

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО
Кафедра історії української музики
та музичної фольклористики
Проблемна науково-дослідна лабораторія етномузикології
Центр музичної україністики
імені Героя України М. М. Скорика

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

Збірник статей і матеріалів наукових конференцій

Виходить один раз на рік

Засновано 2017 року

Випуск 3

**МАТЕРІАЛИ ТРЕТЬОЇ МІЖНАРОДНОЇ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ**

7–8 листопада 2019 року

Київ — 2019

УДК 781.1
У 45

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

Збірник статей і матеріалів наукових конференцій
Виходить один раз на рік

Випуск 3

**МАТЕРІАЛИ ТРЕТЬОЇ МІЖНАРОДНОЇ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ
(Київ, 7–8 листопада 2019 року)**

Засновник і видавець:

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
Україна, Київ, вул. Архітектора Городецького, 1/3.

Телефон: +38 (044) 279-0792 Факс: +38 (044) 279-3530

Редактори-упорядники: Олена Таранченко, Лариса Гнатюк

Рекомендувала до друку Вчена рада
Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(протокол № 4 від 28 листопада 2019 року).

© НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2019.

© Колектив авторів, 2019.

MINISTRY OF CULTURE AND INFORMATION POLICY OF UKRAINE
UKRAINIAN NATIONAL TCHAIKOVSKY ACADEMY OF MUSIC
Department of History of the Ukrainian Music
and Musical Ethnology
The Problematic Scientific-Research Laboratory
of Music Ethnology
Hero of Ukraine M. M. Skoryk's Center
of Ukrainian Music Studies at the UNTAM

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

Collection of articles and materials of scientific conferences

Published once a year.

Founded in 2017

ISSUE 3

**MATERIALS OF THE THIRD INTERNATIONAL
RESEARCH-TO-PRACTICE CONFERENCE**

(NOVEMBER 7–8, 2019)

Kyiv — 2019

UDK 781.1
Y 45

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

Collection of articles and materials of scientific conferences
Published once a year.

Issue 3

MATERIALS OF THE THIRD INTERNATIONAL
RESEARCH-TO-PRACTICE CONFERENCE
(Kyiv, November 7–8, 2019)

Founder and publisher:

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
Ukraine, Kyiv, Horodetskiy Str., 1/3.

Phone: +38 (044) 279-0792

Fax: +38 (044) 279-3530

Compiling editors: Olena Taranchenko, Larysa Hnatiuk

Recommended for publication by the Academic Council
of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music
(protocol No. 4, dated November 28, 2019).

© UNTAM, 2019.

© Authors, 2019.

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

- Копиця М. Д.**, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії української музики та музичної фольклористики НМАУ ім. П. І. Чайковського (голова редколегії). Київ, Україна.
- Таранченко О. Г.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії української музики та музичної фольклористики НМАУ ім. П. І. Чайковського (заступник головного редактора). Київ, Україна.
- Дерев'яненко О. О.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри історії української музики та музичної фольклористики НМАУ ім. П. І. Чайковського (відповідальний секретар). Київ, Україна.
- Гнатюк Л. А.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії української музики та музичної фольклористики НМАУ ім. П. І. Чайковського (редактор-упорядник). Київ, Україна.
- Гусарчук Т. В.**, доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії української музики та музичної фольклористики НМАУ ім. П. І. Чайковського (редактор-упорядник). Київ, Україна.
- Клименко І. В.**, доктор мистецтвознавства, доцент, завідувач ПНДЛ етномузикології, професор кафедри історії української музики та музичної фольклористики НМАУ ім. П. Чайковського. Київ, Україна (редактор-упорядник).
- Волосатих О. Ю.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри історії української музики та музичної фольклористики НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, Україна.
- Сфіменко А. Г.** доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри історії музики Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка; професор, завідувач кафедри мистецтвознавства філософського факультету Українського Вільного університету (Ukrainische Freie Universität); викладач Університету Людвіга-Максиміліана (Ludwig-Maximilians-Universität) і Мюнхенської вищої школи музики і театру (Hochschule für Musik und Theater München). Львів, Україна; Мюнхен, Німеччина.
- Сфреммов Є. В.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії української музики та музичної фольклористики НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, Україна.
- Кусто А. (Kusto Agata)**, доктор наук, Інститут культурології Університету Марії Кюрі-Скłodовської (Instytut Nauk o Kulturze Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie). Люблін, Польща.
- Путятицька О. В.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії української музики та музичної фольклористики НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, Україна.
- Слюжинскас Р. (Šliužinskas Rimantas)**, доктор гуманітарних наук, професор кафедри етномузикології, старший науковий співробітник Центру науки Литовської академії музики і театру (Lietuvos muzikos ir teatro akademija). Вільнюс, Литва.
- Антіпіна І. О.**, кандидат мистецтвознавства, начальник науково-інформаційного відділу Центру музичної україністики імені Героя України М. М. Скорика НМАУ ім. П. І. Чайковського (інформаційно-технічна підтримка). Київ, Україна.

EDITORIAL BOARD

- Kopytsia, Marianna.** Doctor of Art Criticism, Professor, Head at the Department of History of the Ukrainian Music and Musical Ethnology of UNTAM (editor in chief). Kyiv, Ukraine.
- Taranchenko, Olena.** Candidate of Art Criticism (PhD), Associate Professor, Professor at the Department of History of the Ukrainian Music and Musical Ethnology of UNTAM (deputy editor). Kyiv, Ukraine.
- Derevianchenko, Olena.** Candidate of Art Criticism (PhD), Associate Professor, Associate Professor at the Department of History of the Ukrainian Music and Musical Ethnology of UNTAM (executive secretary). Kyiv, Ukraine.
- Volosatykh, Olha.** Candidate of Art Criticism (PhD), Associate Professor, Associate Professor at the Department of History of the Ukrainian Music and Musical Ethnology of UNTAM. Kyiv, Ukraine.
- Hnatiuk, Larysa.** Candidate of Art Criticism (PhD), Associate Professor, Professor at the Department of History of the Ukrainian Music and Musical Ethnology of UNTAM (compiling editor). Kyiv, Ukraine.
- Husarchuk, Tetiana.** Doctor of Art Criticism, Associate Professor, Professor at the Department of History of the Ukrainian Music and Musical Ethnology of UNTAM (compiling editor). Kyiv, Ukraine.
- Klymenko, Iryna.** Doctor of Art Criticism, Associate Professor, Head of the Problem Research Laboratory of Ethnomusicology, Professor of the Department of History of the Ukrainian Music and Musical Ethnology of UNTAM (compiling editor). Kyiv, Ukraine.
- Yefimenko, Adelina.** Doctor of Art Criticism, Professor, Professor at the Department of History of the Music of Mykola Lysenko Lviv National Music Academy; Professor, Chair holder at the Chair of Art Studies at the Faculty of Philosophy at the Ukrainian Free University; Lecturer: Ludwig Maximilian University of Munich, University of Music and Performing Arts Munich. Lviv, Ukraine. Munich, Germany.
- Yefremov, Yevhenii.** Candidate of Art Criticism (PhD), Associate Professor, Professor at the Department of History of the Ukrainian Music and Musical Ethnology of UNTAM. Kyiv, Ukraine.
- Kusto, Agata.** Doctor of Sciences at the Department of Non-Material Heritage of Institute of Cultural Sciences of Maria Curie-Skłodowska University in Lublin. Lublin, Poland.
- Putiатыtska, Olha.** Candidate of Art Criticism (PhD), Associate Professor, Professor at the Department of History of the Ukrainian Music and Musical Ethnology of UNTAM. Kyiv, Ukraine.
- Sliužinskas, Rimantas.** Doctor Habilitatus of Humanities, Senior Research Fellow at the Department of Ethnomusicology, Senior Research Fellow at the Lithuanian Academy of Music and Theatre. Vilnius, Lithuania.
- Antipina, Inna.** Candidate of Art Criticism (PhD), Head of the Scientific and Information Department of the Hero of Ukraine M. M. Skoryk's Center of Ukrainian Music Studies at the UNTAM. Kyiv, Ukraine.

З М І С Т

Артем'єва В. Б. Специфіка жанру кантати в музичній культурі Франції першої половини XVIII століття	13
Базан О. Ю. Камерно-інструментальні твори Віталія Губаренка та Ірини Губаренко у контексті сучасної виконавської практики	16
Беренбейн І. С. Музично-критичні погляди Валентина Костенка в контексті концепції розвитку українського мистецтва 20-х років XX століття.....	18
Бойко П. А. Кларнет в оркестровому мисленні Дмитра Шостаковича (симфонічні та оперні партитури раннього періоду творчості).....	21
Василенко О. А. Наративні особливості сакральних текстів у сучасному прочитанні (хоровий диптих Віктора Степура «Судитиме Бог»).....	24
Войтенко О. С. «Градації» Володимира Загорцева: коментар до реставрації твору.....	28
Волосатих О. Ю. Епістолярна спадщина Віктора Косенка як джерело реконструкції життєвого і творчого шляху митця.....	30
Гусарчук Т. В. Образи українських музикантів у творчості скульптора Михайла Горлового	32
Давидова О. М. Леся Дичко. Балетне втілення поезії Лесі Українки	35
Дерев'янченко О. О. Методологічні засади та методичні підходи до викладання сучасної української музики	37
Дімін'яца О. М. Особливості композиційно-драматургічного втілення комічних образів у маленьких операх-буфа Леоніда Грабовського «Свідчини» і «Ведмідь»	40

Дзундза Р. М. Культурна і національна ідентичність Євгена Савчука (до 100-річчя капели «Думка»).....	42
Дробиш А. А. Леонід Лісовський та його «Собаки».....	45
Дутчак В. Г. Володимир Луців: вектори і здобутки творчої діяльності. In memoiam.....	48
Д'ячкова О. А. Фігури пасторального сентименталізму в кіномузиці Мечислава Вайнберга (до 100-річчя від дня народження).....	52
Жалеєйко Д. М. «Кенозис» як метод композиції в музиці другої половини ХХ–ХХІ століть.....	55
Жукова О. А. «Священна книга» піаніста: «Добре темперований клавір» Йоганна Себастьяна Баха та його комунікативні властивості.....	58
Зима Л. В. Нові жанрові парадигми українського фортепіанного квінтету на межі двох тисячоліть.....	60
Зінків І. Я. Вокальна творчість Дениса Січинського крізь призму автобіографічної презентації.....	62
Зосім О. Л. Теоретико-методологічні підходи дослідження української протестантської музики.....	66
Карась Г. В. Музична творчість Зої Маркович у контексті української та світової культури (на відзначення 100-річчя мисткині).....	69
Кармазін А. О. Михайло Вериківський: творчість в історії та історія у творчості.....	72
Кацалап О. В. Гастрольний тур Зої Гайдай до Китаю 1952 року.....	75
Кобрин Н. В. Празький період творчості Нестора Нижанківського.....	79

Коменда О. І. Діяльнісно-структурний метод дослідження універсальної творчої особистості. Антон Рубінштейн (до 190-річчя від дня народження)	82
Кожушко Є. В. Київський підприємець і нотний видавець Індрижик Індришек та його значення для музичної культури Києва початку ХХ століття.....	86
Кулик В. В. Архів Миколи Леонтовича в аспекті проблеми творчої еволюції митця.....	89
Лаврик Н. І. Концентрація образних станів у сонаті «Метафора» для віолончелі та фортепіано Олександра Костіна	91
Леонт'єв С. А. Вектори розвитку української кіномузикології	93
Лисенко Л. В. Лінгвокультурологічний аспект дослідження ментальної ідентичності	96
Лисенко О. В. Музичне виконавство в аспекті когнітивної парадигми музикознавства.....	98
Лісняк І. М. Мистецька постать Галини Менкуш у музичній культурі України 1970–1980-х років (з нагоди 75-річчя).....	98
Літвінова С. А. Книга Псалмів у творчості Віталія Губаренка	103
Моргунова Т. Л. Особливості музичного виховання в Полтавській губернії на початку ХХ століття (за матеріалами сімейного архіву)	106
Москалець О. В. Унікальне видання невідомого квартету Петера Ріттера	109
Набокова Н. М. Риси національної ідентичності та їх прояв у життєтворчості Федора Якименка.....	112
Німилович О. М. Творчість Лесі Дичко у дзеркалі сучасної концертно-виконавської практики	115

Олі йник А. В. Міжнародна співпраця Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського з навчальними закладами Німеччини як фактор культурної політики	119
Петришина Т. В. Українська тема в російській опері XIX століття	122
Прокопова О. В. Музичне втілення ідеї бінарності світобудови у Симфонії-диптиху Анни Гаврилець	125
Прохоренко-Денгуб Я. А. Особливості композиційного переосмислення фольклорних джерел у творчості Юлія Мейтуса у контексті неофольклорних тенденцій в українській музиці 60–80 років XX століття.....	128
Раєвська М. І. Валерій Польовий — Валерій Івко: з історії творчих зв'язків	131
Ракочі В. А. Орестрування як засіб синтезу минулого і сучасного у «Карпатському» Концерті для оркестру Мирослава Скорика	134
Ревакович Н. Б. Фестиваль «Дні української музики у Варшаві» — завдання та історія.....	136
Романенко А. Р. Полікультурна процесуальність життєтворчості Володимира Пухальського: мінський, варшавський, петербурзький, київський контексти	139
Руденко Л. Г. Іван Макаревич та його внесок у розвиток хорового мистецтва Київської духовної академії	143
Рудик М. М. Циклічність у фортепіанних творах Лесі Дичко	146
Савчук О. В. Формування режисерської особистості. Валерій Курбанов (до 80-річчя від дня народження).....	148

Самікова Н. Е. Дослідження популярної музики у контексті сучасних полікультурних тенденцій (методологія та перспективи)	149
Северінова М. Ю. Екзистенційна сутність архетипів у сучасній музичній культурі України.....	153
Серганюк Л. І. Архаїчні фольклорні елементи у творчості Лесі Дичко	157
Серганюк Ю. М. Паралелі з візуальними видами мистецтв у творчості Лесі Дичко	159
Соловйов А. М. Жанр обробки української народної пісні в українському джазі.....	161
Степурко В. І. Філософсько-поетичний символізм вокально-хорових творів Лесі Дичко.....	164
Таранченко О. Г. Під знаком шістдесятництва. Леся Дичко у колі своїх сучасників	167
Тимошенко М. О. Парадигмальний поворот у формуванні пріоритетів сучасного міжнародного музично-освітнього партнерства «Україна — Захід — Схід»	170
Фадєєва К. В. Олександр Скрибін та Михайло Вериківський: логіко-конструктивні паралелі музичного мислення.....	173
Філоненко Л. П. Музика Богдани Фільц у програмі фестивалю «Любимо землю свою.....	174
Хмара Г. М. Спорідненість та спадкоємність камерно-інструментальних жанрів у творчості італійських та українських композиторів-класицистів.....	178
Циганюк Л. І. Засади поліфонічного циклу у творчості Олександра Яковчука в контексті українського постмодернізму	181

Ш а м а є в а К. І. З когорти волинських митців. Анджей Янович.....	184
Ш а м о н і н О. Г. Творчість Лесі Дичко в аспекті інтермедіальності.....	185
Ш е г д а Л. В. Мистецькі експерименти Лесі Дичко у жанрі кантати для дітей.....	187
Ш и н к а р е н к о В. С. Утілення Принципів Архітектурних Форм У Композиції Сюїти Для Струнних Та Ударних «Французькі Враження» Лесі Дичко	189
Ш у м і л і н а О. А. Хорові концерти ранньокласичного періоду в партесній нотації.....	192
Щ е р б і й С. О. Постаць диригента Елеонори Виноградової в контексті сучасних аспектів дослідження творчої спадщини.....	195
Щ и р и ц я Д. О. Вплив творчих ідей Едгара Вареза на сучасну українську музику	199
Я к у б о в Т. А. Віддзеркалення творчих контактів Сергія Борткевича у його скрипковій спадщині.....	200

АРТЕМ'ЄВА В. Б.

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

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

СПЕЦИФІКА ЖАНРУ КАНТАТИ В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ФРАНЦІЇ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТОЛІТТЯ

Створений на противагу інструментальним «сонатам» жанр італійської кантати¹ упродовж свого існування пережив суттєву трансформацію. Перші зразки жанру, схожі на арію чи пісню з наскрізним розвитком мелодії, еволюціонували в схожий на оперну сцену твір, який містив дві арії *da saro*, поєднані речитативом. Розквіт італійської кантати відбувся в середині XVII століття і пов'язаний з творчістю Дж. Каріссімі, А. Страделла, А. Скарлатті та інших. У національних різновидах жанру загальними характеристиками італійської кантати вважається переважно світське спрямування, натомість німецькі кантати мають переважно духовну тематику.

Автором перших зразків французького різновиду жанру кантати, популярного та затребуваного на початку XVIII століття, вважають поета Жана-Батиста Руссо (1671–1741), який «поставив собі за мету ввести у Франції кантати за зразком італійських і опублікував загалом 26 текстів, окресливши для своїх послідовників коло тем, переважно міфологічних, і задавши поетичну форму, засновану на чергуванні речитативів і арій» [1, с. 2]. Першопроходцем в оформленні музичної складової жанру став Жан-Батист Морен (1677–1745), чия збірка «Французькі кантати для

¹ Термін кантата вперше використав у своїй збірці «Кантати та арії на сольний голос» (1620) італійський композитор Алессандро Гранді.

одного і двох голосів в супроводі інструментів» вийшла друком 1706 року.

Кантата для одного голосу зазвичай складається з трьох речитативів і трьох арій і триває близько чверті години. Кантати для двох-трьох голосів, що містять у собі не менше чотирьох арій і хоча б один ансамбль (а частіше два, початковий і завершальний) можуть тривати до півгодини, «принциповою особливістю французької кантати, якою відрізняється вона від кантати італійської (що спеціально підкреслювали численні автори у XVIII столітті), є текст французькою мовою» [1, с. 2]. Зазвичай кантати виконуються одним-двома голосами в супроводі *basso continuo*, деякі з облігатними інструментами.

Авторами поетичних текстів французьких кантат були найвідоміші драматурги музичного театру того часу, серед яких «Антуан Данше (лібретист Кампра), Антуан Удар де ла Мотт (лібретист Детуша), Луї Фюзельє (лібретист Рамо), а також П'єр-Шарль Руа, який співпрацював, мабуть, з усіма композиторами, крім Рамо» [1, с. 4]. Про популярність цього жанру у французькій публіки свідчать регулярні публікації віршів кантат у газеті «Французький Меркурій».

У першій половині XVIII ст. французька кантата отримала визнання та успішно розвивалась у творчості багатьох відомих композиторів, таких як Ніколя Берньє, Андре Кампра, Мішель-Пиньоле де Монтеклер, Луї-Ніколя Клерамбо, Жан-Філіпп Рамо. Загалом дослідники нараховують близько 1200 зразків французьких кантат, що є очевидним показником її популярності.

Відображаючи головні естетичні тенденції початку XVIII століття, жанр французької кантати став одним з уособлень тогочасної полеміки, адже «головною інтонаційною «інтригою» французької кантати є взаємини французького та італійського стилів. Війна музичних держав не припинялася протягом всієї епохи бароко і суттєво сприяла розвитку французької музики, бо Франція уособлювала в ній традицію, а Італія — новизну і свободу» [1, с. 7]. Відомо, що дискусія щодо специфіки італійської музики і її

впливу на французьку була довготривалою і почалася ще у XVII столітті [2].

Саме французька кантата стала одним з жанрів, в якому упродовж перших тридцяти років XVIII століття втілювались ідеї синтезу найяскравіших ознак двох національних шкіл. Спочатку французька публіка неохоче ставилася до «вокальних мелодичних проявів, ексцентричності гармонії та загальної віртуозності та експансивності типів акомпанементу італійської музики. Однак поступово вона почала цінувати ці стилістичні особливості, які місцеві композитори просіювали через сито типової французької мелодійності та виразності, органічно їх інтегруючи у музичний матеріал» [3, с. 61].

Отже, кантата, яка відігравала значну роль у музичному житті Франції першої половини XVIII століття, була непересічним камерним жанром з характерними національними ознаками. Підтвердженням цього є яскраві твори Н. Берньє, М.-А. Шарпантьє, А. Кампра, Л.-Н. Клерамбо, Ж.-Ф. Рамо, а у другій половині XVIII століття — Ф. Госсекка, Л. Керубіні, Ж.-Ф. Лесюєра і Е. Мегюля.

Список використаної літератури

1. Булычева А. Противник Бахуса, предшественник Баха. Никола Бернье и его кантата «Кофе» // Вестник Российской академии музыки имени Гнесиных. 2010. Вип. 2. URL: <http://www.vestnikram.ru/issue.php?Year=2010&Number=2> (дата звернення: 29.09.2019).

2. Жаркова В. Б. Французский музичний театр XVII століття: специфіка взаємодії французької та італійської традицій // Аспекти історичного музикознавства — VII: Бароккові шифри світового мистецтва : зб. наук. ст. Харків : Видавництво ТОВ «С.А.М.», 2016. С. 6–21.

3. Oltean T. The Myth of “Orpheus” in the French Baroque Cantata, from Charpentier to Rameau. Hypostases of the Dramatic. URL: <http://www.musicologypapers.ro/articole/04%20the%20myth%20of%20Orpheus.pdf> (дата звернення: 29.09.2019).

БАЗАН О. Ю.

Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії (Одеса).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2447-4732>

**КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ ТВОРИ
ВІТАЛІЯ ГУБАРЕНКА ТА ІРИНИ ГУБАРЕНКО
У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ
ПРАКТИКИ**

У доповіді розглянуто творчий діалог поколінь: батька — відомого харківського композитора Віталія Губаренка та його доньки — композитора, театрального діяча та поетеси Ірини Губаренко, проаналізовано концертні програми, у яких виконувались їх камерні твори. Між двома композиторами можна простежити деякі паралелі — звернення до певних жанрів театральної, симфонічної, вокальної та камерної музики: оперні та симфонічні твори, музика до спектаклів, різноманітні вокальні цикли, три прелюдії для фортепіано, серед камерних жанрів — соната для гобоя. (Цікаво те, що обидва композитори звертаються до гобоя, обираючи саме його тембр і виразні можливості для відображення власних ідей у жанрі сонати). Їхні твори неодноразово поєднувалися у концертних програмах, так розкриваючи творчі портрети рідних людей як особистостей, коли кожен має свій індивідуальний стиль і музичну мову, свою філософію та експресію.

Нещодавно в Одеській національній музичній академії імені А. В. Нежданової у рамках фестивалю камерної музики «Arte da camera: ансамблевий простір» пройшов концерт «Сторінки сімейного альбому» з робіт Віталія та Ірини Губаренків, у якому виконувались здебільшого камерні, вокальні та інструментальні твори. Концерт супроводжувався відеорядом афіш концертів та фотографій з сімейного архіву. Нотний матеріал (рукописи) та фотографії були надані

дружиною композитора, доктором мистецтвознавства, професором Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського Мариною Романівною Черкашиною. Таке поєднання музики та архівних матеріалів допомагає слухачеві більш глибоко поринути у світ композитора. На фотографіях були зображення композиторів в різні періоди їх життя (з дитинства до останніх років), в різноманітному оточенні (сімейні, з колегами та виконавцями творів), у певні моменти життя, а також афіші та концертні програми, а музикознавче слово М. Черкашиної між творами концерту розкривало історію сім'ї, образи композиторів, знайомило з подробицями життя, а музика, що звучала, розкривала духовний світ митців. Це означало сучасний підхід та інформаційно-комунікаційний метод проведення концерту, що більш розгорнуто допомагав сприймати творчість та індивідуальність композиторів, поринути в їх внутрішній світ, оточення, зрозуміти час, в якому працювали композитори різних поколінь, що їх поєднувало та як різнився їх творчий шлях і засоби втілення задумів творів.

Обсяг творів, серед яких прозвучав *Concerto grosso* для камерного оркестру в перекладі для струнного ансамблю у складі дев'яти виконавців, вражає своєю різноманітністю. Таке виконання було першим і особливим прочитанням цього твору. Навіть таким складом та без наявності диригента, вдалося зберегти усю фактуру оригінального тексту, а сольні інструменти ще більш яскраво зіставлялися з тутійним звучанням. Цінність твору композитора, його емоційна забарвленість та філософська спрямованість були збережені.

З виконавського погляду можна сказати, що твори цих композиторів потребують певної підготовки, високої виконавської майстерності. Музична мова досить непроста, насичена наявністю великих інтервальних стрибків у мелодії, використанням зависоких регістрів, не дуже зручних інтонаційних зворотів, а з образної та емоційної сторони вона розширюється від філософського до експресивно-нервового стану. Треба зазначити, що у концерті «Сторінки сімейного альбому» брали участь переважно студенти і рі-

вень виконавської майстерності був дуже високий, що свідчить про професіоналізм та розуміння глибини музики.

Сучасні виконавці все більш цікавляться творами Віталія та Ірини Губаренко, про що свідчать концертні програми. Переглядаючи афіші та програми спільних концертів Віталія та Ірини Губаренко (Київ, Харків, Одеса, Польща, Париж), можна сказати, що деякі твори є досить популярними: три прелюдії для фортепіано, вокальні цикли «Заспівайте, сестро», «Простягни долоні», Соната для гобоя, романси, та твори інших авторів на слова Ірини Губаренко; а також Соната для гобоя, Лірична поема для фагота, Адажіо для гобоя, вокальні цикли «Осінні сонети» і «Барви та настрої», моноопера «Листи кохання», Concerto grosso для камерного оркестру, Струнний квартет та Концерт для флейти Віталія Губаренко. Це свідчить про те, що ці твори розширюють репертуар виконавців. Такі концерти популяризують твори та підтверджують їх цінність в українській музичній культурі.

БЕРЕНБЕЙН І. С.

Інститут мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри інструментально-виконавської майстерності (Київ).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3949-1201>

МУЗИЧНО-КРИТИЧНІ ПОГЛЯДИ ВАЛЕНТИНА КОСТЕНКА В КОНТЕКСТІ КОНЦЕПЦІЇ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА 20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Дослідження музично-естетичних поглядів В. Костенка ґрунтується на поєднанні позицій сучасної історіографії та особливостей розвитку української мистецької критики, що були продиктовані певними ідейно-мистецькими пріоритетами 1920-х років.

Аналізуючи критичні праці В. Костенка, переконуємося у тому, що його погляди є полемічними й несуть на собі відбиток загальної атмосфери дискусій другої половини 1920-х років. Одні з них були продиктовані вимушеним компромісом, інші вже відкинула історія, а дещо є цінним і для сучасного українського музикознавства.

Питання, що стали предметом палких обговорень у мистецькій пресі, неможливо об'єктивно осягнути без розуміння особистої позиції В. Костенка як одного з найактивніших учасників культурного процесу тих часів.

Координуючою домінантою в українському музикознавстві 20-х років була ідея національної самоідентичності української музичної культури, усвідомлення її самобутньою органічною складовою загальноєвропейського мистецько-художнього процесу.

З осмисленням проблеми *національного пов'язується* й розуміння змісту пролетарської (класової) музики. Зокрема, таких важливих категорій як «*демократизм*», «*сучасність*», «*масовість*». Питання, навколо яких розгортаються музичні дискусії 1926-1930 років невід'ємні у музично-критичній думці цього часу від спроби осмислення феномену «*національного музичного стилю*» та усвідомлення *народної пісні* однією з *концепційних засад музичної естетики* національного Відродження 1920-х років¹.

У 1920-ті роки у працях українських музикознавців та музичних критиків (М. Грінченка, К. Квітки, П. Козицького, Ю. Ткаченка, Ю. Масютіна, В. Костенка) було розвинуто

¹ Як відомо, проблема національного музичного стилю викликала полеміку серед українських музикознавців ще на початку 1900-х років. Так, в полеміці Ф. Колесси та С. Людкевича були висловлені дві протилежні позиції. Одна, якої дотримувався Ф. Колесса, спирається на так звану «восточницьку» теорію про національну «окремішність» української музичної культури, протиставлення її стилевих закономірностей канонам західноєвропейського музичного мистецтва. С. Людкевич висловив діаметрально протилежний погляд на проблему національного музичного стилю і сформулював поняття «*етнографічного ендосмосу*».

погляд на національний музичний стилетворчий процес як на *синтез різних етно-структур і стилістичних напрямів*.

Але, не зважаючи на спільність *принципових* підходів митців до розуміння національного музично-історичного процесу, осмислення якісно нових завдань і мистецько-естетичних орієнтирів української музики, що проходило в межах ідеології класового пролетарського мистецтва, відбувалось вкрай суперечливо.

Йдучи у руслі актуальних запитів українського музикознавства 20-х років В. Костенко обирає свій індивідуальний шлях реалізації власних музично-естетичних апеляцій. З притаманним його особистості персоналізмом, громадянською відповідальністю, чутливістю до нових явищ тогочасної музичної культури, історизмом мислення критик створює у своїх розвідках своєрідний ціннісний еквівалент історичної доби. Не уникаючи властивих часу ідеологем, він обстоює у своїй критичній діяльності наукові принципи дослідження процесу національного стилеформування, об'єктивність підходів до вивчення творчості композиторів-сучасників — І. Белзи, Б. Лятошинського, Ю. Мейтуса, П. Сениці, Б. Яновського, запроваджує наукові методики дослідження музично-творчих біографій, окреслює сучасні підходи до вивчення інтегральних процесів в українському музичному мистецтві.

Принципово новим й унікальним у критичній спадщині В. Костенка є осмислення новітніх музично-творчих пошуків та індивідуально-стильової еволюції творчості Б. Лятошинського, Б. Яновського, Ю. Мейтуса, І. Белзи у контексті естетики експресіонізму.

Важливе місце в осмисленні В. Костенком національних музичних традицій та перспектив розвитку національної культури займає постать М. Лисенка, висока оцінка того колосального імпульсу, який дала його творча діяльність українській культурі. У контексті штучного розмежування музично-естетичних орієнтирів творчої інтелігенції у поглядах на національні традиції (М. Лисенко — М. Леонтович), така позиція була показовою щодо усвідом-

млення митцем ідеї європеїзації як активного інтегрування української музичної культури у європейський контекст у процесі створення сучасних мистецьких цінностей. Осмислення В. Костенком таких категорій пролетарського мистецтва, як «демократизм», «масовість», «сучасність» пов'язується з усвідомленням народної творчості концептом національного музично-стилетворчого процесу.

Бойко П. А.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, аспірант кафедри теорії та історії музичного виконавства (Київ).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4784-1363>

КЛАРНЕТ В ОРКЕСТРОВОМУ МИСЛЕННІ ДМИТРА ШОСТАКОВИЧА (СИМФОНІЧНІ ТА ОПЕРНІ ПАРТИТУРИ РАНЬОГО ПЕРІОДУ ТВОРЧОСТІ)

Видатний майстер оркестрової музики, симфоніст ХХ століття, композитор-інтелектуал Дмитро Шостакович — усебічно обдарований музикант трагічної долі радянської доби. Тембр кларнета відіграє значну роль в його оркестровому мисленні.

У театрі оркестрових тембрів кожної симфонічної партитури композитора відбивається своєрідна маска митця трагічної тоталітарної епохи. Саме кларнет стає маркером творчої індивідуальності Шостаковича у ранній період творчості, коли були написані його опери та перші три симфонії. Мисленню композитора у партитурі Першої симфонії притаманна не тільки тематична єдність основних тем (що описано вже музикознавцями), але і їх навмисна темброва спорідненість (на що нами звернено вперше). Отже, кларнету відведено особливе місце у оркестровому задумі композитора, а саме: не тільки доручена *експозиція*

тем у відкритому Solo в оркестрі, но і підкреслюється їх тематична єдність — тембровою барвою у підсумкових, репризних розділах симфоній.

Одночастинна Друга симфонія, що написана на текст А. Безименського для оркестру і хору (ор. 14, 1927), також містить Solo кларнету. Кларнет виконує тут функцію подвійну: у своїй більшості він є учасником нетематичних моторних епізодів. Вони представляють собою або віртуозні пасажі вельми рухливої дерев'яної групи, або звучать у складі акордів, так званих «хоралах дерева». Єдине розлоге Solo кларнету уособлює образ Батьківщини. Solo передає роздуми, воно монологічне за типом висловлювання та мелодійне як слов'янська протяжна пісня, кантилена. Потім як засіб динамізації цього епізоду кларнетного соло виникає вже типовий мікст — дуєт кларнета із флейтою (флейті доручено Solo у незвичному низькому регістрі, що сприймається як продовження та драматизація кларнетної мелодії та як жанрове колорювання ідеї епізоду). Цей дуєт готує Solo скрипки (перед хоровим розділом). Друга симфонія більш диференціює можливості кларнету в оркестровому мисленні Шостаковича, які можна систематизувати шляхом співвідношення із програмним задумом симфонії. Третю симфонію для оркестру і хору (ор. 20, 1929) Шостакович написав на вірші Сергія Кірсанова, вона має назву «Первомайська». Його колега Шебалін зі слів Дмитра Дмитровича розповідав про задум Шостаковича написати єдину у світі симфонію, щоби жодна тема не повторювалася двічі. Відповідно, і формотворення у симфонії — несимфонічне, нетипове для композитора. Одночастинний твір складається з епізодів.

У першому — вступному алегро, звучить розлоге квазі пасторальне відкрите Solo кларнета, яке потім переходить у дуєт кларнетів на фоні піцикато низьких струнних. У другому — моторному епізоді кларнети у складі групи дерева виконують фонову функцію для Solo валторн. Образ енергійної радості, динаміки є новим для звукового портрету досліджуваного тембру. У швидких апофеозних

епізодах функція кларнетних Solo зведена до характеристичних зворотів, іноді з мелізмами, наприклад, форшлаг і три форте — так викладений гумористичний мотив, де Solo кларнету чергується з хоралом валторн та репліками малих флейт та гобоїв з звуком *piatti*.

Художньо-акустичні особливості інструмента в партитурі опері «Катерина Ізмайлова» витікають з драматургічної функції кларнета у динаміці становлення та розвитку образу головної героїні опери Дмитра Шостаковича. Здійснено порівняння особливостей використання кларнета у партитурах першої (1932) та другої (1963) редакцій опери. У вивченні виразності кларнетних інструментів виявлено розуміння тембру як синтетичного явища, організованого суто музичними складовими, що може вивести роль кларнета у втіленні образу Катерини на рівень драматургічного узагальнення. Іноді відбувається свідоме порушення композитором акустичних норм звучання кларнета, що відбиває помірковані та логічні драматургічні принципи його опусу. В опері при відсутності лейттем, виявлено константні темброво-інтонаційні та мотивні комплекси за участю кларнета, які маркують психологічні стани головної героїні та «коментують» підтексти оперного сюжету. В експозиції образу кларнет потрактований як інструментальний двійник світлого внутрішнього простору душі Катерини. Акустичні якості цього «інструмента слов'янської душі» та російського етнопростору природно витікають зі здатності кларнета відтворювати тип особливої кантилени Д. Шостаковича. Параметр наростання тембрової експресії послідовно розкривається у динаміці розгортання образу Катерини, єдності усіх етапів становлення. Темброва палітра сімейства кларнетних з охопленням значного діапазону та різкою або похмурою звучністю влучно відображає зміни образної характеристики та психологічного стану героїні. Нервовість та оголеність емоцій передається тембром кларнета-пікколо. Незворотність трагічного повороту долі Катерини — трагічними репліками бас-кларнета; до речі, ці мотиви ґрунтуються на баро-

кових риторичних фігурах катабазіс. Цікавим прикладом навмисної деформації природних якостей звуку кларнета композитором слугує так звана «темброво-звукорядна інверсія», коли кантиленні мотиви кларнета доручено незручним крайнім полюсам нормативного діапазону цього інструмента. Через багатомірні виразні можливості тембру кларнета Д. Шостакович вирішує основне драматургічне завдання опери, яскраво втілює деструктивні характеристики образу Катерини Ізмайлової.

Підсумки аналізу партитур першої та другої редакцій опери «Леді Макбет Мценського повіту / Катерина Ізмайлова» та перших трьох симфоній доводять важливість тембрового параметру музичної мови для прояснення особливостей драматургічного мислення композитора у ранній період творчості Дмитра Шостаковича.

ВАСИЛЕНКО О. А.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, аспірант кафедри теорії та історії культури (Київ).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6586-5812>

НАРАТИВНІ ОСОБЛИВОСТІ САКРАЛЬНИХ ТЕКСТІВ У СУЧАСНОМУ ПРОЧИТАННІ (ХОРОВИЙ ДИПТИХ ВІКТОРА СТЕПУРКА «СУДИТИМЕ БОГ»)

Суттєве розширення дискурсу змістовного у сучасній хоровій музиці викликає до життя численні спроби трактування сакральних текстів — композиторами, виконавцями, слухачами, критиками. Одним з тих, для кого робота з сакральними текстами стала основою творчих пошуків, є відомий український композитор Віктор Степурко. Аналізуючи етапи творчої біографії композитора спостерігаємо, що хорові твори Степурка, за основу яких взято канонічні тексти, найактивніше з'являються у період 2010–2011 рр.: у цей час створені «Літургія сповідницька», «Бо-

городичні догмати», православна меса «Антифони і Псалми ХУІІ ст.»; у складі диптихів (з №1 по №7 циклу «Монологи віків») хори «Блажен муж», «Не суди мене, Господи», «Господи Боже наш», «Хвалитиму Господа», «Господня земля», «До Тебе підношу. Господи, душу мою», «Пророцтво про муки Ісуса та Його славу», «Чому стоїш Ти, о Господи, здалека», «До Тебе взиваю, о Господи», «Господи, силою Твоєю», «Над ріками Вавилонськими», «Визволь мене від людей лукавих», «Буду славити Господа», «Дякуйте Господу», «П'ять духовних пісень», «Концерт пам'яті Миколи Леонтовича», «Судитиме Бог» та ін. Таку інтенсивність звернень митця до архаїчних шарів музичної культури і, зокрема, до сакральних текстів, що стали основою змістовних за семантикою музичних творів, можна пояснити потребою інтерпретації біблійної символіки, її алегоричного переосмислення у обробках та перекладах нового часу, що свідчить про глибинну релігійність як фундамент розвитку українського поетичного слова. З точки зору літературного аналізу важливими сакральними жанрами, що потребують сучасного переосмислення є псалми (молитви, складені мовою поезії, з характерним паралелізмом рядків — синонімічний та антитетичний паралелізм) [5], та вірші з Екклезіасту, що є фактично збіркою роздумів, афоризмів та сентенцій абстрактно-філософського змісту. Основний зміст Екклезіасту (з грецьк. — «оратор в народному зібранні», «проповідник в спільноті») — однієї з канонічних книг Старого Завіту, що належить до «соломоновського циклу» (разом з Притчі, Пісня пісней), — песимістичне бачення релігійної ідеї, скарги на неможливість змінити природу світу і людей, загибель праведних та щастя порочних. Такий тематичний спектр, космополітичний настрій книги, дав підстави правовірним іудеям вважати цей сакральний текст повним ересі й таким, що суперечить іншим книгам Біблії. Створений у середині третього століття в середовищі палестинських землеволodarів, у час культурної кризи іудейства, текст виявляв ознаки втрати ними національної та релі-

гійної самобутності — під впливом еллінської культури. Найбільш цитовані в риториці, публіцистиці та побуті, тексти Екклезіасту сповнені прийомів граматичного паралелізму (які римують прозу), характеризуються афористичністю, глибиною філософського підтексту [6].

Власне, наратив смислового паралелізму лежить в основі нового хорового диптиху В. Степура для дванадцятиголосного мішаного хору в супроводі музичної пилки — «Судитиме Бог» (2018). Наратив розуміється як відбиток соціокультурного досвіду — у власній позиції автора (у світлі порівняльних параметрів — уявного та реального, міфу та дійсності тощо) [2]. Наративний підхід трактує виражальні музичні засоби як комбінації різних рівнів сприйняття: візуального, сенсорного, мовного, асоціативного — багатозначно. Цей твір стоїть особно у хоровому доробку В. Степура щодо засобів виразності, і, вірогідно, це пов'язано з особливостями трактування сакральних віршів першоджерела: алюзії сягають епохи мотету Арс антиква, характеристиками якого є цілісність і, водночас, множинність фрагментів. Крайній вираз принципу поліфонії як об'єднання незалежних ліній підкреслює контрафактурність тексту; монохромна палітра звучання досягається поділом основних тембрів на три партії. Завдяки одночасному звучанню різних текстових ліній у звуковій «сфері» висвітлюються певні фрази, акумуляції, навколо яких автор вибудовує окремі музичні фрагменти. Вертикаль, утворена діатонічними кластерами, має рухливий характер завдяки імітаційності, подекуди фугоподібній фактурі твору.

Окреме значення композитор надає супроводу музичної пили. Цей інструмент, що відноситься до царини музичної ексцентрики, має форму гнучкої сталеві пластини, яку, затиснену між колінами, виконавець згинає у формі літери S. Правою рукою поперек ребер цієї пластини грають контрабасовим смичком. Виникає специфічний, завиваючий звук, що вібрує завдяки трясінню інструмента; переходи від ноти до ноти глісандують, висотність має приблизний характер [3, с. 91]. У випадку використання пили у

останній частині (кодї) «Судитиме Бог» створюється інфернальний, «позабуттєвий» характер звучання. Сольна функція пили, незвичайний «завиваючий» тембр рельєфно звучить на тлі передачі однотипного тремоловання від жіночих — до басових голосів; містеріальне враження «вознесіння», розчинення у просторі доповнює «свист» у партіях тенорів. Цей дванадцятихвилинний твір (дванадцять частин Еклезіасту) є подібним до фрески; змістовна виразність, текстові, жанрові та колористичні засоби виступають тут «формою спілкування між культурами різних часів» [1].

Список використаної літератури

1. Афоніна О. С. Творчество Виктора Степурко в культурологических измерениях современности // Трансформація освіти і культура: традиції та сучасність : зб. мат-в Міжнар. наук.-творчої конф. Одеса ; Київ ; Варшава, 2012. С. 183–185.

2. Бардашевська Я., Степурко В. Наративні відмінності творчості сучасних українських композиторів. Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. Вип. II (11), Київ : НАКККиМ, 2018. С. 141–145.

3. Дмитриев Г. Ударные инструменты: трактовка и современное состояние. Москва : Сов. композитор, 1991. 145 с.

4. Малий Д. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ — початку ХХІ століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Муз. мистецтво / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського, 2018. 19 с.

5. П'ятницька-Позднякова І. Музичне мовлення в семіозисі художньої культури України (друга половина ХХ — початок ХХІ ст.) : монографія. Миколаїв : Іліон, 2018. 416 с.

6. Хромець В. Богословська освіта в Україні. Релігійний і світський контексти // Українські богословські студії. Київ : Дух і літера, 2019. 312 с.

ВОЙТЕНКО О. С.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, кандидат мистецтвознавства, викладач кафедри теорії музики (Київ).

ORCIDiD: <https://orcid.org/0000-0001-6880-5903>

«ГРАДАЦІЇ» ВОЛОДИМИРА ЗАГОРЦЕВА: КОМЕНТАР ДО РЕСТАВРАЦІЇ ТВОРУ

Володимир Загорцев (1944–2010) є одним із учасників композиторського групування «Київський авангард», сформованого в 60-х роках ХХ століття в межах композиторського класу Б.М. Лятошинського (інші представники цієї співдружності — В. Сильвестров, Л. Грабовський, В. Годзяцький, В. Губа та ін.). На тлі суттєвого зростання інтересу до спадку «Київського авангарду» в наші дні, творчість В. Загорцева досі є найменш оціненою слухачьким та професійним загалом (зокрема виконавськими та композиторськими спільнотами), й до того ж фактично не дослідженою музикознавцями. Цим зумовлюється самоочевидна актуальність пропонованого дослідження.

«Градації» В. Загорцева є одночастинним інструментальним твором тривалістю близько 9 хвилин, написаним для зменшеного оркестрового складу (три дерев'яні та три мідні духові, повна струнна група, розширена група ударних). Твір було створено 1966 року ймовірно протягом академічної відпустки, яку Загорцеву було надано на четвертому курсі навчання в Київській консерваторії (1965–1966 навчальний рік).

Єдине виконання «Градацій» Загорцева відбулося в січні 1980 року під орудою всесвітньо відомого диригента Зубіна Мети та оркестру філармонії м. Нью-Йорк (якщо бути точним, твір було виконано чотири рази: 17, 18, 19 та 22 січня 1980 р.).

Влітку 2019 року від художнього керівника Державного академічного естрадно-симфонічного оркестру Укра-

їни Любові Морозової поступила пропозиція підготувати партитуру «Градацій» В. Загорцева до виконання під орудою диригента Луїджі Гаджеро. Цю роботу було здійснено протягом вересня-жовтня 2019 року (загалом це вже четвертий твір Загорцева, до якого автор пропонованого дослідження звертається як редактор).

Рукопис «Градацій» можна без перебільшення вважати витвором нотної каліграфії. Але саме це й виступило специфічною перепоною при наборі партитури, адже значну частину її фактури нотовано графічними засобами, що є дуже трудомістким для реалізації у нотному редакторі Finale.

Друга суттєва проблема пов'язана із тим, що оркестрові партії «Градацій» більшим чином координовано із застосуванням безтактової системи фіксації музичного часу. Це зумовило потребу введення особливих позначок (подібних до тих, що використовувались в алеаторичних партитурах 1960-х років П. Булеза та В. Лютославського), згідно з якими диригент отримує засоби контролю за вступом голосів.

Окрім того, в рукописі використано абрєвіацію запису кластерних смуг у струнних, які при наборі слід було розшифровувати із деталізацією голосоведіння.

Через наявність зазначених проблем робота із рукописом «Градацій» стала не лише ординарним набором нотного тексту, а його фактичною реставрацією, й таким чином цей визначний твір нарешті здобув можливість виходу до українського слухача через 53 роки після його написання.

Волосатих О. Ю.

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

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

ЕПІСТОЛЯРНА СПАДЩИНА ВІКТОРА КОСЕНКА ЯК ДЖЕРЕЛО РЕКОНСТРУКЦІЇ ЖИТТЄВОГО І ТВОРЧОГО ШЛЯХУ МИТЦЯ

Як відомо, доробок українських митців першої половини ХХ століття на сьогодні ще не є повною мірою уведеним до широкого обігу. Це положення рівною мірою є актуальним стосовно композиторів, літераторів, художників тощо. Музичні твори подекуди й досі перебувають в рукописах або поодиноких архівних друкованих примірниках, недосяжні для редагування, видання, виконання й сприйняття слухачами. Решта складових особових архівів (літературна й музично-критична спадщина, різноманітні офіційні документи, нариси й нотатки, щоденникові записи, мемуарні матеріали, листування тощо) так само дуже часто є недосяжними для наукового опрацювання. Це ж можна зауважити й стосовно авторських маргіналій на рукописах творів. Проте в багатьох випадках саме такі, певною мірою побічні, джерела уможливають цілісне сприйняття мистецької постаті.

Яскравим прикладом такого «невідомого» документального масиву в українській культурі, попри наявність виданого зібрання творів, трьох збірників матеріалів й додаткових публікацій листів [2–4], є архів Віктора Степановича Косенка. Авторські рукописи музичних творів містять велику кількість додаткової інформації, не вповні врахованої редакторами друкованих версій [5]. Видані документи й листи є значно зміненними скороченнями, частковим вилученням інформації (як особистісного характеру, так і тієї, що містила «соціальний негатив») та окремих зразків тощо.

Подекуди такі зміни сприяють ледь не протилежному сприйняттю змісту документу, у чому переконує порівняння друкованого варіанту із рукописним першоджерелом [1].

На разі триває опрацювання архіву композитора співробітниками Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського. Можливо, невдовзі він стане досяжним для дослідників, що уможливить перспективні для вітчизняного мистецтвознавства наукові розвідки.

Список використаної літератури

1. Волосатих О. Ю. «Чарівна Дама» Віктора Косенка // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 115 : Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини ХХ століття. Кн. 1. Київ, 2016. С. 69–84.

2. Косенко В. С. у спогадах сучасників / упоряд. А. В. Косенко. Київ : Муз. Україна, 1967. 180 с.

3. Косенко В. С. Спогади. Листи / упоряд. А. В. Косенко. Вид 2-ге, доп. Київ : Муз. Україна, 1975. 256 с.

4. Косенко В. С. Листи // Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-х років : зб. ст. / упоряд. і ред. К. І. Шамаєва. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. С. 8–17.

5. Шамаєва К. І. З архіву Віктора Косенка // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 115 : Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини ХХ століття. Кн. 1 : зб. ст. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2016. С. 53–68.

ГУСАРЧУК Т. В.

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

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

ОБРАЗИ УКРАЇНСЬКИХ МУЗИКАНТІВ У ТВОРЧОСТІ СКУЛЬПТОРА МИХАЙЛА ГОРЛОВОГО

Під час проведення круглого столу «Образ Артемія Веделя в українському мистецтві», який було організовано в рамках наукової конференції «Постать Артемія Веделя в історико-культурному контексті століть» 28 жовтня 1997 р., у Конгрегаційній залі Києво-Могилянської академії експонувалася скульптура Артемія Веделя, створена видатним українським скульптором Михайлом Горловим. На сьогодні відомі вже чотири скульптурні портрети композитора (окрім робіт Михайла Грицюка [3] та Лесі Фоменко [6], які також були представлені під час згаданої акції, це ще й меморіальна стела Ігоря Гречаника, встановлена на фасаді старого корпусу Києво-Могилянської академії у 2008 р.), однак саме образ, створений М. Горловим, досі видається найбільш вдалим. Згадану роботу було виконано ще у 1989 р., тобто під час навчання скульптора у Київському художньому інституті (1986–1992). Дипломною роботою випускника стало скульптурне зображення Максима Березовського. Зображення обох скульптур представлені в Українській музичній енциклопедії (том I). Отже, цікавим видається дослідити витоки такої підвищеної зацікавленості митця саме образами українських композиторів XVIII століття.

Видатний український скульптор і поет Михайло Петрович Горловий, член Національних спілок художників та письменників України, народився в с. Щербанівка Обухівського р-ну на Київщині і уся його творчість пов'язана з історією рідного краю. Він є автором книжок «Я — скит з

трипільських праглибин» (1996), «Діти Дажбога» (2000), «Дорога в Україну» (2002), «Поезія в камені» (2011) [1], нарисів з історії села Щербанівка на Обухівщині (2014), автором пам'ятників «1000-літтю Трипілья» та «Першовідкривачу Трипільської культури Вікентію Хвойці», гетьману Виговському, Григорію Косинці, «Жертвам Голодомору 1932–1933 рр.» та ін. [див. докладніше: 4, с. 561–563, 692–69].

28 вересня 2019 р. під час відкриття чергової персональної виставки М. Горловий дав інтерв'ю, у якому, відповідаючи на запитання щодо його зв'язків із музичним мистецтвом, розповів про невинуватість походження прізвища «Горловий», адже його предки відзначалися гарними голосами. Так, його бабуся Одарка ходила до Києво-Печерської лаври співати у хорі, тато і мама знали багато народних пісень. Сам митець від самого дитинства співав у хорі, був солістом під час виступів хору в місцевому будинку культури, згодом — в армії. Михайло Петрович підкреслює, що його завжди цікавила будь-яка музика — народна, класична, але особливо приваблювала духовна творчість українських композиторів, адже вона була під заборонаю. Отже, звернення у студентські роки до образів А. Веделя та М. Березовського було не випадковим і від самого початку не отримувало схвалення керівництва вишу (дипломний проект було захищено вже після набуття Україною державної незалежності). Наразі бронзова скульптура Максима Березовського зберігається в Канаді, гіпсову двометрову скульптуру композитора автор подарував до Глухівської музичної школи.

Серед скульптурних робіт М. Горлового, уміщених в його каталозі 2012 року [2], окрім скульптурних портретів А. Веделя та М. Березовського, знаходимо ще вісім, присвячених музикантам, а саме: «Пісня з України». Камінь. 1998 (м. Рашана, Ліван); «Пісня з України». Бронза. 2000; «Мізинський музика». Камінь. 2005; «Мізинський музика». Камінь. 2005 (дві різні скульптури); «Мізинський сопілкар». Камінь. 2009; «Мізинська сопілкарка». Камінь. 2010; «Мамай». Камінь. 2010 та Муза. Камінь. 2011 (м. Амшит, Ліван).

У 2012 р. з нагоди 60-річчя митця у Національному музеї літератури України відбулася виставка його скульптур і презентація книжок. Виступаючи під час презентації мистецтвознавець Оксана Маричевська підкреслила: «Творчість Михайла Горлового — чи не поодинокий випадок генетичного зв'язку української скульптури не лише із пракультурою, а й з авангардним рухом етнонаціональної скульптури ХХ століття» [5]. Художник Володимир Гарбуз, автор символічного портрета А. Веделя, зазначив: «Михайло — духовний воїн. <...> Він несе кам'яну свічку, яка не плавиться. Якщо через тисячоліття з українського мистецтва залишиться тільки його творчість — поетична і скульптурно-образотворча — про нас, як про народ, про нашу землю залишиться пам'ять у космічному безмежжі» [5].

Як видно з альбому скульптурних робіт М. Горлового, серед останніх, пов'язаних з музичним мистецтвом, переважають образи українських, зокрема прадавніх музикантів (окрім мізенських музик, це ще й козак Мамай, а також образ бандуриста — «Пісня з України», робота, представлена на Всесвітньому форумі «Скульптура в камені» (Рошана, Ліван, 1993 р.). Вочевидь не випадково для обкладинки альбому взято скульптуру «Мізинська сопілка», що підкреслює знаковість одразу чотирьох образів для творчості М. Горлового — давнини, України, музики та жінки [2].

Список використаної літератури

1. Горловий М. П. Поезія в камені. Кам'янець-Подільський : ПП Буйницький О. А., 2011. 304 с.
2. Горловий М. П. Скульптура. Київ : ТОВ «Дорадо-друк», 2012. 128 с.
3. Грицюк М. Скульптура, графіка : альбом / упоряд. Н. О. Грицюк, Л. В. Череватенко; передм. Л. В. Череватенка. Київ : Довіра, 1996. С. 104–105.
4. Гусарчук Т. В. Артемій Ведель. Постать митця у контексті епох: монографія. Київ : Муз. Україна, 2019. 768 с.

5. Коваль Р. 60 років геніальному українському митцю Михайлові Горловому. URL: <http://www.ukrpohliad.org>news...nomy...koma-my...gorlovomu.html> (дата звернення: 3.01.2017).

6. Яремчук А. Розкази мені, скрипко // Українська культура. 1997. № 3. С. 22–23.

ДАВИДОВА О. М.

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

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

ЛЕСЯ ДИЧКО.

БАЛЕТНЕ ВТІЛЕННЯ ПОЕЗІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Творча спадщина генія української поезії лесеї Українки — невичерпне джерело, скарбниця безмежної відданості Батьківщині, поетичного духу сприйняття дійсності, художніх перетворень найглибших образів буття та їх мистецького осягнення. Питання взаємодії творчого доробку поетеси та творчості українських композиторів актуально завжди. Й нашого часу воно визначається плідним впливом її спадку на формування національного українського мистецтва.

Балетний жанр не є провідним у творчості Лесеї Дичко, однак звернення до нього у далекому 1967 році є показовим, з огляду на багатовимірність художніх уподобань майстрині. Прем'єра спектаклю відбулася того ж року на сцені Львівської опери, та пройшла з великим успіхом (лібрето Б. Нереденко). Назва балету «Досвітні вогні», а також більшою мірою його ідея нав'язані однойменним віршем поетеси, створеним у 1892 році, однак сюжетна лінія запозичена з іншого твору, а саме з поеми «Давня казка» (1893).

Основною ідеєю твору Лесеї Дичко є одвічна проблема Художник та Суспільство, яка загалом є однією з провідних у творчості власне Лесеї Українки. Згадаймо, хоча б

її драматичні поеми «У пущі», «Оргія», драму-феєрію «Лісова пісня» тощо. Образ Поета у «Давній казці» втілює прагнення особистості до свободи, волі самовиявлення власного розуміння світогляду та буття. Саме тому автор балетного полотна персоніфікує образ Пісні, як втілення власного "Я" поета. Саме тому музична характеристика Пісні тісно споріднена власне з темою Поета і є її своєрідною інтонаційно-ритмічною трансформацією.

«Досвітні вогні» Лесі Дичко це справжня «музична поема» тільки «перекладена» з літературного жанру до жанру музично-сценічного. Композиторка надзвичайно тонко увібрала до свого творчого втілення найбільш показові та яскраво індивідуальні особливості художньої мови, структури та драматургії літературного першоджерела. В балеті практично відсутні традиційні дансанти епізоди. Це викликано виключно концентрацією авторки на симфонізації художнього полотна, та багатовекторному розкритті його психологічних підвалин. Загалом, балет відзначається цілісністю музичної побудови. За певними ознаками він наближається до симфонічних поем, жанру дуже близького до багатьох аспектів поетичного спадку Лесі Українки та є однією з визначних сторінок українського балету двадцятого століття.

ДЕРЕВ'ЯНЧЕНКО О. О.

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

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

**МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАСАДИ ТА МЕТОДИЧНІ
ПІДХОДИ ДО ВИКЛАДАННЯ СУЧАСНОЇ
УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ**

Навчальні курси, орієнтовані на музичну культуру сучасності, мають свою специфіку, пов'язану, передусім, із вимогами змістовної та методологічної мобільності, що потребує впровадження до навчального процесу інноваційних освітніх підходів.

Пояснимо це положення на прикладі дисципліни «Новітні тенденції в українській композиторській творчості кінця ХХ – ХХІ століття», яка викладається в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського для студентів другого року навчання освітньо-кваліфікаційного рівня «магістр».

Особливості змісту і форм навчання продиктовані місцезнаходженням і статусом дисципліни в загальній структурі навчального процесу — це останній рік навчання у виконавців (дисципліна за вибором студента), останній семестр у музикознавців і композиторів (дисципліна фундаментального циклу). На фінальній стадії здобуття повної вищої освіти доцільним є проблемний виклад лекційного матеріалу, а також застосування інтегративних підходів до навчання, що надає можливість розширити коло професійних компетенцій.

Власна практична апробація курсу довела доцільність його побудови з чотирьох тематичних блоків, у яких розглядаються тенденції соціокультурного, жанрового, стильового та регіонального розвитку української музики

кінця ХХ — початку ХХІ ст. Загальна панорама розвитку композиторської творчості включає як експериментально-новаційні тенденції, так і явища, що продовжують традиції на новому рівні.

Методологічна установка на змістовну мобільність зумовлює необхідність періодичного оновлення контенту: 1) включення до матеріалів курсу творів не тільки академічної спрямованості, а й тих, які належать до масової музичної культури або перебувають на перетині цих музично-творчих практик ХХ–ХХІ століття; 2) висвітлення творчості композиторів різних регіональних шкіл України, зокрема й творчості композиторів міленіалів і постміленіалів; 3) відвідування та обговорення найважливіших фестивально-концертних заходів та найцікавіших прем'єр сьогодення тощо.

Процес навчання спрямований на реалізацію особистісного, діяльнісного, компетентісного, аксіологічного підходів. Відповідно до вимог сучасного суспільства особливо значимим є розширення інтерактивного, практичного компоненту освіти, подолання пасивності сприйняття лекційно-семінарського курсу.

Практичний досвід здобувається в таких необхідних в епоху комунікації форматах як *прес-конференція* (під час першого заняття-знайомства кожен студент представляє в тій або іншій формі себе як творчу особистість і коло своїх зацікавлень; обговорюються мотиваційні очікування студентів від курсу); відвідування концертно-фестивального заходу та написання рецензії на нього (для студентів-виконавців); *feed-back* зі слухачами (обговорення почутого, виокремлення найцікавішого і художньо досконалого, проходить у кінці кожного заняття — лекції чи семінару, що допомагає сучасним студентам набути досвід вільного висловлювання власної думки); дискусія з приводу аксіологічно неоднозначних питань та артефактів сучасності; організація і *презентація* особистого індивідуально-дослідного, творчого чи освітньо-просвітницького проекту (у форматі зустрічі із сучасним композитором, презентації

продуктів власної композиторської творчості чи яскравих досягнень сучасної музичної культури, коментаря до прослуханого твору, наукової доповіді, майстер-класу з певного явища тощо). У презентаційних заходах велика увага приділяється необхідності відео-фіксації події з подальшим аналізом і наданням рекомендацій щодо удосконалення методів презентації.

Форми та особливості проведення семінарських занять у курсі максимально заохочують пізнавально-пошукову активність студентів, розвиток у них самостійності й критичності мислення. Семінарські вимоги спрямовані, передусім, на прояв свободи вибору та ініціативи студента. Викладач пропонує тему семінару та орієнтовні джерела для опрацювання, але відвідувачам семінару надається право обрати свій приклад прояву тієї або іншої тенденції. Практика показує, що абсолютна більшість студентів користуються саме цією можливістю реалізації власного естетико-художнього вибору.

Активність сприйняття, здатність креативного мислення заохочується зокрема й завдяки періодичності проведення соціологічних опитувань (по завершенню тематичного блоку, семестру і навчального року) в різних формах (анкетування; складання топ-рейтингу найбільш цікавих творів) з метою усвідомлення пріоритетів в отриманій студентами навчальній інформації.

Ці форми роботи є реалізацією на практиці методологічних підходів, на яких базується сучасна педагогіка вищої освіти: особистісного, діяльнісного, компетентнісного, аксіологічного, культурологічного тощо. Вони сприяють набуттю необхідних практичних навичок та досвіду задля кращої адаптації випускників музичного вишу до реалій і вимог сучасного арт-простору.

Діміняца О. М.

Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва імені Л. Й. Утьосова, концертмейстер, викладач кафедри естрадного співу (Київ).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9380-2533>

**ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИЦІЙНО-
ДРАМАТУРГІЧНОГО ВТЛЕННЯ КОМІЧНИХ
ОБРАЗІВ У МАЛЕНЬКИХ ОПЕРАХ-БУФА
ЛЕОНІДА ГРАБОВСЬКОГО «СВІДЧИНИ»
І «ВЕДМІДЬ»**

Ідея звернутися до жанру одноактної опери виникла у композитора у зв'язку з наявністю аналогічного жанрового формату опери у творчості С. В. Рахманінова, С. С. Прокоф'єва. Спочатку був задум написати власне трилогію одноактних опер: «Ведмідь», «Свідчини» і «Ювілей» (за відомостями композитора, робота над останньою була розпочата написанням хору, який, на жаль, втрачено)¹.

Обидві опери апелюють до двох жанрових прототипів — камерної опери та італійської опери-буфа. Значний вплив на стилістику цих творів мали опери М. Мусорського і Д. Шостаковича. У «маленьких операх буфа» (автрське визначення Л. Грабовського) відсутні завершені номери, натомість домінує наскрізний розвиток. Інтонційна драматургія базується на лейтмотивній системі, на що вказує і детально аналізує О. М. Шубіна у кандидатській дисертації «Композиторська інтерпретація сюжетів А. П. Чехова в сучасній українській опері» (Харків, 2013).

¹ Інформація із бесіди автора з композитором Л. Грабовським 9.10.2019.

Якщо в опері «Ведмідь» (ор. 11, 1963) оркестр імітує побутові звуки чехівської драми (наприклад, дзвоник, поламку стільця), то в опері «Свідчини» (ор. 12, 1964) функція оркестру — коментувати, створювати музичні портрети головних героїв. Це Іван Васильович Ломов, означений композитором як «очень мнительный помещик — болезненный тенор», залицяльник, Степан Степанович Чубуков (поміщик — бас) та його 25-річна донька Наталя Степанівна (мецо-сопрано). Так, поява образу Ломова в опері (за вказівкою композитора, він “мнется, ежиться”) супроводжується в оркестрі звучаннями *sembalo* (т. 17 — розкидані по верхньому і середньому регістрах «догідливі» терції). В експозиції його вокальна партія — як і він сам — дуже обережна, скута рамками речитативного типу викладу і вкрай монотонна. Натомість архітектоніка вокальної партії поміщика Чубукова є зигзагоподібною, що підкреслює владність (дія відбувається в його домі, зауважимо), а з іншого боку — широкодушність комічного плану. Найбільш рельєфно зображена в опері донька поміщика Чубукова Наталя Степанівна. Не розуміючи спочатку з якою метою прийшов у їхній дім «мнительный» поміщик Ломов, її музичне амплуа — від емоційно стриманого (експозиція образу — т. 93 і далі) — трансформується в істеричне скандування четвертними тривалостями слів “Ах!... Вернуть его! Вернуть!” (т. 191 і далі) і вкінці — інтонаційно асимілюється у вокальну сферу залицяльника.

Отже, спостерігаємо тут і комізм ситуацій, і комізм персонажів А. Чехова в композиторській інтерпретації Л. Грабовського.

Дзундза Р. М.

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, аспірант кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва (Івано-Франківськ).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5508-4529>

КУЛЬТУРНА І НАЦІОНАЛЬНА ІДЕНТИЧНІСТЬ ЄВГЕНА САВЧУКА (ДО 100-РІЧЧЯ КАПЕЛИ «ДУМКА»)

На розвиток особистості впливають процеси становлення її ідентичності, зокрема культурної та національної, високий рівень розвитку яких притаманний інтелігенції, що створює у суспільстві життєдайний ґрунт, на якому виростає національна культура. Зазначені процеси ідентифікації відіграють важливу роль під час вибору життєвих орієнтирів та засвоєння традицій своєї нації, а також створюють запит у свідомості на приналежність до певного культурного середовища. Очевидним є той факт, що особистість хорового диригента, яка знаходиться у центрі культурного середовища, володіє як культурною, так і національною ідентичностями, які нерозривно пов'язують хорового диригента із традиціями українського народу. Це стає зрозумілим, зокрема коли ми розглядаємо матрицю культурної ідентичності, яка «...задається «ядерними» компонентами (мова, культурна традиція, світоглядні цінності), причетність до яких дає людині відчуття стабільності і непорушності буття, і «периферійними компонентами» (норми, обряди, ритуали, звичаї), що мають варіативний, мінливий характер» [2, с. 9].

Поряд з процесами ідентифікації, в умовах сьогодення диригентіві потрібно забезпечити міцну основу та гнучкість хорової системи в якій він працює, щоб вона була здатна протистояти глобалізованому впливу інших культур. І тут мова йде перш за все про збереження оригінальності та виразних рис, що будуть виділяти українське хо-

рове мистецтво на фоні інших. Адже українська хорова культура є унікальною, багатовіковою, водночас традиційною та животною. В її основі лежить багатовікова пісенна традиція, що дає змогу утворити місток між минулим та майбутнім української нації, адже ядро хорової культури складають два архіважливі національні компоненти: мова та мелодика.

Історичний зв'язок хорової культури і традиції простежується у діяльності Національної заслуженої академічної капели «Думка», сторіччя якої відсвяткували 11 березня 2019 року. Її одинадцятий очільник — Герой України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, академік Євген Савчук, має неабияку відповідальну місію перед українською культурою, адже за сто років свого існування капела не тільки створила культурне середовище довкола хорової ідеї, вона ще й уособлює національні прагнення та ідеали, зокрема у складні часи бездержавності та тоталітарного режиму. Цю єдність довкола культурних ідеалів прекрасно розуміє Є. Савчук, проявляючи особистий емпіричний культурно-національний та історичний зв'язок з попередніми керівниками капели «Думка»: «... в цілому ми (я маю на увазі моїх попередників в першу чергу і тих людей, які працювали тоді) тримали таку лінію, будемо казати, національну на своєму ґрунті на скільки це було можливо у тих умовах» [1]. Очолюючи капелу «Думка» від 1984-го року, він демонструє багатогранність хорової культури свого колективу насамперед через репертуар, що охоплює величезну кількість не тільки українських, а й світових творів. Правильний баланс між українським та світовим репертуаром забезпечує стабільність розвитку колективу. Безперечно, що на вибір репертуару самим диригентом впливає культурна та національна ідентичність особистості, адже для нього критично важливо знайти своє місце у культурному середовищі, що надає підтвердження його існуванню, як суб'єкта культури. Відчуття цих зв'язків включають його у культурні смислові поля хорово-

го мистецтва, що, своєю чергою, продовжує традиції пісенної культури дохристиянської цивілізації.

«Суспільство — хоровий колектив — твір — диригент» — важлива культурно-комунікаційна зв'язка, що показує рух ідей в рамках певного середовища. Вона має перехресний і непослідовний характер, який залежить від конкретної історичної чи політичної ситуації. У зазначеній послідовності суспільство впливає на репертуарну політику колективу. Такий напрям руху характерний як для нашого демократичного часу, коли попит породжує пропозицію, так і для тих історичних періодів, коли місце «суспільства» займала партія, що використовувала культурні осередки для поширення свого політичного впливу. Але що відбудеться, коли розвернути вектор руху зазначеної зв'язки? Тоді ідеї диригента через музичний твір та хоровий колектив впливатимуть на суспільство. У таких умовах стає зрозумілою і його роль, як культурно-національного місіонера, що полягає у двох найважливіших функціях: увібрати хорові національно-культурні традиції та вдосконаливши їх передати наступним поколінням. Можливо, в сучасних умовах це передбачає і ребрендинг хорової культури, її оновлення відповідно до потреб суспільства. Та головне пам'ятати «хто ми?», щоб не забути «куди йдемо?» як нація. Саме тому дослідження ідентичності диригента, зокрема культурної та національної, що базується на міждисциплінарному підході до вивчення цієї проблематики, відкриває нові перспективи в розвитку диригентської професії.

Список використаної літератури

1. Євген Савчук: Ювілейний концерт МАНДРИ ДУМКИ.
URL: <https://www.youtube.com/watch?v=MA0hUU5PD0w> (дата звернення: 07.09.2019).

2. Шульгина Д. Н. Глобализация и культурная идентичность : автореф. дис. ... канд. философ. наук : спец. 09.00.2011. Социальная философия / Воронежский гос. ун-т. Воронеж, 2010. 24 с.

ДРОБИШ А. А.

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

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8276-7712>

ЛЕОНІД ЛІСОВСЬКИЙ ТА ЙОГО «СОБАКИ»

Фортепіанний цикл Леоніда Лісовського «На виставці собак. Сім фотографій» створений майже сто років тому. Досі не опублікований, зберігаючись в рукописах в архіві рукопису НБУВ ім. В. Вернадського, цикл не відомий ні музикознавцям чи виконавцям, ні слухачам.

Цикл складається з семи характерних п'єс. У лівому кутку сторінки кожної п'єси приклеєно малюнки собак різних порід, якими й названо номери циклу: «Бульдог», «Такса», «Пойнтер», «Борза» та ін. На першій сторінці рукопису зазначено, що «малюнки зробила племінниця Ольга Василівна Когіна», яка померла 1922 року, не дочекавшись свого двадцятиріччя. Композитор, як і будь-який глядач, побачивши реалістичні малюнки дівчини, сприймає їх за фотокартки. Ймовірно, саме тому Л. Лісовський і назвав свій цикл «фотографіями», а не «картинками», «малюнками» тощо.

1. Фотографія. На час написання циклу фотографія вже міцно посіла своє місце в образотворчому мистецтві. Варто згадати, що першу фотографію («Вид із вікна») французького художника, дослідника хімічних речовин та винахідника фотоапарату Жозефа Несефора Ньєпса (Joseph Nicéphore Niépce) виготовлено 1826 року. В Україну фотографія потрапила приблизно у 1840-х роках. У Харкові ж, як свідчить історик міста Костянтин Павлович Щелков [2, с. 230], перша фотографія з'явилася 1851 р. завдяки першому харківському фотографу Василю Даниловичу Зайцеву, який на початку року був у відрядженні у Парижі, де й побачив «дагеротипи» — фотографії французького винахідника Луї Дагерра (Louis Jacques Mandé Daguerre). До Києва їх завезли,

як вважають дослідники, зарубіжні фотографи, які приїздили на щорічні ярмарки «Київські контракти». Згодом нове мистецьке явище набуло поширення, захопився ним і Леонід Лісовський створивши фортепіанний цикл «На виставці собак. 7 фотографій».

2. Зображення тварин у мистецтві. Зображення тварин відомі ще з часів Стародавнього Єгипту. У Європі моду на анімалістку одним із перших започаткував Альфред Дюрер, написавши серію картин. Згодом світом тварин зацікавилися й фотографи. У різні часи чимало уваги тваринам приділяли й композитори.

3. Виставки собак. У липні 1920 року в Москві відбувся всесоюзний з'їзд мисливців, які займалися виведенням породи борзих. Згодом доступ на виставки отримали й інші породи собак, навіть ті, що не мали «шляхетного» походження.

4. «Собаки» Леоніда Лісовського. Л. Лісовський завжди цікавився новаціями у сфері культури, стежив за розвитком нових для його часу технологій тощо. Тому й привернули його увагу новинки 1920-х років — фотографії та виставки собак. Зважаючи на оптимістичний настрій циклу, зазначимо, що він був створений у важкий для композитора період «матеріального донкіхотства» (Л. Лісовський), голоду та холоду.

Сім фотографій собак різних порід, починаючи від найменш «благородних», музичними засобами відтворено в семи однойменних невеличких п'єсах. Коротко розглянемо деякі з них:

«Такса». П'єсу написано у формі періоду (8+12+8 тт.) із трьох речень. Помірним темпом зацентрованими слабкими долями, «пробіжками» шістнадцятими на ритмічно остинатному тлі вісімками, «мрійливими» інтонаціями, тональними відхиленнями у середньому розділі змальовано цю породу собаки якнайкраще: іноді жвавий та водночас незграбний, завзятий, але із сумними очима. Амбівалентність характеру собаки відображено й у фактурному розшаруванні.

« Бу ль до г ». Цього собаку Л. Лісовський змалював усього п'ятнадцятьма тактами музичного звукопису. Темою хорального складу в низькому регістрі з ремаркою *furioso* (*люто, несамовито*) і в темпі *Pesante* (*важко, громіздко*) відтворено суворий характер та відповідну зовнішність Бульдога. «Портретну функцію» виконує і ладотональна організація твору: замість очікуваного *мі мінору* звучить *сі фрігійський*, завдяки чому музичний образ набуває деякої стереоскопічності. Постійна централізація звука *сі* надає йому тонікального забарвлення, а низьким другим ступенем, який сприяє ладотональній хиткості звучання, змальовано вайлуватість та огрядність героя п'єси. Своєрідним балансуванням двох тональностей, ефектом поліладовості — *мі мінору* та *сі фрігійського* — відтворено подвійність характеру Бульдога.

П'єси «По й н тер» та «По й н тер “Рональд”» примітні своїм «шляхетним походженням»: мають виразні ознаки польки та нового жанру — фокстроту. Обидва пойнтери зображені надзвичайно реалістично.

Загальна стилістична тенденція п'єс циклу — завуальованість мелодії, відсутність її чітких контурів. Це дає змогу підкреслити важливість фонізму акордів (нерідко джазового характеру). Митець немовби милується гармонією, яка, за словами О. К. Глазунова, є «бездоганною» [1]. Аналізуючи фортепіанний цикл «На виставці собак. 7 фотографій» зазначимо, що Л. Лісовський, з одного боку, розвиває вже відомі стилістичні тенденції, з іншого — утілює новаційні ідеї, застосовувавши останні новинки техніки (фотографію), своєрідні тренди сучасного йому соціокультурного життя (виставки собак).

Список використаної літератури

1. Глазунов О. К. Лист Л. Лісовському від 28.09.1907 р. НБУВ. Ін-т рукопису. Ф-І 40568.
2. Щелков К. П. Историческая хронология Харьковской губернии. Харьков : Университетская типография, 1882. 372 с.

Дутчак В. Г.

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

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

ВОЛОДИМИР ЛУЦІВ: ВЕКТОРИ І ЗДОБУТКИ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ. IN MEMORIAM

Українську національну культуру неможливо розглядати без врахування жертовної різносторонньої діяльності представників мистецтва українського зарубіжжя. Різновекторність їх праці зумовлювала інтенсивний перебіг музики, малярства, театру, освіти тощо, сприяла збереженню традицій і популяризації здобутків національної культури. Для багатьох митців характерний творчий універсалізм, що проявився у синтезі різних видів діяльності. Серед них Володимир Луців (05.06.1929 — 07.09.2019) — співак, бандурист, мистецький критик, менеджер численних гастролей колективів українського зарубіжжя, пропагандист української культури в світі. В. Луців — родом із Прикарпаття, м. Надвірна (теперішньої Івано-Франківської області), який значну частину життя прожив поза межами батьківщини, у Лондоні, столиці Великобританії. До останніх днів життя Володимир Луців виявляв різносторонню творчу й організаторську діяльність, узагальнення напрямів і здобутків яких становить **мету** дослідження, присвячену пам'яті митця у 90-річчя його народження.

Володимир Луців у 1944 р. потрапив у Німеччину, де відбулося його доленосне знайомство з відомим полтавським кобзарем — Григорієм Назаренком, завдяки якому він стає наймолодшим учасником Капели бандуристів імені М. Лентовича у м. Госляр, опановує бандуру і традиційний кобзарський репертуар. Опісля, проживаючи у м. Брадфорд (Великобританія), спрямовує свої зусилля на

отримання ґрунтовної вокальної професійної освіти у досвідчених педагогів — спершу у Великобританії у «Музичній Школі Святої Трійці» (Лондон), надалі у Італії у Консерваторії Св. Цецилії (Рим).

Оперна фахова підготовка сприяла реалізації здобутих знань, вмінь і навичок у подальших сольних виступах і на естраді, і з бандурою. Географія його виступів охоплює як країни Європи (Франція, Англія, Німеччина, Бельгія, Італія), Азії (Ізраїль), так і Америки (США, Канада) та Австралії. Усього за період своєї творчої діяльності В. Луців брав участь у понад 2000 виступів. Упродовж виконавської творчості митець співпрацював також як соліст з багатьма колективами, зокрема Великобританії — хором «Гомін», танцювальними колективами «Чупляк» та «Орлик», США — Капелою бандуристів імен Т. Шевченка, Дівочою капелою бандуристок, Голландії — Візантійським хором та ін. У репертуарі В. Луціва (сценічний псевдонім Тіно Вальді) були представлені різні жанри й стилі, зокрема концертно-академічний: оперний, камерно-вокальний (соло й в супроводі бандури), камерно-інструментальний (бандура з камерним оркестром); естрадно-популярний: романсовий, жартівливий, шлягерний репертуар; бандурний академічний, проте з опорою на традиційний кобзарський епічний стиль виконання дум, псалм, історичних пісень та ін.

Завдяки перемозі В. Луціва під сценічним іменем Тіно Вальді на пісенному європейському конкурсі в 1961 році (що передував Євробаченню) від Великобританії, вперше було підкреслено українське походження співака-лауреата.

Його репертуар охоплював сольні та ансамблеві академічні зразки оперної та камерно-вокальної творчості зарубіжних та українських композиторів, естрадно-розважальні та лірично-романсові шлягери, українські народні пісні. В. Луців одним з перших зініціював спів неаполітанських пісень українською мовою, виступав на бандурі у супроводі струнного оркестру, виступивши експериментатором у багатьох виконавських напрямках.

Музично-естетичні засади виконавського стилю В. Луціва формувалися на основі традицій вокалу видатних співаків сучасності (Е. Карузо, С. Крушельницької, К. Берлгонці, М. Мінського, І. Раковського, М. Скали-Старицького, Б. Папроцького та інших), в їх орієнтації на класично-академічний стиль у поєднанні з національними музичними традиціями.

За роки активної творчості В. Луців виконав понад 300 творів різних за жанрами — це старовинні думи, історичні пісні, псалми, оперні арії українських та зарубіжних композиторів, класичні пісні, романси, естрадні твори та пісні народів світу.

Відзначимо специфіку бандурного виконавства В. Луціва. Вона ґрунтується на спадкоємності традицій кобзарської школи полтавського регіону, звідки родом його вчитель — Григорій Назаренко, що позначилося у репертуарі, грі, вокальних інтонаціях, інтерпретаційних засадах, особливо дум [1].

Паралельно з виконавською, В. Луців проявив себе у критично-публіцистичній сфері—як оглядач музичних і художніх подій у радіо- і телепередачах, у відомих виданнях діаспори як «Українська думка» (Великобританія), «Визвольний шлях», «Український самостійник», «Свобода», «Бандура» (США) та ін. Публіцистика В. Луціва — своєрідна хроніка-антологія перебігу культурно-мистецького життя діаспори.

З 80-х років ХХ ст. домінантною стає організаційно-просвітницька діяльність В. Луціва, що охоплює координацію мистецьких подій, гастролей українських колективів діаспори у світі, в Україні, виставок образотворчого мистецтва, церковно-релігійних урочистостей в Україні та за кордоном¹.

¹ Завдяки ініціативам та координуванню В. Луціва були здійснені грандіозні проекти міжнародного масштабу — святкування 1000-ліття Хрещення України-Руси в багатьох країнах світу (1988), організація перших гастролей в Україні Візантійського хору з Голландії (1991), повернення на престол в Україну кардинала УГКЦ Івана Мирослава

У 2001 р. В. Луців до 10-річчя Незалежності України подарував своєму рідному місту Надвірній, у Музей історії Надвірнянщини, величезну колекцію мистецьких творів та особистий архів, що охоплює документи творчої спадщини співака — фоно- і відеотеку, багату книгозбірню мистецьких видань діаспори, рукописи, листи та кореспонденцію, твори образотворчого мистецтва та скульптури, графіки, а також фото і нотний архів, музичні інструменти (концертні бандури майстрів братів П. і О. Гончаренків та В. Гляда). для розширення можливостей науковців у дослідженні мистецтва української діаспори [2].

З 2002 року ним засновано благодійний Культурно-мистецький фонд для меценатської діяльності — матеріальної підтримки і щорічного преміювання талановитої молоді Надвірнянщини. За час існування Фондом уже відзначено понад 70 осіб у різних номінаціях [4].

Отже, упродовж життєвого шляху Володимир Луців виявив різні напрями творчої діяльності: виконавська концертно-гастрольна як співака та бандуриста, науково-публіцистична, організаційно-менеджерська в координації мистецьких, церковно-релігійних акцій, гастролей колективів в Україні та за кордоном, меценатська. Хоча в більшості вони припали на перебування за кордоном, але завжди були безпосередньо пов'язані з українською культурою і перебували у щільній взаємодії.

Список використаної літератури

1. Дутчак В. Бандурист світової слави Володимир Луців // Народна творчість та етнографія. 2002. № 4. С. 100–104.
2. Дутчак В. Г. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ — початку ХХІ ст. Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. 488 с.
3. Дутчак В. Г. Синергія творчості Володимира Луціва (Великобританія): до 90-річного ювілею митця // Актуальні пи-

Любачівського (1991), вшанування 100-ліття Патріарха УКГЦ Йосипа Сліпого і його перепоховання в Львові (1992), відзначення 400-ліття Берестейської унії в Римі (1996) та багато інших.

тання гуманітарних наук : міжвузівський зб. наук. праць молодих вчених Дрогобицького державного пед. ун-ту ім. І. Франка. Дрогобич : Гельветика, 2019. Вип. 24. Т. 1. С. 25–29.

4. Дутчак В. Г. Інтерв'ю з В. Луцівим. 2001–2019: аудіозаписи. Приватний архів В. Г. Дутчак.

5. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.

6. Луців В. Від Бистриці до Темзи. Спогади, документи, публікації, листи. Львів : Дивосвіт, 1999. 608 с.

Д'ЯЧКОВА О. А.

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

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1131-0552>

ФІГУРИ ПАСТОРАЛЬНОГО СЕНТИМЕНТАЛІЗМУ В КІНОМУЗИЦІ МЕЧИСЛАВА ВАЙНБЕРГА (ДО 100-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)

Зростання уваги музикознавців до творчості Мечислава Вайнберга (1919–1996) у наші часи зумовлено багатьма чинниками. З одного боку, М. Вайнберг був відомим радянським композитором, який залишив значний музичний доробок: 6 опер, 4 кантати, 22 симфонії, 4 камерні симфонії, 18 струнних квартетів, 6 фортепіанних сонат, вокальні цикли, камерно-інструментальні твори, музика для дітей. З іншого — польсько-єврейське походження композитора ставало на заваді його популярності поміж критиків та музикознавців у радянські часи. У лютому 1953 року М. Вайнберг був заарештований за обвинуваченням у «єврейському буржуазному націоналізмі» та через декілька місяців, після смерті Сталіна, він був звільнений завдяки заступництву Д. Шостаковича. Факт особистої дружби композитора з Д. Шостаковичем, (яка розпочалося ще у

1941 році) в очах дослідників також мав подвійну інтерпретацію. З одного боку М. Вайнберг немов би опинився дещо у затінках особистості Д. Шостаковича, з іншого, з часом стали очевидними самотність та експресивна сила музики самого М. Вайнберга [6].

З 1948 року М. Вайнберг активно працює у сфері кіно. До 1989 року він написав музику майже до 66 кіно- та мультимедійних фільмів, серед них і до стрічок «Укротельниця тигров», «Летят журавли», «Каникулы Бонифация», «Гиперболоид инженера Гарина», «Афоня» та ін. Надзвичайно тривалий термін роботи у кінематографі (майже сорок років) дає змогу розглядати кіномузику композитора як унікальне дзеркало змін контрастних (до полярності) образних систем у культурі та мистецтві радянських часів — від початку 50-х до кінця 80-х років.

У 70-ті роки в літературі та кінематографі радянського простору спостерігається ренесанс ідей російської культури другої половини XVIII — початку XIX століть. Дослідники відмічають актуальність для 70-х років XX століття концептів історії, ідилічного села, мандрюючого дивака, образів тендітної жіночності тощо [2]. Т. Чередниченко влучно назвала загальні зміни концептів доби 70-х років «оберненням до щастя» [4, с. 491].

Особливе місце в репрезентації нової (по відношенню до доби 60-х) образної системи належить стрічкам з музикою М. Вайнберга. Насамперед це фільм за участю Олега Даля «Как Иван-дурачок за чудом ходил» (1976, режисер Надія Кошеверова) та класика радянської мультиплікації — стрічки «Винни Пух и день забот» (1972), «Просто так» (1976), «Ушастик и его друзья» (1979). Музика цих фільмів відіграє ключову роль в утворенні таких образів, що є спорідненими до образної системи представника російського сентименталізму Миколи Карамзіна [3]. Безумовно, у ситуації коли йдеться про порівняння висловлювань у семіотичних системах різної природи (музичної, візуальної та вербальної), цю спорідненість необхідно доводити.

Децю спільним елементом між вербальними творами Карамзіна та кінообразами казки Кошеверової є пасторальна символізація тембрів музичних інструментів, яка у роботі за аналогією з вже існуючими дослідженнями на іншому матеріалі [1] була інтерпретована як прояв стильових фігур.

У фільмі «Как Иван-дурачок за чудом ходил» лейт-мотиви головних героїв пов'язані з тембрами флейти та скрипки, які разом, власне, і утворюють пасторально-сентиментальний колорит стрічки...

Подальший аналіз образів фільму здійснено із урахуванням методів роботи Т. Шак «Музыка в структуре медиатекста», дослідниця звертає увагу на те, що існує певна проблема дослідження кіномузики, як елемента, що витягнули із більш складної структури. Т. Шак пропонує брати за основу аналізу «аудіовізуальний, а не нотний варіант тексту, оскільки первісна нотна партитура, яку написав кінокомпозитор, звукова доріжка до фільму, яку було записано на студії звукозапису та музика, що безпосередньо звучить у фільмі зазвичай різняться між собою» [5, с. 14].

Список використаної літератури

1. Ижболдина Э. М. Образы музыкальных инструментов как «маршрут» духовного странничества А. К. Лядова (на примере фортепианной миниатюры) // Вестник Башкирского университета. 2011. С. 1039–1042.

2. Новожеева И. В. Концепция человека в деревенской прозе 1960–1980-х годов: по произведениям В. Астафьева, Ф. Абрамова, В. Белова, В. Распутина, В. Шукшина : автореф. дис. ... канд. фил. наук : спец. 10.01.01 «Русская литература» / Брянский гос. ун-т имени академика И. Г. Петровского. Брянск, 2007. 22 с.

3. Фрик Т. Б. Элегические мотивы в письмах Н. М. Карамзина // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2015. С. 159–168.

4. Чередниченко Т. В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. Москва : Новое литературное обозрение, 2002. 592 с.

5. Шак Т. Ф. Музыка в структуре медиатекста (на материале художественного и анимационного кино) : автореф. дис. ... доктора искусствоведения : спец. 17.00.02 «музыкальное искусство». Ростов-на-Дону, 2010. 54 с.

6. Mieczyslaw Weinberg (Moishei Vainberg). The Composer and His Music. URL: <http://www.music-weinberg.net/music.html> [дата доступу: 30.09.2019].

Жалейко Д. М.

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри інтерпретології та аналізу музики, завідувач навчальною лабораторією фольклору України (Харків)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3362-2044>

«КЕНОЗИС» ЯК МЕТОД КОМПОЗИЦІЇ В МУЗИЦІ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ–ХХІ СТОЛІТЬ

Розмірковуючи про культурно-історичну ситуацію на межі II–III тисячоліть, неможливо обійтися без аксіологічної констатації наявності в ній кризи і пошуків виходу з неї художниками Новітнього часу. У композиторській творчості Постісторичного періоду відбуваються усвідомлення вичерпаності музичної мови західноєвропейської традиції та активні спроби побудови абсолютно нової «музичної реальності». Своєю чергою, особливості постмодернізму проявляють себе в тотальній семіотичній переобтяженості композиторських текстів, всепоглинаючому плюралізмі знакових систем, що призвело не тільки до «дифузії» смислів, а й колосальної відчуженості і «дистанціюванню» їх сприйняття. Причини таких складних процесів криються не тільки в прагненні композитора до самовираження через новації. За словами О. Седакової, «недовіра епосі», «криза символічних форм» і «неможливість розрізнення і будь-якого сприйняття цінностей» є фундаментом постмодернізму [4]. Прагнення до володіння потужним оснащенням компози-

торського письма (з метою реалізації провокаційних концепцій), нескінченне саморефлексування, створення «терапевтичного» ефекту, притаманного стилю музики New Age, сприйняття якої практично паралізує волю реципієнта до співпереживання, співчуття, — усе це вказує на остаточний розрив композиторів з ідеєю онтологічної причетності музики до Божественної світобудови. Перехід всередині авторського стилю до іншого стилізового виміру — полярного стосовно авангардних домінант, ознаменував вихід композиторів із кризи, що склалася у музичній культурі, під егідою пошуку образів Божественної правди і Краси. Внутрішній духовний стрижень музичного твору як свідчення причетності Одкровенню, Істині стає головною ідеєю творчості таких композиторів як В. Сильвестров, А. Пярт, В. Мартинов, Х. Гурецький. «Роззброєння» (В. Сильвестров [5, с. 212]), відмова від високого ступеня технічної «оснащеності», «втеча у добровільну убогість» (А. Пярт [цит. за 6, с. 208]), входження у «звуковий потік», у якому композитор — лише «провідник, транслятор космічної гармонії» (В. Мартинов [3, с. 130]) — усі ці установки свідчать про «композиторський кенозис» (термін В. Сильвестрова [5, с. 230]). Кенозис являє собою концепцію, яка полягає в приниженні власної волі і повний послух досконалій волі Бога», — вказує П. Калітін. Кенозис — зречення себе, що натомість наповнює людину Божественною благодаттю і з'єднує з Богом» [2]. «Композиторський кенозис» — це спосіб релігійного світоспоглядання, який обґрунтовує процес створення музики, у результаті прослуховування якої слухове сприйняття реципієнта «зчитувало» би в ній інтонаційні архетипи. Я композитора немов відрікається від своєї волі створювати і відходить на другий план, щоб бути відкритим Божественній волі. Це означає, що композитором створюється ілюзія «нейтралізації» індивідуального стилю висловлювання — звернення або до загального «інтонаційного словника» епохи, або до мелодійного «профілю» (мелоформул) богослужбового співу [1].

Аналіз стилістики музики В. Мартинова, А. Пярта, В. Сильвестрова, Х. Гурецького виявив, що вона дає змогу

слухачеві сприйняти конгруентність між значущим та означуваним, в умовах якої елементи музичної мови стають лише прообразами нероздільного музичного метапростору. Метод композиції характеризується мінімалізацією музичних засобів, аскетичною алгоритмізованою організацією (tintinnabuli стиль А. Пярта), алюзійністю, репетитивністю, зверненням до лексем музики минулого, в якому знімається опозиція «своє — чуже» (метафоричний стиль В. Сильвестрова); увагою до григоріаніки (В. Мартинов, А. Пярт), фольклорних мікропоспівок (Х. Гурецький) та втіленням напруженої експресії молитовного стану (Х. Гурецький, В. Мартинов). Індивідуальні композиторські стилі, що існують у руслі «нової простоти» є проголошенням філософії композиторства, народженого духовною ідеєю. Загалом творчість А. Пярта, В. Мартинова, В. Сильвестрова, Х. Гурецького є свідченням виходу зі стану кризи і перебування культури в зоні post, а можливо — передвістям фундаментального перетворення самосвідомості культури на рубежі XX — XXI століть.

Список використаної літератури

1. Жалейко Д. «Композиторский кенозис» как способ духовного мироощущения на рубеже XX — XXI вв. URL: http://www.ortsci.ru/files/trudy/sbornik_serbiya_finalnaya_versiya__1.pdf. (дата звернення 01.12.2017).
2. Калитин П. Кенозис. URL: <http://www.rusinst.ru/articletext.asp?rzd=1&id=557> (дата звернення 12.09.2019).
3. Мартынов В. Конец времени композиторов. Москва : Русский путь, 2002. 296 с.
4. Седакова О. После постмодернизма // Лучший университет. Эпоха. Личность. Традиция. Киев : Дух і літера, 2011. С. 155–168.
5. Сильвестров В. Сумпозіон. Встречи с Валентином Сильвестровым / сост. А. Вайсбанд, К. Сигов. Киев : Дух і літера, 2012. 408 с.
6. Токун Е. Tintinnabuli — источник новизны. Техника и стиль А. Пярта // Арво Пярт: беседы, исследования, размышления. Киев : Дух і літера, 2014. С. 207–215.

ЖУКОВА О. А.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, докторант кафедри історії світової музики (Київ).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9773-3651>

**«СВЯЩЕННА КНИГА» ПІАНІСТА:
«ДОБРЕ ТЕМПЕРОВАНИЙ КЛАВІР» ЙОГАННА
СЕБАСТЬЯНА БАХА ТА ЙОГО КОМУНІКАТИВНІ
ВЛАСТИВОСТІ**

«Добре темперований клавір» Й. С. Баха виконують вже майже 300 років, як вибірково, так і цілком. За задумом, який претендує на тональну всеосяжність, завдяки варіативності емоційного змісту його можна назвати енциклопедією образів та прийомів композитора. Знаючи особливості мислення музикантів того часу, можна припустити, що така тональна і числова всеосяжність мала на меті космогонічний розмах. Хоча Бах не був першим серед своїх сучасників і колег, хто зробив спробу використати всі ноти звукоряду як тонічні, художній рівень його шедедру забезпечила йому належний резонанс. Отже, не дивно, що твір, написаний для клавіру (адже варіативність клавірно-інструментарію часів Й. С. Баха дає можливість використовувати узагальнену назву), увійшов в скарбницю світового репертуару для сучасного фортепіано і є незмінним показником професійного рівня піаніста, традиційно займаючи почесне місце в інструктивному та конкурсному репертуар. Сам композитор, вочевидь, припускав таке використання свого циклу; на це вказує назва, яку Бах дав своїм клавірним творам — *Klavierübung*, тобто «вправи», завдання. Це могло бути як даниною куртуазній моді того часу, яка передбачала применшення своїх професійних надбань (порівняймо з «Вправами» Скарлатті), так і відображенням прагматичного ставлення композитора до клавірної музики як до матеріалу, що міг бути використаний його синами та учнями з інструктивною метою.

Хоча сучасний Баху музичний побут передбачав певну варіантність інструментарію (виконання на клавесині, клавикорді, органі залежно від характеру твору), а сучасні піаністи часто стверджують, що композитор мав на меті більш довершений інструмент, ніж ті, які знаходилися у його розпорядженні, не можна оминати увагою той факт, що старовинні клавійні інструменти відносно фортепіано мають ряд переваг. Однією з них є можливість використання різних темперацій. Обговорюючи новаторство Й. С. Баха як композитора, який одним з перших втілює досвід написання творів у всіх тональностях, піаністи та навіть науковці часто оминають той факт, що в часи Й. С. Баха температура передбачала об'єктивно різне звучання тональностей. Більш того, температура, яку обирає виконавець, а отже барва, яку відтак дістає тональність, може бути одним з визначальних факторів, які впливають на інтерпретацію та, відповідно, на вибір інших виконавських прийомів. Адже численні дослідження семантики тональностей у творчості Й. С. Баха представниками академічного музикознавства (на противагу історично-інформованому) не завжди пояснюють її походження. Всупереч поширеній думці та експериментам сучасників Баха в цій сфері, використання рівномірної температури в цьому циклі заперечувало б афект і барви кожної тональності. Уявлення про «Добре темперований клавір» як про цикл, що передбачає рівномірну температуру, сучасні музикознавці визнають хибним. Є чимало припущень про смаки самого композитора аж до спроб розшифрувати орнамент на титульному аркуші рукопису як вказівку на кількість коливань в інтервалах, на яких базується температура, але досі достеменно невідомо, яку саме температуру Бах обирав для свого циклу, виконуючи його. Отже, вивчення цього питання досі постає актуальним як для музикантів-практиків, так і для музикознавців і вказує нові шляхи вивчення комунікативних властивостей твору.

Розмаїття інструментарію та темперацій дає ще більше можливостей індивідуалізувати свою інтерпретацію у царині історично-інформованого виконавства порівняно з академічним на фортепіано.

ЗИМА Л. В.

Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри камерного ансамблю (Одеса).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1403-7571>

НОВІ ЖАНРОВІ ПАРАДИГМИ УКРАЇНСЬКОГО ФОРТЕПІАННОГО КВІНТЕТУ НА МЕЖІ ДВОХ ТИСЯЧОЛІТЬ

Від 1990-х років у жанрі українського фортепіанного квінтету «вибухово» здійснюється типологічний прорив: одночастинні квінтети молодих композиторів Вікторії Польової, Альони Томльонової, Юлії Гомельської, Олени Шевченко стають самозначимим жанровим явищем.

Зазначений «прорив» на межі двох тисячоліть збігається з полістилістикою «неосимволістської» хвилі, що піднімає на поверхню забуті цінності рококо, бідермайера і «помірного» символізму межі XIX–XX століть. Стилістично символічним стає відродження зацікавленості клавірним піанізмом та естетикою «легких» фортепіано, що втілюють тембрально-динамічні прояви клавірного звучання у зазначених одночастинних фортепіанних квінтатах.

Фортепіанний «*Simurg-quintet*» Вікторії Польової являє нам зразок драматургічної апроцесуальності — медитативної музики на противагу до фортепіанного квінтету «*Mobile*» харківського композитора Олени Шевченко, динамічного, гротескного, емоційно насиченого, наповненого стихійним рухом. Фортепіанний квінтет одеського композитора Альони Томльонової — витончений сюжет про подорожі людської душі в її пошуках Гармонії і Краси контрастує з квінтетом «*До сонця*» також одеситки, передчасно трагічно загиблою Юлії Гомельської, в якому в образах язичницьких слов'янських обрядів, розквітають поліритмічні структури, лади та дисонанси, поспівки та вигуки прамузики.

У всіх названих квінтетах по-новому трактоване фортепіано демонструє повернення від рояльності до клавірізації, але з тим суттєвим корективом, що остання виявляється підсвіченою здобутим більш ніж за століття диханням оркестральності, що відсунуто в тінь в нових стилістичних реаліях [2, с. 285]. Відмовившись від романтичної звукової експресії і оркестрової барвистості, фортепіано, як універсальний інструмент, заново відкриває свій справжній тембр, різноманітні можливості, «забуті» в поході за оркестровою відповідністю. Цей новий шлях для фортепіано, починаючись з мінімалізму, постмінімалізму, сьогодні утвердився як тенденція повернення до салонності, що вельми перетинається з терміном «камерність» — мистецтво для небагатьох, вибраного кола, в якому головним виявляються пошуки істини, проголошеної щиро в малому колі для присвячених.

Одночастинні фортепіанні квінтети В. Польової, О. Шевченко, А. Томльонової, Ю. Гомельської та ін., з'явившись дивовижною паралеллю майже через два століття одночастинним «малим квінтетам» Луїджі Боккеріні, які виникли в епоху смутних предромантичних передчуттів, виявляють симптоматичні збіги, які диктуються «духом епохи» постмодерну-неосимволізму, що відродила увагу до рококо і бідермайєра, до цінностей символізму на зламі ХХ–ХХІ століть. Названі твори звертаються до музичної мови, яка принципово розриває з сонатною драматургією. В їх стилі (часто *quasi-поемній*) формі при яскравих стилістичних відмінностях визначається щось спільне, а саме: в точці «золотого перетину» виникає епізод, який символізує Позамежне. Це тихе, у стилі ранньобарокової арії, «Явище Краси» в А. Томльонової, зворушливе *Andante dolce* в О. Шевченко, епізод пробудження сакральної птиці Симурга у В. Польової та містичне викликання Ярила-Сонця у Ю. Гомельської.

Незалежно один від одного, ці фортепіанні квінтети утворюють деяке «паралельне відкриття» ідеї, що претендує на положення *idea fixe* музики слов'янських країн двох останніх десятиліть: «від темряви до світла» — але не в рукотворності бетховенської героїки, а в сподіванні на міс-

тичне Осяяння, та культурне Преображення грубого і буденного у внутрішньо-душевно освоєне і Високе.

З урахуванням національно-ментальної зумовленості світобачення названих авторів, вказаний виразний аспект знаходить соціально-евристичне підґрунтя, істинність якого покликаний апробувати подальший хід розвитку світових подій.

Список використаної літератури

1. Арабаджи Д. Между сакральным и профанным : сб. ст. Одесса : Друк, 2009. 224 с.
2. Зима Л. Фортепіанний квінтет Зігмунда Краузе у світлі актуальної виконавської ідеї // Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика. Львів: Сполом, 2011. Вип. 25.С. 278–286.
3. Маркова Е. Неоєвропоцентризм и неосимволизм начала XXI века // Холопова В., Канарис Л., Маркова Е., Таранец С. Неоєвропоцентризм: музикальна культура на рубеже столетий. Кн. 1. Одесса : Астропринт, 2006. С. 76–128.
4. Самойленко А. Роль катарсиса как эстетической категории в формировании музыкально-исторических знаний : методич. разработка. Одесса, 1982. 26 с.

ЗІНКІВ І. Я.

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

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

ВОКАЛЬНА ТВОРЧИСТЬ ДЕНИСА СІЧИНСЬКОГО КРІЗЬ ПРИЗМУ АВТОБІОГРАФІЧНОЇ ПРЕЗЕНТАЦІЇ

«...Січинський писав найбільше для вокалу...»

Стефанія Павлишин

Січинський був «надто дужим творчим талантом», «першим музичним «вільним художником», професійним

композитором Галичини кінця XIX — початку XX століть, людиною, що обрала музику своєю єдиною професією [2, с. 336]. У 110-ті роковини від дня смерті митця (1865–1909) питання осмислення його творчої спадщини, зокрема у сфері вокальної музики, вивчення її духовно-суспільної функції у музично-культурному розвитку тогочасної Галичини та України загалом постає особливо актуальним. Для осмислення різних жанрів творчої спадщини Січинського вже чимало зроблено українськими музикознавцями (С. Людкевич [2], С. Павлишин [3], М. Загайкевич, В. Витвицький [1] та ін.). Серед них найменш опрацьованими залишаються жанри вокальної творчості митця — солоспіви та обробки народних пісень. Вокальні твори Д. Січинського, хоча й ставали предметом зацікавлень значених музикознавців, проте розглядалися у їхніх працях далеко не повною мірою. Тому актуальною видається перша спроба цілісного розгляду вокальних творів Д. Січинського, створених композитором упродовж 1888–1908 рр. під оглядом їх тематики, драматургії, формотворення в аспекті еволюції його стилю, що розглядається кризь призму його біограми.

Етапи власного світоглядного формування митця вписані у простір свідомості його генерації та культурно-інтелектуальних настроїв його доби — часу завершення романтичних та зародження перших модерністичних тенденцій, що здобували позиції в мистецтві австро-угорської Галичини та підросійської України.

Вивчення вокальної спадщини Д. Січинського кризь призму автобіографічної презентації, спогадів його сучасників створює можливість повніше осмислити постать композитора не в традиційних рамках хронологізованого життєпису, а сприяти окресленню через жанри вокальної музики його ментального образу і життєтворчої історії. Духовну сутність вокальних творів митця осмислено на тлі його інтелектуального оточення, через внутрішні й соціальні суперечності, творчі процеси та світоглядні установки.

Перші згадки про свої вокальні твори подав сам композитор у своїй «Автобіографії», опублікованій в «Люст-

рованому календарі» за 1904 рік [4, с. 72–73]. Психічна конституція композитора постає однією з форм його ідентифікації як митця непростої долі з типової австрійської «глибинки» доби занепаду імперії Габсбургів і водночас — періоду *fin-de-siecle*, позначеного новими європейськими віяннями. Для всебічного висвітлення здобутків композитора в його улюбленому жанрі солоспіву важливим є показ переломлення у його творчості непростих життєвих обставин, що вплинули на вибір тематики вокальних творів.

Нараційна оповідь Д. Січинського як унікальна модель власного рефлексування на життєві події постає одною з форм його самореалізації в жанрі солоспіву. Вона дає можливість декодувати складну композиторську ідентичність, зіставити автобіографічний опис власної життєвої історії з відомим нам фактографічним матеріалом, висвітленим на шпальтах тогочасної преси. Врешті, «Автобіографія» [4] митця стає ключем до розуміння вибору тематики вокальних творів та специфіки прочитання ним літературних текстів сучасників, обраних за їх основу.

Аналітичний розгляд солоспівів Д. Січинського на слова українських та зарубіжних поетів-романтиків (Т. Шевченко, Г. Гайне), сучасних йому українських та польських поетів-модерністів (Леся Українка, І. Франко, Б. Лепкий, У. Кравченко (Ю. Шнайдер), В. Вільшанецька, М. Гавалевич, Л. Ридель), а також солоспівів, написаних на власні тексти, виявив чудове володіння технікою вокального письма, знання особливостей людського голосу, тонке відчуття специфіки художнього слова, чутливе ставлення до обрання виражальних засобів, прекрасне відчуття форми.

Поворотні події у житті митця структурують екзистенційні фази історії особистісного розвитку Д. Січинського й відображені у його останніх вокальних творах. У них помітно, як духовна сутність композитора у сприйнятті себе позиціонує як самотня, маргінальна частка галицького соціуму. Віталізм його ранніх вокальних творів («У гаю, гаю» на слова Т. Шевченка, «Не співайте мені сеї пісні» на слова Лесі Українки, романси на слова Г. Гайне) у зрілий період змінюється темою протиборства з життям («Finale»), а

згодом — примирення з долею та духовного катарсису («Паду чолом до скелі», «Гей летить павутиння»). За текстами окремих вокальних творів митця можна дізнатися про деякі особливості його психограми, ці тексти частково проливають світло на його конфлікти й непорозуміння з середовищем, у якому він жив і творив.

Тематика солоспівів Д. Січинського відображає складний психотип композитора, з одного боку — як активної, пасіонарної особистості, з іншого — як самотньої людини, маргінальної частки галицького соціуму, що втомилася боротися з життям. Вона концентрується довкола тем почуттів нерозділеного кохання («Я тебе люблю»), співчуття до соціально знедолених («І золотої, і дорогої»), відчуття туги, безвиході, відчаю, трагічного протистояння з життям (Finale», «Паду чолом до скелі...»), домінування біографічних мотивів, типових не лише для поетів європейського, українського та польського Романтизму (Г. Гейне, Т. Шевченко, М. Гавалевич), але модерного напрямку (І. Франко, Леся Українка, Б. Лепкий, У. Кравченко, Л. Ридель). Серед поетичних образів присутні чудові мініатюрні ліричні замальовки, драматичні монологічні сцени, твори, позначені впливами італійської оперної стилістики. Широкий є й жанровий діапазон його солоспівів (лірична пісня, аріозо, вальс, марш, баркарола, драматичний монолог), новаторськими формально-драматургічними рішеннями. Вокальна творчість Д. Січинського стала сполучною ланкою між традиціями Перемиської школи, романтичної австрійської та російської вокальної мініатюри і тими композиторами Східної Галичини, які вивели жанр українського солоспіву на світовий рівень (С. Людкевич, В. Барвінський).

Список використаної літератури

1. Витвицький В. Старогалицька сольна пісня XIX століття / вступ ст. та упоряд. В. Пилиповича. Перемишль, 2004. 157 с.
2. Людкевич С. Денис Січинський. У двадцятиліття його смерті // Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. Львів, 1999, Т. 1. С. 336–341.

3. Павлишин С. С. Д. Січинський / Серія: Портрети українських композиторів. Київ : Музична Україна, 1980. 48 с.

4. Січинський Д. Автобіографія // Ілюстрований музичний календар. Львів, 1904. С. 72–73.

Зосім О. Л.

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

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

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ПІДХОДИ ДОСЛІДЖЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ПРОТЕСТАНТСЬКОЇ МУЗИКИ

Протестантська українська музика на сьогодні є однією з найменш вивчених. Причин такого стану є кілька, з них виділимо дві основні: недооцінка впливу протестантизму на розвиток історії української музики, мала кількість джерел, які містять зразки вітчизняної протестантської музики XVI — початку XXI ст. Якщо сьогодні є низка праць істориків релігії, які подають неупереджену картину розвитку протестантизму в Україні від ранньомодерної доби до сьогодні [2; 3], то внесок протестантів у розвиток музичного мистецтва й досі недооцінений. На сьогоднішній день значення протестантизму у становленні жанровостильової системи музики ранньомодерної доби висвітлено у дисертації у І. Кузьмінського [5], сучасна протестантська музика проаналізована в дослідженні О. Клокун [4], жанр духовної пісні у протестантів різних деномінації охарактеризовано у монографії автора цих тез [1]. Проте на сьогодні відсутня цілеспрямована стратегія вивчення української протестантської музики як цілісного мистецького явища, що має неабиякий культуротворчий потенціал. Тому окреслимо деякі позиції щодо майбутніх досліджень української протестантської музики.

Сьогодні загально визнаною є думка про незначний вплив протестантської музики на розвиток музичного мистецтва України, де пріоритетними є православна і греко-католицька церковно-музичні традиції, які є спорідненими щодо генези та жанрової системи. Безумовно, протестантська музика не є культуротворчим ядром української музичної традиції, але в розвитку останньої не можна ігнорувати такі аспекти: 1) вплив протестантизму, передусім його ідей, на розвиток української музики Нового часу; 2) пріоритетність протестантської культурної парадигми богослужбової музики у музиці Нового і Новітнього часу. Останню ми пов'язуємо із вилученням із її сакрально-комунікативного аспекту категорії таїнства, яке є серцевиною католицького та православного релігійного культу, що відкриває шлях до позацерковного функціонування літургічних жанрів цих конфесій, які сьогодні широко використовуються в концертній практиці. Є й зворотній бік цього явища: з точки зору сакрального у його традиційному розумінні відсутність межі між концертною музикою та музикою на протестантському богослужінні новітніх церков (баптисти, п'ятидесятники та ін.) дає можливість після внесення відповідних змін в тексти використання у церковній практиці цими конфесіями музичних творів, що виникли в католицькому або православному середовищі. Отже, протестантська релігійна парадигма вплинула на розвиток і власне богослужбової, і світської музики, подолавши розрив між сакральним та секулярним. Тому стратегічним вважаємо підхід щодо вивчення сучасної богослужбової музики різних християнських конфесій, зокрема й протестантських, з позицій інтегративності та інтерконфесійності, де протестантський компонент розглядається не лише як вузько конфесійний, а є фундаментом усієї музики, що базується на релігійній традиції.

Вартим уваги є й розвиток власне богослужбових жанрів, що використовуються сучасними протестантами, передусім його новітніми течіями. Базуючись на ранньохристиянській жанровій системі, вони повертаються до

жанрів, зазначених Св. Павлом (Кол. 3:16, Еф. 5:19), які включають псалми, гімни й духовні пісні. Але парадоксом сучасної протестантської музики є те, що власне псалтирна поезія (оригінальні біблійні псалми та поетичні парафрази псалмів) сьогодні виявилися неактуальними — псалтирні тексти як піснеспіви відсутні у сучасному протестантському богослужінні. Натомість гімни та духовні пісні становлять основу протестантської музики, де гімни — хорові композиції строфічної або вільної форми, що виконується професійним хором, а духовні пісні строфічної форми є основним видом співу церковної громади. Враховуючи пріоритетність строфічної пісні в сучасній римокатолицькій музиці, значення церковної пісні у грекокатоликів, наголосимо на парадигмальності пісенного жанру в сучасній церковній практиці. І хоча строфічна пісня не є суто протестантським жанром, оскільки її генеза лежить у пізньосередньовічному католицькому жанрі *cantio*, саме в протестантській практиці він набуває символу релігійної музики Нового часу.

Список використаної літератури

1. Зосім О. Л. Східнослов'янська духовна пісня: сакральний вимір: монографія. Київ : НАКККиМ, 2017. 328 с.
2. Історія релігії в Україні: у 10 т. Т. 5: Протестантизм в Україні. Ранній протестантизм. Пізній протестантизм. Баптизм / ред. П. Яроцький та ін. Київ : Світ знань, 2002. 428 с.
3. Історія релігії в Україні : у 10 т. Т. 6 : Пізній протестантизм в Україні. П'ятидесятники, Адвентисти, Свідки Єгови. Вид. 2-ге, уточ. і доп. / ред. П. Яроцький. Київ ; Дрогобич : Сурма С., 2008. 630 с.
4. Клокун О. Функціонування церковних піснеспівів в інтерконфесійному просторі // Дослідження. Досвід. Спогади : наук.-метод. видання. Київ, 2004. Вип. 5. С. 38–48.
5. Кузьмінський І. Ю. Витоки, музична теорія та виконавська практика партесного багатоголосся : дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03. Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2014. 175 с.

КАРАСЬ Г. В.

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

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

МУЗИЧНА ТВОРЧІСТЬ ЗОЇ МАРКОВИЧ У КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОЇ ТА СВІТОВОЇ КУЛЬТУРИ (НА ВІДЗНАЧЕННЯ 100-РІЧЧЯ МИСТКИНІ)

Характерною рисою ХХ століття є масова міграція населення, яка не оминула українські терени. Масштабних розмірів вона набула під час Другої світової війни, 70-річчя початку якої минає цього року. Вир масової міграції підхоплював представників творчої інтелігенції, зокрема й музикантів-професіоналів. Однією з них була піаністка, композиторка та педагог Зоя Маркович (дівоче прізвище — Ліницька; 19.01.1919, м. Київ — 22.11. 1997, м. Філадельфія, США), ім'я якої залишається маловідомим в Україні.

Зоя походила з родини відомих українських артистів. Її мати — знана артистка Ара Лаврівська, а тітка — відома артистка українських театрів Панаса Саксаганського — Люба Ліницька (1866–1924). Вже з трьох років дівчинка почала грати на фортепіано, беручи уроки у своєї бабуні Марії Чудинської — випускниці Петербурзької консерваторії, учениці піаніста світової слави Антона Рубінштейна. Юність Зої — корінної киянки, була тісно пов'язана з Київською консерваторією ім. П. І. Чайковського: навчалася в музичній школі при ній (від 1927-го року), закінчила консерваторію по класу фортепіано (1934–1939, теоретичні предмети вивчала у професора Володимира Грудина) і була викладачем тут до 1943-го року. Одночасно Зоя Маркович брала участь у київських концертах, працювала концертмейстером Київської державної опери (1939–1943), бу-

ла учасницею Всеукраїнського конкурсу піаністів [5, с. 21]. Від 1943-го року вона працює педагогом в дитячій музичній школі у Станіславові (нині — Івано-Франківськ) та концертмейстером музично-драматичного театру ім. Івана Франка, згодом — у Концертному бюро у Львові і об'їздила з концертами містами Галичини, потім Польщі.

Під закінчення Другої світової війни Зоя Маркович емігрує спершу в Ляндек (Австрія), де була директором дитячої музичної школи, в Зальцбург як концертмейстер оперного театру. З 1949-го року вона переїздить до США і осідає у Філадельфії: викладає у «Settlement Musik School», а згодом відкрила власну «Українську музичну студію», яку вела більше 25-ти років, де виховала чимало українських та американських піаністів. Професор Іван Попель писав, що вона продовжувала методику школи Ф. Ліста, до педагогічного репертуару добирала фортепіанні твори композиторів світової слави різних стильових напрямів, до кожного учня застосовувала індивідуальний підхід [5, с. 21]. У її студії викладали такі відомі митці, як композитор Володимир Грудін, скрипаль Ярослав Мигасюк, оперний співак Микола Горохів, хореографи Рома Прийма, Валентина Переяславець. Про концерти учнів студії З. Маркович писала діаспорна преса: газета «Свобода»¹, журнал «Екран» [5, с. 21]. Та обставина, що Зоя Маркович була членом організації Об'єднання професорів музики в Америці, засвідчує її високий професіоналізм та визнання в американському середовищі.

Як піаністка Зоя Маркович виступала з сольними концертами, акомпанувала відомим українським співакам, зокрема Михайлу Дуді, Мирославу Скала-Старицькому, Олені Шишацькій та ін. Більше 25-ти років (1967–1985) вона керувала жіночим тріо «Соловейки» при осередку Спільки української молоді Америки ім. УПА, яке виступало в Робін Гуд Дел у Філадельфії перед 25-ти тисячною публікою, по всій Америці, на 28-й Конвенції Українського Народного

¹ Свобода. 1970. Ч. 161, 5 вересня; 1977. Ч. 199, 13 вересня; 1980. Ч. 225, 22 жовтня; 1983. Ч. 141, 28 липня.

Союзу (1974) у Філадельфії. Над удосконаленням вокальної майстерності із тріо працювала Олена Шишацька — вихованка Харківської консерваторії (клас М. Чемезова).

Зоя Маркович написала музику до балету «Морське дно», записала дві грамплатівки своїх композицій, зокрема й «Музика Зої Маркович» у виконанні відомих співаків Галини Андреадіс та Лева Рейнарівича у супроводі філадельфійського симфонічного оркестру (1976), рецензію на яку написав її колишній педагог — відомий композитор Володимир Грудин [2].

З. Маркович є автором двох збірок пісень для жіночого тріо [3; 4], в яких вона виступає як аранжувальник та автор оригінального фортепіанного супроводу. Переважно це українські народні пісні різних жанрів (ліричні, жартівливі, стрілецькі, повстанські), а також твори українських композиторів. До першого ввійшли 24 твори, до другого — 17. Частина з них написана на слова Т. Шевченка та Лесі Українки. Аранжування виказують добре знання гармонії, особливостей вокального ансамблю, ролі фортепіанного супроводу.

Діаспорна спільнота гідно відзначила 50-річчя творчої діяльності Зої Маркович урочистою імпрезою в Українському освітньо-культурному центрі у Філадельфії за участю її вихованців та жіночого тріо «Соловейки» у 1990-му році [1]. Про її композиторську творчість говорив професор Альберт Кіпа, батько якого — відомий піаніст і композитор Вадим Кіпа, навчався разом із Зоєю у Київській консерваторії, був її товаришем.

Наше невелике дослідження є скромною даниною пам'яті мисткині, яка присвятила своє життя вірному служінню українській музичній культурі.

Список використаної літератури

1. Баранецький М. Відзначено ювілей проф. Зої Маркович // Свобода. 1990. Ч. 6. 11 січня. С. 4.
2. Грудин В. Дуже гарна нова платівка // Свобода. 1977. Ч. 104. 7 травня. С. 5.

3. Маркович З. Співають соловейки. I. Збірник пісень для вокального жіночого тріо. Філадельфія : Вид-во М. П. Коць, 1971.

4. Маркович З. Співають соловейки. II. Збірник пісень для вокального жіночого тріо. Філадельфія : Вид-во М. П. Коць, 1974. 56 с.

5. Попель І. Музична студія проф. Зої Маркович // Екран. Чикаго, 1965. Ч. 23/24. С. 21.

КАРМАЗІН А. О.

Музей театрального, музичного та кіномистецтва України, старший науковий співробітник (Київ).

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

МИХАЙЛО ВЕРИКІВСЬКИЙ: ТВОРЧІСТЬ В ІСТОРІЇ ТА ІСТОРІЯ У ТВОРЧОСТІ

Михайло Вериківський є класиком української музичної культури ХХ століття, в історії якої його творча спадщина заслужено зайняла одне із провідних місць. Композитор, як відомо, став фундатором трьох нових на той час жанрів української музики — ораторії («Дума про дівку-бранку Марусю Богуславку», 1923), симфонічної сюїти («Веснянки», 1924) та балету («Пан Каньовський (у другій редакції — «Бондарівна», 1930)). Значними є досягнення митця на оперній сцені, вершиною яких є одна із перлин українського оперного мистецтва «Наймичка» (1940). Поряд із цим, М. Вериківський провадив широку викладацьку, виконавську та музично-суспільну діяльність, здійснив значний внесок у якісний організаційний розвиток національної музичної культури — зокрема і як голова президії Музичного Товариства імені М. Леонтовича, професор Київської консерваторії, диригент Київського та Харківського оперних театрів.

Творчі успіхи композитора вписали золотими літерами його ім'я в історію українського музичного мистецтва. Однак слід також підкреслити, що поряд з позиціону-

ванням значення творчості композитора в історії України не менш глибоке відображення історія України отримала у його творчості. Це стає очевидним як у кількісному, так і в якісному вимірах творчості М. Вериківського.

Наявність у творчій спадщині композитора значної кількості творів, присвячених національно-історичній тематиці, відзначали дослідники як у прижиттєвих [3], так і в багатьох подальших публікаціях. Однак, на нашу думку, звернення митця до цієї образно-тематичної сфери не розглядалося як цілісне явище з певними передумовами та внутрішніми закономірностями.

Ці передумови виступили важливими чинниками формування мистецької позиції М. Вериківського, основними з яких ми вважаємо світоглядний вплив Волині та особливо рідного міста Кременця як певного історико-культурного ареалу та вивчення композитором досвіду попередників і старших сучасників, які також зверталися у своїй творчості до національно-історичної тематики. Важливим свідченням вивчення М. Вериківським цього творчого досвіду є перелік музичних творів, до яких композитор звертався в рамках своєї музично-редакторської діяльності.

Серед особливостей творчого світогляду М. Вериківського, якими характеризується пріоритетність його звернення до національно-історичної тематики, слід назвати ретроспективність мислення у виборі програмної основи творів (зокрема постаті Ярослава Мудрого, Марусі Богуславки, Григорія Сковороди, Семена Палія, Петра Сагайдачного, Устима Кармелюка), перевагу цієї образності в усіх періодах творчості та в усіх основних жанрових сферах (оперній, вокально-хоровій та інструментальній) та сформованість окремої групи регіонально-краєзнавчої спрямованості («Волинські акварелі», «Двадцять шість волинських пісень», незавершена опера «Ольга», романси на слова Юліуша Словацького (уродженця Кременця), «Холмська сюїта», «Закарпатська рапсодія», «Десять пісень Закарпатської України»).

Окрім названих моментів важливу роль відіграло розуміння М. Вериківським необхідності збереження колективної історичної пам'яті та спадкоємності в умовах, коли на думку Л. Архімович, звернення до дожовтневих сюжетів кваліфікувалося як аполітичне ігнорування сучасності і засуджувалося [1, с. 133]. Відомо, зокрема, що композитор мав амбітний задум написати цикл симфонічних творів «Портрети державних діячів України». Фактично було написано лише симфонічну поему «Петро Конашевич-Сагайдачний» (1944). Подальшу роботу перервали відомі події 1948 року, коли на адресу митця були висунуті звинувачення у замилюванні історичними темами, а «Сагайдачний» поряд з іншими творами М. Вериківського був згаданий у відомій постанові ЦК КП(б)У як «ворожий» твір, що нібито свідчить про відрив композитора від інтересів радянського народу. Там йшлося про те, що «це особливо характерно для творчості композитора М. Вериківського, більшість творів якого присвячена історичній тематиці: «Маруся Богуславка», «Пан Каньовський», «Чернець», «Сагайдачний» та інші» [4]. Він змушений був написати низку творів, присвячених радянсько-сучасній тематиці, зокрема «Колгоспні дуети», «Травневу кантату», «Спортивне свято у Бершаді». На сторінках Великої радянської енциклопедії видання початку 1950-х років вказувалося, що ці твори свідчать про намагання композитора досягти «ідейно-творчої перебудови» [2, с. 496].

Проте сфера національної історії і надалі залишилася для М. Вериківського головною сферою творчості. Відомо, що композитор був добре знайомий з головною працею М. Грушевського — десяти томною «Історією України-Руси», яка стала для нього цінним джерелом інформації. Ціла плеяда славетних українських імен, відтворена у різних музичних жанрах блискучим талантом М. Вериківського, дають нам можливість з повним правом твердити — його творчість належить історії України, а національна історія належить його творчості.

Список використаної літератури

1. Архімович Л. Б. Опера // Історія української радянської музики. Київ : Муз. Україна, 1990. С. 128–144.
2. Вериковский Михаил Иванович // Большая советская энциклопедия : в 51 т. 2-е изд. / глав. ред. С. И. Вавилов. Т. 7. Москва : БСЭ, 1951. С. 496.
3. Герасимова-Персидська Н. О. М. І. Вериківський. Київ : Держ. видав. образотв. мист. і муз. літ-ри УРСР, 1959. 96 с.
4. Про стан і заходи поліпшення музичного мистецтва на Україні в зв'язку з рішенням ЦК ВКП (б) «Про оперу «Велика дружба» В. Мураделі». Постанова Центрального комітету КП (б)У від 23 травня 1948 року // Радянська Україна. 1948. № 121 (8097). С. 1–2.

КАЦАЛАП О. В.

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

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

ГАСТРОЛЬНИЙ ТУР ЗОЇ ГАЙДАЙ ДО КИТАЮ 1952 РОКУ

Українська співачка Зоя Гайдай увійшла в історію вітчизняного вокального мистецтва як талановита оперна і концертно-камерна виконавиця радянської доби. Її успіх у співацькій кар'єрі, що полягав у залученні до виконання провідних партій у Київській опері впереміж з активною концертною діяльністю, припав на 1930-ті — першу половину 1950-х років. Однак панівний тоталітарний режим, який тоді контролював усі сфери життєдіяльності суспільства, використовував у політичних цілях і мистецький ресурс. Зокрема, закордонні поїздки, що додалися до гастрольного графіка співачки в повоєнний період, планувалися насамперед з агітаційно-пропагандистською метою. Гастрольний тур до Китаю 1952 р. у складі концертної групи

також не став винятком, оскільки відбувся в рамках так званого «місячника радянсько-китайської дружби» [1, с. 115; 2, арк. 14 зв.]. Відносини між цими країнами офіційно розпочалися з визнання Китайської Народної Республіки та укладання 14 лютого 1950 р. «Договору про дружбу, союз і взаємну допомогу» [1, с. 113–114], але базувалися вочевидь на геополітичних інтересах СРСР щодо статусу Китаю як союзника на південно-східних кордонах. Артисти ж мали посприяти формуванню позитивного іміджу СРСР за допомогою концертів та агітаційних зустрічей [2, арк. 15 зв.–16 зв., 22–22 зв., 25, 26 зв., 29–29 зв., 66 зв.–67 зв.; 3, арк. 3].

Таку місію було покладено на одних із найкращих радянських митців, які повинні були продемонструвати не лише різноманітні види виконавського мистецтва, а й постати перед публікою представниками дружньої багатонаціональної спільноти. Тому до складу декількох груп, окрім Зої Гайдай, увійшли російські артисти — скрипалька Ольга Каверзнева, солісти балету Галина Уланова, Юрій Кондратов, Тамара Соколова та Петро Помазков, актор і режисер лялькового театру Сергій Образцов, азербайджанський співак Рашид Маджид огли Бейбутов, узбецька танцівниця Тамара Ханум і узбецька співачка Халіма Нисирова, грузинський ілюзіоніст Дік Читашвілі та ін. Атмосферу бойового завзяття створював Ансамбль пісні і танцю Радянської Армії імені О. В. Александрова [2, арк. 3].

Враховуючи специфіку збірних концертів, де діяв ліміт часу для виступу кожного виконавця, репертуар Зої Гайдай здебільшого містив три-чотири номери. Окрім спеціально підготовленого подарунка — китайської пісні мовою оригіналу [2, арк. 8], вона співала арії Снігуроньки з однойменної опери М. Римського-Корсакова, Чіо-Чіо-Сан з опери «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні, Куми з опери «Чародійка» П. Чайковського, українські народні пісні «Ой не світи, місяченьку», «Чумарочка рябесенька», «Чи я вплила, чи я вбрела», «Ой ненько, зацвіло серденько» [2, арк. 8, 15 зв., 16 зв., 17 зв., 23 зв., 59] та ін. Майже кожен

виступ не обходився без обов'язкової на той час «ідеологічно спрямованої» пісні «Любимый Сталин» [2, арк. 8, 15 зв., 16 зв., 24 зв., 61 зв., 64 зв., 75 зв.; 3, арк. 3 зв., 11 зв., 13 зв.], що свідчило не лише про мету і характер цього візиту, а й заполітизовану атмосферу, у якій протікала життєдіяльність радянських артистів.

Під час поїздок у Пекін, Сіань, Ланьчжоу, Ченду, Чунцін [2, арк. 2] та ін., Зою Гайдай надзвичайно зворушили своєю приязністю тамтешні люди, які зі скандуванням та квітами зустрічали артистів на вулицях [2, арк. 5–6 зв., 10–11, 19 зв.–20 зв.; 3, арк. 2–2 зв.], щиро вразила організація поїздки на місцях [2, арк. 9 зв., 10, 11 зв., 24], теплий прийом публіки — працівників, мистецьких діячів, радянських фахівців, які працювали в Китаї, тощо [2, арк. 2 зв.; 3, арк. 3 зв.–4]. Відрадным для артистів став той факт, що під час концертного туру не виникло жодних інцидентів, пов'язаних із невдоволенням слухацької аудиторії. І це при тому, що якість виступів, на думку артистки, не завжди відповідала високим професійним стандартам. Наприклад, переліт до Ланьчжоу, відсутність відпочинку і репетиції, низька температура в концертній залі та непридатне для показових виступів фортепіано не посприяли її яскравому виступу на сцені місцевого будинку культури [2, с. 7–8 зв.]. «Ноту *sol* брала з натугою. Успіх мала, але це аплодували не мені, а Радянському Союзу», — констатувала співачка [2, арк. 8]. Та все ж більшість своїх виступів вона оцінила як вдалі [2, арк. 15–15 зв., 17 зв., 23 зв., 24 зв.; 3, арк. 11 зв., 13 зв.].

Окрім участі в гастрольних заходах захоплюючими моментами для Зої Гайдай стали відвідини Храму Неба, Літнього палацу імператриці Цисі та Зимового імператорського палацу, постановок китайських опер у Пекіні [2, арк. 44 зв., 49, 55 зв., 76, 79], історичних музеїв у містах Сіань і Ченду, де експонувалися стародавні артефакти древнього Китаю [2, арк. 14 зв.–15, 25–25 зв.] тощо. І водночас не могли не здивувати цікаві й цінні подарунки

[2, арк. 17 зв.–18, 67 зв.–68, 70 зв.], які підготувала для гостей країна з на той час слаборозвиненою економікою, що не сховалося від її уваги [2, арк. 5 зв., 13 зв.–14, 31–31 зв.].

Позитивні враження підсилилися на завершальному етапі гастрольного туру. Під час перебування в «галасливому, вируючому, жвавому» [3, арк. 15 зв.] Шанхаї їй випала можливість не лише відчутти найяскравіший за весь гастрольний період успіх [3, арк. 13 зв.], а й знову відвідати китайську оперу — з її слів «чарівне видовище» [3, арк. 11 зв.], яке поставили спеціально для гостей. Професійний спів, підбір і чудова гра артистів, розкішні костюми, вишукане оформлення [3, арк. 11 зв.–13] подарували естетичну насолоду та, безумовно, вплинули на творчий світогляд української мисткині. Після завершення цієї поїздки співачка стверджувала, що відвідання Китаю стало яскравою сторінкою в її житті [3, арк. 26 зв.].

Отже, гастрольний тур Зої Гайдай до Китаю у складі концертної групи вийшов насиченим, доволі вдалим і, попри політичну спрямованість та відсутність серйозних професійних завдань, перетворився на незабутню подію в її творчій біографії. Це стало можливим завдяки яскравим враженням від китайського народу, місцевого колориту, ментальності і культурних традицій.

Список використаної літератури і джерел

1. Сосюкіна О. О. Дипломатичне, наукове і культурне співробітництво Китайської Народної Республіки та України наприкінці 1940-х — 1950-ті роки // Історичні науки. №3. С. 113–117.

2. Щоденник. Записи про поїздку до Китаю. Рос. мова. Рукопис. 23 жовтня 1952 р. — 14 листопада 1952 р. // ЦДАМЛМ України (Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 147. Оп. 1. Спр. 40. 83 арк.

3. Щоденник. Записи про поїздку до Китаю. Рос. мова. Рукопис. Крайні дати: 25 листопада — 9 грудня 1952 р. // ЦДАМЛМ України (Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 147. Оп. 1. Спр. 41. 27 арк.

КОБРИН Н. В.

Львівської спеціалізованої музичної школи-інтернату ім. С. Крушельницької, кандидат історичних наук, викладач-методист (Львів).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2489-9463>

ПРАЗЬКИЙ ПЕРІОД ТВОРЧОСТІ НЕСТОРА НИЖАНКІВСЬКОГО

Нестор Нижанківський — український композитор, піаніст, музичний критик, є однією з найцікавіших і найсвоєрідніших постатей української музичної культури міжвоєнних десятиліть. Якщо аналізувати біографічні факти й творчі матеріали, з яких постає неординарна особистість митця, його недовгий життєвий шлях (неповних 47 років, помежованих Першою світовою війною) виразно розбивається на два етапи: етап першої еміграції (20-ті роки ХХ ст.) збігається з періодом здобуття освіти й творчого досвіду; другий — львівський етап (30-ті роки ХХ ст.) є етапом мистецької зрілості.

Празький період у його творчості — це лише шість років упродовж періоду першої еміграції (1923–1929 [6, с. 25]), які сам митець охарактеризував дуже стило: «У 1923 р. приїжджаю до Праги. Дістаюсь до майстерської школи до Новака. Був би вже скінчив, якби не тяжка хвороба. Та я вже звик, що не треба ніколи попадати в розпуку, коли хочеш до чогось довести» [2, с. 46]. Однак саме ці роки довершили формування мистецьких і творчих позицій музиканта, пов'язуючи його з групою композиторів «празької школи» в українській музиці [3] та із європейськими стилістичними тенденціями 20-х років ХХ ст.

Про празькі роки Н. Нижанківського дізнаємося, передовсім, з окремих збережених його власних публікацій, зі спогадів його сучасників (М. Антоновича, В. Барвінського, П. Маценка, М. Нижанківської, Р. Придаткевича, В. Стоня-Балтаровича та ін.) та матеріалів архіву дослідника його

творчості І. Соневицького. Не менше цікаві матеріали збереглися в публікаціях української преси Львова, яка, за посередництвом відомих музикантів — рецензентів та оглядачів музичної сторінки в газеті «Діло» (найбільше у дописах В. Барвінського), пильно стежила за успіхами молодих талановитих українських музикантів, що навчалися закордоном.

Діяльність Н. Нижанківського у той час тісно пов'язана зі Школою вищої майстерності, де він навчався у відомого чеського композитора й педагога, учня А. Дворжака, В. Новака, та з усіма основними українськими інституціями Праги — Українським педагогічним інститутом імені М. Драгоманова, українськими студентськими та емігрантськими громадами, літературним клубом, який очолював поет Олександр Олесь та ін. Роки перебування у Празі дасть змогу створили умови для формування основних напрямів різнобічної мистецької діяльності Н. Нижанківського як: музичного критика (одна із перших статей, присвячена творчості С. Людкевича, була опублікована саме у празькому виданні часопису «Студентське Життя») [5, с. 6–7]; лектора (композитор брав участь у концертах української громади не лише як композитор, але готував реферати, пояснення й коментарі до музичних творів) [4]; педагога — на музичному відділі Педагогічного інституту ім. М. Драгоманова, де музикант викладав музично-теоретичні предмети [2, с. 13]; піаніста й концертмейстера; композитора.

З матеріалів преси відомо, що Н. Нижанківський на концертах у Празі сам виконував низку своїх фортепіанних композицій, зокрема «Спомин», прелюдію на тему пісні «Не бий, сину, коня в головоньку», коломийку, «Великі варіації». Рецензент «Діла», експонуючи українській громаді Львова молодого митця, у відгуку на один із празьких концертів з ентузіазмом пише: «Нестор Нижанківський, можна сказати «співав» на фортепяні. Його гра викликає бажання слухати ще, ще» [1].

Мистецьких засад, які перейняв Н. Нижанківський у класі В. Новака, найкраще характеризує В. Барвінський

(свого часу теж учень чеських музикантів): «У своїх учнів клав Новак великий натиск на національний стиль, опертий на фольклорі певного народу. Під впливом Новака Нестор Нижанківський, який і у Відні тяжів до народного елементу в музиці, більш органічно зблизився до проблем національного напрямку» [2, с. 48]. Зрештою, сам митець частково висловив власне творче й естетичне кредо вже у ранній ювілейній статті, присвяченій С. Людкевичу: «Кожний мистець, а спеціально музик-композитор, залежить від мистецької традиції та культури середовища, з якого він вийшов» [5, с. 6].

Із празьких років походить досить суттєва кількість відомих творів композитора: фортепіанні композиції, зокрема «Відповідь на картку з Мадриду», прелюдія «Не бий, сину, коня в головоньку», «Спомин», «Мала сюїта»; хорові твори, як-от «Галочка» на слова М. Обідного, «Гей, не дивуйте» на вірш М. Драгоманова; одна з вершин композиторської творчості митця і найбільша його прем'єра празьких років — фортепіанне тріо *мі-мінор*; Полонез для симфонічного оркестру (на жаль, поки що не знайдений). Вони звучали у виконанні Українського хору під керуванням П. Щуровської-Росиневич, знаменитої української піаністки Любки Колесси, якій музикант присвятив більшість своїх фортепіанних композицій, зрештою — самого автора. Зазначимо, що В. Новак високо оцінював, передовсім, фортепіанні та камерні твори Н. Нижанківського, а також твердив про суттєвий поступ в опануванні ним техніки оркестрового письма, кажучи, що «його талант є неспірний» [6, с. 39–40].

Отже, у празький період Н. Нижанківський поступово здобуває визнання як піаніст і композитор, його твори стають неодмінною частиною репертуару українських, а також чеських митців, а прагнення до високої освіти й активна громадська діяльність в українському емігрантському середовищі суттєво вплинули на мистецькі орієнтири зрілої творчості.

Список використаної літератури

1. Беель З нашої музики. Концерт з творів З. Лиська й Н. Нижанківського // Діло. 1926. Ч. 164. 28 липня. С. 2.
2. Булка Ю. Нестор Нижанківський. Життя і творчість. Львів ; Нью-Йорк, 1997. 60 с.
3. Кияновська Л., Пороховник Ю. «Празька школа» львівських композиторів та їхня роль у музичному житті краю // Вісник Львівського університету. Серія мистецтво. Львів, 2005. Вип. 5. С. 101–108.
4. Обідний М. Пам'яті М. Лисенка. Свято Українського Педагогічного Інституту ім. М. Драгоманова у Празі // Діло. 1928. Ч. 36. 17 лютого. С. 2–3.
5. Соневицький І. Дві статті Нестора Нижанківського. Архів Ігоря Соневицького. Сайт Інститут церковної музики. URL: <http://icm.ucu.edu.ua/arhiv/sonevytskogo/> (дата доступу 27.09.2019).
6. Соневицький І. Матеріали до життєпису Нестора Нижанківського та його родини. Архів Ігоря Соневицького // Сайт Інституту церковної музики. URL: <http://icm.ucu.edu.ua/arhiv/sonevytskogo/>.

КОМЕНДА О. І.

Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, доцент, доцент кафедри історії, теорії мистецтв та виконавства, кандидат мистецтвознавства (Луцьк).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7659-690X>

ДІЯЛЬНІСНО-СТРУКТУРНИЙ МЕТОД ДОСЛІДЖЕННЯ УНІВЕРСАЛЬНОЇ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ. АНТОН РУБІНШТЕЙН (ДО 190-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)

Універсальна творча особистість як феномен світового музично-історичного процесу, української музичної культури, індивідуально-творчого порядку є своєрідною *terra incognita*, а саме поняття – хоч і дуже часто вживаним,

проте метафоричним. Про це свідчить аналіз масштабного корпусу дисертацій, монографій, збірників наукових праць. З'ясовано, що недостатній рівень розробки проблематики універсальної творчої особистості в музикознавстві є результатом все ще слабкої комунікації музикознавства з іншими науковими дисциплінами. Запропоновано виправлення ситуації шляхом залучення ресурсів та інструментів з психології, як сфери знань, що володіє найвагомими здобутками у сфері проблематики особистості. На основі вивчення близько сорока теорій особистості (психоаналітичних, функціональних, біхевіористських, організмічних, когнітивних, гуманістичних, аналітичних, соціальних, екзистенційних, факторних), культурно-історичної теорії Лева Виготського та його послідовників, зокрема діяльній теорії особистості Олексія Леонт'єва, зроблено висновок про найвищу ефективність останньої в контексті дослідження феномену універсальної творчої особистості.

Визначено, що переваги теорії особистості О. Леонт'єва в умовах дослідження зумовлені: 1) поясненням особистості через об'єктивні явища зовнішнього світу за посередництвом предметної діяльності як чуттєвого образу, що пов'язує психіку людини з її поведінкою (фізичною діяльністю); 2) приділенням першорядного значення процесам мотивації, зокрема, диференціації мотивів на смислотворчі та стимулюючі, процесам їхнього розвитку, трансформації, функціональній роздвоєності; 3) розглядом особистості як системи (структури), утвореної центруванням усього спектру її діяльностей навколо небагатьох найголовніших (провідних), структури, що водночас існує як динамічне явище, яке несе в собі зміну мотивів і потреб, містить зсуви мотивів на мету.

Виходячи з настанови, що особистість формується системою її діяльностей, серед яких на різних етапах розрізняють провідні і допоміжні, універсальною творчою особистістю вважаємо ту, яку визначає поєднання не менше трьох видів діяльності. Провідною діяльністю вважаємо діяльність, яка характеризується масштабністю, трива-

лістю, цінністю в очах самого митця, його сучасників і нащадків, усередині якої зазвичай виникають і формуються нові види діяльності, перебудовуються творчі процеси. Феномен провідної діяльності може визначатися, як в рамках того чи іншого періоду творчості митця, так і стосовно усіх його творчих досягнень загалом, в останньому випадку визначаючи профіль (тип) універсальної творчої особистості.

Дослідження універсальної творчої особистості за допомогою діяльнісно-структурного (системно-інтегративного) методу передбачає вивчення:

1) кожного з видів її творчої діяльності, процесуально і як результат;

2) системи їхніх взаємозв'язків в синхронії (провідні, допоміжні) і діахронії;

3) різних взаємозв'язків між ними на кожному з етапів розвитку універсальної творчої особистості;

4) мотиваційної сфери особистості в її динаміці;

5) рубіжних моментів розвитку особистості, що у теорії О. Леонтьєва отримали назву «зсуву мотиву на ціль», тобто моментів зміни ієрархії мотивів, перетворення з допоміжних (операціональних) на провідні (смыслотворчі), що кардинально змінюють напрям розвитку особистості.

Антон Рубінштейн (нар. 16.11.1829) — родом із с. Вихватинці колишньої Подільської губернії (тепер — так звана самопроголошена Придністровська республіка), розташованого на кордоні України та Молдови. В особі А. Рубінштейна представлено ознаки яскравої, багатогранної, потужно виявленої в різних сферах музичної культури універсальної творчої особистості (піаніст, диригент, педагог, музично-громадський діяч, композитор, публіцист).

У системі координат діяльнісно-структурного методу дослідження універсальної творчої особистості А. Рубінштейн — універсал-виконавець. Структуру універсальної творчої особистості А. Рубінштейна визначають активні взаємозв'язки між різними видами його музичної діяльності. Зокрема, між композицією і виконавством — виконання власних фортепіанних творів та написання вір-

туозних фортепіанних п'єс; між публіцистикою, педагогікою та виконавством — проведення лекцій-концертів. Порівняльний аналіз різних видів музичної діяльності митця привів до таких висновків. Найскромнішу роль в структурі універсальної творчої особистості посідає публіцистика (невеликий обсяг, тривалість та резонанс). Незначною у зв'язку з відсутністю видатних піаністів — представників класу педагога — є педагогічна праця А. Рубінштейна, незважаючи на його відданість цьому виду діяльності. Натомість дуже важливу роль відіграє музично-громадська діяльність засновника Петербурзької консерваторії, Імператорського музичного Товариства, Міжнародного конкурсу піаністів і композиторів імені А. Г. Рубінштейна. Приблизно однаковими за масштабами є диференційована виконавська (піаніст/диригент) та композиторська творчість митця, проте остання — значно менш презентована, особливо за кордоном, і з позицій сьогодення має історичну цінність. Натомість сам А. Рубінштейн був переконаний в тому, що його покликанням є композиція, проте одночасно не здатний був відмовитися від концертної діяльності через прагнення бути на сцені та усвідомлення, що концертна діяльність підвищує зацікавленість його композиторською творчістю. Визначальну роль у типології універсальної творчої особистості А. Рубінштейна відіграє його виконавська діяльність, з міжнародним визнанням здобутків його піанізму та національним значенням досягнень диригента.

Кожушко Є. В.

Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського,
молодший науковий співробітник (Київ).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9115-4050>

КИЇВСЬКИЙ ПІДПРИЄМЕЦЬ І НОТНИЙ ВИДАВЕЦЬ ЇНДРЖИХ ЇНДРЖИШЕК ТА ЙОГО ЗНАЧЕННЯ ДЛЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ КИЄВА ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

З другої половини ХІХ ст. у Києві, в умовах активного розвитку друкарства та нотовидавничої справи, значно збільшується кількість друкованої продукції та попиту на неї, що дає поштовх для подальшого створення і розвитку приватних музичних видавництв, нотодрукарень, нотних магазинів у середовищі розвинутої конкуренції того часу. У цьому контексті постать Їндржиха Їндржишека вирізняється своєю унікальністю, що має феноменальне значення для музичної культури як Києва так і всієї України. Ї. Їндржишек — активний громадянин, відомий підприємець, купець Другої гільдії, член Київської міської Думи, Голова чеського благодійного просвітницького товариства імені Яна Амоса-Коменського, дійсний член Київського товариства швидкої медичної допомоги, голова Київського спортивного товариства «Сокол», засновник Акціонерного Товариства «Г. И. Ииндржишек» («J. J. Jindříšek»), співвласник першої в Україні фабрики грамплатівок «Екстрафон». У часи Першої світової війни Їндржишек як людина прогресивна брав активну політичну участь в організації батальйону «Чеська дружина», одного з перших чеських легіонів.

Генріх (Їндржих) Їндржишек (Jindřih Jindříšek) народився 26.06.1857 у містечку Понікла Ілемницького окресу (нині Ліберецького краю) у Чехії. Двадцятичотирирічним парубком він приїхав до Києва і почав свою діяльність з вуличної торгівлі паперами, дешевими музичними ін-

струментами і струнами, а наступного, 1882 року накопивши невеликий капітал, відкрив власний музичний магазин із продажу музичних інструментів та струн. Так, київський підприємець Г. Їндржишек заклав «першу цеглину» у великий власний бізнес з оптової та роздрібною торгівлі музичними інструментами. Наступним кроком було заснування спочатку невеличкої майстерні з лагодження і виготовлення різноманітних музичних інструментів, переважно струнних: скрипок, віолончелей, балалайок, гітар тощо. У 1885 р., Їндржишек заснував одну з перших фабрик в Україні з виробництва фортепіано. На Київській виставці Їндржишек був нагороджений малою срібною медаллю (1897). Наприкінці ХІХ ст. Їндржишек заснував «Депо» — один з найбільших в Києві магазинів-складів музичних інструментів (Хрещатик, 58), а фабрика музичних інструментів розширилася філіями в Тулі і Баку.

З 1902 р. він розпочав нотовидавничу діяльність, став постачальником нотних видань Київського відділення Імператорського Російського Музичного Товариства (ІРМТ), пізніше Їндржишек став комісіонером Бакинського і Тульського відділень ІРМТ та мав постійні місця розповсюдження нотної продукції у таких містах Російської Імперії як Москва, Санкт-Петербург, Єкатеринослав, Ростов-на-Дону, Воронеж, Харків, Одеса, Рига. Партнерами-нотодрукарями були К. Г. Рьодер у Лейпцигу, В. Гроссе в Москві а І. Чоколов у Києві. При власному магазині музичних інструментів Їндржишек відкрив нотний відділ, де пропонувався широкий вибір музичної літератури та нотних видань. Акціонерне т-во «Г. І. Їндржишек» невдовзі стало другим за потужністю музичним видавництвом у Києві, поступаючись тільки фірмі Леона Ідзіковського. 1909 р. видавництво та магазин-склад «Депо» знову змінило адресу (Хрещатик. 41) і розширило послуги для професіоналів та любителів музики. Крім продажу роялів, піаніно, фісгармоній, духових, струнних (а також приладдя для них), грамофонів, патефонів, платівок та нотної продукції, у магазині існували додаткові послуги: оренда му-

зичних інструментів, виконання замовлень поштою мешканцям інших міст, бібліотека з абонементом.

За час свого існування фірмою Г. Їндржишека видано понад 1100 найменувань нотних видань: п'єси для фортепіано, скрипки, віолончелі та інших інструментів, твори музично-педагогічного репертуару, вокальні твори, призначені для салонного музикування. Діапазон авторів представлено іменами відомих західноєвропейських, українських та російських композиторів; авторів перекладів, аранжувань, редакцій. З українських композиторів-киян Їндржишек видавав твори С. Аббакумова, В. Присовського, Є. Ріба, І. Рогового, О. Шефера, М. Шиповича та ін. Особливу увагу Їндржишек приділяв публікації творів чеських авторів (Е. Валек, Ф. Воячек, Ф. Дрдла, К. Дуда, М. Кодейшко, Б. Сметана та ін).

Особлива сторінка діяльності Їндржишека пов'язана з історією звукозапису. З 1909 р. він відкрив спочатку невеличку студію записів від берлінського грамофонного товариства «Інтернаціональ Екстра Рекорд» (раніше була в Петербурзі), де було записано виконавців Київської опери, популярних київських артистів, музикантів, хорових колективів, декламаторів. А вже двома роками пізніше, 1911 р. Г. Їндржишек та його компаньйон і співвласник — німецький підприємець Е. Гессе, заснували першу в Україні фабрику грамофонних платівок «Екстрафон». На початку виробництва платівки відпресовувалися з матриць «Інтернаціональ Екстра Рекорд» (Берлін). З 1912 року фабрика випускає власні записи на платівках з етикетками «Артистотипія» та «Екстрафон». Цього ж року виходять платівки з записами українських народних пісень у виконанні хору М. Надеждинського, тенора І. Гриценка, сопрано Є. Петляш. Це одні з перших платівок з записами українською мовою.

За період існування фабрика «Екстрафон» випустила платівки з записами виконавців Київського оперного театру, хорових колективів (переважно з українським репертуаром), творів М. В. Лисенка, корифеїв українського театру:

П. Саксаганського, І. Карпенко-Карого, М. К. Садовського; одеських і харківських артистів, київських гастролерів. З приходом радянської влади було закрито фабрику «Екстрафон», нотовидавничу фірму, магазини Г. Індржишека. Частину обладнання було передано видавництву КМП (Київське музичне підприємство). Отже, подальше дослідження матеріалів про Г. Індржишека дасть змогу відтворити переконливу та досконалу картину історії фабрики та нотовидаництва, та виявити вплив його діяльності на розвиток вітчизняної музичної культури.

Список використаної літератури

1. Железный А. И. Наш друг — грампластинка: записки коллекционера. Київ : Муз. Україна, 1989. 280 с.
2. Рibaков М. О. Невідомі та маловідомі сторінки історії Києва. Київ : Кий, 1997. С. 381–385.
3. Чеські музиканти в Україні : бібліографічний словник / уклад. В. М. Щепакін. Харків : ХДАК, 2005. С. 106.

Кулик В. В.

Київська дитяча музична школа № 35, кандидат мистецтвознавства, викладач-методист, викладач музично-теоретичних дисциплін (Київ).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2173-7699>

АРХІВ МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА В АСПЕКТІ ПРОБЛЕМИ ТВОРЧОЇ ЕВОЛЮЦІЇ МИТЦЯ

Архів як безпосереднє документальне відображення творчої постаті особи. Особовий характер утворення архіву та його значення у вивченні індивідуальності особистості.

Архів композитора — джерело дослідження особливостей «творчої лабораторії» майстра, з'ясування закономірностей творчого процесу, мислення, виявлення взаємозв'язків між еволюцією стилю автора і провідними тенденціями епохи.

Архів Миколи Леонтовича (Інститут рукопису НБУВ) — унікальне джерело дослідження творчої постаті митця.

Кількісний склад архіву — 292 одиниці зберігання (199 одиниць віднесено за фондом № 1, 92 — за фондом № 50 і 1 одиниця зберігання записана до фонду № 62, який є архівним зібранням К. Стеценка).

Якісний склад архіву: авторські тексти нотографічні і вербальні (світські і духовні музичні твори, щоденник «Пам'ятна книжка», матеріали до підручника «Нотна грамота», машинописи матеріалів до підручника «Нотна грамота» і статті «Як я організував оркестр у селянській школі» прижиттєві і посмертні склографічні видання творів М. Леонтовича, автографи навчальних вправ митця з теорії, гармонії і поліфонії).

Особливості зібрання М. Леонтовича: домінуючий рукописний характер матеріалів.

Специфіка нотографічних рукописів М. Леонтовича:

— наявність переважно чистових типів тексту творів у жанрі хорової обробки народної пісні, створених до 1917 р.;

— наявність великої кількості чернеткових або ескізних типів тексту стосовно хорових обробок народних пісень (зокрема й редакцій композицій, створених у попередній період), написаних упродовж 1917–1921 рр.

Чернетковий тип тексту у структурі творчого процесу М. Леонтовича як відображення еволюції творчого методу композитора у жанрі хорової обробки народної пісні.

Чернетковий тип тексту як свідчення еволюції самоусвідомлення М. Леонтовичем власної місії: від учителя музики до композитора.

ЛАВРИК Н. І.

Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, професор кафедри камерного ансамблю (Одеса).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0407-3533>

КОНЦЕНТРАЦІЯ ОБРАЗНИХ СТАНІВ У СОНАТІ «МЕТАФОРА» ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ ТА ФОРТЕПІАНО ОЛЕКСАНДРА КОСТІНА

До 80-річного ювілею народний артист України, лауреат Державної премії України імені Тараса Шевченка, Олександр Васильович Костін надав великий перелік різноманітних творів. Це масштабні полотна: музика до оперних, театральних, балетних спектаклів так концертів для різних солюючих інструментів з оркестром. Композиторські зацікавлення охопили також і камерні опуси. Серед них струнний квартет (1971), цикли для фортепіано (1976, 1977, 1978), дві сонати для віолончелі та фортепіано (№ 1, 1979; № 2, 2003). У камерній творчості О. Костіна знайшли відображення прагнення до зримості образів, яскравої колористики, використання нових прийомів письма.

Перша соната «Метафора» була написана композитором спеціально до Республіканського конкурсу віолончелістів 1980 року У нотах, які були надіслані учасникам конкурсу, наявні авторські вказівки, що мають відношення до виконання ритмічних угруповань тривалостей, елементів алеаторно-сонорної техніки тощо.

У примітках до твору зазначено: «Метафора» — швидка зміна станів та образів із перенесенням в полярні сфери контрастних розділів. Отже, композитор орієнтував учасників ансамблевого дуету на багатство та різнобарвність інтонаційного змісту партій та здібність реалізувати у своїй манері завершеність музичної драматургії. Цікаво, що у партитурі сонати, яка була видана десять років потому (1990), немає авторських розшифрувань, а це, насампе-

ред, свідчить про довіру композитора до виконавців, їхньої обізнаності щодо прочитання сучасного нотного запису.

Соната «Метафора» є мініатюрним циклом, обсяг якого становить усього 82 такти. Декілька епізодів-розділів — *Vstup*, *Focozo*, *Generozo*, Реприза — виконують різні функції. Переважання монологічності, інтонаційно-концентрованого розгортання тематизму викликає паралелі з музикою Д. Шостаковича.

У вступі (тт. 1–16) експонується основна тема-тезис, що визначає інтонаційний стрій твору загалом. Із короткого мотиву за принципом варіантних проростань впливає масштабний розвиток, який завершується монологічним висловлюванням.

В епізоді *Focozo* (тт. 17–22) — відбувається взаємне переплетення функцій головної та сполучної партії. Енергетичне напруження досягає своєї вершини. Наступний ліричний середній розділ *Generozo* (тт. 22–55) можна умовно визначити як побічну партію, яка перетікає у розробку.

Завершується соната репризою-епілогом (тт. 56–82). Тут композитор використовує повернення варіантно перетвореного мотиву зі вступу.

З композиційної точки зору початковий та завершальний розділи обрамляють ліричну середину та виконують функції Прологу та епілогу. Тут переважає монологічне начало, речитативно-декламаційний склад інтонацій, а в середньому розділі мелодія набуває кантиленної широти. Ліричний образ досить великий та відображається у різних аспектах: драматично-трагедійному (пролог) та лірично-просвітленому (*Generozo*).

На драматургічному рівні сонатність представлена конфліктним співвідношенням особистісного (вступ) та позаособистісного (вторгнення епізоду *Focozo*, а також ліричного середнього розділу). Водночас тяжіння до композиційної дрібності, розірваності форми, монтажності, призводить до вільного прочитання жанрової моделі сонати. Можливо, завдяки цьому, О. Костін назвав свій опус «Метафора».

Через майже 40 років з моменту створення цього опусу можна впевнено сказати, що в ньому композитор ніби передбачив «есемесну» мову сучасного спілкування, в якій замість більш-менш тривалого пояснення свого емоційного стану нам достатньо подати смайлик або стікер, що стисло і наочно відображає душевний настрій. Отже, ми створюємо певний образ у скороченому вигляді, що по суті і є метафорою.

ЛЕОНТЬЄВ С. А.

Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини, викладач відділу аудіовізуального мистецтва та виробництва Канівського коледжу культури і мистецтв (Канів).

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

ВЕКТОРИ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОЇ КІНОМУЗИКОЛОГІЇ

З появою у кінці ХХ століття великої кількості робіт, пов'язаних з музикою до кіно, музикознавство зіткнулося з питанням про місце кіномузики в загальній системі наук про мистецтво. Оскільки кіномузика є частиною синкретичного явища — кінематографа, для неї характерні істотні особливості, які необхідно враховувати при дослідженні цього феномена.

Кіномузикологія розглядається як субдисципліна музикознавства, однак через відсутність художньої самостійності кіномузики, у зв'язку з її повним або частковим підпорядкуванням законам кінематографу, дослідження в цій сфері вимагають дещо інших методологічних інструментів. Сучасні дослідження у галузі кіномузики, у зв'язку із подвійною природою кіномистецтва, базуються як на підходах та методологіях музикознавства, так і кінознавства. Предметом вивчення кіномузикології є музика до фільмів у всеосяжному її сенсі з позиції як історичної, так і теоретичної. Матеріалами для історичного вивчення цього фе-

номена постає контекст епохи, документи, статті в періодиці, кінофактаж у вигляді інтерв'ю з режисерами та композиторами, мемуарна література; теоретичне вивчення охоплює аналіз партитур кіномузики.

На території пострадянського простору наука кіномузикології довгий час була *terra incognita* для багатьох дослідників, однак в останнє десятиліття з'являється все більше вітчизняних робіт, присвячених кіномузиці, в яких розкриваються різні її аспекти. Одним із перших серйозних дослідників української кіномузики є професор Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені Івана Карпенка-Карого, музикознавець Г. Фількевич. Історико-музикознавчі роботи Л. Брюховецької, Л. Архімович, О. Литвинової та Г. Фількевич заклали фундамент подальшого розвитку українського музикознавства у сфері кіно, сформувавши певні традиції аналізу, естетики та методології, а роботи відомих українських кінознавців С. Тримбачата Л. Госейка зміцнили зв'язок між кінознавством та музикознавством. Відзначимо дослідження музикознавців, пов'язані з творчістю Б. Лятошинського, стиль якого еволюціонував у кіномузиці Є. Станковича та В. Гронського. Творчості останнього присвячено дисертаційне дослідження Н. Янковської «Творчість В. Гронського в контексті традицій української кіномузики». Є й інші роботи, в яких аналізується творчість в області кіномузики українських композиторів М. Скорика, І. Шамо, Д. Клебанова, В. Губи, О. Киви та інших. Одним з важливих досліджень в українському музикознавстві є робота київських кінокомпозиторів І. Стецюка та М. Абакумова, присвячена музиці «третього напрямку» та кіномузики Е. Артем'єва. В роботах А. Архангородської порушується питання функцій кіномузики, зокрема в розрізі творчості композиторки А. Загайкевич. Важливими є статті А. Усової про аналітичні підходи до вивчення кіномузики, принципи поліфункціональності музики у кіно, а також про звуковий дизайн у кіно. Роботи культурологічного вектора представлені в дослідженнях О. Овсяннікової-Трель, що

присвячені вивченню феномена кіномузики у сучасній культурі. У монографії В. Демещенко «Кіно як синтез мистецтв: звук і музика» розглядаються особливості німого кінематографа, становлення та еволюція звукового фільму, функції звукових компонентів. Примітним є навчальний посібник «Жанровий канон мюзиклу в зарубіжному кіно з 1972 по 2002 рік» київської музикознавиці, яка продовжила свої дослідження в Санкт-Петербурзькому державному університеті кіно і телебачення, Л. Березовчук. Окрему групу становлять дослідження українських звукорежисерів О. Бут і Л. Рязанцева, в яких розкривається проблематика звуку і музики у фільмі. Деякі з них присвячені питанням кіномузики: функціям цитати в кіномузиці, особливостям використання лейтмотивної системи, драматургічним функціям і концепціям кіномузики, ролі пісні в українському кінематографі та спеціалізовані на звукорежисерській проблематиці.

Отже, українська кіномузикологія має кілька векторів, в яких проводяться дослідження: вивчення розвитку і становлення кіномузики в українському кінематографі, висвітлення творчості й особистостей кінокомпозиторів, аналіз кіномузики на прикладі конкретних фільмів, дослідження проблематики теорії кіномузики і культурологічних тенденцій; вона є перспективною галуззю мистецтвознавства, що стрімко еволюціонує через свою теоретичну та практичну актуальність у ХХІ столітті.

Список використаної літератури

1. Архангородська А. В. Функції електронної музики у кінофільмі «Мамай» // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2009. № 2 (3). С. 95–98.

2. Стецюк І. «Третье направление» и киномузыка Эдуарда Артемьева (в помощь самостоятельной работе студентов). Киев, 2005. 80 с.

3. Фількевич Г. Музика в українському кіно // Нариси з історії кіномистецтва України / ред. В. Сидоренко. Київ : Інтертехнологія, 2006. С. 691–717.

4. Янковська Н. О. Творчість Володимира Гронського в контексті традиції української кіно музики : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Львівська нац. муз. акад. ім. Миколи Лисенка. Львів, 2017. 270 с.

5. Davison A. Hollywood Theory, Non-Hollywood Practice: Cinema Soundtracks in the 1980^s and 1990^s. Aldershot : Ashgate, 2004.

6. Piotrowska A. O muzyce i filmie. Wprowadzenie do muzykologii filmowej. Krakow : Musicalagellonica, 2014.

ЛИСЕНКО Л. В.

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

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

ЛІНГВОКУЛЬТУРОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ ДОСЛІДЖЕННЯ МЕНТАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ

Уся історія людства переконає: запорукою не лише економічного та культурного зростання, а й самого подальшого існування цивілізації є взаєморозуміння між народами. Стрімка інтеграція України до європейської спільноти ставить перед нашими громадянами завдання не просто вивчення іноземних мов, але й глибинного розуміння менталітету інших народів, що неодмінно відбувається через осягнення їх лінгвокультури. Досвід останніх десятиліть підтвердив, що в культурології все більше актуалізується необхідність аналізу мови як головного культурного феномена. Адже, за словами Е. Сепіра, мова є путівником, який набуває все більшого значення при науковому вивченні культури.

Наш час висуває перед людством ще одне гостре питання — чи зможуть національні лінгвокультури встояти перед викликами уніфікації глобального світу та зберегти свою самобутність. Початком відповіді на це запитання можна вважати виникнення у другій половині ХХ ст. так званого етнічного парадоксу сучасності — відродження у свідомості та культурному бутті багатьох народів власної

етнічної унікальності. Це стосується плекання не лише автентичної лінгвокультури, а й ментальної ідентичності. Звернення до теми ментальної ідентичності етнолінгвостільнот дає змогу гуманізувати погляд на історичні процеси й перевести їх в антропоцентричний вимір культурологічного переосмислення. Виявлення сутності та структури менталітету, яке при цьому відбувається, а також аналіз його специфіки та чинників формування — все це фокусує нашу увагу на питанні буття людини в культурному вимірі.

Якби мова була не більше, ніж комунікативним каналом взаємообміну інформацією, людство, можливо, вже давно обмежилось б однією спрощеною загальною мовою й перетворило б її на *linguafranka*. Такі спроби неодноразово здійснювалися шляхом лінгвоекспансії, дивергенції чи лінгвоконструювання (апріорні та апостеріорні штучні мови), але вони не дали очікуваного результату. Історія красномовно вчить: етнолінгвостільнота може погодитися з багатьма замінами — суспільного устрою, політичного вектору, грошових одиниць тощо — але тільки не з примусовою заміною рідної мови. Адже вона є невід'ємним складником ментальної ідентичності, «домом буття» (М. Гайдеггер), «семіотичним всесвітом» (А. Вежбицька), «світоглядною матрицею» та «операційною системою для нашої думки» (Т. Радбіль), «колективним витвором мистецтва» (О. Корнілов). Як зазначив Н. Смелзер, всі елементи культури можуть бути виражені в мові.

Усебічне осягнення етноспільнотою своєї лінгвокультури є не лише найважливішим та найкоротшим шляхом до розуміння історичної пам'яті та самосвідомості власного народу, а й засобом ментальної самоідентифікації. Саме завдяки лінгвокультурному маркеру етнічна належність групи людей ідентифікується серед представників інших народів як окрема культурно-маркована етнолінгвостільнота з ознаками певної персоніфікованої особистості у вигляді надособистісного збірного образу. Це зафіксовано в концептуарії, прецедентних іменах, архетипах, стереотипних уявленнях, міфологемах, етнолексемах відповідної лінгвокультури.

Лінгвокультура виконує онтологічну, аксіологічну та семіотичну функції у становленні ментальності етноспільноти її носія. Саме з неї починається усвідомлення ментальної ідентичності як кожної окремої особистості, так і етносу, нації. Наявність лінгвокультури, яка перебуває у безупинному розвитку, є запорукою зародження та подальшого становлення державності, в існуванні якої вона традиційно відіграє роль зберігача, захищаючи культурні та державні кордони не гірше за регулярну армію.

Лисенко О. В.

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

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

МУЗИЧНЕ ВИКОНАВСТВО В АСПЕКТІ КОГНІТИВНОЇ ПАРАДИГМИ МУЗИКОЗНАВСТВА

У середині 50-х років ХХ століття на зміну інформаційно-комунікативній науковій парадигмі приходять когнітивна парадигма, яка спочатку сформувалась у західній психології і згодом набула статусу міждисциплінарної. Днем народження когнітивістики, як нової області наукового знання, вважається 11 вересня 1956 року, день, коли у Массачусетському Технологічному інституті (MIT) проходив симпозіум, присвячений проблемам штучного інтелекту. На цьому симпозіумі виступили такі авторитетні вчені як Ноам Хомський, Джордж А. Міллер, Аллен Ньюелл і Герберт Саймон та інші, які обговорювали проблеми дослідження роботи нейронних мереж мозку за допомогою новітніх на той період супер комп'ютерів. У доповідях було порушено проблеми співвідношення свідомості й мови, обмеження робочої пам'яті, швидкості впізнання зображень, теорії виявлення сигналів.

Науковий потенціал когнітивного музикознавства в Україні і державах пострадянського простору постійно збільшується. Нажаль, у музикознавстві та музичній культурології трактування поняття когнітивність не є визначеним, але, на нашу думку, воно має безпосереднє відношення до музично-виконавської діяльності і повинно бути досліджено у призмі виконавських пізнавальних процесів, які її забезпечують. У самому загальному смислі когнітивність (від лат. *cognitio* — пізнання, вивчення, усвідомлення) це здатність музиканта-виконавця до чуттєво-розумового сприйняття і подальшої професійної переробки художньої інформації музичного тексту, як «енергоінформаційного субстрату світу» (Г. Коломієць). Створення методики когнітивного аналізу системних явищ у площині виконавської діяльності потребує розробки відповідного понятійно-категоріального апарату, який спроможний відобразити й системно-функціональні процеси, і внутрішні структурні особливості цієї діяльності. Для аналізу музично-виконавського когнітивного процесу нами визначено кілька груп важливих інструментальних вузькоспеціальних категорій. Інтерпретація — яку ми розуміємо у загальнонауковому смислі; розуміння, як «психологічну специфічність думки» (Л. М. Веккер); і смислоутворення, як складову свідомості, що існує на межі «психіки і культури» (В. Клочко). Категорії виконавська мова і мовлення відображають матеріальні процеси звукоутворення музичного тексту. Категорії музичних засобів вираження — понятійна система музично-виконавської діяльності, яка усвідомлюється у процесі навчання і потім використовується більш-менш автоматично, відповідно до набутого досвіду. Часто це відповідає інтуїтивному відчуттю, яке ґрунтується на музичній обдарованості і формується у процесі виконавської практики.

Творчий процес пізнання і об'єктивування музичного твору, тобто надання «життя звуку» (Л. Шаповалова) відбувається завдяки творчій енергії виконавця, яка залежить від емоційного інтелекту (Peter Salovey, John D. Mayer), що керує когнітивним інтелектом, тобто мисленням музиканта.

Найменший з нотно-текстових фрагментів, який має для виконавця не лише об'єктивно визначений з погляду музичної синтактики предметний смисл (мотив, фраза, речення, тема і т. ін.), а й емоційно визначене образно-сміслові значення, ми називаємо смислоутворюючою значеннєвою структурою. Саме почуття фокусу є художню увагу виконавця на окремих значеннєвих смислових структурах музичного тексту, яка необхідна роботі інтелекту, що разом з емоцією забезпечує або не забезпечує адекватність нотного тексту і звукового руху при актуалізації музичного твору. Музичні тексти, як реальні або потенційні звукові феномени, стають формою існування музично-виконавської культури, та одночасно, способом збереження і передачі багатопланової музично оформленої художньої інформації про духовний і музичний Світ суспільства, утілюються в епохальних музичних текстах і залишаються на віки.

Лісняк І. М.

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

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9079-0282>

МИСТЕЦЬКА ПОСТАТЬ ГАЛИНИ МЕНКУШ У МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ 1970– 1980-Х РОКІВ (З НАГОДИ 75-РІЧЧЯ)

Ім'я народної артистки України, бандуристки Галини Менкуш, викарбовано золотими літерами в історії української музичної культури другої половини ХХ століття. Щедрі обдарування мисткині, у поєднанні з щоденною наполегливою працею та силою волі, розкрились різноманітними гранями її таланту: як високопрофесійної виконавиці, оригінальної композиторки й аранжувальниці, вимогливої педагогині.

Виконавська творчість Г. Менкуш, активний пік якої припав на 70–80-ті роки ХХ століття, являє собою неординарне явище. В атмосфері тогочасних, заідеологізованих формул і встановлених кліше, її мистецтво «не вписувалось» в загальний контекст, привертало увагу не лише поціновувачів її творчості, але й відповідних органів.

Після отримання І премії та звання лауреата Українського республіканського конкурсу молодих виконавців (1969), на запрошення А. Авдієвського, Г. Менкуш працювала в оркестровому складі Державного українського народного хору (нині — Національний Заслужений Академічний Народний Хор України ім. Г. Верьовки) та систематично виступала з сольними номерами. Завдячуючи диригенту хору, бандуристка мала повну свободу у виборі репертуару. Найбільша увага виконавиці була прикута до розлогих, епічних творів, яких, практично не існувало в академічному бандурному мистецтві початку 1970-х років. Невипадково Б. Фільц назвала Г. Менкуш засновницею жіночого виконання думного епосу [4, с. 112].

Сольні виступи Г. Менкуш під час концертів Державного українського народного хору, були справжніми родзинками, вони надихнули відомого українського композитора А. Кос-Анатольського¹ на створення низки творів для бандури епічного спрямування. Так виникли: «Дума про золоті віки» на слова Л. Українки, «Князівна Либідь»² на слова Л. Тиглій та «Дума про козацькі могили» на слова А. Кос-Анатольського. Поетичні рядки цих творів містять глибоку образність, сповнені ідеями вільної України [3, с. 5–20]. Такі твори було небезпечно і писати, і виконувати, але підставою стало те, що поезія Л. Українки «У кожного люду, у кожній країні», що лягла в основу «Думи про золоті віки», уперше прозвучала на Першому з'їзді соціал-

¹ Свого часу А. Кос-Анатольський був викладачем гармонії Г. Менкуш у Львівській спеціалізованій музичній школі.

² Поема «Князівна Либідь» була написана Л. Тиглій спеціально для бандуристки Г. Менкуш.

демократів у Києві, а над нотами «Князівна Либідь», композитор надписав — «На 40-річчя Перемоги над фашистською Німеччиною» [1].

У 1973 році в залі Львівської філармонії (нині — Львівська Національна філармонія) відбулась велична прем'єра «Князівни Либідь» у концертному виконанні. Інструментування для народного оркестру, хору й солістки, Г. Менкуш, здійснив С. Павлюченко [1].

Висока виконавська культура бандуристки завжди привертала увагу іноземних імпресарію, її фотокартки з бандурою прикрашали обкладинки іноземних журналів, буклетів Державного українського народного хору, проте дозвіл на виїзд за кордон, Г. Менкуш жодного разу за роки творчої діяльності у Хорі (1969–1974) не отримала.

Як солістка Київської філармонія (1974–1991), Г. Менкуш підготувала велику кількість концертних програм. У цей період вона почала багато писати і виконувати своєї музики. Г. Менкуш співпрацювала з відомими майстрами розмовного жанру — Н. Крюковою, А. Паламаренком та ін. Так, разом із Н. Крюковою, вони створили три концертні програми: моновиставу «Маруся Чурай» на вірші Л. Костенко, «Наша дума, наша пісня» за Т. Шевченком та «Сатира і гумор» за віршами В. Симоненка. Із моновиставою «Маруся Чурай», на запрошення відомого канадського бандуриста українського походження В. Мішалова, Г. Менкуш уперше виїхала у гастрольне турне містами Канади та Америки у 1989 р. [1].

Окрім величезного філармонійного досвіду, бандуристка виступала й на столичних театральних сценах. На запрошення драматичної актриси Л. Лимар, бандуристка взяла участь у моновиставі «Відьма» за Т. Шевченком [2, с. 152]. У фондах Українського радіо, на телебаченні зберігаються записи із програмами видатної бандуристки. Її бандура звучить у кінофільмі «Пропала грамота» за М. Гоголем (1975–1976).

Вокально-інструментальний жанр, без сумніву, є магістральним напрямом творчості Г. Менкуш. Водночас ми-

сткinya є однією з небагатьох виконавиць, які досягли значних успіхів як в вокально-інструментальному, так і в інструментальному жанрах. Бандуристка стала першою виконавицею низки інструментальних творів М. Дремлюги (Сюїта №1;№2), В. Кирейка (Баркарола), А. Маціяки («Легенда»), Б. Фільц («Новела») та ін.

Мистецький здобуток бандуристки Г. Менкуш, безперечно, потребує подальших наукових розробок.

Список використаної літератури

1. Інтерв'ю із Галиною Менкуш. Приватний архів І. Лісняк (від 14.09.2019).
2. Лісняк І. Академічне бандурне мистецтво України кінця ХХ — ХХІ століття. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2019. 254 с.
3. Менкуш Г. Бандуро, моя, мальованая... [Концертний та педагогічний репертуар бандуриста]. Київ : Задруга, 2002. 48 с.
4. Фільц Б. Багатогранність творчої діяльності Галини Менкуш (До 60-річчя від дня народження бандуристки) // Народна творчість та етнографія. 2006. № 3. С. 112–117.

ЛІТВІНОВА С. А.

Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, молодший науковий співробітник (Київ).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0687-9450>

КНИГА ПСАЛМІВ У ТВОРЧОСТІ ВІТАЛІЯ ГУБАРЕНКА

У процесі роботи з колекцією «Музичний фонд України», яка зберігається у відділі музичних фондів НБУВ, здійснено атрибуцію літературних текстів творів видатних композиторів ХХ століття. Серед творів, написаних на тексти Т. Шевченка, у колекції «Музичний фонд України» зберігається перлина оперного жанру — монументальна опера-ораторія В. Губаренка «Згадайте, братія моя», ор. 43

(1990–1991, лібрето М. Черкашиної-Губаренко), а також симфонія для тенора, сопрано та симфонічного оркестру «De profundis» В. Губаренка, ор. 51 (1994–1995).

Рукописи опери «Згадайте, братія моя» в колекції представлено у вигляді партитури¹, клавiру² і тексту лібрето³. Рукопис симфонії «De profundis» — партитура⁴.

Творчість Віталія Губаренка висвітлено в багатьох музикознавчих працях, але питання про функції текстів Книги Псалмів у його творах досі окремо не досліджувалося. Передусім потрібно з'ясувати, які тексти використовував композитор. Так, хоча у симфонії для тенора, сопрано та симфонічного оркестру В. Губаренка «De profundis» немає вказівки на тексти із перекладів Псалтиря І. Огієнка, ми знаходимо їх у другій частині твору. Загалом у симфонії використано уривки з 10-ти творів Т. Шевченка та окремі вірші з псалмів №№ 6, 21, 30 у перекладі українською І. Огієнка. Зокрема, сама назва симфонії подвійна і є літературними інципітами псалма № 129: «De profundis» (латиною) та «З глибини я взиваю до Тебе, о Господи» (у перекладі І. Огієнка українською мовою).

Основна частина вербального тексту опери-ораторії «Згадайте, братія моя» — твори Т. Шевченка: поетичне послання «І мертвим, і живим...», «Хіба самому написать...», «В казематі», уривки з різних частин поем «Неофіти» та «Гайдамаки», «Полякам», «Думка» («Тяжко, важко в світі жити...»), «Думка» («Нащо мені чорні брови...»), «Давидові псалми» (уривки з окремих псалмів №№ 12, 132, 136) та вірші з псалма «Благослови, душе моя, Господа...» (№ 102: 1, 2, 13–16а; переклад українською мовою І. Огієнка).

Опера-ораторія має багаторівневу полілогічність:

1) рівень вербального тексту — старозавітні псалми, у перекладі І. Огієнка та переспіви Т. Шевченка;

¹ Музичний фонд МК, № 1621; автограф, олівець.

² Музичний фонд МК, № 246; автограф, синя ручка.

³ Музичний фонд МК, № 247; авторизований машинопис.

⁴ Музичний фонд МК, № 1617; автограф, олівець.

2) рівень жанру — антична трагедія, опера, ораторія, сучасна опера-ораторія;

3) рівень історичних паралелей: Ізраїль — Єгипет , Україна — Польща;

4) рівень драматургії — інтонаційні паралелі, формота жанроутворення.

Псалми у творах мають багатофункціональне навантаження і виконують культурологічні, релігійно-філософські, психологічні та драматургічні функції. Зокрема, формотворча функція псалмових текстів в опері-ораторії проявляються вже у Пролозі: твір розпочинається Solo Timpani, яке переростає у передпочинальний псалом «Благослови душе моя, Господа» у виконанні мішаного хору *a cappella*. Багатим спектром музичних засобів композитор відображає непохитність і присутність Божественного початку, невідворотність трагедії та святість народної боротьби за свободу. Тексти псалмів лібретист та композитор використовують вибірково, добираючи найвиразніші їх рядки. Композитор вкладає тексти псалмів № 102 та Шевченкові №№ 136, 132 в уста хоровим колективам — мішаному, чоловічому та дитячому. Зокрема, введення текстів із псалма «На ріках круг Вавилону» у виконанні чоловічого та дитячого хорів пронизують Пролог, Епісодій перший (Конфедерати) та Стасим перший, чим підкреслено тему плачу-голосіння українського народу в неволі, його трагедію як загальнонародну, так і особисту для кожної окремої людини, що у подальшому накладе відбиток на наступні покоління.

Як відомо, багато Шевченкових поезій мають молитовний характер, тому науковці (філологи та музикознавці) наголошують на сакралізації його поезії в українському соціокультурному просторі. Особливо ця тенденція проявляється останнім часом. Книга Псалмів та Шевченко є справді нерозривні, бо все його життя є невід'ємним від неї з дитинства до останніх днів: вчився читати по Псалтирю та був учасником чину Похорону, тому знав основну частину псалмів напам'ять, що і спонукало у подальшому до написання циклу поезій «Давидові Псалми». Мабуть, саме тому, щоб

показати відчай та знесиленість Гонти від внутрішньої несамовитої боротьби Віталій Губаренко вкладає в уста Кобзареві уривок з тексту псалма «Чи Ти мене, Боже милий», а різке переключення-продовження від молитви-звернення до тексту «А мій батько орандар...» додає жахливої трагічності.

Упродовж твору, не дивлячись на конкретні історичні події, композитор за допомогою текстів псалмів запитує нас та робить спробу відповісти на одне з головних питань людства — питання Любові у різних її проявах: до людини, дитини, Батьківщини та Бога. Як відомо, саме Книга Псалмів у скороченому вигляді переповідає все Святе Письмо та містить відповіді на всі повсякденні й одвічні питання людства і це є одним із чинників актуальності Псалтиря протягом більш ніж три тисячі років. Відповідно й музичні твори, що містять псалмові тексти, стають або постійно актуальними у соціокультурному просторі України, або актуалізуються в окремі історичні періоди.

МОРГУНОВА Т. Л.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, професор кафедри камерного ансамблю (Київ).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1567-1586>

ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОГО ВИХОВАННЯ В ПОЛТАВСЬКІЙ ГУБЕРНІЇ НА ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ СІМЕЙНОГО АРХІВУ)

Музична обдарованість українського народу визнається в усьому світі, а основою розвитку музичних здібностей, формування естетичної необхідності в опануванні музики, як одного з основних засобів соціокультурного спілкування, стала система музичного виховання, яка складалася протягом багатьох століть в Україні.

У сімейному архіві моєї родини зберігається цікавий документ — рукопис мемуарів «Історія мого життя» [1], написаний у 1981 році моїм дідусем Бородіно Степаном Кононовичем (1900–1989). Цікаво, що в цих спогадах містяться відомості щодо музичного виховання в Полтавській губернії на початку ХХ століття. Народився Степан Бородіно, батько мого батька Леоніда Степановича 9 грудня (за старим стилем) 1900 року у старовинному селі Берестовеньки Константиноградського уїзду Полтавської губернії в сім'ї селян хліборобів (зараз Красноградський район Харківської області). Це село згадується у щоденнику подорожі академіка Гільденштадта 1774 року. Степан Кононович ретельно описує життя великої сім'ї і зазначає, що на свята батьки купували йому музичні інструменти — «дудочку за 3 копійки та губну гармошку за 5 копійок» [1]. Малим хлопчиком він грав на цих інструментах і співав пісні зі своїми друзями.

У 1908 році Степан вступив до церковно-приходської школи, до програми навчання якої входило читання церковно-слов'янських книг та спів церковних піснеспівів. Вчителька Марія Степанівна Бойко вела всі предмети і навчила учнів добре співати і 1911 року отець Костянтин, священник церкви села Берестовеньки, запропонував батькові Степана повезти хлопчика на конкурс в Архієрейський хор Хрестовоздвиженського монастиря у Полтаві.

Хрестовоздвиженський чоловічий монастир (зараз жіночий монастир) був заснований 1650 року на честь перемоги українських військ над військами Польщі. При ньому була заснована Слов'янська семінарія, серед випускників якої були Іван Котляревський, Василь Гоголь-Яновський (батько письменника Миколи Гоголя), ректор Петербурзької медико-хірургічної академії Семен Гаєвський та ін. У 1709 році цей монастир був ставкою шведського короля Карла XII.

Першого вересня 1911 року Степан склав іспити. Кожний хлопчик співав під фортепіано гами і вокалізи на різні голосні звуки та церковні молитви. Степан пройшов

за конкурсом та виховувався в цьому хорі з 1911 по 1918 роки. Хлопці з 8 до 15 років жили у гуртожитку для дітей, а після 15 років переходили в гуртожиток для дорослих. Дідусь докладно описує побут хористів і зазначає, що заняття з хору були тричі на тиждень і також хлопці навчалися гри на скрипці та музичній грамоті. Коли у Степана пройшла ломка голосу, у нього сформувався тенор і він продовжив співати в хорі.

Кожен хлопець, проспівавший в хорі 4 роки і закінчивший хорову школу, міг зайняти місце псаломщика або регента. У квітні 1918 року мій дідусь був затверджений Духовною консисторією на посаду псаломщика у Миколаївській церкві села Дар Надежда Константиноградського уїзду Полтавської губернії (зараз Сахновщинський район Харківської області) і перша його служба була на пасху у квітні 1918 року. Цікаво, що це село згадує Ліна Костенко у своєму творі «Берестечко».

Отже, у віці 17 років і 4 місяців Степан Бородіно міг працювати як музикант завдяки органічному поєднанню музичного виховання у сім'ї, школі та професійному хороовому колективі. Домашні мемуари дають уявлення про атмосферу час життя автора, їхня мова є «невимушеною, обривною та емоційно забарвленою» [2, с. 44]. Як бачимо, використовуючи різні джерела у вивченні історії музичного виховання в Україні, можна скласти цілісний образ складного процесу формування національної музичної ментальності.

Список використаної літератури і джерел

1. Бородіно С. К. Історія моєї життя : рукопис. 1981. 84 арк. Сімейний архів Т. Л. Моргунової.
2. Литвиненко А. І. Культурологічний потенціал регіональної мемуаристики Полтавщини кінця ХІХ — початку ХХ століть // Тези другої міжнародної науково-практичної конференції «Україна, Європа, Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях». Київ, 2018. С. 42–44.

МОСКАЛЕЦЬ О. В.

Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського
молодший науковий співробітник (Київ)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6441-7647>

УНІКАЛЬНЕ ВИДАННЯ НЕВІДОМОГО КВАРТЕТУ ПЕТЕРА РІТТЕРА

Творча спадщина німецького композитора, віолончеліста та диригента Йоганна Петера Ріттера (Peter Ritter, 1763, Мангейм — 1846) майже не досліджена [6, с. 449]. Атрибуція і нотографічний опис в базі IRBIS унікального примірника видання одного з його невідомих квартетів (єдиного твору композитора у фондах ВМФ НБУВ) може зацікавити джерелознавців та музикологів [2].

Цікаво те, що квартет видано у вигляді партитури. На той час це не було типовим явищем у нотному друкарстві: ансамблеві й оркестрові твори часто публікувалися у вигляді комплекту партій. Що стосується особливостей самого твору, зазначимо, що музична форма та навіть тональність цього квартету не є характерними для камерної музики XVIII ст. Побудова твору відрізняється від тодішньої традиційної. Тут маємо сонатне алегро в першій частині, а далі — рондо в однойменному мажорі. Повільна частина — *Adagio фа мажор* — є лаконічною, виглядає як окрема і міститься після рондо, але вона виконує функції своєрідного тріо. Бо далі в тексті автор просить повторити рондо *da capo al Segno*, і на цьому твір закінчується. Щодо тональності *do minor*, вона в часи П. Ріттера майже не траплялася у квартетах (наприклад, серед 122 квартетів віденських класиків маємо єдиний випадок у Л. ван Бетховена).

З огляду на особливості форми, цей квартет стоїть особібно, бо фактично є двочастинним. Усі решта сім виданих квартетів П. Ріттера є тричастинними. Більшість із них так само мають фінали у формі рондо, але рондо завжди є окремою третьою частиною і не передбачає виконання *da capo*.

Авторство твору з'ясовано за написом, надрукованим перед нотним текстом: «del Sigre P. Ritter». Титульного аркуша та номера нотної дошки немає. RISM та інші джерела не містять відомостей про наявність цього видання або рукопису цього твору в інших бібліотеках світу. Жодний список творів композитора не містить згадок про Квартет *до мінор*. У центрі двох розворотів (на згинах) є філіграні: вертикальний напис «JANauser». Вдалося з'ясувати, що видавцем цього квартету найімовірніше був мангеймський нотний копіст, гравер, музикант, нотний видавець і продавець нот Йозеф Абельсгаузер (Abelshausen) (1742–1831), який публікував навіть твори Л. ван Бетховена [1, с. 137].

Єдиним виданням квартетів П. Ріттера досі вважалася збірка «Шість концертних квартетів для двох скрипок, альту і баса ор. 1» [3]. Їх опублікував як комплект партій паризький видавець Жан-Жорж Зібер (Jean-Georges Sieber) 1788 або 1789 р. із присвятою королю Пруссії Фрідріху Вільгельму (Friedrich Wilhelm). Зараз це видання оцифроване і знаходиться у вільному доступі на сайті RISM. У 2017 р. Натан Грехем (Nathan Graham) створено цифрову версію ще одного твору — Квартету № 1 *соль мажор*. Її набрано на основі рукопису, який зберігається в Бібліотеці Конгресу США у Вашингтоні. Цей нотний матеріал також доступний завдяки сайту IMSLP. Ця бібліотека володіє найбільшим зібранням рукописів струнних квартетів П. Ріттера — шість автографів і ще два квартети у вигляді рукописних копій. Наразі невідомо, чи належить якась із них руці Абельсгаузера.

У 1774 році Й. Абельсгаузер уже працював копістом Мангеймської капели [4, с. 261]. А в 1779 згадується як службовець оркестру на посаді копіста серед списків музикантів капели [5, с. 329]. На початку 1770-х років нотне друкарство в Європі було розвинене вкрай слабо. І в такій музичній країні як Німеччина кожний здібний нотний копіст або гравер вважався цінним фахівцем. Видавнича діяльність Й. Абельсгаузера розпочалася за сприяння мангеймського музичного видавця Йоганна Міхаеля Гьотца

(Johann Michael Götz, 1740–1810). У 1802 році Й. М. Гьотц вирішив покинути Мангейм, передати видавничу справу Й. Абельгайзеру і назавжди переїхати до сусіднього міста Вормс. Невдовзі Й. М. Гьотц помер, а Й. Абельсгаузер, весь час залишаючись у Мангеймі, понад двадцять років самотійно продовжував видавничу справу свого колеги. Протягом усього цього часу в Мангеймі проживав і Петер Ріттер.

У творчому доробку П. Ріттера є щонайменше 15 струнних квартетів і, крім того, не менше 13 оригінальних квартетів для флейти, скрипки, альту й віолончелі (не враховуючи двох сонат, аранжованих автором для того ж таки складу інструментів). Збереглися також авторські рукописи принаймні двох духових квартетів для флейти, кларнета, фагота й валторни, а також одного квартету для флейт. Завдяки цьому протягом минулих століть ця музика мала шанси на виконання. Щодо струнного квартету *до мінор*, він не досліджувався і, ймовірно, не виконувався протягом останніх двохсот років.

Ретрокаталогізація нот із ВМФ триває, а це надає надію, що співробітники ВМФ зможуть внести свою лепту до справи створення зведеного Міжнародного каталогу музичних джерел (RISM), надаючи відомості не лише про раритетні, але й унікальні видання і таким чином скорегувати уявлення про західноєвропейську музичну культуру та її розповсюдження на теренах України.

Список використаної літератури

1. Clive H. P. Beethoven and his world: a biographical dictionary New York : Oxford University Press, 2001. 470 p.
2. Ritter P. Quartetto : [Ноти] / Й. П. Ріттер. [Mannheim], [Josef Abelshäuser], [1802–1820]. 1 партит. (10, [2] с.) (2 vl, va, vlc).
3. Ritter P. Six Quatuors Concertants Pour Deux Violons Alto et Basse : [Ноти]. Paris, Sieber, [1788–1789]. 4 парт. (2 vl, va, vlc).
4. Süddeutsche Hofkapellen im 18. Jahrhundert eine Bestandsaufnahme / L. Silke, P. Bärbel (Red.). Heidelberg Heidelberg University Publishing, 2018. 603 s.

5. Vogler G. J. Betrachtungen der Mannheimer Tonschule in 4 Bdn. Bd. 2. Mannheim : Bossler, 177. 370 s.

6. The new Grove dictionary of music and musicians / S. Sadie (ed.); J. Tyrrell (exec. ed.). 2 nd. ed. Vol. 21. Oxford ; New York : Grove, An imprint of Oxford Press, 2001. XXXVII. 939 p.

НАБОКОВА Н. М.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, здобувач кафедри теорії та історії культури науковий керівник — Л. Д. Бабушка, кандидат філософських наук, доцент (Київ).

РИСИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ ТА ЇХ ПРОЯВ У ЖИТТЄТВОРЧОСТІ ФЕДОРА ЯКИМЕНКА

1. Соціокультурні виміри національної ідентичності набувають особливого значення в парадигмі існування сучасного суспільства. Як визначає відома сучасна французька дослідниця Анн-Марі Тессьє в монографії «Створення національної ідентичності» термін національна ідентичність набуває магістрального значення тоді, коли громадяни будь-якої країни починають відчувати свою вразливість, загрозу своєму суверенітету, і в цьому випадку виникає необхідність чітко окреслити цитую «радикалізувати» свою відмінність. Носіями, продюсерами та трансляторами національної ідентичності насамперед вона називає інтелектуальну еліту конкретної нації: поетів, письменників, музикантів, композиторів, художників.

2. Класично існує два основні підходи до аналізу поняття національної ідентичності: перший базується на теорії примордіалізму (від лат. *primordial* — «споконвічний»), другий на теорії конструктивізму. Головна ідея першої теорії полягає в тому, що національна ідентичність розглядається як незмінна тотожність — стигмат, яку людина *a priori* набуває раз і назавжди.

Друга теорія — конструктивізм звертає увагу на «штучність» національної ідентичності, тобто на суб'єктивні фактори її виникнення. Цей підхід та його методологія використовується для пояснення державотворення у парадигмі новітньої історії 20 століття.

3. Ентоні Сміт, професор соціології Лондонського університету і Лондонської школи економіки, формулює найголовніші риси національної ідентичності: 1) історична територія або рідний край, «колиска» рідного народу; 2) спільні міфи та історична пам'ять; 3) спільна культурна спадщина й культурна спорідненість, духовні автентичні цінності; 4) прадавні звичаї і обряди народу; 5) єдині юридичні права та обов'язки для всіх членів; 6) спільна економіка. Відповідно до його теорії культурні ознаки посідають вагоме місце в теорії визначення національної ідентичності.

4. Саме з точки зору ідентитетів за теорією Е. Сміта визначається національна приналежність композитора Федора Степановича Якименка. Сам композитор своїм походженням (свідоцтво про народження та хрещення), культуро-творчим доробком, своїми ціннісними орієнтаціями, своїми об'єктивними факторами життєдіяльності яскраво проявив свою національну ідентичність.

Аналіз його композиторсько-виконавської діяльності, його біографії, його епістолярної та творчої спадщини, віднайдених в бібліотеках та архівах документів та листів доводить сутність його ідентичності як українського митця.

5. З 1906 року В. Якименко в рідному Харкові викладає в Інституті шляхетних панянок та в Музичному училищі ІРМТ. Саме тут починається його активне концертне життя, відбувається плідна композиторська діяльність. У цей період він написав свою віолончельну сонату, опус 37, яка вперше виконувалася в Харкові 1907 року за рукописом, опублікована 1908 року у видавництві Юргенсона. Соната присвячена віолончелісту, викладачу Харківського училища Евсею Білоусову, який і був першим її виконавцем. Як стверджує Ольга Зав'ялова, вона вважається другою українською віолончельною сонатою.

6. У празькому колі в тісному спілкуванні з Микитою Шаповлом у Федора Степановича народжуються задуми щодо створення великомасштабних композицій на українську тематику.

7. У культурному діалозі з Францією він довів щоденною працею власні духовні орієнтири, які позиціонували його як українця. Свідченням цього є його оркестрові обробки українських пісень, які звучали щотижня на французькому радіо, а також вокальні та камерні твори на українську тематику, солоспіви, які виконувались українською мовою. Це романси на вірші Олександра Олеся «В пісні муки», «Ти не дивуйсь», «Не заллється співом серце», твори на вірші Тараса Шевченка та Микита Шаповала.

8. Переконливий яскравий доказ його власного визначення своєї національної ідентичності в культурологічному діалогічному просторі Франції, це є його епістолярна спадщина та рукописи балетів в Національній бібліотеці Франції, які присвячені українській тематиці, про що свідчать назви балетів та їх картин:

— перший симфонічний балет «На пагорбах України», опис 81, 76 сторінок, 8 картин;

— другий симфонічний балет «Примари та видіння», опус 82, 96 сторінок, 5 картин;

— третій симфонічний балет «На березі Дніпра», опус 83, 96 сторінок, 8 картин;

— четвертий симфонічний балет «Русалки», опус 84, 87 сторінок, 2 картини.

9. Своєю творчістю та життєдіяльністю він продемонстрував тісний зв'язок з українською культурою, втіливши і розвинувши у своїх творах, написаних у другій половині життя, міфи, традиції та символи, властиві українському етносу. Залишаючись у контексті французького культурного простору, він вів із ним діалог, просуваючи та підкреслюючи своєю творчістю свою українську ідентичність, оберігаючи себе від знеособлення, зберігаючи свою духовну субстанцію та свій культурний код.

НІМИЛОВИЧ О. М.

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, доцент кафедри музикознавства та фортепіано (Дрогобич).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-1795-9288>

ТВОРЧИСТЬ ЛЕСІ ДИЧКО У ДЗЕРКАЛІ СУЧАСНОЇ КОНЦЕРТНО- ВИКОНАВСЬКОЇ ПРАКТИКИ

Народна артистка України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка та муніципальної премії «Київ» імені Артемія Веделя, кавалер орденів святого Володимира, Ярослава Мудрого, Княгині Ольги, Святої Великомучениці Варвари, Почаївської ікони Пресвятої Богородиці, «За заслуги», член Спілки художників України, професор Національної музичної академії ім. П. Чайковського, член-кореспондент Академії мистецтв України, авторка чудових різножанрових музичних композицій Леся Дичко — постать, яка щиро вболіває і сприяє розвитку українського високопрофесійного музичного мистецтва.

Великий талант і працелюбність, висока фаховість і душевність стали запорукою творчого успіху й популярності славної композиторки. А концертна панорама творчості Лесі Дичко є настільки цікавою і багатогранною, що потребує окремого висвітлення і дослідження, адже вона також доводить і найвищий рівень художньої майстерності композитора, значущості автора музики в сучасному музичному просторі.

У період 2014–2019 років відбулася низка знакових і величних авторських концертів Лесі Дичко, які відбувалися у Великому залі Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського, щорічно у програмах Міжнародного фестивалю «Київ Музик Фест», в Колонному залі ім. М. Лисенка, в концертному залі ім. С. Людкевича Львівської філармонії, в Одеському Національному академічному

театрі опери і балету, в концертній залі Київської дитячої школи мистецтв № 8 тощо.

Знаменно, що у виконанні знаних українських виконавців-солістів, диригентів, хорових колективів і симфонічних оркестрів з великою майстерністю було виконано: «Натхнення» Хореографічні картини за одноактним балетом «Катерина Білокур» (балет за мотивами картин Катерини Білокур (1983–2014), Літургію № 1 на канонічні тексти для солістів *a cappella* «Благослови, душе моя, Господа», Фантазію «Думка» на слова Т. Шевченка і «Слава Отцю і Сину» із Літургії № 2 для солістів і мішаного хору *a cappella*, баладу «Ой, по горі ромен цвіте» на вірші Т. Шевченка для соліста та мішаного хору *a cappella*, симфонію «Шевченкіана», «Інтермецо» — Фантазію для мішаного хору на слова Павла Мовчана та «Шпалери Обуза» — другу частину з хорового концерту «Французькі фрески» для читця та мішаного хору *a cappella* на слова французьких поетів, «Хори вічності» — третя частина з хорового концерту «Краю мій рідний» для солістів, мішаного хору та ударних інструментів на слова Бориса Олійника та Степана Жупанина, Рапсодію «Думка» для сопрано, чоловічого хору та симфонічного оркестру, Хорову оперу «Золотослов» для солістів і двох хорів, побудовану на текстах народних обрядових пісень із книги «Золотослов» (Поетичний космос давньої Русі) й чимало хорових та інструментальних композицій. З великим успіхом прозвучало винятково важливе у творчому доробку композиторки полотно — Симфонічні фрески «Джерело» («Моя Україна») в шести частинах для солістів, жіночого, чоловічого, мішаного хорів та симфонічного оркестру. Твір написаний за картинами сучасних українських художників у 2013–2014 рр., в якому композиторка намагалася подати окремі грані творчості видатних українських художників сучасності, які вплітаються у поняттєвому плані в такий розкішний візерунок як «Моя Україна» і чисте невичерпне «Джерело», з якого ми всі черпаємо сили і натхнення. Музика, живопис і література — улюблені мистецькі напрями, в яких працює Леся Дичко. Використані

для написання твору картини відомих художників відображають у розмаїтих відтінках фарб те, що зворушило їх, розчулило, а композиторка неперевершено відобразила їх у гармонії звуків та словесних образів, яскравій манері гри контрастів у звукових барвах, таким чином тісно переплітаючи різні мистецькі спрямування, які доповнюють один одного, допомагають відтворювати і об'єднувати в єдине ціле і живопис, і музику, і слово. Відбулася світова прем'єра хорової опери Л. Дичко «Різдвяне дійство» для читця, солістів, дитячого та мішаного хорів, труби та ударних інструментів (Одеса, 2015) [1], прозвучало чимало композицій, масштабних полотен мисткині, написаних на слова Тараса Шевченка. Слухаючи ці хорові композиції Лесі Дичко, пригадується влучна і глибока думка Софії Грици: «За справжній оркестр служить композиторці хор. У хорі вона почуває себе володаркою. На хор покладає конструктивні, темброві функції в усіх своїх музичних експериментах... Сильні враження, які слухач отримує від музики Л. Дичко, йдуть від її непохитної віри і відданості ідеї, яку вона реалізує у своїх творах» [2, с. 101–102].

У цій багатогранній концертній палітрі Леся Дичко постає перед нами як творець музики і педагог, як невтомний громадсько-культурний діяч і берегиня української хорової музики. Композиції Л. Дичко широко відомі як в Україні, так і далеко за її межами: у США, Канаді, Франції, Великобританії, Німеччині, Данії, Іспанії, Угорщині, Болгарії, Польщі. В Україні хорові твори композиторки представлені у репертуарі всіх професійних колективів, які часто гастролюючи й беручи участь у різноманітних конкурсах і фестивалях, популяризують і творчість Л. Дичко, і загалом сучасне українське хорове мистецтво. Концертні програми, лекції мисткині, які ввібрали таку кількість творів і виконавців, проходять на одному диханні, піднесено, майстерно у Львові, Одесі, Хмельницькому, Дніпрі, Житомирі, Вінниці, Чернівцях, Кропивницькому. Леся Дичко є постійним членом оргкомітетів фестивалів «Київ Музик Фест», «Прем'єри сезону», головою журі хорового конкур-

су «Південна Пальміра» (Одеса), багаторічним членом журі конкурсу церковної хорової музики «Хайнувка» у Білостоку (Польща).

Леся Дичко — мисткиня, яка створила свій неповторний стиль, сповнений національним колоритом, любов'ю до людей і природи, архітектури і образотворчого мистецтва. Як зауважила доктор мистецтвознавства, професор Стефанія Павлишин: «Творчість композиторки невідривно пов'язана з українським фольклором. Та відбувається це в особливий спосіб ..., черпаючи з них (українських пісень — *О. Н.*) щось найглибше, найістотніше як стимул до власного самовизначення» [3, с. 6]. Велич концертних залів, магнетизм музики Л. Дичко, майстерне подання композицій виконавцями і натхненне сприйняття публікою — всі ці чинники гармонійно переплелись у світлопроменистій і піднесеній концертній палітрі мисткині.

Список використаної літератури

1. Гомельська Ю. Дивовижні вібрації душі Лесі Дичко // Музика. 2015. № 6. С. 14.
2. Грица С. Леся Дичко в житті і творчості. Дрогобич : Посвіт, 2012. 272 с.
3. Павлишин С. Найвизначніша українська композиторка // Наше життя (Нью-Йорк). 1999. № 4. Квітень. С. 5–7.

Олійник А. В.

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, аспірант кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва (Івано-Франківськ).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5498-9366>

**МІЖНАРОДНА СПІВПРАЦЯ
НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО З НАВЧАЛЬНИМИ
ЗАКЛАДАМИ НІМЕЧЧИНИ ЯК ФАКТОР
КУЛЬТУРНОЇ ПОЛІТИКИ**

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського (НМАУ) є провідним центром музичної освіти України, який не тільки відіграє важливу роль у музичному житті держави, але є також всесвітньо відомим закладом. Тут зосереджено потужний науково-творчий потенціал фахівців. За методикою визначення «Топ 200 Україна» кафедрою ЮНЕСКО у 2019 році, НМАУ посіла перше місце серед вищих мистецьких навчальних закладів України.

Формуючи музично-творчу еліту українського суспільства як національного суб'єкта світової культури, НМАУ здійснює вагому міжнародну співпрацю, зокрема й із навчальними музичними закладами ФРН, яка знаходить свій вияв у таких формах: укладення міжнародних угод про співпрацю з музичними навчальними закладами (зокрема, між НМАУ ім. П. І. Чайковського і Вищою музичною школою імені Ф. Мендельсона-Бартольдї м. Лейпциг), за якими відбувається обмін студентами і творчими колективами, нотною, науково-методичною літературою, проведення майстер-класів, лекцій, концертів провідних викладачів, здійснення спільних творчих проєктів, ознайомлення з культурними досягненнями країн; обмін досвідом і творчими ідеями між українськими та німецькими музикантами (так, впродовж 2009/2010 навчального року в

НМАУ відбулися майстер-класи зі старовинних персидських інструментів, майстер-класи відомих виконавців, зокрема Отто Штокмайєра (орган, Німеччина); оскільки НМАУ з 1998 року є членом Європейської асоціації консерваторій, музичних академій та вищих музичних шкіл (АЕС), то щороку ректор бере участь у конгресі керівників вищих музичних навчальних закладів, ректорів музичних академій і консерваторій всіх континентів (членами АЕС є понад 300 консерваторій світу). У минулі роки конгреси АЕС відбувалися у різних країнах світу, зокрема в містах Бонн, Берлін, Мюнхен (Німеччина); студенти і творчі колективи НМАУ успішно представляють музичне мистецтво за межами України (зокрема й у ФРН) на престижних міжнародних музичних конкурсах (щороку загальна кількість дипломів і лауреатських звань наближається до 100) і фестивалях (участь симфонічного оркестру НМАУ у фестивалі Young Euro Classic, заснованого у 2000 році у Берліні [5]); науковці НМАУ постійно беруть участь в міжнародних наукових конференціях та публікують наукові праці в престижних зарубіжних журналах і збірках; збереження і пропагування унікальних нотних колекцій (за угодою 2000-го року між Центральним державним архівом-музеєм літератури і мистецтва України, НМАУ, Архівом Баха в Лейпцигу, Singakademie Берліна і музичним факультетом Гарвардського університету розпочалася співпраця із зберігання, опрацювання та використання унікальної колекції творів західноєвропейських композиторів XVII–XVIII ст. — так званого «Архіву Баха») [1]; реалізація програми «Тижні Німеччини в Україні» (так, 20.09. 2016 у НМАУ відбувся майстер-клас Тріо Оберон у складі: Хенья Земмлер (скрипка), Антоанета Емануїлова (віолончель) і Йонатан Анер (фортепіано). Організаторами заходу були Гете-Інститут в Україні, Посольство ФРН в Україні та НМАУ [3]; здійснення мистецьких проектів — Міжнародний фестиваль «Європейська Весна в Академії», приурочений до святкування Дня Європи в Україні, який передбачає різноманітні концертні, творчі та наукові заходи, присвячені

певній знаковій для європейської музичної культури постаті [2]; співпраця із провідними зарубіжними фірмами виготовлення музичних інструментів — у 2019 році з робочим візитом до НМАУ ім. П. І. Чайковського прибули представники німецької фірми «C. Bechstein». Делегація виявила неабияку зацікавленість у навчальному процесі академії та проявила бажання сприяти розвитку музичного мистецтва. На зустрічі обговорювали питання щодо можливості майбутньої співпраці між корпорацією та НМАУ. Керівництво НМАУ нагородили власника «C. Bechstein» Штефана Фреймута почесною відзнакою та вручили пам'ятну медаль до 105-річчя від заснування НМАУ ім. П. І. Чайковського генеральному директору Карлу Шульце [4].

Такі різноманітні форми міжнародної співпраці провідного вищого музичного навчального закладу свідчать про продуману культурну політику його керівництва, яка вводить українську музичну культуру у світовий культурний простір.

Список використаної літератури

1. Музика, яка мовчала століття. URL: https://dt.ua/CULTURE/muzika_yaka_movchala_stolittya_prigodi_arhivu_baha.html (дата звернення 09.09.2019).
2. Перший міжнародний фестиваль «Європейська весна в академії: Пуленк-fest». URL: <http://knmau.com.ua/pershij-mizhnarodnij-festival-yevropejska-vesna-v-akademiyi-pulenkfest/> (дата звернення 09.09.2019).
3. Тиждні Німеччини в Україні. URL: <http://deutsche-wochen-ukraine.com/aktualna-programa-tizhniv-nimechchini/> (дата звернення 09.09.2019).
4. Тригуб В. Наша мета — лідерство! Європейський рівень! — Максим Тимошенко. URL: <https://site.ua/viktor.trygub/21105/> (дата звернення 11.09.2019).
5. Dümpling Albrecht. Konzerte mit Symbolcharakter. URL: <https://www.nmz.de/artikel/konzerte-mit-symbolcharakter> (дата звернення 09.09.2019).

ПЕТРИШИНА Т. В.

Львівська національна музична академія імені
М. В. Лисенка, аспірант кафедри теорії музики (Львів)ю

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8891-2386>

УКРАЇНЬСЬКА ТЕМА В РОСІЙСЬКІЙ ОПЕРІ ХІХ СТОЛІТТЯ

ХІХ століття є періодом життя українського народу та існування української культури в умовах бездержавності. Території, споконвічно населені українським етносом, унаслідок всім відомих історичних подій опинилися розподіленими між двома великими імперіями — Російською та Австрійською (від 1867 року — Австро-Угорською). В кожній з цих імперій українська культура і традиції українського народу розвивалися своїм шляхом. Багато в чому це залежало від державної політики, яка була різною по відношенню до українського населення.

У Російській імперії панували ідеї закріпачення й асиміляції, до народу, що населяв територію Малоросії, ставилися як до чогось другосортного, українській культурі і національним традиціям українського народу відмовляли у самотності, наголошуючи на тому, що все це є російським. Публікація двох томів «Вечорів на хуторі поблизу Диканьки» М. Гоголя (1831–1832) дещо відкрила світ української культури, колорит української мови, оригінальність літературних сюжетів та ін., однак цього виявилось замало і загальне ставлення до України як однієї з провінцій великої імперії, далекої південної окраїни, не змінилося, а тільки укріпилося.

Територія Правобережної України після перебування у складі Великого князівства Литовського та Речі Посполитої увійшла до Австрійської імперії. Державницька політика австрійських монархів була спрямована на невтручання у культурне життя корінних народів, що населяли покрайні території імперії, і в цих умовах українському на-

селенню вдалося зберегти, продовжити і розвинути свої культурні, побутові і релігійні традиції.

Різне ставлення до українського етносу та його культури в Російській та Австрійській імперіях позначилося на відображенні української теми в музичному мистецтві обох держав, що можна наочно простежити на прикладі оперного жанру. Аналіз оперної творчості композиторів, що були народжені в Російській імперії і працювали в Петербурзі і Москві, показав, що в їхніх творчих планах та їхньому доробку українській темі відводиться доволі важливе значення, а зацікавленість цією темою виникла у 60-ті роки XIX століття. В оперній творчості композиторів Австро-Угорщини цього не спостерігається.

Оперна творчість російських композиторів, які в той чи інший спосіб відобразили у своїх операх українську тему (М. Мусоргський, М. Римський-Корсаков, П. Чайковський), вже давно дістала ґрунтовний музикознавчий аналіз. На сьогоднішній день написано великі монографії з творчості цих композиторів, у яких зроблено огляд оперної спадщини. Однак, на наш погляд, опери української тематики варто виділити в окремих блоках і дослідити детальніше й глибше, враховуючи проблему сприйняття і розуміння української культури у її традиціях і тогочасних оцінках провідними представниками російського музичного мистецтва другої половини XIX ст.

Першим завданням на цьому шляху має стати висвітлення стану і розвитку культурних традицій українського народу, що проживав на південних територіях Російської імперії у XIX столітті і чиї багатовікові національні надбання нівелювалися й уніфікувалися під впливом політики, спрямованої на закріпачення та русифікацію українського населення. Для цього необхідно задіяти широке коло наукової літератури, у якій висловлюються вказані питання, визначити, як мінялися погляди авторів на проблему національної самобутності українського народу залежно від часу і місця написання і видання наукових праць, а також приділити увагу поглядам представників російської культури, передусім музикантів другої половини XIX сто-

ліття, на проблему сприйняття українства та розуміння української культури.

Наступне завдання пов'язане із висвітленням історичного аспекту досліджуваного питання і полягає у з'ясуванні причин зацікавленості композиторів Російської імперії українською темою та шляхів практичної реалізації цієї зацікавленості у певних напрямках, жанрах і стилях оперної творчості. У зв'язку із цим надзвичайно корисним має стати докладний аналіз індивідуальних поглядів кожного з композиторів, висловлених ними особисто — у листуванні, критико-публіцистичних статтях, мемуарах, спогадах сучасників тощо, та аналітичний огляд жанрово-стильових особливостей оперних творів, написаних на українську тему.

Ще одне завдання полягає у визначенні специфіки переломлення національного компонента в операх української тематики. Воно вимагає аналізу різноманітних питань, починаючи від особливостей переробки тексту літературних першоджерел в оперні лібрето і завершуючи визначенням мовностильових, драматургічних і формотворчих засобів втілення в операх російських композиторів особливостей українського мистецтва і культури.

Список використаної літератури

1. Березовчук Л. Н. О типологии межкультурных взаимодействий в музыке // Стилиевые тенденции в советской музыке 60–70-х гг. Ленинград : ЛГИТМК, 1979. С. 164–181.

2. Воспоминания о Чайковском / сост. Е. Е. Бортникова, К. Ю. Давыдова. Г. А. Прибегина; ред. Вл. В. Протопопов. Москва : Музыка, 1980. 477 с.

3. Корній Л. П. Історія української музики. Ч. 3 : XIX століття. Київ; Харків; Нью-Йорк : Вид-во М. П. Коць, 2001. 480 с.

4. Єфремова Л. Мусоргський і Україна. Київ : Державне вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1958. 171 с.

5. Римский-Корсаков Н. А. Летопись моей музыкальной жизни. 8-е изд. Москва : Музыка, 1980. 454 с.

6. Стасюк С. А. К вопросу формирования жанровых архетипов в русской оперной классике // Музичне мистецтво. Донецьк : Юго-Восток, 2012. Вип. 12. С. 105–115.

ПРОКОПОВА О. В.

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

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7669-5887>

МУЗИЧНЕ ВТЛЕННЯ ІДЕЇ БІНАРНОСТІ СВІТОБУДОВИ У СИМФОНІЇ-ДИПТИХУ АННИ ГАВРИЛЕЦЬ

У публікаціях музично-критичного спрямування про «Симфонію-диптих» Анни Гаврилець дослідники одно-стайно відзначають глибину композиторського задуму.

Твір написаний 2010 року. Композитор звертається до тембру струнного оркестру, що відразу налаштовує на певну інтимність і камерність ідейного задуму.

Закладена в назві симфонії ідея бінарності проявляється на структурному і змістовому рівні. Симфонія складається з двох контрастних частин. Перша — дієва, ритмічно-активна, друга — текуча, статична у своїй споглядальності.

Перша частина повністю зіткана з уламків ритмічної формули, що постає як лейтритм усієї частини. Починається симфонія проведенням цього лейтритму на звуці *ре* у віолончелей. Так утворюється чотиритактова побудова, якою буде підтримуватися ритмічна пружність частини. Концентрація на тоні *ре* виховує у слухача відчуття стійкості й дає змогу говорити про його тонічну функцію. Експозиція цього тематичного матеріалу проходить як діалог між віолончелями, у яких тема звучить то почергово, то імітаційно.

Гармонічні утворення, які починають виникати на остинатному ритмічному фоні, відразу вказують на тяжіння А. Гаврилець до використання гостро-дисонуючих спів-

звуч. З верхніх звуків акордів починає поступово кристалізуватися пластична мелодична лінія, яка звучить у партії першої віолончелі і вносить тужливий відтінок у загальний характер звучання.

Гармонічне насичення звукової тканини супроводжується розширенням використаного інструментарію — починають звучати високі струнні інструменти.

Яскравішого розвитку лірична сфера набуває коли мелодична тема проводиться в терцію і більш поживавлено ритмічно. Її рівномірний рух спричиняє зміни у звичному ритмічному фоні, тепер — це дуольна пульсація.

Своєрідним завершенням розділу форми можна вважати тимчасове зникнення лейтритму. На зміну йому приходить мелодія кружляючого типу навколо звука *re* у скрипок, на тлі квартакорду. Завершується цей тематичний матеріал квазіімітаційним діалогом між скрипками й альтами.

Наступний розділ форми сповнений лейтритмом, у ньому кристалізуються уламки мелодичних тем, які наче виринають із порожнечі й у тій же порожнечі тонуть знову. Але загальний динамізм звучання вже спрямований до кульмінації.

Передкульмінаційна зона примітна тим, що відбуваються зміни в монолітності ритмічного фону. Тепер пульсація витримана не на одному звуці, а пульсують різноманітні кластери у співвідношенні *sol* — *tutti*, з використанням зловісного, шиплячо-свистячого штриха *sul ponticello* і динамічних контрастів. Звучання зазнає і метричних змін, зумовлених уведенням тактів у розмірі 7/8.

Кульмінація являє собою оркестрове *tutti*, залишаються пульсуючі співзвуччя у строгому оформленні лейтритмом. Після громіздкого звучання кульмінації емоційне заспокоєння досягається поступовим збалансуванням звучання. Ритмічна формула вирівнюється, і тепер вона має виключно дуольну природу. І хоча гармонічна складова усе ще презентується кластерними нагромадженнями, у нижньому шарі фактури виділяються чіткі ходи паралельними квінтами.

Кадансова зона повертає слухачів до звучання монотонного звука *re*, що, правда, тепер він виникає як розв'язання після звучання терції *do-dieз — mi*, що має домінантове забарвлення. Моторошності звучанню додають ще й штрихи *collegno* та *sul ponticello*. Такими ефектами досягнуто замирання звучання, коли вже майже згаслий звук на *glissando* «переповзає» *attacca* у другу частину.

Такий еkleктизм тематичного матеріалу і постійний пульсуючий ритмічний фон створюють враження змалювання хаосу, у якому миготять бляклі часточки невідомої матерії. Передається своєрідна статика в дії.

Друга частина занурює слухача у сферу тягучої за своєю природою сонористики. Авторська ремарка *Nobile* («благородно») налаштовує на сферу високої поезики. У цій частині є основна мелодична тема, яка неодноразово проводиться і є виразником ідеї споглядальності, неспішного роздуму. Тема постає як обігрування звука *do* (аналогічно з першою частиною).

Ця тема зазнаватиме певних змін: розширення і висхідного напрямку руху, стретного проведення, використання горизонтально-рухомого контрапункту, зміни тональності, розширення за рахунок низхідної секвенції.

Сонорна техніка письма пропонує великий спектр засобів для реалізації ідеї плинності буття, відтворення чогось надлюдського, того, що виходить за межі людської свідомості. Так серед можливих типів фактурних утворень знаходимо крапки, лінії (виконання яких передбачає гру рикошету з переходом на *collegno*, що створює ефект потріскування), потовщені смуги гармонічних співзвуч.

Завершенням частини звуком *ля-бемоль* з ефектом «потріскування» утілено ідею безмежності буття, надано можливість подальшого продовження існування, якщо не у звуковому вимірі, то, хоча б, у концепційному.

Отже, Анна Гаврилець написала твір, у якому передає своє бачення одвічних проблем людства. У першій частині відтворено світ окремої людини, з усіма його дисонансами й труднощами. Але коли у другій частині роз-

кривається картина макрокосмосу всесвіту, тоді стає зрозуміло, що в масштабних вимірах цей маленький світ сприймається лише як «потріскування», яке залишає маленький шрам на полотні безкінечності

ПРОХОРЕНКО-ДЕНЬГУБ Я. А.

Київський національний університет культури і мистецтв, аспірантка кафедри теорії та історії культури (Київ).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8447-5457>

ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИЦІЙНОГО ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ ФОЛЬКЛОРНИХ ДЖЕРЕЛ У ТВОРЧОСТІ ЮЛІА МЕЙТУСА В КОНТЕКСТІ НЕОФОЛЬКЛОРНИХ ТЕНДЕНЦІЙ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ 60–80 Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Як засвідчує досвід сьогодення, проблема переосмислення фольклорних джерел у творчості українських композиторів є одним з важливих об'єктів дослідження сучасного вітчизняного музикознавства. Її поліаспектне висвітлення передбачає детальний аналіз індивідуальної специфіки застосування народнопісенних інтонацій під кутом зору використання традиційних і новаторських композиційно-лексичних засобів.

У цьому контексті особливої уваги варта творча спадщина видатного українського композитора, музично-громадського діяча і педагога Юлія Сергійовича Мейтуса (1903–1997). У кожному з жанрових напрямів, у яких працював композитор, простежується глибока зацікавленість митця українською народною піснею, що позначилася на активному застосовуванні фольклорних джерел, переосмислених у контексті певної мистецької концепції.

Найвиразніше це засвідчують так звані «вільні обробки» українських народних пісень (для хору *a cappella* і солістів та для хору в супроводі фортепіано або оркестру),

у яких Ю. Мейтус прагне підкреслити послідовність сюжетно-драматургічних кульмінацій, посилити контрастне протиставлення різних куплетів, максимально відобразити характерні психологічні риси пісенних персонажів. У результаті куплетно-строфічна за своєю первинною структурою пісня трансформується в художньому задумі митця у розгорнуту музичну композицію на кшталт короткої поеми або фантазії. Цьому неабияк сприяє те, що композитор надає великого значення прийому звукоімітації, який він широко застосовує у тому випадку, коли текст пісні дає можливість віднайти певну аналогію з якимось акустичним ефектом або конкретним звуковим образом. Саме це спостерігаємо, наприклад, в обробці Ю. Мейтуса «Ой, пряду, пряду» із серії обробок для високого голосу (1939), у якій супровід імітує постійне журчання веретена. Ще цікавішими у цьому контексті видаються обробки митця, створені у 60–70-х роках ХХ століття, зокрема, «Ой там на горі дивний Див» для мішаного хору а cappella (1962).

Майстерно застосовуючи різноманітний ладо-гармонічний колорит та гнучкий фактурний виклад, збагачений продуманим використанням підголосків і контрапунктичних ліній, композитор створює поліваріантну образно-семантичну парадигму, яка поетапно відтворює і сюжетно конкретизує художній зміст того або іншого куплету пісні. З огляду на це особливого значення набуває тенденція до індивідуалізації окремих хорових партій, які наповнюються у мистецькому задумі композитора певним образно-смісловим забарвленням, характеризуючи специфіку різних персонажів пісні.

Прагнучи досягти ефекту максимальної сюжетно-образної персоніфікації, композитор упродовж твору майстерно комбінує різнофактурні варіанти ансамблево-хорового викладу, застосовуючи зі строкатого спектру композиційних музично-лексичних засобів (зокрема й досить новаторських) лише ті, які не порушують автентичного пісенного образу. Завдяки цьому Ю. Мейтус глибоко проникає в саме єство народної пісні, в її глибинну суть.

У цьому контексті доцільно провести опосередковані аналогії між творчістю Ю. Мейтуса та (актуальними на 60–70-ті роки ХХ століття) творчими пошуками композиторів так званої «нової фольклорної хвилі», втіленими упродовж трьох наступних десятиліть у цілій низці різножанрових творів: «Гуцульському триптиху» М. Скорика, кантатах Л. Дичко «Червона калина», «Пори року», пізніше — у фольк-опері Є. Станковича «Цвіт папороті», фольк-опері І. Шамо «Ятранські ігри», хоровому концерті В. Зубицького «Гори мої гори», хорових мініатюрах А. Гаврилець «Ой, горе тій чайці», «Засвічу свічу» тощо.

Не зважаючи на окремі спільні риси, які простежуються у процесі компаративного аналізу між деякими із названих творів та творчістю Ю. Мейтуса, фольклорно-композиційні підходи митця все ж неабияк вирізняються певною індивідуальною специфікою, адже ґрунтуються не стільки на застосуванні атональних та політональних засобів, притаманних авангардистсько-новаторським течіям західноєвропейської професійної музики середини — другої половини ХХ століття, скільки на гнучкому синтезі-взаємодії традиційних народно-пісенних засад та поширених елементів нео- та пост-романтичної лексики, найбільш відповідних авторському трактуванню архаїчних ладових устоїв українського народного мелосу. Це, зрештою, й визначає особливу мистецьку цінність фольклорно-композиційної спадщини митця як оригінальної складової вітчизняної музичної культури ХХ століття.

РАЄВСЬКА М. І.

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

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5260-6480>

ВАЛЕРІЙ ПОЛЬОВИЙ — ВАЛЕРІЙ ІВКО: З ІСТОРІЇ ТВОРЧИХ ЗВ'ЯЗКІВ

В історії музичного мистецтва співпраця композиторів з виконавцями постає як важливий елемент процесу музичної комунікації. Особливо це актуально для народно-інструментального виконавства, адже у зв'язку з процесами їх академізації постає нагальна потреба в нарощуванні оригінального репертуару, який би розкривав різні грані народних інструментів, демонстрував високий композиторський професіоналізм, мав справжню художню цінність.

Залучення професійних композиторів до творчості в народно-інструментальній галузі, у своїй більшості відбувалося завдяки безпосереднім контактам майбутніх авторів з виконавцями, які здатні розкрити іманентно закладені в інструменті неосяжні віртуозно-технічні та художньо-образні можливості. Саме таким контактам зобов'язане виникнення значних творів І. Ботвінова, В. Зубицького, Д. Клебанова, І. Ковача, Є. Мілки, О. Некрасова, В. Підгорного, В. Польового, О. Рудянського та ін.

Валерій Польовий (1926–1986) — талановитий український композитор, представник школи Бориса Лятошинського, творчість якого мало відома сучасному слухачеві. Він належить до когорти митців, на долі яких трагічно відбулася радянська репресивна політика. Детально ці сторінки біографії митця висвітлюються в публікаціях Вікторії Польової [2] та Валентини Кузик [1]. Разом із братом-близнюком, відомим художником Геннадієм Польовим, Валерій був репресований за сфабрикованим звинуваченням у створенні антирадянської організації. Перебуваючи

в жахливих умовах на рудниках Джебказгану протягом чотирьох років (1950–1954), він, однак, не покидав творчості. Зокрема, тут у нього народився задум Сонати для домри з фортепіано, який виник у результаті спілкування на засланні з домристом Георгієм Казаковим.

Повернувшись після реабілітації до Київа, композитор написав для домри й інші твори малої форми, серед яких дві концертні п'єси «Гуцулка» і «Козачок», «Елегія», дві Монодії для домри соло. Поява цих творів і виконання так чи інакше пов'язані з ім'ям Валерія Івка (нар. 1941) — заслуженого артиста України, блискучого музиканта-віртуоза, геніального педагога-новатора, фундатора власної виконавської школи, засновника та художнього керівника унікального камерного оркестру домристів «Лік домер» і, нарешті, композитора. На сьогоднішній день творчі зв'язки В. Польового та В. Івка залишаються невисвітленою сторінкою життєтворчості митців, що зумовлює новизну і актуальність доповіді.

Знайомство В. Польового і В. Івка відбулося при посередництві Марка Моїсейовича Геліса (1903–1976), на той час завідуючого кафедрою народних інструментів Київської державної консерваторії ім. П. І. Чайковського. В. Польовий, працюючи над Сонатою для домри, звернувся до М. Геліса з проханням порадити виконавця, який би міг презентувати цей складний віртуозний твір. М. Геліс порекомендував Валерія Івка, який у той час (1964 р.) навчався на другому курсі виконавської аспірантури. Відтоді зав'язалося справжнє творче спілкування двох майстрів, що вилилося в дружні стосунки. Після успішної прем'єри зазначеного твору в блискучому виконанні В. Івка, якого пізніше зарубіжні рецензенти назвуть «Паганіні домри», композитор ще більше зацікавився можливостями інструмента і наступні свої твори для домри («Гуцулка» та «Козачок») присвятив саме цьому виконавцю. Цікаво, що В. Івко не тільки здійснив прем'єри всіх названих творів, а й на прохання автора підготував їхні редакції.

Завдяки епістолярним матеріалам (8 листів В. Польового до В. Івка, 1972–1980), що зберігаються в особистому архіві В. Івка та його спогадам і коментарям, можна висвітлити чимало цікавих сторінок з життя цих двох постатей. Зокрема, з листів В. Польового до В. Івка, датованих 1977 роком, дізнаємося про деталі роботи над Двома монодіями для домри. В інших листах митці детально, з безліччю нотних прикладів обмінюються ідеями, обговорюють пропозиції один до одного.

Щодо редагування В. Івком домрових творів В. Польового зазначимо, що його суть здебільшого полягала в уточненні засобів художньої виразності, а саме артикуляційних рішень, динамічних відтінків, темпів, нюансів агогіки і, звичайно, аплікатури, до якої музикант ставиться напрочуд уважно. Певною мірою можна сказати, що виконавець додав до нотного тексту елементи власної виконавської інтерпретації. Подекуди велася спільна робота над редагуванням нотного тексту, зокрема й фортепіанної партії, здійснювалися окремі купюри, аби досягнути більшої стрункості форми твору. Композитор завжди уважно ставився до побажань виконавця, прислухався до порад, інколи погоджувався із запропонованими варіантами, а інколи наполягав на своїх рішеннях.

Співпраця В. Польового і В. Івка завжди давала плідні результати, супроводжувалася численними схвальними відгуками друзів, колег, слухачів. Зі спогадів домриста, особливо пам'ятним і значимим залишається висока оцінка, висловлена після виконання Сонати для домри на одному з пленумів Спілки композиторів України самим Борисом Лятошинським. У листах В. Польового неодноразово трапляються слова подяки і захоплення від виконання В. Івком того чи іншого твору, зокрема, Двох монодій, які митець виконав у авторському концерті, присвяченому 50-річчю братів Польових.

Домрові твори В. Польового у виконанні В. Івка були записані до фонду Українського радіо. Вони є важливою складовою репертуару виконавця та його учнів. Це по

справжньому складна, потужна, професійна, інтелектуальна музика, яка продовжує своє концертне життя і сьогодні, що є чи не найважливішим критерієм успішності буття твору. Саме тому спадщина В. Польового сьогодні є класикою академічного домрового репертуару.

Отже, активні і плідні творчі зв'язки Валерія Польового та Валерія Івка, які відбувалися в атмосфері дружнього, теплого і душевно близького спілкування, є яскравим прикладом взаємозбагачення композитора та виконавця.

Список використаної літератури

1. Кузик В. В. Митець і система // Музика. 2007. № 5, С. 24–26.
2. Польова В. В. Листи Б. Лятошинського до В. Польового // Музика. 1996. № 1. С. 22–23.

РАКОЧІ В. А.

Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра кандидат мистецтвознавства, викладач відділу «Теорія музики» (Київ).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4025-2213>

ОРКЕСТРУВАННЯ ЯК ЗАСІБ СИНТЕЗУ МИНУЛОГО І СУЧАСНОГО У «КАРПАТСЬКОМУ» КОНЦЕРТІ ДЛЯ ОРКЕСТРУ МИРОСЛАВА СКОРИКА

У музикознавстві дослідженнях «Карпатський» Концерт для оркестру Мирослава Скорика висвітлюється в контексті втілення ідей неофольклоризму, в аспекті музичної форми, виявляються характерні ладові звороти, інтонаційні поспівки та ритмічні формули (Козаренко 2000, Драганчук 2001, Кияновська 2008, Івахова 2013 тощо). Однак специфіка трактування оркестру і власне його роль у поєднанні народного та класичного мистецтва як нерозривного цілого дотепер ґрунтовно не проаналізовано.

У цій доповіді оркестр трактовано як визначальний засіб конвергенції двох начал. Утілення синтезу здійснюється на чотирьох рівнях. По-перше, звук: у цілком класичному за структурою та складом оркестрі відтворюються тембри традиційних карпатських інструментів (наприклад, подвійне соло валторн імітує трембіту). По-друге, виклад: значна поширеність унісонної фактури — вельми рідкісного способу презентації матеріалу у симфонічних творах загалом — додає експонуванню архаїчності; але це симфонічний оркестр двадцятого століття, що відтворює патріархальний світ. По-третє, жанр: риси *concerto grosso* сімнадцятого століття (група солістів та *tutti* в опозиції) поєднується з унікальним жанром ХХ століття — концертом для оркестру (кожний виконавець інтерпретується як соліст). По-четверте, стиль: витоки джазу (синкоповані лінії, важливість ударних, театральність чисельних соло), фольклору (цимбали, дерев'яні ударні інструменти, імітація народних інструментів та ансамблів) та класичне мистецтво (звукові кластери, пуантилізм, оркестрування) об'єднують різні часи і відображають мультикультурний світ.

Отже, оркестрування Концерту відіграє одну з ключових ролей у поєднанні минулого і сучасного та контекстуалізації багатовікової народної творчості у пан-європейську неофольклорну хвилю (К. Шимановський, Б. Барток, З. Кодай) та інспіруючий рух до свободи у всьому світі («літо кохання» у Сан-Франциско 1967; Париж та Празька весна 1968 та ін.).

РЕВАКОВИЧ Н. Б.

Державне музичне училище імені Ю. Ельснера, доктор філософії, викладач (Варшава, Польща).

ФЕСТИВАЛЬ «ДНІ УКРАЇНСЬКОЇ МУЗИКИ У ВАРШАВІ» — ЗАВДАННЯ ТА ІСТОРІЯ

У 1999 році у Варшаві з ініціативи Романа Реваковича започатковано «Дні української музики у Варшаві». Ідея цього фестивалю виникла з причин повної відсутності українського репертуару в польських музичних установах. Ця проблема зрештою є ширша — у польському публічному просторі приклади української високої культури з'являються вкрай рідко. Потреба донести до польського слухача інформацію про українську музику стала головною причиною організації цього фестивалю.

Протягом 20-ти років відбулося п'ять фестивалів — у 1999, 2001, 2004, 2012 та 2019 роках. Організатором його є Фонд «Pro Musica Viva», а ідеологом і артистичним директором — Роман Ревакович, уже який багато років будує польсько-українські музичні зв'язки. Своєрідна несистематичність організації цього фестивалю виникає з кількох причин. Однією з них є організаційна складність такого заходу, зокрема його фінансове забезпечення. Організатор фестивалю — Фонд «Pro Musica Viva» як громадська організація користується грантовими можливостями, які надає польська держава, зокрема конкурси на дотації. У ці роки основні джерела фінансування фестивалю — це дотації Уряду міста Варшави та Міністерства культури і національної спадщини Республіки Польща. Три фестивалі отримали підтримку Львівської фабрики кави «Галка». Фонд «Pro Musica Viva» отримував підтримку від швейцарського Фонду «Pro Helvetia», Фонду «Відродження», Богдана Батруха. Цьогорічний фестиваль спирається на фінансуванні Уряду міста Варшави, Спільноти «Magovox», Товариства захисту авторських прав ZAiKS та Товариства зберігання вико-

навських авторських прав STOART. Партнером Фонду «Pro Musica Viva» в роках 2004 та 2012 була Національна філармонія у Варшаві, яку очолював тоді Маєстро Антоні Віт. Концерти відбувалися в концертному та камерному залах Філармонії та були включені цією першою музичною установою Польщі в сезонний репертуар і анонсовані в масштабі року її рекламними засобами. Підкреслимо, що є це мабуть єдиний у світі випадок, коли Національна філармонія в такий спосіб прийняла український репертуар. П'ятий Фестиваль Фонд «Pro Musica Viva» організував у партнерстві з Об'єднанням українців у Польщі, Фондом «Наш вибір», який об'єднує найновішу українську імміграцію у Польщі, та Національним центром культури.

Основне завдання фестивалю — презентація української музики у перших концертних залах польської столиці. Це зали Національної філармонії у Варшаві, Концертна студія Польського радіо імені Вітольда Лютославського, Концертний зал Музичного університету Фридерика Шопена. Вагомою складовою фестивалю від початку його існування є виконавці. Перший фестиваль залучив до участі один із найкращих польських симфонічних оркестрів «Sinfonia Varsovia». Тричі у фестивалі брав участь Національний симфонічний оркестр України. На фестивалях виступали яскраві солісти, камерні капела «Думка».

Звичайно, головними героями фестивалю були українські композитори. Хорові концерти презентували українську музику від давніших часів. Виконувалася музика XIX ст. Основа концертних програм фестивалю — це українська музика XX та XXI століть. Відзначимо вагомі прем'єри. У 2001 році за участю солістів, Національної хорової капели «Думка» та Національного симфонічного оркестру України під керівництвом Володимира Сіренка була здійснена світова прем'єра твору Євгена Станковича «Слово про похід Ігорів, Ігоря, сина Святослава, онука Олега» для солістів, хору й оркестру. Ансамбль «Nostri Temporis» на четвертому фестивалі 2012 року показав прем'єрне виконання творів Ірини Блохіної та Михайла Шведа. На цьому

ж фестивалі за кілька днів після прем'єрної київської презентації прозвучали твори для симфонічного оркестру Золтана Алмаші, Олександра Шимка та віолончельний концерт Любави Сидоренко. Твори ці були написані на замовлення Богдана Батруха.

Цікаву інновацію вніс у програму П'ятий Фестиваль, який має підзаголовок «Вітольд Лютославський та українська музика». В українському тижневику «Наше слово», що виходить у Польщі, це так пояснював Роман Ревакович: «Попередні фестивалі представляли виключно українську музику. Проте мені подумалося, що варто вийти з такого своєрідного «гетто», і поєднувати, співставляти українську музику з творчістю найвищої планки, музикою загальновідомою та всесвітньо визнаною».

Фестивальні концерти, що презентували українську музику у виконаннях українських та польських музикантів мали дуже добре сприйняття у публіки та преси. «Заходи на так високому художньому рівні як “Дні української музики у Варшаві” не тільки інформують нас про те, що відбувається за “межою”, але також збагачують не таке вже й багате музичне життя у Польщі» [3]. Інший рецензент, Бартош Камінські написав про «Метамузику» Валентина Сильвестрова, виконано з участю піаніста Йозефа Ерміня: «Цей промовистий твір, який спричинюється, що час зупиняється на місці, заслуговує кар'єри, яку здійснила III Симфонія Гурецького. Особливо у такому досконалому виконанні, як Оркестр Сінфонія Варсовія. То завдяки їй грі під батутую винятково талановитого диригента з України Володимира Сіренка цей концерт був одним із найцікавіших та найкраще виконаних у Варшаві в цьому році» [1].

«Огляд музики з тієї чи іншої країни завжди цікавий і пізнавально цінний — особливо коли музика лунає в добрих виконаннях. Так було під час цьогорічних четвертих «Днів української музики у Варшаві». Програма включала церковну музику сімнадцятого століття, романтичну вокальну лірику, камерну музику на межі XIX–XX століть, а також твори наймолодших композиторів. У той же час фе-

стиваль спонукав осмислити шляхи, пройдені музикою наших східних сусідів. Ми часто схильні чути її в контексті неоромантизму, консервативного постмодернізму та релігійної творчості. Тим часом український модернізм — довоєнний і сучасний — має дуже цікаве обличчя» [2].

Мабуть не буде перебільшенням, коли скажемо, що «Дні української музики у Варшаві» — це абсолютно винятковий, світового масштабу фестиваль, який презентує українську музику за кордонами України. Відгуки на цей захід доводять, що українська музична культура має свою унікальність (атракційність) та вагомість. Основне завдання — донести це до світового культурного співтовариства.

Список використаної літератури

1. Камінські Б. «Дні української музики у Варшаві» // Газета Виборча. 1999. 10 грудня.
2. Пасечнік М. Апетит на модернізм // Рух Музичний. 2012. 9 грудня.
3. Супринович А. Ближче України // Рух Музичний. 2000. 6 лютого.

РОМАНЕНКО А. Р.

Інститут мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка, кандидат культурології, доцент кафедри інструментально-виконавської майстерності (Київ).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3406-8797>

ПОЛІКУЛЬТУРНА ПРОЦЕСУАЛЬНІСТЬ ЖИТТЄТВОРЧОСТІ ВОЛОДИМИРА ПУХАЛЬСЬКОГО: МІНСЬКИЙ, ВАРШАВСЬКИЙ, ПЕТЕРБУРЗЬКИЙ, КИЇВСЬКИЙ КОНТЕКСТИ

Володимир В'ячеславович Пухальський (1848–1933) — полікультурна особистість. Він є носієм, зберігачем і ретранслятором кращих зразків мінської, варшавської, петербурзької, київської культур. У культурно-мистецьке

життя двох епох В. Пухальський ввійшов як піаніст, педагог, композитор, публіцист, музично-громадський діяч, засновник Київської фортепіанної школи, фундатор вищої професійної музичної освіти в Україні. Донині мало дослідженими залишається життєтворчість митця, зокрема діалог із мінською, варшавською, петербурзькою, київською культурами. Проблема дослідження полікультурної історії життя В. Пухальського потребує ретельного аналізу його мемуарів «Записки про моє життя» [див. 1; 2] крізь призму методів меморіальної психоаналітики та теорії культури активної пам'яті. Заявлена наукова проблематика важлива з точки зору деталізації процесу біографічної реконструкції життєпису музиканта та осмислення загальної картини розвитку музичної культури епохи.

Батько Володимира, В'ячеслав Павлович Пухальський, народився у Києві. Він походив із старовинного польського дворянського роду, який перейшов у російське підданство при розділі Польщі. Герб роду Пухальських належить до герба *Sierowton* (сидячий на підкові з хрестом ворон тримає у дзьобі перстень), польського шляхетського герба, відомого з XIII століття. В'ячеслав Павлович у 15 років був зарахований на військову службу юнкером. Дослужився до чину полковника. Він був нагороджений орденом Святого Рівноапостольного князя Володимира зі схрещеними мечами. Мати Ганна Павлівна належала до родини Волотовських, глава якої був правителем канцелярії губернатора Мінська. Закінчила мінську єзуїтську школу. Вона мала фундаментальні знання із загальної історії та європейської літератури. Непогано грала на фортепіано, музика була основою її духовного складу.

У 1855–1857 роках сім'я Пухальських перебувала у Варшаві, куди батько, за наказом, вирушив зі сформованою ним у Москві бригадою молодих солдатів з метою комплектування ними армії. У Варшаві, вслухаючись протягом декількох місяців у розмови однолітків, Володимир встиг засвоїти польську мову. Оскільки в сім'ї розмовляли

російською, то обидві мови (російська, польська) зробилися для дитини практично застосовуваними.

Що пов'язує В. Пухальського із Мінськом? У цьому губерньському місті Російської імперії, 2 квітня 1848 року він народився. Саме тут розпочалися домашні уроки гри на фортепіано, а згодом і на скрипці, а також тяжіння до гри на трубі. Володимир був прослуханий композитором С. Монюшком (під час його перебування у Мінську) та удостоєний похвали композитора. С. Монюшко передрік йому велике музичне майбутнє. До вступу відразу до другого класу Мінської єзуїтської гімназії Володю готувала гувернантка-німкеня madame Данненберг, яка навчала його також французької та німецької мов. Отже, В. Пухальський володів чотирма мовами. Великий вплив на світосприйняття хлопчика мало спілкування сім'ї Пухальських з музикантами, які приїздили до Мінська і з'являлися з візитом до будинку Пухальських, що вважався наймузичнішим у місті. Володимир відвідував Мінський театр, влаштовував домашні водевілі. У дванадцять років, публічно виконуючи фортепіанну п'єсу «La Reve» Ф. Калькбренера, він стає відомим у Мінську.

Із «Записок» В. Пухальського ми дізнаємося про його тринадцятирічне перебування в Петербурзі (1863–1876). Загальну освіту Володимир В'ячеславович продовжував отримувати у Першій Петербурзькій гімназії (п'ятий — сьомий класи). Юнак відвідував Великий Кам'яний та Маріїнський театри, концертні зали, місця рекреації. У Петербурзі поширилися музичні об'єднання, в яких здійснювалася соціальна інтеграція інтелігенції, спілкування за інтересами з творчою молоддю. В. Пухальський входив до чотирьох музичних об'єднань. У Петербурзі В. Пухальський опанував гру на органі, тобто він грав на чотирьох музичних інструментах. Після закінчення гімназії В. Пухальський вступив до Петербурзького Павлівського військового училища (1866), де навчався протягом півроку. На тлі військового виховання, у непрості часи формування статусу митця, сталася зміна модусу світовідчуття

молодої людини. В. Пухальський залишив військову службу та вступив (1869) до Петербурзької консерваторії, до класу Т. Лешетицького.

Після смерті Агафона Павловича Пухальського, у якого його молодший брат Вацлав, в майбутньому батько Володимира Пухальського, зростав до п'ятнадцяти років, нащадкам у спадок залишився маєток. У справі успадкування В'ячеслав Павлович разом із дружиною та сином вирушили з Петербурга до України. Так відбулося знайомство з містами Київ та Умань. У Петербурзькій консерваторії у В. Пухальського налагодилися творчі контакти з піаністами Г. К. Мороз-Ходоровським та М. В. Лисенком, вихідцями з України. М. Лисенко не радив молодому музикантові працювати у Києві через «немузикальність» міста. Необхідність розібратися у культурному житті Києва та бажання мешкати в краї зі сприятливим кліматом спонукали В. Пухальського зайняти місце викладача гри на фортепіано (спеціальний курс) у музичній школі при Київському відділенні Імператорського російського музичного товариства, прийнявши запрошення директора школи Л. Альбрехта.

Отже, саме полікультурність Володимира Пухальського, яка виражалася в укладі та режимі життя, дотриманні звичаїв та ритуалів, у спілкуванні та інтересах, уподобаннях та цінностях, сприяла формуванню художніх, естетичних і світоглядних засад артиста, внутрішнього горизонту його життєвого світу, стимулювала творчу діяльність митця.

Список використаних джерел

1. Пухальский В. В. Записки о моей жизни [Рукопись] // Государственный мемориальный музыкальный музей-заповедник П. И. Чайковского. Клин. № 40. 208 л.

2. Пухальский В. В. Записки о моей жизни (продолжение) [Рукопись] // Государственный мемориальный музыкальный музей-заповедник П. И. Чайковского. Клин. № 40. 129 л.

Руденко Л. Г.

Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник (Київ).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0329-0504>

ІВАН МАКАРЕВИЧ ТА ЙОГО ВНЕСОК У РОЗВИТОК ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА КИЇВСЬКОЇ ДУХОВНОЇ АКАДЕМІЇ

Ім'я Івана Макаревича сьогодні маловідоме, хоча свого часу він зробив вагомий внесок у збереження і розвиток мистецьких традицій славетної Києво-Могилянської (у його часи — Київської духовної) академії — як один з її талановитих студентів-регентів, що активно долучився до укладання Нотної бібліотеки академічного хору.

Народився Іван Трифонович Макаревич 24 червня (7 липня) 1854 року у місті Ізяславі Волинської губернії. Початкову та середню освіту здобув у Духовному училищі та Волинській духовній семінарії у Кременці. Після закінчення семінарії у 1876 році вступив до Київської духовної академії (далі КДА), з 1878 по 1880 рр. виконував обов'язки регента академічного хору. Про період регентства Івана Макаревича збереглося дуже мало відомостей, проте окремі джерела свідчать про високу виконавську майстерність академічного хору, який він очолював. Із цих висловлювань можна зробити висновок, що Іван Макаревич був знавцем церковного співу з чудовим музичним смаком та професійними навичками.

По завершенні курсу навчання в Академії (1880) за наказом обер-прокурора Св. Синоду Костянтина Побєдоносцева І. Макаревича призначено на посаду викладача грецької мови та членом правління діловодства Києво-Софіївського духовного училища. 15 квітня 1883 року за розпорядженням генерал-ад'ютанта Олександра Дрентельна його переведено викладачем російської мови в Киє-

во-Подільську жіночу гімназію. З 21 травня 1884 р. по 17 червня 1897 року Макаревич виконує обов'язки члена гімназійного господарського комітету, з 1902 року перебуває на посаді директора Києво-Подільської жіночої гімназії, одночасно працює у Фундукліївській гімназії та жіночому пансіоні графині Левашової. 28 листопада 1905 року Іван Трифонович Макаревич вийшов у відставку, отримавши звання статського радника. Після 1908 року І. Макаревич повертається до педагогічної роботи і працює викладачем російської словесності й педагогіки в жіночих гімназіях княгинь Ігнат'євої та Бороткової.

Упродовж професійної діяльності І. Макаревич не полишав роботи в галузі музичного мистецтва. Про це свідчать насамперед маргінальні записи, збережені на сторінках рукописів та нотодруків, які завдяки йому потрапили до Нотної бібліотеки хору Київської духовної академії. Ці записи дають підстави вважати, що після закінчення КДА Іван Макаревич працював вчителем співу в Києво-Подільській жіночій гімназії та Києво-Софіївському духовному училищах. Відомості про це зафіксовано ним під нотним текстом концерту А. Веделя «Спаси мя, Боже», що знаходиться в рукописному збірнику під шифром Ее 1547 П. № 5: «1880 года 9 сентября. Первый урок сегодня <...> в этом году и в гимназии и в училище». 1882 року Макаревича призначено регентом хору Михайлівського Золотоверхого монастиря. Про цю подію він записав під нотним текстом твору о. Феофана «Пасхальніє часи»: «28 апреля 1882 года. В день организации нового соборного хора, регентом которого меня <...> избрали <...> 2 мая, начатъ и бросить. Каторга».

Іван Макаревич належить до числа тих регентів хору КДА, які зробили великий внесок у комплектування її нотної бібліотеки. На сьогодні в нотниці виявлено понад 30 партитур, переписаних або перевіреніх ним під час його регентства в академічному хорі. Більшість з них знаходяться у збірнику під шифром Ее 1547 П. № 5. Це духовні концерти, піснеспіви літургії та всеношної композиторів, творчість яких належить переважно XVIII — початку

XIX ст., — Д. Бортнянського, А. Веделя, С. Гейне, С. Давидова, С. Дегтярьова, Г. Ломакіна та інших. Маргінальні записи, збережені на сторінках збірника, засвідчують, що партитури, які входять до нього, писали три копіїсти — регент Іван Макаревич та молодші співаки хору Христофор Чернякта Іван Шейнов. Перевірив нотний текст регент І. Макаревич.

Окрім партитур, що знаходяться в рукописі під шифром Ее 1547 П. № 5, регент І. Макаревич переписав та перевірів більшість хорових партій, які входять до комплекту поголосників, що зберігається під шифром Ее 1548 П № 21. Комплект містить понад 90 творів церковної музики, з яких І. Макаревич переписав твори П. Турчанінова, А. Веделя, М. Лисенка, Л. Малашкіна, П. Воротнікова, О. Львова, Г. Ломакіна Д. Бортнянського, (?) Тимошенка, Б. Галуппі, Г. Маренича. До комплекту також входить багато анонімних піснеспівів. Окрім згаданих рукописів, завдяки Івану Макаревичу до нотниці надійшли, зокрема, духовні твори Л. Малашкіна, зшиті у конволюті під шифром Ее 1539 П., який І. Макаревичу 1893 року подарував Тульський єпископ Іриней. Також від І. Макаревича до нотозбірні хору КДА потрапила літургія П. Чайковського. На обкладинці видання печатка «И.Т.М», що означає Іван Трифонович Макаревич; на титульному аркуші напис: «9 Апреля 1879 года. Ивану Трифоновичу Макаревичу от Михаила Дмитриевича Свиридова. Киев».

Керуючи академічним хором, Іван Макаревич не лише вдосконалював свою диригентську майстерність, а й робив спроби у композиторській творчості. Свідченням цього є три його духовні твори, які виявлено у Нотній бібліотеці хору КДА (партитури та по голосники до них): «Ангел вопіяше» та «Світися, Світися» (рукопис КДА П. 23), «Канон Рождеству Христову» (рукопис Ее 1560), композиція «Покой Спасе наш», надрукована як додаток до журналу «Руководство для сельских пастырей» за 1882 рік (КДА П. № 16).

Отже, хоча Іван Макаревич не увійшов в історію української культури як видатний диригент чи композитор, він залишив певний слід у розвитку хорового мистецтва Київської духовної академії та став одним з перших благодійників Нотної бібліотеки хору, поповнивши її цінним музичним матеріалом композиторів XVIII–XX століття.

Рудик М. М.

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри методики музичного виховання та диригування (Івано-Франківськ).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7545-1346>

ЦИКЛІЧНІСТЬ У ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ ЛЕСІ ДИЧКО

Фортепіанне мистецтво України є вагомим явищем у контексті загальномузичних процесів вітчизняної культури та має тривалий і багатогранний за стильовими складовими й індивідуальними привнесеннями шлях розвитку. Достатньо масштабно представленою групою в доробку українських митців є різновиди циклічних композицій, що включають твори із сонатного типу циклічності (сонати, сонатини, концерти, концертино включно з одночастинно-циклічними моделями поемо-баладного типу), варіаційних циклів і циклів мініатюр різної внутрішньої організації. Останню групу представлено сюїтами, партитами, програмними циклами сюїтного типу, моножанровими циклами, експериментальними композиціями та дидактичними творами.

Циклічні композиції для фортепіано в доробку Лесі Дичко характеризуються образною, стильовою, драматургічною різноманітністю, відзначаються багатством знахідок у галузі інтонаційної та структурної організації, завдяки яким вибудовується концепція художнього надзавдання та естетична мета мистецького твору.

Вибір жанрових моделей демонструє співзвучність розробки жанру провідним тенденціям у фортепіанній музиці України сучасності: циклам, зошитам, збіркам, альбомам для педагогічного репертуару.

В основу об'єднання п'єс у цикл значної частини з названих композицій покладено різнопланове освоєння сфери національного мелосу засобами нефольклорної стилістики та нової фольклорної хвилі, відтворення національної історії, архаїки й обрядовості (подібні пошуки реалізують Г. Сасько, О. Некрасов, М. Скорик, І. Шамо, А. Кос-Анатольський, Б. Фльц). Важливими об'єднуючими чинниками названої групи є наявність семантичних моделей етнорегіонального фольклорного музичного матеріалу на рівні жанрів, ритмічних формул, інтонаційної, гармонічної, ладової своєрідності, етнофонічного звуконаслідування, відтворення ознак гуртового співу й колективного музикування. Однак музичне мистецтво карпатського регіону, ментально віддаленого від основного інтонаційного кола, у якому формувалася творча особистість композиторки, трактується нею до певної міри з позицій декоративності та неординарної колористики.

У циклічних композиціях Лесі Дичко для фортепіано наведено різноманітні засоби циклоутворення на художньо-образному, культурологічному, програмно-живописному рівнях. Засобами єднання п'єс у циклі є спільні етнічні чи національні ознаки, що включають історичні, візуальні, літературні, музичні семіотичні риси, які в сукупності створюють масштабний збірний образ. Поряд із цим композиторка послуговується принципами лейтмотивізму, монотематизму, варіаційності, інтонаційних арок, поліфонічної роботи, а також традиційним принципом багаторівневого контрасту з метою граничної індивідуалізації частин.

Універсалізм мислення Лесі Дичко зумовлений природою її самобутнього таланту та широтою художніх векторів, які сформувалися під впливом загальних тенденцій культури і мистецтва кінця ХХ — початку ХХІ століть.

САВЧУК О. В.

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

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4189-0081>

ФОРМУВАННЯ РЕЖИСЕРСЬКОЇ ОСОБИСТОСТІ. ВАЛЕРІЙ КУРБАНОВ (ДО 80-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)

«Шлях в режисерську професію невід'ємно пов'язаний з життєвим шляхом людини, яка присвятила своє життя творчості» (Марк Захаров).

Музична (оперна) режисура в Україні — відносно молода професія, яка постійно розвивається та потребує активного оновлення що до динамічних змін сучасного світу. Грунтуючись на досвіді драматичного, музично-драматичного театрів поступово формується у окрему професію, взявши в арсенал провідні надбання Миколи Садовського, Марка Кропивницького та особливо Леся Курбаса і його методу «перетворення».

Порівняно з Європейським досвідом — професія оперного режисера в Україні чи не наймолодша, а постаті українських режисерів-постановників опери мало вивчені у вітчизняній науковій літературі. Існують окремі напрацювання про творчість Ірини Молостової, Дмитра Смолича, сучасні роботи Василя Вовкуна, але простір для вивчення та аналізу залишається великим.

Серед імен, які мали вагомий внесок у розвиток та формування сучасної школи оперної режисури, безумовно є постать заслуженого артиста Азербайджану, заслуженого діяча мистецтв України, професора Валерія Біляловича Курбанова.

Отримавши емоційний досвід дитинства та сімейних традицій, генетику двох репресованих волелюбних родів черкесів та українців, потужну освіту у Московській Консерваторії та широкі можливості спілкування та творчого

зростання у колах культурної еліти того часу, театральний досвід співака та актора на сцені, підтримку та поштовх впливових театральних діячів, Валерій Курбанов формується як творець і обирає професію, яка поєднує надбаний життєвий та сценічний досвід — музичного режисера.

Зрілість та реалізація у Києві, професійна освіта режисера та сценічні оперні постановки, наслідування принципів театру Леся Курбаса, задум та створення першого в Україні курсу музичних (оперних) режисерів спершу на базі Київського Національного Університету кіно та телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, а потім — Національної музичної Академії України імені П. І. Чайковського — все це важливі фактори для висвітлення та актуалізації постаті Валерія Курбанова в контексті аналізу подій та обставин, які формують особистість та розвиток професії музичного режисера в Україні.

Розгорнуті біографічні дані та аналіз творчості здійснюється на основі спогадів синів, колег, учнів та друзів, архівних матеріалів та публікуються вперше. Як сказав Василь Сухомлинський, «Людина, народжується на світ не для того, щоб зникнути безвісною пилінкою. Людина народжується, щоб лишити по собі слід вічний».

САМІКОВА Н. Е.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, аспірант кафедри теорії та історії культури (Київ).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2858-5875>

ДОСЛІДЖЕННЯ ПОПУЛЯРНОЇ МУЗИКИ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ ПОЛІКУЛЬТУРНИХ ТЕНДЕНЦІЙ (МЕТОДОЛОГІЯ ТА ПЕРСПЕКТИВИ)

Наприкінці ХХ століття, а саме 1994 року Антоніо Перотті випустив книгу під назвою «Виступ на захист полікультурності» [3]. У ній автор описав не лише проблеми та виклики, що виникли у цей період, але також виокре-

мив ряд тенденції сучасного світу, які суттєво впливають на його характеристику і сьогодні та змушують по новому осмислювати процеси, що відбуваються. Серед останніх А. Перотті називає: «множинність внесків інших культур та цивілізацій до європейських культур; подрібнення та глобалізація культури, яка відзначається, зокрема, новими технологіями інформаційних та комунікаційних мас-медіа; мовний та етно-культурний плюралізм як наслідок історичного формування держав-націй у Європі; поширена присутність у багатьох країнах Європи циган та кочових народів, представникам яких властива своєрідна культура; регіональний плюралізм (регіони як історичні, культурні, географічні або економічні цілісності); культурний плюралізм, що є наслідком змішування народностей у результаті остаточного осідання останнім часом мігрантів з економічних та політичних причин, пов'язаного з історією колонізації та деколонізації; плюралізм внесків інших культур і цивілізацій до національної спадщини різних європейських країн (мова, економіка, історія, науки, філософія й література, музика, повсякденне життя тощо) <...> » [3, с. 31]. Саме розгляд культурних явищ з точки зору культурного плюралізму або «... “плюралістичної парадигми” дає змогу осмислювати теоретично його (*суспільства* — С. Н.) нові профілі та виміри: мультикультурні, полікультурні, транскультурні <...> Розуміння полікультурного суспільства потребує уточнення таких понять, як мультикультуралізм, комунітаріанізм, транскультурність, полікультурність, які прагнуть акцентувати множинність ... як пересічність, взаємодію, комунікацію відмінних один від одного одиниць соціального цілого» [2, с. 98]. А оскільки, за словами Паоло Вірно, «множинність — це спосіб існування, який превалює сьогодні» [1, с. 18], розгляд музичного мистецтва саме у контексті полікультурних тенденцій видається найкращим способом усвідомлення нових культурних та мистецьких процесів.

Для цього дослідження було взяте визначення полікультурності, яким його представили Ліза Розенталь та

Шері Леві: «Полікультурний підхід розрізняє расовий та етнічний фон людей (схоже до мультикультурного підходу в усіх його формах), однак замість фокусування на відмінностях серед різних культурних груп (“важливі відмінності”, так само як і інші форми мультикультуралізму), фокусується на великій кількості зв’язків між групами через колишні та теперішні взаємодії та взаємні впливи. <...> Полікультуралізм підкреслює, що не існує “чистих” культурних приналежностей до певних расових та етнічних груп і що культура не повинна розумітися або використовуватися як засіб розділення та відмінностей між групами. <...> полікультуралізм підкреслює, що всі культури та люди насправді є продуктом історичних та сучасних взаємодій серед безлічі різних расових та етнічних груп (Kelley, 1999)» [4, с. 223–224]. Музика, як універсальна світова мова, що може органічно поєднувати у собі стилі, темброві особливості, ритмічні структури різних культур, є тим продуктом, який вдало демонструє полікультурні тенденції сучасного світу. Як кожна мова, музика має різні етапи аналізу, тому прослідковувати культурне різноманіття у єдиному музичному тексті можна на декількох рівнях. Такими є культурні синтези на рівні слова у музиці, на рівні інтонації, на інструментальному рівні та візуальному рівні. Усі ці синтези різного рівня інтенсифікації проявлялися в різні століття історії музики, однак особливо яскраво — у популярній музиці сьогодення. Спираючись на тенденції полікультурного при розгляді кожного подібного музичного прикладу, можливо не лише визначити «глибину» синтезу культур. Важливим також є звернення уваги на культурний background у житті виконавця/композитора, його національність, орієнтованість, мотивацію при використанні згадування (словесного, інтонаційного, інструментального або візуального) іншої культури тощо.

Відтак, культурний синтез, розглянутий через призму полікультурності, на рівні слова не обмежується лише розглядом згадуванням різних культур у сюжетній лінії, а й береться до уваги культурний контекст назви компози-

ції, описання культурних подій або їх взаємодії. Застосування яскраво вираженої національної інтонації раніше розглядався як вираження орієнталізму, при сучасному синтезі такий прийом використовується або для підкреслення національної приналежності композиції, або для створення мультикультурного треку, який відображає глобальність культурного простору. Такі ж самі цілі переслідуються при синтезі різноманітних національних інструментів. Однак крім цього також варто розглядати особливості поєднання не лише різних національних інструментів, але і їх поєднання з електронними та технікою; створення за допомогою лише національних інструментів сучасного біту; створення нових інструментів за допомогою синтезування декількох типів.

Візуальний рівень відкриває можливості проектувати культури у костюмах, образах виконавців, декораціях, хореографії тощо. Такі візуальні посилання на різні культури у XXI столітті не завжди носять очевидний характер, тому вони стають зрозумілими лише при паралельному аналізі текстуального, інтонаційного та інструментального рівні¹.

Зосередження саме на полікультурному аналізі сучасної популярної музики було зумовлене досі актуальним уявленням про музику, як про універсальний засіб комунікації. Таке уявлення набуває глобальних масштабів із зростанням явища множинності у культурі. Являючись універсальною, музика вбирає у себе здатність синтезувати різні культури на рівні слова, інтонації, інструментального складу та візуального ряду, створюючи масовий глобальний продукт. Саме такі синергетичні поєднання найглибше можливо зрозуміти за допомогою полікультурного світобачення.

¹ Не обов'язково у сукупності, іноді достатньо проаналізувати за допомогою полікультурного метода один з цих рівнів, щоб розкрити візуальний задум композиції.

Список використаної літератури

1. Вирно П. Грамматика множества: к анализу форм современной жизни / пер. с итал. А. Петровой; под ред. А. Пензина. Москва : Ад Маргинем Пресс, 2013. 176 с.
2. Глобализация и мультикультурализм : монография / отв. ред. Н. С. Кирабаев. Москва : РУДН, 2005. 332 с.
3. Перотті А. Виступ на захист полікультурності. Львів : Кальварія, 2001. 128 с.
4. Rosenthal L., Levy S. R. The Colorblind, Multicultural, and Polycultural Ideological Approaches to Improving Intergroup Attitudes and Relations // Social Issues and Policy Review, New York : Stony Brook University, 2010. Vol. 4. No. 1. P. 215–246.

СЕВЕРИНОВА М. Ю.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії та історії культури (Київ).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2461-2453>

ЕКЗИСТЕНЦІЙНА СУТНІСТЬ АРХЕТИПІВ У СУЧАСНІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНИ

У культурі завжди існують універсалії, які є своєрідними первообразними моделями, структурами колективного позасвідомого людства, які в процесі історико-культурного розвитку модифікуються, здійснюють шлях (= «перетікають») від психічної структури до культурного феномену. Йдеться про архетип, як універсальний первообраз культури, що за своєю сутністю є метаобразом, сполучною ланкою «розірваного» сучасного світу, яка поєднує різноманітні за змістом та походженням творчі явища, створює певну цілісність світу митця, зокрема, композитора. Введення цього поняття і його експлікація на художню творчість у сучасній музичній культурі дає змогу більш об'ємно, поліфонічно представити і зрозуміти процес і результат художньої творчості — від задуму — до втілення —

і, зрештою, до його сприйняття глядачем, слухачем, читачем, загалом, споживачами художнього твору. Особливо цінними є етнічні та національні архетипи, які формують у свідомості людини образи власної культури, дають можливість усвідомлювати та відчувати її самобутність, традиції, інтенції. Мова йде про українські національні архетипи, притаманні творчості сучасних українських композиторів: Софійність, Слово, Філософія серця, Природа (за С. Кримським) [3], «Тиша», «Страх/Жах» (у його онтологічному та екзистенційному розумінні).

У наш час надзвичайно спростилися всі екзистенційні процеси, виникла свого роду «нестерпна легкість» (за М. Кундерою) не лише буття, а й музики, спрощене сприйняття своєї екзистенції, що, своєю чергою, створило умови для такого екзистенційного фону, у якому надзвичайно важко, але вкрай необхідно торкнутися душі людини, її глибинної буттєвої сутності. Тому, говорячи про екзистенційну сутність архетипів, йдеться про існування архетипів у творчості композиторів на екзистенційному рівні як співбуттєвості, спів-присутності «тут-і-тепер» (за М. Гайдеггером) [5], а якщо дивитися ширше — загалом їх дієвість у світі людини як творця Буття.

Спів-буття та спів-буттєвість є екзистенційно-онтологічними вимірами життя людини, внутрішньо «мерехтливою сферою» (А. Магун) [4], у якій стикаються людина і буття. Така «мерехтлива» галузь промовляє про зустріч глибинних, неусвідомлених людиною прошарків свідомості, а саме архетипів, з Буттям. Відкривається завіса таїнства явлення архетипів світові як спів-буття, завдяки їх потраплянню у Dasein (за М. Гайдеггером — «присутності», «тут-буття»). М. Гайдеггер [5] та М. Бахтін [1] підкреслюють спільність всього комплексу екзистенційно-онтологічного розуміння префіксу «спів-», як «спільний-світ», «спів-буття з іншими», «співприсутність». Така система понять суттєво змінила сучасний погляд на природу людини, а саме — її життя, екзистенцію, переживання, Dasein.

Культура «виявляє свою людську значущість у вигляді особистісних модальностей культурного буття чи інакше екзистенціалів» [2], є полем дії екзистенціалів, які існують в людині та завдяки яким ми відчуваємо радість, біль, страждання та інші почуття, як просвічування-проступання буття. Найбільшої психо-емоційної напруги набувають «гайдегґерівські» екзистенціали «буття-в-світі», «буття-до-смерті», «страх/жах», «турбота», «смерть» [5] та ін., які все більше поширюються у просторі сучасної музичної культури, зокрема, України. Разом з цим виникає і буденність розуміння смерті, коли людина перестає думати про смерть як сакральний акт.

Сучасні композитори розуміють сакральне не лише у його традиційно духовно-релігійному визначенні, а й з погляду його існування у Dasein, з погляду надзвичайної цінності не лише як архетипові первообрази, а й усіх архетипових подій як їх спів-буттєвості, у контексті екзистенційного переживання людиною повсякденності. Саме у такому векторі можна розглядати творчість багатьох сучасних українських композиторів: М. Скорика, Є. Станковича, В. Сильвестрова, Г. Гаврилець та ін. Суттєвим є факт унікальності художнього втілення архетипових образів сакрального не лише в жанрах духовної музики, зокрема, духовних творах, а також у світських жанрах. Саме так відбувається сакралізація повсякденності.

Проте, усі надані архетиповими потребами почуття, переживання, екзистенціали не є негативними, навіть коли пов'язані з найскладнішими, найгіршими ситуаціями людського життя, а самі архетипи стають допомогою, яку отримує окрема людська істота від родової приналежності. Адже екзистенціали (за М. Гайдегґером) – це можливість людини мати у своєму розпорядженні Буття. Вони постають необхідним наслідком спів-буття та основою виникнення архетипових первосмислів. Зв'язок цих понять дає змогу припускати, що архетипи виникають із досвіду переживання спів-буття як акту його осмислення; власне вони, архетипи, і є первинні, найбільш глибокі переживання

зустрічі з буттям. Тому М. Бахтін і писав, що «переживання — це слід смислу у бутті...» [1, с. 108]. Це означає «обчислення» буття як існуючого у часі, тобто архетипи виникають як відбитки часу у сукупній людській пам'яті.

Виходячи зі сказаного, композиторську творчість слід розуміти як спів-творення світу, а також виявлення в ній культурних архетипів як способів езистенційного пригадування забутого у культурі як пам'яті культури. У музичній культурі на такій основі відбувається «воскресіння» забутих архетипових первосмислів-первообразів, їх «вторинна семантизація» (за Ю. Лотманом), оскільки у сучасній свідомості певні архетипи «втратили змістовність» та потребують свого «оживлення». У цьому контексті слід звернути увагу на ідею, висловлену М. Гайдеггером про існування двох буттєвих шарів творіння: «Dasein» (тут-буття) та пласт вкорінення в давнину (Ursprung), який пов'язаний з Часом і часобуттям (темпоральністю) [6]. Доречним буде згадати і гайдеггерівське поняття «образ цілісності» як узагальнений образ спів-буття. Мова йде про образ як збирання світу (особливо сучасного) з уламків архетипових первообразів, який, ніби калейдоскоп із мозаїчного скла, є мінливим і плинним. У цьому сенсі сучасна музична культура розуміється як з'єднання, «збирання з часточок, уламків» минулого і сьогодення, буденного і сакрального, бо кожен художній твір є процедурою збирання, прагнення до цілісності.

Отже, такі первооснови людського буття, як архетипи, дають можливість розглянути музичну культуру, зокрема, українську, у найширшому розумінні його буттєвої та езистенційної сутності, виявити механізми збереження і передачі архетипових традицій у різні історико-культурні епохи. У зв'язку з цим, архетипи постають не тільки генофондом духовної культури, але й більш того — породженням нових інтуїтивних, інтелектуальних смислів і емоційних станів, утворюючи нове розуміння культури.

Список використаної літератури

1. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. Москва : Искусство, 1986. 445 с.
2. Быстрицкий Е. К. Культура, личность, экзистенция // Онтологічні проблеми культури : зб. наук. пр. Київ : Наук. думка, 1994. С. 6–20.
3. Кримський С. Б. Архетипи Української культури // Вісник Національної академії наук України : загально-наук. та громад.-політ. журн. 1998. № 7–8. С. 74–87.
4. Магун А. Отрицательная революция: к деконструкции политического субъекта. Санкт-Петербург : Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2008. 416 с.
5. Хайдеггер М. Бытие и время / пер.с нем. В. В. Библихина. Харьков : Фолио, 2003. 503 с.
6. Хайдеггер М. Исток художественного творения (избранные работы разных лет) / пер. с нем. А. В. Михайлова. Москва : Академический Проспект, 2008. 528 с.

СЕРГАНЮК Л. І.

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

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3759-854X>

АРХАЇЧНІ ФОЛЬКЛОРНІ ЕЛЕМЕНТИ У ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ ДИЧКО

У розвитку української хорової музики у ХХ століття виразно окреслюються кілька етапів, кожен з яких сприймається як висхідний щабель порівняно з попереднім. Динамічність піднесення (безперечно, існували й етапи стагнації) зумовлювалась потребою осмислення нових явищ, бажанням якнайяскравіше втілити свою індивідуальність і — що не менш важливо — довести життєздатність українського

музичного мистецтва як самобутньої частки світового культурного простору.

Дослідження цього пласту національної культури займає неабияке місце у полі сучасної аналітики: історіографічні, культурологічно-мистецькі та спеціальні дослідження різнобічно й ґрунтовно простежують численні процеси, які відбуваються у царині хорової творчості. Усе це спонукало до вивчення такого самобутнього явища в українській хоровій музиці, як акапельна хорова опера «Золотослов» Л. Дичко.

«Золотослов» як унікальне і, водночас, показове явище для новітніх тенденцій виявляє вражаючий потенціал, що виникає при синтезуванні архаїчних фольклорних чинників із мистецькими засобами ХХ століття. Розробка такого жанрового різновиду в українській музиці засвідчує суголосність із тенденціями у світовій музичній практиці другої половини ХХ століття, зокрема — посиленням та поглибленням національних акцентів та поступовим підходом до розробки архетипів різних рівнів. Цей шлях, зумовлений потребою збереження раритетів традиційної культури та надання їм особливої ролі в сучасному світі, створює нові перспективи творчо-пошуковим процесам наступних етапів розвитку національних культур.

Ця акапельна хорова опера є етапним твором у творчості Л. Дичко щодо переосмислення стилістичних засобів і перенесення їх закономірностей в площину символіки та семантики. У ньому підсумовані пошуки, спрямовані до створення адекватної фольклорній авторської системи компонентів, що є втіленням «ментальної пам'яті» національного мистецтва.

Водночас, поза аналогіями та суголосними явищами в національному та світовому професійному мистецтві, концепція «Золотослова» набуває особливого звучання в контексті національного мистецтва та у зв'язку із величезним спектром фольклорних джерел, використаних композиторкою. Важливі запозичення із фольклору, які застосовані у опері, це: сугестія, поступове насичення змістом

елементів зовнішніх форм, варіативне відтворення ситуацій та певних моделей світобудови (у народній творчості цей принцип полягає у різних назвах одного елемента в різних художніх «ситуаціях»), нанизування умовних змістів-картин у цілісний архітектонічний ансамбль, композиційна симетрія та ритмічна повторюваність форм.

Отже, жанрові новації у творі, глибинно пов'язані зі специфікою опери на різних етапах розвитку цього жанру, виникають на ґрунті національних особливостей щодо європейських традицій і мотивовані оригінальною авторською концепцією.

СЕРГАНЮК Ю. М.

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, доцент кафедри методики музичного виховання та диригування (Івано-Франківськ).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6072-6319>

ПАРАЛЕЛИ З ВІЗУАЛЬНИМИ ВИДАМИ МИСТЕЦТВ У ТВОРЧОСТІ ЛЕСІ ДИЧКО

В історії музичного мистецтва добре відомі приклади композицій, навіяних образотворчим мистецтвом і пластикою. Серед них — симфонічна поема «Битва гунів» і значний перелік творів із фортепіанного циклу «Роки мандрівок» Ф. Ліста, «Картинки з виставки» М. Мусоргського, опера та однойменна симфонія П. Хіндеміта «Художник Матіс», цикл симфонічних поем «Tondichtungen» М. Рegera, «Острів мертвих» С. Рахманінова, низка фортепіанних композицій К. Дебюссі тощо.

Мислення візуальними та кольоровими категоріями було притаманне творчості М. Римського-Корсакова, О. Скрябіна, Б. Асаф'єва, К. Чюрльоніса, А. Шенберга, В. Кандинського, М. Рославця та ін.

Серед українських творців сучасності в цьому аспекті особливо звертає на себе увагу творчість Лесі Дичко, оскі-

льки взаємозв'язок її музичної спадщини з візуальними мистецтвами реалізується особливо багатопланово і на різних рівнях опосередкування. Мальовничість, візуальні алюзії, аналогії музичних засобів композитора категоріям образотворчих, пластичних мистецтв і архітектури неодноразово акцентувались численними дослідниками в контексті іншої проблематики: прояви композиторської індивідуальності, художньо-світоглядної традиції, методів осмислення фольклорного зачину, специфіки програмності, пейзажності, пленеру в музиці, театралізації хорових композицій тощо.

Однак, заакцентування закономірності інтертекстуальності і втілення візуального ряду засобами музичного мистецтва в активі композитора, які не отримали комплексного аналізу, систематизації та класифікації з позицій психологічної структури індивідуального творчого процесу, потребують спеціального дослідження в контексті якого можливо вирішити наступні моменти: виявити передумови і причини мотивації відтворення композитором візуальних образів музично-художніми засобами; класифікувати жанрово-видову систему візуальних мистецтв, яка інспірує музичну творчість Лесі Дичко та моделі її проєкції на музичну творчість; виявити аналогією музичних композицій до жанрів образотворчого та прикладного мистецтва, архітектури та пластики в їх фольклорних та професійних формах; здійснити порівняння графічних, живописних технік і засобів народного живопису та прикладного мистецтва з відповідними їм виразовими засобами музики у творчості Лесі Дичко.

У творчості композиторки очевидні прямі і непрямі паралелі з візуальними видами мистецтв, а неповторність і оригінальність авторської позиції щодо втілення візуальних образів у музиці Лесі Дичко обумовлені єдністю суспільно-культурної ситуації, в якій формувалися основи її художньої позиції, освіти і власної педагогічної діяльності і вроджена схильність до конкретних форм синопсії.

СОЛОВЙОВ А. М.

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка, аспірант кафедри образотворчого мистецтва, музикознавства та культурології (Суми).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5208-2269>

ЖАНР ОБРОБКИ УКРАЇНСЬКОЇ НАРОДНОЇ ПІСНІ В УКРАЇНСЬКОМУ ДЖАЗІ

Джазові обробки народних пісень займають особливе місце в українській музичній культурі сучасного етапу. Під комплексним поняттям «обробка народної пісні» у музиці сучасності ми розуміємо особливий тип мистецького відтворення фольклорної аутентики в новій, неприродній для нього, лексичі. Ціла низка визначних солістів (вокалістів та інструменталістів) та джазових груп синтезували фольклор та джаз. До джазової обробки народної пісні сьогодні звертається багато видатних джазових музикантів світу, а українські джазмени створюють оригінальну мистецьку традицію втілення національного мелосу у зазначеному жанрі. Авторські обробки пісень: інструменталістів Олександра Саратського, Ігоря Закуса, Романа Гриньківа; сольних вокалістів та мішаних бендів: співачки Млади, гуртів *Z-Band*, *ShockolaD*; зміст концептуальних джазових альбомів *Коломийку live*, *Jazz Kolo. Voices JazzBez + Jazz Kolo. Live*; *Щедрий вечір з добрим jazzom*, — складають визначне культурне надбання сучасної української музики. Явище українського джаз-фолку отримало світовий резонанс. Варто згадати, що українській бандуристу Роману Гриньківу був запрошений прийняти участь у етно-джаз-проекті визначним гітаристом Америки Al Di Meola. Цитуючи народний мелос та відтворюючи його у джазовій лексичі, вони сприяли становленню та розвитку стильових принципів течій ф'южн та етноджаз. Поєднання різностильових елементів музичної мови, серед яких — джаз, рок, європейська академічна музика та неєвропейський фольклор, властиве для яскравої течії джазу — *fusion* (ф'южн — «сплав»).

Англомовне слово, що означає його сутність, відображає ідею суголосся різних стилів у синтетичному музичному напрямку імпровізаційної культури. За думкою Л. Акоюна, «*fusion* — це стиль в якому джазова імпровізація поєднується з ритмами рок-музики та електронним підсиленням музичних інструментів Цей напрям виник у 1970-ті роки під впливом творчої діяльності Майлса Девіса, якій створює ф'южн з комбінації джазу, поп-музики і ритм-енд-блюзом» [1, с. 179]. Етноджас є складовою напрямку *world music*, який на сьогодні привертає погляд науковців світу, наприклад, Jocelyne Guibault [2]. Він вказує, що рух «етно-», стає музичним мейнстрімом з кінця 80-х років ХХ століття та пов'язаний з діяльністю фольклористів та звукозаписуючих фірм. Так фольклор, автентика та музична традиція поширюються і стають доступними широкому загалу. Друга складова — схрещування фольклорної традиції з сучасними жанрами, причому наслідком є, як комерційна успішність такої музики, в якій етнічна складова відіграє роль екзотичної барви, так і збагачення виразної палітри музики рок-і поп-жанрів. У цьому контексті український етно-фолк-джас — унікальне явище світової культури, в якому народна музика виступає органічною складовою джазової лексики.

У стилістиці джазових течій доведено існування принаймні двох типів обробки народної пісні. Перший принцип обробки найбільш наближений до першоджерела. Він пов'язаний з цитуванням і гармонізацією народної мелодії, з її інструментальним аранжуванням. Прикладом є концертні програми українського гурту ShockolaD, що грає етноджас. Він працює в стилі *world music*, але основний стрижень в їх музиці, на який нанизуються елементи різних стилів, це — український етноджас. При цьому експозиція пісень відтворює їх у народній вокальній манері із джазовою гармонією септакордами. У розвиваючих імпровізаційних розділах джазові ритми, та поліритмія органічно виростають зі специфічних метроритмів та ладових формул колядок, щедрівок, що іноді здається, ніби український фолк знаходиться з джазом в глибокій спорідненості.

Другий тип відтворює без прямого цитування національний музичний етнопростір на основі фольклорного первня засобами джазової лексики. Специфікою другого типу є найбільша віддаленість від мелодії оригіналу тієї пісні, яка піддається обробці. Прикладом слугує джазовий цикл «Лемківська сюїта» саксофоніста Антона Півоварова. Вона представляє собою яскравий приклад глибокого переосмислення та органічного поєднання різних інтонаційних практик, де звучить разом фольклор і джаз у вишуканості їхнього сплаву. Одинадцятичастинна сюїта створена для джазового квінтету (саксофон, клавішні, ударні, бас-гітара та вокал), включає лемківські пісні та інструментальні інтерлюдії. Структура: Berdo, Berdo, Berdovychko, Interlude I, Ne Liy Doidzhyk, Gorila Lypka, Do Lvova Dorozhechka, Mam Ya Kosu, Kosichku; Svit Misyachku, Hodyt Divcha Po Sadochku, Interlude II, Chiya Zh To Rolychka, Epilogue. Кожна частина сюїти має аналогічну побудову: початок кожної представляє коротку вокальну цитату у джазовому аранжуванні, причому неквадратність метроритму та тактової масштабної структури народного джерела залишається незмінною, впізнаваною і своєрідною. Розвиваючий розділ — це джазове імпровізування за всіма правилами побудови. Вражає органіка «стомп-патернів», полірїтмики непарних фраз, які накладаються на парний грав. Отже, особливості джазових обробок українських народних пісень витікають з норм та правил імпровізаційного розвитку фольклорного мистецтва, чим наближається до джазової музики, яка існує лише в імпровізації.

Список використаної літератури

1. Акоюн Л. О. Джаз // Музыка XX века. Энциклопедический словарь в 3-х томах. Том I. Москва : «Практика», 2010. С. 179–181.
2. Jocelyne Guilbault Interpreting World Music: A Challenge in Theory and Practice. Popular Music. Vol. 16, No. 1 (Jan., 1997), P. 31–44.

СТЕПУРКО В. І.

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри академічного і естрадного вокалу та звукорежисури заслужений діяч мистецтв України (Київ).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2648-4766>

ФІЛОСОФСЬКО-ПОЕТИЧНИЙ СИМВОЛІЗМ ВОКАЛЬНО-ХОРОВИХ ТВОРІВ ЛЕСІ ДИЧКО

Наприкінці 80-х років ХХ ст. Л. Дичко своєю «Літургією» для хору без супроводу започаткувала в Україні традицію створення духовної музики на канонічні тексти, в якій використовується значний арсенал її напрацювань у сфері акордової колористики, мелодичного багатства й інших прийомів сучасного мислення. Музикознавець С. Й. Грица зазначає, що Л. Дичко йшла до творчості в паралітургійному (духовному-позацерковному) спрямуванні через доторкання етнічної основи української ментальності в фольклорних обробках (кантата «Пори року»), глибинних коренів піснеспівів періоду Київської Русі (кантата «І нарекоша ім'я», опера «Золотослов») та імпресіоністично-модерного напрямку «синестезійного сприйняття мистецтва в сукупності його різновидів, від проєкції вражень на музику архітектури, живопису, ужиткового мистецтва, поезії слова» ...» [1, с. 6].

Суперновітні звучання в її «Літургіях» межують з хоралами, прозоподібними рецитаціями та гімнічністю, що створює величну масштабність сміливої арки «поміж бароковим мистецтвом минулого і сучасністю». Тож сутність внутрішнього посилення Л. Дичко в цьому напрямі творчості набагато перевищує шкалу суто канонічного розуміння літургійного циклу, але увібрала в себе весь комплекс уявлень про велич і широту образних констант Богоявлення як «...цілком природної енергії, даної їй з висот творчої інтуїції, фантазії, миттєвої мобільності...» [1, с. 7].

Великі об'єми розгорнутих хорових полотен з використанням інструментальних принципів симфонічного розвитку, таких як секвенції, різноманітні *ostinato* (повтори мелодичних або гармонічних комплексів), поліфонія пластів, багатоповерхові *divisi* (розділення на групи в умовах однієї партії), — все це виявляється можливим для втілення лише за умови участі в таких проектах колективів професійного концертно-хорового виконавства, об'ємних з гарною акустикою концертних залів або храмових комплексів. Можна зробити висновок про те, що авторська мистецька установка Л. Дичко в цих творах апелює до об'єднання традицій концертного та сакрального богослужбового напрямів, крім того, узгоджується також і з екуменістичною ідеологією. Згадаємо хоча б творчість І. С. Баха, що привносив у свої твори на релігійну тематику всі технічні досягнення тогочасного музично-концертного виконавства [2, с. 305].

Позабогослужбова ж творчість Л. Дичко, як українського композитора сучасності, несе в собі ще й естетику давніх містерій, яка за своїм впливом виходила за рамки християнської традиції. Особливо це стосується рівня емоційного впливу її творів, екстатичності й участі позасвідомих процесів у декларуванні певних релігійних постулатів.

Так, наприклад, велику кількість колористичних хорових вокалізів без тексту в літургійних творах Л. Дичко можна ідентифікувати як спробу закріплення сповідуваних текстових постулатів на підсвідомому рівні.

Окрім виголосів, що трактуються композиторкою в концертному ключі, в її творах богослужбового спрямування підключаються ще й дуети, наприклад, сопрано-соло та тенор-соло у супроводі хору, тенор-соло і баритон-соло без супроводу, вокальне тріо (сопрано, тенор, бас) у супроводі хору, хорові вокалізи на *organo* (затуленим ротом) або різні голосні фонемі (-а, -о, -у), використання колористичних гармонічних та поліфонічних напластувань, інших хорових прийомів (декламування, шепіт, вокальне тремоловання тощо).

У п'ятій частині «У Царстві Твоїм» першої «Літургії» для сопрано та чоловічого хору *a cappella*, текст «бо велика нагорода буде вам на небесах» композиційно викладено від унісонного звучання до діатонічного кластера, що підхоплюється колористичним хоровим вокалізмом із поступовим динамічним затухання звучання. Аналогічний прийом використано і в одинадцятій частині «Херувимська пісня» (*Andante misterioso*), яка розпочинається хоровим напласкуванням з динамічними змінами та прийомів звуковидобування (на «а» та затуленим ротом), що постійно повертається після кожної текстової фрази дуету солістів (сопрано, тенор).

Особливо привертає увагу висловлення композитором у тринадцятій частині твору «Вірую» тексту «Творця неба і землі і всього видимого й невидимого» в низькій теситурі *divisi* у басів. Паралельний рух кварто-квінтових сполучень створює тут образ Бога, як сказано в «Одкровенні» від св. Іоанна Богослова, — «Старого днями», що не піддається усвідомленню і є великою тайною.

У підсумку зазначимо, що позабогослужбова духовна музика Л. Дичко чекає свого виконання ще й на основі багатохорних концертних постановок, з використанням антифонних стереофонічних принципів, за участі візуальних та, навіть, світлотехнічних ефектів. До цього спонукає сутність мистецької установки авторки, що характеризується великими масштабами інформативності сучасної творчої особистості, виявом певного розриву інтелектуальних постулатів сучасності з канонічними церковними догматами. Такий підхід розглядається у ракурсі посилення впливу в сучасному соціумі новітніх наукових концепцій, візуально-го, символічного та містичного мислення [2, с. 307].

Список використаної літератури

1. Грица С. Й. Леся Дичко. Творче сходження // Дичко Л. Літургії : нотна збірка. Київ : Муз. Україна, 2004. С. 6.
2. Герасимова-Персидская Н. А. Музыка. Время. Пространство : монография. Киев : ДУХ І ЛІТЕРА, 2012, 408 с.

ТАРАНЧЕНКО О. Г.

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

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8038-8927>

**ПІД ЗНАКОМ ШІСТДЕСЯТНИЦТВА.
ЛЕСЯ ДИЧКО У КОЛІ СВОЇХ СУЧАСНИКІВ**

Леся Дичко — одна з непересічних творчих особистостей на небосхилі сучасної української музики. Самобутній голос композиторки оприявився на хвилі «хрущовської відлиги» в когорті славнозвісних митців-шістдесятників, які сміливо й беззастережно увійшли в художній простір тогочасної культури. Їхні моральні та естетичні імперативи, соціальний досвід «дітей війни», надії та ілюзії означували зміни в суспільній свідомості, стали відправною точкою невідворотного руху українського мистецтва, музики в напрямі європейського і національного самоствердження. Шістдесятництво виявило потужну енергію і жадання творення, протиставивши нормативності та заідеологізованому академізму верховенство права на власний вибір і творчу позицію. Це спричинилось до якісно нових, індивідуалізованих способів вислову: радикального авангардизму, помірковано-модерного традиціоналізму, неорационального інтелектуалізму. Знаками шістдесятництва стало тяжіння до національного самопізнання і самоусвідомлення, перші спроби подолання інформативної заблокованості, штучно створеної шляхом заборон і замовчувань. Пошуки об'єднали у своєрідне «братство» художні зусилля таких кардинально протилежних митців як М. Вінграновський, Л. Костенко, В. Симоненко, І. Драч, Г. Тютюнник, І. Дзюба, М. Коцюбинська, А. Горська, В. Зарецький, Г. Якутович, М. Стороженко, Л. Танюк, Ю. Ілленко, Л. Грабовський, В. Сильвестров, М. Скорик,

В. Губа, Л. Дичко та інші. Так утворилось «продуктивне поле» (за С. Тримбачем) доби шістдесятництва, яке живило різних за світовідчуттям, індивідуальною манерою митців.

Початковий етап творчості Лесі Дичко, що збігся з «романтичним періодом шістдесятництва» (І. Дзюба), був етапом самоусвідомлення. Феномен доби породжував феномен мистецької індивідуальності Лесі Дичко, впливав на ціннісно-сміслову наповнення її музики, вибір естетичних пріоритетів, жанрово-стильових орієнтирів. Саме тоді одним із необхідних компонентів творчого буття стало розширення кола спілкування, творчих взаємозв'язків, контактів як органічної потреби композиторки й покоління шістдесятників загалом. Такі зв'язки допомагали виходу за вузькі цехові «рамки», опануванню досвіду суміжних галузей гуманітарних знань, а з огляду на подальшу перспективу творчості Лесі Дичко, сприяли самореалізації мисткині в її прагненні до універсальності. Протягом життя в орбіту художніх інтересів Лесі Дичко входили, окрім відомих композиторів і виконавців, неординарні особистості. Вони складають галерею видатних діячів культури поетів, художників, скульпторів, архітекторів, мистецтвознавців, фахівців із багатьох галузей наук, представників різних поколінь і національних шкіл. Слід виокремити лише деякі з них — ті, що визначили поворотні віхи творчого життя мисткині. Передусім, це учасники так званого «гуртка любителів сучасної музики», до якого входили композитори — представники київського авангарду В. Сильвестров, Л. Грабовський, В. Годзяцький, В. Загорцев, диригент І. Блажков. Спілкування з ними означили у творчості Л. Дичко вихід у незнані сфери світової модерної творчості і новітньої композиторської техніки. Дещо згодом відбувається її знайомство із представниками талановитої нової генерації національних композиторських шкіл: Г. Канчелі, Н. Сванідзе В. Азарашвілі (Грузія), А. Тертеряном (Вірменія) А. Пяртом, У. Найсоо, Р. Тамбергом (Естонія), П. Дамбісом (Латвія), Р. Твардовським (Польща), художником Т. Вірстою (Франція). У коло сучасників Л. Дичко

входили також митці старшого покоління Б. Лятошинський, К. Данькевич. Спілкування з ними, їхня авторитетна думка, досвід і мудрість мали визначальну роль у фаховому зростанні й самоорганізації мисткині, були взірцем культури композиторської праці. Важливе значення у творчому житті Лесі Дичко відіграли також відомі діячі українського образотворчого мистецтва й архітектури — професори Київського художнього інституту П. Білецький, Л. Міляєва, завдяки яким Л. Дичко відкривала світ національної та світової художньої культури, історію образотворчого мистецтва, українського портретного живопису, іконопису. Нове, відмінне від радянських канонів знання й усвідомлення законів мистецтва, ідея взаємодії живопису, архітектури та музики, живе відчуття спадкоємності традицій культурної спадщини Київської Русі, архітектури доби Бароко, фресок і графічних орнаментів Софіївського собору формувалось під час лекцій, вивчення літератури, численних бесід у дружньому колі. Незабутні враження справляли прогулянки пам'ятними місцями столиці разом із професорами М. Тищенком, Ю. Асєєвим, які стали своєрідними «платоновими академіями», формами пізнання універсуму культури.

Усе це було плідним міжособистісним спілкуванням духовно близьких сучасників. Воно інспірувало нові ідеї, їх сприйняття чи не прийняття, збуджувало уяву, спонукало до розміркувань, відкривало інші, часом неочікувані ракурси усталених явищ. Та головне — давало змогу композиторці відчутти світ культури — об'ємний, багатовимірний — і себе саму в ньому.

ТИМОШЕНКО М. О.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, доктор філософії, професор, заслужений діяч мистецтв України (Київ).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0702-5484>

**ПАРАДИГМАЛЬНИЙ ПОВОРОТ У ФОРМУВАННІ
ПРІОРИТЕТІВ СУЧАСНОГО МІЖНАРОДНОГО
МУЗИЧНО-ОСВІТНЬОГО ПАРТНЕРСТВА
«УКРАЇНА — ЗАХІД — СХІД»**

Наразі відбувається переорієнтація традицій керування університетами, академіями, зокрема й мистецькими закладами: звучать непоодинокі міркування стосовно необхідності належного менеджерського адміністрування. Тобто фактичним керівником закладу має бути топ-менеджер, а наука та освіта залишаться академічній спільноті в її традиційному вигляді. У цьому є певний сенс, крім одного але... Коли це не стосується закладів культурно-мистецької освіти. Чому? Тому що насамперед керівником такого типу установ має бути митець, яскрава творча особистість, навколо якого об'єднуються та акумулюються сили всіх інших складових мистецького закладу вищої освіти. В історії та сьогоденні Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського — це традиція та необхідність. Так, Олег Семенович Тимошенко уособлював у собі цілий конгломерат талантів, характеристик, підходів та принципів, які дають змогу говорити про унікальність та багатогранність його особистості як ректора консерваторії, керівника багатьох громадських ініціатив, музиканта-хормейстера, викладача, «філософа, що диригує». Особливих успіхів та результатів О. С. Тимошенко досягнув у напрямі розбудови Консерваторії як потужного національного міжнародно-інтегрованого центру професійної музичної освіти і наукових досліджень.

На початку 1990-х років міжнародний вектор діяльності Київська консерваторія тільки-но намагалась впроваджувати (задовго до офіційного підписання Україною Болонської декларації). І на чолі із ректором-реформатором, О. С. Тимошенком, менеджмент консерваторії розпочав формувати стратегію міжкультурного діалогу в галузі мистецької освіти, — того напрямку, який згодом дослідники та освітянські реформатори назвали поняттям «м'якої дипломатії» і який наразі стає одним із основних напрямів мистецько-творчої та наукової діяльності НМАУ ім. П. І. Чайковського.

Справді, культурно-мистецька освіта — це унікальне поєднання трьох потужних каналів «м'якої дипломатії» — мистецтва, освіти та науки. Мистецький вищий навчальний заклад стає активним суб'єктом координування стосунків та взаємодій між державами та культурним регіонами. Важливим інструментом налагоджування таких взаємин є кроскультурні чинники, у яких विकарбовуються національні особливості та пріоритети: від економічних факторів до системи національних інтересів та завдань.

Наразі в нашій Академії ми продовжуємо розпочатий раніше процес розширення меж міжнародного музично-освітнього партнерства Україна-Світ, який не обмежується країнами традиційних європейських інтегративних процесів — на тлі кризи європейських об'єднаних інституцій такого типу «перезавантаження» спонукає (й вимагає) ревізії стратегій партнерства у галузі вищої освіти, на шляху до формування актуальних конкурентних освітніх моделей. Для нас це не тільки вимушений крок, а й певний тренд, який необхідно враховувати, досліджувати, моделювати та впроваджувати як перспективний напрям.

Сучасні принципи взаємодії із Заходом та європейська ідентифікація України створюють дзеркальну перспективу погляду у протилежний бік — на Схід. Пошук радикального «Іншого» переорієнтовується на Схід, на східну культурну традицію. І це вже не антиномія Кіплінга про унікальність шляхів Заходу та Сходу і не глобалістська інтерпретація

«східно-західного дивану», а самоусвідомлення себе в реальності культурного змісту іншого.

Такому типу парадигмальному зсуву (повороту) у формуванні пріоритетів сучасного міжнародного музично-освітнього партнерства відповідає актуальний для культурологічної науки принцип «самоорієнталізму» (self-orientalism) як концептуальної альтернативи вже неактуальним у глобалізованому світі європоцентристським, колоніальним та постколоніальним поглядам. Самоорієнталізм ми розуміємо як «м'який» ідентифікатор культури того іншого, який вимушений грати за правилами «Заходу» з уже вибудованою моделлю впізнавання іншого. Тобто сталий західний орієнталізм, що генетично походить від європоцентристських та колоніальних культурних сенсів, надто складно подолати на практиці, у прагненнях та надіях інтелектуалів і моральних авторитетів, що за інерцією продовжують відшукувати діалогічний паритет культур, якого немає (особливо в моделях некласичного гуманітарного дискурсу з його трансгресивними перетинами та радикалізованим «Іншим»). Self-orientalism — це альтернативи двополярному радикальному протиставленню культур, «зустріч» двох ідентифікуючих стратегій, що виникли як виклик культурній типологізації за віссю «Захід» — «Схід» у напрямі один до одного, до зустрічі, перетину сконструйованої раніше межі.

Західний антиєвропоцентризм та східний самоорієнталізм ми визначаємо як взаємодоповнюючі чинники формування компаративістського дискурсу не тільки в теоретичних моделях типологізації культур, а й у дієвому практиці культурної дипломатії — платформи для встановлення «м'яких» взаємин на засадах прагматики інтересу (національного, державного, регіонального, локального тощо). Стає зрозуміли, що така діалогіка як методологія та практика міжнародних взаємин, як рух культур назустріч одна одній стала можливою і з причини змін у самій західній культурній парадигмі: зневіра у просвітницькому проєкті та долання антропології проповідників як базової цін-

ності європоцентризму розчистили ґрунт для компаративістського наближення культур у пошуку загального, особливого та виняткового.

ФАДЕЄВА К. В.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри загального і спеціалізованого фортепіано (Київ).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-2329-469X>

**ОЛЕКСАНДР СКРЯБІН
ТА МИХАЙЛО ВЕРИКІВСЬКИЙ:
ЛОГІКО-КОНСТРУКТИВНІ ПАРАЛЕЛІ
МУЗИЧНОГО МИСЛЕННЯ**

Видатні наукові відкриття кінця XIX — початку XX століть в галузі природничо-наукової думки та оновлене філософське уявлення про природу буття справили вплив на світоглядну систему О. Скрябіна та знайшли відображення з подальшою реалізацією у сфері ладогармонічної мови й звукокомплексів композитора. Так, дослідження гармонічної мови у пізній період творчості О. Скрябіна (Етюдів оп. 65 № 1–3) дає змогу зробити висновок стосовно якості звукової системи — це складноорганізована упорядкована система з нерівномірним розподілом значень звукових подій, що виявляється в комбінаторній різноманітності, ігрових принципах, пермутаційних змінах акордових структур та інтонаційному доборі, формуванні інваріантного центру у вигляді «прометеївського комплексу». Ідея комбінаторної гри є особливо важливою саме у скрябінських творах, відмінність яких полягає у варіантно-акустичному розвитку музичного матеріалу.

Логіко-конструктивні паралелі, функціонування ігрових комбінаторних принципів організації музичного матеріалу також спостерігається у фортепіанній творчості

М. Вериківського, зокрема у Прелюдіях № 1 та № 11. Розвиток Прелюдії № 1 визначається модулюючими секвенційними побудовами (такти 1–2), які в горизонтальному вигляді відображають структуру скрябінського «прометеївського акорду». Застосування комбінаторного методу аналізу дало змогу виявити ігрові конфігуративні, пермутаційні принципи побудови музичної тканини, які асимілюються з ідеєю «прометеївського комплексу». У розвитку музичного матеріалу Прелюдії № 11 використовується ладозвукорядний принцип наонакордового типу як вихідний «код» з подальшим розвитком у вигляді звукорядного комплексу та з його наступним перетворенням у багатозвучні акорди, які утворюють симультанний комплекс.

Саме у дослідженні гармонічної мови пізнього періоду фортепіанної творчості О. Скрябіна та фортепіанної творчості М. Вериківського теоретико-ігрові закономірності виявляються у проектуванні діалогічного рівня на причинно-наслідкові залежності, комбінаторику звукоелементів, прояв пермутаційності. Екстраполяція принципів теорії гри на дослідження композиторської творчості, з фокусуванням уваги на логіко-конструктивних принципах — паралелях наступності дала змогу віднайти прояви спонтанних та композиційно-усвідомлених процесів у музичному мисленні митців.

ФІЛОНЕНКО Л. П.

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, доктор філософії, доцент, завідувач кафедри музикознавства та фортепіано (Дрогобич).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0965-9832>

МУЗИКА БОГДАНИ ФІЛЬЦ У ПРОГРАМІ ФЕСТИВАЛЮ «ЛЮБИМО ЗЕМЛЮ СВОЮ»

Музичні фестивалі, присвячені творчості Богдани Фільц — визначної композиторки сучасності на Львівщині вже стали доброю традицією. Перший відбувся 2007 року

з нагоди 75-річного ювілею мисткині й проходив у Львові, Дрогобичі, Стрию, Калуші й Долині.

У 2017 році лейтмотивом фестивалю, за пропозицією його ініціатора, голови Дрогобицької організації Національної спілки композиторів України, музикознавця і педагога Володимира Грабовського, стали рядки з хорового твору Б. Фільц на вірші М. Сингаївського «Любимо землю свою», який у виконанні дитячих хорів набув неабиякої популярності й сприймається наче гімн рідній землі. Цей світлий і піднесений твір утілює творче кредо композиторки, її мистецьке звернення до молодого покоління плекати любов до України, замислюватися над власними почуттями.

Фестивалю, який відбувався від 21 до 24 листопада 2017 року (Самбір, Дрогобич, Трускавець, Стрий) передували концертні ювілейні програми у Києві, Львові, рідному для мисткині Яворові. Розпочалися торжества у Самборі 21 листопада в залі самбірської міськрайонної філії Всеукраїнського товариства «Просвіта» ім. Тараса Шевченка. Ця творча зустріч була присвячена відкриттю фестивалю «Любимо землю свою» з нагоди ювілею вельмишановної гості. Організатори зустрічі — голова товариства «Просвіта» Самбірщини Олександра Сумарук і старший викладач Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка Дзвенислава Василик чудово провели цей вечір і висловили слова вдячності виконавцям і мисткині-ювілярці, яка своєю творчістю здійснює вагомий внесок у розвиток української музичної культури.

Фестиваль музики Богдани Фільц тривав чотири дні, і це свідчить про вкрай насичену програму! Наступного дня, 22 листопада 2017 року відбулася знакова подія — вручення заслуженій діячці мистецтв України, доктору філософії мистецтва Богдані Фільц диплома Почесного доктора Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. За великий внесок мисткині у розвиток співпраці між Дрогобицьким державним педагогічним університетом імені Івана Франка та Інститутом мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені

М. Т. Рильського НАН України, а також визначні творчі та наукові здобутки Вченою радою Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка від 27 вересня 2017 року їй було присвоєно це почесне звання.

Під час святкової академії і вручення диплома зі словом на пошану Почесного доктора виступили ректор ДДПУ ім. І. Франка, професор Надія Скотна, директор Інституту музичного мистецтва ДДПУ ім. І. Франка, професор Степан Дацюк, голова Дрогобицької організації Національної спілки композиторів України Володимир Грабовський і доктор філософії, доцент, завідувач кафедри музикознавства та фортепіано Людомир Філоненко. Тісна творча співпраця пов'язує Франковий університет у Дрогобичі з видатною мисткинею сьогодення. 2 листопада 2007 року в Дрогобицькому Франковому університеті Б. Фільц виступала з доповіддю на Урочистій академії й Всеукраїнській науково-практичній конференції «Творчість Богдани Фільц в контексті української музичної культури та освіти», присвяченій 75-річчю від дня народження композиторки і науковця Богдани Фільц, а також у програмі Всеукраїнської наукової конференції, присвяченої 120-річчю від дня народження Василя Барвінського (Дрогобич, 2008)¹. У 2014 році Богдана Фільц виступала з доповіддю на презентації двох навчальних посібників педагогічного репертуару із творами композиторки — «Хорові твори на слова Кобзаря» (редактор-упорядник Д. Василик) й вокального циклу — «Калина міряє коралі» (ред.-упоряд. О. Німилевич). У Дрогобичі вийшли друком збірки Б. Фільц: «Шукай краси, добра шукай!» твори на слова І. Франка, вокальні цикли «Золота колиска» на слова Ліни Костенко і «Велети розкутого духу» на слова Лесі Українки, О. Олеса, Олени Теліги й Олега Ольжича, твори для скрипки і фортепіано, фортепіанні цикли — «Фортепіанні твори для дітей», «Яворівські іграшки» і «Музичні фрески». Богдана Фільц є активним популяриза-

¹ Матеріали опубліковані у фаховому часописі: Молодь і ринок. 2008. № 2; 2009. № 3.

тором України в культурно-освітньому просторі США, Канади, Польщі та інших країн Європи, Південної Африки.

Після представлення і вручення диплому, заслужена діячка мистецтв України, доктор філософії мистецтв, Почесний доктор ДДПУ ім. І. Франка Богдана Фільц виголосила промову і запросила присутніх насолодитися звучанням її композицій. Відтак розпочався ювілейний авторський концерт Богдани Фільц — двогодинне захопливе дійство. Програма концерту була укладена так, що поєднала звучання хорових, камерно-вокальних і фортепіанних творів ювілярки. Щирі вітальні слова, побажання і звісно ж музика ювілярки Богдани Фільц у чудовому виконанні провідних солістів, хорових колективів, студентів ДДПУ ім. І. Франка створили неповторну атмосферу святкової академії і авторського концерту.

У наступні дні відбулося ще чотири мистецькі акції: 23 листопада 2017 року у ранковому концерті виконавцями музики Б. Фільц були учні школи педагогічної практики Дрогобицького державного музичного коледжу ім. В. Барвінського, а згодом його продовжили студенти відділу фортепіано. Цього ж дня ювілярку вітали й у Трускавецькій школі мистецтв імені Р. Савицького, де відбулася творча зустріч із мисткинею. 24 листопада естафету творчості Б. Фільц перейняла Стрийська дитяча музична школа ім. О. Нижанківського.

Сердечна, тепла атмосфера зустрічей з композиторкою і музикологом Богданою Фільц потверджує, що її музика наповнена глибоким філософським осмисленням, історичними паралелями між героїкою давніх і сучасних поколінь українців, глибокими інтимними переживаннями, несе оптимізм і позитивні емоції, вона оригінальна, наскрізь пронизана українськими народними елементами, захоплює глибиною і лютим музичної думки, блискучою формою, сердечністю, патріотизмом і щирістю.

ХМАРА Г. М.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, провідний концертмейстер кафедри скрипки (Київ).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0987-337X>

СПОРІДНЕНІСТЬ І СПАДКОЄМНІСТЬ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ЖАНРІВ У ТВОРЧОСТІ ІТАЛІЙСЬКИХ ТА УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ-КЛАСИЦИСТІВ

Як відомо, українські композитори-класицисти — М. С. Березовський та Д. С. Бортнянський, навчалися спочатку у італійських викладачів Ф. Цоппіса та Б. Галуппі у Санкт-Петербурзі, а згодом поїхали продовжувати навчання та вдосконалювати майстерність до Італії. Навчання в Італії, або у італійських педагогів було тоді загальною тенденцією у європейських музикантів. Обох українських композиторів-класицистів ми знаємо насамперед як видатних майстрів хорової музики, і в ній вони, маючи опертя на вікові традиції українського хорового співу, створили справжні шедеври і мали кожен свій неповторний індивідуальний композиторський стиль. Щодо камерно-інструментальної музики: ні російська, ні українська композиторська школи, які тільки формувалися, не мали прикладів в камерно-інструментальних жанрах. Тому саме тут ми найкраще можемо бачити ті впливи і те спільне що об'єднує італійських та українських митців.

У часи, в які творили М. С. Березовський та Д. С. Бортнянський, італійська музика ще домінувала в Європі, особливо при королівських та імператорських дворах. Саме ці італійські смаки були одним з факторів, що об'єднував музику італійських композиторів-класицистів із творами композиторів-класицистів інших національних шкіл. Ми знаємо, що Д. С. Бортнянський створював свої

камерно-інструментальні твори на замовлення Малого двору, тобто на замовлення аристократії, яка на той час ставила італійську музику над усім іншим. Це також обумовлює близькість творів українського композитора саме до італійських прикладів класицизму (тут ми можемо згадати В. А. Моцарта, який також написав у 1780-ті роки низку камерно-інструментальних творів на замовлення короля Фердинанда Вільгельма II саме в італійській манері: і тип мелодики, і тип сонатної форми, де майже відсутній контраст між головною та побічною, немає конфлікту в розробці, часто скорочена реприза — притаманні саме італійській музиці).

Третім фактором, який пояснює спорідненість камерно-інструментальних жанрів українських композиторів-класицистів із італійськими зразками можна назвати саме спадкоємність. Тут можна з більшою впевненістю говорити про Д. С. Бортнянського, адже його вчитель, Б. Галуппі сам був визначним композитором. В його творчості саме під час останнього періоду, коли вони разом із Д. С. Бортнянським приїхали до Венеції і жили там десять років, відбулася кристалізація жанру клавірної сонати, того жанру, який у творчості Б. Галуппі, як композитора перехідного періоду, якому притаманні як стилі нового напрямку — класицизму, так і старого — бароко, був саме жанром класицистичним. Тобто, Д. С. Бортнянський навчався у Б. Галуппі саме в той період, коли він розроблював і шліфував у своїй творчості класичну сонату. Це не могло не вплинути на українського композитора, і ми бачимо ці впливи і чуємо їх і в його сонатах для клавіру, і в Квінтеті до мажор. Крім Б. Галуппі, ми можемо говорити про вплив на камерно-інструментальну музику Д. С. Бортнянського Ф. М. Верачіні, П. Локателлі, в творах яких відбувалося становлення саме скрипкового гомофонно-гармонічного класицистичного стилю. Твори цих композиторів український митець міг чути в Італії, адже вони були дуже популярними, і їх часто виконували в концертах.

Отже, ми можемо говорити про такі фактори, які об'єднують творчість італійських та українських композиторів-класицистів: навчання в Італії; смаки знаті — замовників більшості творів, особливо якщо ми говоримо про українських авторів; та третій фактор, який може об'єднати як спадкоємність, творче наслідування власним вчителям, так і вплив усєї творчої, мистецької атмосфери Італії, у якій досить тривалий час жили і творили М. С. Березовський та Д. С. Бортнянський.

Якщо ми будемо говорити безпосередньо про музику, то тут спорідненість українських та італійських авторів очевидна. Насамперед з'ясуємо, чи можна почути народні інтонації у класицистичній музиці. Погодимся із тим, що тільки досвідчений слухач одразу почує національне забарвлення в музиці епохи Класицизму. Яким же чином додають такі інтонації композитори? У чіткій системі нормативів і правил класицистичного композиторського мистецтва для такого виявлення залишається небагато: ритми національних танців, інтонації народних пісень, але глибоко трансформовані та стилізовані в класицистичній манері. І тут ми можемо почути, що звучання творів українських композиторів-класицистів найбільш близьке саме до італійських (і більш далеко, скажімо, від Й. Гайдна та представників Мангаймської школи). При цьому, якщо ми будемо говорити про Д. С. Бортнянського, то його інструментальний стиль дуже наближений до італійського, і при цьому він напрочуд природний, живий. Можливо, це передусім через деяку подібність плавної, співучої італійської мелодики до української, як зазначає і С. Павлишин: «Її (музики Д. С. Бортнянського — Г. Х.) італійські риси дуже добре зливаються з українською співучістю, під час, коли великі російські композитори першої половини ХІХ століття цілком слушно вважали, що Бортнянський є для них чужий, суперечить їхнім традиціям» [6, с. 122]. Цю думку підтверджує і те, що багато композиторів-класицистів слов'янського походження, особливо ті, хто використовував елементи фольклору в своїх творах (Й. Мислівечек (Чехія), А. Мільвід (Польща),

Й. Дружецький, Г. Клайн (Словаччина) та інші) також стилістично ближче до італійської музики, ніж, наприклад, до Віденських класиків.

Список використаної літератури

1. Арбатский Ю. И. Западная культура как фермент в художественной музыке России // Этюды по истории русской музыки. Нью-Йорк : Изд-во имени Чехова, 1956. С. 239–267.
2. Барвінський В. О. Музика // Історія української культури / заг. ред. І. П. Крип'якевича. Київ : Либідь, 1994. С. 621–648.
3. Друскин М. С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков. Ленинград : Госмузиздат, 1960. 282 с.
4. Иванов В. Ф. Дмитро Бортнянський. Київ : Муз. Україна, 1980. 197 с.
5. Ливанова Т. Н. Русская музыкальная культура XVIII века в её связях с литературой, театром и бытом : исследования и мат-лы : в 2 т. Т. 2. Москва : Госмузиздат, 1953. 474 с.
6. Павлишин С. С. До ювілею Д. Бортнянського // Павлишин С. С. З неопублікованого : зб. ст. Львів : Світ, 2010. С. 121–123.

ЦИГАНЮК Л. І.

Львівська національна музичної академія імені М. В. Лисенка, аспірант кафедри історії музики (Львів).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0998-9906>

ЗАСАДИ ПОЛІФОНІЧНОГО ЦИКЛУ У ТВОРЧОСТІ ОЛЕКСАНДРА ЯКОВЧУКА В КОНТЕКСТІ УКРАЇНСЬКОГО ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Сучасне музичне мистецтво в наукових мистецтвознавчих працях окреслюється терміном «постмодернізм». Тематиці постмодернізму та його проявам у різних видах мистецтва присвячена велика кількість досліджень, зокрема, праці Д. Дувірак, О. Берегової, Т. Дубровного, А. Льїної, О. Козаренко, Л. Кияновської, Г. Асталаш та ін.

О. Козаренко, вивчаючи постмодернізм на теренах української культурного життя, пише: «сам термін несподівано вдало охоплює такі різні реалії буття українського соціуму, як «хрущовська відлига» і «шестидесятництво», «брежнєвська стагнація» 70-х та інтелектуальне дисидентство, горбачовська «перебудова» 80-х та мистецький андеграунд, ідеологічна дезорієнтованість та плюралістичний еkleктизм 90-х» [2, с. 9].

Творчість українського композитора О. Яковчука, безперечно, є невід'ємною частиною сучасної вітчизняної культури та вписана в коло провідних напрямів українського та світового музичного мистецтва останніх десятиліть [1, с. 152]. Олександр Яковчук — художник постмодерної доби. У 1983 році він створив поліфонічний цикл «Дванадцять концертних прелюдій і фуг» для фортепіано, у якому органічно поєдналися давні фольклорні традиції з сучасною манерою поліфонічного письма. У циклі помітне тяжіння до неокласицизму, він сприймається концепційно цілісно, а не як розрізнені мініцикли.

Сам Олександр Миколайович називає свій поліфонічний цикл — «поліфонічна симфонія», він зазначає, що кожна пара (прелюдія і fuga) утворюють міні-диптих, а увесь цикл — це своєрідний макро-диптих (сім прелюдій і фуг по білим клавішам, і п'ять — по чорним, які збалансовані між собою і утворюють єдиний твір (цикл)).

Композитор у циклі застосовує поєднання принципів поліфонії вільного письма з модальністю нововіденської школи. О. Кушнірук звертає увагу на те, що О. Яковчук спирається на модальну техніку, що в цьому жанрі в українській музиці застосовано вперше. «Беручи за основу лади народної музики, композитор замінював у них деякі щаблі модифікованими, таким чином моделюючи ладовий симбіоз, який ставав новоутвореною модальною лексемою — будівельною засадою усього тематичного простору кожного мініциклу» [3].

Для циклу загалом характерна насиченість звукової палітри, звучання якої подеколи наближається до оркест-

рової версії, коли обрана досить складна піаністична техніка щільно підпорядкована втіленню різнобарвного образного змісту. Невипадково цей опус здобув визнання фахівців і пріоритетне ставлення виконавців, зайнявши належне місце в світовій концертній практиці [1, с. 153].

Оригінальним у композитора є підхід до жанрової семантики прелюдій: прелюдія-токата, прелюдія-остинато, прелюдія-діалог, канон, буре, жига. У циклі є дві двоголосні фуги (Es, A), чотириголосна (Fis), чотириголосні подвійні (F, B), решта — триголосні. Також не традиційним є підхід О. Яковчука до використання технічних прийомів. Поряд із традиційними поліфонічними він використовує прийоми, типові саме для сучасної епохи — ротація, контрротація, пуантилізм тощо. Звертає на себе увагу й те, що у кожному мікро-циклі композитор використовує певний вид фортепіанної техніки, яка є досить зручною у піаністичному плані, але вимагає гарної технічної підготовки. Художні образи поліфонічного циклу О. Яковчука відзначаються тематичною виразністю та насиченістю звукової палітри.

Отже, Олександр Яковчук здійснив великий внесок у розвиток професійної поліфонічної фортепіанної школи, а його цикл «12 концертних прелюдій і фуг» є зразком високого рівня володіння поліфонічною технікою та використання прийомів поліфонічного письма, притаманних для сучасної епохи.

Список використаної літератури

1. Волошина Т. К. Утверджуючи індивідуальності пошуків О. М. Яковчука // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журн. Київ : Міленіум, 2013. № 1. С. 152–154.

2. Козаренко О. Національна музична мова в контексті постмодернізму // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство». Тернопіль, 1999. № 2. С. 9–16.

3. Кушнірук О. Яковчук Олександр Миколайович. URL: <https://uk.m.wikipedia.org/wiki/> (дата звернення: 01.08.2019).

ШАМАЄВА К. І.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри загального і спеціалізованого фортепіано (Київ).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1869-5029>

З КОГОРТИ ВОЛИНСЬКИХ МИТЦІВ.

АНДЖЕЙ ЯНОВИЧ

Ім'я Анджея Яновича (1830–1902) з'явилося на шпальтах сучасного музикознавства в матеріалах пов'язаних з видатним польським композитором Юліушем Зарембським (1854–1885). Старший за віком Анджей Янович був другом і порадиником молодого музиканта. До нього в рідний Житомир звертався Зарембський в листах з Відня за дружньою творчою допомогою. Музична та літературна спадщина самого Яновича, композитора, педагога, диригента, віолончеліста, письменника, людини освіченої і багатогранно обдарованої, досі була поза увагою дослідників. Відомості про його діяльність обмежені. Його різнобічна творчість лишається незнаною в історії як української, так і польської культури. Сам А. Янович належить до українсько-польського культурного «пограниччя» ХІХ ст. Поляк за походженням, вихованням, приналежністю до традиції, жив і творив на землі Волині та Поділля і був презентантом «української школи» в польській культурі (література, музика тощо).

У творчому доробку А. Яновича 2 струнні квартети (перший видано в Петербурзі), фортепіанне тріо, чотириголосна меса з супроводом органу та п'єси для фортепіано, віолончелі, пісні (шість видано в Житомирі). А ще кілька виданих прозових творів, вірші, статті з питань музики, трактат з нумізматики. Знайомство з творами Яновича наводить на думку про тяжіння до романтичної стилістики, де матеріал міського музичного побуту (міського романсу), інтонації місцевого фольклору поєднуються з західноєвропейською романтичною традицією. Творчість А. Яновича

відповідала естетичним потребам свого часу, віддзеркалювала міське музичне повсякдення, збагачувала культурне життя регіону. В історичному аспекті — єднала епохи, єднала культури.

У наш час інтерес до творчості і самої особи Анджея Яновича привернуло надходження музичного архіву митця до Народного музею Бориса Лятошинського в Житомирі, що надало можливість вивчення, а можливо — певного функціонування спадщини композитора, що відкриває нові сторінки історії нашої культури.

ШАМОНІН О. Г.

Національна академія мистецтв України, науковий співробітник відділу науково-координаційної діяльності та інформації (Київ).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-4042-7493>

ТВОРЧИСТЬ ЛЕСІ ДИЧКО В АСПЕКТІ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ

Понад півстоліття постать композиторки Л. Дичко, її творчість знаходяться у центрі уваги мистецтвознавців, культурологів, журналістів, широкого кола слухачів. Широта творчих обр'їв, багатство проблемно-тематичного змісту, жанрово-стильові особливості її музики позначені яскравим індивідуальним знаком, тяжінням до універсалізму. Однією з провідних рис творчого методу композиторки є постійний інтерес до суміжних видів мистецтв, музичного осмислення їхньої міжвидової взаємодії. Окремим складовим цього явища присвячені наукові дослідження С. Грици, Н. Костюк, Л. Пархоменко, Є. Пахомової, Л. Серганюк, Н. Степаненко.

Неординарність і послідовне, цілеспрямоване втілення композиторкою ідей синестезії, синкретизму, напрочуд точно відповідають найновішим філософсько-культурологічним тенденціям сучасного постмодерного

мистецтва та новачійним методам його дослідження. Одним з них є інтермедіальний підхід. Він дає можливість розглянути музичний твір не тільки в його взаємозв'язку з літературою, образотворчим і народно-ужитковим мистецтвом, архітектурою, а й відкриває перспективи нового бачення й цілісного філософського осмислення того чи іншого явища. У музикознавчій науці, на відміну від суміжних гуманітарних знань, ще не вироблено інструментарій розкриття інтермедіальності, що обумовлюється специфікою самого музичного мистецтва. Музикознавча наука знаходиться лише на початку шляху до такого методу пізнання: поступово накопичується досвід, розробляється методика подібного дослідження.

Леся Дичко одна із перших в українській музиці другої половини ХХ — початку ХХІ століття звертається у своїх партитурах до осмислення міжвидової взаємодії мистецтв різних епох і національних культур, художніх практик, технік виконання.

У своїй унікальності музика Л. Дичко якнайкраще надає можливість для розкриття ідеї інтермедіальності як сутнісної характеристики її художнього методу. Такий метод і спосіб бачення картини світу формувався в творчості композиторки ще на початку її шляху (фортепіанний цикл «Писанки», п'ять фантазій для хору та симфонічного оркестру за картинами І. Левітана, І. Шишкіна, В. Васнецова, М. Врубеля, В. Сурикова, вокальний цикл «Пастелі» на тексти П. Тичини), згодом поглиблювався в хорових та оперно-балетних композиціях (хоровий концерт «Краю мій рідний», балет «Катерина Білокур», опери «Золотослов», «Різдвяне дійство»). З новою силою це виявилось у монументальному циклі «Джерело» («Моя Україна») для хору та симфонічного оркестру у шести частинах. Твір розгортається як низка фресок, що відтворюють дух сучасної національної культури, національну ментальність, укладаючись в єдиний «мегацикл». Композиційно-жанрові особливості твору поєднали ознаки музичної фрески, симфонічної сюїти та романтичної поеми. Відтворюючи у звуках

полотна А. Чебикіна, В. Гуріна, В. Барінової-Кулеби, О. Дубовика, В. Прядки і М. Стороженка, композиторка подає своєрідний подвійний музичний «портрет художника на тлі його картин». Завдяки безперервному симфонічному розвитку, символічній багатозначності образів, майстерному володінню тембровою палітрою, філігранним колористичним штрихам і деталям, контрастним зіставленням згущених та розряджених звучань, Л. Дичко вдалось передати, з одного боку, власне відчуття мистецької сутності картин. А з другого — змінити й розширити оптику їхнього бачення до рівня узагальненого показу панорами України як духовного першоджерела.

ШЕГДА Л. В.

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри методики музичного виховання та диригування (Івано-Франківськ).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5301-6864>

МИСТЕЦЬКІ ЕКСПЕРИМЕНТИ ЛЕСІ ДИЧКО У ЖАНРІ КАНТАТИ ДЛЯ ДІТЕЙ

Леся Дичко — митець яскраво вираженого інтуїтивно-інтелектуального складу. За всіма зовнішніми чуттєво-конкретними проявами життя, природи, історії та сучасності вона завжди шукає і прагне проявити внутрішню змістовність й філософські аспекти буття. Тому й її кантати для дітей репрезентують домінуючу у її творчості концепцію поетичного відображення світу, сповненого надзвичайного розмаїття образів і барв, символів та специфічних зв'язків між різними рівнями буття.

Посилення інтересу до сфери музики для дітей, особливо в контексті мистецько-громадянського виховання, нарощення потенціалу колективів юних виконавців тощо були серед причин звернення Л. Дичко до цієї галузі на межі 1970-х. Їй належать важливі для галузі здобутки у

площинах стилістики й оновлення жанрового поля. Творчі експерименти з модифікацією типового жанрового поля у той час переважно були мотивовані потребою у мистецькому переосмисленні попередніх здобутків. Відтак музика для дітей стає, як й інші жанрово-видові напрями компонування, сферою активного творчого експериментування Л. Дичко й втілення новаційних, сміливих і оригінальних для свого часу ідей.

Кантати для дітей 1970-х років будуються так, що самі виявляють тенденцію до мікроциклізації і виокремлення «міні циклів». Композиторка знаходить міцне опертя у закономірностях обрядових циклів та глибинної символіки образності й текстів. Одним із чільних напрямів експериментування є пошук специфічних форм відповідності між зображальною та музичною стихіями, відтворення цих аналогій у конструктивно чітких і строгих формах, а техніки «образотворчого» мазка — у музичних інтонаціях тощо. Яскрава виразність, властива образам творів для дітей Л. Дичко, їх достатньо багатопланова асоціативність є наслідком розвинутого в неї відчуття синкретичності музичного дійства. Вона прагне до виразної характеристичності образних ліній і, так би мовити, впровадження в закономірності циклу законів драматичного спектаклю, що виявляється у «видовищності» тієї чи іншої сюжетної ситуації, характеристичній образності, що не повторюється у наступному матеріалі, мовно-виразових засобів різних частин.

До певної міри «візуалізації» її музичних текстів сприяє універсальність звуконаслідувань та стилізацій різних звучань, що притаманні її композиціям: тут відтворюються «образи» жанрів фольклорної (кантово-псалмовий пласт, жанри родинної і календарної обрядовості, коломийкові інтонації тощо як знаки національного музичного мистецтва) і сучасної масової пісенності, «експериментальна» мовна інтонаційність і віковично усталені стилістичні звороти. Оригінальності й непересічності стилю Дичко у музиці для дітей сприяє широке застосування прийомів сучасної композиторської техніки, внаслідок чого лінеар-

ність поєднується з гетерофонічним викладом, а алеаторичні інкрустації — з блискучою сонористичною розробкою. Ці у загальному окресленні пласти у своєму сусідстві «працюють» на «театральність» як видовищність або ж візуалізацію багатьох її творів для дітей, поглиблюючи й увиразнюючи образну характеристику ситуацій та, загалом, провідний задум будь-якого її твору.

ШИНКАРЕНКО В. С.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, асистент-стажист кафедри композиції, інструментовки та музично-інформаційних технологій (Київ).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7268-864X>

УТЛЕННЯ ПРИНЦИПІВ АРХІТЕКТУРНИХ ФОРМ У КОМПОЗИЦІЇ СЮЇТИ ДЛЯ СТРУННИХ ТА УДАРНИХ «ФРАНЦУЗЬКІ ВРАЖЕННЯ» ЛЕСІ ДИЧКО

У давньогрецький період архітектурне ремесло та його зв'язок із музикою-акустиком був нерозривним. Вітрувій у «Десятьох книгах про архітектуру» пише, що створення гідравлічних машин та водяних органів не обходилося без математичних розрахунків на основі теорії музики, а грецькі архітектори будували сходи театру, застосовуючи математичну та музичну теорії. Без них було не можливо досягти чіткого, ясного досягання та попадання звуків зі сцени до вух слухачів. Сходи слугували не тільки місцем для сидіння — в них розміщували особливим чином «налаштовані» мідні *συμφωνία* (*symfonia*=угоди) та рогові *ἰχθεία* (*icheia*=іхія=динаміки) пластини. У такий спосіб грецькі архітектори створили своєрідні правила для підсилення звуку.

Л. Дичко почала вивчати інші види мистецтва та проблеми їхнього синтезу, зокрема музики та архітектури,

ще в студентські роки. Вона прослухала курси лекцій з мистецтвознавства, архітектури та синтезу мистецтв у Київському художньому інституті театрального мистецтва (1968–1972) у професорів Ю. Асеєва, М. Тищенко та ін. Початок реалізації точок дотику музики та архітектури припадає на ранній період творчості Л. Дичко. За словами композиторки, «коли дивлюсь на ту чи іншу будівлю, то одразу ж бачу її у певній музичній формі <...> і навпаки, будь-який музичний образ можу уявити у вигляді архітектурного зображення» [1, с. 286]. Отримані знання «допомогли розпізнати закономірності розвитку між суміжними видами мистецтв і логіку спільності між ними» [1, с. 299].

У «Французьких враженнях» Л. Дичко вирішує проблему синтезу мистецтв музика — архітектура з точки зору втілення в музичну мову принципів архітектурних форм французьких замків, стилі яких є різними: від романського стилю (Середньовіччя) до Відродження.

Сюїта для струнних та ударних «Французькі враження» Л. Дичко складається з шести номерів, один з яких названий «шпалери», інші п'ять — «замками». Усі частини об'єднані програмним задумом — «французькою темою» та «лейт-темою вражень». Композиторка створює образи-форми, застосовуючи «ключові» вислови архітектора Ю. Асеєва: «*spiccato* тонких дзвінниць», «грубі блоки», «чисті юарви».

«Замок Анже» є втіленням романського стилю. Його «хоральні стовпи» озвучені «чистими фарбами» струнних. «Важке мовчання» цього хоралу є «домінантою» в архітектурі замку, оскільки сторожові стовпи утримували на собі всю конструкцію. В музиці гармонія хоралу «Анже» «ліпить форму та об'єм» [1, с. 299].

Для реалізації форм «Шпалер д'Амбуаза» «Історія Діви Марії» композиторка застосувала імітаційну техніку, адже мистецтво виготовлення шпалер — це також техніка переплітання ниток за допомогою утка. У музиці лінійність голосів та їх переплетення вибудовують музичну тканину, форму «шпалер».

У сюїті також представлені три архітектурні «перлини» епохи Відродження: замки Шенонсо, Шамбор, Вілландрі. Л. Дичко продукує їхні архітектурні форми в музику через пропорції, тому що симетрія композицій епохи Відродження є однією з головних особливостей мислення того часу. Структура кожного з трьох «замків» пропорційна, симетрична. В них прослідковується чіткий поділ на рівні синтаксичні одиниці. Однак Вілландрі має легку асиметрію фасадів, що відобразилося в музиці через непарність синтаксису. Кожен з трьох замків має свою архітектурну «домінанту», яка перенесена композиторкою і в музичну мову.

«Замок Ене-ле-В'ей» поєднує у собі принципи Середньовіччя (Готики) та раннього Відродження. В ньому «спіccato тонких дзвінниць» та піки «башточок» знайшли точки дотику з вікнами ренесансного типу основної будівлі. Як і все готичне мистецтво, музика «замку» «прагне вгору», витягується догори, позначаючи вершини «башточок» поодинокими ударами Campanelli.

Л. Дичко описує свій композиційний підхід так: «музика та архітектура — ось основа, яка структурує всі мої твори» [1, с. 314]. Л. Дичко читає лекції з предмету «Синтез мистецтв» у студії при НЗКБ України ім. Г. І. Майбороди з 1968 року. За словами композиторки, вивчення та читання лекцій зі синтезу мистецтв не є для неї захопленням чи хобі — це «моя друга професія».

Список використаної літератури

1. Лунина А. Композитор — маленькая планета. Киев : ДУХ І ЛІТЕРА, 2013. 736 с.

ШУМІЛНА О. А.

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

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2615-1208>

ХОРОВІ КОНЦЕРТИ РАННЬОКЛАСИЧНОГО ПЕРІОДУ В ПАРТЕСНІЙ НОТАЦІЇ

Дослідникам творчої спадщини А. Рачинського і М. Березовського — авторів перших хорових концертів, написаних у новому, класичному стилі, — добре відома проблема безрезультатних пошуків музично-рукописного матеріалу, що представляє їхню творчість. Збірки хорових концертів, зафіксованих італійською нотацією, зазвичай містять репертуар пізнішого часу (Д. Бортнянський, С. Дегтярев, Дж. Сарті), який відноситься до періоду зрілого класицизму, хоча є й окремі виключення.

З'ясувалося, що плідні пошукові результати може надати вивчення збірників партесних творів пізнішого походження, у які вписувався новий репертуар, створений у 50–60-ті роки XVIII століття. Більшість творів мала ознаки барокової стилістики, однак траплялися і такі, що беззаперечно належали до музичного класицизму. За способом фіксації вони не виділяються з-поміж інших концертів: партії записані київською квадратною нотацією в окремих голосових книгах, нотний запис не має тактових рисок і ключових знаків, відсутніми є поділ на частини, позначення темпів та багато інших ознак, характерних для запису хорових концертів епохи класицизму, не вказано авторів концертів.

Дотепер дослідники не шукали класичний репертуар у збірниках партесних концертів, прикладом чого може бути каталог «Російська духовна музика доби класицизму (1765–1825)» А. Лебедевої-Ємеліної, у якому трапляється лише одне посилання на голосові книги квадратної нотації [3, с. 314].

Вивчення партесних рукописів на предмет пошуку класичного репертуару спричинило кілька важливих знахідок. В одному з партесних збірників було виявлено повний комплект співацьких партій хорового концерту «Не отвержи мене во время старости» А. Рачинського, що надало можливість відновити повну хорову партитуру та остаточно розв'язати питання про виконавський склад цього твору: дотепер вважалося, що він написаний для чотириголосого мішаного хору, однак підтвердилося, що пари однотембрових партій містять різний матеріал, отже, цей концерт є восьмиголосним [5].

У партесній нотації ми виявили вісім духовних концертів М. Березовського, зокрема й усі ті, що в одній зі статей середини XIX століття названо творами, «написаними під впливом старовини», що за формою «нагадують нам давні твори, написані в такому ж роді нашими доморощеними композиторами, литовськими регентами» [2, с. 112]. Це означає, що автор матеріалу П. Воротніков, написавши про старовину і подібність цих концертів до давніх співів, висловився не про їхню музичну форму чи стилістику, як вважається дотепер, а про спосіб фіксації квадратною нотою, якою раніше записувалися партесні концерти, чії автори справді приїздили до Московії з Великого князівства Литовського (наприклад, М. Дилецький). Аналіз цих концертів переконає нас у тому, що вони є надзвичайно далекими від партесної стилістики і представляють нову манеру письма, на що, до речі вказав і сам П. Воротніков, зазначивши, що «фуги та інші особливості концертного складу, які доволі добре витримані, доводять, що в той час Березовський був ознайомлений із законами контрапункту і гармонії» [2, с. 112].

У партесних збірках також було виявлено хорові концерти Б. Галуппі — італійського композитора, який у середині 60-х років працював у Петербурзі й чий православні духовні твори так само відносяться до ранньокласичного періоду розвитку жанру хорового концерту другої половини XVIII століття.

Незважаючи на значну кількість виявлених матеріалів, неможна стверджувати, що вже відомі всі партесні збірники, що вміщують ранньокласичний репертуар. Архіви знаходяться за межами України [4] і повна картина проясниться тільки після укладання інципітного каталогу партесних рукописів (ця робота зараз триває).

Запис композицій нового стилю київською квадратною нотою вказує на те, що традиція фіксації нових творів італійською нотацією формувалася поступово, і що копіювати певний час користувалися давнім способом, якому вони були навчені і до якого звикли. Однак цей спосіб не відображав усіх особливостей нової музики. На наш погляд, італійську нотацію першими впровадили самі композитори, починаючи від італійця Б. Галуппі, який, на відміну від українських музикантів і церковних співаків, не знав квадратної нотації, проте добре розумівся на специфіці законів музичної композиції, презентованої у ранньокласичній моделі хорového концерту, вважаючи її основою «витонченість, ясність і гарну модуляцію» («*vaghezza, chiarezza e buona modulazione*») [1, с. 87]. Партесний спів був позбавлений усіх цих ознак.

Список використаної літератури

1. Бёрни Ч. Музыкальные путешествия: Дневник путешествия 1770 года по Франции и Италии / пер. с англ. Э. В. Шпитальниковой; вст. ст., ред. и примеч. С. Л. Гинзбурга. Ленинград : Музгиз, 1961. 203 с.
2. Воротников П. Березовский и Галуппи // Библиотека для чтения. Журнал словесности, наук, художеств, промышленности, новостей и мод. Т. 105. Санкт-Петербург, 1851. С. 109–115.
3. Лебедева-Емелина А. В. Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825). Каталог произведений. Москва : «Прогресс-Традиция», 2004. 656 с.
4. Шуміліна О. А. Московська колекція музичних рукописів як джерело для вивчення духовних творів М. Березовського // Українська музика. Науковий часопис Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Львів, 2011. Число 2. С. 16–24.

5. Шуміліна О. Про хоровий концерт «Не отвержи мене во время старости» А. Рачинського // Музикознавчий універсум. Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка. Львів, 2019. Вип. 44. С. 5–17.

6. Шуміліна О. А. Сильова динаміка української духовної музики XVII–XVIII століть (за матеріалами рукописних колекцій) : Монографія. Донецьк : Bravo, 2012. 299 с.

ЩЕРБИЙ С. О.

Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, аспірант Навчально-наукового інституту мистецтв (Івано-Франківськ).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-7859-1918>

ПОСТАТЬ ДИРИГЕНТА ЕЛЕОНОРИ ВІНОГРАДОВОЇ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНИХ АСПЕКТІВ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ

Виняткову роль у формуванні й розвитку людських почуттів відіграють художня література, мистецтво. Без опанування художньої культури, без художнього прийняття світу з дитинства немає творчої уяви, яка впливає на формування людської творчої особистості. Аналізуючи той фактор, хто саме має особливий вплив на дитячі душі та їхню здатність відчувати естетичні переживання з метою розкриття широких горизонтів людського буття, через призму років серед інших постатей мистецтва вирізняються найяскравіші. До таких належить Елеонора Олексіївна Виноградова (1931–2013) — хоровий диригент, педагог, музично-громадський діяч, заслужений діяч мистецтв України, професор. Вона відродила традиції хлопчачого співу в Україні, втрачені за час панування тоталітаризму, її мистецька практика отримала широке наслідування в багатьох дитячих колективах.

У другій половині ХХ століття активно здійснювалася популяризація дитячого хорового мистецтва. Це відобразалося у виникненні різних хорових колективів, гуртків тощо. Е. Виноградова завдяки своїм професійним і людським якостям змогла перетворити масову дитячу пісню на високе мистецтво, довести звучання хору хлопчиків до високого еталону [1, с. 166], рівня якого прагнуть досягти наступні покоління хормейстерів. На теренах Радянського Союзу вона першою ввела в репертуар дитячого хору духовні твори. В роботі над звучання хору вона особливого значення надавала професійно правильному звукоутворенню, світлому, кришталево дзвінкому звучанню дитячих голосів, невимушеному та легкому співочому репетиційному процесові, завдяки якому вдавалось досягати успішних результатів. Всі дитячі колективи, з якими працювала Елеонора Виноградова ставали мистецькими явищами в країні, це і хорова капела хлопчиків та юнаків “Дзвіночок” (1967), дитячий хоровий колектив “Любисток” при Київській консерваторії ім. П. І. Чайковського (1983), хор хлопчиків та юнаків Київської середньої спеціальної музичної школи-інтернату ім. М. В. Лисенка (1986), дитячий хор “Київський кантус” на базі Київської школи мистецтв ім. Л. Ревуцького (1997). Ці колективи вражали високою виконавською майстерністю завдяки систематичності та результативності методико-виконавської роботи, були учасниками численних концертів, фестивалів, конкурсів в Україні та за її межами (Німеччина, Франція, Чехія, Словачія, Латвія, Литва, Естонія, Іспанія та ін). Вони й надалі продовжують закладені в минулому традиції і є гордістю нашої виконавської хорової практики. Звичайно, у всій повноті вартості захоплення багатогранний організаторський, хормейстерський та педагогічний талант диригента Елеонори Олексіївни Виноградової, який притягував та об’єднував довкола себе однодумців. Вона була ніби тонікою в ладовій системі, її центром, до якого тяжіють звуки. Саме іменем “Тоніка” названий створений нею та очолюваний клуб хормейстерів дитячих хорових колективів та композиторів у 1978 році при київській організації Всеукраїнського музи-

чного товариства, головою якого тоді був М. Кондратюк. Клуб ставив за мету обмінюватися в спілкуванні різними методиками, організаторським та методико-навчальним досвідом [2]. Працюючи над розвитком академічного дитячого хорового виконавства клуб співпрацював з відомими композиторами, такими як Д. Кабалевський, Б. Фільц, Л. Дичко та іншими. Головною метою було збагачення репертуару, який враховував би вікові вокальні особливості дітей. Гостями засідань клубу зазвичай були кращі дитячі колективи України та зарубіжжя, зокрема, хорові капели хлопчиків з Латвії, Білорусі та Росії. Е. Виноградова упорядкувала 15 репертуарних збірників для дитячих хорів, які охоплюють найкращі зразки української музики та світової класики, вона здійснила переклади хорових творів для дитячого складу, які й сама виконувала зі своїм колективом [6].

За час педагогічної діяльності (1964–2003) у Київській консерваторії, а згодом в Національній музичній академії ім. П. І. Чайковського, з її диригентського класу вийшло в світ багато яскравих талановитих вихованців, які й далі продовжують хорову справу своєї наставниці, серед них: Павло Струць (хор «Хрещатик»), Наталія Селезньова (камерний хор «Чернівці»), Анна Кольберт (директор міжнародного вокально-хорового конкурсу VICTORIA) та багато інших. Елеонора Олексіївна вміла поєднувати і творчу дисципліну, і безмежну доброту до кожного студента, вселяючи віру в себе. Захоплювала своєю комунікабельністю та ерудованістю. Голосом Елеонори Олексіївни та співом хору хлопчиків «Дзвіночок» були озвучені музичні номери художніх та мультиплікаційних фільмів (мультифільму «Курчатко в клітиночку», 1978; «Фільм-казка про Мальчиша-Кибальчиша», 1964; художнього фільму «Королева бензоколонки», 1962).

Спиряючись на вчення А. Лащенка про те, що «хоровою школою можна вважати рівень оволодіння засобами хорової діяльності, які забезпечують уособлену професійну наступність і спадкоємність світоглядних, музично-естетичних і технологічних ознак певних суб'єктів хорової

культури» [4, с. 3], можна зробити висновки, що творча діяльність відомого диригента заклала фундамент професійного дитячого хорового виконавства в Україні, вона була основоположником дитячого хорового руху, як активний організатор хорових асамблей та учасник міжнародних дитячих хорових фестивалів-конкурсів («Артеківські зорі»). Елеонора Олексіївна Виноградова, як творча особистість цікавила мистецтвознавців О. Бенч, Л. Ороновську, Л. Хлебнікову. Численні публікації про її ентузіазм та подвижництво в хоровій справі у періодичних виданнях («Музика», «Дзеркало тижня») та методичних посібниках («Методика хорового співу у початковій школі» Л. О. Хлебнікової [5, с. 99]) показали її неординарність у музичній культурі й необхідність більш глибокого дослідження її психологічних та методологічних підходів у роботі з дитячим хором як однієї з найдавніших форм музичної діяльності в українській культурі.

Список використаної літератури

1. Бенч-Шокало О. Г. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції. Київ : Ред. журн. «Український світ», 2002. 440 с.
2. Берденникова К. Тоніка — означає центр // Дзеркало тижня. 2002. № 12.
3. Дніпровська Н. Виховне значення дитячої хорової музики // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. ст. Вип. 39. / ред.-упоряд. Г. І. Ганзбург. Харків : С. А. М., 2014. С. 32–47.
4. Лашенко А. П. З історії Київської хорової школи. Київ : Муз. Україна, 2007. 200 с.
5. Хлебнікова Л. О. Методика хорового співу у початковій школі : метод. посіб. Тернопіль : Навчальна книга — Богдан, 2006. 216 с.
6. Фільц Б. М. Виноградова Елеонора Олексіївна // Енциклопедія сучасної України. Київ, 2005. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=34080 (дата звернення: 30.09.2019).

Щириця Д. О.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри композиції, інструментовки та музично-інформаційних технологій (Київ).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9784-2201>

ВПЛИВ ТВОРЧИХ ІДЕЙ ЕДГАРА ВАРЕЗА НА СУЧАСНУ УКРАЇНСЬКУ МУЗИКУ

Коли ми говоримо про вплив ідей Е. Вареза на творчість наступних поколінь композиторів, маємо на увазі насамперед дві основні. Це ідея «звільнення звуку» та концепція «просторової музики». Адже вони, з одного боку, є найбільш виразними у творчості самого Е. Вареза, а з другого — найбільше кореспондують з напрямками розвитку музики у ХХ та ХХІ століттях. Ідея «звільнення звуку» є основною, від якої походять всі досягнення композитора, адже завдяки ній стало можливим розуміння звуку і як окремого «звукового тіла», і як просторового об'єкту. Поняття динамічної самостійності, або «інтенсивності» як окремого параметру також було б неможливим без виокремлення акустичних властивостей звуку та спрямування їх на новий музично-естетичний результат, що і є суттю зазначеної ідеї.

Відомий вплив Е. Вареза на формування електронної та електроакустичної музики загалом. Українські митці тут не стали винятком, хоча цей вплив можна вважати здебільшого опосередкованим досвідом західної, насамперед французької, школи електронної музики. Але і безпосередньо музика композитора стала доступною для композиторів «середнього покоління» та була ними прихильно сприйнята. Про це свідчить творчість однієї з найяскравіших представниць електронної музики в Україні Алли Загайкевич, яка не заперечує свого захоплення музикою

Е. Вареза. При цьому про вплив композитора можна говорити і на прикладі її інструментальної музики.

Творчі ідеї Е. Вареза також мали вплив на акустичну інструментальну музику інших українських композиторів. Показовим з позиції зв'язків з творчістю Е. Вареза є ранній твір Сергія Зажитька. Це його дипломна робота — концерт для валторни та симфонічного оркестру. «Варезівські» риси спостерігаються вже з перших тактів партитури концерту. Тут можна говорити про «наївне» наслідування, аж до повторення характерних прийомів, що може свідчити про захоплення молодого композитора харизмою творчості та ідей Е. Вареза.

ЯКУБОВ Т. А.

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

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5316-8099>

ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ ТВОРЧИХ КОНТАКТІВ СЕРГІЯ БОРТКЕВИЧА У ЙОГО СКРИПКОВІЙ СПАДЩИНІ

У світовій музичній культурі на хвилі зростання уваги до творчості маловідомих композиторів, які раніше склали так звану «музичну периферію», виринула з небуття постать харків'янина, емігранта Сергія Едуардовича Борткевича (1877–1952). Талановитий піаніст і диригент, який з дитинства опинився в епіцентрі мистецького життя Харкова, а згодом Санкт-Петербурга, Лейпцига, Берліна і Відня, шляхом органічного поєднання найкращих традицій західноєвропейського і російського мистецтва з українським мелодизмом створив власний неповторний пласт в українській романтичній музиці.

Скрипкова музика С. Борткевича, хоч і незначна за обсягом (6 опусів), включає фактично перший в історії ук-

раїнської музики [1, с. 37] концерт для скрипки з оркестром оп. 22, масштабну тричастинну скрипкову сонату оп. 26 та низку мініатюр. Поява усіх цих творів є наслідком його творчої співпраці зі скрипалями. Уже перша скрипкова п'єса — «Колискова» оп. 15а присвячена угорському скрипалеві-віртуозу і диригентові **Емілу Телман'ї** (Emil Telmányi, 1892–1988). Вихованець Будапештської консерваторії імені Ференца Ліста (клас педагога, скрипаля, композитора Еньо Хубаї), Е. Телман'ї, як і його вчитель, органічно поєднав традиції німецької та франко-бельгійської скрипкових шкіл з особливою угорською скрипковою манерою. Знайти документальні підтвердження особистих контактів С. Борткевича та Е. Телман'ї поки не вдалося, але присвята «Коліскової» дає змогу припустити, що їх творчі шляхи перетнулися в період з 1911 до 1914, коли композитор жив у Берліні, а музикант активно концертував Європою, зокрема й у столиці Німеччини [4, с. 392]. Скрипалі-виконавці початку ХХ ст. прагнули збагатити свій репертуар оригінальними творами малих форм, водночас і композитори були зацікавлені у виконанні своєї музики, тож ініціатива написання могла походити як від С. Борткевича, так і від самого Е. Телман'ї. Хиткий розмір 7/8 та вишукана гармонія підкреслюють відносно просту мелодичну лінію, позбавлену подвійних нот та акордової фактури. Це якнайкраще пасувало до виконавської манери Е. Телман'ї, адже як франко-бельгійська скрипкова школа, так і угорська традиція вирізняються насамперед різноманітним, насиченим обертонами тембром, а також елегантним метроритмом і агогікою. Утім ця п'єса лишається скоріше експериментом, адже композитор просто дописав скрипкову мелодію до опублікованого раніше фортепіанного етюду оп. 15 № 4, у той час як ґрунтовне освоєння С. Борткевичем технічних та виразних можливостей інструмента пов'язане із Харковом та є наслідком творчої співпраці із іншим скрипалем — **Франком Смітом** (Frank Smit / František Schmitt, 1892–1960).

Родом із Богемії, Ф. Сміт навчався у видатного чеського педагога Отакара Шевича, який створив власну методику, що ґрунтується на комплексі розроблених вправ. Як наслідок, технічних труднощів для вихованців цієї школи практично не існувало, хоча їх часто критикували за нехтування тембральним багатством інструмента [2; 3]. Маючи змогу постійно консультиватися із професійним скрипалем, С. Борткевич береться за написання масштабного тричастинного романтичного концерту для скрипки з оркестром. Фактура сольної партії, що включає віртуозну каденцію, насичену специфічними прийомами (подвійні ноти, піцicato лівої руки і тремольований супровід мелодичної лінії) свідчить про скрупульозне вивчення та цілковите засвоєння композитором нових для нього технічно-виражальних засобів. Для творчого тандему Ф. Сміт — С. Борткевич, без сумніву, була написана й соната для скрипки і фортепіано ор. 26. Незважаючи на зовнішню простоту форми, більш глибокий аналіз дав змогу виявити специфічну багатошаровість композиції твору, насиченого наскрізним тематизмом, каденціями речитативного викладу. І хоча жанр сонати не передбачає такого акценту на віртуозності, як концерт, С. Борткевич усе ж вільно використовує специфічні скрипкові прийоми там, де це виправдано з художньої точки зору.

Після розриву творчого контакту із Ф. Смітом, який переїхав до Бразилії, у скрипковій творчості композитора виникає майже десятилітня перерва. Однак знайомство у 1934 р. із солістом Віденського радіо, а згодом і концертмейстером Віденської народної опери **Яро Шмідом** (Jaro Schmied, 1906–2006) сприяло відродженню зацікавленості С. Борткевича скрипкою. Митець сміливо експериментує із формою, створюючи композицію Ліричне інтермецо для скрипки з оркестром «Весна і пробудження Фавна» за картиною Сандро Ботічеллі ор. 44. Для Я. Шміда С. Борткевич зробив і авторську транскрипцію двох із шести фортепіанних п'єс «У три-четвертному такті» ор. 48. Згадані транскрипції відзначені суттєвим впливом віденської вальсової культури-

ри із характерними мелодичними інтонаціями та супроводом, хоча композитор свідомо уникає жанрової назви.

Останній скрипковий опус С. Борткевича написаний уже після Другої світової війни і складається із чотирьох п'єс для скрипки в супроводі фортепіано: Аркуш з альбому, Вальс, Медитація, Іспанія. Твори присвячені знаменитому концертмейстеру і диригенту Віденського філармонічного оркестру **Віллі Босковскі** (Willi Boskovsky, 1909–1991), який здійснив їх прем'єрне виконання 1947 р. Легка й невимушена музика із типовими для епохи романтизму назвами, позначена впливом традицій салонного музикування і бі-дермайєру, якнайкраще пасувала солістові, за яким закріпилося реноме носія віденської традиції Йоганна Штрауса.

Отже, виконавська манера солістів впливала на вибір як форми, так і виражальних засобів: твори, написані у співпраці із чехом Ф. Смітом, тяжіють до віртуозності та композиційної складності, тоді як віденські п'єси малих та середніх форм елегантні та невимушені. Саме завдяки тісній співпраці зі скрипалями-солістами, композитор-піаніст С. Борткевич зумів збагатити свій творчий доробок низкою творів, зокрема концертом і сонатою, які формують окрему важливу сферу спадщини митця та є цінною знахідкою для сучасних виконавців української скрипкової музики.

Список використаної літератури

1. Якубов Т. А. Скрипковий концерт ор. 22 Сергія Борткевича як перший зразок жанру в історії української музики // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2019. С. 25–43.

2. Bühneund Kunst. Konzerte // Prager Tagblatt. Prag, 1922. Nr. 296. 19 Dezember. S. 6.

3. Kunsten Letteren. Concert Haagsche Kunstkring // Het Vaderland. Den Haag, 1923. 4 Februari. B. 3.

4. Schwarz B. Great Masters of the Violin: From Corelli and Vivaldi to Stern, Zukerman, and Perlman. New York : Simon & Schuster, 1983. 671 p.

Наукове видання

Міністерство культури та інформаційної політики України
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського

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

Збірник статей і матеріалів наукових конференцій

Випуск 3

МАТЕРІАЛИ

ТРЕТЬОЇ МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

**Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
Київ, 7–8 листопада 2019 року**

Наукове редагування — *Олена Таранченко, Лариса Гнатюк*
Редактор текстів англійською мовою — *Наталія Набокова*
Літературне редагування — *Лідія Світайло*
Верстка і макетування — *Лариса Гнатюк*

Формат 60×84 1/16. Папір офсетний. Друк офсетний.
Гарнітура Georgia, Times, Arial. Обл.-вид. арк. 10. 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.

Віддруковано з оригінал-макетів замовника.

Видавець ПП Лисенко М. М.

вул. Шевченка, 20, м. Ніжин Чернігівської області, 16600

Тел.: (067) 4412124. E-mail: vidavec.lisenko@gmail.com

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру видавців,
виготовлювачів і розповсюджувачів видавничої продукції:

Серія ДК № 2776 від 26.02.2007 р.

Scientific edition

Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine
Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

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

Collection of articles and materials of scientific conferences

Issue 3

**MATERIALS OF THE THIRD INTERNATIONAL
RESEARCH-TO-PRACTICE CONFERENCE**

**Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.
Kyiv, November 7–8, 2019**

Compiling editors — *Olena Taranchenko, Larysa Hnatiuk*
Editor in English — *Nataliya Nabokova*
Editor — *Lidiia Svitailo*
Lay out design — *Larysa Hnatiuk*

Format 60×84 1/16. Offset paper. Offset printing.
Typeface “Georgia”, “Times”. Publishing sheet 10. 300 copies

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.
01001, Ukraine, Kyiv, Horodetskiy Str., 1/3.
Telephone (044) 279-07-92. Fax: (044) 279-35-30

Certificate of state registration of a legal entity:
Series A01, № 260668 from 11.01.2008.

Printed from the original layouts of the customer.
The publisher is Private Enterprise “Lysenko M. M”.
Shevchenko street, 20, Nizhyn, Chernihiv region, 16600
Tel.: +38 (067) 4412124. E-mail: vidavec.lisenko@gmail.com
Certificate of registration in the State Register of Publishers,
Manufacturers and Distributors of Publishing Products issued:
Series DK № 2776 dated February 26, 2007