРНОЇ СПАДЩИНИ

Тема «Сергій Прокоф'єв і Україна» лежить у площині відкритості її до широкого простору проблеми «Україна і світ», або «українська тематика у світовому культурному ландшафті» ще два десятиліття тому, як це не дивно сьогодні, було чимало скептиків щодо наукової і практичної доцільності такої постановки питання, тим паче, подальшого її висвітлення. Хтось помилково вважав її малоціквою, такою, що «не визріла» для наукового осмислення. Хтось із позиції меншовартісності думав, що українські теми й образи навряд чи могли запліднювати світове мистецтво, зокрема і музичне. На щастя, таких скептиків, принаймні в Україні, залишилось небагато, і кожна нова розвідка, нове наукове

відкриття підтверджує, наскільки багатовимірною за проблематикою, персоналіями, загальною концептуалізацією постає вирішення української тематики у світовому контексті.

Постановка цієї проблеми залежить від низки важливих факторів, насамперед — активно-наступальної позиції наших високо достойних учених різних гуманітарних галузей. Україна та її світові надбання мають стати об'єктом найширшого масиву не тільки співвітчизників, а й міжнародного універсуму загалом.

Глибокі зрушення в цьому напрямі вже є. Достатньо назвати такі важливі за своєю науковою цінністю дослідження, як питання європейського романтизму й Україна Дмитра Наливайка [1988; 2001], ідеї типології серця в українському кордоцентризмі та американському трансценденталізмі (Сковорода — Емерсон) Сергія Пригодія [2001], або закономірності в ейдосах зустрічей культур Сергія Кримського [2001; 2003; 2012]. Названі дослідження стали проривними в усвідомленні статусу самовизначення України та її культурного надбання.

Важливо згадати унікальне видання, перше в музичному просторі України епохи Незалежності, що сьогодні вже є бібліографічною рідкістю — збірник «Науковий вісник Національної музичної Академії України. Вип. 17: Українська тема у світовій культурі» (Київ, 2001. 356 с.), матеріали якого були презентовані в рамках фестивалю «КиївМузикФест-2000». Збірник і сьогодні зберігає статус наукових сенсацій, а ті особистості, хто надихнув, реалізував цей непересічний проєкт, — Олег Тимошенко, Іван Карабиць, Анатолій Лашенко, Любомир Гайда (з Гарварда) — достойні нашої вдячної пам'яті. Низький уклін редактору збірника Ользі Голинській.

Крізь призму висловлених ідей поглянемо на тематику життєтворчості Сергія Прокоф'єва, зважаючи на 130-річний ювілей — подію, яку відзначає світове співтовариство. Невичерпність духовної спадщини одного з геніїв ХХ століття доведено активною історією життя невмирущої спадщини митця. Для українців С. Прокоф'єв — не тільки символ, це

наш великий земляк, який ніколи не забував свою малу вітчизну, місце народження, щасливе дитинство.

Незаперечним є факт формування перших творчих кроків майбутнього генія — це період, коли закладається ментальна, духовна, культурна основа особистості. І таку різновекторну тему як «Прокоф'єв і Україна» потрібно розглядати у трьох напрямках:

1. Україна в житті Прокоф'єва.
2. Україна у творчості митця.
3. Україна в душі і серці композитора.

На жаль, у російському музикознавстві подібній проблематиці не приділено уваги. Є констатація фактів біографії у праці Ізраїля Нестьєва [1973] та згадка про українські народні мотиви в опері «Семен Котко» Марини Сабініної [1963]. Для українських дослідників така тема — невичерпне джерело пошуків і розмислів. Цікаві матеріали вже опубліковані у статті Олександрі Олійник [2014]. Розглянемо деякі маловідомі матеріали і продовжити напрацювання колег.

Україна в житті Прокоф'єва. Наталія Савицька стверджує, що ранній вік формується по життєвій траєкторії вельми своєрідною субкультурою, де дитина представляється крихким і рухливим шаром світосприйняття. Дитинство запліднює подальшу пам'ять і живить наступні вікові етапи зрілості й пізнього періоду життя [Савицька, 2008].

Україна в житті Прокоф'єва — це народження, хрещення в церкві села Сонцовка Бахмутського повіту. Це дитячі спогади про безкрайні простори. У степового хлопчика Сергійка, що з'явився на світ у селі на території Скіфії, довго трималися в пам'яті кургани-поховання, які вінчують ідоли кочівників.

Дитинство Серьожі — це бажання творити, писати вірші, опери, малювати, грати в шашки, їздити верхи. Усі бажання співіснували з надзвичайно розвиненою інтуїцією, пошуку старших наставників, які допомогли би усвідомити, куди веде ця калейдоскопічна жага до оточуючого світу. Саме в цей пубертатний період закладаються зерна майбутніх глибоких естетичних і духовних прозрінь.

Україна в житті Прокоф'єва — це перші концерти у великій залі Київської консерваторії, де «музичний варвар і руйнівник» презентував перші фортепіанні мініатюри і великий знаковий опус — Фортепіанний концерт № 1. За диригентським пультом — улюблений учитель Р. М. Глієр (1916).

Україна у творчості Прокоф'єва — дике язичницьке поле балету «Ала і Лолій», дивовижна чарівність страшної потайної влади землі та її звіриної пристрасті, що співіснують з таїною нічного степу і пам'ятають криваві набіги Тамерлана. Саме «Скіфська сюїта» для Прокоф'єва стала символом возвеличення рідних просторів.

Пізніше, у 1930-ті роки — це балет «Ye Borysthene» або «На Дніпрі», поставлений у співдружності з українцем Сержем Лифарем у Grand opera. Це — хор «Золота Україна» і кантата «Здравиця» для мішаного хору й оркестру на тексти українських народних пісень. Це музика до фільмів «Партизани в степах України» та «Котовський». Нарешті, це образ колоритного донецького села у драматичний час визвольних змагань, відтворених в опері «Семен Котко», де композитор подарував нам, українцям, свою версію «Заповіту» Т. Шевченка.

Нарешті, третій напрям — **Україна в душі і серці композитора** — особливо яскраво підтверджується уривком із листа Сергія Сергійовича до Бориса Асаф'єва з Америки, куди не хотіли пускати митця, посилаючись на те, що він «руський сепаратист». Прокоф'єв вважає Україну рідною і зазначає: «Быть может, американцы и смотреть не пожелают на русских сепаратистов, но ведь я уроженец лояльной Украйны» (більше про цей унікальний лист можна прочитати у статті Л. Олійник [2014]).

До прокоф'євсько-українських розмислів додамо ще одне майже невідоме джерело — листування майбутнього композитора з Р. М. Глієром із Сонцовки. Епістолярій містить 25 кореспонденцій і зберігається у масштабному маловивченому архіві Р. М. Глієра (фонд 2085) у РДАЛМ (Москва, Росія). Листування тривало з 1903 року до 1918, майже до від'їзду Прокоф'єва за кордон.

Через епістоли простежується самостійність і неординарність мислення Прокоф'єва, етику відносин із рідними і наставниками, особлива енергетична наповненість слова, його життєдайний оптимізм, спрямованість до світу. Джерелом натхнення для композитора було донецьке село — його пісні й танці, народні обряди, церковний ритуал — усе це закладено в генетичну пам'ять від народження, а згодом своєрідно актуалізувалось у творчості.

Отже, тема «Прокоф'єв і Україна» лежить у площині ще більш насиченої лакуни — проблематики «Україна і світ» — теми відкритої, перспективної, важливої, що все більше повинна входити у міжнародний універсуум загалом. За нею — Україна у творчості Ігоря Стравінського, Кароля Шимановського. Леопольда Яначека, Ференца Ліста, Модеста Мусоргського, Бели Бартока і багатьох інших митців.

Список використаної літератури

1. Кримский С. Б. Мудрецы всегда в меньшинстве. Статьи разных лет / сост. Д. С. Бугаго. Киев : Дмитрий Бугаго. 2012. 400 с.
2. Кримський С. Б. Ейдоси зустрічі культур (методологічний екскурс) // Науковий вісник Національної музичної Академії України. Вип. 17 : Українська тема у світовій культурі. Київ, 2001. С. 42–74.
3. Кримський С. Б. Запити філософських смислів. Київ : Парапан, 2003. 240 с.
4. Наливайко Д. С. Європейський романтизм і Україна // Науковий вісник Національної музичної Академії України. Вип. 17 : Українська тема у світовій культурі. Київ, 2001. С. 26–41.
5. Наливайко Д. С. Спільність і своєрідність: Українська література в контексті європейського літературного процесу. Київ : Дніпро, 1988. 395 с.
6. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 17 : Українська тема у світовій культурі. Київ, 2001. 356 с.
7. Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева. 2-е перераб. и доп. изд. Москва : Сов. композитор, 1973. 713 с.
8. Олійник О. С. «Степовий хлопчик» Сергій Прокоф'єв і Україна // День. 2014. 28 листопада, № 224/225. С. 15.

9. Пригодій С. М. Кільце, аналогії, антитетика у Г. Сковороди й Р. Емерсона // Слово і Час. 1999. № 12. С. 20–25.

10. Пригодій С. М. «Типологія серця» в українському кордоцентризмі та американському трансценденталізмі (Г. Сковорода і Р. Емерсон) // Науковий вісник Національної музичної Академії України. Вип. 17 : Українська тема у світовій культурі. Київ, 2001. С. 53–74.

11. Сабинина М. Д. «Семен Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева. Москва : Сов. композитор, 1963. 312 с.

12. Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості Львів : Сполом, 2008. 319 с.

КОРНІЙ Л. П.

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України; доктор мистецтвознавства, професор, провідний науковий співробітник відділу екранно-сценічних мистецтв та культурології (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4988-7186>

УКРАЇНСЬКА ШКІЛЬНА ДРАМА З МУЗИКОЮ XVII–XVIII СТОЛІТТЯ: ПРОБЛЕМА РЕЦЕПЦІЇ ТА ФОРМУВАННЯ САМОБУТНОСТІ

Україна в XVII–XVIII століть, перебуваючи на пограниччі між Західною, Центральною та Східною Європою, була відкритою до засвоєння досягнень «латинського» світу (західноєвропейських та польської культур). Досі в українському музикознавстві звертали увагу на роль італійського, німецького, польського музичного мистецтва у виникненні партесного співу. Актуально розглянути такі контакти і в українському театральному мистецтві.

В Україні, насамперед в Києво-Могилянській академії, з XVII до середини XVIII ст. виставляли шкільні драми з музикою. Хоча про наявність музичного компонента в українських шкільних драмах писали деякі літературознавці й музикознавці, але досі не було з'ясоване питання:

чи впливали інонаціональні шкільні вистави на спосіб використання музичного компонента у вітчизняних драмах, чи мав він самотні ознаки?

У XVII–XVIII ст. в Західній Європі активно розвивався жанр опери, але поряд із цим функціонували й шкільні вистави духовних драм. У цьому особливо відзначилися школи Ордену Єзуїтів. Вони з кінця XVI ст. виникали в різних країнах Європи, зокрема й в Україні. Як зазначають дослідники, єзуїти сформували модель навчання і виховання з орієнтацією на гуманістичні школи [Шевченко, 2021]. При цьому єзуїти надавали великого значення релігійному вихованню. Одним із дієвих засобів такого виховання були для них шкільні вистави за участю студентів. Єзуїти дбали, щоб постановки були привабливим видовищем, тому залучали до них різні види мистецтв — музику, пластичні рухипантоміму, танці, живопис.

Петро Могила, запровадивши в Лаврській школі, а потім і в Київському колегіумі сім вільних наук, зокрема поетику, риторику, музику, орієнтувався, як пише історик Костянтин Харлампович, «на зразок єзуїтських шкіл» [1898, с. 459]. При цьому Петро Могила хотів, щоб у Київській академії західна наука була перенесена на православний ґрунт, у якій молодь, як і колись, виховувалася б у «вшелкой побожности, в обычаях добрых» [Харлампович, 1898, с. 357]. Як видно з його слів, значна увага надавалася вихованню православних релігійних цінностей.

З орієнтацією Петра Могили та інших діячів на «латинські» школи, зокрема єзуїтські, пов'язане запровадження в Київській колегії (академії) шкільного театру. Він дав початок розвитку професійного театру в Україні.

Проблема впливу західноєвропейської, польської, зокрема і єзуїтської драми на українську шкільну драму вже була в полі зору літературознавців. Її досліджував український історик літератури Володимир Резанов. У 20-х роках XX ст. він опублікував майже всі тексти українських шкільних драм. Згідно з його розвідками, на українській шкільній драмі позначилася рецепція латинської духовної драми нового стилю

(далі новолатинська), яка виникла у 30-х роках XVI століття в Нідерландах і Німеччині і виставлялася в шкільних середовищах західно-центральноєвропейського простору. Ця драма використала і продовжувала традиції католицької середньовічної драми — містерій, міраклів і мораліте. На ці жанри орієнтувалися й українські автори шкільних драм.

Рецепцію єзуїтських драм у творчості українських авторів розглянуто в монографіях В. Резанова: «Из истории русской драмы. Школьные действия XVII–XVIII вв. и театр иезуитов» (Москва, 1910) та «К истории русской драмы: экскурс в область театра иезуитов» (Ніжин, 1910).

Український шкільний театр XVII–XVIII ст. досліджувала сучасна польська та американська літературознавець Пауліна Левін (Paulina Levin). З цієї проблематики вона опублікувала кілька англомовних праць. Визнаючи заслуги В. Резанова в дослідженні інонаціональних запозичень, П. Левін вважала, що в багатьох аспектах вони є невідповідними [Левін, с. 350]. Мета її розвідок — виявити своєрідність українських шкільних драм [Левін, с. 29]. Учена доходить висновку, що для українських авторів Святе писмо, твори Отців Церкви, літургичні тексти були основним джерелом сюжетів і трактування священних подій у виставах. Вони спирались на візантійсько-слов'янські, православні церковні традиції. Саме у способах використання Біблії виявилася своєрідність українських вистав. Але при цьому дослідниця визнає, що українські автори запозичили в єзуїтів методи постановок, барокові виражальні засоби, зокрема вишуканий вербальний стиль, метафоричну мову, алегоричних персонажів, особливості костюмів, сценічні атрибути, музичний компонент. Проте, як зазначає П. Левін, «їхнє театральне і драматичне мистецтво інспірувала й надихала багата культурна спадщина православ'я» [Левін, с. 36]. У православній Службі значну роль відігравав спів хору. Імовірно, використання в українській шкільній драмі музичного компонента було зумовлене не тільки бароковими запозиченнями, а й опорою на власні релігійні традиції.

Джерельним матеріалом для пропонованого дослідження стали друковані тексти 24-х українських шкільних драм, а також наукові праці В. Резанова про західноєвропейську і польську шкільні драми, насамперед езуїтську. Оскільки неможливо ознайомитися з рукописами і стародруками інонаціональних текстів драм (XVI–XVIII ст.), монографії вченого стали джерелом інформації про використання в них музики. Дослідник подає зміст багатьох драм, їх структуру, а іноді пише і про застосування музики. З його інформації довідуємось, що в більшості інонаціональних шкільних вистав був музичний компонент.

На жаль, при текстах українських драм немає нотних записів музичних номерів, за одним винятком, недавно оприлюдненим. Невідомо, чи збереглися такі нотні записи в текстах інонаціональних драм. Проте подані в інонаціональних та українських драмах численні ремарки про звучання музики, а також вербальні тексти музичних номерів дають підстави для висновку про роль музики в цих виставах.

В інонаціональних та українських драмах переважав спів хору, зокрема спів ангелів. У цьому, мабуть, виявилась орієнтація інонаціональних та українських авторів на античну драму. Крім того, співали в драмах й інші персонажі, а також звучала інструментальна музика, виконувались балетні номери.

На позначення музичного звучання інонаціональні та українські автори використовували схожі терміни. В інонаціональних — латинські *chor*, *chorus*, *cantus* (тобто спів). В українських — хор з уточненням про його спів, *п'єніе*, латинські *cantus*, *carmina* (в одній драмі). Найчастіше в українських драмах використовується термін *п'єніе*, як і в інонаціональних *cantus*. Мабуть, від *cantus* походить термін кант, що також досить часто трапляється в заголовках музичних номерів драм (Димитрій Туптало, Митрофан Довгалевський, Георгій Кониський та ін.). У драмі польською мовою Сави Стрілецького фіксуються латинські назви: *cant*, *aria*.

Українські автори запозичували з інонаціональних вистав також місце звучання музики у структурі драм. У новолатинській драмі XVI ст. склалася традиція використовувати

співи хору лише в кінці дій. Її успадкували західноєвропейські й польські шкільні вистави, зрідка цього дотримувалися й українські (чотири драми із 24-х). У більшості українських драм, як і в єзуїтських, музика могла звучати в різних місцях дії. В українських драмах наявні повністю музичні сцени без декламацій, які, на думку В. Резанова, виникали під впливом єзуїтських драм. Завдяки значному використанню музичного чинника деякі єзуїтські драми наближались до опери. В. Резанов зазначив, що твір «Geburt Christi» (Hamburg, 1681) уже був справжньою оперою. В Україні на основі шкільної драми не виникла опера, але серед збережених українських шкільних драм є п'єси з використанням музичного чинника майже в усіх діях. Це свідчить про формування жанру *драми з музикою*.

Детальне вивчення драматургічної ролі музики в українських драмах показало її важливу роль не тільки в естетичному впливі на глядача, а й у розкритті фабули твору, проведенні основної ідеї. У зв'язку з тим, що барокова українська шкільна драма була статичною, події у виставі не зображувалися, про них розповідали, тому важливими були співи Хору. Він, за моїми спостереженнями, виконував функцію персонажа, як в античній драмі. Хор роз'яснював події, коментував їх, одних персонажів він засуджував, іншим співчував. Крім співів, в українській драмі зрідка звучала гра на інструментах, використовувалися танці, пантоміма. Так, у драмі «Про Олексія, чоловіка Божого» виставлялася сцена «Играение свадби», у якій селяни на весіллі грали на цимбалах та скрипках і танцювали. В іншій драмі, «Йосиф Патріарха», виконувався хор-балет на кшталт пантоміми.

Серед 24-х драм частим використанням музики вирізняється різдвяна драма Димитрія Туптала «Комедія на Рождества Христова». Відомо, що він був автором багатьох кантів, отже, мав музичні здібності. У цій драмі наявні ознаки створення музичної драматургії, що проявилася в повторності музичного матеріалу типу лейтмотивів [Корній, 2020].

Хоч автори українських драм і постановники запозичували способи використання музичного компоненту з єзуїт-

ського театру, проте сам музичний матеріал, який звучав у них, надавав їм самотності. Це виявилось в залученні до драм уже поширеної на той час української духовної музики. З ремарок дізнаємося, що в драмах звучали монодійні церковні піснеспіви, що представляють середньовічний пласт нашої культури (різдвяні, великодні, на успіння Богородиці та ін.). Їх виконували в церквах, тому вони були добре відомі глядачам. До нашого часу піснеспіви, зафіксовані п'ятилінійною нотацією, дійшли в Ірмолоях XVI–XVIII ст. Вони надавали виставам величності й посилювали благочестиві настрої глядачів. Церковна монодія добре підходила до медитативної природи основної частини шкільної драми.

Самотності українській шкільній драмі надавала вербальна мова — староукраїнська з впливами церковнослов'янізмів. Весь текст драми написаний силабічним віршем, зокрема й у музичних номерах. Дослідження віршових особливостей музичних номерів драм показало їх подібність до віршування жанру, який називають духовною піснею або духовним кантом. Його поява пов'язана з виникненням у кінці XVI ст. української силабічної поезії. Творці цього жанру належали до освіченої верстви українського суспільства, знали поетичне і музичне мистецтво. У цьому жанрі проступають ознаки барокового стилю, зокрема в поетичному змісті, співвідношенні поетичного і музичного чинників, у формотворенні та ладових особливостях. У зв'язку з тим, що термін пісня має широке значення (церковна, фольклорна пісня), для барокового жанру вживаємо термін кант, тим більше, що в драмах використовується саме цей термін. Автори драм залучали до вистав відомі зразки кантів, а також зазначали, що саме належить співати «на тон» якогось канта. Тому й у збірниках духовних кантів, зокрема й у «Богогласнику», вдалося віднайти нотні записи кількох музичних номерів драм. Зв'язок української шкільної драми з кантовою культурою також надавав їй самотніх ознак.

Не можна не згадати про інтермедії, які ставили між діями серйозної драми. Це сценки світського, гумористичного змісту. Відповідно до вимог поетичних курсів, вони були

пов'язані з місцевим колоритом. У них використовували українську мову, виступали українські персонажі (селяни, козак та ін.), виконувались українські пісні й танці. Тобто в інтермедіях також увиразнилась самотність українського шкільного театру.

Зазначимо, що в українській шкільній драмі наявне контрастне зіставлення протилежностей, притаманне бароковому стилю: проголошення високих моральних і богословських істин у серйозній частині драми та реалії повсякденного життя зі смішними і гротескними персонажами в інтермедіях. Ознаки барокового стилю в українській драмі помітні і в синтезі різних видів мистецтв зі значною роллю музики в шкільній драмі.

Отже, український шкільний театр належав до барокового мистецтва, яке в ту епоху переважало. Можна констатувати, що, створюючи в бароковому стилі, українські автори не тільки засвоювали інонаціональні театральні здобутки, а й досягали самотності.

Наприкінці XVIII ст. російська імперська влада намагалась перетворити Києво-Могилянську академію на духовний заклад. У зв'язку з освітньою реформою, яку запровадив у Київській академії митрополит проросійської орієнтації Самуїл Миславський (1783–1796), шкільні вистави були заборонені. Це загальмувало розвиток національного театру в Україні.

На початку XIX ст. жанр «драма з музикою» набув нової іпостасі в театральному творі Івана Котляревського «Наталка Полтавка», яку називають оперою.

Список використаної літератури

1. Корній Л. П. Українська шкільна драма XVII–XVIII століть: проблема інтерпретації музичного компонента // Народна творчість та етнографія / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України. Київ, 2020. № 4. С. 96–197.

2. Резанов В. И. Из истории русской драмы. Школьные действия XVII–XVIII вв. и театр иезуитов / Московский ун-т, Императорское об-во истории и древностей российских. Москва, 1910. 344 с.

3. Резанов В. И. К истории русской драмы: экскурс в область театра иезуитов. Нежин : Тип. наследников В. К. Меленевского, 1910. VI, [2], 464 с.

4. Харлампович К. В. Западнорусские православные школы XVI — начала XVII века, отношение их к инославным, религиозное обучение в них и заслуги их в деле защиты православной веры и церкви. Казань : Типолитограф. Императорского ун-та, 1898. 524, LXII с.

5. Шевченко Т. Гуманістичні засади єзуїтської освіти: До 350-річчя заснування Львівського університету // Релігія в Україні: міркуй разом з нами : інтернет-портал. 2011. 20 січня. URL: <https://www.religion.in.ua/main/history/7879-gumanistichni-zasadi-yezuyitskoyi-osviti-do-z50-richchya-zasnuvannya-lvivskogo-universitetu.html> (дата звернення: 20.09.2021).

6. Lewin P. Drama and Theatre at Ukrainian Schools in the Seventeenth and Eighteenth Centuries the Bible as Inspiration of Images, Meanings, Style and Stage Productions // Harvard Ukrainian Studies. 1984, June. Vol. 8. No. 1/2 : The Kiev Mohyla Academy: Commemorating the 350th Anniversary of its Founding (1632). P. 93–122. Подаємо за: Левін П. Українська шкільна драма і театр XVII–XVIII століття: Біблія як джерело образів, понять, стилю та театральних вистав // Левін П. Польські контексти українського бароко, шкільної драми та театру. Київ : Талком, 2019. С. 350–369. (Студії з україністики. Вип. 25).

7. Lewin P. Ukrainian Drama and Theater in the Seventeenth and Eighteenth Centuries. Edmonton ; Toronto, 2008. 218 p. (Левін П. Українська шкільна драма в XVII–XVIII століттях) // Левін П. Польські контексти українського бароко, шкільної драми та театру. Київ : Талком, 2019. С. 28–178. (Студії з україністики. Вип. 25).

КРУЛІКОВСЬКА Т. П.

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка; здобувач кафедри історії музики; науковий керівник — Л. О. Кияновська, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри (Львів, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5997-158X>

«УКРАЇНСЬКА ШКОЛА» У ТВОРЧОСТІ ПОЛЬСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ПОДІЛЛЯ ХІХ СТОЛІТТЯ

У другій половині ХІХ століття в історії української музичної культури відбувалось становлення національної композиторської школи на чолі з Миколою Лисенком. У цей час активізується робота українських істориків, фольклористів, етнографів зі збирання, вивчення та дослідження фольклору. Українські поети і композитори звертаються до тем історичної минувшини, культури й побуту народу, творчо переосмислюють національний пісенно-танцювальний матеріал.

Зважаючи на багатомісячну історію міжетнічних контактів на Поділлі, у ХІХ ст. можна виділити групу польських діячів, які в силу історико-культурних передумов здійснювали запис, наукове обґрунтування й інтерпретацію українського фольклору, звертались до національної тематики у власній діяльності — науковій, дослідницькій, творчій.

Григорій Грабович слушно зауважує: «Питання контактів між польською й українською культурами почало привертати систематичну увагу вже на початку ХІХ ст., насамперед унаслідок існування «української школи» в польській романтичній літературі» [Грабович, 1997, с. 1].

Уперше термін «українська школа в польській літературі» вжив польський прозаїк і критик Олександр Тишинський (Aleksander Tyszyński, 1811–1880) у розвідці «Про школи польської поезії»¹ у психологічному романі «Амери-

¹ Tyszyński A. O szkołach poezji polskiej // Tyszyński A. Amerykanka w Polsce. Petersburg : K. Kray, 1937.

канка в Польщі» (1837). Згодом цей термін набув поширення в українському літературознавстві для визначення групи польських поетів і письменників романтичної доби, які торкалися теми української історії, зображували красу української природи, народний побут, фольклор тощо.

Знаково, що «українська школа», до якої належали Северин Гоцинський (Seweryn Goszczyński, 1801–1876), Богдан Залеський (Józef Bohdan Zaleski, 1802–1886), Антон Мальчевський (Antoni Malczewski, 1793–1826), починає активно формуватись у період Листопадового повстання. Як вказує дослідниця їхньої творчості й національного романтизму Марія Яніон (Maria Teresa Janion), «їхня творчість становить ще одну версію романтизму <...> це твори <...> у яких оспівано українські фольклорні мотиви, а також історичні традиції народного бунту» [Janion, 1967, с. 167].

«Українську школу», як феномен польського романтизму, що сформувався на українських землях, неможливо розглядати поза українським контекстом, взаєминами з культурою, традицією, фольклором українського народу, що мали безпосередній вплив на формування національної тематики у творчості її представників [Ощипок].

За словами Олени Ткачук: «Чуттєве ставлення до української землі, як до своєї Батьківщини, характерне для тих поляків, які були родом з цієї території, на якій мали власні маєтки <...> Вихідці зі шляхетських родин з Поділля та Волині, поети-романтики представляли “українську школу” польського романтизму, сприймали Україну як свою власну “малу Вітчизну”, ставились до неї як до елегантного раю на землі, з його квітучими вишневіми садками, мальовничими степами та лісами, мужніми козаками, ефектними дівчатами та сумними піснями, що хапають за серце» [Ткачук, 2016, с. 94].

Подібно до літературного напряму, зацікавленість українською тематикою спостерігається в українсько-польських композиторів XIX ст., особливо тих регіонів, де історично сформувались міцні зв'язки двох національних культур, які проникли в життя і побут населення. Дієвим стимулом для творчості польських діячів у XIX ст. стала значна популярність української народної пісні, яка зумовила

зацікавленість нею різних верств населення як в Україні й Росії, так і серед польських музикантів.

Перелік мало відомих імен польських композиторів XIX століття в контексті окресленої проблематики надає Яків Сорокер: Вінцент Банькевич (Wincenty Bańkiewicz, бл. 1830–1861) — «Фантазія на теми українських мелодій»; Діоніш Баньковський (Dionyz Bańkowski, 1816–1881) — «Гандзя цяця-молодичка», «Козак українець», «Журба козака»; Нікодем Бернацький (Nikodem Biernacki, 1826–1892) — «Коломийка для скрипки», «Народні галицькі пісні»; Ігнаци Фелікс Добжинський (Ignacy Feliks Dobrzyński, 1807–1867) — п'єса «Спомин про Україну» тв. 64 (1853); Євгеніуш Дзівульський (Eugeniusz Dziewulski, 1888–1978) — цикл гуцульських народних пісень; Людвік Гроссман (Ludwik Grossman, 1835–1915) — «Українська сюїта» для оркестру; Генрік Ярецький (Henryk Jarecki, 1846–1918) — опера «Мазепа» за Юліушем Словацьким (Juliusz Słowacki, 1809–1849), «Українська дума» («Ой, не ходи, Грицю», у трьох частинах); Фелікс Яронський (Feliks Jaroński, 1823/1827–1895/1877) — «Українська шумка» для фортепіано; Марцелі Ясінський (Marceli Jasiński, бл. 1837 — бл. 1867) — Думки, Шумки, Козачки для фортепіано; Альбін Коритинський (Albin Korytuński, 1820-?) — «Плач про Україну» [Сорокер, 2012]. Більшість творів цих польських музикантів видані нотною фірмою в Києві, засновником якої був Леон Вікентійович Ідзиковський (Leon Idzikowski, 1827–1865), теж поляк за походженням.

Уперше термін «українська школа» в музикознавстві застосувала Любов Кияновська, яка зазначала, що однією з найцікавіших і найбільш об'ємних у цій мультинаціональній панорамі видається діяльність «польської школи в українській музиці» (або — з тим самим правом можна її назвати «українською школою в польській музиці») [Кияновська, 2013]. Цей термін також трапляється в дослідженні Лариси Свірідовської, яка вважає представниками «української школи» Фелікса Яронського, Йосипа Домініка Витвицького (Józef Dominik Witwicki, 1813–1866), Михайла Завадського (Mychajło Zavadsky, 1828–1888) [Свірідовська, 2014].

У контексті вивчення українсько-польських контактів на Поділлі серед представників «української школи», окрім згаданих, вважаємо за потрібне назвати також композиторів XIX ст. Антона Коціпінського (Antoni Kocipiński, 1816–1866), Владислава Зарембу (Władysław Zaremba, 1833–1902) та Віктора Зентарського (Wiktor Zientarski, 1854–1920).

Щодо загального визначення поняття, зауважимо: «школа» — це «соціальне явище, реалізоване у формі організованої групи учасників, прихильників певної культурної, національної, регіональної традиції...» [Власов, 2017, с. 119].

Отже, у процесі дослідження композиторської школи постає ряд слухних питань стосовно поняття «українська школа», зокрема: які композитори формували «українську школу» Поділля XIX ст.; які ознаки дають змогу обґрунтувати творення «школи»; які етапи в її розвитку слід окреслити; які принципи й жанрово-стильові особливості притаманні творчій спадщині її представників?

Отже, до «української школи» XIX ст. належать композитори польського походження, які проживали та працювали на українських землях і долучились до розвитку національної музичної культури шляхом:

- вивчення й дослідження українського музичного фольклору;
- розвитку професійного освітнього середовища;
- зацікавленості українською тематикою;
- використання образно-жанрової сфери й інтонаційної природи народної музики;
- досягнення творчого переосмислення та вільної інтерпретації пісенно-танцювальних джерел;
- актуальних зв'язків із сучасною літературою;
- поступового відходу від аматорства і дилетантизму.

Розглядаючи «українську школу» польських композиторів Поділля XIX ст. як процес, можна умовно окреслити три сфери в її розвитку:

1. Зацікавленість фольклорним матеріалом (діяльність польських етнографів, серед яких — Зоріан Доленга-Ходаковський (Zorian Dolenga-Chodakowski, 1784–1825),

Вацлав Міхал Залеський (Wacław Michał Zaleski, 1799–1849), Казімеж Владислав Вуйціцький (Kazimierz Władysław Wóycicki, 1807–1879), Оскар Кольберг (Oskar Henryk Kolberg, 1814–1890) та інші; праця А. Коціпінського «Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні і Малоросії»¹; фольклорна діяльність В. Заремби).

2. Формування освітнього середовища (педагогічна діяльність в осередках освіти — утворення фортепіанної школи А. Коціпінського в Кам'янці-Подільському (1853), педагогічна праця В. Заремби (Кам'янець-Подільський, Житомир, Київ), М. Завадського (Кам'янець-Подільський, Київ) у школі А. Коціпінського, приватних пансіонах, Інституті шляхетних дівчат (Київ); формування педагогічного репертуару у творчості В. Заремби (збірки «Маленький Падеревський»², «Пісенник для наших дітей»³ («Spiewnik dla naszych dzieci»), фортепіанні та вокальні твори).

3. Розвиток провідних жанрів: фортепіанні обробки народних пісень (А. Коціпінський, Й. Витвицький, В. Заремба, М. Завадський, В. Зентарський); фортепіанна мініатюра (думки, шумки, чабарашки М. Завадського); формування жанру рапсодії (М. Завадський); романси й пісні на слова польських та українських поетів; зв'язок з літературою («Марія» М. Завадського, за А. Мальчевським), «Кобзар Тараса Шевченка» В. Заремби), формування типової образно-емоційної сфери та інтонаційної природи висловлення (лірика в різних проявах: занурення у внутрішній світ героя та романтичні конфлікти, опис природи й людини на її лоні, викриття соціальних проблем тощо); долання аматорських традицій.

¹ Пісні, думки і шумки руського народу на Подолі, Україні і в Малоросії / списані и переложені під музику Ант[оном] Коципинським. Київ ; Камінець : А. Г. Коціпінський, 1862. XIII, 306 с.

² Mały Paderewsky: łatwy zbiorok na fortepian z polskich narodowych melodyj i oper / ułożył Wł. Zaremba. Kijów : Idzikowski Leon, ca 1910. 45 s.

³ Spiewnik dla naszych dzieci: trzydzieści trzy piosenki łatwo ułożone z towarzyszeniem fortepianu / ułożył Wł. Zaremba. Kijów : Idzikowski Leon, ca 1910. 37 s.

Отже, об'єднані спільними етнічними й регіональними ознаками, а також хронологічними вимірами, польські композитори «української школи» Поділля XIX століття продемонстрували зацікавленість історією, фольклором, національними традиціями, які склали основу творчості композиторів на українські теми, а також здійснили значний внесок у розвиток жанрів фортепіанної мініатюри й українського романсу, вивели їх на рівень концертного виконання.

Список використаної літератури

1. Власов В. Г. Художественные направления, течения, школы. Теория формообразования в изобразительном искусстве : учебник для вузов / С.-Петербург. гос. ун-т. Санкт-Петербург, 2017. 264 с.

2. Грабович Г. Ю. Польсько-українські літературні взаємини: питання культурної перспективи // До історії української літератури. Дослідження, есе, полеміка. Київ : Основи, 1997. С. 138–169.

3. Кияновська Л. О. Антон Коціпінський: репрезентант польської культури в українській музиці // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. 2013. Вип. 27. С. 26–37.

4. Ощипок Н. Л. «Українська школа» в польській літературі в рецепції Михайла Мочульського. URL: <http://www.inst-ukr.lviv.ua/download.php?downloadid=131> (дата звернення: 07.08.2021).

5. Свірідовська Л. М. Розвиток професійної музичної освіти в Україні наприкінці XVIII — першій половині XIX ст. (вплив зовнішніх та внутрішніх факторів) // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія : Педагогічні науки. 2014. Вип. 1.44. С. 86–90.

6. Сорокер Я. Л. Українська пісенність у музиці класиків : Навчал. посібник. Вінниця : Нова книга, 2012. 183 с.

7. Ткачук О. А. Англійська генеза «Української школи» польського романтизму // Київські полоністичні студії. 2016. Т. 28. С. 86–97.

8. Janin M. Literatura polska. Okres 1795–1831 // Wielka Encyklopedia Powszechna : w 13 wol. Wol. 9. Warszawa : PWN, 1967. S. 167.

Кузик В. В.

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України; кандидат мистецтвознавства; старший науковий співробітник відділу музикознавства та музичної етнології (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0110-6937>

МУЗИЧНЕ ТОВАРИСТВО ІМЕНІ ЛЕОНТОВИЧА. СТРАТЕГІЯ ВИЖИВАННЯ (ДО 100-РІЧЧЯ УТВОРЕННЯ)

Унікальне угруповання національних діячів культури доби Українського відродження 20-х років ХХ століття в силу соціально-політичних обставин увійшло в історію країни під трьома назвами (за оригіналом):

1. «Комітет пам'яті М. Д. Леонтовича» (з 1 лютого 1921);
2. «Всеукраїнський комітет пам'яті Миколи Леонтовича» (з 25 квітня 1921);
3. «Музичне товариство імені Леонтовича» (26 лютого 1922 — лютий 1928).

Чотири роки Української державності — від 1917 до 1921 — стали часом трагічних випробувань на міць. До того ж, на авансцену життя, у супроводі страшних стихій, епідемій та голоду, вийшов новий, незнаний і жорстокий герой — терор (білий, червоний), для якого політика національного і культурного геноциду в Україні стала суттю боротьби за повернення до імперії, з одного боку, а з іншого — за утвердження «інтернаціональних» ідеалів комуні. Представники національної культури — гуманітарії — не могли стояти осторонь цих складних і полярних за своєю сутністю подій. Утягнені в їх вир, вони змушені були виробити свою стратегію виживання і створити власними зусиллями, наперекір обставинам, умови для продовження творчого духовного життя й подальшого розвою культури.

За тих історичних умов потрібен був неабиякий могутній імпульс, щоб не тільки пробудити бажання, а й спонукати

творчих людей до відкритого гуртування й проголошення програми дій. Таким імпульсом стала трагічна смерть видатного композитора Миколи Леонтовича. Підступне вбивство не залякало, як розраховували його ініціатори, а навпаки, збурило в мистецькій громаді дух опору, прагнення самим наступати на дику стихію руйнування й знищення діячів культури та й, зрештою, — самої національної культури. «Звучання часу» набуло особливої символіки, бо музика стала медіатором поміж митцями різної художньої природи, і це, видається, ще раз довело — музикальність як психо-генетичний феномен є сутнісною рисою українського менталітету, що й на підсвідомому рівні працює на добро національної ідеї.

Архіви Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського НАН України (Фонд 50) надають матеріали, щоб реконструювати перебіг подій тих днів [Бугаєва, 2011]. 1 лютого 1921 року, на дев'ятий день по смерті митця, значна група діячів культури, професори і студентство зібралися в Музично-драматичному інституті імені М. В. Лисенка та урядили «Комітет пам'яті М. Д. Леонтовича». Тих перших сміливців було 50, зокрема композитори К. Стеценко, П. Козицький, Я. Степовий, М. Вериківський, Б. Лятошинський, Г. Верьовка, Ф. Попадич, В. Верховинець, П. Гайда, Г. Хоткевич; учені-музикологи й етнологи К. Квітка, Д. Ревуцький, П. Демуцький, Б. Яворський, С. Єфремов, Д. Щербаківський; хормейстер Н. Городовенко, піаніст і педагог Ф. Блуменфельд, художники Ю. Михайлів і М. Бурачек, діячі театру Л. Курбас та І. Садовський, поети В. Поліщук і П. Тичина та інші. До складу Комітету були введені й рідні митця — батько Дмитро Феофанович, дружина покійного Клавдія Ферапонтівна, його сестри Вікторія та Олена. За пару місяців Комітет було затверджено вже як Товариство, і саме таке визначення буде до його кінця [Кузик, 1996].

Знакові віхи з життя Товариства: створення журналу «Музика» (1923, головний редактор М. Грінченко); утворення Асоціації сучасної музики (АСМ; 1926, діяльність тривала й після ліквідації Товариства); організація української експозиції

на Міжнародній виставці у Франкфурті-на-Майні (391 експонат); проведення Всеукраїнського музичного конкурсу 1927 р. (першу премію одержали Л. Ревуцький та Б. Лятошинський).

У пік розквіту своєї діяльності — 1926–1927 роки — Товариство ім. М. Леонтовича мало 13 філій та сім осередків у Харкові, Одесі, Житомирі, Вінниці, Полтаві, Дніпропетровську, Миколаєві, Чернігові, Черкасах та інших містах і селах, об'єднувало більше 927 членів (особових). На весні 1927 року Товариство зареєструвало по республіці 1014 музичних організацій; хорів селянських — 347, робітничих — 211, шкільних — 367, оркестрів робітничих та селянських — 82, професіональних хорів, як «ДУМКА» [Державна українська мандрівна капела], «РУХ» [Робітничий український хор], «ДУХ» [Державний український хор] — сім, Народну філармонію, Народну консерваторію. Прикметно, що більшість хорових колективів, зокрема й капели бандуристів, обирали собі ім'я М. Леонтовича, М. Лисенка, К. Стеценка, що свідчило про авторитет цих митців.

Однак 1928 року більшовицька влада вирішила, що вже минула пора загравання з «національною політикою». У лютому 1928 року, піддавши діяльність Товариства нищівній критиці на урядовому рівні, його ліквідують і утворюють ВУТОРМ — Всеукраїнське товариство революційних музикантів, «оскільки ім'я Леонтовича було визнане неактуальним для радянської доби» [Пархоменко, 1991, с. 15]. У репресіях 1930-х років загинуло багато його представників, зруйновано й принципи культурної політики, які впроваджувало Товариство. Але для національної історії головне реальний результат! То ж у висновках наголошуємо: згуртування діячів культури і створення Комітету, а надалі — Товариства імені М. Леонтовича реально показало — митець може протистояти системі! Об'єднання українських музик, художників, діячів театру, поетів і письменників, поліграфістів, фольклористів і мистецтвознавців у 1920-ті роки стало духовним пам'ятником М. Леонтовичу та, водночас, програмою дій для нових поколінь творців культури нової України.

Список використаної літератури

1. Бугаєва О. В. Архівна спадщина Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича / Нац. б-ка України ім. В. І. Вернадського. Київ, 2011. 386 с.
2. Кузик В. В. Товариству ім. М. Леонтовича 75 років. Київ, 1996, 12 с.
3. Пархоменко Л. О. Вступ // Історія української музики : у 6 т. / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України Т. 4 : 1917–1941. Київ : Наук. думка, 1991. С. 5–20.

ЛЕОНТЬЄВ С. А.

Шевченківський національний заповідник; кандидат мистецтвознавства, завідувач експозиційно-виставковим сектором відділу наукових досліджень (Канів, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9786-1135>

СВОЄРІДНІСТЬ МУЗИКИ

БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО В АСПЕКТІ ВТЛЕННЯ ОБРАЗУ КОБЗАРЯ У ФІЛЬМІ «ТАРАС ШЕВЧЕНКО»

Бориса Лятошинського справедливо можна вважати фундатором української музики до фільмів, форматором музичних рішень у вітчизняному кінематографі. Про це свідчить не тільки його музика, а й визнання кінематографічного композиторського таланту багатьма сучасниками. Серед них композитори Дмитро Шостакович і Рейнгольд Глієр; диригент Михайло Канерштейн; режисери Іван Кавалерідзе, Володимир Неллі, Тимофій Левчук і Олексій Швачко.

У роки створення перших звукових фільмів в Україні композитор працював для Київської і Одеської кіностудій, де буквально за кілька років створив музику до фільмів «Два дні» (1927), «Іван» (1932), «Кармелюк» (1933), «Тарас Шевченко» (1951).

Твори та образ Кобзаря були близькими Борису Лятошинському, адже для його творчості також характерний монументальний стиль. Відомий український диригент Натан Рахлін зазначав, що «...його музика пронизана диханням героїки, це величезний світ людських переживань і роздумів, у якому немає місця сентиментальною чутливістю, але є, однак, лірика пафосу. <...> його творчість можна назвати творчістю романтичною. Вона завжди кличе до дії, до боротьби, до творення» [Рахлін, 1985, с. 125].

Літературну основу фільму «Тарас Шевченко» становить дитяча повість Олександра Льченка «Серце жде»¹ про життя українського поета 1858 року в Петербурзі. Режисером кінострічки був Ігор Савченко, відомий до цього за історичними фільмами «Дума про козака Голоту» (1937), «Богдан Хмельницький» (1941), «Партизани в степах України» (1942), а також за музичними комедіями «Гармонь» (1934), «Старовинний водевіль» (1946). Під пильною увагою ВКП(б) та Й. В. Сталіна перезнімали окремі епізоди, змінювали драматургічні акценти, щоб створити образ Тараса Шевченка як борця проти царизму, за звільнення від кріпацтва, згідно з комуністичною ідеологією. Зокрема, у дисертаційній роботі А. О. Соїна (Москва, 2015) детально розглянуто цензуру і створення нових редакцій фільму.

Незважаючи на високий професіоналізм режисера, істотним недоліком кінострічок, знятих у часи культу Сталіна, було спотворення історичної дійсності. Так, у фільмі «Тарас Шевченко» питання незалежності України зі зрозумілих причин не було висвітлено, хоча тема безмежної любові поета до Батьківщини для глядача є досить відчутною. Такого ефекту вдалося досягти завдяки музичній складовій, яку створив Б. Лятошинський.

Свідченням роботи композитора над саундтреком до фільму «Тарас Шевченко» є листи до Р. Глієра, а також ескізи, що зберігаються в особовому фонді композитора в

¹ Льченко О. Є. Серце жде : повість. Одеса : Дитвидав ЦК ЛКСМУ, 1939. 454 с.

ЦДАМЛІМ України. Кожен з ескізів має назву: «№1 Епізод “Вступ” [“І мене в сім’ї Великій...”]»; «№5 “Думи мої”»; «№13 Епізод “Мазурка”»; «№ 29 Епізод “Фінал”» тощо. На сторінках партитури дат, це дає підстави припустити, що композитор працював над музикою у 1950–1951 роках, коли матеріал було вже відзнято й змонтовано. За музику до фільму «Тарас Шевченко» композитор удруте був нагороджений Державною премією СРСР.

Основне творче завдання в картині — створити образ великого українського поета, художника, мислителя, який, незважаючи на прижиттєву славу і захоплення суспільства, глибоко переживає за свій народ і будь-якою ціною прагне скасування кріпацтва. Для такого монументального і героїчного втілення образу Кобзаря Б. Лятошинський використовує великий симфонічний оркестр із хором. У фільмі є і номери *a cappella* (в епізоді з піснею ямщика), а також у супроводі бандури (кобзар виконує пісню «Думи мої...»).

Композитор вибудовує драматургію на кількох образно-сміслових центрах: українській музиці, яка органічно влітається в образ Т. Г. Шевченка і України середини ХІХ століття; світській, що відображає поміщиків, аристократію; рішучо маршовій, яка втілює миколаївську армію; орієнтальній, що змальовує казахський степ та образ його народу.

Головною темою фільму композитор обирає найбільш популярну музичну версію «Заповіту» Гордія Гладкого. Б. Лятошинський оркеструє її, активно поліфонізуючи фактуру, додаючи підголоски, ускладнюючи гармонію більш вишуканими співзвуччями, перетворюючи твір на монументальну ораторіально-симфонічну партитуру, що відображає ліричну героїку, піднесений пафос та всеосяжну повноту ідей Кобзаря.

У фільмі звучить народна пісня «Думи мої...» на слова поета, яка втілює його тривожні роздуми, і «Реве та стогне Дніпр широкий», що, з’являючись удруте, дисонує з піснею каторжників, яких поет бачить в Україні. Ще однією досить яскравою сценою, у якій наочно відобразилась народна

музика, стала ніч на Івана Купала — композитор використав купальську пісню.

Фольклорно стилізована і мелодично рельєфна тема Б. Лятошинського втілює любов Т. Шевченка до України. Уперше — у викладі *solo* скрипки на тлі струнних *pianissimo*; вдруге — у *tutti* всього оркестру, коли ми бачимо на екрані широкі мальовничі пейзажі й Тараса Шевченка, який повернувся на Батьківщину.

Відображення світського життя в кінострічці підкріплене й музичними жанрами, поширеними в середині ХІХ століття: полонезом і мазуркою (під час балу в поміщика Барабаша), романсом (у сцені з офіцерами Новопетровського укріплення).

Для створення образу царської влади і миколаївської армії, як її безпосереднього втілення, композитор вдається до маршових ритмів, які доручає малому барабану. Для характеристики ж аральського степу за допомогою англійського різька, який звучить на тлі квінтових гармоній у струнних, митець імітує гру на казахському інструменті камис сирнаї.

Окрім цитування народної музики, Б. Лятошинський вдається й до цитування академічної, зокрема майстерно інструментує відомий полонез *ля мажор* оп. 53 Фридерика Шопена, який звучить спочатку в *tutti* оркестру а потім у скрипки *solo* з вишуканими різноманітними штрихами.

На нашу думку, музика Б. Лятошинського у фільмі «Тарас Шевченко» тяжіє до європейського кінематографа, у якому вона не стільки синхронізована з драматургією кадру, скільки створює загальний емоційно-смісловий настрій. Образ Кобзаря досконало розкривається не тільки за допомогою відеоряду, майстерної режисури Ігоря Савченка і гри Сергія Бондарчука в ролі головного героя, а й завдяки симфонічній музиці Б. Лятошинського. Саме фольклорне ядро музичного ряду стало вирішальним у поглибленні органічності й правдоподібності постаті Тараса Шевченка. Отже, у фільмі музика Б. Лятошинського сприяє новому просторовому і смислово розумінню творчості та ідей Кобзаря.

Список використаної літератури і джерел

1. Берегова О. М. Шевченкіана в українській композиторській творчості ХХ століття // Культурологічна думка. 2014. № 7. С. 9–13.
2. Лятошинський Б. М. Музика до фільму «Тарас Шевченко» [Рукопис] // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва. Ф. 181. Оп. 1. Од. зб. 5. Арк. 1–86.
3. Рахлин Н. Г. Творческая молодость // Борис Лятошинский Воспоминания; Письма; Материалы : в 2 ч. / сост.: Л. Н. Грисенко, Н. И. Матусевич. Ч. I : Воспоминания. Киев : Муз. Україна, 1985. С. 124–126.
4. Сопин А. О. Исторический и художественный аспекты отечественного кино 1945–1953 годов: проблемы текстологии: диссертация кандидата наук : спец. 17.00.03 Кино-, теле- и другие экранные искусства / Всероссийский гос. ин-т кинематографии им. С. А. Герасимова. Москва, 2015. 162 с.

ЛИПЕЦЬКА М. Л.

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка;
доцент, доцент кафедри концертмейстерства (Львів, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7171-4586>

ТРИ СОЛОСПІВИ МИХАЙЛА ВЕРИКІВСЬКОГО НА ТЕКСТИ ГЕНРІХА ГАЙНЕ (ПЕРЕКЛАД ЛЕСІ УКРАЇНКИ)

Серед композиторів, які звертались до перекладів Лесі Українки, вагоме місце належить Михайлу Вериківському. І це не випадково, адже центральною у творчому доробку митця є саме вокальна музика. Захопленню нею сприяла багаторічна робота М. Вериківського з оперними співаками і хорovими колективами як диригента оперного театру, яка також навчила його добре розуміти специфіку вокального мистецтва. Він створив шість опер, кантатно-ораторіальні й хорovі твори, а в камерно-вокальній музиці — монологи, близькі до оперних сцен, і традиційні ліричні солоспівни.

1930-ті роки були періодом великої творчої активності композитора, який 1938 року звертається до не озвучених досі перекладів Лесі Українки поезій Генріха Гайне. У зв'язку з цим є певні невідповідності. Тому надруковані тексти, нотні й поетичні, потребують певних уточнень. Часом трапляються неточності, як, наприклад, немає вказівок не лише на оригінальні відповідники, а й на авторів перекладів. Так, у двох опублікованих нарисах про Михайла Вериківського — Н. О. Герасимової-Персидської [1959] і Н. С. Шурової [1972] — зазначено його три солоспіви на слова Лесі Українки: «На дивнії оченьки милої», «Коли сниться мені», «Кохане личко». У виданні вокальних творів Михайла Вериківського [Вериківський, 1986] вказано, що вони написані на тексти Г. Гайне у перекладі Лесі Українки. Однак ці дані не точні, адже серед творів Г. Гайне немає відповідника «Коли сниться мені», бо він належить Дж. Байрону, правда, в перекладі Лесі Українки. Хоча ці три солоспіви увійшли в репертуар відомих українських співаків Петра Білинника, Клавдії Радченко, В. Веприка та інших саме як цикл на слова Лесі Українки. У 1958 році композитор здійснив другу редакцію цих творів, доопрацювавши їх у деталях.

Солоспів «На дивнії оченьки милої» створений у дво-частинній формі, яка яскраво відображає знамениту гайнівську іронію. Перша частина характеризується відносно спокійним рухом, з динамічними відтінками в межах *mezzo piano*. У другій частині (на словах «шкода, що серця бракує в дівчатка мого: який то сонет я зложив би про нього...»), яка підготовлена невеликою фортепіанною інтерлюдією на *crescendo*, змінюється фортепіанна фактура зі спокійного руху вісімок на бурхливий рух шістнадцятих, у динамічному плані починається на *mezzo forte* з кульмінацією всього солоспіву на *forte*. Але на цьому не завершується солоспів. М. Вериківський повторює ще раз слова «шкода, що серця бракує в дівчатка мого: який то сонет я зложив би про нього...» вже на *piano*, заспокоюється й фортепіанний супровід: з вісімок переходить на чверті і від *piano* до *pianissimo*. Отже, слова за другим разом звучать ніби з жалем.

Солоспів «Коли сниться мені» хоч і не належить Г. Гайне, але відіграє своєрідну перехідну роль між першим і третім твором. Цей солоспів найбільший за тривалістю звучання (і цим уже заперечується його належність до поезії Г. Гайне, оскільки обсяг його слів у солоспівах зазвичай становить 8–12 рядків) і дуже мінливий за музичним розвитком. Розпочинається цей твір фортепіанним вступом на *forte* хроматичними ходами; вони змінюються оспівуванням тонічного тризвуку, який поступово «зникає», розчиняється, і так підготовлюються початкові слова вокальної мелодії («Коли сниться мені»).

Солоспів «Кохане личко» написаний у двочастинній формі: А–А₁. Друга частина, по суті, повторює першу з деякими змінами: вокальна партія звучить терцією вище, а у фортепіанній замість хроматичного мережива звучать оспівування основних акордів.

Хоча слова солоспіву «Коли сниться мені» і не належать Г. Гайне, але, зважаючи на будову цих трьох солоспівів, можна зрозуміти, чому їх виконують як своєрідний міні цикл. По-перше, усі солоспіви написані на переклади Лесі Українки, що надає текстам цілісності й послідовності завдяки одній перекладацькій манері. По-друге, можна простежити певну драматургічну лінію (не випадково солоспів «Коли сниться мені» — середній), пов'язану зі спогадом про кохану, у кожному солоспіві — ніби крізь сон.

Список використаної літератури

1. Вериківський М. І. Вокальні твори. Київ : Муз. Україна, 1986. 135 с.
2. Герасимова-Персидська Н. О. М. І. Вериківський: Нарис про життя і творчість. Київ : Держвидав. образотв. мистецтва і муз. літ. УРСР, 1959. 96 с.
3. Шурова Н. С. Михайло Вериківський. Київ : Муз. Україна, 1972. 51 с. (Творчі портрети українських композиторів).

ЛИСЕНКО Л. В.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського;
кандидат культурології, доцент кафедри мов (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9700-2576>

МУЗИЧНО-ПОЕТИЧНИЙ ДІАЛОГ МИКОЛИ ЛИСЕНКА І ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Музика й Поезія, немов дві сестри, що народилися під сузір'ям Близнюків. Ця метафора настільки вдала, що давно втратила свого автора і набула статусу народної мудрості. І хоча достеменно не відомо, чи «народження» цих мистецтв було одночасним, кожній характерне постійне тяжіння одна до одної. Очевидно лише: ці мистецтва вирости з одного зерна, вийшли з одного лона народної музично-поетичної культури.

«Що таке музика? Її місце між думкою і явищем; як передсвітанкова вісниця, вона перебуває між духом і матерією; споріднена з обома, вона й відмінна від них! Музика — це дух, що потребує розміреного часу, і музика — це матерія, але матерія, яка обходиться без простору», — писав Генріх Гейне [цит. за: Karpeles, 2014, с. 134]. Поезія і музика мають багато спільних ознак: звук, ритм, динаміка, мелодика; вони покликані впливати на емоції та наштовхувати на думку. Вірш — це теж музика, тільки виражена словом, і для нього потрібен такий самий музичний слух, відчуття гармонії, ритму, розміру. «Вокальні жанри є одним напрямом музичного мистецтва, де художнє слово і музичний звук відтворюються одночасно й паралельно одне до одного. Літературно-поетичний текст, обраний як підрядник, має власні музичні характеристики, що виражають неповторний, унікальний художній образ. Музика, яку написав композитор, щодо словесного тексту є інтонаційним інваріантом. Отже, можна сказати, що поет і композитор вступають у своєрідний діалог. Інтонація, як мовленнєва, так і музична, у цьому разі стає не лише засобом спілкуванням, а й певним об'єктивним

критерієм для зіставлення й порівняння художніх ідей», — зазначає Світлана Каркіна [2011, с. 7].

Такий діалог поетки Лесі Українки і композитора Миколи Лисенка відбувся у другій половині XIX століття. У результаті народився дивовижний за своєю красою дует римованого слова й академічної музики, у якому звукове інтонування не лише ілюструвало кожную емоцію, кожне поетичне переживання, а й намагалося засобами мелосу та гармонії в поєднанні з точно виваженими формою й агогікою зробити зрозумілими підтекст та головну ідею, закарбовані в римованих рядках. Цей діалог відбувався не лише в поетично-музичному співавторстві, він був невід’ємною частиною життя двох великих родів: Лисенків і Косачів, адже вони мешкали в сусідніх будинках зі спільним подвір’ям, були близькими родичами.

Дослідниця і багаторічна завідувачка музею Миколи Лисенка Р. М. Скорульська відзначала, що про небайдужість Лесі до родинних справ Лисенків свідчать спогади середньої доньки Миколи Віталійовича — Галини: «Деся наприкінці 90-х років, коли Косачі, здається, уже перебралися на вулицю Саксаганського, у нас сиділа Леся і розмовляла з мамою (О. Липською. — Р. С.) <...> Леся уважно слухала, а моя мама якось збуджено усе говорила і говорила, і в її голосі відчувалася скарга на свою долю, на долю жінки, що зріклася власного імені і незалежності, зігнувала свій талант і стала придатком свого чоловіка, загубленою тінню... Далі вже відверто говорила про себе, про те, що її ображає, що їй болісно, коли чує або згадує, як про неї запитують: “Хто вона — ота пані? — Та се жінка Лисенка...”. Виходила Леся від нас зосереджена, замислена» [цит. за: Скорульська, 2013, с. 12].

Отже, вірш «Забута тінь» Лесі Українки, залишився єдиною присвятою Ользі Липській. Музикознавці в розпачі: бо дружині, яка подарувала йому семеро дітей, Лисенко не присвятив жодного твору, Ользі О’Коннор він присвячує одинадцять, один серед яких — дует із циклу на вірші Г. Гейне «Коли розлучаються двоє». Кохання до першої дружини можна вважати головною рушійною силою у створенні ли-

сенківських солоспівів. Але другим поштовхом до написання циклу було створення мистецького угруповання «Плеяда». Як і французької «Плеяди» епохи Відродження, його мета — плекати українську мову, зокрема й шляхом якісних перекладів шедеврів західноєвропейських авторів. Багато в чому це зумовлено суворою забороною друкувати тексти, пов'язані з українською культурою та історією. Натомість іноземна література в українському перекладі під таку заборо­ну не потрапляла, тому наприкінці 80-х — початку 90-х років XIX століття перекладацька діяльність стала чи не єдиною можливістю національного лінгвокультурного розвитку, і учасники «Плеяди» вдало скористалися цим. Закономірно, що ця спілка поетів і перекладачів народилася за безпосередньої участі М. Лисенка, в його оселі. Найактивнішими діячами «Плеяди» стали Леся Українка і поет-перекладач Максим Славинський. Їм належить честь одного з найбільших творчих звершень української «Плеяди» — чудовий переклад «Пісні пісень» Генріха Гейне, виданий у Львові (1892). І вже наступного, 1893 року, Микола Лисенко створить музичну реакцію на поетичний текст: низка романсів, які відразу вражають глибиною і щирістю найближче оточення. Зокрема, Леся Українка в липні пише матері: «Лисенко грав мені нові композиції на Гейне, і я прийшла од них в нестям, бо вони справді дуже гарні. Він зложив музику на три пісні: “Коли настав чудовий май”, “Чого так поблідли ті рожі ясні” і “З мого тяжкого суму”. “Не жаль мені” ще буде писати» [Леся Українка, 1978, с. 157].

Для створення солоспівів «Коли настав чудовий май...» та «Чого так поблідли ті рожі ясні...» М. Лисенко обрав саме Лесин переклад віршів Г. Гейне. Символічно, що під емоційним впливом від своїх перекладів поезії Г. Гейне 1893 року Леся Українка видала книжку власних віршів «На крилах пісень».

Остання зустріч двох майстрів української культури відбулась у травні 1911 року, напередодні від'їзду Лесі Українки до Кутаїсі. Утім, новина про раптову смерть Миколи Лисенка застала поетесу вже в Одесі перед її подорожжю до Єгипту.

Леся писала подрузі Людмилі Старицькій-Черняхівській: «...З Миколою Віталійовичем зв'язані в мене спогади найдорожчих молодих літ, в його хаті стільки незабутнього пережито! Старицький, Лисенко — сі ймення для інших належать тільки для літератури і хисту, а для мене вони вічно викликатимуть живі образи, як імення близьких і рідних людей, що, властиво, ніколи не вмирають, поки живе наша свідомість. Не знаю, чи буде хто з молодшого покоління згадувати коли про мене з таким почуттям, як я тепер згадую про Миколу Віталійовича і Михайла Петровича (я все їх бачу тепер поруч!). Але я б хотіла на те заслужити. Не трапилось мені провести вкупі з громадою до вічного дому Ваших рідних, і тим, певне, я не раз бачу їх живими, як завжди бачу свого татка і Мишу, і ніяк не хоче душа моя вірити в те, чого і перо уперто не хоче написати, ніколи, ніколи... Але ж я плачу тепер, значить, вірю?...» [Леся Українка, 1979, с. 424–425].

Список використаної літератури

1. Каркина С. В. Интерпретация литературно-поэтического текста в музыкальном произведении : учеб. пособ. Казань : К(П)ФУ, 2011. 52 с.
2. Скорульська Р. М. Лисенко і Леся Українка // Музика. Київ, 2013. № 4. С. 12.
3. Українка Леся. Лист до К. В. Квітки від 1 листопада 1912 р. // Українка Леся. Зібрання творів : у 12 т. Київ : Наук. думка, 1979. Т. 12. С. 424–425.
4. Українка Леся. Лист до О. П. Косач (матері) від 21 червня 1893 р. // Українка Леся. Зібрання творів : у 12 т. Київ : Наук думка, 1978. Т. 10. С. 157–158.
5. Karpeles G. Heinrich Heine und seine Zeitgenossen. Hamburg : Severus Verlag, 2014. 352 с.

ЛИСЕНКО М. В.

Академія мистецтв імені Павла Чубинського; заслужений діяч мистецтв України, викладач, диригент, (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8692-544X>

ЄВРОПЕЙСЬКІ ВИТОКИ УКРАЇНСЬКОЇ ДИРИГЕНТСЬКОЇ ШКОЛИ І ТВОРЧИЙ ШЛЯХ МИКОЛИ ЛИСЕНКА

Диригування, як окремий вид музичного виконавства, здавна приваблює увагу культурологів і музикознавців. Адже в людській свідомості воно асоціюється з однією з найбільш загадкових професій в історії. Сила особистості, здатна впливати на великий колектив митців, величезний авторитет серед музикантів, повага публіки, здатність утілювати твори композиторів. Водночас повна відсутність безпосереднього фізичного впливу на звукоутворення, цілковита залежність від таких суб'єктивних чинників, як настрої, якість інструментарію чи рівень майстерності виконавців — усе це підносить постать диригента як одну з наймогутніших і, водночас, найбільш вразливих серед виконавців. Процес формування культурного простору у ХХ столітті неможливо уявити без лідера на чолі колективного виконавського процесу, але дослідження диригування як окремого виду мистецтва наштовхується відразу на кілька проблем. По-перше, від початку відокремлення диригування в окремий фах і остаточного диференціювання від інших мистецтв минуло більше ста років. По-друге, найбільш активна фаза виокремлення диригентської професії, тобто друга і третя третини ХІХ століття, і досі є важкими для вивчення, бо аудіо чи відеофіксацій за той період немає, а детальний опис діяльності окремих «зірок» диригування не в змозі компенсувати білих плям в історії цього фаху. І це стосується не лише світової історії диригування, а й української національної диригентської школи.

Розглянемо витоки цієї школи, проаналізувавши її формування. Для цього дослідимо творчий шлях одного з її засновників, Миколи Віталійовича Лисенка, збагнемо, яким чином цей митець опанував професію диригента. Адже достеменно відомо, що вже невдовзі після навчання в Лейпцизькій консерваторії Лисенко розгортає активну виконавську діяльність, зокрема і як диригент, до того ж, не лише хоровий. Про це свідчать його оперні прем'єри, у яких диригування оркестром і взагалі всією постановкою серед численних інших обов'язків здійснював він. На це вказує і запрошення обійняти посаду штатного капельмейстера Приватної Опери в Санкт-Петербурзі, про яке згадував Михайло Старицький. І не дивно, враховуючи наявність у М. Лисенка таланту організатора і диригента, що й виявилось під час концертів у Соляному містечку. Загалом важко сказати, у скількох концертах Микола Віталійович вставляв з-за роялю і брав у руки свою знамениту диригентську паличку і ставав не лише перед хором, а й перед симфонічним оркестром. Зрозуміло лише, що це були сотні виступів. Але ще більш важливо усвідомлювати, що Лисенко безпосередньо передав цю паличку — разом із композиторським олівцем — таким продовжувачам його диригентської справи, як Кирило Стеценко й Олександр Кошиць. Якщо до цього додати всіх тих митців, які пройшли вишкіл під рукою Миколи Віталійовича під час його численних концертів і занять, зрозуміємо, що українську диригентську школу уявити без Лисенка абсолютно не можливо. Відповідно, важливо з'ясувати, де сформувалась диригентська майстерність самого Лисенка, бо відповідь на це запитання допоможе нам зрозуміти, звідки бере свій початок коріння творчого родоводу українського диригування. Тож для пошуку цієї локації звернемося до історії. А перед цим зауважимо: головна запорука успіху, як каже народна мудрість, це — опинитися в потрібному місці в потрібний час. Тоді, як казав Сенека (дослівно — *Res severa est verum gaudium*), серйозний труд може принести істинне задоволення. І не лише одній людині, а й великому колективу, та навіть народу. Цей вислів Сенеки наведено не випадково. Адже саме він став девізом знаменитого

оркестру «Гевандхаузу», колективу, який відіграв у становленні українського митця провідну роль. При цьому йтиметься не лише про Лисенка-піаніста чи композитора (бо він неодноразово як соліст співпрацював із цим колективом), а й про Лисенка-диригента. Загалом, цей аспект його творчості викликає багато запитань. Наприклад: ми прекрасно знаємо з історії імена всіх викладачів Лисенка з таких дисциплін, як гра на фортепіано, композиція, музична теорія тощо. Але **хто, де і коли** навчив його основам диригентського мистецтва, яке супроводжувало його все життя? Офіційні дані атестатів не дадуть відповіді. Для її пошуку доведеться проаналізувати інші чинники, зокрема епоху, у яку творив митець, і його місце в ній.

Микола Віталійович Лисенко жив і творив у другій половині XIX століття, коли відбувалася активна сепарація виконавства від авторства. Протягом минулих століть, обов'язок доносити музику до публіки цілковито належав композиторі. Музика була цариною певного універсалізму, адже дуже часто одна особистість поєднувала в собі відразу кілька творчих іпостасей. Але відповідь на питання «що було першим?» щодо диригування однозначна: авангардом диригентського мистецтва до початку XX століття були саме автори партитур. І саме їм належала першість у формуванні мистецтва інтерпретації, зокрема й диригентської, яке продовжувало стрімко розвиватися в роки студентства Лисенка. То був дивовижний час розквіту диригування, коли важка батута Люллі поступилась елегантній диригентській паличці, а інтуїтивне відчуття — складній системі музичних образів. І однією з визнаних столиць диригентського мистецтва на той час уже кілька десятиліть був саме Лейпциг. Геній Фелікса Мендельсона-Бартольді, почавши з реінкарнації творчої спадщини Великого Баха, продовжив свої звершення в царині виконавства тим, що перетворив перший світський концертний оркестр Європи — оркестр «Гевандхаузу» — в найдосконаліший музичний інструмент свого часу. А хор хлопчиків Thomaskirche продовжував свою досконалу традицію хорového й ораторіального виконавства. І ось саме в цю атмосферу потрапляє молодий студент з далекої

України (тоді — ще Російської імперії), вправний піаніст і композитор-початківець Микола Лисенко.

Чи мав він тоді диригентський хист? Справа в тому, що фахівці з музичної психології переконані: для занять диригуванням однієї лише музичної освіти та гарного слуху недостатньо. Потрібні особливі психофізіологічні якості, які дають особистості змогу об'єднати навколо себе великий колектив виконавців. Це такі риси, як лідерство, впевненість у собі, вміння переконувати і вести за собою, використовуючи певні сугестивні здібності. І все це було в арсеналі Миколи Лисенка ще в його до-Лейпцігський період. Про це красномовно свідчить спогад його троюрідного брата, драматурга Михайла Старицького: «...где Лысенко ни появлялся, сейчас же составлялся хор, которым он и дирижировал» [Старицький, 2003, с. 28]. Уміння взаємодіяти з музикантами вилилося не лише в кілька вдалих концертів, коли молодому Лисенку довелося диригувати (напевно, більшою мірою інтуїтивно), а й у спробу написати свої перші оперні твори. Але відчуття того, що йому не вистачає системної освіти, підштовхнуло Лисенка на далеку подорож до Лейпцига. І цей крок виявився вирішальним, зокрема й для Лисенка-диригента. Шлях цей не був легким, довелось подолати понад півтори тисячі кілометрів, половину з яких — на звичайній кінній повозці. Проте результат Лисенко отримав буквально з перших днів перебування у Лейпцигу. Він відразу ж пірнув у концертне життя однієї з музичних столиць Європи. Тут варто зауважити: будь-яке виконавство потребує слухацького досвіду, адже мистецтво інтерпретації будується на потужній усталеній традиції. І якщо в оволодінні інструментом чи вокалом виконавець має можливість, окрім досвіду та порад викладача, аналізувати і власні відчуття, мистецтво диригування без практики залишається тривалий час для багатьох музикантів абстракцією, принципи якої можливо збагнути, лише спостерігаючи за виконавською практикою інших диригентів та подумки ніби примірюючи цей досвід до себе. У цьому Лисенко в Лейпцигу мав справжній карт-бланш. Щойно приїхавши до міста, він потрапив на концерт «Гевандхауза»

і ось якими епітетами в листі до рідних його описує: «Що то за оркестр? Боже мій, коли б ви чули! Коли професори грають: Давид першу скрипку грає! А духові, як срібло, а як цілий оркестр злагоджено виробляє *dim[inuendo]*, *decresc[endo]*, *rallen[tando]* ets. Боже мій! Волосся догори лізе! <...> Концерт, як голочка» [Лисенко, 2004, лист 6, с. 31].

І ось такий безцінний слухацький досвід аудіальної та візуальної рецепції стає у М. Лисенка систематичним, незважаючи на жорсткий графік навчання. Про що він сам пише своїм близьким: «Истинная услада среди трудов — это концерты Gewandhaus'a; каждую среду, после лекций по теории <...> отправляешься к каштеляну <...> и получаешь бесплатный билет на генеральную репетицию концерта, — это для всех учеников и учениц консерватории» [Лисенко, 2004, лист 7, с. 33]. Годі вже й казати про трьохсот п'ятдесятиріччя Thomaskirche та вшанування Баха з воістину ангельським, за словами Лисенка, співом хору хлопчиків! І весь цей безцінний досвід спілкування з провідними гастролерами Європи, з духом Баха, Мендельсона і Шумана, який ніби витав у лейпцизькому повітрі... Додаймо до цього регулярні відвідини Thomas- та Nikolaikirche, прослуховування оперних вистав у новому приміщенні театру, а також постійні іспити, які часто супроводжувалися оркестром Гевандхауза в його приміщенні, і отримаємо картину надзвичайно інтенсивного перебування в епіцентрі європейського виконавського простору, і не лише як спостерігача, а й учасника. Можна зауважити: а хіба Лисенко мав у цей час особистий диригентський досвід? Відомостей про це немає, але опосередкований досвід спілкування, тобто досвід аудіальної і візуальної рецепції, помножений на особисту залученість у процес виконання у нього був, безперечно. Адже двоє з його викладачів — Карл Райнеке й Ігнац Мошелес — диригували оркестром під час виступу Лисенка-піаніста. На цьому варто зосередитись детальніше: і Райнеке, і Мошелес, окрім кар'єри композитора й піаніста, відомі в історії як диригенти. Ігнац Мошелес — палкий інтерпретатор творів Бетховена, з яким товаришував особисто,

а Карл Райнеке взагалі зійшов на високу сходинку головного диригента й художнього керівника Лейпцизького Гевандхаузу. Про ефективність його перебування на цій посаді свідчить те, що керівництво Райнеке стало одним із найтриваліших в історії оркестру — тридцять п'ять років. Спадкоємцем його диригентської палички в Гевандхаузі став геніальний Артур Нікіш, а розвинув його диригентську майстерність його учень Фелікс Вайнгартнер. Це дві зірки на небосхилі нового диригентського мистецтва ХХ століття.

Наведемо цікаву статистику: з відомих випускників-композиторів Карла Райнеке 40% митців змогли опанувати й диригентську професію, серед них — засновники національних шкіл Едвард Гріг і Микола Лисенко. А це дає змогу побудувати ланцюжок наслідування диригентських традицій від Лейпцига до Києва, завдяки діяльності Лисенка, уже до всієї національної школи. Однак це тема іншого дослідження, не менш цікавого й динамічного. Отже, на запитання — хто сформував Лисенка-диригента? — відповідь однозначна: Лейпциг, європейська музична столиця. Пройшовши цю школу, Лисенко отримав не лише запрошення на посаду капельмейстера, тобто диригента, Приватної опери в Санкт-Петербурзі, а значно більше — найвищі європейські стандарти роботи з музичним колективом. Роботи, яка, за словом Сенеки, хоча і є серйозною, але здатна надавати істинне задоволення духовних потреб суспільства й особистості. *Res severa est verum gaudium.*

Список використаної літератури

1. Лисенко М. В. 6. Лист до рідних від 21/09.10.1867 р. // Лисенко М. В. Листи / упоряд. Р. М. Скорульська. Київ : Муз. Україна, 2004. С. 30–31.
2. Лисенко М. В. 7. Лист до рідних від 30/18.10.1867 р. // Лисенко М. В. Листи / упоряд. Р. М. Скорульська. Київ : Муз. Україна, 2004. С. 32–33.
3. Старицький М. П. К біографії Н. В. Лисенко (вспоминання) // Микола Лисенко у спогадах сучасників : у 2 т. Т. 1. Київ : Муз. Україна, 2003. С. 11–39.

ЛИСЕНКО О. В.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського; кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9603-6160>

ТВОРЧИЙ ШЛЯХ АРІАДНИ ЛИСЕНКО: МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКА РЕФЛЕКСІЯ ТА ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ

У 2021 році 11 лютого на 101 році життя відійшла українець світ видатна піаністка, професор Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, заслужена артистка України Аріадна Остапівна Лисенко. Не буде перебільшенням визнати, що постать Ради Лисенко, піаністки й педагога, надзвичайно значима не тільки для розвитку української фортепіанної школи, а й для музичної культури України загалом. У середовищі вітчизняних піаністів ХХ століття Рада Лисенко є найбільш плідним виконавцем-пропагандистом фортепіанних і оркестрових творів українських композиторів. У фондах радіо і телебачення в її виконанні збереглися численні записи фортепіанних творів М. Лисенка, А. Штогаренка, В. Косенка, А. Коломійця, Л. Ревуцького, С. Людкевича, В. Барвінського, М. Скорика та ін. Рада Остапівна часто була першим виконавцем цих творів і її виконання набувало значення еталонного зразка для наступних виконавців і учнів її класу.

Становлення піаністки припало на важкі воєнні і повоєнні роки, але необхідність долати життєві труднощі сформувала у дівчини твердий і цілеспрямований характер, який допомагав їй у майбутній виконавській і педагогічній діяльності. Після закінчення аспірантури Московської державної консерваторії імені П. І. Чайковського, де Рада Лисенко навчалася (1947–1950) у класі Г. Г. Нейгауза, вона працювала в Київській філармонії і на українському радіо, тоді ж розпочалась її педагогічна робота в Київській консерваторії.

Концертна діяльність Ради Лисенко була насиченою і не обмежувалась виступами в Україні. Протягом багатьох років вона у складі творчих груп гастролювала в Німеччині, Чехії, Словачії, країнах Балтії — Латвії, Литві, Естонії.

Одним із найулюблених жанрів піаністки був концерт для фортепіано з оркестром. Протягом багатьох років гра з оркестром була для неї головною. Рада Остапівна виконувала фортепіанні концерти під орудою таких видатних диригентів, як Костянтин Симеонов, Натан Рахлін, Михайло Канерштейн, Веніамін Тольба, Вадим Гнедаш, Володимир Кожухар, Микола Колесса, Гурген Карапетян, Олексій Гуляницький, Антон Шароєв, Федір Глущенко. Під час гри з оркестром у піаністки вироблявся високий рівень ансамблевого виконання, а також професійні якості: виконавська стійкість, стабільність і рівень. Показово, що останнє Рада Остапівна грала з оркестром 2010 року на свій 90-річний ювілей. У Малому залі НМАУ ім. П. І. Чайковського успішно виконала «Симфонічні танці» А. Я. Штогаренка під орудою її внука, заслуженого діяча мистецтв України Миколи Лисенка.

Багаторічна музично-виконавська діяльність піаністки сприяла становленню її виконавського творчого методу і виконавських принципів. Творчий метод А. Лисенко, по-перше, характеризується високим рівнем *професійної рефлексії*, яка забезпечує ефективність і якість її виконання. Професійну рефлексію розуміємо як усвідомлення власної музичної слухо-ігрової тактики, що закріплюється під час репетицій і здійснюється під час концертного виконання. У ній формується душевна рівновага і збалансованість між рефлексивно й операціонально *закріпленими свідомістю* моторно-технічним і емоційно-інтуїтивним моментами процесу смислоутворення музичного тексту. Отже, ця збалансованість формується «...в діалогічній взаємодії композиторського тексту і виконавця з урахуванням його когнітивних, психологічних, емоційно-інтелектуальних і технічно-моторних параметрів» [Лисенко, 2020, с. 99–100]. Так, виконуючи твори М. Лисенка, свого діда, Рада Остапівна генетично й органічно відчувала пісенне дихання, поліфонічність і «думну»

основу музичної мови композитора, її національну своєрідність, а також її зв'язок із подіями і переживаннями в житті композитора, з тим, що ми, за Роланом Бартом, одним із засновників нарративної філософії, визначаємо *композиторським нарративом*. Рада Остапівна говорила в інтерв'ю: «Музика Лисенка дихає, й це дихання, зміни ритму — від народу, кобзарів, які у своїх піснях виповідають історію України, малюють її незрівнянну природу — справжні краєвиди-картини. Лисенка важко грати, бо потрібна не тільки майстерність, техніка, а й душевний настрій. Багато хто каже, що мені передалося дідове відчуття українськості в музиці <...> вдалося почути в дідових мелодіях українську музичну мову»¹. Безумовно, композиторський нарратив М. Лисенка був зрозумілим і близьким Раді Остапівні, тому його твори вона виконувала з надзвичайним емоційним піднесенням, щирим і зворушливим інтонуванням. Але це можна сказати й про виконання романтичних творів Ф. Шопена, Й. Брамса, О. Скрябіна, Ф. Ліста, Р. Шумана. Отже, у кожному творі вона, перш за все, знаходила власну рефлексію, відповідну особливостям композиторського нарративу, яка мала забезпечити досягнення бажаного піаністично-технічного і яскравого художнього результату.

Творчий метод виконання Аріадни Остапівни завжди вирізнявся *творчою енергією*, яка насичувала емоційним відчуттям кожен інтонаційну фразу музичного твору. Розвинений «творчий інтелект» керував усім процесом виконавської рефлексії піаністки, її «когнітивним інтелектом», тому що в музичному виконавстві почуття керують інтелектом музиканта, він думає і водночас відчуває й усвідомлює чуттєво забарвлений звуковий матеріал, а саме «почуття фокусує художню увагу виконавця на окремих значеннєвих структурах музичного тексту, яка необхідна роботі інтелекту, що разом з емоцією забезпечує адекватність нотного тексту і звукового руху при актуалізації музичного твору».

¹ З інтерв'ю Р. О. Лисенко О. В. Лисенко // Особистий архів О. В. Лисенко.

[Лисенко, 2019, с. 96] У формуванні музично-виконавської рефлексії під час роботи над музичним твором велике значення має *емоційний тригер* (emotion trigger), який стосується автоматичних емоційних реакцій виконавця на музичну інтонацію, що виникає у процесі сприйняття музичного тексту. Рада Лисенко мала власний набір емоційних тригерів. Дуже важливо, що як концертний виконавець Рада Лисенко, крім емоційних реакцій, типових для всіх виконавців, мала власний унікальний набір емоційних тригерів для кожного композиторського наративу, усвідомлення яких надавало можливість вибирати емоційно обґрунтовані інтонаційні засоби вираження. Якщо взяти, наприклад, виконання творів свого діда, композиторський наратив якого був зрозумілим і близьким Раді Лисенко, то одним із головних емоційних тригерів був тригер відчуття вокального дихання у вимові інструментального тексту, який визначаємо як «вокально-емоційний тригер» афективного пісенного інтонування, любовного хвилювання, радості, печалі, суму, боротьби.

Під час роботи над музичними творами зі своїми учнями Рада Остапівна наполегливо прищеплювала їм власний метод і виконавські принципи, що формувались протягом багаторічної активної концертної діяльності. З класу А. Лисенко вийшло чимало яскравих музикантів, лауреатів, викладачів, науковців, таких як Наталя Лисенко, Наталя Деренівська, Борис Деменко, Жанна Аністратенко, Валентина Царук, Ольга Панкратова, Валерій Михальський, Юрій Рущинський, Юрій Кащенко, Аліна Халікова, Ольга Вартанян, Наталя Галицька, Галина Новосолова, Наталя Мілещук, Тетяна Горбань, Ірина Лисокова, Ма Сін Сін, Герел Ганьчимег та багато інших.

Ми впевнені, що надзвичайно багатогранна і продуктивна музично-виконавська й педагогічна діяльність Аріадни Остапівни Лисенко, як унікальне явище української національної культури, потребує музикознавчого вивчення й осмислення, розкриття у статтях і монографіях сучасних дослідників.

Список використаної літератури

1. Лисенко О. В. Методологічні питання когнітивного аналізу музично-виконавської діяльності // Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях : тези доповідей Четвертої міжнар. наук.-практ. конф. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського (Київ, 5–7 листопада 2020 р.). Київ, С. 96–101.

2. Лисенко О. В. Музичне виконавство в аспекті когнітивної парадигми музикознавства // Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях : тези доповідей Третьої міжнар. наук.-практ. конф. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського (Київ, 7–8 листопада 2019 р.). Київ, 2019. С. 94–96.

Лі Цін

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського; кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри оперного співу і кафедри історії світової музики, заступник директора Музичного центру Конфуція (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5146-1857>

ІСТОРІЯ КИТАЙСЬКОЇ ТРАДИЦІЙНОЇ ОПЕРИ СІЦЮЙ

Сіцюй — художня перлина традиційної китайської культури, форма художнього відображення, багата виражальними засобами. Поряд із давньогрецькою та індійською класичною санскритською драмою, вона відома як одна із «трьох головних давніх драматичних культур» світу. Традиційна музична драма (опера) охоплює літературу, музику, танці, витончені мистецтва, бойові мистецтва, акробатику та інші перформативні види мистецтва. Її основними виражальними засобами є спів, декламація, виконання й рухи. Китай — багатонаціональна країна. Крім ханьців, які становлять 92% населення, тут проживають 55 етнічних меншин, кожна з яких має свою мову і традиційні культурні особливості. Завдяки цьому сформувались різноманітні

стили китайської традиційної опери. На сьогодні в Китаї, як і раніше, поширені 348 видів традиційної музичної драми.

Походження китайської традиційної музичної драми перегукується з піснями й танцями доцинського періоду. Починаючи від трудових пісень і танців первісного суспільства, військових пісень і танців, до «шаманських танців» (у'у) рабовласницького суспільства, а потім формування «танців під музику» (юе'у) династії Чжоу (першої феодальної династії в історії Китаю), а також народних пісень і танців («Дев'ять пісень» Цюй Юаня). Усі вони сформувалися у період зародження китайської традиційної опери.

Первісні пісні й танці, що уособлювали військове життя, у період царств, що змагаються, перетворились на цзюеді — бойові мистецтва, подібні до танцю. З відкриттям Великого шовкового шляху при династії Хань (206–220 рр. до н. е.) байсі західних регіонів проникли в центральний Китай і, поєднавшись із піснями й танцями цзюеді, сформували жанр цзюеді байсі. У цьому виді видовищ поєдналися акробатика (ковтання ножів, виверження вогню, ходьба канатом тощо), і танці, що зображали різних тварин, танці борцівських вистав та інші види мистецтва, які стали передумовами розвитку традиційної опери. У період Троєцарства (220–280) форма традиційної музичної драми розвинулась настільки, що персонажі й сюжети вимагали перевдягання чоловіків у жінок. У період Південних і Північних династій (420–589) постав прототип сценічного гриму — маска.

З настанням династії Тан (618–907) значної популярності набули цаньцзюньсі переважно комічного та гумористичного характеру. *Цаньцзюнь* спочатку означало назву офіційної посади військового радника, а цаньцзюньсі — відповідно розіграш військового радника. Зазвичай у виставі брали участь два персонажі: цаньцзюнь, над яким потішались, і цанху, який спеціально розігрував цаньцзюня. У часи пізньої династії Тан вистави цаньцзюньсі перетворились на спектаклі з кількома акторами, сюжети драм стали складнішими, а крім чоловічих ролей, на сцені з'явилися й жіночі амплуа. Ця форма видовища стала провісником

базової структури для подальшого формування традиційної опери, що поєднує спів, танець, жестикуляцію, речитатив та акторську майстерність.

За часів династії Сун (960–1279), з розквітом міської економіки, у міських розважальних закладах ваше з'явилася нова форма уявлень, цзацзюй (змішана драма). Виникнувши з цаньцзюньсі та байсі, вона є збірним терміном для різних комічних уявлень, пісень, танців і розважальних перформативних жанрів. Її формування спочатку визначило основні характеристики й масштаб мистецтва китайської традиційної опери. За правління династії Юань (1279–1368) цзацзюй набула значного розквіту. На сьогодні збереглося близько тисячі мелодій юаньської драми цзацзюй. Цей період, завдяки співіснуванню цзацзюй і наносі, став «золотим століттям» китайської традиційної музичної драми.

Після династії Мін (1368–1644) музика традиційних опер набула ще більшого розвитку, у жанрі чуаньці (наньсі) з'явилися чотири основні мотиви: юйяоські, хайяньські, іянські та куньшаньські мелодії, що відкрили епоху різноманітних типів. Із середини періоду династії Мін до початку династії Цин куньцюй відокремилася в жанр, що «перевершував три мелодії». У середині династії Цин простонародні мелодії луаньтань замінили оперу куньцюй, яка вже занепадала, а з півночі на південь поширились і набули популярності мелодії банцзицян і піхуанців. У 1790 році, з нагоди 80-річчя від дня народження імператора Цяньлуна, артистам чотирьох основних аньхуейських театральних труп (Саньцін, Сисі, Чуньтай, Хечунь) найвищим указом велено було прибути в столицю для святкувань. Унаслідок цього доступна і спокійна піхуанця стала популярною в Пекіні, а заснована на ній Пекінська опера становила «квінтесенцію» мистецтва китайської традиційної опери. У 1860 році трупа китайського традиційного театру виступала в Парижі перед Наполеоном III, а повертаючись додому, заїхала в Сан-Франциско, де викликала значний резонанс в американців китайського походження.

Після Китайської Республіки, відповідно до вимог епохи соціального прогресу, китайська традиційна опера зазнала нових змін щодо її ідеологічного змісту й художніх форм. У 1927 році пекінська газета «Шуньтянь шибао» обрала чотирьох знаменитих виконавців амплуа дань у Пекінській опері (Мей Ланьфан, Шан Сяюнь, Чен Яньцю, Сюнь Хуейшен). З 1928 року китайські артисти на чолі з Мей Ланьфаном гастролювали і здійснювали театральні дослідження в Японії, Канаді, США, Радянському Союзі, Польщі, Німеччині, Франції, Бельгії, Італії та Великій Британії. Повернувшись до Китаю, Мей Ланьфан не лише висунув театральну теорію про те, що «бар'єр між західною і китайською драмою може бути подоланий», а й систематично реформував репертуар, виконання, спів і музику, грим, костюми й декорації в Пекінській опері. У 1951 році було засновано Китайську академію традиційної китайської опери. Пам'ятний напис на ній слів Мао Цзедуну «Нехай розквітають сто кольорів. Відкинувши старе, породжуйте нове» згодом став керівним принципом розвитку китайської традиційної опери.

На початку XXI століття багато видів китайських традиційних опер були визнані об'єктами світової нематеріальної культурної спадщини. Сьогодні традиційна музична драма належить не лише Китаю, а й світу. У контексті глобалізації обмін, інтеграція та навіть спільне залучення музичних культур різних країн стали новою тенденцією в подальшому розвитку музичного мистецтва. Лінь І в «Інноваційних моделях міжкультурного спілкування китайської сіцюй» [Лінь, 2014] пише, що національне мистецтво є невичерпним джерелом світового мистецтва. Національне мистецтво, відкрите світу, з одного боку, набуває спадкоємності й розвитку, а з іншого, — своєю відкритістю стає інноваційним фактором розвитку й новаторства інших національних мистецтв, у більш відкритій формі — мистецтвом загальносвітовим. У процесі сучасних реформ китайська традиційна опера, засвоюючи досягнення загального світового національного мистецтва, стане всесвітнім мистецтвом, традиційним і сучасним водночас, сповненим життєвих і духовних сил.

Список використаної літератури

1. 王杨. 浅谈中国歌剧与戏曲音乐的创演关系 // 牡丹杂志社. 洛陽. 2016. 14 卷第. 96–97 页. Ван Ян. Про взаємозв'язок між створенням та виконанням китайської опери та музики традиційної опери // Реоу. Лоян, 2016. Вип. 14. С. 96–97.
2. 顾兆贵, 戏曲艺术的审美特征与欣赏 // 中国戏曲学报, 北京, 2014. 25 卷第. 235–236 页. Гу Чжаогуи. Естетичні особливості та сприйняття традиційної китайської опери // Вісник традиційної китайської опери. Пекін, 2014. Вип. 25. С. 235–236.
3. 李啸仓. 中国戏曲发展史, 北京: 社会科学文献出版社, 2016. 419 页. Лі Сяоцан. Історія розвитку китайської опери. Пекін: Вид-во соціальних наук, 2016. 419 с.
4. 林一, 中国戏曲跨文化传播的创新模式 // 中国戏曲学院学报. 2014. 35 卷第 4 期. 70–75 页. Лінь І. Інноваційні моделі міжкультурного спілкування китайської сіцюй // Вісник Академії китайської традиційної опери. Пекін, 2014. Т. 35. Вип. 4. С. 70–75.
5. 刘再生, 中国古代音乐史简述. 人民音乐出版社. 北京 2006. 616 页. Лю Цзайшен. Короткий вступ до історії стародавньої китайської музики. Пекін: Народне музичне видавництво. 2006. 616 с.
6. 廖奔, 刘彦君. 中国戏曲发展史. 太原: 山西教育出版社 2012. 2 期. 1791 页. Ляо Бенъ, Лю Яньцзюнь. Історія розвитку китайської традиційної опери: в 4 т. Т. 2. Тайюань: Вид-во освіти Шаньсі, 2012. 1791 с.
7. 张庚, 郭汉城. 中国戏曲通史. 北京: 中国戏剧出版社. 1992. 1009 页. Чжан Ген, Го Ханьчен. Загальна історія китайської традиційної опери: у 3 т. Пекін: Вид-во Китайської опери, 1992. 1009 с.

МА ЮЙЦЗЯО

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського; аспірантка кафедри історії української музики та музичної фольклористики; науковий керівник — О. М. Давидова, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4794-5792>

НОВА ГЕНЕРАЦІЯ КИТАЙСЬКИХ ВОКАЛІСТІВ У КОНТЕКСТІ МІЖНАРОДНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Сучасне вокальне мистецтво Китаю перебуває в розквіті. Цьому передувало кілька етапів, на кожному з яких можна спостерігати зростання якісного виконавського рівня співаків, оперного й камерно-концертного. Це виражалось у національному представництві й перемозі в різноманітних міжнародних конкурсах, стажуванні у видатних світових оперних зірок, навчанні у провідних мистецьких закладах Європи й Америки, у зростанні контрактів із визначними оперними театрами світу. Сьогодні на оперних сценах китайські виконавці посідають значне місце, виконуючи головні партії.

Загальна тенденція у набутті професійної майстерності та її зростанні полягає в тому, що молоді виконавці спочатку здобувають професійну освіту в національних мистецьких навчальних закладах, передусім у Шанхайській музичній консерваторії, першому професійному навчальному закладі країни. З нею пов'язана багаторічна діяльність видатного педагога Чжоу Саоянь, де вона відкрила й очолила «Центр стажування молодих оперних співаків» [Шабординна, Лю Иньлун, 2020, с. 113]. Крім ґрунтовної професійної підготовки, центр від початку виконує особливу функцію — здійснює зв'язок із провідними світовими вокальними центрами, і після стажування багато співаків отримали можливість міжнародного стажування і навчання. «Центр» є своєрідною координуючою установою, яка займається навчальними, конкурсно-фестивальними, стажувальними програмами.

Майже всі сучасні видатні китайські співаки, які здобули світове визнання, були учасниками цих програм.

Шлях до провідних навчальних закладів та оперних сцен для багатьох китайських виконавців починається з участі у національних вокальних конкурсах. Із 2000 року було запроваджено конкурс в місті Гуанчжоу, через два роки він переїхав у Пекін, а 2005 набув статусу міжнародного, його центром став Нінбо, місто на північно-східному узбережжі країни. І цього ж року він увійшов у Всесвітню федерацію міжнародних конкурсів класичної музики (World Federation of International Music Competitions (WFIM)). Цей конкурс посідає гідне місце поряд із такими потужними міжнародними проектами, як Міжнародний конкурс оперних співаків «Кардіффські голоси» (BBC Cardiff Singer of the World competition), Міжнародний конкурс вокалістів у Тулузі (International singing competition of Toulouse), Конкурс королеви Єлизавети в Брюсселі (Koningin Elisabethwedstrijd), Міжнародний конкурс імені В. А. Моцарта в Зальцбурзі (International Mozart Competition Salzburg) тощо.

Сьогодні молоді китайські оперні виконавці, які співають у різних оперних театрах світу, є володарями багатьох нагород та премій у міжнародних конкурсах, також продовжують конкурсно-фестивальну діяльність разом із театральною. Імена Шень Ян, Гуан Ян, Мейгуй Чжан, Юнчжао Ю, Инь Фан, Вей Ву, Ван Ліфу відомі як професіоналам, так широкому загалу поціновувачів оперного мистецтва.

Оперний бас-баритон **Шень Ян** народився в родині музикантів у Тяньцзіні, навчався в Шанхайській консерваторії, переламним моментом у його кар'єрі стало відвідування 2007 року майстер-класу Рене Флемінг (Renée Fleming), і вона організувала для нього уроки вокалу в Метрополітен Опера. Цього ж року він переміг на конкурсі «Співак світу» в Кардіффі, після чого стажувався за молодіжною програмою Метрополітен Опера в Джульйардській школі (Juilliard School), а через два роки дебютував на сцені театру з партією Мазетто в «Дон Жуані» В. А. Моцарта. Театральна географія співака поширилась швидко на обох континентах, він

співав у Баварській державній опері, Цюріхській опері, опері Сієтла, Вашингтонській опері, Національному центрі виконавських мистецтв у Пекіні. Репертуар співака зосереджується на оперній класиці XVIII–XIX століть: Фігаро, Лепорелло («Весілля Фігаро», «Дон Жуан» В. А. Моцарта), Алідоро («Попелюшка» Дж. Россіні), Гюнтер («Загибель богів» Р. Вагнера), Іоканнан («Саломея» Р. Штрауса).

Ян Гуан (мецо-сопрано) музичну кар'єру розпочала на батьківщині, де навчалась у Центральній консерваторії Пекіна, здобула перемогу на конкурсах «Співак світу» 1997 року та «Operalia» 2001, тоді ж відвідувала американську літню музичну школу «Музична академія Заходу» (Academy of Music of the West), що дало співачці змогу навчатися в Джульєрдській школі в Сінтії Гоффманн (Cynthia Hoffmann) за стипендіальною програмою, а згодом — в оперному центрі Райана «Ліричної опери» Чикаго. Зараз вона солістка Шанхайського великого театру та Національного центру виконавських мистецтв Пекіна. Її постійно запрошують солісткою різні театри світу. Репертуар співачки зосереджено переважно на романтичній опері: Сузукі («Мадам Батерфляй» Дж. Пуччині), Сантуци («Сільська честь» П. Масканьї), Амнеріс, Азучена («Аїда», «Трубадур» Дж. Верді), Кармен («Кармен» Ж. Бізе) тощо.

Мейгуй Чжан (сопрано) тільки розпочинає свою вокальну кар'єру. Випускниця Шанхайської та Сичуанської консерваторій, вона продовжила навчання в Інституті Роберта Манна (Robert Mann Institute), де виконала партію Енн Трулав у «Кар'єрі марнотрата» І. Стравінського влітку 2018 року в мангеттенській літній школі «Інституту» в рамках літнього музичного фестивалю «Бельканто в Карамурі». У 2019 році дебютувала в Метрополітен Опера, цього ж року співає партію Барбаріни у «Весіллі Фігаро» В. А. Моцарта. Її репертуар виділяється стильовим різноманіттям і охоплює музику майже трьох століть — від бароко до сучасності: Деспіна, Сюзанна, Паміна («Так чинять усі», «Весілля Фігаро», «Чарівна флейта» В. А. Моцарта), Джульєтта («Ромео і Джульєтта» Ш. Гуно), Люсія («Збезчещена Лукреція» Б. Бріттена) та ін.

Тенор **Ючжао Ю** став володарем глядацьких симпатій на конкурсі Елеонори МакКолум 2015 року, після чого активно виступає в різних оперних театрах США: із трупною «Арізонська опера» з партією Рудольфа з «Богемі» Дж. Пуччіні, у Гранд-опера Х'юстона виконав партію Флавія в «Нормі» В. Белліні. Молодий артист, як і багато його співвітчизників, співає на сцені Метрополітен Опера. У Нью-Йорку він дебютував із партією Альфреда у «Травіаті» Дж. Верді.

Бас-баритон **Вей Ву** вперше приїхав у США з гастролями, беручи участь у світовій прем'єрі постановки творів національного поета Лі Бо 2007 року, яка також відбулася в Римі, Пекіні, Шанхаї, Гонконзі, Денвері, Лос-Анджелесі. Першу освіту здобув у Китайському Народному університеті в Пекіні, на батьківщині почав брати участь у конкурсах (лауреат Тайванського вокального конкурсу), продовжив удосконалювати вокальну майстерність в університеті Колорадо, тут дебютував у ролі Фігаро у «Весіллі Фігаро» В. А. Моцарта, згодом почав виходити на сцени філармонії Колорадо Спрінгс (Коллін у «Богемі» Дж. Пуччіні), Опери в Арканзасі (Дон Альфонсо у «Так чинять усі» В. А. Моцарта). Вей Ву — володар премії Греммі за найкращий оперний запис 2019 року, його дебютна партія в Метрополітен Опера — Тимур із «Турандот» Дж. Пуччіні. У цьогорічному сезоні він співає Хундінга з «Валькірії» Р. Вагнера в опері Нового Орлеана, Спарафучіле з «Ріголетто» Дж. Верді в опері Філадельфії.

Баритон **Ван Ліфу** є переможцем конкурсу «Співак світу» у Кардіффі. Професійну освіту здобув у Шанхайській консерваторії, де певний час був членом Міжнародного оперного центру «Чжоу Сяоян». У 2007 році він переміг на конкурсі вокалістів у Пекіні. Співак є постійним учасником майстер-класів видатних педагогів: Андреаса Шмідта (Andreas Schmidt) і Ренато Брусона / Renato Bruson (Шанхай), Роберта Холла (Robert Holl) та Рудольфа Пірнея / Rudolf Piernay (Відень) та Едіт Берс / Edith Bers (Гонконг), також брав участь у музичному фестивалі Шлезвіг-Гольштейн (Schleswig-Holstein) у Німеччині. Його репертуар поєднує

європейську класику та національну оперу: від «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта до «Дикої землі» Цзінь Сян.

Отже, спостерігаючи за творчістю молодих оперних китайських виконавців, можна зазначити, що вони є активними учасниками фестивалів, конкурсів, навчальних програм переважно в Сполучених Штатах.

Список використаної літератури

1. Шабординна И. В., Лю Иньлун Международная деятельность профессора Чжоу Сяоянь и её учеников — выдающихся представителей вокального факультета консерватории // Colloquium-journal. Warszawa : Interdruk, 2020. № 10 (62). С. 109–121.

2. Juilliard School. URL: <https://www.juilliard.edu/> (accessed: 12.10.2021).

3. The Metropolitan Opera. URL: <https://www.metopera.org/> (accessed: 12.10.2021).

МІЛАНІНА А. О.

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського; аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики; науковий керівник — Т. В. Жаркіх, кандидат мистецтвознавства, доцент (Харків, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1123-0824>

СИНТЕЗ ХУДОЖНІХ ЗАСОБІВ У ВОКАЛЬНОМУ ЦИКЛІ ЕРНЕСТА ШОССОНА «ТЕПЛИЦІ»

Вокально-поетичний цикл «Теплиці» сповнений символіки, що охоплює вербальні й музичні ряди, саме тому аналіз твору потребує зіставлення художніх образів літератури, живопису, музики та їх опосередкованої взаємодії. Елементи мови живопису побічно наявні у вербальному тексті, впливаючи на музичну символіку твору: виникає своєрідний живописно-поетично-музичний код, який допомагає розшифрувати глибинний зміст опусу як синтезу мистецтв.

З біографічних джерел відомо, що Ернест Шоссон (Amédée Ernest Chausson) мав багату колекцію живопису, до якої надійшли переважно картини найвизначніших французьких імпресіоністів. Щодо Моріса Метерлінка, то він приділяв увагу образотворчому мистецтву, і це сприяло його вдосконаленню як поета, драматурга й есеїста. Оскільки обидва автори «Теплиць» пов'язані з живописом, необхідно розглядати художні враження, передані мовою одного виду мистецтва, засобами виразності іншого виду, тобто виникає своєрідний живописно-поетично-музичний код, розшифрування якого допомагає осягнути глибинний зміст усього опусу.

Вокальний цикл містить п'ять номерів, у кожному з яких простежується певне зацікавлення автора символікою кольору. Це дає можливість відчувати твір як своєрідну кольорову партитуру, у якій кожна барва набуває особливого значення і від «звучання» якої авторський поетичний текст сприймається в різних змістовних аспектах.

Для розуміння кольорової символіки «Теплиць» застосовано інтермедіальний аналіз, що ґрунтується на перетинах поглядів бельгійського драматурга і російського художника, теоретика образотворчого мистецтва, що стояв біля витоків абстракціонізму — Василя Кандінського [1989, с. 149], оскільки обидва митці мали ідентичні погляди на семантику кольору в мистецтві, а також приблизно однакові культурні й художні орієнтири.

Те, що Моріс Метерлінк приділяє велику увагу кольору, підтверджує, що це один із «мовчазних персонажів», який відповідає його театральній символіці, тобто він безтілесний, він не є людиною. Колірною драматургією «Теплиць» сприяє розкриттю глибинного сенсу події, від номера до номера можна простежити, як трансформуються фонові символи твору і поступово змінюється настрій головного героя: у № 1 — ще є впевненість у змінах на краще; № 2 — надія не зникла остаточно, але народжується песимістичне ставлення до всього, що його оточує; № 3 — задушлива безнадійність, але слабке сподівання на кращі зміни ще не зникло; № 4 — зневіра і лють від неможливості щось змінити

і відчуття, що сили майже вичерпані; №5 мовчання і сподівання на Бога.

У вокальному циклі «Теплиці» відбувається, за термінологією М. Бахтіна [1975, с. 99], «творчий діалог» поета й композитора. Е. Шоссон починає писати «Теплиці» за три роки до смерті (1893–1996). Цей опус англійський музикознавець Чарльз Осборн (Charles Osborne) охарактеризував як «складніший, ніж більшість інших пісень композитора», у ньому «повною мірою охоплений дивний, схожий на сон, світ Метерлінка, який знаходить відповідні музичні форми для зображень страху, смутку, релігійного завзяття, загадковості і збентеження, що трапляються у віршах поета, ніби як такі, що потребують музичного оформлення, щоб доповнити їх або пояснити» [Осборн, 1974, с. 145] (переклад — А. М.).

У поетичних творах М. Метерлінка, зокрема в «Теплиці», що відзначаються споглядальністю, нерідко явно надмірною, простежуються інтонації депресивного характеру, які багато в чому відповідають внутрішнім переживанням Е. Шоссона. Із 33 віршів, що увійшли до збірки «Теплиця» М. Метерлінка, французький композитор обирає тільки п'ять, зберігаючи лише загальну сюжетну канву символічного оповідання. Відбір і розміщення віршів дали митцю змогу створити власну концепцію життя «під куполом», посиливши в ній драматичні моменти, що призводять до трагедії.

Зміна стану героя, посилення драматизму передається в музиці появою декламаційних інтонацій у мелодиці. Перші два номери закінчуються тризвуком однойменного мажору; № 3 — тонічним мінорним тризвуком; № 4 тонально нестійкий від перших тактів, починається й закінчується домінантовою функцією; № 5 — мінор без жодних мажорних вкраплень. Характерна тональна нестійкість протягом усього циклу. За наявності певної тональності в кожному номері, у гармонічному розвитку є багато відхилень. Основна тональність не завжди виявляється в тонічній функції, швидше, відчувається у функції субдомінанти і домінанти.

Аналіз вокального циклу «Теплиці» дав змогу виявити важливу особливість: Е. Шоссон створив власну музичну

драматургію, у якій головним є жанр хоралу, що символізує молитовне звернення до Бога. Уведений у коді № 1, надалі він упродовжується в усі номери циклу: від епізодичного у фіналі № 1 шляхом наскрізного контрастного зіставлення метроритму молитви й інтонацій стогону людської душі, що додає № 2 хоральності завдяки наскрізному використанню хоралу в № 3, у фіналі № 4 і в хоралі як основі музичної драматургії № 5. В останньому номері підкреслено ідею *passion* (що надає твору сакрального характеру, це муки пізньоромантичного героя епохи символізму) і ораторіального фіналу, але не хорового, а аріозного. Хорал у коді № 1 (тт. 70–72) і № 5 (тт. 1–3) — є взаємним відображенням. В останньому номері композитор цитує сам себе, посилаючи до матеріалу № 1, тим самим, у музичному відношенні, скріплюючи цикл в одне ціле. Отже, хорал є наскрізним сенсообразом усього вокального циклу «*Serre chaude*» («Теплиці»).

Центральна ідея у М. Метерлінка й Е. Шоссона — змусити людину замислитись про саму себе, про те, що її оточує і, нарешті, побачити це оточення не крізь «покрив місяця і скла», а «наживо». Використовуючи декадентську інтроспекцію, музичні прийоми, кольорову символіку, тобто синтез мистецтв, автори прагнуть зрозуміти природу людського стану, при цьому символізм у їхній творчості — це той «інструмент», за допомогою якого вони намагаються дати відповіді на життєві питання.

Список використаної літератури

1. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Москва : Худож. лит, 1975. 99 с.
2. Kandinsky W. Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier. Paris : Folio, 1989. 216 p.
3. Osborne C. The Concert Song Companion: A Guide to the Classical Repertoire. London : Gollancz, 1974. 285 p.

МИРОНЕНКО А. М.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського; аспірантка кафедри історії української музики та музичної фольклористики; науковий керівник — М. Д. Копиця, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3978-2463>

ВПЛИВ ІТАЛІЙСЬКОЇ ШКОЛИ НА КЛАВІРНУ ТВОРЧІСТЬ ДМИТРА БОРТНЯНСЬКОГО

Кінець XVIII століття характеризується проникненням традицій зарубіжних шкіл в україно-російську культуру. Це той час, коли майстри із Франції, Німеччини, Італії та інших європейських країн, працюючи в Російській імперії, у складі якої перебувала Україна, передавали своє мистецтво місцевим майстрам. Впливу європейської композиторської школи зазнала і творчість Дмитра Бортнянського.

Мета дослідження — привернути увагу до клавірного доробку композитора, який є малочисельним порівняно з іншими жанрами творчості композитора, показати нерозривність канонів, на які спирається творчість Бортнянського, з традиційними класичними нормами та законами клавірних шкіл Європи.

Про чільне місце італійської музики в побуті російського суспільства зазначає М. Ханенко, занотовуючи у своєму щоденнику, що під час обіду Катерини II звучала італійська вокальна та інструментальна музика [Ханенко, 1896, с. 343]. Яскравим прикладом проникнення традицій музикування є функціонування хорової капели, рогового оркестру, театру в маєтках гетьмана Кирила Розумовського. Як об'єкт дослідження згадує: «Під керівництвом цього великого знавця і любителя витонченої музики гетьмана Кирила Григоровича Розумовського в Глухові, в Україні, була організована, переважно з росіян і лише кількох іноземців, домашня капела, подібної до якої в Росії до цих пір не було» [Штелін, 1935, с. 90]. У театрі гетьмана була італійська трупа, а п'ять артистів хо-

рової капели теж іноземці, як і Карел фон Лау, капельмейстер рогового оркестру, чех за походженням.

Відтворення музичних традицій іноземних канонів та переосмислення їх відповідно до національного стилю, зокрема українського мелосу, яскраво виявляється у творчості Д. С. Бортнянського, якого тривалий час звинувачували в «італійщині», нівелюючи цим його особистий творчий внесок. Б. Асаф'єв визнає провідну місію композитора: «Значення його (Бортнянського — А. М.) — у проведенні незбагненно прекрасної метаморфози чи втіленні привезеної італійцями красивої, але пихатої мелодики, що втратила початкову свіжість, у гнучкий і стрункий, сповнений почуття міри й душевної гармонії епікурейський мелос Глінки та інших російських композиторів» [Асаф'єв, 1955, с. 29].

Родом із сім'ї лемків, які оселились у Глухові, Дмитро Степанович став не тільки відомим композитором, твори якого першими опубліковано, головним цензором видань духовних творів, допущених до виконання у всій Імперії, а й одним із засновників жанру хорового концерту.

Як талановитий учень і перспективний музикант, Д. Бортнянський 1768 року виїхав навчатись до Італії разом зі своїм учителем італійцем Бальдассаре Галуппі. Провівши в Італії 11 років, він опанував італійське мистецтво створення опери, хорової музики, здобув професійну освіту.

Як відомо, яскравим представником італійської клавесинної школи є Доменіко Скарлатті. Його творчість та виконавська діяльність ознаменувала «останній розквіт старовинних інструментів, провіщуючи водночас ознаки нового, вже фортепіанного стилю» [Кашкадамова, 1998, с. 97].

Хронологічно Д. Скарлатті був попередником Д. Бортнянського, тож український митець, створюючи свої сонати, спирався на засади клавесинної школи видатного італійця, які мав нагоду вивчити і практично засвоїти, перебуваючи в Італії. У цьому переконує і час створення сонат Д. Бортнянського: вісім сонат для клавикорда (*Cembalo*), з них три — з *Violino obligato*, вміщені у збірці «Сонаты и другие пьесы для *Cembalo*», датовані 1783–1784 роками і присвячені

великій княгині Марії Федорівні, другій дружині імператора Російської Імперії Павла І. Крім цих сонат, до збірки увійшли такі твори: чотири окремі п'єси, квартет і квінтет для камерного ансамблю, концерт і три переклади духовних піснеспівів також для клавикорда. Невелику клавірну спадщину Д. Бортнянського доповнює концерт для клавесина *до мажор*.

Вплив Д. Скарлатті на клавірний доробок Д. Бортнянського яскраво виявився у багатьох аспектах, зокрема в подібності форми творів, їх драматургії і фактури.

Форма. Якщо порівнювати форму сонат Д. Скарлатті і Д. Бортнянського, спільним для них є їх перехідний стан — між простою двочастинною і старовинною сонатною формами. Сонати Д. Скарлатті трактують як пошук і кристалізацію майбутньої сонатної форми, яка остаточно сформується у творчості віденських класиків. Аналогічна ситуація складається і в сонатах Д. Бортнянського. Розглядаючи ці опуси, спостерігаємо метаморфози жанру — від барокової старосонатної форми до класичного сонатного алегро. Передусім, це виявляється в слаборозвиненій розробці, побудованій на темі головної партії, що, власне, не має властивостей розробковості.

У сонатах Д. Скарлатті ще не повністю сформований драматургічний контраст між головною і побічною партіями. У сонатах Д. Бортнянського вже більш помітна ця відмінність. Хоча й тут контраст не досить виразний: тематизм перебуває в межах одного характеру і відрізняється лише піднесеним настроєм головної партії та ліричним, наспівним побічною.

Фактура. Д. Бортнянський, створюючи сонати для чембало, уже знав фортепіано. У цьому переконують його твори, написані для цього інструмента: Соната для фортепіано та скрипки у двох частинах (Sonata per il pianoforte con Violino obbligato), Квартет для струнних інструментів та фортепіано-організе у трьох частинах (Quatuor. Fortepiano Organise), Квінтет для фортепіано, арфи, скрипки, віолончелі, віоли

да гамба (Quintetto per il forte piano, l'Arpa, Violino, Viola di Gamba e Violoncello).

Якщо Д. Скарлатті лише передбачав появу в майбутньому фортепіанної фактури, то Д. Бортнянський уже мав уявлення про можливість сучасного інструмента. Однак прозорість, моторність і концертність є тими ознаками, що об'єднують твори майстрів.

Драматургія. Д. Бортнянський, як учень Б. Галуппі, не міг не засвоїти принципів клавірної композиторської школи свого педагога. Майстер оперного мистецтва в інструментальних творах зазнав впливу оперної драматургії. Театральність образів зближує сонати українського й італійського митців. Б. Асаф'єв характеризує драматургію камерної музики італійця як «гру масок» (commedia dell'arte) [Асаф'єв, 1977, с. 255]. Такі ж «драматична гра» персонажів трапляється і в клавірних творах Д. Бортнянського. Це пов'язано з тим, що досягнення в театральному мистецтві XVIII століття мали вплив на розвиток інструментальної культури цього періоду. Типові образи-маски, що сформувалися в оперному мистецтві, ефективно застосовувалися і в інструментальній музиці.

Отже, вплив італійської клавесинної школи на клавірний стиль Д. Бортнянського є проявом особливостей епохи, що вбирала в себе іноземний досвід і продукувала свій контент. Найяскравіше це проникнення позначилося у перехідному стані форми творів (від старовинної двочастинної сонати до тричастинної сонати віденських класиків), фактурі, яка лише передбачає появу фортепіано у Д. Скарлатті та вже апробована на реальному інструменті у Д. Бортнянського та драматургії, що бере початок від оперних вистав.

Список використаних джерел

1. Асаф'єв Б. В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
2. Дневник Николая Ханенко за 1748 // Киевская старина, 1896. № 8. Т. 65. С. 151–196.

3. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах : навч. посібник. Тернопіль : Астон, 1998. 300 с.

4. Финдейзен Н. Ф. Очерки по истории музыки в России с древнейших времен до конца XVIII века. Москва ; Ленинград : Музсектор, 1929. 345 с.

5. Штелин Я. Музыка и балет в России XVIII в. Ленинград : Тритон, 1935. 189 с.

Мудрик В. Г.

Меморіальний музей-квартира В. С. Косенка; завідувач (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8950-2733>

ВІКТОР КОСЕНКО І ЙОГО РОДИНА: ВІД ТАЇНСТВА ХРЕЩЕННЯ ДО ПАНАХИДИ (ЗА АРХІВНИМИ МАТЕРІАЛАМИ)

У 2016 році, з відкриттям оновленої експозиції Меморіального музею-квартири В. С. Косенка (Музей театрального, музичного та кіномистецтва України — МТМКУ) настала доба ренесансу в косенкознавстві: уведення в науковий обіг раніше замовчуваних, знищених і маловідомих сторінок творчої біографії митця. Без перебільшення, теперішні і наступні дослідження життєвого і творчого шляху композитора матимуть за мету не змінити акценти, а кардинально переосмислити постать митця та його творчу спадщину, а головне — виконати відомі і щойно віднайдені, опубліковані й рукописні твори композитора.

Водночас необхідно наголосити, що, зосереджуючись на конфесійній належності Віктора Косенка та його родини, ми не прагнемо визначити міру їх релігійності.

Дитячі і юнацькі роки Віктора Косенка минули у Варшаві, яка з територією Царства Польського перебувала у складі Російської імператорської корони.

Протягом 1899–1914 років у Варшаві успішно діяв ново-збудований за розпорядженням царя Миколи II Суворовський кадетський корпус, у якому навчалися юнаки православного віросповідання. Серед яких — брати Семен (1889–17.10.1945) і Віктор (1896–1938) Косенки.

Останнім помешканням батька композитора, Степана Косенка (28.10.1852/1851–09.12.1910), генерал-майора царської армії, став будинок № 68, квартира № 11 у центрі Варшави, на Єрусалимській алеї. Він і його родина сповідували православ'я. 5 листопада 1908 року його призначено командиром 32-го Східно-Сибірського стрілецького полку, який дислокувався в Красноярську. Віктор у цей час був кадетом другого класу Суворовського кадетського корпусу у Варшаві.

26 березня 1910 року у віці 58 (59) років С. С. Косенко (старший) звільнений у відставку з призначенням пенсії, правом носити мундир і возведенням у військове звання генерал-майора. Він був удостоєний кількох орденів: 1887 року — Святого Станіслава третього і 1893 року — другого ступенів; 1893 року — Святої Анни третього і 1898 року другого ступенів [Косенко Степан Семенович]. Наприкінці 1910 року він помер у Варшаві.

Як відомо, у день народження Віктора Степановича, 11 (24) листопада, Православна Церква вшановує День пам'яті святого II століття мученика Віктора Дамаського. У центральній частині розкішної будівлі Суворовського кадетського корпусу діяв Свято-Покровський храм з унікальним похідним іконостасом 1794 року, часів легендарного полководця О. Суворова. Здійснював Богослужіння і викладав Закон Божий у навчальному закладі священник Григорій Модзалевський [Мудрик, 2016, с. 15]. Оскільки кадетський корпус був навчальним закладом закритого типу, то в богослужіннях брали активну участь кадети й викладачі без сторонніх парафіян. Кадети співали всі необхідні богослужбові і требні чинопослідування, виконували вівтарний послух. До богослужбового співу долучався музично обдарований кадет В. Косенко. Під час випускної церемонії кадетам-

випускникам щороку урочисто вручали, разом з атестатами та унікальними срібними випускними жетонами-підвісками, невелику ікону Пресвятої Богородиці.

Один із документів в експозиції Меморіального музею-квартири В. С. Косенка датований 23 січня 1916 року. Це фотокопія екзаменаційного листа В. Косенка про вступ до Петроградської консерваторії. У документі вказано православну релігійну належність Віктора Косенка [Екзаменаційний лист композитора В. Косенка].

У Житомирі на початку 1919 року молодий піаніст В. Косенко знайомиться з Ангеліною Канеп (14.01.1889–14.08.1977), яка мала двох доньок у невдалому шлюбі. Їх батько — естонець, офіцер царської армії Едуард-Давид Канеп (Янович-Канеп, 05.09.1879–13.05.1969) дотримувався лютеранського віросповідання. Він одружився з донькою священника Ангеліною Денбновецькою. У шлюбі народилися дві доньки: Ірина (28.11/11.12.1908–01.07.1970) та Раїса (31.10.1910–07.05.2007). Як свідчать документи, Ангеліна Володимирівна, її доньки Ірина і Раїса Канеп належали до православного віросповідання [Послужной список старшого адъютанта, л. 9].

Відомостей про родину Ангеліни Денбновецької досі було не багато, адже в радянський час навіть у родинному колі ця тема була суворо забороненою.

У фонді № 1 Державного архіву Житомирської області зберігаються документи про те, що батько Ангеліни Володимирівни — Володимир Григорович Денбновецький (1852–18.01.1895) з 1891 року був настоятелем парафії у своєму селі Старосілля Житомирського повіту Волинської губернії. Мати, Ольга Михайлівна, у дівочтві Рябчинська (22.06.1856–?) теж походила з родини священників. Народилася в селі Пилипи (нині — Пилипівка Чуднівського району) Житомирського повіту Волинської губернії в сім'ї парафіяльного священника Михайла Афанасійовича Рябчинського та його дружини Єлизавети Олександрівни.

Спираючись на «Послужной список Э. Канепа» та інші архівні документи, можна стверджувати, що донька

священика Володимира Григоровича Денбновецького Ангеліна з двома братами Григорієм Володимировичем (1880–?) та Володимиром Володимировичем (1884–?) виховувалась у Православній вірі [Послужной список старшого адъютанта штаба, л. 9].

У результаті християнського виховання Ангеліни її доньки Ірина і Раїса в дитинстві долучалися до благодійних справ. Як свідчить фото з колекції музею, діти збирали кошти на допомогу пораненим у Великій війні (Першій світовій) для Червоного Хреста [Фото: Канеп Ірина та Раїса].

У фондах МТМКУ зберігається унікальний фотодокумент від 1936 року, згідно з яким композитор Віктор Косенко і члени його родини шанували православні християнські свята. На фото прийомна донька композитора Ірина Писарева з чоловіком. На звороті дарчий напис. Його варто процитувати мовою оригіналу повністю, пам'ятаючи, що 23 грудня — це день вшанування Православною церквою блаженної Ангеліни Сербської, 1 січня — «громадянський» Новий рік, а 7 січня — свято Різдва Христового:

Милую, родную Мамочку
Поздравляем с Днем Ангела,
Желаем полного благополучия
и доброго здоровья
Мамочку, Раюшу и всех родных
Поздравляем с наступающим праздником
Светлаго Рождества Христова

15.XII.1936. Ира и Ваня

[Фото: Канеп Ірина з чоловіком].

Отже, 23 грудня, а тим більше до світлого Різдва Христового вітальна фотокартка напевне дісталася до оселі Віктора Степановича та Ангеліни Канеп-Косенко.

Ірина Едуардівна у спілкуванні була завжди веселою, радісною, м'якою, незважаючи на те, що багато років страждала на хронічне захворювання внутрішніх органів.

До 105-річчя від дня народження Віктора Косенка в журналі «Музика» № 6 2001 року Раїса Канеп, дбаючи про

історичну достовірність, на основі нотного автографа композитора публікує невелику статтю і ноти оригінального твору В. Косенка на вірш О. Блока «Вербочки», написаний 28 грудня 1921 року. Як зазначає Раїса Едуардівна, вірш О. Блока «зачарував Віктора Степановича, навів спогоди про його власне дитинство, коли він разом з братами і сестричкою поверталися в сутінках з церкви, обережно тримаючи гілочку вербочки і запалену свічку...» [Канеп, 2001, с. 14]. У поетичному тексті, на який написано музику, ідеться про радість дитини на велике християнське свято Входу Господнього в Єрусалим. Більше того, авторський рукопис, як і інші нотні автографи композитора, містить також трепетний віршований епіграф Віктора Косенка:

«Сюда!!! Сюда!!!
Миленькие вербочки
маленького Ся,
вам место тут — в нотиках
Ся — Витя, Витуся, Ся» [Вербочки, 1921, арк 4].

Крім того, нотний автограф Віктора Косенка Поєми для фортепіано *сі мінор* тв. 5, присвяченої Ангеліні Канеп, окрім програмної назви, яку не зазначали у друкованих нотах «За что?», містить також напис рукою митця однієї із Заповідей Нагорної проповіді Господа Ісуса Христа: «Блаженни изгнани правды ради яко тех есть Царство Небесное. Св. Ев. Зап. Блаж. Прекрасной Музе В. К.». [Поєма № 1 «За что?», арк. 4].

До речі, цей та інші твори дають підстави вважати, що Віктор Косенко є основоположником жанру поєми в українській фортепіанній літературі.

Отже, оскільки на цей час втрачені предмети культу, ікони, медальйони тощо з особистого вжитку В. Косенка та його родини, залучення до експозиції Меморіального музею-квартири митця типової ікони цілком виправдане і підтверджує наявність релігійної складової у світогляді господарів дому, сформованої в ранньому дитинстві і юності.

Список використаної літератури і джерел

1. Вербочки. Для голосу і фортепіано. Романс. 1921 р. Автограф // НБУВ. Інститут рукопису. Ф. 441. Од. зб. 214–215. 4 арк.
2. Екзаменаційний лист композитора Косенка В. С. при вступі до Петроградської консерваторії [Рукопис] // Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. Фонд фото № н/д 12469. 1 арк.
3. За что? Поема № 1 для фортепіано сі мінор. Автограф // НБУВ. Інститут рукопису. Ф. 441. Од. зб. 149. 4 арк.
4. Иванова О. А. Личный архив Виктора Степановича Косенко в фондах Института рукописей Национальной библиотеки Украины имени В. И. Вернадского // Рукописная и книжная наследие Украины. 2019. Вып. 24. С. 5–20.
5. Канеп Р. Е. Романс В. Косенка «Вербочки» // Музыка. 2001. № 6. С. 14–17.
6. Косенко Степан Семёнович // Генералитет российской императорской армии и флота. URL: http://rusgeneral.ru/gen/k/gen_k1223.html (дата обращения: 10.10.2021). 1 л.
7. Мудрик В. Г. Віктор Косенко: шлях від кадета до артиста (за матеріалами оновленої експозиції Музею-квартири В. С. Косенка) // Науковий вісник Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. Вип. 115 : Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини ХХ століття. Київ, 2016. С. 14–21.
8. Клірові відомості 1892 року // Державний архів Житомирської області. Фонд 1. Од. зб. 80. 42 арк.
9. Поема № 1 «За что?» *сі-мінор* для фортепіано. Автограф. Інститут Рукопису НБУВ. Ф. 441. Од. зб. 149. 4 арк.
10. Послужной список старшего адъютанта штаба 5-й пехотной дивизии штабс-капитана Канэпа (он же Янович-Канэп) // РГВИА, Фонд № 409. Оп. № 1. Дело № 49829. 4 арк.
11. Фото: Канеп Ирина та Раїса, прийомні доньки композитора Косенка В. С., в дитинстві // Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. Фонд фото. Інв. № 87857. 1 арк.
12. Фото: Канеп Ирина, прийомна донька композитора Косенка В. С., з чоловіком // Музей театрального, музичного та кіномистецтва України. Фонд фото. Інв. № 87827. 1 арк.

НІМИЛОВИЧ О. М.

Навчально-науковий інститут музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка; доцент кафедри музикознавства та фортепіано (Дрогобич, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1795-9288>

ТВОРИ ДЛЯ СКРИПКИ І ФОРТЕПІАНО В КОМПОЗИТОРСЬКІЙ СПАДЩИНІ БОГДАНИ ФІЛЬЦ

«Композиторський доробок Богдани Фільц у камерному жанрі охоплює, крім фортепіанних творів, п'єси для скрипки, гобоя, арфи, бандури та інших інструментів. Їх спільною і головною ознакою є підкреслена мелодичність, часом навіть пісенність звучання. Струнні чи духові інструменти у творах Фільц завжди «співають», що надає музичному вислову теплоти й задушевності. Особливо виразно це проступає в п'єсах для скрипки», — зазначає дослідниця творчості композиторки Марія Загайкевич [2003, с. 95]. Авторка окреслює основні ознаки камерно-інструментальної музики Богдани-Марії Фільц (1932–2021), зокрема її творів для скрипки і фортепіано, до яких належать обробки народних пісень, чимало п'єс педагогічного й концертного спрямування, ансамблеві твори (для скрипки, віолончелі й фортепіано, для двох скрипок, для струнного квартету). Вони вже давно стали популярними в репертуарі відомих скрипалів, проте більшість із них досі не опубліковані.

Богдана Фільц зацікавилась скрипкою в ранньому дитинстві. Зростання таланту майбутньої мисткині проходило в Яворові, у привітному домі батька-адвоката Михайла Фільца і матері Ярослави Рудницької-Фільц, представників галицької інтелігенції, творчих особистостей, тісно пов'язаних із національно-демократичним рухом. Однак сталінські репресії 1939 року, переслідування української інтелігенції, масові тюремні ув'язнення і висилки не оминули й щасливої родини Богдани Фільц: батько наприкінці 1939 року був

заарештований органами НКВС і загинув десь у Бухарі; сім'ю «ворога народу» — трьох доньок і дружину — заслано в Казахстан, де вона померла. Три сестри, повернувшись 1945 року до Львова, після тяжких поневірянь вистояли, здобули освіту, розвинули свої таланти й досягли мети в житті — працювати для рідного народу.

Навчаючись у відомих педагогів-музикантів, сестри Фільц сформувались як видатні представники українського музичного мистецтва. Богдана Фільц, заслужена діячка мистецтв України, кандидат мистецтвознавства (доктор філософії), лауреат премій імені М. В. Лисенка, В. С. Косенка, мистецької премії «Київ» імені Артемія Веделя, лауреат Всеукраїнського конкурсу композиторів «Духовні псалми», кавалер ордена Святої Великомучениці Варвари, член Національної спілки композиторів України, Почесний доктор (Doctor Honoris Causa) Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка — особистість, яка плідно трудилася на ниві української музичної культури і музикології. Старша сестра, Іванна Фільц-Волк (1926–1984), закінчивши Львівську консерваторію по класу скрипки, проживала в місті Рівне, викладала в музичному училищі й педагогічному інституті, концертувала й здобула визнання й шану своєю мистецькою працею. Музику у своєму житті обрала й донька Іванни Фільц-Волк — відома музикознавиця Лідія Гусар, а також її онука Іванна Гусар, випускниця Львівської музичної академії імені М. В. Лисенка (клас професора І. М. Пилатюка), лауреат Міжнародних конкурсів. Їй присвячені вибрані твори для скрипки і фортепіано, видані у Дрогобичі (2019)¹, адже більшість із них І. Гусар уперше виконала в концертних програмах як в Україні, так і за кордоном. Як, приміром, в авторських концертах до ювілею Богдани Фільц у Сполучених Штатах Америки — у Вашингтоні й у ліцеї в місті Александрія штату Вірджинія 23 і 24 березня 2013 року.

¹ Фільц Б. М. Вибрані твори для скрипки і фортепіано : навч. посібник / ред.-упоряд.: О. Німилевич, Д. Василик. Дрогобич : Посвіт, 2019. 44 с.

«Народнопісенна природа інструментального мислення Богдани Фільц» [Загайкевич, 2003, с. 95] яскраво виявилась майже в кожній скрипковій композиції. Серед творів для скрипки Б. Фільц блискуча «Гумореска», якій притаманні народнопісенні мотиви як у крайніх моторних частинах, так і в повільному, мрійливому середньому епізоді. Написана композиція 1954 року. Уперше її виконали відома львівська скрипалька, ансамблістка, педагог Леся (Олександра) Деркач (1924–2004) і піаністка Іда Поляк (1920–2008) у програмі концерту у Львівській філармонії. У розгорненій, жартівливого характеру, з ліричною наспівною середньою частиною «Гуморесці» для скрипки і фортепіано Б. Фільц чітко окреслено ознаки жанру, що виявляються у дводольності метру, примхливості характеру, секвенціюванні, мелізматичі, яка переважає в мелодичній лінії крайніх частин твору, елементах поліфонії в середньому кантиленному розділі. Насичення і фактурна повнота скрипкової і фортепіанної партій у тісній співдії творять неповторний, віртуозний, дотепний образ.

Променистий і колоритний «**Весняний романс**», глибокий за образним змістом, уперше прозвучав у грудні 2002 року в програмі ювілейного авторського концерту Богдани Фільц (у хоровій школі «Дударик» у храмі Св. Лазаря м. Львова) у блискучому виконанні Іванни Гусар (скрипка) і заслуженої артистки України, професора Львівської музичної академії імені М. В. Лисенка Ярослави Матюхи. Фортепіанний фігураційний віртуозний супровід ілюстративно-зображального характеру створює і підтримує весняне пробудження, що передається у віртуозній скрипковій партії, у ній «центральне місце займає мелодичне зерно, з якого виростають всі інші компоненти музичного вислову» [Загайкевич, 2003, с. 96]. «Весняний романс» і «**Аркан**» уперше опубліковані у Львові 2004 року з редакцією скрипкової партії педагога, професора Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, заслуженої діячки мистецтв України Орести Когут та редакцією фортепіанної партії заслуженої артистки України, професора Львівської національної

музичної академії імені М. В. Лисенка Анни Станько¹. Інші п'ять творів у новому виданні представлені в редакції скрипкової партії Іриная Турканика, чудового музиканта і скрипаля, викладача-методиста Дрогобицького музичного фахового коледжу імені Василя Барвінського.

П'єса «Аркан» створена 1996 року. Цей ритуальний гуцульський танець здавна містив елементи медитації і містики, що затаєні в живому ритмі, пришвидшенні темпу, притупуванні на хвилі високого єднання потужних енергій — згуртованості, духу і свободи. Зазначимо, що композиція Б. Фільц достеменно передає ці відчуття в запалі, віртуозності, свободі, імпровізаційності скрипкової партії і то супровідній, то співрівній партії фортепіано, які у взаємному майстерному переплетенні створюють магічний образ танцю.

«**Легенда**» і «**Скерцо**» написані 2004 року і вперше прозвучали цього ж року у виконанні відомої української скрипальки, солістки Національної філармонії України, заслуженої артистки України, лауреата міжнародних конкурсів, виконувача обов'язків професора Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського Ольги Рівняк у супроводі Вінницького струнного оркестру під керівництвом заслуженого діяча мистецтв України Георгія Куркова в Колонному залі імені М. В. Лисенка Національної філармонії України.

«Легенда» Б. Фільц характерна своєю оповідністю, кантиленністю, романтичним піднесенням скрипкової партії та елементами звукообразальності, регістровими зіставленнями, колористичністю фортепіанної партії у крайніх частинах твору. «Скерцо» Б. Фільц — іскрометний, у стрімкому темпі, з гострохарактерними ритмічними зворотами жартівливий твір, у якому авторка, при збереженні традиційних засад, майстерно проявила творчі пошуки стосовно індивідуального трактування жанру. Попри те, що скерцо зазвичай має тридольний розмір, авторка залишає дводольність

¹ Фільц Б. М. Дві п'єси: Для скрипки і фортепіано / ред. скрипкової партії О. Й. Когут; ред. фортепіанної партії А. В. Станько ; вст. ст. О. Й. Когут. Львів, 2004. 11 с.

викладу, наближаючи його змістове наповнення до гуморески, як різновиду скерцо. Превалююча відривистість звучання, постійний діалог двох інструментів (часті фортепіанні перегри), опора на народнопісенні й танцювальні елементи поєднуються в композиції з відчуттям постійної скерцозної пульсації і настрою.

Новелета № 7 (*Andante doloroso*) — переклад відомої п'єси з фортепіанного циклу Б. Фільц «Закарпатські новелети» — це задумлива, сумовита й водночас тепла за настроєвою палітрою мініатюра. Завершує збірку **«Романс»**, у якому «простий, але напрочуд мелодійний наспів набуває яскравого забарвлення завдяки гармонічно свіжому і щедрому фортепіанному супроводу» [Загайкевич, 2003, с. 95]. П'єсу композиторка написала 1973 року для свого сина, юного талановитого скрипаля, який робив свої перші, проте впевнені кроки у світ музичного мистецтва — Олеся Мордюка. У час написання твору він навчався в першому класі Київської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату імені М. В. Лисенка, а сьогодні О. Мордюк — відомий скрипаль, грає у зразково-показовому оркестрі Збройних сил України, ансамблі народної музики «Святовид», викладає в Київській дитячій школі мистецтв імені Стефана Турчака.

У 1974 році «Романс» опублікований окремим виданням¹. Кантиленна мелодія, фортепіанний супровід як невід'ємний компонент художньої форми створюють просвітлений образ романсу, розкриваючи лірично-натхненну гаму почуттів. У програмі фестивалю «Київські музичні прем'єри-2019» сім скрипкових композицій Богдани Фільц прозвучали в «проникливому виконанні онуки композиторки Лідії Мордюк (скрипка)», студентки Національної музичної академії України імені П. Чайковського, «і Віолетти Фіялко (фортепіано) <...> задекларувавши національні пріоритети авторського стилю мисткині» [Кушнірук, 2019].

¹ Фільц Б. М. Романс. Для скрипки і фортепіано. Київ: Укрмузфонд, 1974. 4 с.

У творах для скрипки й фортепіано Б. Фільц представлено широкий спектр традиційних жанрів, закріплених в історії розвитку скрипкового і фортепіанного мистецтва (простих, моторних, жанрів лірики й епосу) — скерцо, гумореска, романс, новелета легенда, і специфічних, як от аркан з рисами своєрідності, у тісному переплетенні з індивідуальним авторським їх переосмисленням. Б. Фільц збагатила світову й українську музику високохудожніми творами, які звучатимуть у різноманітних концертних програмах і слугуватимуть вихованню нових поколінь талановитих музикантів.

Список використаної літератури

1. Загайкевич М. П. Богдана Фільц. Творчий портрет. Київ ; Тернопіль : Астон, 2003. С. 95.
2. Кушнірук О. П. «Київські музичні прем'єри-2019»: слово композиторів // Музика : український інтернет журнал. 2020. 20 січня. URL: <http://mus.art.co.ua/kyivs-ki-muzychni-prem-ieri-2019-slovo-kompozytoriv/> (дата звернення: 10.10.2021).

ОСМАЧКО Ю. О.

Навчально-науковий інститут музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка; аспірантка кафедри методики музичного виховання і диригування; науковий керівник — І. Л. Бермес, доктор мистецтвознавства, професор (Дрогобич, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3274-1888>

КОМПОЗИТОРСЬКА СПАДЩИНА ВАСИЛЯ ШУТЯ В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ США

Вагомою складовою розвитку музичної культури в українській діаспорі, поряд із музикознавчою, концертно-виконавською і педагогічною, є композиторська діяльність. Про це свідчить значний культурний та інтелектуальний поступ митців, їх цінний внесок в українське музичне мистецтво.

Серед українських композиторів — Василь Безкоровайний, Володимир Грудин, Зоя Маркович, Микола Фоменко, Ігор Соневицький, Антін Рудницький, Вадим Кіпа та інші. Не менш відомий і композитор, піаніст, педагог Василь Шуть (1899–1982). Народився він у селі Золотоноша на Черкащині в багатодітній сім'ї Кирила та Катерини (з дому Романовська) Шутів, у якій плекали любов до української культури і мистецтва. Тому вже в ранньому дитинстві Василь почав цікавитись музикою (грав на мандоліні, а згодом — на фортепіано).

Перші спроби В. Шутя писати музику датуються 1917 роком, коли він, закінчивши Золотоношівську гімназію, працював із дитячими колективами. Зокрема, у цей час молодий композитор писав пісні та невеликі п'єси для дітей. Тоді ж побачили світ і дві його опери, які, за словами самого митця, у роки війни були втрачені.

Згодом, 1926 року, Василь Шуть, навчаючись у Київському музично-драматичному інституті імені М. В. Лисенка, у класах Василя Золотарьова, Миколи Римського-Корсакова, писав композиції. На випускному іспиті він з великим успіхом виконав свою Першу симфонію (у фортепіанному перекладі), за яку отримав доволі високу оцінку членів екзаменаційної комісії (1930) [Черінь, 1977, с. 2; 5]. Цього ж року В. Шуть обійняв посаду композитора-диригента Київського музично-драматичного театру, у якому протягом п'яти років опрацював майже 30 п'єс. Далі композитор деякий час працював на Донбасі, виконуючи ті ж обов'язки, але у зв'язку із закриттям театру змушений був знову повернутись до Києва.

У роки Другої світової війни композитор змушений був емігрувати. Він опинився в Німеччині (Берлін), а потім у таборі ДіПі (переміщених осіб) в Ганновері, де брав активну участь у житті української громади, навчав дітей гри на фортепіано. Та, починаючи з 1951 року, переїхавши до Чикаго (США), В. Шуть активно збагатив свій композиторський доробок новими творами, здійснював аранжування для хорів, вокальних ансамблів і окремих виконавців, серед яких Любомир та Ія Мацюки, Василь Мельничин, Марта Коколь-

ська-Мусійчук, тріо «Повалячек, Дуда, Чижик», хор «Ватра», Галина Андреадіс та інші.

Загалом, у композиторській спадщині В. Шутя є твори майже всіх жанрів — від фортепіанних мініатюр і вокальних творів до великих симфонічних полотен [Залеський, 1971, с. 122]. А. Рудницький зазначав: «Його музичний світогляд, межі музичних засобів і ритміки, формальної будови, інструментації та емоціонального підходу йдуть цілком по лінії тієї романтики, що була питомою творам Аренського й Кюї, і засобів, що їх вони вживали» [Рудницький, 1963, с. 212–213] Адже він, як учень В. Золотарьова — представника та продовжувача цього напрямку, частково ввібрав особливості композиторського стилю свого вчителя. Проте навіть ці впливи, за словами музикознавця, «не змогли подолати одного, а саме, що українські національні риси в музиці Шутя живі й безсумнівні» [Рудницький, 1963, с. 213].

В. Шуть написав музику майже до 30 вистав, численні інструментальні твори, створив шість симфоній (одну з яких виконано в Харкові), в основі яких народні мотиви, кілька поем («Ісус отаву косив», «Шевченкіада»), великий вокальний твір «Причинна» (на слова Тараса Шевченка), сюїту «Дівоча любов» (світлій пам'яті поетеси Олени Лятуринської), цикл пісень для дітей і молоді на слова поетеси Ганни Черинь, романси на вірші відомих поетів (Івана Франка, Лесі Українки, Михайла Лермонтова, Олександра Пушкіна, Максима Рильського, Теодора Курп'їти, Олександра Олеса, Олександра Неприцького-Грановського), струнні квартети, тріо, скрипковій й фортепіанній концерти, концерти для труби з оркестром та численні фортепіанні твори, серед яких «Сонатина», «Розбите кохання», оригінальний твір «Сім'я з п'ятьох» (1. Тато, 2. Мама. 3. Синьоока донька Маруся, 4. Капричїозна Катруся, 5. Бравий син Михаїл), «Український марш», «Весняний епізод», «Дитяча веснянка», «Колискова», «Танець блакитних дзвоників», «Танець курчат», «Ранок», «Гра дітей», «Токата» та багато інших оригінальних творів.

Щодо фортепіанної творчості В. Шутя, досить цікавими є насичені модерними гармоніями й модуляціями п'єси

«Гопак» та «Аркан», написані під враженнями від творчості німецького композитора Йоганеса Брамса [Кіпа, 1958, с. 6].

Оригінальним за формою, гармонією, ритмом та настроєм, навіяним українським фольклором, є ще один твір композитора під назвою «Розбите кохання», який цілком вільно може бути концертним твором для учнів старшого шкільного віку.

Свіжо, з незвичними але абсолютно логічними ритмічними комбінаціями, написано «Український марш», а «Весняний епізод», «Дитячу веснянку» та «Колискову», написані під впливом фольклору, можна вважати найцікавішими творами для дітей середнього шкільного віку. Окрім зазначених п'єс для фортепіано, слід згадати й «Танець блакитних дзвоників», «Танець курчат», «Ранок» та «Гра дітей», які сприятимуть фаховому розвитку піаністів-початківців.

Окреме місце серед фортепіанних творів композитора належить «Сонатині» у двох частинах — це найбільш дисонуючий за своїм звучанням твір, в основу якого покладено відому тему «Ой бре море, бре».

Варто наголосити, що більшість інструментальних композицій В. Шутя створені під впливом українських народних пісень, проте його обробки не мають нічого спільного з імітацією, штампами, узятими з композицій інших авторів. Його гармонізація, часте використання поліфонічних елементів, загальний зміст і форма творів поєднуються надзвичайно органічно, цілком відповідають характеру українського мелосу. Свідченням цього є твір «Сім'я з п'ятьох», у якому з мелодії «Ой зійди, зійди, ясен місяцю» постає п'ять фантастичних, різнохарактерних п'єс [Кіпа, 1958, с. 6].

Не менш важливе місце в композиторській праці В. Шутя належить вокальному доробку. Провідну роль тут відіграють романси (видано близько 40) на слова різних поетів. Завдяки винятковій чутливості до поезії, яка бриніла в серці композитора, його романси вражають своєю мелодійністю, щирістю, ліризмом. Серед них популярні такі: «Як почувеш вночі» на слова Івана Франка, «Не тебе палко я люблю» Михайла Лермонтова, «Муза» Олександра Пушкіна,

«Марія» Максима Рильського, «Студентська серенада» Теодора Курп'їти, «Спіть, скалічені» Олександра Олеся, «Люби її, нам рідну Україну» Олександра Неприцького-Грановського, «Гетьте, думи» Лесі Українки.

Твори В. Шутя входили до репертуару провідних виконавців діаспори, зокрема піаністка Дарія Гординська-Каранович, скрипаль Богдан Сперкач, солісти Василь Мельничин, Марта Кокольська, Ія Мацюк та багато інших митців цінували творчість композитора, сприяли її популяризації за кордоном [Житкевич, 2014].

Підсумовуючи, зауважимо, що В. Шуть — талановитий майстер, який володів особливою композиторською технікою, людина високої культури, щирої душі, митець, який, незважаючи на різні життєві обставини (війна, блукання таборами переміщених осіб), щодня прагнув творчості. На початку свого творчого шляху він більше схилився до модерного стилю, проте з часом його композиції все більше містили елементів класики і зазнавали впливу українського фольклору. Його композиції — це історія українського народу, відображена в музичних полотнах, що є неоціненним скарбом для українського музичного мистецтва.

Список використаної літератури

1. Житкевич А. Композитор Василь Шуть. Міст online. 2014. URL: <http://meest-online.com/culture/kompozytor-vasyl-shut/> (дата звернення: 01.09.2021).
2. Залеський О. Шуть Василь. Мала українська музична енциклопедія // Мюнхен : Дніпрова Хвиля, 1971. 125 с.
3. Кіпа В. Василь Кирилович Шуть // Свобода. 1958. Ч. 69. 11 квітня. С. 6.
4. Рудницький А. Українська музика: історично-критичний огляд. Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. С. 406.
5. Черінь Г. Сильветка композитора (про Василя Кириловича Шутя) // Свобода. 1977. Ч. 95. 27 квітня. С. 2; 5.

ПОЛЄТАЄВА О. В.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського; аспірантка кафедри історії української музики та музичної фольклористики; науковий керівник — Л. А. Гнатюк, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7669-5887>

ОБРАЗИ ШВЕЙЦАРІЇ В СИМФОНІЧНІЙ ПОЕМІ «233 943 FALERA» ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ

Зв'язки Ганни Гаврилець зі Швейцарією мають системний характер, адже її твори зацікавлюють швейцарських музикантів. Спеціально для швейцарського дуету *Innovation Duo* — у складі Якуба Дзялака (Jakub Dzialak) й Анни Дзялак-Савицької (Anna Dzialak-Savytska) — вона написала твір «Beyond Body and Soul» («Поза тілом і душею», 2007), який став обов'язковим у концертних програмах колективу. Спеціально для концерту з нагоди Х з'їзду астрономів у м. Фалера швейцарський диригент Сімон Камартін (Simon Camartin) замовив Ганні Гаврилець твір, який має назву «233 943 Falera» (2011), а 2020 року у швейцарському видавництві «Sordino» вийшла друком його партитура.

Хоч композиторці не доводилося споглядати красу Швейцарії наживо, з розповіді про головні пам'ятки Фалери (Falera) мисткиня перейняла і майстерно відтворила в музичній композиції радість, навіть гордість жителів цієї маленької комуни (625 осіб станом на 2020 рік), кантону Граубюнден (Graubünden). Саме тут 2007 року з ініціативи астронома-аматора Хосе Де Кейруша (José De Queiroz) було відкрито обсерваторію Мірастейлас (Mirasteylas). За допомогою рефлексора Кассегрена дослідник 21 листопада 2009 року виявив астероїд діаметром майже три кілометри на відстані приблизно 315 мільйонів кілометрів від Землі, назвав його «Фалера» й отримав номер малої планети 233 943. Саме цим відкриттям зумовлені назва й ідея композиції Г. Гаврилець.

Після швейцарської прем'єри у місцевій пресі писали, що «цю нову сучасну музику слухачі сприйняли напрочуд відкрито, навіть захоплено»¹ [Cathomen, 2011], а після української прем'єри на фестивалі «Музичні прем'єри сезону-2012» у виконанні Національного ансамблю солістів «Київська камерата» (диригент — В. Матюхін) у пресі з'явився коментар, що композиторка запропонувала цікаве творче рішення, а «легка, іскриста, ніби бризки шампанського, світла музика <...> заграла несподіваними бароково-класичними барвами в душі вітальних ренесансних опусів» та цілком відповідає ідеї твору [Луїна, 2012, с. 17].

Г. Гаврилець визначає жанр твору як симфонічну поему. Її природа пов'язана з літературною романтичною поемою, що й зумовила основні її ознаки: переважання одного образу, синтетичний характер драматургії (взаємодія ліричного, епічного і драматичного начал) та композиційна свобода. Один із найважливіших факторів, які вплинули на формування жанру, є програмність. Ірина Аппалонова зазначає, що «зміни в інтерпретації музичних образів і ширше — сюжетів — також розглядаються як один із чинників еволюції симфонічної поеми» [Аппалонова, 2009, с. 13].

Окрім сюжетно-змістових параметрів, жанровий канон симфонічної поеми має ще й драматургічні та формотворчі особливості. Так, драматургічному канону симфонічної поеми властиві: тріада епос — лірика — драма (з домінуванням того чи іншого складника залежно від історичного періоду); різні типи драматургії (моноелементна, парна, багатоелементна); динамічна логіка драматургічного розвитку (принцип напівхвилі, хвилеподібна, екстенсивна); жанрова трансформація образу; драматургічна модуляція.

Композиційний канон симфонічної поеми передбачає: наявність вільної, змішаної, поліфункційної форми; синтез принципів сонатної, циклічної, варіаційної, рондальної,

¹ «Dieses neue moderne Werk fand bei den Zuhörern eine überraschend offene, ja sogar begeisterte Aufnahme». Іншомовні джерела цитовано у перекладі автора статті.

контрастно-складової, концентричної та інших форм; застосування методів моно- і лейттематизму. Тобто, в історичній еволюції жанру простежується тенденція до того, що кожен окремий твір має свою неповторну форму, продиктовану специфікою втілення змісту й ідеї.

Відповідно до цих критеріїв, симфонічна поема Г. Гаврилець для камерного оркестру «233 943 Falera» вже своєю назвою спрямовує слухача на певний спектр образів, утілених у творі. Зважаючи на невелику передісторію та умови створення композиції, зрозуміло, що звучатимуть звуки природи, космічні образи та рефлексії людини від споглядання довколишнього середовища й усвідомлення величі, могутності Всесвіту.

Композиція поеми розгортається за принципом тричастинності, але з тенденцією до наскрізного розвитку, адже тут немає дослівних повторень. Усі репризні розділи звучать значно видозмінено й динамізовано. Так композиторці вдається втілити ідею розвитку всього живого. Тільки кода вносить статичний елемент, адже в ній лише повторено тематичні елементи, з яких постала вся композиція твору. Отже, простежуються й ознаки концентричності. Ця свобода у трактуванні форми — одна з основоположних ознак жанру симфонічної поеми.

Музичною мовою відтворено дивовижні картини природи мальовничої комуні на південному сході Швейцарії. На початку твору формуються основні тематичні елементи (їх чотири), на розгортанні яких буде ґрунтуватись весь розвиток: тихе звучання скрипок штрихом *col legno* спільно з арфою; трелеподібне награвання скрипки; короткі імітаційні проведення квазіімпровізаційних награвань; несподіване вторгнення потужного інструментарію з мелодичним матеріалом у широкому діапазоні.

Постійне варіювання другого й третього тематичних елементів дає підстави вважати наявними у творі ознаки варіаційної форми. В експозиційному розділі ці теми звучать то почергово, то в контрапункті; унаслідок багаторазових

повторень і поступової динамізації викладу створюють враження змушнення й величі.

На межі розділу композиторка звертається до сонористичних крапок, які сприймаються як можливість вслухатись у сформований звуковий простір, водночас вони ілюструють потяг мисткині до сонористичних засобів. Наступний розділ форми побудований на трансформації третього тематичного елемента (мерехтіння). Використовуються багатотерцієві гармонічні співзвуччя (прохідний зворот від нонакорду до ундецимакорду), імітаційний виклад; розширено склад ударної групи, що додає звучанню нових барв.

Зовсім інший образний зміст властивий музиці середнього розділу форми — це ліричний центр твору. Основна його тема — протяжна, епічна за характером мелодія широкого дихання — з кожним проведенням набуває інших ознак: перше проведення — утілення могутнього образу Всесвіту; *stretta* низьких і високих струнних інструментів — єдність земного, людського начала з незвіданим, позаземним; пасторальний відтінок і гімн величі природи, Всесвіту і людини.

У середньому розділі сформовано ще одну драматургічну лінію, пов'язану з ліричною образністю. Тут крізь призму людських почуттів передається образ Всесвіту, а компоненти ці взаємодіють за принципом доповнюваного контрасту. На зіставленні одвічної антитези «Людина — Всесвіт» формується парна драматургія твору.

У репрізі твору продовжено динамізацію розвитку, а музика набуває величного, радісного, піднесеного, захопленого звучання і нагадує вітальні ренесансні опуси, про це йшлося й у критичних публікаціях. Цей рух спрямований до загальної кульмінації твору, яка звучить апофеозом радості. Із бесіди з Г. Гаврилець дізнаємося, що основний посил, який композиторка прагнула передати своїм твором, — це «позитивна емоція, бо саме в цій гарній місцевості (могло ж таке статися будь-де) було відкрито нове інопланетне явище»¹.

¹ Інтерв'ю з Ганною Гаврилець. 2 серпня 2021 р. // Особистий архів О. Полетаєвої.

Драматургічна логіка твору спрямована до вершини (принцип напівхвилі), адже фактично завершується кульмінацією. Однак звучанням завершального розділу — коди — ніби передано рефлексію спостерігача. У ньому повертаються всі тематичні елементи, створюючи тематичну арку з початком твору. Відмінність полягає в тому, що після всіх перипетій фактура тут, порівняно з експозиційним викладом, більш насичена, застосовано й сонористичні засоби.

Звернення до жанру симфонічної поеми дало змогу Г. Гаврилець легким і піднесеним звучанням розкрити ідею твору завдяки свободі, передбаченій канонами жанру.

Список використаної літератури

1. Аппалонова И. В. Жанровый канон симфонической поэмы и его преломление в инструментальной музыке XIX — начала XX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Уфимская гос. акад. искусств им. Загира Исмагилова. Саратов, 2009. 28 с.

2. Луніна А. Є. Під знаком Чумацького Шляху, або Фестиваль в епоху хаосмосу. Музика. 2012. № 4. С. 14–19.

3. Cathomen I. Astronomietage in Falera GR. URL: <https://www.mirasteilas.net/ttf2011/> (accessed: 21.07.2021).

ПРИЛЕПА О. П.

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України; кандидат мистецтвознавства, молодший науковий співробітник відділу музикознавства та етномузикології (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8438-1589>

ОСОБЛИВОСТІ СІМЕЙСТВА МЕРЕЖ У ГЛАСОВИХ МОНОДІЙНИХ ПІСНЕСПІВАХ (ЗА УКРАЇНСЬКО-БІЛОРУСЬКИМИ ІРМОЛОГІОНАМИ КІНЦЯ XVI–XVIII СТОЛІТЬ)

Гласові монодійні пісенспіви, зафіксовані в українсько-білоруських Ірмологіонах кінця XVI–XIX століть, у найзначнішій частині репрезентують українсько-білоруську гілку давнього столпового співу. Фонд мелодичних формул становить основу музично-інтонаційної лексики системи осмогласся. У пісенспівах українсько-білоруської гілки знаменного співу він продовжував існувати у вигляді поспівкового комплексу, а також фіт і лиць.

Основними складниками східно-слов'янської гласової мелодики, зокрема і її українсько-білоруської рецепції, стали поспівки. Попри вікові традиції в колі осмогласся залишається чимало невирішених питань. З-поміж них — проблематика мелодичних формул. Дослідження поспівкового фонду українсько-білоруського гласового мелосу, що зберігся в численних рукописних і стародрукованих співацьких пам'ятках (Октоїху, нотолінійних ірмологіонах кінця XVI–XIX століть та інших богослужбових книгах) актуальне для виявлення специфіки осмогласся і важливе для повноти історії богослужбового співу українських теренів загалом.

Об'єкт розвідки становить сімейство *мереж* системи осмогласся.

Предмет дослідження — музично-інтонаційна специфіка *мереж* у восьми гласах, виявлення їх стилістичних особливостей в українсько-білоруській гілці столпового співу.

Мережа — досить поширена з-поміж серединних і кінцевих поспівок осмогласся. Назва має давньослов'янське походження: *мережі* — *мрежі* — *сьті* (сіті). Словами одного з найавторитетніших дослідників системи осмогласся прот. Василя Металлова, «за хитромудрістю виконання цієї поспівки в крюках це справжні сіті для недосвідченого співака» [Металлов, 5, с. 10].

Прот. В. Металлов у дослідженнях системи осмогласся зазначив, що *мережа повна* має дві графічні форми і два наспіви й використовується майже в усіх гласах системи осмогласся [Металлов, 4, с. 51]. Перший невменний вид *мережі* складається з *крюка світлого* (або *мрачного*), *змійці зі статтею*, *статті закритої малої* і *статті простої*:



Другий графічний вид *мережі* містить *крюк світлий* (чи *мрачний*), *чашку*, *скамейцю*, *статтю закритую малу* і *статтю просту*:

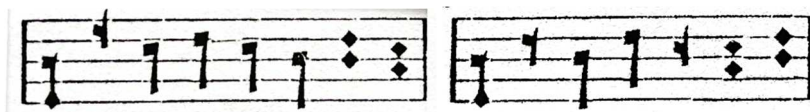


Як бачимо, графічна відмінність полягає в тому, що на місці змійці зі статтею (знак, що вказує на чотиризвучний внутрішньоскладовий розспів) у другому невменному виді поспівки стоять знамена *чашка* і *скамейця* (два двозвучні знаки на два склади тексту).

Поспівка *мережа* у другому графічному виді характеризується частковою «тайнозамкненістю». Невми *чашка* і *скамейця* в контексті графіки *мережі* мають особливе мелодичне прочитання: вони «ніби обмінюються своїми нормативними значеннями, набуваючи протилежний зміст»

[Лозова, с. 18]. *Чашка* у контексті поспівки — це двоступеневий висхідний хід, а *скамейця* (що традиційно розспівується двоступеневим ходом уверх) у *мережі* — двоступеневий хід униз.

Важливо, що кожний із цих двох видів може мати подвійний наспів — *розвод*.



Перший мелодичний розвод відповідає традиційно більш поширеному у піснеспівах 2, 3, 4, 6, 8 гласів виду мережі (так звана, *мережа «верхня»*, за І. Лозовою). Другий мелодичний розвод у теорії мелодичних формул отримав назву «*мережі нижньої*» (1, 2, 5, 6, 7 гласи).

У богослужбових невменних співацьких книгах помітного періоду (до середини XVII століття) використання тієї чи іншої мелодичної форми *мережі*, за умови збіжності їх невменної графіки, насамперед залежало від досвіду регента й півчих, їх знання богослужбових піснеспівів, що значною мірою передавалося усним шляхом.

Як зазначав прот. В. Металлов, у невменних джерелах помітного періоду той чи інший мелодичний вид уточнювався відповідними кіноварними помітами і признаками. Таким чином, наспів обох видів мереж «можна вивести зі співацького значення знамен-складових поспівки» [Металлов, 4, с. 52]. З-поміж особливостей побутування графічної форми поспівки у богослужбових невменних пам'ятках учений виділив відсутність степенних (ступеневих) кіноварних поміт при невмах, крім перших двох — *крюка* і *змійці*; вживаність тільки признаков і вказівних кіноварних поміт (біля чашки — *ломка*, біля скамейці — поміта *борза*).

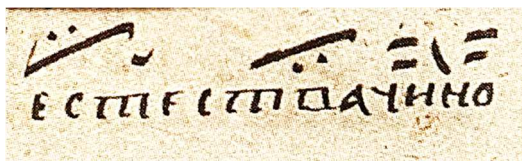
У системі осмогласся бачимо розмаїття мелодичних варіантів *мереж*, утворених як унаслідок інтонаційного варіювання самої поспівки, — її розширення 1) за рахунок додавання підведень у градаціях *мала* — *середня* — *велика* —

повна і 2) за допомогою додавання до неї елементів «системи дрібних видозмін поспівки» (за М. Бражниковим), насамперед *підтримки* (російське *поддержка*), *перемітки*, так і в її взаємодії з іншими поспівками системи осмогласся (*мережі з підйомом, стежею, павуком*).

Найповніше сімейство мереж проявилось в 2, 4, 6, 8 гласах, меншою мірою в 3 і 7 гласах, найменше — у 1 і 5 гласах. У першому і п'ятому гласах до комплексу серединних поспівок входить тільки *мережа нижня*. Назва певним чином відображає особливості її звучання порівняно з іншими мережами, що виконуються у дещо вищій співацькій зоні [Металлов, 5, с. 10].

В українсько-білоруській гілці системи осмогласся, що віддзеркалюється в ірмологіонах, склад *мереж* восьми гласів загалом відповідає корпусу *мереж* російської гілки стовпového співу, наведеної у працях прот. В. Металлова й І. Є. Лозової. У корпусі *мереж* українських нотолінійних джерел спостерігаємо переважно варіантні мелодичні форми поспівок (стосовно поданих у працях російських учених), ознаки яких в українсько-білоруській традиції набули якості сталих. Отже, їх визначаємо як українсько-білоруські форми.

У невменних джерелах українських теренів графічні форми *мережі* відповідні наведеним у прот. В. Металлова та інших дослідників. Цікаво, що в західноукраїнському Лаврівському невменному ірмологіоні кінця XVI століття, який є «ровесником» нотолінійного Супрасльського, у гласових піснеспівах домінує графічна форма *мережі* з невмами *чашка і скамейця* [2, Догматик сьомого гласу, с. 436]:



Найрізноманітніші варіантні форми сімейства *мереж* можна спостерігати у другому гласі, а саме: *мережа менша*,

мережа велика, мережа менша з підтримкою, мережа менша (або середня) з підйомом, мережа нижня.

В українсько-білоруських формах *мережі меншої* (тип з кадансом на «до») поступеним рухом нівелюється терцієвий хід (ломка «фа»–«ре»), атрибутивний для *мереж* російської традиції. Наприклад, у Богородичні на стиховні другого гласу на «о чтущих Тя».

1
(ІР НБУВ НАНУ,
ф. 1, № 5391
1596 - 1601 pp.)

в.ф. Мережі меншої. Богородичен на стиховні

о чту - ще - н - хо Тя

Такий самий принцип заповнення ломкового ходу поступеним рухом можна спостерігати і в інших поспівках сімейства: *мережі великій* другого гласу, *мережі меншій, мережі великій, мережі повній* шостого гласу, *мережі середній, мережі великій, мережі повній* восьмого гласу.

Властивість заповнення ломкових (терцієвих) ходів поступеним рухом характерна також для інших типів українсько-білоруських *мереж*.

Українсько-білоруська форма *мережі меншої з підтримкою* (тип із кадансом на «ре») суттєво вирізняється від наведеної російської столпової гілки. *Мережа з підтримкою* в українських нотолінійних джерелах має два мелодичні варіанти *підтримки* (особливо показові у другому й шостому гласах), відмінні від російської *піддержки* («до»–«до»–«ре»–«мі»–«ре»). Перший — «мі»–«мі»–«ре»–«до»–«ре».

Догматик 6-го гласу:

4
(ІР НБУВ НАНУ,
ф. 301, № 85л
1629 p.)

в.ф. Мережі меншої з підтримкою

во дво - и - цы е - сте - стве

Другий — «до»–«до»–«сі»–«до»–«ре» — мелодично збігається зі *стеzeug*, однак виконується вдвічі швидше.

Догматик 6-го гласу:

1
(ІР НБУВ НАНУ,
ф. 1, № 5391
1596 - 1601 pp.)

в.ф. Мережі меншої з підтримкою Догматик

во - дво - и - ци е - сте - стве

В обох *підтримках мереж* у джерелах кінця XVI–XVII століть працює правило розспівування *підтримки*, в основі якої у знаменному співі лежить текстова синкопа. З XVIII століття в нотолінійних джерелах зміни в способах розспівування богослужбових текстів призводять до втрати текстової синкопи в *підтримці*: отже, у *мережі підтримка* формально зберігається у вигляді фігури оспівування кінцевої опори «ре».

Поряд із *мережею меншою з підтримкою* в джерелах кінця XVI — першої половини XVII століть можна спостерігати *мережу меншу (без підтримки)* із синкопою в кадансі [Супрасльський ірмологіон (ІР НБУВ НАНУ, ф. 1, № 5391, 1596–1601 роки), Межигірський ірмологіон (ІР НБУВ НАНУ, ф. 312, № 112/645 с, 40–і роки XVII століття)].

В українсько-білоруських формах *мереж* четвертого, шостого, восьмого гласів зберігаються такі самі ознаки, що були розкриті в сімействі *мереж* другого гласу. *Мережі* у цих гласах доповнюють сімейство своїми гласовими формами. Зокрема, варто зазначити українсько-білоруські форми *мережі великої двоєчельної на «малому»* завершенні поспівки (тип із кадансом на «ре») у Супрасльському ірмологіоні та *мережі великої двоєчельної з підтримкою* пізніших джерел четвертого гласу.

У шостому гласі тип *мережі меншої з підтримкою* має кілька форм: а) традиційна українсько-білоруська форма *мережі меншої з підтримкою*; б) додавання в зачині звороту «два в челну» у Межигірському ірмолої вказує на наявність українсько-білоруської форми *мережі двоєчельної меншої з підтримкою*; в) за рахунок стійкого підведення утворюється розширена форма *мережі меншої з підтримкою*. Її структурний варіант *мережа середня*, як і в прот. В. Металлова, в

українсько-білоруських джерелах існує у формі *мережі середньої з підтримкою* та *мережі середньої з павуком великим*.

Тип *мережі* з кадансом на «до» в шостому гласі представлений повніше, ніж у другому: це українсько-білоруські форми *мережі меншої, великої, повної*.

У восьмому гласі, як і в другому, сімейство мереж доповнює *мережа велика з підйомом*.

Отже, серед особливих моментів побутування *мереж* у гласових монодійних піснеспівах українсько-білоруських ірмологіонів зазначимо такі:

1. Найбільш усталеними в традиції були українсько-білоруські форми *мережі (менша, середня, велика, повна)* з типом кадансу на «до». У деяких піснеспівах, беручи на себе функцію кульмінаційних, вони проявили навіть історичну незмінність (наприклад, *мережа повна (велика)* четвертого гласу в Богородичні на стиховні великої вечірні на «Всепорочная» і на «всем помощнице»).

2. *Мережі з підтримкою* (тип кадансу на «ре») в українсько-білоруській гілці столпового співу утворили оригінальні мелодичні форми.

3. Ступінь варіативних змін поспівки *мережа* у тому чи іншому піснеспіві, тому чи іншому місці композиції піснеспіву могла бути різною.

4. В історичному зрізі можна споглядати явище взаємозамінності *мереж* іншим видом *мереж* із сімейства (найбільше це стосується *мереж* з типом кадансу на «ре»).

Усе це віддзеркалює особливості практики розспівування гласових монодійних піснеспівів у певних регіональних та історичних умовах.

Список використаної літератури

1. Бражников М. В. Древнерусская теория музыки. По рукописным материалам XV–XVIII веков. Ленинград: Музыка, 1972. 423 с.

2. Лаврівський невменний Ірмологіон кінця XVI століття. Факсимільна публікація, коментар, дослідження / упоряд. Ю. Ясіновський; ред. М. Качмар, К. Ганнік. Львів: УКУ, 2019. XXXII+604 с.

3. Лозовая И. Е. Столповой знаменный распев (вторая половина XV–XVII вв.). Формульная структура. Материалы к спецкурсу истории русской музыки XI–XVII вв. : учеб. пособ. Москва : Московская консерватория, 2015. 80 с.

4. Металлов В. М. Азбука крюкового пения: Опыт систематического руководства к чтению крюковой семиографии песнопений знаменного распева, периода киноварных помет. Москва : Синод. типография, 1899. 130 с.

5. Металлов В. М. Осмогласие знаменного распева. Опыт руководства к изучению осмогласия знаменного распева по гласовым попевам. Москва : Синод. типография, 1899. 92 с.

РЕВАКОВИЧ Н. Г.

Об'єднання державних музичних шкіл № 1 у Варшаві; доктор філософії, викладач фортепіанного відділу (Варшава, Польща).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6491-2792>

ЛЬВІВСЬКЕ ФОРТЕПІАННЕ ТРІО — ПРОМОУТЕР УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ В ПОЛЬЩІ

Львівське фортепіанне тріо — ансамбль, який уже понад десяток років є активним промотором української музики в Польщі. Ініціатор і керівник ансамблю Наталія Ревакович¹.

Ідея створення фортепіанного тріо виникла наприкінці 1990-х років ХХ століття. На цей час у польському музичному просторі зовсім не звучала українська музика. Як у філармоніях, так і на малих сценах музичних салонів не виконувались твори українських композиторів. Тому виникла потреба створити ансамбль, основним завданням якого була б

¹ Наталія Ревакович — піаністка, родом зі Львова. Закінчила Львівську державну консерваторію імені М. В. Лисенка по класу фортепіано та органа. Працювала концертмейстером у класі скрипки професора Л. О. Шутко, з якою також грала в дуеті. У 1990 році переїхала до Варшави, де продовжувала свою професійну діяльність, працюючи в середніх і вищих музичних закладах Варшави і концертуючи як солістка та камералістка з польськими колегами-музикантами.

популяризація української високої музичної культури. У цій ситуації Наталія Ревакович звернулася до львівських музикантів, запропонувавши їм спільне музикування. У репертуарі вагоме місце мало належати українській музиці. До співпраці запросили знаменитого львівського скрипаля Володимира Дуду і молодого віолончеліста, лауреата всеукраїнських конкурсів Тараса Менцинського. Так постало Львівське фортепіанне тріо у складі двох музикантів зі Львова і львів'янки Н. Ревакович із Варшави.

Праця колективу мала кілька етапів. Перший концерт ансамблю відбувся 4 лютого 1999 року в музеї Мазовецької старовинної металургії в підваршавському Прушкові. Директор музею, археолог за фахом, створив у ньому музичну серію концертів, у якій виступали провідні польські музиканти. На цьому концерті Львівське фортепіанне тріо, поряд із творами світової класики, виконало тріо «Ноктюрн» Станіслава Людкевича і солоспіві Миколи Лисенка в транскрипції для фортепіанного тріо. Розпочався пошук українського репертуару, який би було вписано в музичний світовий контекст. Таким твором стало Фортепіанне тріо *ля мінор* Василя Барвінського. Ансамбль у зазначеному складі діяв два роки, протягом яких відбулось близько десяти концертів у Польщі й Україні, зокрема в Перемишлі, Плоцьку, Новім Санчі, Львові, Києві. Було записано Фортепіанне тріо В. Барвінського, яке сьогодні можна почути на You Tube.

Подальший етап Львівського фортепіанного тріо починається 2009 року концертом у Дрогобицькому державному педагогічному університеті імені Івана Франка. У новому складі Тріо — Лідія Футурська (скрипка), Тарас Менцинський (віолончель), Наталія Ревакович (фортепіано). Ансамбль виконав камерні твори Фридерика Шопена, зокрема Фортепіанне тріо й Сонату для віолончелі й фортепіано.

Форма існування ансамблю мала свої особливості. Адже не всі музиканти проживали в одному місті, і це спричиняло певні труднощі. Репетиції зазвичай відбувались у Львові та напередодні концертів у місцях їх виконання. Через це змінювався склад ансамблю, з яким співпрацювали скрипалі:

у різний час долучалися Марта Семчишин, Вікторія Титаренко, Наталія Самострокова та віолончелістка Соломія Канчалаба. Відтоді, як до Львівського фортепіанного тріо приєдналися віолончелістка Ольга Шутко і скрипалька Катерина Потеряєва, ансамбль почав працювати в постійному складі.

Український репертуар поступово збагачувався. До нього, окрім Тріо Василя Барвінського, увійшли «Речитативи та рондо» Мирослава Скорика, «Музика рудого лісу» Євгена Станковича і «Пори року» Золтана Алмаші. Вагомою подією був виступ Тріо на Четвертих Днях української музики у Варшаві, де ансамбль в Камерному залі Варшавської філармонії виконав чотири українські твори. Львівське фортепіанне тріо виступало також у Гданську, Щецині, Вроцлаві, Лігніці, Сандомежі, Грудзьондзі та інших містах. Поряд з українським репертуаром, виконувалися також твори світової класики — фортепіанні тріо В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, М. Глінки, Ф. Мендельсона, Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шопена, С. Рахманінова, А. Дворжака. У 2018 році Тріо в цьому складі записало компакт-диск із «Думками» А. Дворжака й Тріо *ля мінор* В. Барвінського, виданий фондом «Pro Musica Viva». До 2019 року ансамбль вів активну концертну діяльність у Польщі. Від цього року зіграв також кілька концертів в Україні. Загалом до пандемії 2020 року ансамбль щорічно виконував 5–7 концертних програм.

На виступи ансамблю публікувались схвальні рецензії:

«Твір Барвінського звучить у виконанні Львівського фортепіанного тріо різноманітно й цікаво. Ансамблістки добре відчують ансамбль і взаємодію в розкритті контрастних тем та їхнього розвитку» [Кашкадамова, 2019].

«Фестиваль розпочався камерним концертом Львівського фортепіанного тріо у складі Наталії Ревакович, Марти Семчишин і Соломії Канчалаби. Вони виконали твори Василя Барвінського, Мирослава Скорика, Євгена Станковича і Золтана Алмаші. Напрочуд злагожене ансамблеве звучання, культура виконання визначили успіх опусів у польських слухачів» (Таранченко, 2012, с. 54).

«Справжньою музичною учтою була друга частина концерту, яка почалася “Музикою рудого лісу” Євгена Станковича. Ця приголомшлива картина після чорнобильської катастрофи у виконанні Львівського фортепіанного тріо здобула видатну інтерпретацію» [Маркушевський, 2012].

«У Сандомежі львівські музиканти Катерина Потеряєва, Ольга Шутко та Наталія Ревакович дали чудовий показ своєї майстерності. Аудиторія, зібрана у Лицарській залі районного музею, мала можливість почути знамените виконання творів Людвіга ван Бетховена — Фортепіанне тріо *re majор*, тв. 70, No 1, Роберта Шумана — *Fantasiestucke op. 88* для скрипки, віолончелі та фортепіано, а також Михайла Глінки — фортепіанне тріо “Патетичне” *re мінор*. Концерт був прийнятий з великим ентузіазмом. Наприкінці були бурхливі оплески, а потім біс» [Koncert Lwowskiego Trio Fortepianowego, 2020].

Виступ Львівського фортепіанного тріо, який відбувся 25 травня 2019 року в рамках циклу «Музика у ратуші — Президент Коніна запрошує» («*Muzyka w ratusz — Prezydent Konina zaprasza*»), настільки вразив публіку, що вона аплодувала музикантам стоячи [Znakomity koncert w ratuszu, 2019].

Постійне виконання Тріо Барвінського, його успіх у публіки спонукали Наталію Ревакович опублікувати партитуру й голоси твору і дати у такий спосіб можливість розширити географію його концертного існування. У продовженні промоції творчості В. Барвінського було також видано Фортепіанний секстет. Свого часу партитури цих творів були видані у видавництві «Музична Україна» 1971 року в збірнику камерно-інструментальних творів В. Барвінського без голосів. Цього разу було здійснено редакцію й видано також партії струнних інструментів. Твори ці були розповсюджені в різні навчальні заклади Польщі та України, а також надіслані до Канади, США і Великої Британії.

Важливо, що один із нещодавніх концертів Львівського фортепіанного тріо відбувся у Варшавському музичному товаристві імені Станіслава Монюшки (Warszawskie Towarzystwo Muzyczne imienia Stanisława Moniuszki)

24 серпня 2021 року і був присвячений 30-річчю Незалежності України. Почесний патронат над концертом обійняли начальник дільниці та голова ради дільниці Мокотув (Mokotów) у Варшаві. На концерті було виконано твори М. Скорика, З. Алмаші та В. Барвінського¹.

Попри пандемічні обмеження, ансамбль має плани і бажання будувати польсько-українські культурні мости.

Список використаної літератури

1. Кашкадамова Н. Б. Нові компакт-диски із записами творів українських композиторів // Музика : український інтернет журнал. 2019. 20 квітня. URL : <http://mus.art.co.ua/novi-kompaktdysky-iz-zapysamy-tvoriv-ukrains-kykh-kompozytoriv/> (дата звернення: 10.10.2021)

2. Маркушевський П. Дні української музики у Варшаві // Наше слово. Варшава, 2012. № 47 (2885), 18 листопада.

3. Таранченко О. Г. Сучасна українська музика: європейський контекст // Музика. Київ, 2012. № 6. С. 54.

4. Koncert Lwowskiego Trio Fortepianowego // Sandomierz. 2020. 28 stycznia. URL: <https://www.spottedalert.pl/powiat-sandomierski/sandomierz/koncert-lwowskiego-trio-fortepianowego/> (дата звернення: 10.10.2021).

5. Znakomity koncert w ratuszu // Konin Witaj. 2019. 27 maja. URL: <https://www.konin.pl/index.php/jeden-news-new/znakomity-koncert-w-ratuszu.html> (дата звернення: 10.10.2021).

¹ Запис концерту: Koncert muzyki ukraińskiej z okazji 30-lecia niepodległości Ukrainy — Lwowskie Trio Fortepianowe. 24.08.2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=NiQtd-vNT6s> (дата звернення: 10.10.2021).

СІКОРСЬКА І. М.

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України; кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу музикознавства та етномузикології (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3485-9206>

ОПЕРЕТА «ГУЦУЛКА КСЕНЯ» ЯРОСЛАВА БАРНИЧА: ШЛЯХИ ПОВЕРНЕННЯ

30 вересня 2021 року виповнилось 125 років від дня народження Ярослава Барнича (1896–1967) — українського диригента, композитора і педагога. Наприкінці війни Я. Барнич емігрував на Захід, а згодом до США. У радянській Україні ім'я його перебувало під забороною. Однак його пісні-танго «Гуцулка Ксеня»¹ та «Ох, соловію» мали значну популярність.

Я. Барнича називають «основоположником української модерної оперети». Уперше про це сказала дружина композитора Я. Барничева, яка походила з театральної родини Рубчаків [цит. за: Філоненко, 1999, с. 76], а згодом це, загалом слушне визначення, розтиражували журналісти. Лише з настанням Незалежності держави ім'я і творчість Я. Барнича повернулись в Україну. Вагома заслуга в цьому належить багаторічному досліднику з Дрогобича (і далекому родичу), музикознавцю Людомиру Філоненку — автору численних наукових, публіцистичних, енциклопедичних статей та однойменного монографічного нарису. Найновішою є вступна стаття музикознавця до видання лібрето й партитури оперети Я. Барнича «Гуцулка Ксеня» [Філоненко, 2019].

У творчому доробку Я. Барнича — чотири оперети: «Дівча з “Маслосоюзу”» (1932–1933), «Шаріка» (1934),

¹ Донедавна її авторство приписувалося самодіяльному композиторові Романові Савицькому. Любомирові Філоненку вдалося довести, що автором музики пісні «Гуцулка Ксеня» був саме Ярослав Барнич, проте дискусії не вщухають.

«Пригода в Черчі» (1936) та — найпопулярніша — «Гуцулка Ксеня» (1938), яку широко ставили в різних містах Галичини. Прагматично-патріотичний сюжет про американця Яро, якому «світить» мільйонний дядьків спадок, якщо він одружиться з гуцулкою, романтизований історією кохання, що спалахує між ним і Ксенею, та чарівністю карпатської природи і його мешканців. Твір щедро насичений етнографічними подробицями і чудовими, близькими за духом кожному гуцулові (і не тільки) піснями й танцями. Усе це вміть надало опереті особливої популярності в широких українських верствах. Свого часу А. Рудницький визначив її як «оперету віденського типу» [Рудницький, 1963, с. 141]. Справді, в «Гуцулці Ксені» композиторові вдалося органічно «вписати» ознаки західноєвропейської оперети в український колорит. Насамперед, традиційним є склад і розподіл персонажів: закохана пара (головні герої Ксеня і Яро) та їхні комічні «двійники» («простаки-інженю» — Марічка і Юро й «каскадна пара» — Мері і Семен), комічні «старі» (Гелен та професор Зілінський), субретки (квартет служниць Галюся, Дануся, Маруся та Зузя) і, нарешті, «корифей-резонери» — Іван Сениця, власник вілли «Говерла», і його «антипод» — американець Майкл Деделюк. Використано популярні на той час салонні танці — вальс (для ліричних героїв) і танго (головна пісня-лейтмотив, що й визначила назву твору). Але все це побудовано на інтонаціях гуцульського й покутського фольклору (з характерними ладовими особливостями), зі щедрим використанням коломиїнок (для комедійних персонажів), аркана, гуцульського інструментарію (цимбали, трембіта тощо). Тому не дивно, що українська спільнота зустріла «Гуцулку Ксеню» в постановці Театру імені І. П. Котляревського з величезним піднесенням (прем'єра відбулася в серпні 1939 р.). Проте, зі встановленням радянської влади оперету заборонили як «ідеологічно шкідливий твір».

Під час Другої світової війни через переїзди Я. Барнича (з групою В. Блавацького) до Аугсбурга, а згодом через еміграцію до США, ноти оперети були втрачені, тому композиторові вдалося лише дещо відновити з пам'яті. Отже, з музичного

матеріалу чотирьох творів було укладено дві: «Шаріку» й «Гуцулку Ксеню». Протягом 1950-х років вони з успіхом виставлялися в різних містах США й Канади, а за сюжетом останньої було знято фільм (прем'єрний показ — 22 січня 1956 р.), що демонструвався в усіх українських осередках.

У середині 1990-х років донька Я. Барнича Ірина Барнич-Дубас передала клавір «Гуцулки Ксені» в Україну і надала право постановки головному режисеру Театру імені Марії Заньковецької у Львові Федору Стригуну. Оркестрову редакцію здійснив Володимир Льорчак (прем'єра відбулася 26 липня 1997 р.). Постановка заньківчан оповита романтичним ореолом, музичні номери адаптовано відповідно до можливостей трупи, введено популярні пісні. Однак на перший план виходила саме драматична складова. Вистава була в репертуарі театру понад 20 років і щоразу супроводжувалась аншлагами.

17 вересня 2017 р. «Гуцулку Ксеню» поставили в Хмельницькій філармонії солісти й ансамбль «Козаки Поділля» (режисер-постановник — директор і художній керівник Олександр Драган). Прикметно, що саме ця вистава виявилась найближчою до авторського тексту, а О. Драган став редактором згадуваної надрукованої партитури оперети.

29 грудня 2018 р. прем'єра «Гуцулки Ксені», приурочена до 80-річчя її створення, відбулася на сцені Івано-Франківського національного академічного драматичного театру імені Івана Франка. Так, коло замкнулося: вистава повернулася «додому». Але постановники визначили жанр як «мюзикл»¹: «Ми аранжували музичні теми Барнича, — розповів режисер-постановник Ростислав Держипільський, — поставили сучасні танці, але все стилізували під гуцульські мотиви — і сценографію, й костюми. І це перетворилося на такий собі хіт» [Держипільський, 2019]. До того ж, додано чимало вставних — хоча й ситуативно виправданих номерів, як-то: «Вівці ж мої вівці, хто ж вас буде пасти?» (Марічка), «Горіла сосна, палала» (Іван та Ксеня), «Київський

¹ Саме так зазначено в афіші й програмці

вальс» (спеціально для київського глядача на гастролях) тощо. Комічні сцени гіперболізовано, перетворено на гротескові, наголошено на еротичних мотивах (сороміцькі коломийки, відповідні сценічні рухи, відверті танці тощо).

Сьомого березня 2019 р. на широкий екран вийшов художній фільм у жанрі «іронічно-мелодраматичного мюзиклу» [Константинова, 2019] «Гуцулка Ксеня» (режисер О. Дем'яненко), де історію кохання Ксені та Яро, а також їхнє оточення зображено в іронічному ключі, з добрим гумором. Цьому сприяє участь фрік-кабаре «Dach-dauters» (їх режисерка «вставила» у квадрат сцени, створивши враження «театру в театрі»), які так чи так виступають коментаторами подій. Автентичний музичний матеріал піддався суттєвій динамізації завдяки введенню джазових мотивів, імпровізаційних епізодів, стилізації кантрі (Тимур Полянський), гранжу (Соломія Мельник), степу тощо. Завдяки введенню синкоп, темповим змінам, варіаціям вокальної манери виконавців навіть традиційні коломийки звучать по-новому. А завдяки оркестровці та відповідним гіперболізованим акцентам романси й танго виглядають як «жорстокі». Звісно, суттєву роль відіграє відеоряд: картини карпатської природи, мальовничі костюми, етнографічні жанрові замальовки масових сцен, «пейзанські» картинки (мекання кози, кудяхтання курки тощо) — усе це створює вельми барвисту картину.

Так, через десятиліття «Гуцулка Ксеня» повернулася в музично-театральне життя України: у вигляді музично-драматичної вистави (Львів), у концертній постановці (Хмельницький), як мюзикл (Івано-Франківськ), нарешті, як художній фільм. При тому кожна «ява» ставала вартісною мистецькою подією і набувала широкого розголосу, стверджуючи славу Я. Барнича як творця української оперети, який традиції жанру, що склалися в Західній Європі, переніс на національний ґрунт.

Список використаної літератури

1. Константинова К. Феномен «Гуцулки Ксені» // Дзеркало тижня. 2019. 22 лютого. URL: https://zn.ua/ukr/ART/fenomen-guculki-kseni-303645_.html (дата звернення: 14.10.2021).
2. Любов Базів. Ростислав Держипільський, директор і художній керівник Івано-Франківського муздрамтеатру: «Гуцулка Ксеня» несподівано перетворилася на мюзикл і стала хітом / Інтерв'ю з України. 2019. 17 березня. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2019/03/17/gostyslav-derzhypilskyi-5/> (дата звернення: 14.10.2021).
3. Рудницький А. І. Українська музика. Історико-критичний огляд. Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. 406 с.
4. Філоненко Л. П. Повернутий із забуття: Ярослав Барнич та його «Гуцулка Ксеня» // Барнич Я. В. Гуцулка Ксеня. Оперета. Лібрето / вступ. ст. і ред. Л. П. Філоненко. Дрогобич : Посвіт, 2019. С. 1–15.
5. Філоненко Л. П. Ярослав Барнич : наук.-популяр. нарис про життя та творчість. Дрогобич : Відродження, 1999. 152 с.

СПІВАКОВСЬКИЙ О. Ю.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського; творчий аспірант кафедри оперної підготовки та музичної режисури; науковий консультант — І. В. Шестеренко, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6938-1073>

ОПЕРА БЕЛИ БАРТОКА

«ЗАМОК ГЕРЦОГА СИНЯ БОРОДА»:

РЕЖИСЕРСЬКО-СОЦІАЛЬНИЙ КОНТЕКСТ

Сюжет опери угорського композитора Бели Бартока «Замок герцога Синя Борода» має багато режисерських трактувань. Зокрема, особливу увагу привертає соціальний контекст оперного матеріалу. Як відомо, в опері Б. Бартока за відсутності зовнішніх подій напруження переноситься у внутрішній, психологічний світ героїв: це історія про від-

носини двох людей, не зовсім здорових, що пов'язано з їх попереднім досвідом, передусім герцога, про який ми поступово дізнаємося протягом розвитку сюжету опери.

Музичний матеріал вокальних партій відображає психологічну трансформацію головних героїв — Герцога і Юдіт, причому в чіткому співвідношенні, що пропорційно змінюється протягом вистави. Замок постає як внутрішній світ героя. Синя Борода намагається забути своє минуле, попередній досвід відносин із жінками, але вони живуть у його душі і пам'яті. Не відпрацьовані тригери попередніх стосунків герцог автоматично накладає на свій наступний досвід, уникаючи діалогу і компромісу у відносинах. Нове захоплення Бороди, Юдіт, піддається аб'юзивному впливу герцога, який хоче сховати її від світу у своєму Замку, але при цьому не бажає, щоб вона копірсалася у його минулому і відкривала темні кімнати його душі. Однак він іде їй назустріч і поступово дає ключі від усіх кімнат свого Замку, своєї таємної підсвідомості. Такий крок до вирішення своєї психологічної проблеми з боку герцога наптовхується на певний супротив з боку Юдіт, яка, пройшовши крізь усі болі й страхи свого партнера, змінюється сама і перетворюється на зовсім іншу героїню: тепер вона сама постає у ролі Синьої Бороди і вже не готова йти за герцогом. Героїня залишає Замок і спустошену душу Синьої Бороди, який закривається від світу.

Такий концептуальний контекст із соціальним забарвленням пропонує творчий аспірант і автор цієї статті в майбутній режисерській постановці опери Б. Бартока «Замок герцога Синя Борода». Слухачеві буде запропоновано самому визначити, що спонукає героїв до рішень, комунікації, що ними керує. Отже, на прикладі музичного твору кожен може впізнати себе, зізнатись собі в тому, що не сказане в соціумі.

Щодо сценографічного вирішення майбутньої вистави, то сценограф Марія Крутоголова знайшла спосіб перенести стандартне сценічне трактування опери як візуалізації деталей Замку Герцога Синьої Бороди з готичними інтер'єрами, сімома дверима, які подані в авторських ремарках Б. Бартока, у сферу усвідомлення цього приміщення головними героями

вистави. Відповідно, для Юдіт ця локація спершу постає у вигляді реального й матеріального приміщення, де вона подорожує внутрішнім світом Герцога. На сцені періодично з'являються кокони-судини, у яких навічно поховані його попередні жінки. Вони обплетені павутинням, певною мірою «запущені», адже головний герой не збирається відпрацювати свій попередній досвід, щоб перейти на новий етап стосунків, а нова обраниця герцога не готова перетворитись на ще один «кокон» у пам'яті Синьої Бороди.

Ідея костюмів така: головний герой одягнений у чорний закритий одяг: пальто, гольф із високим комірцем, рукавички, штани, взуття. У нього є «бронея» і він повністю захищений. Героїня одягнена інакше: на ній легка біла сукня, ніби весільна чи нічна сорочка. Вона наївна, незахищена. До середини сюжету він одягає свою рукавичку на її руку, ніби дає їй якийсь захист і відкриває частину себе. До кінця вистави вона знімає його плащ і одягає на себе. Таким чином виявляється домінантність Юдіт.

Цей соціальний контекст порушує питання аб'юзивних відносин, які, на жаль, поширені і в українському суспільстві. Саме тому важливо говорити про це, зокрема засобами музичного театру. На прикладі героїв опери постановники прагнуть показати модель стосунків чоловіка і жінки, у якій переважає тотальний контроль і психологічна домінантність Герцога над партнеркою, які руйнують відносин між ними. Юдіт, намагаючись розібратися у незакритих психологічних гештальтах Синьої Бороди, уже не може бути з ним. З іншого боку, прагнучи розкрити всі таємниці герцога, головна героїня також чинить психологічне насилля над Синьою Бородою. Він, попри стандартні моделі своєї поведінки, іде їй назустріч, відкриває всі двері-грані своєї душі. Та, переживши цей досвід, Юдіт не хоче повторити долю попередніх дружин герцога, тому вирішує облишити цю важку «гру у відносини». Таким чином, психологічне насилля з обох боків руйнує стосунки і не дає надії на їх відновлення.

Саме завдяки такому художньому матеріалу можна дійти висновку про необхідність повідомляти про вчинення

психологічного насилля. Цією виставою автори наголошують, що будь-яке насилля у стосунках руйнує їх. Тому варто вчасно виявляти негаразди у відносинах, щоб уникнути подальших психологічних проблем. Розвиток соціальної складової в оперних виставах є актуальним форматом, бо надає можливість режисеру залучати різні соціальні установи та організації, щоб привернути увагу до аб'юзивних стосунків і мінімізувати в майбутньому наслідків для тих, хто пережив це.

Отже, постановка вистав із таким соціальним контекстом є актуальною, бо розкриває перед глядачами основні маркери поведінки аб'юзерів, щоб застерегти від психологічного насильства.

Список використаної літератури

1. Гнатів Т. Ф., Бела Барток: опера «Замок герцога Синя Борода» на перехресті культур // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 33 : Музика у просторі культури. Київ, 2004. С. 303–314.

2. Кульбабка Тихон. Аб'юз — насильство фізичне, сексуальне, психологічне, фінансове. Як розпізнати і протидіяти? // Домашня церква: сайт для християнських родин. 2017. 15 листопада. URL: http://dc.lviv.ua/zhuttya_v_podruzhzhi/lubov-v-podruzhzh/4965-abyuz.html (дата звернення: 10.10.2021).

3. Солодовникова А. Г. Бела Барток. Опера «Замок герцога Синя Борода»: проблемы композиционно-драматургической структуры // Бела Барток сегодня / ред.-сост. М. В. Воинова, Е. И. Чигарёва. Москва : Московская консерватория, 2012. С. 32–43.

4. Björn H., Recent Approaches to Experimental Music Theatre and Contemporary Opera // Music and Letters. Oxford : Oxford University Press, 2006. Vol. 87. No. 1. P. 72–81.

5. Leafstedt C. S. Inside Bluebeard's Castle: Music and Drama in Bela Bartok's Opera. New York : Oxford University Press, 1999. VIII, 246 p.

СТАРОДУБ І. В.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського; доцент, творча аспірантка кафедри спеціального фортепіано № 2; науковий керівник — Т. О. Рощина, кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6224-6688>

БАЛЕТ «ДЗЕРКАЛО» ВІКТОРІЇ ПОЛЬОВОЇ ЯК ВІДОБРАЖЕННЯ КОЛІЗІЙ СУЧАСНОСТІ

Українська мисткиня Вікторія Польова, її публічне позиціонування уособлюють поняття «вільний митець». Належність до атмосфери абсолютної свободи умовно залишає мисткиню за межами академічної композиторської школи. Обираючи шлях усамітнення, композиторка рідко виокремлює час для спілкування і співтворчості у професійній діяльності. Вона посідає особливе місце в сучасному музичному просторі, адже створила і розвиває свій унікальний композиторський стиль, який бере витоки в найпотужніших проявах мистецького авангарду.

Світова прем'єра балету «Дзеркало» (2021) для фортепіано з камерним оркестром відбулася в концертному виконанні 11 травня 2021 року в колонному залі імені М. В. Лисенка Національної філармонії України за участі Київського камерного оркестру під орудою заслуженого діяча мистецтв України Наталії Пономарчук, лауреатки міжнародних конкурсів Ірини Стародуб (фортепіано). Прем'єра балету за участю танцюристів виконана на сцені фестивалю «Bouquet Kyiv Stage» у Софії Київській 30 серпня того ж року.

Обидва виконання балету стали визначною подією для мистецтва, квінтесенцією художніх думок, реакцій від сучасних подій і колізій у соціокультурному житті Києва. Здійснений на межі виходу з жорстких карантинних обмежень, балет відбив особисті переживання артистів, диригентки. Копітка репетиційна робота й активна колаборація «композитор — диригент — виконавці» створили якісну

концертну форму, чітку й довершену інтерпретаторську позицію. Щирі овації слухачів, серед яких були відомі, шановані постаті музичної еліти, нагородили учасників події за енергійну, самовіддану роботу, концентраційне занурення всіх виконавців, спраглих до колегіальної творчості.

Програма балету найближче пов'язана з цитатою з трагікомедії Вільяма Шекспіра «Буря»: «Ми створені із сновидінь. І сном оточене життя маленьке наше» [Шекспір, 1985, с. 492]. Образами снів, дзеркала і маленького життя Вікторії Польової просякнутий музичний процес твору як відображення символічної дійсності. Дзеркало-образ створено завдяки «дзеркальності» в музичному матеріалі, яка бере початок у додекафонічній музиці, введена в тематизм балету композиторськими прийомами: ракохід (інтервали проводяться у зворотному русі), обернення інтервалів (дзеркально відображені).

Музика балету «Дзеркало» — це 15 п'єс умовної дійсності героя, його уявлення про світобудову крізь призму сну, пошуки відповідей на важливі питання власного внутрішнього пошуку. У преамбулі автора до партитури зазначений опис ірраціональної розповіді, сюжет якої вгадується, але не виявлений і дещо розірваний. «Метареальність простих див, де музика парить над логікою» [Польова, 2021, с. 3].

Важливим є пояснення авторки до кожного номера циклу, у яких викладені побажання щодо застосування художнього освітлення концертної сцени в конкретних кольорах, стосується вони, здебільшого, постановки балету [Польова, 2021, с. 3–4]. У музичному матеріалі використані мотиви особистих авторських тем і відомих культурних архетипів (музичні цитування з опер Ріхарда Вагнера «Тангейзер», «Трістан та Ізольда»).

Партитура включає сольні голоси фортепіано, віолончелі, ударних інструментів, сурми, флейти, кларнета і скрипки, наділені характеристиками-образами. Фортепіано, як головному інструменту, надано найширший діапазон виразності емоційних відображень, викладених у різних стильових, фактурних, динамічних, тембрових показах. Особливу увагу

приділено стану усамітнення, який підкреслено в медитативних частинах твору. Номери тихих соло для ударних інструментів завдяки великим інтервалам пауз передають стан повільної дії чи мислення («Дао», «Просто стук» — повна темрява). *Solo* віолончелі і скрипки відображають сферу теплих, надихаючих до стану надії (жовтий, золотистий, сіро-зелений, зелений кольори). Голоси духових інструментів передають холодні відтінки: крики птахів у флейти; апокаліптичні вісники-заклики в партії сурми (помаранчевий, пурпурний, голубий кольори); врівноваженість і деяка відстороненість у темах кларнета (сірий колір).

У фортепіанній партії балету з'являється нова якість, дотепер не характерна для творчості Вікторії Польової — віртуозність, етюдність як технічна, піаністична складність. Єдиною надшвидкою п'єсою для фортепіано, за думкою композиторки¹, був лише «Теплий вітер» із циклу «Маргіналії». Два етюди для фортепіано (номер чотири «Етюд паріння», сріблястий колір, та номер шостий «Етюд Ієрихонських сурм», в іншій редакції «Етюд виснаження», помаранчевий та червоний кольори) — новий етап творчості Вікторії Польової. В авторки він пов'язаний з «містичною» моторикою: головний зміст полягає в перетворенні фізичного і надфізичного станів у духовну інстанцію, що нагрівається, спалахує і перетворюється в чисту енергію. Етюд у творчості Вікторії Польової — етюд швидкості, який переходить у понадшвидкість. Головна мета полягає у вимаганні від піаніста максимальних технічних можливостей, закликає його до цього. Завершальна п'єса балету «Проповідь риbam» також являється етюдом.

Через теми фортепіано авторка виражає головні думки і переживання. Кульмінаційні моменти позначені у партитурі завжди закладені в роль фортепіано. Перший фінал циклу носить концептуальний зміст у номері сім «Проща» (спочатку чорний колір, темно-синій, поступово просвітлюється до червоного), він характеризує важкий шлях від темряви до

¹ З бесіди І. Стародуб із В. Польовою.

світла. У фактурі це виражено самотніми простукуваннями-речитаціями з інтервалами довгих пауз-чекань у партії ударних інструментів. Шлях розвитку ностальгійних, секундових тем у струнних, поступового сходу басового голосу в гармонії підхоплюється рівними фортепіанними пасажами в *до мажорі*, які підводять до однієї з головних кульмінаційних, величних тем-стверджень. *Coda* привносить довгоочікуваний момент музичного катарсису.

Ця п'єса була написана одразу після похорону видатного діяча українського авангардного мистецтва, друга композиторки Сергія Проскурні в лютому 2021 року.

Серед яскравих афектів, що виражають стан сучасного митця теперішнього часу в балеті «Дзеркало», стали полярні художні образи і сфери: статичні й динамічні; найтихіші й найголосніші; найповільніші й надшвидкісні; найлегші й надважкі; ключова тема розбитого дзеркала увиразнена виконанням *glissando fortissimo* на струнах рояля. Завершальна п'єса «Проповідь рибам» у *до мажорі* дарує оптимістичні настрої, але не проголошує завершеності думки Вікторії Польової, оскільки немає однозначної, стверджуючої, кінцевої крапки.

Список використаної літератури

1. Польова В. «Дзеркало» балет. Партитура. 2021. 86 арк.
2. Шекспір В. Буря // Шекспір В. Комедії і трагікомедії / пер. з англ. ; передм. й прим. О. Алексеенко, Н. Жлуктенко. Харків : Фоліо, 2004.

ТАРАНЧЕНКО О. Г.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського; кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії української музики та музичної фольклористики (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8038-8927>

КОМПОЗИТОР АНАТОЛІЙ БУЦЬКИЙ: НА ШЛЯХУ ТВОРЕННЯ МОДЕРНОЇ КУЛЬТУРИ

Дискурс українського модерну — один із притягальних, проте ще недостатньо досліджений у музикознавстві останніх десятиліть. Спроби визначити його специфіку переконують: це явище складне, багатовимірне й неоднорідне. Національно означене, воно органічно пов'язане багатьма зв'язками, впливами, типологічними перегуками з новітньою європейською культурою 1900–1920-х років, представлене творчістю талановитих митців різного масштабу й обдарування. Їхні непрості художні пошуки, експерименти, творчі відкриття визначили національну специфіку стрімкого розвитку новітньої української композиторської творчості. В умовах історичних зламів і соціополітичних катаклізмів, усупереч їм, діяльність цих митців сигналізувала про суттєві зміни в мистецькій свідомості і композиторському мисленні тієї епохи в Україні. А досягнуті художні результати стали своєрідними провісниками дискурсу новітності у творчості майбутніх поколінь українських митців, рецептивно відлунюватимуть у сучасному постмодерному полі національної культури.

Цілісне пізнання непростого процесу розгортання модерної музичної культури важко уявити без яскравої, універсальної постаті Анатолія Буцького (1892–1965). Талановитий композитор, самовідданий музикант, педагог, піаніст, один із засновників музикознавчої науки в Україні, науковець-теоретик, організатор музично-освітньої справи, громадський діяч — такий неповний перелік сфер його життєтворчості. На жаль, нині його спадщина незаслужено забута, а розпорощеність особистого архіву і відсутність рукописних матеріалів

(більшість із них втрачені в роки Другої світової війни під час блокади Ленінграда, куди А. Буцький переїхав ще 1925 року на запрошення Б. Асаф'єва) значно утруднюють дослідження. Та все ж, зібрані факти, нечисленні архівні матеріали, прижиттєві журнальні публікації, спогади сучасників надають можливість реконструювати основні віхи становлення А. Буцького — модерного митця. Зокрема, періоду активної творчої діяльності в Києві протягом другої половини 1910 — початку 1920-х років. Саме тоді разом із представниками молодшої генерації талановитих митців — серед яких Б. Лятошинський, М. Вериківський, П. Козицький — композитор свідомо й беззастережно обрав шлях творення новітньої української музичної культури.

Конкретно-історична епоха, умови, у яких формувався митець, визначили його поведінку, спосіб життя, «мистецьку філософію». З наявних джерел А. Буцький постає як ренесансна особистість, уособлення нового типу музиканта. Чітко визначене життєве і творче кредо полягало, за його ж висловом, «у заміні старого ідеалу життя ідеалом новим», сповідувало буття «заповнене працею, діяльністю ... по самій своїй істоті максимально творче й активне» [Буцький, 1923. С. 14].

Серед особистісних чинників, що сприяли успішній практичній реалізації цієї програми, варто виокремити його виняткове прагнення пізнавати нове не тільки в музиці, а й в інших галузях культури і науки (технічних, природничих, медицині, психофізіології, хімії, філософії, історії, літературі, театрі). Широка ерудиція А. Буцького щораз дивувала його сучасників, викликала повагу. Вагоме значення у формуванні митця відіграла здобута ним різностороння освіта, а також глибока культура, сформована вихованням і традиціями родини (його батько — Костянтин Буцький — ветеринарний лікар і громадський діяч; мати Олена Вонсовська — видатна концертуюча скрипалька, професор, педагог, згодом директорка музично-драматичної школи імені М. В. Лисенка).

Дискурс новітності стає важливим «компонентом модерності» життєтворчості митця. У процесі творчого формування А. Буцький чутливо реагував на нові художньо-стильові течії

і явища своєї доби, осмислював їх крізь своє індивідуальне внутрішнє «я». Він тонко відчув притягальність, вишукану красу й музичність модерного стилю, імпресіонізму й символізму — вони були близькі світовідчужанню українських композиторів і посіли значне місце в їхніх пошуках. Камерні твори А. Буцького 1916–1923 років — кількісно невелика, але показова частина його доробку — розкривають процес опанування ним провідних стильових тенденцій свого часу до творення універсального стилю. Він розгортався від імпресіонізму й символізму з подальшим рухом до експериментальності, творчого втілення ідей модерного мистецтва в їх авангардному вияві у творах наступного періоду.

Осмислення цих тенденцій у А. Буцького мало свою специфіку, було комплексним і ґрунтовним. Такий процес поширювався не тільки на його композиторську творчість, а й на виконавську практику Буцького-піаніста, утілювався в музикознавчих аналітичних дослідженнях музиканта, зокрема в наукових розвідках «Принципи хроматичної гармонії» (1914), «Фортепіанні прелюди Дебюссі» (1928) та інших. Вони закладали основи молодій українській музикознавчій науці [Таранченко, 2014, с. 87–88].

Широким простором для втілення модерних пошуків композитора стала його музично-театральна діяльність. Він перебуває на гребені творення нового українського авангардного театру, утіленні реформаторських ідей. Тут А. Буцький відкрив одну з можливостей для самореалізації, перспектив творення нової художньо-естетичної реальності. Творча співдружність із видатними режисерами М. Терещенком, Л. Курбасом розкрила нові грані обдарування композитора. Спільно з ними А. Буцький упроваджував методи роботи, що свідчили про їх належність до інноваційних інтертекстуальних тенденцій, спробу опанувати обрії синтетичного мистецтва. Від експериментальної постановки «Перший будинок нового світу» в Центростудії (1921, режисер М. Терещенко) до знакової інноваційної вистави «Газ» у театрі «Березіль» (1923, режисер Л. Курбас) композитор творив оригінальну музичну стилістику, нову темброво-звукову систему в музиці до спектаклів.

Список використаної літератури

1. Буцкий А. К. Музыка в творчості життя // Музыка. 1923. Ч. 1 С. 14–18.
2. Таранченко О. Г. Музыка у творчості життя. Анатолій Буцької — неординарна особистість, митець, вчений // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 112 : Композитори і музикознавці Київської консерваторії (1913–1922 роки) : зб. ст. і матеріалів. Київ, 2014. С. 73–95.

ТРУСЕНКО С. Г.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського; аспірантка кафедри історії української музики та музичної фольклористики; науковий керівник — М. Д. Копиця, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8629-8607>

ПОЕЗІЯ ЯРОСЛАВА ВЕРЕЩАГІНА: ОБРАЗНО-СЕМАНТИЧНИЙ ТА ФОНЕМНО- СОНОРНИЙ ПАРАЛЕЛІЗМ

*<...> Всі порухи душі,
Вся музика чуттєва
Перейдуть у вірші
У ніч оцю жовтневу.*

(Я. Верещагін¹)

Музична творчість українських композиторів 70–80-х років ХХ століття характеризується різноманітними індивідуальними пошуками. Ярослав Верещагін — один із яскравих представників митців цього покоління, його манера вирізняється витонченою інтелектуальною музичною мовою. Своєрідність митця зумовлена тим, що він був не лише композитором, а й поетом

¹ Вірш-присвята В. Семенкові, написаний у Ворзелі 1990 р.

У родинному архіві Я. Верещагіна зберігаються не видані й не досліджені раніше музичні твори, вірші, листування, нотатки й замальовки. Безумовно, архівні матеріали надають можливість поглибити розуміння творчої особистості автора. У цьому дослідженні зосередимось на поетичній спадщині композитора, адже вона досить цікава і велика за обсягом — 71 вірш. Поезія Я. Верещагіна не відома широкому загалу, лише після його смерті кілька віршів були опубліковані в журналі «Українська культура».

Я. Верещагін був усебічно освіченою особистістю. За спогадами друзів, ще в студентські роки він дивував своєю обізнаністю, захоплювався поезією, особливо українських авторів 1920–1930-х років. Очевидно, він перейняв це від батька Романа, який за життя підтримував творчу дружбу з численними українськими поетами. Багато музичних творів Я. Верещагін написав на слова українських авторів: О. Вовка, В. Морданя, В. Поліщука, В. Сосюри, В. Симоненка, Д. Павличка, В. Семенка, Б. Чіпа, Н. Гнатюка, Ф. Млинченка та інших. Митець також цікавився східною поезією, втілював її зразки в камерно-вокальному циклі «Три романси на вірші стародавніх корейських поетів». Серед європейських поетів його увагу привертала М. Емінеску, Б. Брехт, П. Ельоар, Т. Еліот тощо. Відомо, що улюбленим українським поетом Я. Верещагіна був П. Тичина, особливо його рання творчість. В архіві композитора зберігається списаний власноруч зошит із віршами молодого П. Тичини. Не дивно, що стилістично поезія Я. Верещагіна подібна до його творів.

Поетичну спадщину Я. Верещагіна становить пейзажна, медитативно-філософська лірика, лірика спогадів¹. Вірші відображають суперечливі душевні переживання, породжені нездійсненим прагненням вічного кохання, світлого і щасливого буття через буденність, неосяжності віри через приречення на вічну зневіру. Автор вправно синтезує прийоми символістського, імпресіоністичного й експресіоністичного письма.

¹ Використано класифікацію І. Качуровського [2008].

*Лемо воду ми в глечик без дна,
Із сипучих пісків ми будуємо замки,
Прагнем море спалити дотла,
Сине небо вмістить у свідомості рамки.
(22.VI. 1972 р.)*

Важливе місце в поезії Я. Верещагіна належить темі проминання й переживання часу. Спостерігається двоїсте ставлення до цієї філософської категорії: з одного боку, як такого, що швидко минає, а з іншого, — що триває вічно. Автор усвідомлює себе смертним, окреслюючи певний відрізок свого існування в нескінченному кругообігу часу.

*Ці сосни, — щогли буриштинові,
Вітрильник літа в осінь понесли,
Зелені крони вгору підвели
В безодню, там, де хвилі хмар шовкові.
Мій друже! Налаштуйсь в дорогу.
Сакви візьми, та й трунок не забудь.
У перемінах — змінах наша суть, —
Полишмо вдома радість і тривогу.
Воістину, не будьмо черницями,
Тими сліпцями, що ідуть до ями,
Рушаймо, брате, у бентежну путь! —
Куди кохання й смуток лиш ведуть,
У світлу гавань, де мосянж і мед
Де вічність припиняє лет.
(Вересень, 1991, Ворзель)*

Поезія митця меланхолійно забарвлена, часто сповнена туги. Автор любить зображувати осінню пору й вечірній, сутінковий час доби, які символізують наближення до завершення життєвого циклу.

Для зображення миттєвостей зі свого життя поет добирає не лише образи природи, а й фонемно-сонорні барви, підсилюючи цим емоційність поетичного твору. Про спільність музичних і поетичних виражальних засобів А. Сохор

[1976] зазначає, що вираження «художніх задумів» тісно пов'язані з емоціями, їх автор обов'язково ретельно відбирає. Саме так працює зі словом Я. Верещагін. Як композитор, він використовує особливий, музичний підхід до фонем. Відтворюючи звуки листя, трави, поля тощо, він вибудовує гармонійні звукосполучення, водночас, граючи повтореними фонемами утворює нові сонорні співзвуччя:

КРАЄВИД

Падає листя

листопадним падолистом.

Жовтий, червоний, брунатний

сніг

ліг

до ніг.

Парасольки. Димарі.

Сірих хмар гриби.

Червоний череп'яний дах.

Осінь

в моїх,

твоїх,

наших

очах.

(1971)

Митець досягає об'ємності поетичного висловлювання, синтезуючи в ньому засоби всіх видів мистецтва — звук і картину, а утворені внаслідок повторень звукосполучень сонорні співзвуччя посилюють емоційність. Так створюється своєрідна ілюзія вокального звучання.

Ще одним музичним виміром, перенесеним на поетичне слово, є форма. На рівні окремих фрагментів, строф структура віршів наближається до музичних форм: тричастинної репрізної, три-п'ятичастинної, рондо.

Отже, поетичну творчість Я. Верещагіна, за всіма параметрами, можна вважати неосимволістською. Його творчі ідеї перегукуються з поезією Ш. Бодлера, П. Верлена,

П. Тичини. Загальна «тональність» віршів Я. Верещагіна — відображення трагедії особистості в образах-символах природи, а музичність поетичного слова є одним з особливих засобів вираження світобачення поета.

Список використаної літератури

1. Качуровський І. В. Генетика і архітектоніка : у 2 кн. Кн. 2. Київ : КМ Академія, 2008. С. 224–295.
2. Сохор А. Музика // Музыкальная энциклопедия : у 6 т. Т. 3 : Кортю — Октоль. Москва : Сов. енциклопедия ; Сов. композитор, 1976. С. 730–751.
3. Чіп Б. М. Попереду йшла музика і вела за собою слово // Українська культура. 2003. № 11–12. С. 32–33.

ХУАНЬ ДАНЬ

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського; аспірантка кафедри історії української музики та музичної фольклористики; науковий керівник — О. Г. Таранченко, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-0586-5153>

ТВОРЧИСТЬ ЛЕЙ ЛЯНА: КРОС-КУЛЬТУРНИЙ ФЕНОМЕН

Лей Лян — американо-китайський композитор «нової хвилі», професор музики Каліфорнійського університету в Сан-Дієго — посідає одне з провідних місць у сучасній культурі. У цьому переконують його численні відзнаки, нагороди і премії, найпрестижніші у світі музики. У 2008 році Лей Лян отримав премію Аарона Копленда, 2006 року — премію Джорджа Артура Найта від Гарвардського університету, 2015 — премію Фонду Кусевицького, 2011 — Римську премію, 2009 року був стипендіатом Гуггенхайма. Крім того, 2015 року Лей Лян став фіналістом Пулітцера за свій концерт для саксофона з оркестром «Xiaoxiang»; у квітні 2021 року став лауреатом премії Гравемейєра (Grawemeyer

Award for Music Composition), яку небезпідставно вважають Нобелівською премією в галузі музичного мистецтва [Varga, 2019]. Серед лауреатів Гравемейєра минулих років були П. Булез, К. Пендерецький, В. Лютославський, Д. Лігеті, Дж. Адамс, Т. Такеміцу, К. Сааріаго. Цю премію Лян отримав за свій Концерт із 15 частин «Тисяча гір, мільйон струмків», написаний 2013 року як електронна музика, пізніше композитор перетворив його для фортепіано соло і, нарешті, — на оркестровий опус, який він порівнює з «малюванням» музики «звуковим пензлем» [Varga, 2019].

На створення «Тисячі гір мільйон струмків» надихнули кліматичні зміни та багатопрофільна робота Ляна в інституті телекомунікацій та інформаційних технологій (Qualcomm Institute) Каліфорнійського університету в Сан-Дієго¹, а також традиційний китайський пейзажний живопис тушшю Хуаня Бінхонга, написаний 1953 року. У своїй передмові до твору Лей Лян розкриває філософію твору: «“Тисяча гір, мільйон струмків” розмірковує про втрату ландшафтів культурного й духовного виміру. Робота має зберегти й воскресити паралельні ландшафти — як духовні, так і фізичні — зберегти місце, частиною якого можемо бути ми та наші діти» [Varga, 2019].

Лей Лян унікальний феномен крос-культурної парадигми сьогодення. На його композиторський стиль вплинули однаково східна й західна культури. Він черпає натхнення в китайських традиціях, а його музика становить унікальну інтерпретацію китайської культури. Водночас він цінує незалежність; спираючись на музичні традиції різних культур, уникає копіювання поширених музичних ідіом. Лян вважає, що як китайський композитор має вийти за межі китайської ідентичності. На його думку, мову музики не варто ототожнювати з будь-якою окремою культурою. Відповідно до його концепції музичної композиції, східні чи

¹ У Qualcomm Institute Лян співпрацює з багатьма провідними вченими, океанографами, кліматологами, інженерами-робототехніками і фахівцями у сфері звуку.

західні композиційні методи, їх поєднання мають служити тільки інструментами. Його музика зосереджена на зображенні внутрішнього сенсу і краси, які виявляються в символіці, таких як магма або мазок пензля в китайській каліграфії. Знання і розуміння китайської культури становить основу його композиційної філософії, проте Лян підкреслює, що китайська культура є його джерелом натхнення, але не визначає його як «китайського» композитора: «Я всього лише людина і композитор з Китаю» [Lei Liang, 1996, с. 3]. За словами Юкі Какічі: «Магнетизм Лей Ляна полягає в тому, як традиційні елементи стають більш абстрактними, коли вони вливаються в західну музику, не надаючи жодного натяку на екзотичність, та у власній особистій мові, що породжує сублимований світ східного звучання» [Lei Liang].

Лей Лян народився 1972 року в китайській провінції Тяньцзінь, у родині музикознавців, які досліджували західні й китайську музичні культури. Мати Ляна, Лянью Цай, — музикознавець в Інституті мистецтв Китаю. Вона однією з перших дослідила західне й американське музичне мистецтво. Батько, Маочун Лян, — професор музикознавства в Пекінській центральній музичній консерваторії, спеціалізується на історії китайської музики. Переїзд у США відіграв величезну роль у композиторській кар'єрі Ляна, під час навчання він повністю змінив свою музичну філософію. Курси, пропонувані в консерваторії, не задовольняли прагнення композитора-початківця вивчати різні предмети. Коли Лян навчався в Музичній консерваторії Нової Англії, він відвідував Гарвардський університет, заняття з історії релігії, сучасної архітектури, філософії та антропології. Його найбільше захоплювала бібліотека Інституту Гарварда-Йенчінга (Harvard-Yenching Institute), у якій зберігається одна з унікальних колекцій східних досліджень на Заході. Лян згадує: «Перше, що я зробив, як тільки покинув Китай і прибув до Америки, — пішов до бібліотеки. Я хотів дізнатися якомога більше про те, чого не давав в освіті китайський уряд. Є версія його історії для материкового Китаю. Я ж хотів

дізнатися, що казали тайванці, що казали тибетці. А потім я зрозумів, що вони багато чому мене не навчили» [Chute, 2011].

До вступу Ляна в Гарвардський університет для отримання доктора філософії, його запросили до Гарвардського університету як стипендіата Пола і Дейзі Сорос. Там протягом 2002–2004 років він познайомився з багатьма вченими з різних галузей. Ці три роки відкрили для нього світ науки, сформували дослідницький дух і незалежність думки. Лян упевнений, що незалежність і свобода думки й слова завжди слід розглядати як основоположні для освіти й культурного розвитку. З 2010 року Лян очолює кафедру композиції в Каліфорнійському університеті в Сан-Дієго; він популяризує свою філософію нової музики серед студентів.

Музика Лей Ляна відображає його філософію життя і культури. Одним із найважливіших її аспектів є його розуміння китайської ідентичності. Лян упевнений, щоб стати справжнім композитором, який представляє китайську культуру, треба долати обмеження бути китайцем, зберігати відкритість і поглинати якомога більше ресурсів з усього світу. Композитор вважає, що китайська національність не дає йому можливості зрозуміти китайську культуру; тільки навчаючись, людина може пізнати коріння цієї культури. З погляду Ляна, традиції, історія та особистий досвід поєднуються для створення різних форм мистецтва. Невизначеність, плинність та суперечності переважають у природі всієї культурної еволюції. Він стверджує, що будь-яке конкретне визначення традиції лише посилює небезпеку гальмування як індивідуального мислення, так і розвитку незалежної особистості.

Список використаної літератури

1. Chute J. Touched by tragedy at Tiananmen Square. In creating his music, Lei Liang still draws on what he saw // The San Diego Union-Tribune, 2011. April 8. URL: <https://www.sandiegouniontribune.com/sdut-ucsd-lei-liang-2011apr08-htmlstory.html> (accessed: 30.08.2021).

2. Lei Liang. About Being Chinese // *Sonus : A Journal of Investigations into Global Musical Possibilities*. 1996. Vol. 17. No. 1. P. 3–5.

3. Lei Liang. Composer. Press. Reviews // Official website. URL: <https://sites.google.com/site/leiliangcomposer2/media/press?authuser=0> (accessed: 12.08.2021).

4. Lei Liang. Program Note «A Thousand Mountains, A Million Streams for orchestra». Winner of the 2021 University of Louisville Grawemeyer Award for Music Composition. URL: <https://www.eamdc.com/psny/composers/lei-liang/works/a-thousand-mountains-a-million-streams-2/> (accessed: 25.08.2021).

5. Varga G. Climate-change-inspired concerto wins \$100.000 award for composer Lei Liang // *Los Angeles Times*. 2019. December 3. URL: <https://www.latimes.com/entertainment-arts/story/2019-12-03/uc-san-diego-professor-lei-liang-wins-classical-musics-top-honor-with-climate-change-inspired-orchestral> (accessed: 5.09.2021).

ЦЗЯЦІ ЖЕНЬ

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка; аспірантка кафедри теорії музики; науковий керівник — І. Я. Зінків, доктор мистецтвознавства, професор (Львів, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0165-102X>

РОЗВИТОК ВИКОНАВСЬКО-КОМПОЗИТОРСЬКОГО МИСТЕЦТВА ГРИ НА КИТАЙСЬКИХ ЦИМБАЛАХ ЯНЦІНЬ У ХХ СТОЛІТТІ

Китайська цивілізація збагачувала свою музично-інструментальну культуру шляхом тривалих культурних контактів з іншими народами Сходу. Цимбали янцінь (дослівно — «чужоземний інструмент») з'явилися у Китаї в епоху правління династії Мін (XIV–XVII ст.). Є припущення, що вихідним прототипом янціня були перські цимбали сантур. Спочатку інструмент був сприйнятий і розповсюджувався лише в південній провінції Китаю Гуандун під

назвою дацинь, що означає «струнний інструмент, по якому вдаряють паличками». Його використовували як акомпануючий в невеликих оркестрах і ансамблях під час виконання драматизованого епосу в стилі шо-чан, а також у регіональних різновидах китайської опери. Узнявши за основу чужоземний інструмент, китайські музичні майстри конструктивно видозмінили його відповідно до своєї національної традиції. За специфічну форму, що нагадує метелика, новий інструмент отримав назву худецинь (хуе — дослівно означає «метелик»), однак внаслідок численних реконструкцій і модифікацій до початку ХХ ст. ця форма інструмента вийшла з ужитку. Від ХVІІІ ст. цимбали янцинь поступово поширилися спочатку в північних провінціях, а згодом — на всій території Китаю.

На початку ХХ ст. янцинь став одним з основних інструментів, супровідних до співу, і обов'язковою складовою китайських народних ансамблів різних регіональних традицій. Відомий музичний діяч провінції Сичуань Лі Децай (1903–1982), замолоду засвоївши практику мандрівних народно-професійних музикантів, у 1930-х роках уперше створив збірник обробок народних вокально-інструментальних та інструментальних творів для янциня-соло. Серед них найбільш відомими є інструментальні композиції «Мільйон війська на Півдні», «Радісна сцена» і «Команда генерала».

Першим народно-професійним виконавцем і композитором, який почав створювати авторську музику для янциня, був Ян Лаопай (1850–1930) із провінції Гундун. Найвідоміші його твори — «Грім під час посухи» та «Куртина водоспаду». Останній твір є обробкою давньої китайської народної мелодії. Протягом 1920–1930 років твори Ян Лаопая були дуже популярними в Китаї, вони репрезентували нову епоху. У першій половині ХХ ст. багато китайських композиторів починають здобувати музичну освіту в Західній Європі, що вплинуло на пристосування творів китайської народної музики до європейської системи мажоро-мінору. Одним із найвідоміших професійних композиторів першої половини ХХ ст. був Хе Ер, який писав музику для янциня.

Серед його творів — сюїти для янціня-соло «Танець золотої змії» та «Весняне озеро».

Починаючи з 1950-х років, янцінь набув статусу академічного народного інструмента, який професійні композитори почали використовувати як сольний. У цей період Чжан Баохен, видатний виконавець на янціні, уперше в Китаї відкрив клас викладання на цьому інструменті в Шанхайській консерваторії. Він створив перший професійний ансамбль «Камерна янціньна музика», що виконував не тільки традиційну китайську музику, а й перекладення творів європейських композиторів. У 1950 році Чжан Баохен написав перший концерт для янціня «Річка Феньхе», а згодом — ще кілька концертів і п'єс для янціня в супроводі європейського симфонічного оркестру та оркестру китайських народних інструментів. Це були перші зразки професійної музики для янціня.

Значний внесок у розвиток китайського композиторсько-виконавського мистецтва гри на янціні здійснив Сян Цзу Хуа. Найвідоміші його твори для янціня були створені протягом 1970–1980-х років, серед них — програмні поеми «Ріка Цюйюаня», «Наречена Чжао Чуна», «Пастух Су У», концертні п'єси «Лін Чун біжить уночі» та «Зелений бамбуковий ліс». У 1981 році Сян Цзу Хуа створив масштабну композицію для янціня в супроводі симфонічного оркестру під назвою «Симфонічна поема Шанхайської протоки». Композитор був заступником голови Міжнародного товариства цимбалістів, учасником міжнародних конгресів цимбалістів у багатьох країнах Європи — Чехії, Німеччині, Білорусі. Він — представник першого покоління віртуозів-виконавців на янціні, автор майже 100 творів і засновником школи виконавців на янціні. У 1991 році Сян Цзу Хуа запросили взяти участь у Світовій Першій генеральній асамблеї цимбалістів.

Іншим всесвітньо відомим композитором і виконавцем, професором Центральної Пекінської академії музики є Хуан Хе, який здійснив переклад для янціня відомої китайської композиції, оригінал якої був створений для вокального ансамблю під назвою «Жовта ріка». Крім цієї композиції,

він здійснив обробку народної пісні Західного Китаю «Хуан Ту Цін», у якій використав елементи західнокитайського фольклору.

Твори китайських композиторів для янціня, написані у ХХ ст., можна розподілити на такі типи:

а) обробки автентичного фольклорного матеріалу на основі пісенно-танцювальних зразків та інструментальних награвань у перекладеннях професійних композиторів;

б) твори великої форми, адаптовані з професійного репертуару, призначеного для інших інструментів;

в) оригінальні авторські п'єси за участі янціня;

г) оригінальні авторські твори для янціня соло.

Виконавсько-композиторське мистецтво гри на китайських цимбалах янцінь активно розвивають молоді китайські виконавці в перші десятиліття ХХІ ст.

Список використаної літератури

1. 单红龙。扬琴的音律及音位排列 // 中国音乐学(季刊)中国. 北京, 2000 年。97–101 页。Дань Хунлун. Стрій и звукофонемия янціня // Журнал Китайської консерваторії. Додатковий випуск. Китай. 2000. № 4, С. 97–101.
2. 王安国. 我国音乐创作“新潮”纵观 // 中国音乐学杂志. 1086 年 01 期 4–15 页。Ван Аньго. Нариси про китайську музику «Нової хвилі» // Китайське музикознавство. 1986. № 1. С. 4–15.
3. 王瑟。从《凤点头》的创作看新世纪扬琴作品的发展，中央音乐学院，硕士了论文，2008 年，23 页，Ван Се. «Фенікс» і розвиток творів для янціня в Новому віці : дипломна робота ... магістра музичного мистецтва / Центральна консерваторія. Пекін, 2008. 23 с.

ШАМАЄВА К. І.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського; доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри загального і спеціалізованого фортепіано (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1869-5029>

«24 ДИТЯЧІ П'ЄСИ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО» ВІКТОРА КОСЕНКА В КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОЇ КУЛЬТУРИ

Цей твір композитор написав для дітей. Крім технічного завдання — навчити учня належної техніки виконання, — він є засобом пізнання за допомогою музики навколишнього світу, краси й різнобарвності природи, безмежності людських почуттів.

Дидактична спрямованість (набути навичок гри на інструменті, співу, підготувати до професії) збагатилась виховними завданнями — зосередити увагу на внутрішньому житті дитини (бажаннях, фантазіях, уявленнях, радощах, смутку), викликати зацікавлення навколишнім світом.

Роберт Шуман написав для своїх дітей збірку художніх мініатюр «Альбом для юнацтва» (43 п'єси). Вихованням дітей опікувалась мати, Клара Шуман. Ця збірка свідчить про тогочасний музичний побут німецької родини, у якій звучали народні пісні, хорали, музика сучасних композиторів. В «Альбомі» відтворено навколишній світ у сприйнятті дитини: природа — весна зима; люди — селяни, мисливці, жінці, «Бідний сирота», дитячі забави. «Альбом» — посібник у навчанні гри на інструменті, у якому, починаючи з повільних *до-мажорних* п'єс у квінтовому викладі, поступово ускладнюється фактура, замінюються темпи, багатшими стають гармонія, ритміка, текст збагачується елементами поліфонії. Естетична краса, духовне наповнення, навчально-методична послідовність сприяли тому, що «Альбом» завжди актуальний у світовій музичній педагогіці.

«Дитячий альбом» П. І. Чайковського — це лірична оповідь у невеличких 24 частинах-п'єсах про звичайний день маленької людини в колі родини, близьких, у сповненому добра й тепла поміщицькому маєтку в рідному краї. Між вранішньою і вечірньою молитвами ціле життя — забави, радість спілкування з «Мамою», «Бабусині казки», біль через «Хворобу ляльки», веселі танці, ознайомлення з далекими країнами, цікаве буття за брамою садиби — пісні, «Шарманщик». Захоплююча музика, простота висловлювання, глибина змісту «Дитячого альбому» приваблює всіх — від юного музиканта до літнього віртуоза-митця. І всіх вона вчить мудрості й людяності.

«24 дитячі п'єси» Віктора Косенка написані для дітей і про дітей нової епохи, про їх спілкування з навколишнім світом — природа, забави, захоплююча народна пісня, дитячі фантазії, мамина колискова, казки, а ще життя в колективі — піонерські збори з піснями, походи, ігри в будьонівців. Говорячи про свій збірник, В. Косенко згадував аналогічні твори Р. Шумана і П. Чайковського. Їх естетичний підхід, духовна спрямованість набули продовження у збірці В. Косенка. Принциповою новацією його внеску в репертуар музики для дітей є запровадження у практику гри на фортепіано 24 тональностей, розташованих за квінтовым колом, чого, побоюючись незручностей, зазвичай уникали композитори. Це давало змогу рівноправно використовувати всі можливості чорно-білої клавіатури. До такого нововведення міг дійти тільки композитор, який володіє довершеною піаністичною технікою. Широта завдань «24 дитячих п'єс» як педагогічного репертуару (набуття технічних навичок, кантиленна гра, постійні поліфонічні вкраплення, різноманітність образів) зближує їх з «Альбомом для юнацтва» Р. Шумана. Психологічна глибина споріднює твір В. Косенка з «Дитячим альбомом» П. Чайковського. Яскравим доказом цього є порівняння п'єси «Не хочуть купити ведмедика» з «Хворобою ляльки». Кожен із цих творів сприймається як психологічний центр збірок. У кожному тришарова фактура з елементами поліфонії, у кожному змальовано пригнічений

душевний стан дитини — болісне співчуття і настирливе нарікання на недосяжність бажаного. Емоційний негатив у кожному випадку долається завдяки появі нової іграшки — ляльки й ведмедика. Головним є інтонаційна подібність проникливої мелодії, що тонами спускається від квінтового до головного тону. У творі В. Косенка вона ритмічно змінена.

«24 п'єси» В. Косенка — оригінальна збірка мініатюр, національно виразна, написана сучасною музичною мовою відповідно до вимог свого часу. Твір збагатив загальнолюдську скарбницю дитячої музики.

Список використаної літератури

1. Вознесенская Е. «24 детские пьесы для фортепиано» В. Косенко: традиции и новаторство (из опыта работы над некоторыми из них) // Віктор Косенко, його доба і культура ХХІ століття : зб. матеріалів І Наук.-практ. конф., присвяченої 80-річчю створення Музею-квартири В. С. Косенка. Київ, 2020. С. 91–101.

2. Довженко В. Д. В. С. Косенко : нарис. Київ : Мистецтво, 1949. 140 с.

3. Довженко В. Д. 24 дитячі п'єси для фортепіано В. Косенка // Радянська музика. 1938. № 5. С. 37–38.

4. Олійник О. С. Фортепіанна творчість В. С. Косенка. Київ : Наук. думка, 1977. 152 с.

5. Шелестова Є. О. Цикл «24 дитячі п'єси для фортепіано» В. Косенка в репертуарі юних піаністів // Віктор Косенко, його доба і культура ХХІ століття : зб. матеріалів І Наук.-практ. конф., присвяченої 80-річчю створення Музею-квартири В. С. Косенка. Київ, 2020. С. 102–106.

ШАМОНІН О. Г.

Національна академія мистецтв України; науковий співробітник відділу науково-координаційної діяльності та інформації (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4042-7493>

МУЗИЧНІ ВІДКРИТТЯ ІГОРЯ БЛАЖКОВА

Ігор Іванович Блажков — народний артист України, визначний український диригент, випускник Київської консерваторії, перший виконавець багатьох сучасних творів, дослідник старовинних партитур. Він увійшов в українське музичне мистецтво на межі 50–60-х років минулого століття, коли атмосфера мистецького життя в суцільно заблокованій країні після тривалих десятиліть заборон буквально наповнювалась відчуттям свободи. Його справедливо вважають лідером групи молодих музикантів так званого київського авангарду. Для багатьох шанувальників сучасної академічної музики ім'я І. Блажкова асоціюється насамперед із митцем, який уперше відкрив широкому слухачеві партитури сучасних композиторів, зокрема українських. Серед них — твори Л. Грабовського, В. Загорцева, В. Бібіка, В. Годзяцького. В. Сильвестрова. І. Блажков був одним із перших серед тих, хто підтримав цих талановитих митців.

У ті роки І. Блажков привернув увагу музичної громадськості і як невтомний популяризатор старовинної музики, першовідкривач і пропагандист маловідомих творів епохи Бароко. Ця ентузіастична праця розгорнулася на кілька десятиліть, вона проходила кілька етапів. Перший пов'язаний із призначенням І. Блажкова художнім керівником Київського камерного оркестру (1963). Відтоді творчі інтереси диригента дедалі більше занурювались у глибину століть, адже за своїм складом камерний ансамбль ідеально відповідав музиці тієї доби. У процесі роботи виник задум унікального концертного циклу, метою якого було виконання переважно маловідомих партитур старовинних майстрів. Різні за тематичним спрямуванням, ці концерти завжди були позначені

духом першовідкриття. Їм передувала копітка джерелознавча праця І. Блажкова в архівах, бібліотеках і нотних збірниках Києва, Москви, Петербурга, а також у зарубіжних архівних фондах. Поруч із пошуками нотних матеріалів митець здійснював не менш напружену текстологічну й редакторську роботу. Адже знайдені ноти часто були переписані копіїстами. Їх треба було реставрувати, виправити можливі помилки. Натхненна праця музиканта й ентузіаста-дослідника винагороджувалась відкриттям справжніх шедеврів. Так, під час роботи в бібліотеці імені С. Є. Салтикова-Щедріна в Петербурзі І. Блажков натрапив на книжку «Музичні рукописи Британського музею», датовану 1914 роком. У ній зазначалось, що в Лондоні, в архіві Британського музею зберігаються ноти опери визначного українського композитора кінця XVIII ст. Дмитра Бортнянського «Алкід». І. Блажкову вдалось отримати мікрофільм цього рукопису. У фондах Паризької національної бібліотеки він отримав також мікрофільми маловідомих духовних творів Д. Бортнянського.

Наступний етап розпочинається від 1980-х років, коли І. Блажков очолює оркестр «Перпетуум мобіле» — спеціально створений колектив для виконання маловідомих старовинних і сучасних творів. Майже перед кожним концертом диригент поставав перед публікою як натхненний лектор-дослідник, просвітитель. У лаконічному вступному слові він влучними штрихами окреслював особливості епохи, розповідав присутнім про творчість композиторів, музика яких мала прозвучати в концерті. Серед них — старовинні майстри Ф. Дуранте, А. Кореллі, Ж. Ф. Рамо, М. А. Шарпантьє, а також композитори XX століття, зокрема, М. Каретников, А. Волконський та інші.

Усвідомлення необхідності ознайомити якомога ширшу аудиторію із цими скарбами світового мистецтва, спонукали І. Блажкова розгорнути просвітницьку діяльність на Українському радіо. Він активно співпрацював із музичною редакцією радіо. У середині 1990-х років спільно з автором цих рядків було підготовлено масштабну циклову радіопрограму «Музичні відкриття», яка мала великий успіх у слухачів.

Музичне радіомовлення є поліфункціональним. Воно передбачає кілька функцій: естетичну, просвітницьку, фонову, рекреативну тощо. На тлі тогочасних освітньо-популярних передач цикл «Музичні відкриття» за участю І. Блажкова виконував одразу кілька завдань. Сама назва циклу увібрала багатозначність і смислову глибину програмної мети. І. Блажков ретельно готувався до кожної передачі, виявляючи щоразу ерудованість у найрізноманітніших стилях. Програми охоплювали музику різних епох — від Бароко до сьогодення. Було спеціально зроблено десятки трансляційних концертних записів для радіопередач цього циклу. Їх доповнювали музичні твори з фондів радіо, а також з особистого архіву диригента.

Симптоматично, що запис першої програми радіоциклу відбувся в Державному архіві-музеї літератури і мистецтва України, де тоді зберігались ноти Берлінської співочої академії. Цей архів, відомий більше як «архів Баха», опинився в Києві після Другої світової війни. Тут зберігались рідкісні видання старовинних нот, зокрема, твори синів Й. С. Баха, композиторів братів Карла Генріха і Йоганна Готліба Граунів, італійських авторів Джованні Перголезі, Ніколо Йомеллі, Алессандро Скарлатті та багатьох інших. Партитури Берлінської співочої академії тривалий час були джерелом концертних програм музиканта¹.

Окрема сторінка плідної співпраці І. Блажкова із Українським радіо — його записи рідкісних творів до фондів Українського радіо. Саме завдяки І. Блажкову до фонду було записано такі твори, як «Прийдіть, о сини мистецтва» Г. Перселла, симфонії К. Ф. Е. Баха, твір Д. Каріссімі «Ефта». Свого часу, очолюючи Національний симфонічний оркестр України, І. Блажков підготував численні концертні програми, що склалися з музики епохи романтизму, а також ХХ ст.

¹ У 2001 році колекцію унікальних нот було повернуто до Німеччини. Але І. Блажков устиг підготувати кілька концертних програм на основі матеріалів Берлінської співочої академії, а також зробити кілька записів до фондів Українського радіо.

Відзначимо виконання і запис до фондів творів зовсім забутого на той час композитора Федора Якименка. І. Блажков був ініціатором запису з оркестром Українського радіо першої редакції славнозвісної симфонії № 3 Бориса Лятошинського.

В одному з інтерв'ю у відповідь на запитання чому І. Блажков найчастіше включає до свого репертуару мало-відомі, або зовсім невідомі твори митець зазначив: «Більшість музикантів виконують часто одні й ті ж твори. Водночас залишається осторонь безліч прекрасних композицій, шедеврів. Але, здається, краще виконати той твір, який ніхто не знає. Така, напевно, у мене місія»¹. Так, «Музичні відкриття» Ігоря Блажкова ще раз переконують: кожний талановитий митець має свою місію у творчості, яку він обирає лише одного разу і залишається відданим їй на все життя. Для диригента І. Блажкова — це наполегливий пошук невідомих і призабутих шедеврів, невпинна праця в ім'я Музики, Культури, сили і краси людського духу.

ШЕСТЕРЕНКО І. В.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського; кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1694-0350>

СИНЕРГІЯ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ ВІТАЛІЯ КИРЕЙКА: ДО 95-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ

Чим більше часу минає з моменту відходу митця в історичний вимір життя, тим більшого значення й цінності для наступних поколінь набуває його творча спадщина, усвідомлюється важливість донесення спогадів про ті події, свідком яких довелось бути.

¹ З інтерв'ю Ігоря Блажкова Олександрю Шамоніну // Особистий архів О. Г. Шамоніна.

23 грудня цього року музична громадськість України відзначатиме 95-річчя від дня народження Віталія Дмитровича Кирейка (1926–2016). У великому залі Національної спілки композиторів України прозвучать фортепіанні, вокальні й інструментальні твори митця, адже його творчий доробок потребує подальшої актуалізації і публікації, бо переважна більшість опусів усе ще залишаються рукописними, вони передані родиною Кирейків на зберігання в архів Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

Творчий і життєвий шлях композитора розглянуто в кандидатській дисертації автора цієї статті, навчально-методичному посібнику «Творчість Віталія Кирейка в курсі історії української музики» і статтях. Нещодавно відбувся захист кандидатської дисертації режисерки-постановниці його «У неділю рано...» Шиленко Лади Анатоліївни на тему: «Оперна творчість Віталія Кирейка у режисерських сценічних утіленнях»¹.

Вважаємо за необхідне розглянути питання синергії його творчого доробку. В. Кирейко написав 299 опусів музичних творів, більше 30 критичних і публіцистичних статей, опублікованих у музикознавчих і періодичних виданнях України; захистив кандидатську дисертацію на тему: «Обробки українських народних пісень для голосу з супроводом фортепіано радянських композиторів»².

В. Кирейко був всебічно обдарованим: змалку до останніх днів життя писав музичні твори, тому що без цього не міг жити, добре малював, писав вірші й лібрето (до опер «Лісова пісня» і «Марко в пеклі»), тексти для романсів і хорів, а також перекладав з німецької (поезії Й. Гете), іспанської (А. Мачадо), чеської (К. Гавлічки-Боровського), білоруської (М. Танка). Протягом 1949–1988 років викладав

¹ Шиленко Л. А. Оперна творчість Віталія Кирейка у режисерських сценічних утіленнях : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Сумський держ. пед. ун-т ім. А. С. Макаренка, Суми, 2021. 208 с.

² Кирейко В. Д. Обробки українських народних пісень для голосу з супроводом фортепіано радянських композиторів : лис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02 Муз. мистецтво. Київ, 1953. 128 с.

у Київській державній консерваторії (нині Національна музична академія України) імені П. І. Чайковського теоретичні дисципліни (сольфеджіо, гармонію, інструментування, аналіз музичних творів) та композицію, формуючи у своїх студентів не тільки високу професійну майстерність, а й бездоганний музичний смак, багатогранну мистецьку ерудицію.

Композитор вражав своїм високим інтелектуалізмом, енциклопедичними знаннями, зокрема з історії, української і світової літератури, поезії, мистецтва, математики, як і володінням іноземними мовами: німецькою, французькою, італійською, чеською, польською, іспанською, англійською. Йому властиві фантастична працьовитість і творча продуктивність, надзвичайна скромність, інтелігентність, порядність, чесність, а водночас — і принциповість.

Можна стверджувати, що особистості В. Кирейка властива специфічна синергія (від грецького *synergos* — спільно діючий), тобто сумарне поєднання і взаємодія різних компонентів, що посилювало дію кожного з них. Так, його художньо-образне мислення виявлялось у застосуванні яскравих засобів поетичної і музичної виразності для втілення високих почуттів і глибоких емоцій, філософських узагальнень. Найяскравіше синергія постає в музично-сценічній творчості композитора, зокрема в п'яти операх різних жанрів: феєрії «Лісова пісня» (1957, за драмою Лесі Українки), романтичній «У не ділю рано...» (1965, за повістю О. Кобилянської), сатиричній феєрії «Марко в пеклі» (1966, за п'єсою І. Кочерги), камерно-комічній «Вернісаж на ярмарку» (1985, за повістю Г. Квітки-Основ'яненка) та в останній, історичній опері-драмі «Бояриня» (2003, за драмою Лесі Українки). Композитор майстерно розвиває контрастні драматургічні лінії, що розкривають події, а також характеристики персонажів, змальовуючи їхній внутрішній світ, почуття і переживання, виправдовуючи або висміюючи їхні вчинки. Велику роль відіграє колористичний, або, залежно від ситуації, аскетичний оркестровий супровід: він доповнює вокальні образи дійових осіб, показуючи іноді суперечності поведінки і ситуації, а також різноплановість характеристик своїх героїв.

Синергія яскраво помітна і в усіх інших жанрах творчості В. Кирейка. Так, у симфоніях, симфонічних поемах, сюїтах, увертюрах зримо постають розвиток і боротьба контрастних романтичних образів, що символізують різні світи. В інструментальній музиці, фортепіанній зокрема, виявляється самотність, емоційна щирість, національний характер і образність, розкривається внутрішній зміст, творча думка.

Синергія властива і вокальним та хоровим опусам митця. Мелодизм пронизує його твори інтонаціями українських фольклорних джерел. Фортепіанний супровід у них має таке ж смислове навантаження, як і вокальна партія: нерідко він доповнює і розкриває внутрішній підтекст співаного слова, колористично ілюструє його або відображає авторське ставлення до оспіваних подій.

Отже, Віталій Кирейко створив оригінальну стильову систему і музичну мову, що синтезує інтонації української пісенності з досягненнями європейської музики, позначену мелодичним і ладово-гармонічним розмаїттям.

У творчій спадщині Віталія Дмитровича Кирейка поєднуються кілька різних складових, утворюючи внутрішню цілісність, що відкриває нові грані його творчості, яка надиhaє своїм прикладом інших.

ШУМІЛНА О. А.

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка; доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії музики (Львів, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2615-1208>

ХТО ТАКИЙ СИНЬЙОР BERESCIOLLO?

Тема і зміст цієї доповіді інспіровані двома взаємопов'язаними подіями:

1) сенсаційною, широко розпіреною в медійному просторі прем'єрою двох новознайдених симфоній Максима Березовського, що відбулася 31 грудня 2020 року в Андріївській церкві м. Києва, щойно відкритій після реставрації;

2) публічною презентацією видання і компакт-диску «Три симфонії Максима Березовського», здійсненого коштами Українського культурного фонду (17 жовтня 2021 року, приміщення Українського дому, м. Київ).

Організатором першої події став відомий український диригент Кирило Карабиць, який виявив ноти двох симфоній і підготував їх прем'єрне виконання з оркестром «Київська камерата». Другу подію організував Богдан Кривопуст — автор поданого в Український культурний фонд від Київської організації Національної спілки композиторів України проекту видання трьох симфоній Максима Березовського. Видавнича заявка була подана і розглянута невдовзі після презентації, а далі проект підтримали й профінансували.

У жодному з матеріалів, які публікувались в українських інформаційних ресурсах до і після прем'єрного виконання, не порушувалось питання авторства двох віднайдених симфоній, хоча до журналістів долучилися відомі представниці львівської музикознавчої спільноти Аделіна Єфіменко [2020] і Любов Кияновська [2021], які опублікували блискавично підготовлені критичні матеріали. Фактично, ці твори оголосили симфоніями Максима Березовського, повіривши слову ав-

торитетного диригента, і це сталося без попереднього наукового обговорення питання їх авторства, хоча воно було вкрай потрібним. Справа в тому, що нотний текст обох симфоній узято з паризького друкованого видання 1760 року, у якому їх автором вказано не Максима Березовського, а синьйора Beresciollo (в українській транскрипції — Бересчолло). У цьому можна переконаватися, адже ноти цих творів розміщено у вільному доступі — на сайті Національної бібліотеки Франції.

Слід нагадати, що М. Березовському 1760 року виповнилось 15 років, на той час він професійно займався оперним співом, а не написанням симфоній, надалі його прізвище ніколи не змінювалось настільки радикально.

Звідки ж постала інформація про авторство українського митця?

Організатори прем'єри (а за ними — і презентації) визначили авторство обох симфоній за матеріалами статті Лариси Івченко «Таємниця симфонії синьйора Березейолло» [Івченко, 1996]. Ця стаття опублікована 1996 року, у ній ідеться про одну із симфоній синьйора Beresciollo, ноти якої зберігаються в колекції Розумовських. Авторка висловила припущення, що Березовський міг написати цей твір, але для цього він мав раніше народитися... Аргумент не дуже переконливий, однак і того було цілком достатньо, щоб через 25 років, не беручи до уваги результатів нових досліджень життєтворчості митця, оголосити Beresciollo Березовським, а симфонії Beresciollo — симфоніями Березовського, і вкотре закликати до перегляду дати народження Березовського: «Якщо 1760-й, виписаний на паризьких партитурах, — не механічна помилка, то дослідникам доведеться дуже серйозно зайнятись уточненням дати народження композитора» [Кияновська, 2021].

Організатори концерту-презентації в особистих розмовах з авторкою цього матеріалу надали кілька додаткових аргументів, які, на їхню думку, підтверджують авторство М. Березовського:

1) відсутність метрики про народження М. Березовського (отже, він міг народитися раніше);

2) наявність нот однієї із симфоній синьйора Beresciollo в колекції Розумовських (можливо, К. Розумовському належав примірник твору його музиканта);

3) подібність обох симфоній до так званої італійської симфонії Березовського (тобто всі три симфонії написав один автор);

4) наявність слов'янської теми у тріо третьої частини симфонії G-dur (означає, що симфонію написав хтось з українців);

5) відсутність інформації про композитора Beresciollo.

Усі ці аргументи (і навіть останній!) досить легко спростувати.

1. Аргумент про більш ранню дату народження Березовського спростовується тим, що є відомості з інших прижиттєвих документальних джерел, згідно з якими в рік публікації симфоній Beresciollo Березовський служив на посаді оперного співака при Малому імператорському дворі в Оранієнбаумі, виходив на сцену в італійських операх і мав педагога з вокалу — італійську співачку-сопраністку Нунціату Гарані (Nunziata Garani). Вік Березовського легко з'ясувати, якщо дізнатися, для якого голосу були написані співані ним партії. За тогочасною традицією, голоси зазначали в оперних лібрето. Ознайомлення з лібрето опер, у яких співав Березовський, доводить, що його партії були написані для високого чоловічого голосу. За відсутності в оперній трупі співаків-кастратів, такі партії виконували жінки або підлітки. Це означає, що в рік видання симфоній Beresciollo Березовський був підлітком і загальноновизнана дата народження Березовського є правильною. Компонуванням інструментальної музики в той час він не займався, оскільки це не входило в його службові обов'язки і потребувало додаткового професійного вишколу.

2. Наявність однієї з двох симфоній синьйора Beresciollo в колекції Розумовських пояснюється тим, що граф Кирило Розумовський купив ці ноти для своєї капели.

3. Подібність симфоній Beresciollo до симфонії C-dur Максима Березовського приводять до необхідності з'ясувати

питання стилю інструментальної музики середини XVIII ст. і хронологічного й регіонального поширення його меж.

Симфонії Beresciollo репрезентують стиль композиторів Мангаймської школи періоду Яна Стаміця (1717–1757), який дослідники визначають як ранній Мангайм, або перший мангаймський період. Одна з новацій засновника мангаймського оркестру Я. Стаміця полягала в намаганні перетворити тричастинну оперну симфонію на самостійний твір, призначений для інструментальної капели. Для цього в симфонію, скомпоновану за принципом швидко — повільно — швидко, було включено додаткову серединну частину — менует, що позбавило цикл ознак композиційної симетрії. Протягом наступного десятиліття, після смерті Я. Стаміця (кінець 1750–1760-ті роки), композитори Мангаймської школи почали масово відмовлятися від менуетів і повертатися до традиційної тричастинної моделі циклу.

Обидві симфонії синьйора Beresciollo є чотиричастинними і мають у своєму складі менует. Це означає, що їхній автор був безпосередньо пов'язаний з Мангаймською школою періоду Яна Стаміця. Музиканти, які працювали в той час в Петербурзі й Оранієнбаумі, не писали чотиричастинних симфоній з менуетами, навіть не мали таких зразків, оскільки дотримувались італійських традицій komponування світських інструментальних творів. Тож юному Березовському не була відома чотиричастинна модель циклу, за зразком якої він міг написати свої симфонії. До того ж, стиль симфоній Beresciollo надто зрілий для 15-річного підлітка.

Ще однією важливою ознакою, яка вказує на зв'язок із традиціями мангаймського оркестру, є трактування дерев'яних духових як сольних інструментів, доручення парам таких інструментів виконувати ліричний, наспівний тематизм, теми тріо в менуетах тощо. Ця тенденція була безпосередньо пов'язана з розвитком виконавської майстерності музикантів-духовиків у Мангаймі. Італійські капелмейстери, які працювали в той час у Російській імперії, спирались на наявні виконавські сили і не писали у своїх партитурах окремих гобойних або флейтових соло, а у штаті оркестрової

капели малого імператорського двору в Оранієнбаумі взагалі не було жодного гобоїста, і капельмейстер Вінченцо Манфредіні писав оркестрові партитури з партіями флейти.

4. Слов'янська тема у тріо третьої частини симфонії G-dur пояснюється зв'язками синьйора Veresciollo з мангаймським оркестром, у якому працювали добре навчені музиканти чеського походження.

5. Наведені аргументи вказують на те, що М. Березовський не писав симфоній синьйора Veresciollo і це означає, що прізвище Veresciollo належить не Березовському, а іншому композитору, який мав творчі контакти з музикантами придворної капели Мангайма періоду Яна Стаміця дотримувався тогочасного стилю їхньої інструментальної музики. Який саме композитор мав прізвище Veresciollo буде зазначено в доповіді під час конференції.

Підсумовуючи, вкажемо, що намагання видати гіпотезу за здійснений факт і викликати сенсацію призвело до зворотного: на жаль, зачепило особу видатного українського митця Максима Березовського, чия життєтворчість і без того зазнала втрат і дійшла до нашого часу викривленою. Публікування двох симфоній синьйора Veresciollo як перших українських симфоній (коштами Українського культурного фонду) є відвертою фальсифікацією, що порушує принципи академічної доброчесності, про які останнім часом ретельно дбає українська наукова громада.

Список використаної літератури

1. Єфіменко А. Г. Максим Березовський і Кирило Карабиць // *Музика* : інтернет-журнал. 2020. 29 грудня. URL: <http://mus.art.co.ua/maksym-berezovs-kyu-i-kyrylo-karabyts/> (дата звернення: 12.10.2021).

2. Івченко Л. В. Таємниця симфонії синьйора Березейолло. *Музика*. 1996. № 1. С. 6–8.

3. Кияновська Л. О. Сенсаційна презентація симфоній Максима Березовського: післяпрем'єрні рефлексії // *Музика* : інтернет-журнал. 2020. 3 січня. URL: <http://mus.art.co.ua/sensatsiyna-prezentatsiia-symfoni-y-maksyma-berezovs-koho-pisliaprem-ierni-refleksii/> (дата звернення: 12.10.2021).

ШУМСЬКА Л. Ю.

Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя; професор кафедри вокально-хорової майстерності, заслужений діяч мистецтв України; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, професор, професор кафедри оркестрового диригування та інструментознавства (Ніжин, Київ, Україна).

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-1440-049X>

МІЖНАРОДНИЙ КОНТЕКСТ КУЛЬТУРОТВОРЧОСТІ МОЛОДІЖНОГО ХОРУ «СВІТИЧ»

У 1993 році в Ніжинському державному університеті імені Миколи Гоголя був створений творчий молодіжний хор «Світич». Одним із напрямів творчості колективу стало формування свідомого громадянина, патріота Української держави, активного провідника національної ідеї, представника української національної еліти шляхом набуття молодим поколінням національної свідомості, активної громадянської позиції, високих моральних якостей і духовності.

Перспектива творчості молодіжного хору «Світич» ґрунтувалась на концептуальних засадах і передбачала вирішення таких завдань: розвиток молодіжного хорового руху на основі взаємодії освіти і культури; виховання художнього смаку виконавця-хориста і слухача; підвищення виконавського рівня молодіжного хорового колективу; удосконалення професійної майстерності співаків; багатовекторне розширення репертуару; створення й апробація методичних практик у вокально-хоровій роботі, музичній освіті і вихованні молоді засобами хорового співу; виявлення й заохочення обдарованої молоді до роботи в навчально-концертному хорі; упровадження в хорову практику передового виконавського досвіду; створення «Творчо-експериментальної лабораторії хорового мистецтва» на базі молодіжного хору «Світич»; формування банку даних Міжнародних хорових асоціацій, товариств і хорових форумів; створення системи інформаційного забезпечення діяльності молодіжного хору (нотний фонд, аудіо- й відеозаписи програм хорової музики).

Одним із пріоритетів розвитку хору «Світич» стала робота над інтеграцією в європейський культурний простір. Протягом майже тридцяти років діяльності молодіжний хор «Світич» брав участь у багатьох європейських міжнародних заходах, зокрема: Міжнародні конкурси і фестивалі в Білорусі (1995, 2008), Угорщині (1995, 1996), Польщі (1998, 2003, 2015, 2019, 2020), Італії (1998, 2008, 2010, 2012, 2016), Німеччині (1999, 2001, 2007), Франції (2009, 2013, 2014, 2018), Сербії (2006), Туреччині (2005, 2019, 2020). Участь у цих заходах свідчить про напрями його міжнародної діяльності, про його відповідність естетико-виховному та професійному рівню акцій, а також про їх значення у творчості колективу.

Одним із головних напрямів роботи хору «Світич» — участь у конкурсах і фестивалях духовної музики, яка переважає у репертуарі колективу. Виконання відроджених із забуття або маловідомих церковних піснеспівів відповідає загальним культурним тенденціям 1990-х років в Україні.

Відомий мистецтвознавець Анатолій Петрович Лащенко так характеризує цей період в історії українського хорового мистецтва: «Спалах слухацького, а пізніше і композиторського інтересу до цього шару музики був результатом природного морально-релігійного орієнтування людини, що існує в глибинах її свідомості. Цей фактор, який умовно можна вважати етногенезним, поступово набрав стабільності та упорядкував увесь комплекс зусиль хорових діячів — композиторів і виконавців» [Лащенко, 2007, с. 89]. Таким чином, у програмах духовної музики, яку хор «Світич» виконував на міжнародних заходах, були твори Миколи Дилецького, Максима Березовського, Дмитра Бортнянського, Артемія Веделя, Миколи Лисенка, Кирила Стеценка, Миколи Леонтовича, Михайла Вербицького, а також Андрія Гнатишина, Лесі Дичко, Віктора Степурка, Ганни Гаврилець.

Хор виконував фрагменти з літургійних композицій і духовні концерти, малі форми, канти і твори релігійного змісту. Українська духовна музика стала для європейського слухача справжнім відкриттям самотньої української музичної культури. З іншого боку, духовний репертуар впли-

вав на розвиток співаків, які усвідомлювали себе носіями національної ідентичності і своєю творчістю формували мистецький імідж України в Західній Європі.

Хор «Світич» постійно бере участь у фольклорних фестивалях чи відповідних програмах у хорових конкурсах. Українська народна пісня впливає на формування виконавського рівня хорового колективу як навчально-концертної майстерні. На відміну від автентичних колективів, хор «Світич», що ґрунтується на принципах академічного вокалу, виконує найкращі зразки українського фольклору в опрацюванні (термін О. Бенч) композиторів-класиків і сучасних авторів. «Особливістю академічної традиції співу є композиторська запрограмованість музичного тексту, який зумовлює особливості його інтонування. Українська професійна музична творчість завжди була тісно пов'язана з традиційним виконавством. У 70–90-х роках ХХ століття нові естетичні принципи трансформації традиційного співу відіграли важливу роль у формуванні нових засад академічного виконавства. Загальноприйняті умовності академічної традиції (фронтальне розташування хору, його статичність протягом усього виконавського процесу, обов'язкова наявність диригента) зазнали суттєвих змін. Концертне виконання творів Юрія Алжнева, Ганни Гаврилець, Лесі Дичко, Володимира Зубицького, Льва Колодуба, Євгена Станковича, Віктора Степурка, Михайла Шука, Олександра Яковчука на фольклорні теми виявляє тенденцію на подолання цієї «застиглої» академічності. Пошуки нового прочитання народнопісенних джерел в умовах академічного хору реалізуються через колорит **етнотрадиційного інтонування**» [Бенч, 2002, с. 101]. Ця думка О. Бенч віддзеркалює тенденцію загальноукраїнського масштабу, на ґрунті якої вирости практично всі камерні професійні, навчальні й аматорські колективи — ровесники незалежної України, зокрема й хор «Світич». Усі його конкурсні й фестиваліні програми містять адаптовані до академічної манери виконання українські народні пісні твори композиторів неофольклорної хвилі, сучасних митців. Сценічне втілення таких програм завжди вирізняється режисерським підходом як до загальної концепції виступу, так і до кожного

окремого твору: засоби та прийоми хорової постановки візуалізують семантику образності конкретного твору, модифікуються залежно від драматургічного розвитку, посилюють художній вплив на сприйняття слухацької аудиторії. Результатом такого підходу стали численні лауреатські дипломи на конкурсах, а також спеціальні дипломи в категорії «Сценічний фольклор», які здобув колектив. Такі високі оцінки спеціальних журі у складі майстрів хорового мистецтва світового рівня також є визнанням високої художньої цінності української пісні, її глибокої морально-етичної сутності, самобутнього інтонаційного багатства.

Інший позитивний чинник участі хору «Світич» у міжнародних фольклорних акціях — запозичення відповідного репертуару з німецької, французької, італійської, польської, угорської музичної культури. Пізнання музичної мови європейських народнопісенних зразків, їх «вплетення» в репертуар колективу свідчить про євроінтеграційні культуротворчі процеси. Це зближує народи, сприяє взаєморозумінню, пізнанню національних музичних джерел і виконавських традицій, інтенсифікує взаємодію між культурами шляхом духовної співпраці.

Однією з цікавих заходів хору «Світич» у міжнародних конкурсах і фестивалях стала участь у зведеному хорі, який виконує твори композитора країни-організатора. Їх мету художні комітети вбачають у духовному єднанні співаків, представників різних національностей. У таких зведених хорах «Світич» набував досвіду виконання музичних опусів Йоханнеса Брамса в Німеччині, хорової симфонії «Повернення весни» Казимира Дебського на вірші зі збірки середньовічних європейських поезій «Карміна Бурана» і кантати Сусанни Козей «Аріон» у Польщі, популярних пісень у Франції, складних поліфонічних композиції Джованні П'єрлуїджі да Палестріни й Доменіко Бартолуччі в Італії, гімну Рольфа Луковські «Viva, musica mundi» в Німеччині тощо. Така форма творчої діяльності у кожному окремому випадку виводила «Світич» на новий щабель розвитку: щоденний спільний вокальний тренінг, засвоєння класичних західноєвропейських або сучасних інноваційних стилів ін-

тонування й ансамблево-тембрального узгодження, опанування технологічними прийомами сучасного вокалу, співпраця із зарубіжними хоровими диригентами — ось перелік методологічної бази зведених хорів.

Багаторічна участь молодіжного хору «Світич» у міжнародних культурно-мистецьких акціях має сприяє вихованню у студентів моральності, духовності, почуття патріотизму, національної ідентичності, причетності до європейських духовних цінностей, що відповідає ідеї української євроінтеграції. Така творча практика дає змогу співакам «Світича» відчувати радість творчої співпраці з представниками європейського молодіжного хорового руху. Майже за 30 років діяльності «Світич» сформувався як самобутній художній колектив, він виступає з різними програмами світської і духовної музики у країнах Європейського Союзу. Сольні виступи колективу незмінно зацікавлюють слухачів.

Отже, освоєння культурних норм і цінностей, звичаїв, традицій українсько-європейського співтовариства відповідає гуманістичним запитам сучасної міжнародної культуротворчості. У цьому контексті, діяльність хору «Світич» відповідає євроінтеграційним прагненням України: міжнародне співробітництво України є одним із пріоритетних напрямів її зовнішньої політики, а галузь культури — одна зі сфер, у яких ставлення України до своїх сусідів справді є партнерськими і продуктивними. Через культурні зв'язки світ пізнає Україну, складає думку про неї та про її народ. Саме шляхом популяризації української хорової музики в європейському мистецькому просторі Молодіжний хор «Світич» упроваджує в життя ідею міжнародної культуротворчості й стає реальним уособленням результативної дієвості такого підходу.

Список використаної літератури

1. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції : навч. посіб. Київ : Ред. журн. «Український світ», 2002. 440 с.
2. Лашенко А. П. З історії київської хорової школи. Київ : Муз. Україна, 2007. 198 с.

Щириця Д. О.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського; кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри композиції, інструментовки та музично-інформаційних технологій (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9784-2201>

УКРАЇНСЬКІ ПРОЄКЦІЇ ТВОРЧОСТІ ЕДГАРА ВАРЕЗА

Постать Едгара Вареза тривалий час була мало відома й популярна в Україні, хоча його ім'я досить часто згадується в різних контекстах. Творчість цього радикально налаштованого митця інколи точково, а інколи й тривалий час і ґрунтовно впливала на музичний процес в Україні кінця ХХ — початку ХХІ століть, на творчість багатьох митців.

Ім'я Е. Вареза асоціюється насамперед із прогресивними течіями в музиці ХХ століття, з пошуками у сфері тембру, з креативними ідеями, що становлять основу електроакустичної музики, з музично-просторовими знахідками тощо. Тому не дивно, що українські композитори кінця ХХ століття, особливо в період свого становлення, прямо чи опосередковано звертались до його досвіду як метра й апогета прогресивних змін у музичній композиції.

Його музика, ймовірно, уперше потрапила в Україну завдяки диригенту Ігорю Блажкову, який ще в 1960-ті роки активно цікавився авангардними напрямками, листувався з багатьма прогресивними західними композиторами й музикантами, зокрема і з Е. Варезом. Крім цього, І. Блажкова вважають і першим виконавцем музики композитора в СРСР, проте детальних свідчень про це немає.

У концертному житті України твори Е. Вареза трапляються рідко, проте чимдалі вони стають бажанішими. Напевно, найчастіше виконують його п'єсу для флейти соло «Щільність 21,5» («Density 21.5»). Крім окремих концертних виконань, цей твір звучав і на фестивалях сучасної музики «Два дні й дві ночі нової музики» в Одесі та «Контрасти» у Львові. Водночас включення до концертних програм творів Е. Вареза для більших складів можна вважати подією.

У 2016 році «Ухо-ансамбль» під керівництвом італійського диригента Луїджі Гаджеро (Luigi Gaggero) виконав відомі твори 20-х років «Інтегралі» («Intégrales») та «Октандр» («Octandre»). Один із найпопулярніших творів композитора «Іонізація» («Ionisation») для ансамблю ударних інструментів також звучав на одеському фестивалі «Два дні й дві ночі нової музики».

Окремо відзначимо виконання акустичної версії знакового твору Е. Вареза «Пустелі» («Déserts») Національним духовим оркестром України під керівництвом Володимира Рунчака. Ця композиція звучала кілька разів, а востаннє — на фестивалі «Київ Музик Фест» 2017 року. Проте українська публіка так і не мала нагоди послухати версії з електронікою в концертному виконанні.

Музика Е. Вареза стала доступною для професійного вивчення з появою партитур композитора в бібліотеці Київської консерваторії (нині Національна музична академія України) імені П. І. Чайковського 1973 року, тобто через вісім років після смерті композитора. Принаймні, цим роком позначені перші надходження до бібліотеки, серед яких «Гіперпризма» («Hyperprism»), «Інтегралі» («Intégrales»), «Іонізація» («Ionisation»), «Пустелі» («Déserts»), «Приношення» («Offrandes»). Зважаючи на політичний режим того часу й на «авангардність» партитур, це можна вважати щасливим випадком, який стався, імовірно, завдяки Тетяні Василівні Золозовій, випускниці і викладачці Київської консерваторії, а нині професору Паризького університету Сорбонна. Саме тоді, протягом 1971–1974 років, вона працювала в Інституті музики в Алжирі. За свідченням працівників бібліотеки НМАУ, Т. Золозова сприяла, принаймні, одному із двох надходжень партитур Е. Вареза до бібліотеки Київської консерваторії. Друге сталось на початку 1980-х років. Це видається ймовірним, адже Т. Золозова мала зв'язки із закордонним культурним середовищем, зокрема пізніше, у 1990-х роках, працювала у відділі культури й освіти ЮНЕСКО, а далі — аташе з питань культури в Посольстві України у Франції (Париж).

Документальним підтвердженням того, що прогресивні студенти були ознайомлені з творчістю композитора і захоплювались нею, є дипломна робота (Концерт для валторни та симфонічного оркестру) Сергія Зажитька 1990 року. У ній відчувається багато стильових алюзій до музики Е. Вареза. Характерно, що цей концерт має присвяту Едгару Варезу.

Природно, що найбільший вплив Е. Вареза можна виявити в музиці композиторів «тембрового» напрямку, для яких пошуки у сфері звука стали одним із найважливіших чинників творчості. Звісно, не випадковим у цьому зв'язку є ім'я Алли Загайкевич, яка не лише не заперечує впливу Е. Вареза, а є свідомою послідовницею його ідей, адже вони актуальні і для акустичної, і для електронної музики, певним чином об'єднують ці обидві сфери. Як відомо, Е. Варез намагався «синтезувати» звук інструментальними засобами, змінити акустичну реальність, хоча мав, за окремими винятками, лише традиційні музичні інструменти. Ще на початку ХХ століття він мріяв про нові інструменти, які б «слухались думки». Чого варті хоча б слова в його першому в США інтерв'ю 1916 року: «Створюючи музику, я завжди відчував потребу в нових засобах виразності. Я відмовляюсь підкорятися тому, що вже колись звучало. Я шукаю нові технічні засоби, які б підходили для вираження моїх найрізноманітніших думок»¹. Проте електронний досвід композитора з об'єктивних причин був дещо запізним, тому не став визначальним ні для його творчості, ні для розвитку західної музики загалом. Та його ідеї суттєво впливали на розвиток електронного напрямку протягом усього ХХ ст. — українська електронна музика не стала винятком.

Бунтівний дух Е. Вареза, який проступає і в наведеній цитаті, надихав багатьох композиторів, які прагнули розвитку і змін. Таку роль його музика, ідеї та висловлювання відігравали і в українському композиторському середовищі. Цей вплив не був систематичним чи однорідним, однак він зрештою став помітним внеском у формування нової української музики.

¹ Акопян Л. О. Великие аутсайдеры музыки XX века: Эдгар Варез, Роберто Герхард, Джачинто Шельси, Жан Барраке / Гос. ин-т искусствознания. Москва, 2019. С. 20.

ЩУКІНА І. А.

Музей видатних діячів української культури Лесі Українки, Миколи Лисенка, Панаса Саксаганського, Михайла Старицького; завідувач науково-дослідного відділу з вивчення життя і творчості Лесі Українки (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6267-8499>

РУКОПИСИ ЛЕСІ УКРАЇНКИ: НЕПРИХОВАНЕ Й ЗАГАДКОВЕ

В останні три десятиліття постала нова історія нашої країни, відкрито нові факти й імена, у науковий обіг уведено нові архівні документи, суттєво змінились підходи до їх опрацювання й інтерпретації. Унаслідок цього почався і триває процес переосмислення життєпису й творчої спадщини видатних особистостей, зокрема й Лесі Українки. «Реабілітація» членів її родини, друзів і однодумців від тавра «буржуазних націоналістів», можливість аналізувати її погляди, діяльність, пріоритети, історію текстів і самі тексти в науковому історичному контексті зумовили появу багатьох публікацій, розвінчання міфу про поетесу-революціонерку Лесю Українку. Натомість вона виразно постає щедро обдарованою талантами, національно свідомою письменницею європейського спрямування, неповторним митцем із філософським мисленням.

Останнім часом з'явилися цікаві публікації, у яких аналізується сакральне, трансцендентне, надтекстове, суттєвне, психологічне, асоціативне, символічне у творах Лесі Українки. Ці тези доповіді власне є стислим оглядом музичного у творчості письменниці, яким воно мені відкрилось під час наукових студій з позиції людини, що має музичну освіту.

Особливі спостереження, думки і відчуття виникали під час текстологічного аналізу автографів Лесі Українки, що зберігають таїну творчого процесу і ознаки в ньому музичної складової. Траплялися сторінки рукописів із неприхованими, промовисто інформативними для музиканта нюансами:

музичною термінологією, лексикою, графічними зображеннями, примітками, коментарями тощо. Скажімо, у циклі «Сім струн» кожна із семи поезій має назву семи основних ступенів звукоряду. Ця особливість найчастіше наводиться як ілюстрація елементів музичного у творчості письменниці. Проте поза увагою лишаються підзаголовки трьох перших віршів, у яких зазначені музичні жанри (гімн, пісня, колицьова) і, відповідно, терміни (*grave*, *brioso*, *arpeggio*). Вірш Лесі Українки «У путь!» має промовистий підзаголовок «На мотив Шумана» та авторську примітку: «Wanderlied. Schumann. Pianoforte — Album». Нарис «Голосні струни» — це історія нещасливого кохання піаністки, музичною канвою якої стала пісня Роберта Шумана на текст Генріха Гейне «Ich grolle nicht». З'ясовуючи історію написання цього твору, була нагода поринути в поліпластову графічну загадку, що містилась наприкінці хронотопу поезій зими 1896–1897 рр. Для побудови версії розгадки, знадобилась консультація досвідченого текстолога і психолога [див.: Щукіна, 2016]. Можна навести й інші приклади.

Робота з власноручними нотаціями Лесі Українки українських народних пісень характеризує її як дуже відповідальну, уважну, обізнану музикантку з прекрасною музичною пам'яттю, яка прагнула зафіксувати до найдрібніших деталей те, що почула від народних співців. Вразило розмаїття вишуканих рідкісних музичних термінів, ситуативно виписана динаміка, необхідна для розуміння нюансів тексту пісні, ретельність майбутньої драматургії, з якою вона зазначила настроєві зміни в репліках дуету чоловіка і жінки тощо. Але це все, як не дивно, можна було побачити тільки в автографі. В обох виданнях фольклористичної спадщини Лесі Українки, підготовлених у 1970-х роках, термінологія уніфікована, лише в окремих випадках збережені вжиті в автографах музичні терміни, за традицією тієї епохи, не збережена й автентична волинська говірка в текстах. Ці спостереження і висновки про те, що втрачено для читача і дослідників завдяки такому редагуванню, стали предметом виступу на ювілейній конференції [див.: Щукіна, 2011], а з роками

були враховані під час підготовки до публікації фольклористичної спадщини Лесі Українки в повному зібранні її творів.

Порівняльний аналіз рукописних текстів художніх творів Лесі Українки з їх опублікованими варіантами також викликав неабиякий подив. Письменницю не раз обурювало втручання редакторів, адже її тексти продовжували виправляти навіть тоді, коли вона була вже відомою. Піетету перед автором не додалося й у радянських виданнях повного періоду.

Насамперед, вразили хиби в перекладах музичних термінів у циклі «Сім струн». Деякі хибні самі по собі, деякі перекладені без врахування контексту твору. Так складені й коментарі до віршів. Проілюструємо лише двома прикладами. Цикл починається поезією «DO (Гімн. Grave)»: «До тебе, Україно, наша бездоляная мати, / Струна моя перша озветься...». В усіх виданнях останніх 70-х років перекладають *Grave* як «урочисто», хоча перше значення цього терміна в перекладі з італійської — тяжко, а вже наступні — поважно, велично, дещо урочисто. Таке ж написання і семантику це слово має і в латинській, французькій мовах, а в англійській *grave* означає «могила», у переносному значенні, — «смерть». Отже, музичний термін є кодом для прочитання авторського задуму. Леся Українка створила тяжкий гімн, не традиційну величальну пісню на честь своєї Батьківщини, з болем у серці вона висловлює сподівання на краще майбутнє України. Але чому ж цього коду не прочитали редактори за стільки років? За доби тотального радянського оптимізму навряд чи хтось зважився б надрукувати гімн поетеси-революціонерки Лесі Українки з акцентом на тяжку долю однієї з братніх республік, тим паче, України. Напевно це й наштовхнуло редакторів обрати інший варіант перекладу. Своєрідне тлумачення ще одного терміна, у підзаголовку поезії «Мі», для музикантів можна залишити і без коментарів: «*Arpeggio* — тут: акорди на арфі» [докладніше див.: Щукіна, 2009].

Не зрозуміло, з яких міркувань у 12-томному зібранні творів Лесі Українки (1975–1979) зникли авторські зауваги

про джерело натхнення в поезії «У путь!», покликання на твір Шумана. Це виглядає як недбалість чи, швидше, ставлення до музичного як до вторинного. Такі вилучення не дають можливості осягнути в повноті творчий задум і, зрозуміло, скласти уявлення про авторку. Завдяки інформації в автографі вдалося відшукати рідкісне видання згаданої в поезії Лесі Українки пісні Р. Шумана на слова Ю. Кернера 1887 р., його могла бачити поетка і порівняти пасторально-сентиментальний переклад російською мовою з наповненим українською ментальністю і патріотичними почуттями текстом Лесі Українки. Вдалося поєднати музику оригіналу з текстом її вірша. Версію цього музичного твору разом із коментарями було опубліковано [див.: Щукіна, 2010].

Під час роботи з цими матеріалами практично одразу сформувався розуміння нагальної потреби змінити підхід до підготовки текстів Лесі Українки до друку. У науковому середовищі тим часом вже почалося обговорення плану і принципів підготовки нового видання спадщини письменниці. Тож необхідність обґрунтувати власні висновки й акцентувати важливість збереження автентичності рукопису, прагнення показати багатогранність музичного світу Лесі Українки і наголосити на його винятковій ролі в її земному бутті й творчому процесі скеровували мою дослідницьку працю і підготовку публікацій.

Особливою була робота з мелодіями до драми «Лісова пісня» [див.: Щукіна, 2012]. Її кінцевим результатом стала перша публікація реконструйованого за автографом Лесі Українки додатку «Мелодії до гри сопілки у драмі-феєрії “Лісова Пісня”», відновлення авторського тексту в ремарках драми (вилучено допоміжні пояснення щодо мелодій) і власне повернення в науковий обіг і видавничу практику джерелознавчого коментаря Климента Квітки, складеного для публікації «Лісової пісні» у п'ятому томі семитомного видання творів Лесі Українки 1923 року¹ [Українка Леся, 2021, с. 330–336, 643–652]. Отже, була змінена усталена традиція

¹ Українка Леся. Твори : у 7 т. Т. 5. Київ : Книгоспілка, 1923.

видання тексту «Лісової пісні» і нотного додатку до нього з порушеннями авторської волі, започаткована першим книжковим виданням драми 1914 р. Виняток становило лише щойно згадане книгоспілчанське видання.

Здійснити це вдалося завдяки участі в підготовці матеріалів повного академічного видання творів Лесі Українки в 14 томах (2021), адже головним у роботі було виявлення і збереження авторської волі й автентичності текстів. виправлено помилки і неточності в коментарях, відновлено купюри, усі тексти (вербальні й нотні) підготовлено за автографами або, якщо рукопис не зберігся, — за першодруком. Тому сучасний читач і дослідник може сприймати оригінальні тексти Лесі Українки без редакторських втручань, а також скористатись коментарями до них.

Список використаної літератури

1. Українка Леся. Мелодії до гри сопілки в драмі феєрії «Лісова пісня» // Українка Леся. Повне академічне видання творів : у 14 т. Т. 3. Драматичні твори (1909–1911). Луцьк : ВНУ ім. Лесі Українки, 2021. С. 330–336, 643–652.
2. Щукіна І. А. Вірш Лесі Українки «У путь! (на мотив Шумана)» — твір відомий і незнаний // Слово і Час. 2010. № 6. С. 61–76. 3 нотн. дод.
3. Щукіна І. А. «Голосні струни» Лесі Українки: музика в рядках і між ними // Слово і Час. 2016. № 12. С. 10–17.
4. Щукіна І. А. До питання збереження автентичності: музичні терміни у фольклорних записах Лесі Українки // Творчість та особистість Лесі Українки в історичному, культурологічному та філософському аспектах : матеріали наук. конф. / Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2011. С. 282–301.
5. Щукіна І. А. Музичні терміни в тексті поетичного циклу Лесі Українки «Сім струн» // Слово і Час. 2009. № 4. С. 12–20.
6. Щукіна І. А. У пошуках коментаря (мелодії до «Лісової пісні» Лесі Українки) // Слово і Час. 2012. № 7. С. 51–64.

ЮРИНА Л. Є.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського; здобувач кафедри історії української музики та музичної фольклористики; доцент кафедри композиції та музично-інформаційних технологій (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0445-2293>

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ ЕСТЕТИКИ ТЕАТРУ АБСУРДУ У ТВОРЧОСТІ СЕРГІЯ ЗАЖИТЬКА (В КОНТЕКСТІ ЕСТЕТИКИ СЕМУЕЛА БЕКЕТА, ЕЖЕНА ЙОНЕСКО, САЛЬВАДОРА ДАЛІ)

У сучасній українській музиці творчості Сергія Зажитька належить особливе місце. Її яскравість і незвичайність зумовлена творчим кредо митця. Розпочавши композиторську діяльність у класичному стилі (Соната для альта і фортепіано, «Проминуле» для скрипки, «Фолькдиптих» для сопрано й камерного ансамблю на теми українських пісень, «Пасторалі» для квінтету духових інструментів), С. Зажитько продовжив її, працюючи в новітніх композиторських техніках. Він створив опус «Стретта» для камерного ансамблю в лаконічній, компактній формі, з використанням дванадцятитонової техніки. Твір інспірований музикою і музичною системою (серіалізмом) Карлгайнца Штокгаузена.

Світобачення, що відрізняється від загальноприйнятого, типового ставлення до навколишнього світу, сформоване у композитора під впливом філософії буддизму й естетики театру абсурду, представники якого — Ежен Йонеско, Семуел Беккет, Франц Кафка. Ця естетика набула поширення у 1950–1960-ті роки, поряд із традиційним психологічним театром і театром Б. Брехта. Для творів театру абсурду характерні деперсоналізація, деіндивідуалізація, дегуманізація, певна деморалізація, умовність часу, простору, зокрема для «Перетворення», «Процесу», «Замку» Франца Кафки, «Лисої співачки» і «Носорогів» Ежена Йонеско; «В очікуванні Годо»,

«Моллоя» Семуела Беккета. Іронія і глузування над загальними кліше, стереотипами свідомості, забобонами також привабили С. Зажитька, вони близькі його розумінню, інтенціям і прагненню до самовираження в такому ж ключі.

У результаті ознайомлення С. Зажитька з творчістю Мауріціо Кагеля, німецького представника «інструментального театру абсурду», і завдяки новому світогляду, композитор змінює свій стиль, орієнтуючись на інструментальний театр, акціонізм, а далі — гепенінг і перформанс. Цей новий етап у його творчості розпочинається твором «Герстекер» (1995) для фортепіано. Починаючи з 2000-х років, твори композитора являють собою інструментальні театралізовані гепенінги-п'єси-сценки, неодмінно з ознаками театру абсурду як інструментального, так і акторського: «Присвята Семуелу Беккету» (1998) для німого читця та контрабаса, «Ось так!» (1998) для фортепіано, «Ще!» (1996) для баритона, кларнета-пікколо, альт-саксофона, валторни, джазової труби, тромбона і ударних, «Фалосипед» (1997) для танцівниці і трьох ударників, «Маленькі музичні перверзії для Анастасії Гнатюк» (2006) для баяна, «Музика для Ангеліни Кубелік» (2007) для сопрано, струнних і литавр.

Натхнення та імпульси до створення нових партитур композитор черпав із літературних творів Луї-Фердінанда Селіна, Маркіза де Сада, живопису Сальвадора Далі, Джорджо де Кіріко, Рене Магрітта, Іва Тангі. Фантасмагоричність, епатажність, сюрреалізм — це поетика, що привернула увагу композитора і яку він застосував у подальшій творчості. Особливо імponує митцю особистість і творчість Сальвадора Далі, зокрема його епатажність, яскравість і стиль «життя як перформанс».

Широко відомі картини С. Далі («Сон, викликаний польотом бджоли навколо граната за секунду до пробудження», «Постійність пам'яті», «Метаморфози Нарциса», «Спокуса Святого Антонія», «Лебеді, які відображаються у слонах») співзвучні композитору, відбивають його прагнення і відповідають внутрішнім запитам у творчості.

С. Зажитька приваблює естетика, що викликає різні, не завжди позитивні емоції, реакції на музичний твір. Його опуси — це перші зразки українського інструментального театру абсурду, утілені на сцені. Вони специфічні за музичною мовою, часом містять елементи пародії, іронії, кітчу, архаїки, обігравання фольклорного стилю різних народів. Поєднання таких елементів (за автором), як «стьоб», гра смислів, абсурд, і становить особливості стилю українського композитора.

Для С. Зажитька важливий принцип «вивертання навиворіт» сутності явищ і предметів, позбавлення сенсу звичних дій, подій і понять; багато партитур написані саме так — «Лука Батюк» для актора, акторки, альт-саксофона, віолончелі, радіоприймача і статичної фігури; «Збігнев Батюк» для актора, балерини і туби (1998); «Нестор Батюк». Монолог для читця, бубна, скрипки, баяна, мандоліни, епізодичного баритона й інших звуків — твори з так званої «родини» Батюків, «Чорні лебеді Серафіма Тигипка» для чотирьох баритонів, двох акторів, трембіти, баяна, ударних і двох персонажів-дівчат.

Творче кредо композитора — епатувати, шокувати, витиснути слухача зі звичних меж сприйняття. Естетика театру абсурду, літератури і живопису сприяла зміні світогляду й оновленню творчого кредо С. Зажитька, що зрештою сприяло появі в українській музиці інструментального театру абсурду.

Список використаної літератури

1. Горохівська С. Інструментальний театр у творчості українських композиторів (В. Рунчака, С. Зажитька, М. Шоренкова) // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського Вип. 37. Київ, 2011. С. 189–204.
2. Зажитько С. І. Ненормальность нормального // Art-line. 1997. № 2. С. 19.
3. Петров В. О. Хеппенінг в искусстве XX века // Вестник Костромского государственного университета имени Н. А. Некрасова. 2010. Т. 16. № 1 : Основной выпуск. Кострома, 2010. С. 212–215.

4. Петров В. О. О специфике жанра инструментального театра // Актуальные проблемы высшего музыкального образования : науч.-аналитич. и науч.-образоват. журн. Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2013. № 1 (27). С. 40–45.

5. Саф'ян Дз. Слухати сучасну академічну музику. Сергій Зажитько: «Присвята Семюелу Бекету». URL: <https://theclaquers.com/posts/3995> (дата звернення: 18.10.2021).

6. Юріна Л. Є. Українсько-німецькі перехрестя: естетика Маурісіо Кагеля як імпульс для творчих експериментів Сергія Зажитька // Київське музикознавство. Київ, 2019. Вип. 59. С. 100–111.

ЯРКО М. І.

Навчально-науковий інститут музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка; кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музикознавства та фортепіано (Дрогобич, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4514-3550>

ОСОБЛИВОСТІ ЗМІСТУ НАВЧАЛЬНОЇ ДИСЦИПЛІНИ «ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО МУЗИКОЗНАВСТВА»

Дисципліна «Проблеми сучасного музикознавства» входить до навчального плану студентів другого (магістерського) рівня вищої освіти. Доцільність вивчення цієї дисципліни полягає в ознайомленні та герменевтичній рецепції понятійно-сміслового оновлення фундаментальних питань і категорій систематичного музикознавства. Суть самого оновлення бачиться передусім у зв'язку з відродженням ідей Бориса Асаф'єва щодо звукоінтонаційної природи музики — «мистецтва інтонованого смислу» (Б. Асаф'єв). З відродженням цих ідей сформувалися новітні значення і вчення, зокрема:

- типи інтонування як музичні лексеми (у мовознавстві — слово-тип, мовний зворот) [Ярко, 2020];
- феномен «інтонаційної моделі» [Москаленко, 1998, с. 49–51];

- тематизм як чинник музичного мислення та його тлумачення як «порухи душі» [Бобровський, 1989];
- поняття структуротворчого принципу та композиційно-драматургічної логіки [Горюхіна, 2000];
- семантика жанрової форми та її інваріанту [Арановський, 1987, с. 32];
- типологія стилів і розуміння стилю «як світовідчуття, що звучить» [Медушевський, 1984].

Тобто, тотально змінився дискурс осмислення музичних явищ — у бік максимально інтегрованих (а не диференційованих) значень.

Зазначимо також, що в навчальному процесі щодо герменевтичної рецепції окреслених змін доводиться долати стереотипи й шаблони, які ще є на практиці: ідеться про формально-логічний метод з його «констатаціями», а не «мотиваціями». Наприклад, замість розуміння системи музичного вираження студенти звикли до думки, що це — «елементи музичної мови». Хоча натомість радше мислити про музичне «мовлення», яке має інтонаційне вираження. Інший приклад: звичку формальної лічби кількості долей у такті варто замінити на інтонаційне вираження «метричної стопи» й ілюструвати на зразок розташування наголосу в іменах (О́-льга / хорей; Ос-та́п / ямб; Да́-рі-я / дактиль; Ок-са́-на / амфібрахій; О-лек-са́ндр / анапест). Відповідно, метричні «ситуації» набудуть належного проінтонування — без зайвих акцентів чи, що гірше, однаково ударного «виголювання» усіх долей.

Надто суперечливим для зрозуміння на сьогодні є питання «жанру»: у наявних джерелах (ще з радянського часу) про конкретні жанрові форми мовиться з позицій масштабу, кількості частин і виконавського ресурсу. Однак, «такі» показники мінливі: згадаймо хоча б мінливість у симфоніях як кількості частин, так і монолітності композиції; не кажучи вже про виконавський ресурс — камерно-вокальна симфонія № 14 Д. Шостаковича, хорова симфонія Лесі Дичко тощо. Поміж тим, первинним є етимологічний аналіз «імені» жанру та розуміння його семантичного інваріанту як «типу

змісту». Наприклад: кантата (від лат. *canto* — співаю) — оспівування певного ідеалу; ораторія (від лат. *oratorium* — місце для молитви) — тлумачення істинного; симфонія (від лат. *sinfona* — суголосся) — суголосся ідей у концепції Людини (історичної) тощо.

Не менш складним є долання стереотипів щодо розуміння стилю, оскільки досі існує шаблон щодо «ознак стилю». Однак, як стверджують сучасні музикознавці, власне стиль пізнається виключно на концептуальному рівні [Коханик, 2002] і є парадигмальним утворенням, що має первинним історично актуальну світоглядну модель, їй відповідний тип світовідношення («розуміння людиною себе у саме так зрозумілому світі» [Петрушенко, 2000]), тип людини та її перебування в «духовній ситуації часу» [Ясперс, 1940], жанрова домінанта творчості згідно з мистецькою епохою і тип (система, техніка) музичного мислення.

Ще одна проблема, якої не можна оминати, це розуміння індивідуального композиторського стилю. Адже одна річ, коли розглядати стильову парадигму історично актуального стилю (наприклад, романтизму); інша — коли композитори однієї історичної епохи й історично актуального стилю різняться на рівні суб'єктивного досвіду світовідчуття. Наприклад: Фридерик Шопен (інтроверт відчуваючого типу) — Ференц Ліст (екстраверт відчуваючого типу, хоча обидва представляють стиль романтизму). Інший приклад: Й.-С. Бах (інтроверт) — Антоніо Вівальді (екстраверт) [Павлій, 1988].

І вже зовсім проблематичним є розуміння «національного стилю». Стереотипно зазвичай поширене орієнтування на стилістичні ознаки й цитовані фольклорні джерела. Але все це — «лежить на поверхні». Глибина, «душа» національного стилю пізнається на ментальному рівні — у ролі психодумкосфери та її мислеформ (наприклад, в епістемі «філософії серця»). Тому наріжним (на методологічному рівні) є питання етнонаціональної ідентичності, що потребує принципового розрізнення «етнічної» форми ідентичності (принципово замкнена формація як «душа у собі» з чітким відмежуванням «свого» від «чужого») та «національної»

ідентичності (принципово розімкнена формація для кореспондування з множиною історичних систем). Прикладом дотримання «етнічної» форми ідентичності (просвітянсько-культурницька модель) є хорова творчість Філарета Колесси; «національної» (націєтворча модель) — творчість М. В. Лисенка з його настановою «оглядалися довкола» і «запозичене подавати з національною “підсвіткою”», а над-то Василя Барвінського.

Урешті-решт, мета навчальної дисципліни «Проблеми сучасного музикознавства» — навчити «методологуванню» й тим самим сформувати культуру рефлексивної діяльності інтелекту. І оскільки в подальшому магістранти навчатимуть учнів чи студентів, або ж займатимуться виконавською практикою, їм належить дотримуватись сучасних знань-вих пріоритетів систематичного музикознавства.

Список використаної літератури

1. Арановский М. Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник. Вып. 6. Москва : Сов. композитор, 1987. С. 5–44.

2. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления: очерки : в 2 вып. / ред. коллегия Г. Л. Головинский, Ю. И. Паисов, Е. И. Чигарёва, Н. Г. Шахназарова. Вып. 1. Москва : Музыка, 1989. 268 с.

3. Горюхіна Н. О. Композиція музичного твору // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 7 : Музикознавство: з ХХ у ХХІ століття. Київ, 2000. С. 16–30.

4. Коханик І. М. До проблеми музичного стилю в сучасному теоретичному музикознавстві // Теоретичні та практичні питання культурології. Вип. ІХ : Українське музикознавство на зламі століть. Мелітополь : Сана, 2002. С. 70–82.

5. Медушевский В. В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник. Москва : Сов. композитор, 1984. Вып. 5. С. 5–17.

6. Москаленко В. Г. До визначення поняття «музичне мислення» // Українське музикознавство. Вип. 28 : Музична українсь-

тика в контексті світової культури / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 1998. С. 48–53.

7. Павлій Г. І. Інтроверсія та екстраверсія як типологічна пара розрізненості музичного мислення // Українське музикознавство. Київ : Муз. Україна, 1988. Вип. 23. С. 62–73.

8. Петрушенко В. Л. Епістемологія як філософська теорія знання : монографія. Львів : Вид-во Держ. університету «Львівська політехніка», 2000. 296 с.

9. Ярко М. І. Сучасна загальна музична освіта: теоретичні основи : монографія / Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. Івана Франка. Дрогобич, 2012. 183 с.

10. Ясперс К. Духовная ситуация времени // Ясперс К. Смысл и назначение истории. Москва : Республика, 1994. С. 288–418.

Наукове видання

**УКРАЇНА. ЄВРОПА. СВІТ. ІСТОРІЯ ТА ІМЕНА
В КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКИХ РЕФЛЕКСІЯХ**

М а т е р і а л и

**П'ятої міжнародної науково-практичної конференції.
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
Київ, 4–6 листопада 2021 року**

Наукове редагування — *Олена Таранченко,
Лариса Гнатюк, Олена Дерев'янченко*
Літературне редагування — *Лідія Світайло*
Верстка і макетування — *Лариса Гнатюк*

Формат 60×84 1/16

Папір офсетний. Гарнітура Georgia, Times, Arial.
Обл.-вид. арк. 6,3. Ум. друк. арк. 13,8. Наклад 300

Національна музична академія України
імені П. І. Чайковського, 01001, м. Київ,
Вул. Архітектора Городецького, 1-3/11.
Телефон (044) 279-07-92. Факс (044) 279-35-30

Свідоцтво про державну реєстрацію юридичної особи:
Серія А01, № 20668 від 11.01.2008 р.

Свідоцтво про державну реєстрацію
друкованого засобу масової інформації
Серія КВ, № 15129-3701 Р від 30.04.2009 р.