

ISSN 2786-8877 (print)
ISSN 2786-8885 (online)

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ 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 7

**МАТЕРІАЛИ СЬОМОЇ МІЖНАРОДНОЇ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ
(2–4 листопада 2023 року)**

Київ — 2024

УДК 781.1

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024>

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

Збірник статей і матеріалів наукових конференцій

Виходить один раз на рік

Випуск 7

**МАТЕРІАЛИ СЬОМОЇ МІЖНАРОДНОЇ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ**

(Київ, 2–4 листопада 2023 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

Вебсайт: <https://journals.uran.ua/ukraine-europe-world/index>

Згідно з рішенням Національної ради України з питань
телебачення і радіомовлення № 801 від 31.08.2023 р.
збірці присвоєно ідентифікатор медіа R30-01234

Збірник статей і матеріалів наукової конференції «Україна. Європа.
Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях»
zareєстровано і проіндексовано в українських та міжнародних
наукометричних базах даних: CrossRef, Google Scholar,
«Наукова періодика України» Національної бібліотеки України
імені В. І. Вернадського

Редактори-упорядники:

Олена Таранченко, Лариса Гнатюк, Олена Дерев'янченко

Рекомендувала до друку Вчена рада

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського
(наказ 199-А, протокол № 3 від 23 жовтня 2024 року).

ISSN 2786-8877 (print)
ISSN 2786-8885 (online)

© НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2024.
© Колектив авторів, 2024.

ISSN 2786-8877 (print)
ISSN 2786-8885 (online)

**MINISTRY OF CULTURE AND STRATEGIC
COMMUNICATIONS 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**

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 7

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

(NOVEMBER 2–4, 2023)

Kyiv — 2024

UDK 781.1

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024>

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

Collection of articles and materials of scientific conferences

Published once a year

Issue 7

**MATERIALS OF THE SEVENTH INTERNATIONAL
RESEARCH-TO-PRACTICE CONFERENCE
(Kyiv, November 2–4, 2023)**

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

Website: <https://journals.urau.ua/ukraine-europe-world/index>

Ukraine. Europe. World

According to the decision of the National Council of Television and Radio Broadcasting of Ukraine No. 801 of August 31, 2023, the collection was assigned a media identifier R30-01234.

Collection of articles and materials of scientific conferences “Ukraine. Europe. World. History and Names in Cultural and Artistic Reflections” has been registered and indexed in Ukrainian and international scientometric databases: CrossRef, Google Scholar, “Scientific Periodicals of Ukraine” in the Vernadsky National Library of Ukraine

Compiling editors:

Olena Taranchenko, Larysa Hnatiuk, Olena Derevianchenko

Recommended for publication by the Academic Council of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (protocol No. 3, dated October 23, 2024).

ISSN 2786-8877 (print)
ISSN 2786-8885 (online)

© UNTAM, 2024.
© Authors, 2024.

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.
- Бондарчук В. О.**, доктор мистецтвознавства, професор, проректор з навчальної роботи НМАУ ім. П. І. Чайковського (заступник головного редактора). 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'янченко О. О.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри історії української музики та музичної фольклористики НМАУ ім. П. І. Чайковського (відповідальний секретар). Київ, Україна.
- Волосатих О. Ю.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри історії української музики та музичної фольклористики НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, Україна.
- Гнатюк Л. А.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії української музики та музичної фольклористики НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, Україна.
- Гусарчук Т. В.**, доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії української музики та музичної фольклористики НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, Україна.
- Довжинець І. Г.** доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано, ХДАМ ім. І. П. Котляревського.
- Єфименко А. Г. (Yefimenko, Adelina)**, 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.
- Єфремов Є. В.**, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри історії української музики та музичної фольклористики НМАУ ім. П. І. Чайковського. 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.
- 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.
- Слюжінскас Р. (Sliužinskas, 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.**, доктор філософії, 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 Studies, Professor, Head at the Department of History of the Ukrainian Music and Musical Ethnology of UNTAM (editor in chief). Kyiv, Ukraine.
- Bondarchuk, Viktor.** Doctor of Art Studies, Professor, Vice-President for Academic Work of UNTAM (deputy editor). Kyiv, Ukraine.
- Taranchenko, Olena.** Candidate of Art Studies (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 Studies (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 Studies (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 Studies (PhD), Associate Professor, Professor at the Department of History of the Ukrainian Music and Musical Ethnology of UNTAM. Kyiv, Ukraine.
- Husarchuk, Tetiana.** Doctor of Art Studies, Associate Professor, Professor at the Department of History of the Ukrainian Music and Musical Ethnology of UNTAM. Kyiv, Ukraine.
- Dovzhynets, Inna.** Doctor of Art Studies, Professor, Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv, Ukraine.
- Yefimenko, Adelina.** Doctor of Art Studies, 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 Studies (PhD), Associate Professor, Professor at the Department of History of the Ukrainian Music and Musical Ethnology of UNTAM. Kyiv, Ukraine.
- Klymenko, Iryna.** Doctor of Art Studies, Associate Professor, Head of the Problem Research Laboratory of Ethnomusicology, 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.
- Putiatytska, Olha.** Candidate of Art Studies (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.** Philosophiæ Doctor (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

СТАТТІ 15

Назаренко В. І., Вілінський Ю. С.,
Волосатих О. Ю. Феномен Вітольда
Малішевського: погляд із ХХІ століття 16

Єфремова Л. О. Дитячий пісенний фольклор Поділля 57

МАТЕРІАЛИ КОНФЕРЕНЦІЇ..... 77

Азарова А. І. Думка в міжслов'янських музичних
зв'язках 77

Артем'єва В. Б. Жан-Філіпп Рамо і Жан-Жак Руссо:
полюси естетичних позицій у музичному
відображенні епохи 82

Бабій М. М. Жанрово-стильові виміри сольної
скрипкової творчості Олександра Гоноволіна..... 87

Басса О. М. Міжнаціональний поетичний діалог
у камерно-вокальних творах західноукраїнських
композиторів першої третини ХХ століття..... 94

Білоусова С. В. Твори для домри Євгена Мілки
та Борислава Стронька (прем'єри 2023 року) 99

Гнатишин О. Є. Музикознавча комісія Наукового
товариства ім. Шевченка в історії розвитку
українського музикознавства 105

Гусарчук Т. В. Другий закон діалектики
як концептуальна вісь творчості (розмисли
в ювілейний рік Мирослава Скорика)..... 111

Давидова О. М. Герман Жуковський. Два погляди
на музичний театр 114

Дудик Р. В. Збереження національної музичної культури у воєнний час.....	118
Єфіменко А. Г. Політичні контексти сценографії в сучасній режисерській опері	122
Задорожна Т. А. Семантика української академічної пісні в парадигмі етнонаціональної ідентичності національної музичної творчості	129
Зосім О. Л. Дві літанії із Супраського зібрання XVII століття: текстологічний і музикознавчий аналіз.....	136
Ільченко П. І. Василь Васильєв: творче кредо митця і педагога	143
Кавунник О. А. Культуротворча діяльність хорових колективів Ніжина в сьогоденні України й зарубіжжя	149
Карась Г. В. Джерелознавчі аспекти мемуарів про Олександра Козаренка (до 60-річчя від дня народження)	158
Касьянова О. В. Пластично-хореографічна візуалізація інструментальних сцен в оперній виставі.....	163
Качуринець Л. В. Роль диригента в музично-просвітницькій діяльності	167
Кияновська Л. О. Віктор Камінський: «Найкращий учитель митців — це природа»	173
Колесник Є. В. Оперне виконавство як феномен еволюційного розвитку європейської музичної культури	180
Кореньок О. Ю. Сучасні версії творів з репертуару Остапа Вересая.....	185
Корній Л. П. Українська шкільна драма XVII–XVIII століть: проблема реконструкції музичного компонента.....	193

Кочержук Д. В. Фестиваль «Червона рута» як чинник формування українського фондового звукозапису.....	200
Кузик В. В. Етапи долі — етапи самопізнання: Юрій Фіала знаний у світі, та незнаний в Україні	206
Кузик В. В. «України слава стане поміж народами» — сакральна сутність Державного гімну України	214
Мироненко А. М. Чи був у Глухові осередок Музичного товариства імені Миколи Леонтовича?.....	222
Наумова О. А. «Брундібар» Ганса Краси: дитяча опера з недитячою історією	231
Пономаренко О. М. Аранжування і його специфіка в роботі зі студентами в класі загального та спеціалізованого фортепіано	236
Пономаренко О. Ю. Музичні фестивалі як інструмент територіального маркетингу в сучасній Італії.....	240
Пучко-Колесник М. Д. Хорові твори Юрія Іщенка особливості композиторського стилю.....	246
Саф'ян Д. І. Творчість Аліси Кобзар у контексті актуальних культурно-мистецьких практик XXI століття	250
Сімонова Н. В. Режисерське переосмислення <i>opera-farsa</i> «Шовкова драбина» Джоаккіно Россіні як комедії положень.....	257
Стецький І. І. Постать Володимира Кожухаря як приклад диригента-особистості	262
Суворова І. О. Українська опера на історичну тематику в новому режисерському осмисленні	268

Таранченко О. Г. Музичне українознавство: пошуки нових шляхів	275
Усова Г. А. Український пісенний репертуар у виконавському просторі сучасного Китаю	279
Циганюк Л. І. Прелюдія і fuga № 1 із циклу «34 прелюдії та фуги для фортепіано» Валентина Бібіка: стилістичний аспект	284
Чен Менгжао. Фортепіанні сонати Цзян Веньє: стильові особливості	291
Шамаєва К. І. Велике в малому: «24 дитячі п'єси для фортепіано» Віктора Косенка у дзеркалі епохи	297
Шевельова О. В. Дитячо-юнацький репертуар музичного театру України: огляд світових та вітчизняних тенденцій.....	301
Шестеренко І. В. Творчість Лесі Українки в операх Віталія Кирейка.....	307
Шуміліна О. А. Про два забуті ювілеї	312
Шутько С. М. Театральний костюм як важливий компонент створення художнього образу в опері.....	318
Якимчук О. М. Міфопоетичність ноктюрнів для фортепіано Олени Ільницької.....	324
Якубов Т. А. Ліричне інтермецо ор. 44 Сергія Борткевича. Віднайдений манускрипт	328

C O N T E N T S

ARTICLES 15

Valentyna Nazarenko, Yuri Vilinsky,
Olga Volosatych. The Phenomenon of Witold
Maliszewski: a View from the 21st Century16

Liudmyla Yefremova. Children's Song Folklore
of Podillia57

MATERIALS OF SCIENTIFIC CONFERENCES..... 77

Antonina Azarova. The Dumka in the Context
of Interslavic Musical Connections.....77

Vira Artemieva. Jean-Philippe Rameau and Jean-
Jacques Rousseau: Aesthetic Polarities in the Musical
Expression of the Age.....82

Mariia Babii. Genre and Style Dimensions
of Oleksandr Honobolin's Solo Violin Works.....87

Oksana Bassa. International Poetic Dialogue
in Chamber-Vocal Works by the Western Ukrainian
Composers in the First Third of the 20th Century94

Svitlana Bilousova. Yevhen Milka's and Boryslav
Stronko's Compositions for Domra Solo (Premieres
of 2023).....99

Oksana Hnatyshyn. The Role of the Musicological
Commission of the Shevchenko Scientific Society
in the History of the Development
of Ukrainian Musicology 105

Tetiana Husarchuk. The Second Law of Dialectic
as a Conceptual Axis of Creativity (Thoughts
on the Anniversary Year of Myroslav Skoryk) 111

Oksana Davydova. Herman Zhukovsky. Two Views on the Musical Theatre.....	114
Romana Dudyk. Preservation of National Musical Culture in Wartime.....	118
Adelina Yefimenko. Political Contexts of Scenography in Contemporary Director's Opera.....	122
Tetyana Zadorozna. Semantemes of Ukrainian Academic Song in the Paradigm of Ethno-national Identity of National Musical Creativity	129
Olga Zosim. Two Litanies from the 17 th Century Suprasl Collection: Textological and Musical Analysis.....	136
Petro Ilchenko. Vasyl Vasyliov: Creative Credo of an Artist and Teacher.....	143
Olena Kavunnyk. The Cultural-Creative Activity of Choral Ensembles from Nizhyn in Today's Ukraine and the International Context.....	149
Hanna Karas. Source Studies Aspects of the Memoirs about Oleksandr Kozarenko (to Commemorate the 60 th Anniversary of His Birth).....	158
Olena Kasianova. Plastic and Choreographic Visualization of Instrumental Scenes in the Opera Performance.....	163
Liliia Kachurnets. The Role of the Conductor in Musik and Educational Activities.....	167
Luba Kyyanovska. Victor Kaminsky: “The Best Teacher of Artists is Nature”	173
Yevdokiia Kolesnyk. Opera Performance as a Phenomenon of the Evolutionary Development of European Musical Culture.....	180

Olena Koreniak. Contemporary Versions of Works from the Repertoire of Ostap Veresai	185
Lidiya Korniy. Ukrainian School Drama of the 17 th –18 th Centuries: The Issue of Reconstructing the Musical Component	193
Denys Kocherzuk. The Festival “Chervona Ruta” as a Factor in the Formation of the Ukrainian Record Label	200
Valentyna Kuzyk. Stages of Destiny — Stages of Self-Discovery: Yuriy Fiala is Known Worldwide but Unknown in Ukraine	206
Valentyna Kuzyk. “The Glory of Ukraine Will Rise Among Nations” — the Sacred Essence of the State Anthem of Ukraine	214
Anna Myronenko. Was There a Branch of the Mykola Leontovych Music Society in Hlukhiv?	222
Olena Naumova. “Brundibar” by Hans Krasa: a Children’s Opera with a Non-Children’s Story	231
Olena M. Ponomarenko. Arranging and Its Specifics in Working with Students in the General and Specialized Piano Classes	236
Olena Y. Ponomarenko. Music Festivals as a Tool for Territorial Marketing in Modern Italy	240
Mykola Puchko-Kolesnyk. Choral Works by Yuri Ishchenko Features of the Composing Style	246
Dzvenyslava Safian. The Creativity of Alisa Kobzar in the Context of Contemporary Cultural-art Practices of the 21 st Century	250
Natalia Simonova. Director’s Reinterpretation of Gioacchino Rossini’s <i>Opera-Farsa</i> “The Silk Ladder” as a Comedy of Situations	257

Ivan Stetskyi. The Figure of Volodymyr Kozhukhar as an Example of a Conductor of Personality.....	262
Iryna Suvorova. Ukrainian Opera on Historical Themes in Search of New Directorial Interpretation.....	268
Olena Taranchenko. Musical Ukrainian Studies: Searching for New Paths.....	275
Ganna Usova. Ukrainian Song Repertoire in the Performing Space of Modern China.....	279
Liutsiia Tsyhaniuk. About the Prelude and Fugue No. 1 from the Cycle «34 Preludes and Fugues for Piano» by Valentyn Bibik: Stylistic Aspect.....	284
Mengzhao Chen. Piano Sonatas by Jiang Wenye's: Stylistic Features.....	291
Kira Shamayeva. Great in Small: “24 Children’s Pieces for Piano” by Viktor Kosenko in the Mirror of the Era.....	297
Oleksandra Shevelova. Children’s and Youth’s Repertoire of Ukraine Musical Theatre: Review of Worldwide and Domestic Trends.....	301
Iryna Shesterenko. Lesya Ukrainka’s creativity in Vitaliy Kyreyko’s operas	307
Olha Shumilina. About Two Forgotten Anniversaries.....	312
Serhii Shutko. Costume Design as an Essential Part of Artistic Image Formation in Opera.....	318
Olena Yakymchuk. Mythopoetic Nature of Olena Ilytska’s Piano Nocturnes	324
Temur Yakubov. Lyrical Intermezzo op. 44 of Sergei Bortkiewicz. Discovered Manuscript	328

СТАТТІ

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331594>

НАЗАРЕНКО В. І.

Академічна і джазова піаністка, дослідниця (Нью-Йорк, США).

Nazarenko, Valentyna, classical and jazz pianist, researcher (New York, USA).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7775-6426>

© Назаренко В. І, 2024.

valentinapiano@aol.com

ВІЛІНСЬКИЙ Ю. С.

Консультант і дослідник-архівіст (Нью-Йорк, США).

Vilinsky, Yuri, consultant and archivist-researcher (New York, USA).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5936-324X>

© Вілінський Ю. С., 2024.

yurivil@aol.com

ВОЛОСАТИХ О. Ю.

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

Volosatykh, Olga. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Candidate of Art Studies (PhD), Associate Professor, Associate Professor at the Department of History of the Ukrainian Music and Musical Ethnology (Kyiv, Ukraine).

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

© Волосатих О. Ю, 2024.

vololga7@gmail.com

**ФЕНОМЕН ВІТОЛЬДА МАЛІШЕВСЬКОГО:
ПОГЛЯД ІЗ ХХІ СТОЛІТТЯ**

**THE PHENOMENON OF WITOLD MALISZEWSKI:
A VIEW FROM THE 21ST CENTURY**



Вітольд Малішевський. 1920-ті роки

Охарактеризовано творчість Вітольда Малішевського (1873–1939), видатного польського композитора, педагога і музичного громадського діяча, засновника Одеської консерваторії та співзасновника Інституту Шопена, одного з основоположників Міжнародного конкурсу піаністів імені Фридерика Шопена. Здійснено певні критичні уточнення щодо оцінювання його багатогранної діяльності й музичної спадщини, які недостатньо дослідженні в музикознавстві, особливо в західному. Спираючись на праці сучасних авторів та нові архівні матеріали, віднайдені в Польщі й Україні, реконструйовано життя В. Малішевського, підкреслено його виняткову роль у розвитку польської музичної культури міжвоєнного періоду, а також тривалий вплив як педагога на Миколу Вілінського й Вітольда Лютославського. Аналізуючи музичні твори, педагогічну діяльність, історію рецепції та інституційний контекст, автори статті наголошують на постійних історіографічних втратах щодо сприйняття особистості Малішевського в ширшому європейському музичному контексті.

Завдяки критичному аналізу польських, українських і західних джерел, що містять давні ідеологічно заангажовані наративи, виявлено і виправлено усталені історіографічні упередження у сприйнятті Малішевського як маргінальної чи надто консервативної особистості, особливо коли радянські дослідники прагнули нівелювати своєрідність національних культур, зокрема польської.

Наголошено, що В. Малішевський посідає належне місце у європейському музичному каноні. Його внесок як композитора, педагога й організатора виходить далеко за межі регіонального, суто українського чи польського значення і становить життєво важливу складову в музичному модерні ХХ століття, що ґрунтується на культурній ідентичності й педагогічній досконалості. Подальші дослідження стилістичної еволюції творчості митця, освітніх практик та історії їх рецепції сприятимуть порушенню питань про те, як національні традиції та індивідуальні голоси зберігаються, адаптуються або замовкають на тлі мінливих мистецьких і політичних подій.

Ключові слова: життєтворчість Вітольда Малішевського, історія Одеської консерваторії, історія Інституту Шопена, історія Конкурсу Шопена, міжвоєнна Варшава, життєтворчість Миколи Вілінського, життєтворчість Вітольда Лютославського, музична педагогіка, польська музика, Східна Європа, архівні дослідження.

20 липня 2023 року виповнилося 150 років від дня народження видатного польського композитора, педагога, диригента, теоретика, енциклопедиста, музично-громадського діяча Вітольда Малішевського (1873–1939). Ім'я винятково обдарованого польського митця назавжди увійшло в історію. Малішевський пов'язаний із визначними подіями в музичному житті України і Польщі, які помітно вплинули й на світову музичну культуру¹.

Діяльність Вітольда Малішевського тісно пов'язана з чільними музичними закладами в Україні і Польщі: він — засновник і перший ректор Одеської музичної консерваторії (1913; професор у 1913–1921) та один із засновників Інституту Шопена у Варшаві (1934). Обіймав посаду професора Варшавської музичної консерваторії (1921–1925 і 1931–1939), був директором Варшавського музичного товариства (1925–1927) і водночас — директором Музичної школи імені Шопена у Варшаві. Голова журі Першого конкурсу Шопена (1927). Завідувач музичного відділу в Міністерстві релігійних віросповідань і народної просвіти (1927–1934)². У композиторському доробку В. Малішевського такі великі форми, як Четверта симфонія оп. 21, «Куявська фантазія» для фортепіано з оркестром («*Fantazja kujawska*»), Концерт для фортепіано з оркестром оп. 27, опери-балети «Сирена» і «Борута» [Turska, 1989, s. 45–47, 334–336]. Двічі відзначений державними нагородами Польщі — *Nagrody Państwowe* (1931, 1938) [Paja-Stach, 2000, s. 57]. Композитор був і є знаним у Європі — за завершення Сьомої симфонії Ф. Шуберта Малішевський здобув другу премію на Міжнародному Конкурсі композицій імені Ф. Шуберта в Женеві (1928); під час війни у Лондоні

¹ Автори вже зверталися до теми життєтворчості Вітольда Малішевського [Назаренко, Вілінський, Волосатих, 2019].

² Як представник Міністерства, Малішевський підтримував (бо були й опоненти!) створення кафедри музикознавства у Варшавській консерваторії (20 лютого 1934 р.). Він наголошував на важливості музикознавства у розвитку музичної культури [Sieradz, 2020, p. 230–231].

(Вігмор Хол, 16 січня 1942) виконувався струнний Квінтет Малішевського [The Musical Times, 1942, p. 61–62]. Останніми роками твори композитора (Третя симфонія і Фортепіанний концерт) виконував Королівський шотландський національний оркестр (2015, диригент Мартін Йейтс, наступного року вийшов диск відомого британського лейбла Dutton Epoch із записом виконання). Визначною подією стало виконання і видання 2022 року в Польщі альбому симфонічних творів В. Малішевського на трьох компакт дисках — Witold Maliszewski Dzieła symfoniczne¹. Останніми часом твори Малішевського звучали в численних концертах у Польщі, але, на жаль, ще не набули популярності в Україні².

Творчість композитора — багатогранна і складна, його стиль та естетична доктрина не вкладаються у «зручні» моделі й не піддаються поверховому чи фрагментарному дослідженню. Узагальнюючи, зазначимо, що твори Малішевського являють собою майстерно створену і невіддільну часу й трендам неокласичну музику³. Такі композиції приваблюють

¹ Witold Maliszewski Dzieła symfoniczne. *Filharmonia Opolska im. Józefa Elsnera*. URL: <https://sklep.filharmonia.opole.pl/produkt/witold-maliszewski-dzieła-symfoniczne/> (accessed: 23.10.2023).

² Малішевський прагнув, щоб його музика звучала в Одесі. У листі до Миколи Вілінського він пише: «Ноты моей Фантазии [ідеться про “Куявську фантазію” *соль мінор*] должны быть в консерватории, куда я их отправлял в своё время. Извлеките их из забвения. Неужто некому заняться этим: наверное, талантливых пианистов не меньше, чем было ...» [Фото листа наводиться у: Назаренко Вілінський, Волосатих, 2019, с. 39].

³ Фактично на цьому ж наголошує відома дослідниця польської музики минулого століття Ядвіга Пайя-Стах: «Наприкінці ХХ століття, коли тенденції до музичного експериментування минули, антиінноваційна творчість Малішевського постає в іншому світлі. Варто розглядати його не з позиції нових цінностей, доданих в історію мистецтва, а радше з перспективи властивих йому цінностей, що полягають у красі гармонії та ясності форми. Його твори, маловідомі сьогодні та частково неопубліковані, заслуговують на те, щоб про них згадали і взяли до концертного репертуару» [Paja-Stach, 2000, s. 57].

сучасну аудиторію, уже дещо втомлену від недоступного авангарду, який не завжди представлений шедеврами. Однак творча спадщина Малішевського ще не набула належного висвітлення у працях музикознавців, як в Україні та Польщі, так і в інших країнах.

Постать професора Малішевського набуває особливого, без перебільшення, загальноєвропейського масштабу в контексті розвитку української (1908–1921) та польської довоєнної композиторської школи (1921–1939). Серед його учнів із композиції — Вітольд Лютославський і Анджей Пануфнік (клас музичних форм), а також Микола Вілінський, один із засновників сучасної української музики, композитор Климентій Корчмарьов, теоретик Олександр Павленко, визнаний маестро Бродвею американський композитор Вернон Дюк (Володимир Дукельський)¹, Фелікс Родерік Лабунський, Болеслав Войтович та інші. Малішевський, як педагог і теоретик, створив інноваційний курс із теорії музичних форм, який він викладав у Варшавській консерваторії.

Досить показово, як сучасники оцінювали музику Вітольда Малішевського: «Композиція Малішевського — приклад того, що навіть сьогодні можна писати гарну музику старими засобами виражальності [тобто засобами тональної музики], однак — якщо мати талант. ... *Fantazja Kujawska* відображає найголовніше [що має бути] в кожній творчості — щирість висловлювання. Відчувається, що Малішевський писав не на зло модерністам ... а тому, що це була музика його сутності, що це було безпосереднє вираження його душі» / «*Kompozycja Maliszewskiego jest przykladem, że nawet dziś można pisać dobrą muzykę starymi środkami wyrazu, jeśli się ma jednak — talent <...> Z *Fantazji kujawskiej* przebija rzecz najważniejsza w każdej twórczości — szczeróść wyrazu. Czuje się, że Maliszewski nie dlatego pisał, by robić na złość modernistom <...> lecz że taka właśnie muzyka w nim tkwiła, była bezpośrednio wyrazem jego duszy». З рецензії Єжи Вальдорфа (Jerzy Waldorff) про «Кюявську Фантазію» Малішевського у виконанні Шури Черкаського (Shura Cherkassky) — «*Kurier Poranny*» 13.1.1939 [Цит. за: Jasiński, 1986, s. 500].*

¹ До речі, також ювіляр — 120 років від дня народження — 2023 року.

На сьогодні чимало музикознавців з різних країн вважають, що творчі здобутки, спадщина Вітольда Малішевського мають посідати особливе місце в історії музики ХХ століття. Зокрема, 2013 року, після 100-річчя Вітольда Лютославського, багато творів В. Малішевського видано на компакт-дисках. Це схвально сприйняла як широка аудиторія, так і професіонали. Щодо цього, Польща є взірцем турботи про національну культурну спадщину¹. На жаль, нинішній *status quo* ще далекий від того, що можна було б визнати прийнятним...

Народився Вітольд Малішевський 20 липня 1873 року в Могилеві-Подільському. Його батька, польського шляхтича-патріота Юзефа Малішевського за участь у Січневому повстанні (*Powstanie styczniowe*; 1863–1864)² було заарештовано, позбавлено шляхетства й засуджено до заслання³. Якщо правдиве припущення нащадка цієї родини — Вацлава Годземба-Малішевського — про походження Малішевських із Малішева (*Maliszewo*) у географічному ареалі міста Ломжа (тепер Підляське воєводство), то у польських архівах можна знайти дані про репресії проти (родини?) Малішевських [*Kaczyński*]. Зокрема, про арешт 14 березня 1865 року Юзефа Малішевського (та інших!) із Малішева (гміна Хлебйоткі) за те, що він «повернувся із загону Скаржинського» (таблиця 1).

Незабаром Малішевські переїхали на Кавказ (1876)⁴, де невдовзі (1879) Юзеф помер, а мати Вітольда — пані Леона Малішевська (у дівоцтві Кринська / *Leona Kryńska*)

¹ Зокрема, на III Міжнародному конкурсі польської музики (2023) була призначена спеціальна нагорода за виконання творів Вітольда Малішевського (*International Competition of Polish Music*, 2023).

² У 2023 році виповнилася 160-та річниця польського повстання 1863 року.

³ Точні подробиці арешту Юзефа Малішевського ще й досі не відомі. Відповідні документи, на думку авторів, можуть зберігатися в Російському державному історичному архіві (РДІА).

⁴ Найімовірніше, їх було вислано під таємний нагляд [Назаренко, Вілінський, Волосатих, 2019, с. 24], проте Вроцький пише: «Уже 1876 року він разом із батьками переїхав на прекрасний Кавказ і чудова природа залишила в дитячій уяві незгладимий слід» [Wrocławski, 1932].

залишилася з двома маленькими синами¹. Чудова піаністка, вона заробляла уроками гри, а найголовніше — привчила власних дітей любити музику. Згодом Вітольд розпочинає професійну музичну освіту в Тифліському училищі IPMT у класі М. Іполитова-Іванова (1889), а також навчається гри на скрипці [Gliński, 1931, s. 82].

Таблиця 1
Фрагмент переліку (укладач Міхал Качинський)

	NAZWISKO I IMIĘ	GMINA WIEŚ	KARA	PRZESTĘPSTWO	DATA ZARZĄDZENIA
643	Maliszewski Konstanty	Kossaki Czachy		wrócił z bandy Jasińskiego	14.03.1865
651	Maliszewski Benedykt	Chlebiotki Maliszewo			14.03.1865
652	Maliszewski Józef	Chlebiotki Maliszewo		wrócił z bandy Skarżyńskiego	14.03.1865
653	Maliszewski Jan	Chlebiotki Maliszewo		był w bandzie Skarżyńskiego	14.03.1865
654	Maliszewski Paweł	Chlebiotki Konopki		był w bandzie Dzwonkowskiego	14.03.1865
655	Maliszewski Leonard	Chlebiotki Cibory		był w bandzie Jasińskiego	14.03.1865
656	Maliszewski Piotr	Chlebiotki Krzewo Stare		był w bandzie Szajewskiego	14.03.1865
657	Maliszewski Jan	Chlebiotki Krzewo Nowe		wrócił z bandy	14.03.1865

Закінчивши з золотою медаллю Тифліську класичну гімназію, він 1891 року приїхав до Санкт-Петербурга, де протягом року навчався на математичному факультеті Університету², а 1892 року вступив до Військово-медичної академії,

¹ Вітольд мав молодшого брата Станіслава (Stanisław Maliszewski; ? . 3.1877, Тифліс — 24.8.1926, Одеса).

² Вітольд Лютославський згодом повторить шлях свого вчителя — він так само грав на скрипці та вивчав математику.

яку закінчив з відзнакою «*sum eximia laude*» (1897). З 1898 року Малішевський продовжив музичну освіту в Петербурзькій консерваторії, у класі композиції М. Римського-Корсакова і теорії музики в А. Бернгарда. Значний вплив на майбутнього композитора мав О. Глазунов (клас музичних форм). Упродовж останнього року навчання (1902) В. Малішевський отримував стипендію імені А. Рубінштейна [Мирошниченко, 1994, с. 27]. Консерваторію закінчував також із відзнакою¹. Разом із В. Золотарьовим він був членом Беляєвського гуртка, який об'єднував музичну еліту і молодих композиторів. Твори Малішевського, виконані під орудою автора, були відзначені нагородами і здобули схвальні відгуки Ц. Кюї, Г. Лароша і В. Стасова [Gliński, 1931]. Розглядаючи в листі до Римського-Корсакова Першу симфонію Малішевського, Олександр Глазунов як вимогливий учитель, зауважуючи успіх, критикує різностильність, але наголошує на неабиякому таланті Малішевського як симфоніста. Твори композитора виконувалися також у Варшаві, де він здобув першу премію за фортепіанні п'єси (1902) [Wroński, 1932].

У 1908 році, за рекомендацією Римського-Корсакова і Глазунова, Вітольд Малішевський обійняв посаду директора музичних класів IPMT в Одесі. Його переїзд до Одеси збігся в часі з іншою подією, важливою в контексті нашої розвідки, майже «космічною» за масштабами. Описуючи початок кризи в мистецтві 1908 року («The Twentieth Century Crisis») — «So, now in 1908, Schoenberg is already giving up the struggle to preserve tonality, to contain post-Wagnerian chromaticism», — Леонард Бернстайн наводить пророчі слова «Ich fühle Luft von anderem Planeten» [Bernstein, 1976, p. 263–268]². Для розуміння творчості композитора надзвичайно важливо, що він,

¹ «Удостоен диплома премии Михайловского Дворца» [ЦГИА СПб. Ф. 361. Оп. 13. Д. 49] (на основі архівних розвідок і власноручних копій документів, які люб'язно надала професор Кіра Іванівна Шамасва).

² «Я відчуваю повітря з іншої планети» — рядок із тексту Стефана Георга (Stefan George), використаний у фіналі Струнного квартету № 2, оп. 10 (1908) Арнольда Шенберга.

попри виклик часу і модні віяння, до кінця життя дотримувався класичного мелодизму, як і Морис Равель та інші видатні музиканти¹. З іншого боку, не можна не помітити, що погляди Малішевського були дещо консервативними.

В. Малішевському належить значний внесок у становлення музичного мистецтва в Україні. Реформи, які він мав здійснити в Одесі, не були простими, хоча місто мало свою славу музичну історію [Розенберг, 1995]. Принагідно зазначимо, що Олександр Зілоті свого часу (1893) відмовився очолити музичну справу в Одесі, посилаючись на відсутність у місті значних музикантів, які могли б стати його одноподумцями [Зілоті, 1963, с. 141–144].

У 1913 році Малішевський заснував і очолив першу на півдні України консерваторію — Одеську. Цей заклад також став важливим музичним осередком на півдні Східної Європи (фото 3, 4). Ректор В. Малішевський залучив до роботи відомих фахівців місцевого музичного училища, на базі якого й було створено консерваторію, запросив викладати європейських музикантів тощо [Розенберг, 1995, с. 76–77]². Приблизно 1914 року в Одеській консерваторії починає працювати випускник Віденської консерваторії, талановитий піаніст (імпровізатор), органіст і композитор Теофіл Ріхтер, батько й наставник Святослава Ріхтера [Назаренко, Вілінський, 2018, с. 121]³.

¹ «Як би там не було, Равель об'єднався з мелодистами і вірить, що музика майбутнього буде мелодійною. До того ж Равель не описує і не пересміює нинішніх експериментів з гармонією. Він відчуває, що музика розвивається ривками, виходячи за межі свого піку в серії експериментів, а потім повертаючись до чогось більш корисного, збагаченого зусиллями експериментів» [Musical Courier, 1928, p. 14] (фото 2).

² Принагідно також згадаємо інших учнів Миколи Римського-Корсакова, які працювали в Одесі: Порфирія Молчанова й Василя Золотарьова (талант якого визнавав його великий учитель).

³ Цікаво, що прізвище Ріхтер ми бачимо і в датованому 1914 роком анонімному документі, фактично доносі, автор якого звинувачує В. Малішевського у тому, що формуючи штат консерваторії, він залучив забагато євреїв та іноземців («Во главе консерватории 6 профессоров и директор — все иностранцы» [За матеріалами архіву К. І. Шамаєвої]).

Пізніше в Консерваторії, яку очолював В. Малішевський, почав працювати видатний музикознавець і критик О. Осовський¹ — учень і друг М. Римського-Корсакова, друг і колега О. Глазунова та О. Зілоті, один із керівників Беляєвського гуртка, тісно пов'язаний зі І. Стравінським², С. Прокоф'євим, О. Бенуа і С. Дягілєвим³. У цьому контексті також важливими є зв'язки Олександра Зілоті й Олександра Осовського з Арнольдом Шенбергом, Каролем Шимановським та Феліксом Блюменфельдом [Зілоті, 1963, с. 258]⁴.

В. Малішевський викладав курси з композиції, гармонії, енциклопедії, інструментовки, оркестру й ансамблю. Як диригент, він давав концерти зі студентським оркестром, який виконував твори Л. ван Бетховена, Й. Гайдна, М. Бруха, А. Літольфа, М. Римського-Корсакова й О. Бородіна. До одеського періоду належить теоретична праця Малішевського «Вчення про модуляції» (1915), яку автор присвятив М. Римському-Корсакову⁵ (фото 5). Учні В. Малішевського —

¹ Олександр Осовський — двоюрідний брат Миколи Вілінського. Швейцарський музикознавець та історик Алоїз Мозер (Robert-Aloys Mooser) називає Олександра Осовського «видатним російським критиком цього періоду» («le plus remarkable critique russe de cette époque») [Mooser, 1994, p. 167]. Також він досить часто згадуваним у сучасних англомовних музикознавчих джерелах.

² Див. наприклад, лист Ігоря Стравінського до Олександра Осовського від 1/14 березня 1911 року, Beaulieu [Beaulieu-sur-Mer, France], у якому композитор наводить лібрето балету «Петрушка» [Кутателадзе, 1963, с. 143–144].

³ Зауважимо, що саме в концертах О. Зілоті за участю О. Осовського С. Дягілев ознайомився з музикою І. Стравінського й С. Прокоф'єва, що мало визначний вплив на розвиток світового балету у XX столітті. Осовському також належить особлива роль у становленні кар'єри молодого Прокоф'єва.

⁴ До речі, Олександр Зілоті й Фелікс Блюменфельд також ювіляри (160-річчя) 2023 року.

⁵ Малишевский В. И. Учение о модуляциях / Изд. Одесского Отделения Императорского Русского Музыкального Общества. Одесса, 1915. 118 с. На жаль, назву книги нерідко наводять з помилкою, як «Учение

Микола Вілінський та Олександр Павленко — стали провідними викладачами Консерваторії. Видатні виконавці — Давид Ойстрах, Еміль Гілельс і Святослав Ріхтер (пов'язаний із консерваторією через її викладача — свого батька) здобули Одеській консерваторії світову славу. Зазначимо, що Е. Гілельс, Д. Ойстрах, Я. Зак, М. Грінберг та інші вивчали курс гармонії у Миколи Вілінського, учня Малішевського. Микола Огренич, ректор Одеської консерваторії (1984–2000), справедливо вважав Малішевського засновником одеської композиторської школи [Назаренко, Вілінський, Волосатих, 2019, с. 27]. Зі школи Вілінського вийшли два ректори Одеської консерваторії — Костянтин Данькевич і Серафим Орфєєв. Згодом К. Данькевич очолював Спілку композиторів України (1956–1967). Інший учень Миколи Вілінського — директор Кишинівської консерваторії, Голова спілки композиторів Молдови (1940–1946 і 1956–1964) Давид Гершфельд.

Повернення В. Малішевського до Варшави сповнене глибокого символізму — нарешті, майже шість десятиріч потому, здійснилася мрія Юзефа Малішевського — побачити вільну Польщу, хоча б і очима сина. До Варшави Малішевський приїхав вже визнаним майстром, шанованим музикантом, засновником відомої в Європі консерваторії, проте Варшава тих часів по праву належала таланту видатного польського композитора Кароля Шимановського. В. Малішевський не приєднався до сонму прихильників свого видатного колеги. Натомість, у варшавських музичних колах відбулася певна поляризація: дехто навіть сприймав В. Малішевського як

о модуляции». Презентуючи свою щойно надруковану працю очільниці ІРМО О. Г. Саксен-Альтенбурзькій, автор зазначав: «Я не считаю свою работу законченной — имеется материал для новых глав, кое-где могут быть введены поправки, кое-что можно сократить, иначе осветить и т. д. Но в издании этой КНИГИ ощущалась большая потребность среди учащихся <...> книга издана Одесским отделением. Эта новая и красивая деятельность Отделения началась по мысли В. А. Орлова и в дальнейшем своём развитии будет стремиться к изданию пособий по всем обязательным предметам» [Письмо 27.11.1915. ЦГИА СПб. Ф. 408. Оп. 1. Д. 811].

рятівника класичного мелодичного напрямку [Dziadek, 2008, р. 106–107]. На жаль, діалог двох маестро обмежився офіційним листуванням¹ і не переріс у співпрацю, яка могла б, враховуючи великий досвід В. Малішевського, застерегти, або навіть уберегти К. Шимановського від фіаско грандіозних планів щодо реформи Варшавської музичної академії, яка обернулося для митця особистою трагедією [Wightman, 1999, р. 310–333]².

В. Малішевський увійшов у коло музичної еліти Варшави. Його найвідоміші вихованці — Вітольд Лютославський і Анджей Пануфнік (клас музичних форм) — залишили теплі згадки про митця. В. Малішевський у листі-рекомендації написав про Лютославського: «... З часів Шопена не було в консерваторії такого талановитого учня»³ [Gwizdalanka, Meyer, 2005, s. 52, 76]. Що ж до Пануфніка, то Малішевський перший вказав на неабиякий талант молодого композитора [Назаренко, Вілінський, Волосатих, 2019, с. 32]. Серед вихованців класу В. Малішевського були такі відомі музиканти,

¹ Мета прогресивних реформ Шимановського-ректора — створити Академію музики у Варшаві. Але впровадження в Консерваторії цих реформ виявилось надто складним, їх не підтримало Міністерство, їм чинили опір частина музикантів. Волею долі сталося так, що Вітольд Малішевський за дорученням Міністра мав здійснити зворотну реорганізацію закладу. Його листування з Шимановським — це відображення трагічних часів для композитора, який відхилив пропозиції залишитися на посаді професора й офіційно подав у відставку (див. листи 25, 26, 36, 38 [Szymanowski. Korespondencja, 2002, s. 110–112; 133–134; 135–136; Panufnik, 1987, р. 45–46]).

Серед кореспонденції Шимановського за 1929 р. привертає увагу лист студентів Консерваторії на підтримку хворого ректора. Лист підписала, зокрема, й Магда Малішевська (Magda Maliszewska) — дочка Вітольда Малішевського (лист 496 Bratnia Pomoc Uczniów Konserwatorium Muzycznego w Warszawie do Karola Szymanowskiego w Davos. Warszawa 4 X 1929) [Szymanowski. Korespondencja, 1997, s. 296–297].

² Див. також про візит Пануфніка до Шимановського у Закопане в цей трагічний для польського митця час [Panufnik, 1987, р. 45–47].

³ «... że od czasów Chopina nie było w tej uchełni [Варшавській консерваторії] tak utalentowano ucznia».

як Фелікс Лабунський, Болеслав Войтович, Фелікс Рибицький. Важливо наголосити, що його першокласна композиторська школа мала унікальний і універсальний вплив як на «тонального» композитора М. Вілінського, так і на провідного «атонального» композитора сучасності В. Лютославського¹. Звідси випливає, що одновимірна шкала «консервативний — прогресивний» мало придатна для розуміння феномена маестро В. Малішевського.

Визначне досягнення Малішевського — впровадження у Варшавській консерваторії інноваційного курсу теорії музичних форм. В. Лютославський згодом згадував, що цей курс залишився з ним на все життя. Його оригінальність полягала в поєднанні (синергії) динаміко-структурного і психологічного аспектів форми (ідеться власне про психологію сприйняття форми). Як переказує Лютославський, у Малішевського з цим було пов'язане семантично-навантажене поняття «акція» в музичному творі (яке водночас має досить глибокий зв'язок із поняттям «симфонізму») [Lutosławski, Nikolska, 1994, p. 97, 105, 106, 140]². Методику

¹ В інтерв'ю Лютославський описав свою музичну «генеалогію» як залежну від Гайдна, Бетховена, Шопена, Равеля, Дебюссі [Lutosławski, Nikolska, 1994, p. 76, 80, 85, 90, 91].

² В англомовних джерелах польське слово «акція» зазвичай перекладається як «plot». Враховуючи притаманну англійській мові поліфункціональність слів, переклад заслуговує на коментар. На думку авторів, інтерпретуючи термін в українською мовою, слід мати на увазі театральну чи драматичну дію, що семантично відображає драматичні, сюжетні, психологічні, динамічні й структурні аспекти мистецького твору (Lutosławski: “But the concept of ‘action’ is only applicable to musical — not just sonic — phenomena, because music is not to be reduced to sounds: the listeners’ reaction is of great importance. And: I use term with reference to absolute music — not to descriptive (programmatic) music”) [Lutosławski, Nikolska, 1994, p. 140]. Зокрема, Лютославський вказує, що без «акції» нема симфонії [Lutosławski, Nikolska, 1994, p. 97]. У цій розвідці релевантними є також ідеї О. Оссовського щодо симфонізму й форми у творах О. Глазунова («Глазунов и симфонист — понятия совпадающие» [Оссовский, 1907, с. 35, 42–46] Текст цього дослідження за радянських часів був цензурований (прим. авторів статті).

Малішевського, на його думку, можна вважати по-своєму сенсаційною: цей підхід не має нічого спільного із загальноновизнаною тоді традицією німецької музикознавчої школи, яка не враховувала психологічного складника [Owińska, 2010, s. 22–23]. Лютославський убачав первні теорії свого вчителя в музиці Бетховена, який, на думку композитора, грає у своєрідну психологічну гру з уявним слухачем — веде в певному напрямі, а потім несподівано змінює цей напрям [Kaczyński, 2012, p. 31–32]¹. Як цікаву паралель додамо, що видатний канадський піаніст і музичний журналіст Гленн Гульд (Glenn Herbert Gould, 1932–1982), непересічна інтуїція та оригінальні музичні коментарі якого й досі привертають увагу музикознавців, також згадує про драматичну дію та психологічний аргумент («psychological argument»), коментуючи творчість Гайдна, Моцарта і насамперед Бетховена².

Дуглас Раст (Douglas Rust) наводить діаграму, у якій схематично відображено ідею теорії музичних форм Малішевського. У діаграмі визначено чотири характери (*characters*, польською *cztery charaktery*): вступний (*introductory character*); наративний (*narrative character*); перехідний (*transitory character*); завершальний (*finishing character*).

¹ Малішевський викладав свою теорію, спираючись на приклади із сонат Бетховена, які він сам ілюстрував на фортепіано, експромтом, без будь-яких записів. Лютославський гадав, що докладніше викласти цей феномен можна було б тільки у серії лекцій, проте, коли одного разу Малішевський запропонував йому зробити конспекти цих лекцій, він з якоїсь причини відмовився [Owińska, 2010, s. 22–23]. Це також свідчить про значний обсяг матеріалу, викладеного в курсі Малішевського.

Можна лише дивуватися, що це залишилося поза увагою кількох поколінь дослідників аж до детального інтерв'ю Дугласа Расти. Його робота щодо збереження цієї безцінної спадщини, безумовно, дуже важлива.

² Гленн Гульд, зокрема, вважав: «I mean, literally, that the development section in classical sonata was there in order to crystallize the potentialities of opposite forces, and it was precisely Beethoven, whose structural sections were based on the coalition of opposites, who wrote developments until you begged for the return to some kind of sobering tonic reaffirmation» [Cott, 2005, p. 57–58].

Наголошуючи, що це не має нічого спільного з позамузичними (програмними) елементами, В. Лютославський поляризує терміни «форма» і «зміст», розміщуючи наративний характер найближче до полюсу змісту і залишаючи іншим трьом «персонажам» наближатися до полярності форми. Форма — це ідеальна полярність цілеспрямованої (лінійної) музики, а зміст — її нелінійний антипод [Rust, 1995, p. 221] (схема 1).

Схема 1

Музична форма за В. Малішевським
у викладі В. Лютославського

Structural view	Actors in the realm of Maliszewski's Akcja	Semantic view
F	<---- Introductory Character	C
O	Narrative Character ---->	O
R	<---- Transitional Character	N
M	<---- Finishing Character	T

Розглянемо оригінальну концепцію, мета-логіку (мета-аналіз) та індетермінізм у Малішевського. Завдяки індетермінізму його схема, попри звичайну інтуїцію, набуває значно більшої інформативності. Визначення наративу (що, можливо, потребує метафоричної інтерпретації) в музичних творах є результатом аналізу арсеналу художніх прийомів, використаних, зокрема, у симфонічному жанрі.

Усе це безпосередньо наближено до визначення поняття «симфонізм»¹, що зазвичай викликає ускладнення, незважаючи на численні публікації з цієї тематики. Доцільно також зробити кілька зауважень. По-перше, мета цієї дискусії — не формулювати універсальне поняття симфонізму, і, тим паче, не надавати строгого формального визначення. На думку авторів, формальне визначення так чи так обмежуватиме подальші дослідження. По-друге, вважаємо,

¹ Наголошуючи на тому, що у Малішевського йдеться передусім про музику класичного, романтичного і неоромантичного періодів.

що недоцільно спиратися на стандартні «артикули» теорії симфонізму з радянського музикознавства. Натомість, враховуючи також обмеження обсягу публікації, намагатимемося залишатися в рамках контексту пропонованої розвідки.

Симфонізм¹ можна розглядати як тип музичного пізнання і масштабного, співмірного з архітектурним, мислення, у якому різноманітні музичні елементи — форма, тематичний розвиток, гармонічна мова, оркестровка, ритм — об'єднані внутрішньою драматичною дією і наративною безперервністю. Симфонізм спирається на розширену музичну аргументацію — зазвичай упродовж кількох частин, — яка інтегрує різноманітні музичні ідеї в цілісність. Він потребує органічної еволюції матеріалу в різних частинах, створюючи єдину емоційну й структурну арку.

Кодифікована в класичний період формальна схема (традиційна чотиричастинна структура, яка згодом зазнавала різних трансформацій) сформувала фундаментальну парадигму для симфонічної композиції, забезпечуючи як основу для безперервності, так і відправну точку для подальших інновацій, які відображають змінні естетичні, стилістичні й культурні імперативи.

З моменту атональних проривів Шенберга близько 1908 року та подальшого розвитку класичного авангарду композитори постійно розширювали свої методи і засоби, виходячи за межі традиційної форми [Lutosławski, Nikolska, 1994, р. 97–98], тональності і простої наративності. Проте прагнення симфонізму — цілісності, що розвивається за внутрішньою музичною логікою, — залишається основним ідеалом².

¹ Уперше термін «симфонізм» ужив 1868 року О. М. Серов [1950]. Дефініцію «симфоніст» використовував також М. Балакірев (близько 1904 р.), характеризуючи творчість Ф. Шопена.

² У ХХ столітті симфонічна мова зазнала радикальної трансформації. Композитори пізнього романтизму та неоромантизму часто використовували відверто оповідний підхід, згідно з яким тематичний матеріал тісно пов'язаний із позамузичними програмами, тією чи іншою фіксованою послідовністю розгортання образів (емоційних арок) тощо.

Наголосимо, що термін «симфонізм» семантично не конгруентний до поняття «симфонічний жанр». Як указує В. Лютославський, справа не в назві, оскільки є як «несимфонічні» симфонії, так і твори, які формально не належать до симфонічних жанрів, хоча й містять ознаки симфонізму [Lutosławski, Nikolska, 1994, p. 97]¹. Тому краще розглядати симфонізм як феномен (явище)², який має невід’ємні складові:

1. Драматична дія, конфлікт і його вирішення («аксја», за Малішевським)³;

2. Архітектонічно досконала форма [Оссовский, 1907, с. 42];

Ця традиція зберігалася в ранньомодерну добу, але композитори шукали нові способи структурування великомасштабних творів.

Коли абстракція стала центральною проблемою, такі композитори, як Стравінський, Шенберг і Барток, а пізніше Лютославський і Пануфік, відійшли від традиційного наративу, наголошуючи на структурній цілості, тембральній винахідливості й мотивній когерентності. Перехід до атональності, серіалізму і нових формальних принципів уможливив інший тип музичної оповіді — менш залежний від звичайних емоційних траєкторій і більше зосереджений на чистій звуковій і архітектурній логіці. Така еволюція симфонічної мови відображає ширші інтелектуальні й мистецькі рухи ХХ століття: з розвитком абстрактного мислення змінювалися не лише музика, а й образотворче мистецтво, література й філософія.

¹ Не кожній симфонії властиві ознаки симфонізму: буває, що великим творам бракує обсягу для драматургічного розгортання і вибудовування чіткої архітектоніки. Але навіть великі за обсягом симфонії можуть не мати ознак симфонізму, якщо їхні частини не будуть охоплені єдиною концепцією і наскрізним розвитком тематизму («it must be “sweeping” in its breath» [Lutosławski, Nikolska, 1994, p. 97]).

² Поза тим, що можна розглядати симфонізм як категорію.

³ За влучним та образним визначенням Тамари Гнатів: «Симфонізм — це розгорнуте полотно, яке можна порівняти з великим романом, у якому герой, а радше сам композитор, проживає довге життя, багато різноманітних життєвих колізій, і висновок може бути перемогою або фіаско. Інколи проблема фіналу залишається відкритою. Проблема фіналу — складна для композитора» [за матеріалами розмови з Ю. Вілінським].

Фактично цю ж специфічну «подієвість» на матеріалі творчості Бетховена розглядає О. Серов, побіжно характеризуючи еволюцію симфонічної творчості попереднього етапу [Серов, 1950].



1. Польські повстанці під Ковелем.

«Le Monde illustré» від 11 квітня 1863 року (№ 313, с. 233)

14
MUSICAL COURIER
January 26, 1928

Ravel Predicts a Return to Melody

Maurice Ravel is in America. That is a fact of importance so great that for the moment it seems to overshadow other things. To have with us a musician who for the past generation has been recognized as one of the greatest composers in the world is a rare privilege that no music lover is likely to underestimate.

Ravel is a man who has apparently shunned publicity. It is a well known fact that in his native France he is a difficult man to meet, a man who has no very warm welcome for the average newspaper interviewer, and who for the past twenty-five or thirty years has worked quietly along at his calling producing one gem after another, and only occasionally coming to the foreground to take part in or to superintend their presentation.

People who think of Ravel are likely to think of him in whatever way his life and work have particularly appealed to them individually. To some music lovers he was best known by his splendid piano compositions—his *Jeux d'eau*, his waltzes, the three poems of *Gaspard de la nuit*; to others he will be recalled for his *Rhapsodie Espagnole*, his orchestra waltzes; to others again, his string quartet, his songs, his orchestra pieces, or his music for the stage will make the greatest appeal. However that may be, it is sure that everyone will know Ravel from one side or another and will have found something in the general trend of his music that accounts for his universal reputation.

Ravel very courteously received an interviewer of the *Musical Courier* a few days after his arrival in New York. Unfortunately, it was necessary a brief interview, for rehearsing has been necessary for his American appearance with the artists who are to assist him, and Lisa Roma, the soprano who is doing his songs throughout this tour, came in for rehearsal while the interview was in progress. However, a few interesting ideas were received and one obtained a general picture of Ravel as he is today. A description of him may not be out of place. He is small and slight. His hair is getting gray. He has strong features and a definite, incisive way of expressing himself, though he appears to be inclined to take things from their humorous side. By way of starting a conversation Ravel asked the interviewer what he had to talk about, and the interviewer replied, "Everything. Music of the past, present and the future." Mr. Ravel laughingly said that he could speak for the music of the past and the music of the present, but as for the future, that was beyond his prediction.



And yet he did predict, and his prediction was that there would be a revolution toward melody. In fact, he pointed out that he himself had already started a revolution toward melody, and although the experiments that were begun in the last decade of the nineteenth century in excessive harmonization were still being tried, yet if one looked a little deeper one must perceive that the harmonic concept was running its course and reaching its end. He pointed out that in Debussy's quartet the tendency was almost entirely harmonic, while in his own he turned definitely to melody (Debussy's string quartet was first heard in 1892 and Ravel's quartet was written ten years later). It may be well to indicate at this point that Debussy's trend was more and more towards the harmonic, what was known in those days as impressionism. Ravel has definitely escaped from impressionism, if it is an escape, which is a question which cannot be argued here. However that may be, Ravel allied himself with the melodists and he believes that the music of the future will be melodic music.

At the same time Ravel does not deny or ridicule present experiments in harmony. He feels that music advances in a jerky manner, going beyond its peak in a series of experiments and then reverting to something more useful, enriched by the efforts of the experimenters. He points out that France, where the impressionistic school had its birth, and its greatest strength has been the least influenced by Schoenberg and the school of dissonance. He also points out that the school of modern France has influenced music the world over and has had, particularly, a great influence on the harmonization of popular music.

Speaking of popular music, Ravel is intensely interested in jazz. He says it is the most important innovation of the present time, the one music of the world which is establishing something definitely new and definitely national. Speaking of his own music, of which the last movement is a "Blue," he says that people find it amusing but that it was not intended to be amusing. To him the general trend of our American music is galling, a yearning towards something unperceived and unexpressed, but still poignantly desired. The interviewer remarked that it was impossible for the American to see in jazz what the European saw in it, and that so far as our experience has gone the people of

continental Europe have shown themselves unable to write real jazz. To that Ravel replied that we were still treating jazz as frank folk music, but that in Europe they were treating it as material for serious composition, and he said that this was exactly what took place in the days of classical composition, that the sarabande, or the minuet, or gigue of the classic composer were not the same as those dances as they rose among the people. It seems, unless the interviewer misunderstood what Ravel intended to say, that the composers of Europe would take jazz just as they have taken folk songs for the basis of serious works, such as Spanish or Hungarian rhapsodies, Italian fantasias, and so on. At all events, the color and the rhythm and the spirit of jazz appear to Ravel as entirely new, of extraordinary interest, and of the greatest value as the basis for serious composition.

He said another thing on this same subject that is of interest. He pointed out that although America is made up of people from all sorts of countries, it has made for itself a distinct personality of its own, and that in exactly the same way American popular music, which is made up of influences from everywhere, has a personality that is absolutely and distinctly its own. He says that it is ridiculous to attempt to find out where jazz came from or to give any individual source the credit for it; just as ridiculous as to give any particular source the sole credit for America's striking personality. It is quite impossible, according to Ravel, to explain the derivation of jazz or the derivation of what is recognizable to any foreigner as Americanism.

Naegele Soloist with American Orchestral Society

On January 30 the American Orchestral Society will present Charles Naegele, American pianist, as the feature of its program. Mr. Naegele will play the Saint-Saens Concerto No. 5 in F major. This concerto is very little heard; in fact, it is the only one of Saint-Saens' concertos which he himself did not play for the American tour a few years ago. For though it is, perhaps, the most brilliant of the Saint-Saens concertos, it nevertheless requires extremely delicate and rapid finger work. From the last movement comes the principal material and theme for Saint-Saens' brilliant concert study, the *Toccata*.

William Martin's Success in Faust

The rapidly growing success of William Martin, young American tenor, in the part of Faust at the Paris Opera, is attracting general attention. Engaged for a few months in January, he has now been asked to sign a contract until next summer. The number of roles assigned him is increasing, and the fact that he is repeating them frequently is the most eloquent proof of satisfaction.

Martin gives an excellent performance of Faust. His monologues are captivating and his acting convincing. On the high notes his voice is especially good, the tones being well produced and clear. His diction likewise is excellent.

2. Фрагмент сторінки з «Musical Courier» за січень 1928 року

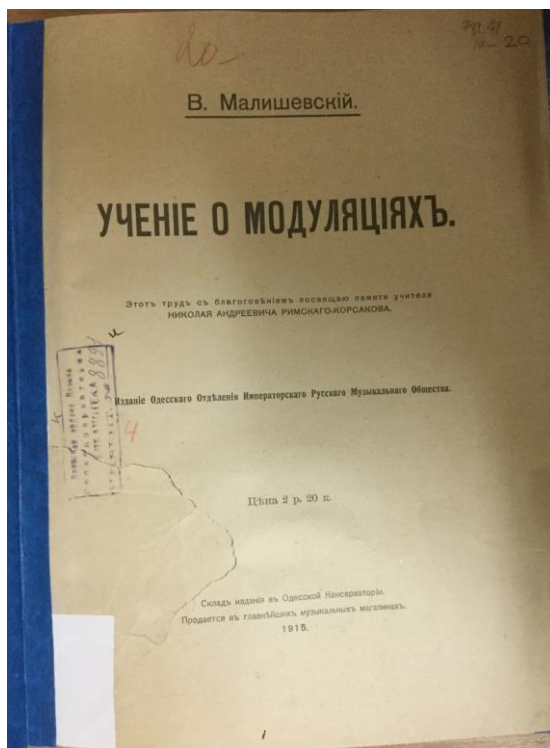


**3. Група учнів Консерваторії
на чолі з головою Одеського відділення ІРМТ
Василем Орловим (1) і Вітольдом Малішевським (2).
Ліворуч (стоїть в уніформі), ймовірно, Микола Вілінський.
Фото з газети «Одесские Новости» від 7 вересня 1913 року**



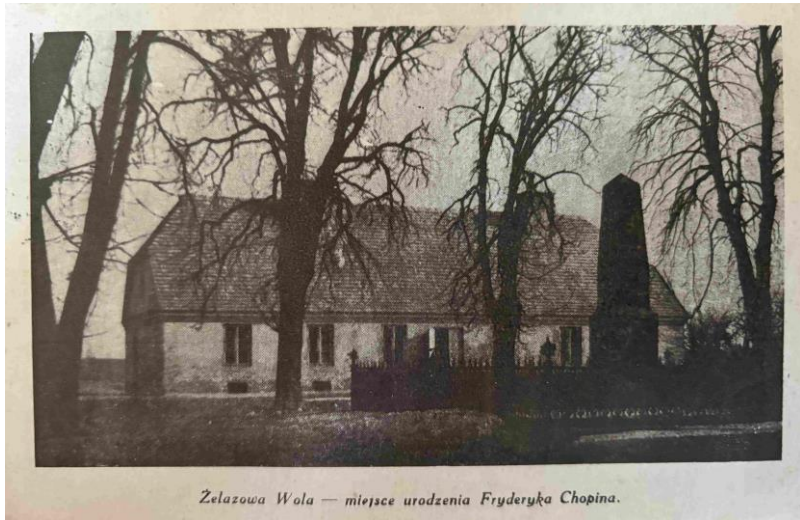
4. Перший випуск Одеської консерваторії

**5. Обкладинка
роботи Вітольда
Малишевського
«Ученіє
о модуляціяхъ»
(примірник
із бібліотеки
НМАУ імені
П. І. Чайковського)**



**6. Микола
Вілінський
зі студентами.
Одеська
консерваторія.
1930-ті роки**

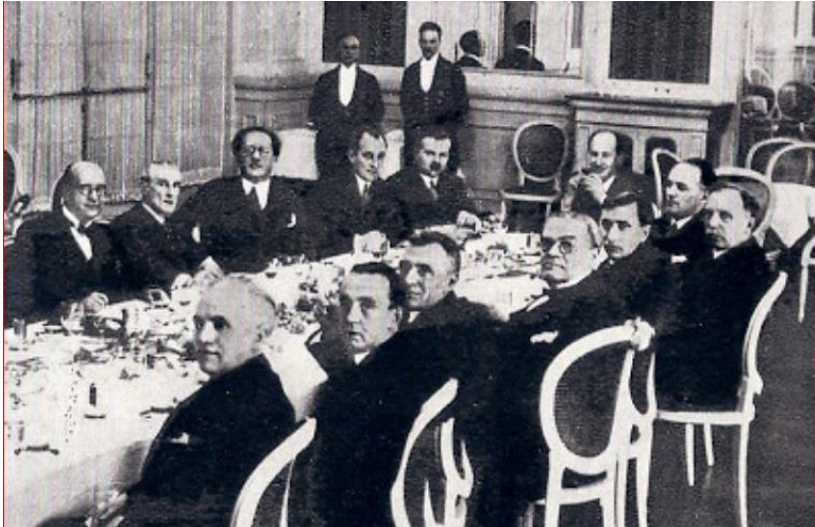




7. Рідний дім Фридерика Шопена в Желязовій Волі.
Раритетна польська листівка, видана після 1894 року (архів авторів)



8. Вітольд Малішевський, директор Музичної школи імені Фридерика Шопена у Варшаві, з учнями
(<https://polona.pl/item/5862675/0/>)



**9. Урочистий банкет на честь Моріса Равеля і Маргеріт Лонг.
Вітольд Малішевський сидить напроти Моріса Равеля.
Hotel Europejski. Березень 1932, Варшава**
Ілюстрація з видання: Gołębiowski M. Filarmonia w Warszawie.
1901–1976. PWM, 1976. 360 s.



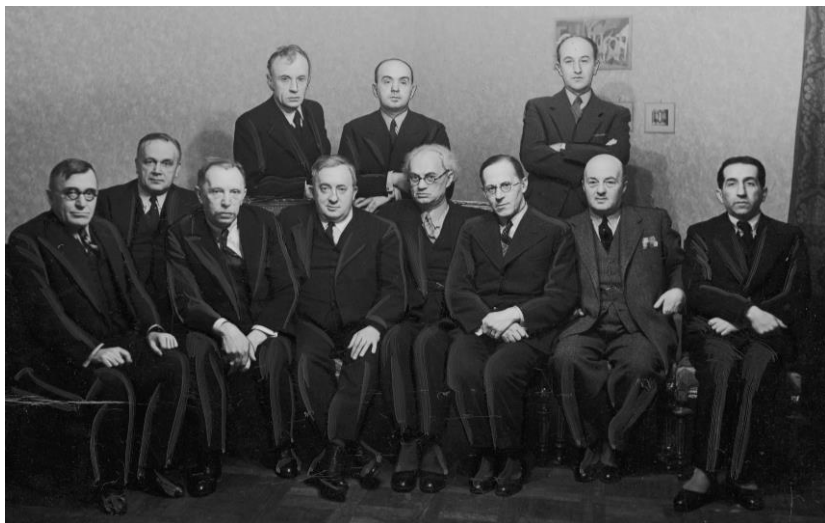
10. Варшава. Teatr Wielki



11. Варшавська філармонія (початок 1900-х)



12. Варшавська консерваторія до 1939 року



13. Художня рада Варшавської опери. 1937 рік.
 Тадеуш Чернявський, Пьотр Ритель, Вітольд Малішевський,
 Кароль Стромєнгер, Людомир Ружицький, Єжи Мазаракі,
 Єугеніш Моравський, Казімеж Сікорський, Адам Венявський,
 Збігнев Джевецький, Міхал Кондрацький



**14. Будівля Міністерства релігійних віросповідань
 і народної освіти до 1939 року**



15. Варшава. Театральна площа



16. Варшава. 1945 рік

3. Наратив, що наскрізно пов'язує частини¹;
4. Симфонічний розвиток (симфонічне «дихання»)²;
5. Симфонічна мова (програмна або більш абстрактна)³.

Отже, синергічним поєднанням цих складників завдяки композиторському таланту і визначається явище симфонізму. На думку авторів, теорія музичних форм Малішевського (у викладі Лютославського) і особливо її подальший розвиток можуть стати корисним інструментом для дослідження симфонічних творів.

У наш час наративний аналіз у музиці — це напрям досліджень сучасного музикознавства, який активно розвивається⁴. Рассел Міллард (Russel Millard), здійснюючи огляд праць із наративного аналізу (narratology), вказує на сучасну, так звану «третю хвилю» дослідників (наративний аналіз пост-тональної музики), яка, зокрема, пов'язана з вивченням «аксії» Лютославського, тобто з його інтерпретацією метода Вітольда Малішевського⁵.

¹ Музичний сюжет як струнка послідовність взаємопов'язаних музичних подій, єдиний задум — «płot», за Лютославським [Lutosławski, Nikolska, 1994, p. 97].

² «Unfrozen Architecture», за визначенням Пануфніка [Panufnik, 1987, p. 327]. Ірина Вілінська: «Якщо архітектура — це застигла музика, то симфонія — це архітектура, що ожила» [за спогадами Ю. Вілінського].

³ Поняття «симфонічна мова» застосовується до комплексу засобів виражальності, притаманного симфонічній композиції конкретного митця.

⁴ Зазначимо, що у працях Ніколаса Рейланда (Nicholas Reyland) вивчення методу Малішевського (у викладі Лютославського) набуло надзвичайно цікавого розвитку у зв'язку зі знайденими в архіві Лютославського (Paul Sacher Stiftung, Basel Switzerland) неопублікованих лекцій польського композитора [Reyland, 2007]. Додамо, що саме Ніколас Рейланд перший із науковців заперечив так званий вплив Асаф'єва [Назаренко et al., 2019]. Цікаво, і це важливо з погляду «науки про впливи», за жартом Тадеуша Бой-Желенського (Tadeusz Boy-Żeleński, 1874–1941), що Осовський прохолодно ставився до наративного аналізу, принаймні в симфонічних творах Глазунова [Осовский, 1907, с. 47].

⁵ На думку Рассела Мілларда, вивчення пост-тональної музики раніше виходило за межі наративного аналізу [Millard, 2018, p. 5, 32].

У 1937 році, відповідаючи на анкету щомісячного журналу «Muzyka Polska», Вітольд Малішевський виявляє глибоку громадянську та філософську позицію щодо автономії митця й недоторканності культурного життя. Він висловлює спокійний, але рішучий опір становленню тоталітарних режимів у Європі, відкидаючи підпорядкування мистецтва політичним завданням. Для Малішевського мистецька свобода не тільки привілей, а й моральний імператив, необхідний для самої суті творчості й гідності як особистості, так і нації. Зокрема, він вважає:

У культурному житті суспільства слід розрізняти два процеси: перший — основоположний — це поява великих цінностей у науці й мистецтві; другий — поширення культури серед нації. У першому випадку упорядкування може бути лише опосередкованим, без втручання у творчий процес: можна надати загальну моральну і матеріальну підтримку, завжди забезпечуючи свободу думки та вираження. Варто пам'ятати, що не уряди керують думкою, а радше вона керує державою та світом.

Другий процес може і має бути цілеспрямовано організований. Ідейна основа такої організації — прагнення залучити найширші верстви суспільства до національної і загальнолюдської культури. Наука й мистецтво не мають бути привілеєм тільки заможних класів, бо належать усім. У цій організаційній праці — яка є передусім суспільним завданням — держава може бути корисною, особливо там, де зусиль самого суспільства недостатньо. Тут насамперед ідеться про фінансову допомогу. Державна скарбниця, утворена спільними зусиллями народу, може бути спрямована на культурні завдання відповідно до волі суспільства [Maliszewski, 1937, s. 16].

Зв'язки з улюбленою Одесою Малішевський підтримував, навіть уже перебуваючи у Варшаві. Зокрема, у листуванні з Миколою Вілінським обговорював можливість приїзду

до міста з авторським концертом. Але з відомих причин ці плани не реалізувалися. Вітольд Малішевський пішов із життя 18 липня 1939 року в Заліссі, поблизу Варшави [Назаренко, Вілінський, Волосатих, 2019, с. 35].

Епоха добігала кінця, до початку світової війни лишалися лічені тижні... (фото 8–16).

За радянських часів визначний внесок Вігольда Малішевського в розвиток музичної культури свідомо ігнорували. Він став об'єктом *de-facto* мракобісного ідеологічного випадку з боку Бориса Асаф'єва, що, до речі, ущент руйнує живучі міфи про «початково порядного» Б. Асаф'єва [Назаренко, Вілінський, Волосатих, 2019, с. 27–28]. Зауважимо, що за часів появи цієї безглуздої тиради більшість музикантів ігнорували її як ще одну абсурдну витівку¹. Але пізніше, у радянські часи, і, що особливо дивно, — у пострадянські, деякі фахівці вважали її своєрідною директивною вказівкою².

Досить контрверсійна постать Б. Асаф'єва як критика творчих досягнень В. Малішевського заслуговує на увагу. Попри міфи радянських часів, провідні тогочасні музикознавці і критики (Б. Асаф'єв і Ю. Келдиш) за життя не мали стабільної репутації³, особливо якщо порівняти з такими масштабними постатями, як О. Глазунов, О. Оссовський чи В. Малішевський. Досить показово, що Дмитро Шостакович назвав Ю. Келдиша «шарлатаном», а Б. Асаф'єва — «найбіль-

¹ Можна порівняти це зі ще однією зухвалою заявою Б. Асаф'єва: Дев'яту симфонію Д. Шостаковича він вважав образою для себе. [Shostakovich, Volkov, 1979, p. 111].

² Наприклад: «Здається, творчість Малішевського сьогодні має бути об'єктивно оцінена з огляду й на негативні висловлювання про неї, зокрема Б. В. Асаф'єва й М. Я. Мясковського, і схвалення сучасників» [Розенберг, 1995, с. 71]. Автори вважають, що ні ідеологічно-мотивована критика Асаф'єва, ні інфантильна критика Мясковського в контексті актуального на сьогодні осмислення творчості Малішевського не мають наукового значення.

³ Щодо одіозних ракурсів діяльності Ю. Келдиша в радянському музикознавстві див. дослідження К. Власової [Власова, 2010, с. 126; 192; 315; 375–376].

шим негідником», якого він зустрічав у своєму житті [Мейер, 2006, с. 76, 116]¹. Якщо відома фраза Рональда Рейгана — «*trust, but verify*»² має, окрім політики, якесь інше застосування, то, безумовно, насамперед — до радянського музикознавства, сповненого токсичного змісту, що вимагає від музикознавців особливої пильності. Тож не дивно, що в англомовних музикознавчих джерелах значення Б. Асаф'єва до останнього часу перебільшували. Поширена думка, що він, як впливовий теоретик, починаючи десь із 1914 року, здійснив внесок у теорію симфонічного жанру, музичних форм та інтонації³. Те, що навіть Вітольд Лютославський, чий авторитет як симфоніста є незаперечний, згадує теорію форм Асаф'єва, теж сприяло популяризації останнього на Заході [Назаренко, Вілінський, Волосатих, 2019]⁴. Однак відомий

¹ Вернон Дюк (можливо, під впливом Прокоф'єва) звинувачує Б. Асаф'єва у співпраці з органами і в передчасній смерті С. Прокоф'єва [Duke, 1955, p. 217, 436, 461]. Д. Шостакович згадує, що саме через образи з боку Б. Асаф'єва О. Глазунов вирішив залишити Консерваторію й емігрувати [Shostakovich, Volkov, 1979, p. 178].

² Що вказує на необхідну обережність у дипломатії з радянським блоком.

³ Треба вказати на безпрецедентну за масштабом і глибиною аналізу монографію відомої музикознавиці Еліни Вільянен (Гельсінкі), яка представила об'єктивне дослідження практично всіх праць Асаф'єва, чи не єдине таке у світі [Viljanen, 2016.].

⁴ Уважний аналіз численних інтерв'ю Лютославського, а також загальна характеристика ситуації та зіставлення інших релевантних фактів дає підстави вважати, що композитор, мабуть, помилявся щодо значення і ролі Асаф'єва. Авторі не знайшли підтверджень, що Лютославський особисто читав його праці; на думку авторів, обрії композитора незрівнянно ширші. Але відомо, що Ірина Нікольська в розмові з ним вказує, нібито Асаф'єв (а не О. М. Серов) винайшов термін «симфонізм», до того ж це супроводжується туманим визначенням музикознавця [Lutosławski, Nikolska, 1994, p. 107]. Цікаво порівняти це із твердженням Девіда Хааса (David Edwin Haas) [Haas, 1998, p. 75, див. ще p. 88, 174, 259], а також із тим, як сам Лютославський окреслює поняття симфонізму [Lutosławski, Nikolska, 1994, p. 89, 90, 94, 95, 97, 98, 105–107, 114, 139, 140].

він став як автор статей досить передових чи модних — «*dernier cri*»¹ — за тематикою, але суперечливих за змістом². Від цих позицій він згодом відмовився, зрадивши як свої ідеали, так і своїх найближчих друзів Прокоф'єва і Мясковського³. Те, що Олександра Осовського репресували і тривалий час його праці не публікували⁴, безумовно, створило певну нішу для Асаф'єва. Якщо для більшої частини інтелігенції співпраця з новою владою була, так званою, вимушеною «фаустівською угодою»⁵, то Асаф'єв розглядав це як щасливу нагоду для просування своєї кар'єри. А потім настав досить жалюгідний фінал, коли наприкінці Асаф'єв написав підлабузницького листа до вже мертвого очільника репресій музичного мистецтва А. О. Жданова [Власова, 2010, с. 326; Morrison, 2009, p. 338].

Олена Вілінська, яка особисто була знайома з В. Малішевським, називала Б. В. Асаф'єва «*un intellectuel sans talent*»⁶ що, мабуть, відображало настрої, принаймні частини тогочасних музикантів і критиків [Назаренко, Вілінський, Волосатих, 2019, с. 29]. «Не хватает лишь ...

Див. також інтерв'ю Дугласа Раста із викладом поглядів Люто-славського на різні симфонічні твори, як свої, так і інших композиторів, та природу симфонічного жанру [Rust, 1995].

¹ «*Dernier cri*» — данина моді (буквально — останній крик моди).

² Девід Хаас, зокрема, вказує на туманні метафізичні спекуляції, пророчий тон, витіюваті метафори та неминуче спотворений квазі-тевтонський синтаксис [Haas, 1998, p. 6]. Додамо, що Хаасу належить дуже цікавий аналіз короткої епохи розвитку незалежної від ідеології музичної думки в Ленінграді.

³ У дописах в органи щодо критики провладної позиції Б. Асаф'єва (1948) вказані Б. Лятошинський та І. Белза [Власова, 2010, с. 327, 328].

⁴ Олександр Осовський обіймав посаду товариша міністра юстиції в уряді гетьмана Скоропадського, що й стало підставою для репресій.

⁵ Як відомо, безсмертна душа Йоганна Фауста була врятована!

⁶ Олена Вілінська вельми критично ставилася до «радянських інновацій» і, незважаючи на посади, часто робила досить влучні ремарки. Мала вона ґрунтовну дореволюційну освіту і рішучий характер, якого побоювався навіть бравий Костя Данькевич (так називали його в сім'ї Вілінських).

подлинного таланта создавать материал», — характеризував творчість Асаф'єва Євген Мравінський [цит. за: Власова, 2010, с. 197]. Серед інших, Ігор Стравінський характеризує книгу Асаф'єва як «*well-thought nonsense*» [Stravinsky, 1978, р. 494]¹. Безжальний критик Асаф'єва Д. Шостакович вказує на потік псевдомузичного красномовства і лакейський дух у його працях [Shostakovich, Volkov, 1979, р. 45, 187]². Сергій Прокоф'єв звинувачує Асаф'єва у відвертому плагіаті в балеті «Полум'я Парижа»: «Після “Полум'я Парижа” я сказав Асаф'єву, що коли він приїде в Париж, Société des Auteurs³ накаже йому залишити валізи на вокзалі» [цит. за: Morrison, 2009, р. 337]. Арсеній Котляревський також досить скептично ставився до наукового доробку Асаф'єва (та загалом до його можливостей як науковця), цілком справедливо вважаючи, що музикознавство має впливати з музики, а не з теоретичних побудов чи ідеології⁴. Реальний статус Асаф'єва можна зрозуміти з його листа до Оссовського (а це вже 1930!), у якому

¹ «Надумана нісенітниця». Виникає доречне запитання: чи розумів Борис Асаф'єв, що він пише банальні, або навіть абсурдні речі? На думку авторів, це запитання має риторичний характер.

² Зокрема, наведена критика Асаф'єва, порівняно з іншими незалежними джерелами, вказує на автентичність Мемуарів у викладі С. Волкова (принаймні як апокриф [Мейер, 2006, с. 9]).

Катерина Власова як приклад красномовства наводить цитату із праці Асаф'єва [Власова, 2010, с. 197]. Еквівалентної якості цитати можна знайти в Марка Арановського, який, до речі, вказує, що Асаф'єв не створив системи [Арановський, 2012].

³ La Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD) — одна з найдавніших інституцій управління авторськими правами (засновано в липні 1777 року).

⁴ А. М. Котляревський: «Аналіз музики не може виходити з теоретичних “умозаключень” чи ідеологічних надбудов, а тільки з глибокого знання самої музики» [з розповіді Т. Ф. Гнатів]. Порівняти з «нічого позамузичного» Лютославського, див. раніше.

Намагаючись урятувати ситуацію із так званою «концепцією», М. Г. Арановський пропонує «системний підхід» до співвідношення музичного твору й інтонації відповідно на макро- й мікрорівнях, що в його викладі сприймається катастрофічним спрощенням.

він визнає критику на свою адресу, викликану обуренням серед музичної спільноти¹. Принаймні певна частина музикантів вважала це «сумбуром замість музикознавства». Наголошуючи на негативних аспектах з метою досягти об'єктивного балансу в тумані некритичних радянських та пострадянських лаудацій, автори пропонованої розвідки далекі від ідеї повного заперечення доробку Асаф'єва. Але, як відомо, треба відділити кукіль від пшениці.

Розглядаючи нинішню ситуацію щодо спадщини В. Малішевського, звісно, можна обговорити кілька релевантних чинників, та все ж вважаємо, головна причина цього криється в давній практиці партійних ідеологів та органів держбезпеки — якщо не вдавалося своєчасно усунути «незручну» людину, починалося винищення її пам'яті і спадщини². Наступним за негативною вагою чинником варто вважати ряд поверхових, якщо не сказати малограмотних, публікацій різних років. Як уже зазначалось, у Радянському Союзі ім'я Вітольда Малішевського тривалий час було під забороною, навіть після смерті Сталіна. Відомості спотворювалися, щоб створити ілюзію його пересічності. У 1950 році (ще за життя «вождя») Одеській консерваторії було присвоєно ім'я знаменитої в Радянському Союзі оперної співачки

¹ Зокрема, «великий» Б. Асаф'єв пише: «А я всего-навсего ещё гимназист, который норовит удрать с урока пораньше...» і так далі у стилі притаманного йому красномовства (Див. лист Б. В. Асаф'єва до О. В. Оссовського від 5 жовтня 1930 р. [Цит. за: Кутателадзе, 1963, с. 129–131, 181]).

² Можна згадати видатну діячку Центральної Ради та УНР, письменницю, перекладачку, родичку М. В. Лисенка — Валерію О'Коннор-Вілінську (1866–1930), пам'ять про яку була винищена за минулих часів. Українська культурологія зазнала чималих непоправних втрат унаслідок загибелі унікальних архівів і артефактів, пов'язаних з цим ім'ям.

Той факт, що Микола Вілінський зберіг листи свого вчителя Малішевського в часи, коли багато сімей українських митців і науковців (передбачаючи смертельну небезпеку!) змушені були знищувати свою архівну кореспонденцію, безумовно, необхідно розглядати як принциповий та мужній вчинок.

Антоніни Нежданової. У «Музичній енциклопедії» за редакцією Ю. Келдиша про митця вміщено скромну статтю — з помилкою в назві його теоретичної праці — «Учение о модуляции» (!), без переліку його учнів, без важливих фактів творчості й біографії [Свирида, 1976]. Згадку про В. Малішевського було вилучено зі спогадів К. Данькевича, опублікованих у нарисі, присвяченому М. Вілінському [Данькевич, 1961; Михайлов, 1962, с. 16–18]. До сторіччя Малішевського, 1973 року, опублікована перша стаття, позбавлена ідеологічної заангажованості, автор якої — Ігор Белза [Бэлза, 1973], учень Бориса Лятошинського. Здавалося б, ситуація нормалізувалася, але коли 1974 року родина Малішевських звернулася до Ірини Вілінської з проханням допомогти з виконанням в Україні його творів, то отримала негативну відповідь влади¹.

Такі фальсифікації були поширені в радянський час і, на жаль, мали певний вплив на Заході. Своєю чергою, деякі західні видання, некритично оперуючи такими «фактами», ще більше вплинули на сучасні дослідження навіть в Україні й Польщі. Як наслідок, щодо творчого доробку В. Малішевського, — поверхові й стримані відгуки, у яких читач не знайде визначення особливостей форми й симфонізму, аналізу тематичного і гармонічного розвитку чи характеристики майстерної оркестровки², але натомість тиражуються безпідставні стереотипи й журналістські кліше³. Один із них —

¹ Лист Інни Кончаковської до Ірини Вілінської від 16 квітня 1974 р. *Архів Вілінських*.

² Для вирішення відомої ще з часів Листа «проблеми критиків», Ірина Вілінська, не без дециї іронії і сарказму, пропонувала створити для них вимоги, аналогічні тим, що вони застосовують до композиторів. Тобто, сформулювати «критерії таланту і майстерності, прогресивності, оригінальності, новаторства, глибини естетичного стилю і, нарешті, наукового доробку чи принаймні освітньої та культурної бази» [за спогадами Ю. Вілінського].

³ Такі кліше часто несуть спотворену інформацію, яка дезорієнтує читачів. Але, і це стосується журналістських кліше, ніхто не може позбавити

пов'язаний із впливом М. Римського-Корсакова й О. Глазунова — остаточно спрощено, на обивательському рівні це визначається як «російський вплив». Тобто навчання у видатних музикантів розглядається як *a priori* суто негативна ознака. Примітно, що значна частина творів Малішевського, написаних у Санкт-Петербурзі, має успіх у сучасної аудиторії. Дилетантське тлумачення призводить до того, що в деяких джерелах так званий «російський вплив» фривольно вживається як синонім естетичної доктрини і власної педагогічної композиторської школи митця¹. Проблема, яка зазвичай вислизає з поля зору дослідників і тому заслуговує на особливу увагу, полягає в тому, що так званий «російський вплив» насправді є відображенням трагедії родини Малішевських. Якби не арешт і заслання батька, Вітольд Малішевський, найімовірніше, вивчав би композицію у Варшаві, Парижі чи Відні. Зазначимо, що його петербурзькі педагоги

композитора права на особисту позицію. Відомо, що нав'язування ультрамодернізму викликало обурення Прокоф'єва, який назвав ідіотом одного із «протагоністів» цього явища [Prokofiev, 2012, p. 138].

¹ Повторюючи ці кліше, автори зазвичай чомусь не згадують про те, що у творчості вплив великих майстрів — це загальний та природний процес. Варто згадати про впливи Мусоргського, Балакірева, Римського-Корсакова і Скрябіна на французьких композиторів, зокрема Дебюссі, Равеля й «Шістку» («Les Six»). Нарешті, одна з найяскравіших зірок Парижа — Ігор Стравінський — належав до школи М. Римського-Корсакова [Panufnik, 1987, p. 85].

Також важко погодитись із зауваженнями, які можна інтерпретувати так, що Малішевський нібито мав допомагати Лютославському вивчати твори авангарду, або що він не розумів музичного контексту творів Стравінського.

У цьому контексті цікаво згадати, що доброго вишколу молодий композитор Пануфнік не відмовляє собі у критиці паризького «*musiquette*»: «Занадто багато п'єс, більших чи менших імен, хоч часто й розумно сконструйованих, здавалося мені, не мають глибокої музичної суті: скоріше, вони потрапляли до категорії, яку описав Падеревський: Більшість творів сучасної музики схожі на газовану воду: ви можете з насолодою її пити, але вона не втамує вашої спраги» [Panufnik, 1987, p. 86].

також зазнавали переслідувань: у царській Росії — М. А. Римський-Корсаков і (de-facto) в Радянському Союзі — О. К. Глазунов¹.

Енциклопедист за освітою, який викликає ремінісценції доби Ренесансу, у тогочасному, дещо провінційному середовищі, Малішевський вирізнявся своєю шляхетною європейськістю. За спогадами багатьох очевидців, він під час навчання і роботи в Росії та Україні ніколи не втрачав своєї унікальної польської ідентичності. Його учень Вернон Дюк назвав свого вчителя витонченим поляком («Polish polish»), польським шармером («Polish charmer»), таким самим шармером, яким був і Кароль Шимановський. Варшавський період має особливе значення у творчому доробку композитора, який саме тоді активно цікавиться польськими мотивами, що, загалом, сприяло подальшій індивідуалізації та розширенню його творчої палітри. Свою Четверту симфонію Малішевський присвятив «Odrodzonej i odnalezionej ojczyźnie» («Відродженій і віднайденій вітчизні»). Ідея Польського Ренесансу (Renesans, Odrodzenie, Złoty wiek Polski) виразно звучить у наративі «Кюявської Фантазії» [Петровська, 2023]. У 1934 році він писав М. Вілінському: «Я насамперед поляк і не можу залишити батьківщину своїх предків: для неї я тепер живу і працюю». В. Лютославський називав свого вчителя «кришталевою» особистістю, посилаючись на його принциповість, чесність і відданість мистецьким принципам [див також: Назаренко, Вілінський, Волосатих, 2019].

Ідеї і настанови В. Малішевського сягають майбутнього — нашого сьогодення і далі. Сповнений гідності вільний митець, який протиставляв себе ідеям тоталітаризму і, як уже наголошувалось, стверджував, «що не уряди керують думкою, а радше вона керує державою та світом» [Maliszewski, 1937,

¹ Радянські «новатори», на чолі з Асаф'євим, фактично вижили з консерваторії Олександра Глазунова, який став її «батьком» після М. Римського-Корсакова. А далі, після еміграції видатного митця, американський композитор Джордж Гершвін шукав можливості навчатися у «непотрібного» (!) Глазунова. [Peuser, 1993, p. 120].

s. 16]! Його теорія музичних форм в інтерпретації Лютославського продовжує надихати сучасних дослідників творчості композитора¹. Малішевський стверджував: «Композитор не має заплющувати очі на сучасні твори, навіть на найяскравіші продукти модернізму, він має бути спроможним знайти в кожному творі хоч частку натхнення і нову художню правду, яка залишиться для майбутніх часів і увійде у твори інших митців» [Maliszewski, 1928]. В. Лютославський виконав настанову Малішевського про допомогу молодим музикантам і переказував його напуття тим із них, які з певної причини відчували незручність користуватися його фондом [Назаренко, Вілінський, Волосатих, 2019, с. 30–31; Lutosławski, Nikolska, 1994, p. 26].

У ширшому контексті, нинішній *status quo* певної байдужості й забудькуватості щодо спадщини Вігольда Малішевського не покращує світового іміджу української чи польської музичної культури. Епоха Малішевського — це невід’ємна частина музичної слави України. Саме Малішевський заклав фундамент, це під його впливом на музичну культуру виховували творчу молодь, завдяки йому сузір’я талановитих виконавців представляють Україну на світовій арені. З другого боку, у деяких джерелах про довоєнну Варшаву часом пишуть як про музичну провінцію, незважаючи на те, що, наприклад, на той час у Сполучених Штатах ще не було композиторської школи². Водночас Лютославський і Пануфнік — це представники саме довоєнної польської композиторської школи. Сформована на основі польської мистецької традиції, довоєнна Варшава була важливим європейським музичним центром. На думку Ягни Данковської, це був період розквіту польської культури [Данковска, 2008], багато провідних європейських композиторів відвідували польську

¹ Надзвичайно цікаво, що ця теорія резонує із сучасною (вже XXI століття!), теорією семантично-синтаксичного (-структурного) дуалізму й принципами сучасної герменевтики (у контексті «Local» vs. «Global»).

² З цієї причини О. Зілоті, професору Джульєрдської школи, доводилося направляти деяких своїх учнів до Парижа й Відня.

столицю і публікували статті у варшавській періодиці. Молодим польським композиторам надавалися спеціальні гранти для продовження навчання в Парижі й Відні.

Життєвий шлях Вітольда Малішевського становить одну з найяскравіших сторінок в історії культурних зв'язків двох країн. Маємо низько вклонитися світлій пам'яті цієї видатної людини, яка присвятила своє життя служінню високим мистецьким ідеалам і вихованню музичних талантів в Україні та Польщі.

Список використаної літератури і джерел

1. Бэлза И. Ф. Витольд Малишевский. *Музыкальная жизнь*. 1973. № 15. С. 22.
2. Власова Е. С. 1948 год в советской музыке : документированное исследование. Москва : Классика-XXI, 2010. 456 с.
3. Данковска Я. Музыкальная мысль Польши в эпоху Витольда Малишевского. *Музичне мистецтво і культура*. Вип. 9. Одеса : Друкарський двір, 2008. С. 16–22.
4. Данькевич К. Ф. [Про М. М. Вілінського. 30 березня 1961 р.]. *ЦДАМЛМ України*. Ф. 1299. Оп. 1. Спр. 56. Арк. 12–13.
5. Экзаменационные листы. *ЦГИА СПб*. Ф. 361. Оп. 13. Д. 49. [Рукописна копія з архіву К. І. Шамаєвої].
6. Зилоти А. И. Письмо П. И. Чайковскому от 16 февраля 1915 г. *Зилоти А. И. Воспоминания и письма* / сост. Л. М. Кутателадзе под ред. А. Н. Раабена. Ленинград : Музгиз, 1963. С. 141–144.
7. Зилоти А. И. Письмо С. С. Прокофьеву от 28 июля 1915 г. *Зилоти А. И. Воспоминания и письма* / сост. Л. М. Кутателадзе под ред. А. Н. Раабена. Ленинград : Музгиз, 1963. С. 258.
8. Кутателадзе Л. М. Из архива А. В. Оссовского. *Театр и музыка. Документы и материалы*. Москва; Ленинград : Наука, 1963. С. 105–170.
9. Малишевский В. И. Письмо председателнице ИРМО Е. Г. Саксен-Альтенбургской. 27.11.1915. *ЦГИА СПб*. Ф. 408. Оп. 1. Д. 811 [Рукописна копія з архіву К. І. Шамаєвої].

10. Малишевский В. И. Учение о модуляциях / Изд. Одесского Отделения Императорского Русского Музыкального Общества. Одесса, 1915. 118 с.
11. Мейер К. Шостакович: жизнь, творчество, время / пер. Е. Гуляевой. Москва : Молодая гвардия, 2006. 439, 9 с. ил.
12. Мирошниченко С. В. Основоположники теоретико-музыковедческой и композиторской школ Одессы: В. Малишевский, П. Молчанов, В. Золотарев. *Одесская консерватория: забытые имена, новые страницы* / гл. ред. Н. Л. Огренич ; Одесская гос. консерватория им. А. В. Неждановой. Одесса, 1994. С. 21–36.
13. Михайлов М. М. М. М. Вілінський: нарис про життя і творчість. Київ : Сов. композитор, 1962. 104 с.
14. Назаренко В. І., Вілінський Ю. С. Ірина Миколаївна Вілінська. Композитор в українській вокальній школі. *Українське музикознавство*. Київ, 2018. Вип. 44. С. 116–137.
15. Назаренко В. І., Вілінський Ю. С., Волосатих О. Ю. Вітольд Малішевський у музичному житті України та Польщі. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2019. № 2 (43). С. 20–48.
16. Осовский А. В. Александр Константинович Глазунов: его жизнь и творчество. Санкт-Петербург : Т-во Худож. печати, 1907. 52 с.
17. Петровська Н. М. «Куявська фантазія» В. Малішевського в річищі духовно-етичних настанов польського національного відродження першої половини ХХ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журн. 2023. № 3. С. 314–321.
18. Розенберг Р. М. Музыкальная Одесса. Одесса : Ред.-изд. отд. обл. упр. по печ., 1995. 161 с.
19. Свирида И. И. Малишевский Витольд. *Музыкальная энциклопедия* : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 3 : Корто — Октоль. Москва : Сов. энциклопедия, 1976. С. 424.
20. Серов А. Н. Девятая симфония Бетховена, её вклад и смысл. *Серов А. Н. Избранные статьи* : в 2 т. Т. 1. Москва ; Ленинград : Музгиз, 1950. С. 425–434.

21. Шимановські, Блюменфельди, Нейгаузи: музичні родини на перехресті культур : колективна монографія / ред.-упоряд. О. І. Полячок. Кропивницький : Видавець Лисенко В. Ф., 2019. 664 с.
22. Bemstein L. The Unanswered Question. Six Talks at Harvard. Harvard University Press, 1976. 429 p.
23. Cott J. Conversations with Glenn Gould. Chicago ; London : University of Chicago Press, 2005. 160 p.
24. Duke V. Passport to Paris. Boston; Toronto : Little, Brown and Company, 1955. 502 p.
25. Dziadek M. Karol Szymanowski as Chancellor of the Higher School of Music in Warsaw. *Musicology Today*. 2008. Vol. 5. P. 94–117.
26. Gliński M. Witold Maliszewski. Z okazji odznaczenia Państwową Nagrodą Muzyczną. *Muzyka*. 1931. Nr 2. S. 82–83.
27. Gwizdalanka D., Meyer K. Lutosławski. Droga do dojrzałości. Kraków : PWM, 2005. 376 s.
28. Haas D. Leningrad's Modernists. Studies in Composition and Musical Thought, 1917–1932. New York : Peter Lang Inc, 1998. 301 p.
29. International Competition of Polish Music. URL: <https://polishmusiccompetition.pl/> (дата звернення: 20.09.2023).
30. Jasiński R. Koniec epoki: muzyka w Warszawie, 1927–1939. Warszawa : Państwowy Instytut Wydawniczy, 1986. 556 s.
31. Kaczyński M. Spis wszystkich politycznych „przestępców” powiatu łomżyńskiego z 1863 roku. *Powstanie styczniowe na Mazowszu Północno-Wschodnim i Podlasiu w dokumentach archiwalnych* / pod redakcją: D. K. Rembiszewskiej, J. Łupińskiego. 2015. S. 37–40. (Seria: Archiwalia a badania regionalne). URL: https://www.bialystok.ap.gov.pl/arch/lomza/teksty/spis_1863.pdf (accessed: 23.10.2023).
32. Kaczyński T. Conversations with Witold Lutoslawski / revized and expanded ed. London : Chester Music, 2012, 152 p.
33. Karol Szymanowski. Korespondencja : w 4 t / opr. Teresa Chylińska. Kraków : Musica Iagellonica, 1992–2002. Tom 3 : 1927–1931. 1997, ks. 2. 500 s. ; Tom 4 : 1932–1937. 2002. 404 s.
34. London Concerts. *The Musical Times*. 1942. Vol. 83. № 1188 (February). P. 61–62.

35. Lutosławski W., Nikolska I. Conversations with Witold Lutosławski (1987–92). Stockholm : Melos, 1994. 221 p.
36. [Maliszewski W.] Ankieta “Muzyki Polskiej”. Odpowiedź prof. Witolda Maliszewskiego. *Muzyka Polska*. 1937. Nr. I (XV), Styczeń. S. 12–17.
37. Maliszewski W. Na marginesie opery-baletu “Syrena”. *Muzyka*. 1928. № 4–5. 20 Maja. S. 180–181.
38. Millard R. Telling Tales: A Survey of Narratological Approaches to Music. *Current Musicology*. 2018. No. 103. P. 5–44.
39. Mooser R.-A. Souvenirs: Genève 1886–1896, Saint-Pétersbourg 1896–1909. Genève : Georg, 1994. 207 p.
40. Morrison S. The People’s Artist : Prokofiev’s Soviet years. Oxford ; New York : Oxford University Press, 2009. 491 p.
41. Owńska Z. Lutosławski o sobie. Gdańsk : Słowo / obraz Terytoria; Warszawa : Towarzystwo im. Witolda Lutosławskiego, 2010. 148 s.
42. Paja-Stach Ja. Maliszewski Witold. *Encyklopedia muzyczna Polskiego Wydawnictwa Muzycznego. Część biograficzna* : w 12 t. T. 6 : M / red. E. Dziębowska. Kraków : PWM, 2000. S. 56–57.
43. Panufnik A. Composing myself. London : Methuen, 1987. 369 p.
44. Peyser J. The Memory of All That: The Life of George Gershwin. New York : Simon and Schuster, 1993. 320 p.
45. Prokofiev S. Diaries 1924–1933: Prodigal Son. London : Faber and Faber, 2012. 1125 p.
46. Ravel Predicts a Return to Melody. *Musical Courier*. 1928. January 26. P. 14.
47. Reyland N. Lutosławski, ‘Akcja’, and the Poetics of Musical Plot. *Music & Letters*. 2007. Vol. 88. Issue 4. P. 604–631.
48. Rust D. Conversation with Witold Lutosławski. *The Musical Quarterly*. 1995. Vol. 79, Issue 1. P. 207–223.
49. [Shostakovich D.] Testimony : the memoirs of Dmitri Shostakovich / as related to and edited by Solomon Volkov ; transl. from the Russian by Antonina W. Bouis. London : Hamilton, 1979. 238 p.
50. Sieradz M. The Beginnings of Polish Musicology / trans. by Lindsay Davidson. Vol. 20. Berlin ; Bern etc. : Peter Lang, 2020. 573 p.

51. Stravinsky V., Craft R. Stravinsky in pictures and documents. New York : Simon and Schuster, 1978. 688 p.

52. Turska I. Przewodnik Baletowy. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1989. 454 s.

53. Viljanen E. The problem of the modern and tradition: early soviet musical culture and musicological theory of Boris Asafiev (1884–1949). Helsinki : Suomen Semiotican Secura, 2016. 670 p.

54. Wightman A. Karol Szymanowski: His Life and Work. London ; New York : Routledge, Taylor&Francis Group, 1999. 528 p.

55. Wrocki E. Witold Maliszewski. *Orkiestra*. 1932. Rok III. № 2 (17). Luty. S. 23–24.

THE PHENOMENON OF WITOLD MALISZEWSKI: A VIEW FROM THE 21ST CENTURY

The study examines the multifaceted legacy of Witold Maliszewski (1873–1939), an eminent Polish composer, pedagogue, and musical public figure, whose enduring impact and achievements have remained underrepresented in contemporary scholarship, particularly in Western musicological discourse. Drawing on the authors' ongoing research and newly uncovered archival materials from Poland and Ukraine, the study reconstructs Maliszewski's life and contributions — highlighting his foundational role in interwar Polish musical culture and his enduring influence as a teacher of figures such as Mykola Vilinsky and Witold Lutosławski. By integrating music analysis, pedagogical legacy, reception history, and institutional context, the paper addresses persistent historiographical omissions and repositions Maliszewski within the broader European musical landscape.

The Relevance of the Study. Research into the life and legacy of Witold Maliszewski is of particular significance to musicology, as it addresses a longstanding lacuna in scholarly literature and seeks to correct historical imbalances in the remembrance of musical heritage. As a composer, conductor, and pedagogue active across both Ukraine and Poland, Maliszewski's career offers valuable insight into the artistic and intellectual currents that shaped early 20th-century music. His compositional output, especially works created in Warsaw, synthesizes

elements of late Romanticism with a strong grounding in Polish musical traditions, while resisting the emerging tensions of modernist idioms. His influence as a teacher — most notably to Mykola Vilinsky and later Witold Lutosławski — warrants renewed attention, particularly in terms of his pedagogical philosophy and the transmission of musical values. As a founder of the Odessa Conservatory and co-founder of the Chopin Institute, and as a leading figure in Warsaw's institutional musical life, Maliszewski played a formative role in fostering generations of musicians at a time when national music was being actively redefined. Reexamining his legacy allows for a more nuanced reconstruction of Eastern European musical modernity and helps reinsert previously marginalized or suppressed voices into the broader canon of European music history. Despite the breadth of his achievements, Maliszewski remains markedly underrepresented in contemporary scholarship, making this inquiry both timely and essential. In a broader cultural context, the research also reflects the authors' fascination with the vibrant cultural landscape of interwar Warsaw — an epoch whose brief on historical scale but a radiant artistic chapter, is too often unfairly overshadowed by the contemporaneous glamour of the Parisian scene.

Main Objective of the Study. This study seeks to reestablish Witold Maliszewski's rightful place within the broader narrative of European music history by dismantling long-standing myths and addressing ideologically driven distortions that have marginalized his legacy. While earlier accounts have often reduced Maliszewski to a merely conservative or peripheral figure, such portrayals collapse under scholarly scrutiny — an issue made even more troubling when these narratives align with Soviet-era efforts to obscure or discredit his contributions. Advancing the authors' ongoing research, the paper undertakes a critical reexamination of both Polish and Ukrainian archival and other sources — including documents from the Mykola Vilinsky family archive — alongside a broader musicological and objective historical analysis. A central objective is to identify and rectify enduring historiographical distortions, particularly those stemming from uncritical reliance upon Soviet or post-Soviet narratives, which continue to shape even some Western scholarship and, in some instances, perpetuate circular rea-

soning. The study also aims to integrate Ukrainian, Polish, and Western perspectives into a coherent and factually grounded account.

Methodology: Temporal and Aesthetic Dynamics. This study adopts a multi-layered methodological framework aimed at transforming a fragmented, often regionally constrained view of Witold Maliszewski into a coherent and critically grounded historical narrative. The approach combines microhistorical reconstruction with broader sociopolitical, cultural, and aesthetic analysis. Local archival findings — such as the persecution of Maliszewski's family or his institutional appointments — are embedded within wider European and global dynamics, such as the cultural crisis of 1908 or the redefinition of national musical identities.

The authors employ a unified, systematic mode of inquiry that resists ideological distortion and historiographical inertia. At the core of this methodology lies the integration of ontic reconstruction (fact-based archival work) with epistemic interpretation (theoretical and contextual understanding), enabling a balance between documented evidence and reflective analysis. Importantly, the research seeks to overcome parochial or reductive treatments of Maliszewski's role by articulating a more generalizable conceptual model — one that situates his contributions not only within Polish and Ukrainian contexts, but also within the broader framework of European music history. In doing so, the study reflects a commitment to reconstructing a more complete, intellectually rigorous picture of artistic continuity and disruption across early 20th-century musical modernity.

Main Results. This study positions Witold Maliszewski as a pivotal, though long-underrecognized, figure in European music history. His life and work provide a compelling case study for understanding the mechanisms through which certain artistic legacies are canonized while others are marginalized or almost forgotten. The findings of this research can be summarized in several key areas:

1. Maliszewski's Compositional Method and Aesthetic Position.

Maliszewski's oeuvre reveals a distinctive synthesis of late-Romantic expressiveness and Polish national idioms, integrated with structural rigor and formal clarity. His works resist the dominant aesthetic

movements of his time — particularly modernist and avant-garde agendas — while maintaining a high level of technical and emotional sophistication. This aesthetic stance was not merely conservative but consciously rooted in artistic integrity and cultural continuity.

2. Pedagogical Innovation and Institutional Legacy.

Maliszewski developed a unique pedagogical approach, especially in the teaching of musical form, which had a profound influence on subsequent generations of musicians. His students, including Mykola Vilinsky and Witold Lutosławski, testify to the reach of his educational philosophy. As the founder of the Odessa Conservatory, co-founder of the Chopin Institute, and a central figure in the musical life of interwar Warsaw, his institutional work laid crucial foundations for musical education in Eastern Europe and beyond.

3. Historiographical Correction and Cultural Recontextualization.

By critically examining Polish, Ukrainian, and Western sources — many of which have perpetuated distorted or ideologically influenced narratives — this study identifies and corrects longstanding historiographical biases. It challenges the portrayal of Maliszewski as a marginal or overly conservative figure, particularly where such portrayals align with Soviet-era attempts to suppress some aspects of Polish national culture.

In conclusion, the research reaffirms Maliszewski's rightful place in the broader European musical canon. His contributions — as composer, pedagogue, and institution builder — extend far beyond regional significance. They represent a vital thread in the fabric of 20th-century musical modernity, grounded in cultural identity and pedagogical excellence.

Witold Maliszewski: A Contemporary perspective on his Life and Legacy. Witold Maliszewski (1873–1939) was born 150 years ago — a milestone commemorated on July 20, 2023. The Polish composer stands as one of the key figures in the development of music in Eastern Europe during the first half of the 20th century. Although his work and influence have largely been overshadowed by the political and cultural shifts of the Soviet era, a closer examination of his life and career reveals his significant contributions to Ukrainian, Polish and European music history. His compositions, educational innovations, and the role

as a founder of musical institutions make him a compelling subject for research and reassessment. This paper explores Maliszewski's life, legacy, and cultural significance, emphasizing his unique place in European music, his educational impact, and the historiographical distortions that have shaped his posthumous reputation.

Early Life and Education. Witold Maliszewski was born on July 20, 1873, in Mohyliv-Podilskyi, a town that was then part of the Russian Empire, now in Ukraine. He was born into a Polish noble family, a background that would later influence his identity and the trajectory of his career. His father, Józef Maliszewski, was a Polish patriot, whose participation in the January Uprising (1863) led to persecution by the Tsarist authorities. Later, this forced the family to relocate to various parts of the Russian Empire, shaping the young Maliszewski's early experiences.

Maliszewski initially pursued his musical studies under Mikhail Ippolitov-Ivanov in Tiflis, then the Russian Empire. He graduated from the Imperial Military Medical Academy and studied mathematics at the Saint Petersburg University. But his passion for music led him to shift his focus. He entered the Saint Petersburg Conservatory in 1898, where he studied composition under the guidance of Nikolai Rimsky-Korsakov, Alexander Glazunov (musical forms) and music theory with August Bernhard. These formative years provided him with a robust classical foundation that would later illuminate his work as both a composer and educator.

Career and Educational Impact. After completing his studies in 1902, Maliszewski's career took a significant turn. He was appointed as the director of the Odesa musical school of the Russian Musical Society in 1908, which set the stage for his future contributions to musical education. In 1913, he founded the Odesa Conservatory, where he would serve as rector and professor of composition until 1921. Maliszewski's time in Odesa was marked by his dedication to nurturing a new generation of musicians — among them Emil Gilels, David Oistrakh, and Sviatoslav Richter (who was connected to the conservatory through his father) — figures who would later go on to shape the course of 20th-century music. His distinguished composition student

Mykola Vilinsky, a renowned Ukrainian composer and pedagogue, greatly benefited from Maliszewski's mentorship and, as Maliszewski's artistic and intellectual heir, went on to become a prominent figure in Ukrainian music.

Following the turbulence of the Russian Revolution and the political upheavals in Ukraine, Maliszewski moved to Warsaw in 1921. His arrival in Poland marked a new chapter in his career, where he continued to make significant contributions to music education.

In Warsaw Maliszewski was among of the founders of the Chopin Institute in Warsaw (1934). He held the position of professor at the Warsaw Conservatory of Music (1921–1925 and 1931–1939), was the director of the Warsaw Musical Society (1925–1927) and at the same time the director of the Chopin School of Music in Warsaw. Maliszewski also served as Chairman of the jury for the First Chopin Competition (1927) and headed the Music Department at the Ministry of Religious Affairs and Public Education (Poland) (1927–1934). Among his most notable students were Witold Lutosławski, Andrzej Panufnik (class of musical forms). Lutosławski, one of Poland's most famous composers, recalled Maliszewski's lectures on musical form as highly influential, praising the depth and clarity of his teaching. Lutosławski and Panufnik would later achieve great success by establishing themselves as the world's leading symphonists.

Contributions to Music Composition. The composer's creative output is multifaceted and complex; his style and aesthetic doctrine resist simplistic schemes — particularly those that assess talent and mastery primarily through the lens of prevailing trends or the so-called notion of 'progressiveness'. Maliszewski's oeuvre spans several genres, including symphonies, operas, ballets, and chamber music. His symphonic works, including his four symphonies, are some of his most enduring contributions. Notably, his Fourth Symphony, Op. 21, composed in the aftermath of World War I, is a poignant reflection of the rebirth of the Polish nation and showcases his skill in integrating nationalistic themes within a symphonic context. His Piano Concerto in B-flat minor, Op. 29 (1938), also stands out as a testament to his ability to blend formal complexity with emotional depth.

In addition to his symphonic and orchestral compositions, Maliszewski composed opera-ballets such as *Syrena* (1927) and *Boruta* (1929). These works demonstrate his innovative use of the stage and his ability to integrate narrative and music in ways that were distinctive for the time. His incorporation of Polish folk elements into his music, particularly in works like *Fantazja kujawska* (1928), highlights his commitment to the nationalistic movement in music that was gaining momentum in Poland and Eastern Europe during the interwar period.

Personality. Contemporaries held Maliszewski in high esteem for his talent, professionalism, and natural charisma. According to those who knew him, even before his return to Poland, he always carried with him the unique and unmistakable aura of Polish noble identity. This inner nobility, expressed through quiet dignity influenced his interactions with students and colleagues alike. It shaped the atmosphere of his teaching, where discipline, refinement, and a deep sense of artistic purpose coexisted.

It was Maliszewski who, when facing imminent danger to himself and his loved ones in Odesa, which had fallen to the Bolsheviks, made a courageous attempt to rescue Mykola Vilinsky and his family. It was Maliszewski who offered Witold Lutosławski free tuition — on the condition that he, in turn, would one day help younger musicians. It was Maliszewski who first discerned the talent of the young Andrzej Panufnik and instilled in him confidence by remarking that compositional individuality was the rarest of gifts — and that Panufnik possessed it. Lutosławski, in numerous interviews, expressed deep admiration for his teacher, praising his unwavering integrity and artistic ideals, and referring to him as ‘a crystal person’.

Recognition and Legacy. Despite his significant achievements, Maliszewski’s reputation suffered during the Soviet era. His works were suppressed in the Soviet Union, and the Odesa Conservatory, which he had founded, was renamed after Antonina Nezhdanova in 1950, erasing his legacy from the institution he had built. This suppression, coupled with the larger ideological shifts in Eastern Europe, the Cold War’s reductive historiography, post-Soviet research stagnation contributed to the curious historical amnesia regarding his legacy and his oeuvre in the decades following his death in 1939.

Nevertheless, his influence can be seen in the works of his students, especially Lutosławski, who carried forward the traditions of rigorous musical form and deep intellectual engagement with the strong modern idiom in his compositions. The rehabilitation of Maliszewski's legacy has been slow but ongoing, as scholars and musicians alike seek to reintroduce his music to contemporary audiences.

Ideological Distortions and Historiographical Challenges.

If Ronald Reagan's famous remark 'Trust by verify' has any application beyond the realm of politics, it applies first and foremost to Soviet musicology. One of the most challenging aspects of researching Maliszewski's life and legacy is the impact of Soviet and post-Soviet historiography. Maliszewski, like many of his contemporaries, faced ideological distortions that shaped how his life and work were remembered. In the Soviet Union, the authorities marginalized artists who did not conform to the political requirements of the state. Furthermore, the political climate in Eastern Europe during the Cold War led to a redefinition of many artists' legacies, with some being repressed entirely, while others were distorted to fit a particular ideological framework.

The historiographical distortions surrounding Maliszewski's life reflect broader trends in the interpretation of Eastern European music history, where superficial views often took precedence over objective historical analysis. These distortions have made it difficult for scholars to fully appreciate the breadth of his contributions. However, as scholars revisit the period with a more nuanced understanding of the political and cultural forces at play, Maliszewski's legacy is being restored.

Conclusion. Witold Maliszewski's life and work occupy an important place in European music history, particularly within the context of early 20th-century Eastern European music. His contributions to music education, his compositions, and his role as a mentor to future generations of musicians have left an indelible mark on the cultural landscape of Ukraine, Poland and beyond. Although his legacy was suppressed during the Soviet era, the ongoing reevaluation of his work and the recognition of his influence on composers like Lutosławski suggest that Maliszewski's place in the pantheon of European music is

being rightfully restored. His music, deeply rooted in both the national traditions of Poland and the broader European musical heritage, deserves to be rediscovered by contemporary audiences, allowing his artistic achievements to be fully appreciated for generations to come.

When we reflect on the life and legacy of an extraordinary figure like Witold Maliszewski, time reveals a paradoxical virtue: the more it passes, the clearer and more pristine our image of such a personality becomes. What once may have been obscured by political shifts or cultural neglect now stands in sharper contrast — underscoring his true significance, perhaps even his greatness. The distinguished life of Witold Maliszewski belongs among the brightest chapters in the history of cultural exchange between two nations. In our view, this is a historic opportunity to break the cycle of injustice and omission — a moment that must not be missed.

We should bow in reverence to the noble memory of an eminent Polish musician who devoted his life to the highest artistic ideals and to raising generations of musical talent in both Ukraine and Poland. The authors believe that such a tribute is long overdue.

Keywords: Witold Maliszewski's Life and Legacy, History of the Odessa Conservatory, History of the Chopin Institute, History of the Chopin Piano Competition, interwar Warsaw, Mykola Vilinsky's Life and Legacy, Witold Lutosławski's Life and Legacy, music pedagogy, Polish music, Eastern Europe, archival research.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331596>

ЄФРЕМОВА Л. О.

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського Національної академії наук України. Доктор мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу музикознавства та етномузикології (Київ, Україна).

Yefremova, Liudmyla. Maksym Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine. Doctor of Art Studies, Senior Researcher at the Department of Musicology and Etnomusicology (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-6272-5435>

© Єфремова Л. О., 2024.

liudmyla.efremova@gmail.com

ДИТЯЧИЙ ПІСЕННИЙ ФОЛЬКЛОР ПОДІЛЛЯ

CHILDREN'S SONG FOLKLORE OF PODILLIA

Дитячий фольклор Поділля багатий і різноманітний. Колискові й дитячі пісні краю з мелодіями опубліковано в різних виданнях [Дитячі пісні та речитативи, 1991; Єфремова, 2009; 2010; Квітка, 1922; Народні пісні Вінниччини, 2019; Народні пісні Хмельниччини, 2014; Народні пісні Черкащини, 2020; Народні пісні. Записи Людмили Єфремової, 2006; Одвічна Русава, 2003; Ой ти, просо-волото, 2008; Пилипчак, 2010; Пісні Поділля, 1976]. Звукозаписи подільських колискових співів містить диск серії «Традиційна музична культура України» («Колискові»).

У частотному каталозі українського пісенного фольклору авторка цієї статті виокремила три основних групи колискових пісень: давні загальнопоширені, східні й західні [Народні пісні Черкащини, 2020, с. 24–42], а за типом мелодики — західні та східні. Так, загальнопоширена колісанка «Ой ходить Сон коло вікон» (ДС-КД-01, коди подано за частотним

каталогом) за своїми мелодичними особливостями належить саме до західних. На Поділлі зафіксовано значну кількість варіантів цієї колисанки. У ній Сон запитує у Дрімоти, де вони будуть ночувати [Квітка, 1922, с. 177, № 559; Пісні Тернопільщини, 1989, с. 169 та ін.]. Як і скрізь, колискові пісні краю мають переважно строфічну будову.

Варіанти поширеної саме на Поділлі давньої колисанки «Ой ходить Сон коло вікон» (ДС-КД-01) зафіксовано від Кіровоградщини до Тернопільщини, але найбільшу кількість записів здійснено у Вінницькій області. У цих записах переважає віршування (4+4) 2 або 8+8 строфи АВ, дещо менше поширена трирядкова строфа ААВ з віршем 8+8+8, який дорівнює (4+4) 3 при сегментації восьмискладовика на 4+4.

У мелодиці варіантів переважає мінорний нахил ладу в межах сексти, рідше — іншого діапазону, зокрема вужчого (терція, квінта), іноді із субтонами (субкварта, субсекунда) з основним висхідно-низхідним інтонаційним рухом. Можна виділити два основних типових наспіви, з якими виконують цю колискову. Перший, переважно з південних районів Поділля, близьких до Дністра, з тридольним метроритмом чотирискладовиків 1113 [Народні пісні Вінниччини, 2019, с. 35, № 2]. Іноді цей ритм розширюється до восьмискладового 1113 1313 [Ой ти, просо-волото, 2008, с. 87] або зі скороченням довшої тривалості — 1112 1212 [Ой ти, просо-волото, 2008, с. 83]. В іншому варіанті 1111 1314 цей ритм виявлено в записі з Хмельницької Наддністрянщини [Народні пісні Вінниччини, 2019, с. 35, № 1].

Другий, у межах мінорного пента-гексахорду, поширений переважно на Вінниччині. Він має здебільшого репризну будову *aba*₁ з інтонуванням середнього сегменту у вищому регістрі й ритмікою наспіву 1111 1124 (1111)₂ 1111 1124 [Єфремова, 2009, с. 42, № 4]. Наспиви деяких варіантів, зокрема з Калинівського та Бершадського районів, розпочинаються субквартою. Окремі записи цієї колисанки, зокрема із с. Стіна Томашпільського району від М. Х. Гідрович [Народні пісні, 2006, с. 173, № 49], вирізняються архаїчною

мелодією із примхливою ритмікою у вільному темпі. Спрощення ритміки і фрагментарне скорочення основного восьми-складовика до семи складів трапляється у записах із півночі регіону [Ой ти, просо-волото, 2008, с. 108]. Водночас на півдні Тернопільщини цей ритм ускладнено вільною імпровізаційністю *parlando* [Ой ти, просо-волото, 2008, с. 110].

Такі стильові характеристики мають варіанти давньої колискової пісні «Да ходить котик по землі» («Ходить кіт по горі», ДС-КД-02 [Пісні Поділля, 1976, с. 120]) зі східного Поділля. У ній кіт носить спання в рукаві, усім дітям продає, а своєму малому так дає. Архаїчний наспів притаманний фіксації цієї пісні у західній Черкащині [Народні пісні Черкащини, 2020, с. 166]. Давнім колисанкам майже не властиве застосування заколисувальних приспівок «А-а», «Люлі». Натомість для них типове регістрове зіставлення інтонаційних блоків: нижній, верхній та нижній регістр.

Коліскові західного типу, часом занесені у край із західних областей, поширені по всій території Поділля, але нерівномірно. Деякі з них насичені драматичними подіями з виховання дитини, або навпаки — жартівливо-гумористичними спостереженнями. Вони сповнені різноманітних подій, вільної імпровізаційності у виконанні.

До колісанок західноукраїнського походження належать варіанти пісні за частотним каталогом ДС-КЗ-01 з різними інципітами, у якій ідеться про трагічний випадок, коли в колиски обриваються вервечки, дитина падає і забивається. На території Поділля маємо записи цієї пісні з Вінниччини й Тернопільщини [Єфремова, 2009, с. 45, № 14; Народі пісні Хмельниччини, 2014, с. 264].

На західному Поділлі, переважно на лівобережжі Дністра, значного поширення набула колискова пісня, ймовірно, закарпатського походження «Ой спи, дитя, колишу тя» (ДС-КЗ-02 [Дитячі пісні та речитативи, 1991, с. 70, № 183]). У ній мати, присипляючи дитину, обіцяє залишити її (піти на роботу) після того, як малеча засне. Її варіанти мають дво-три сегментну строфіку *AB* або *AAB* (зрідка *ABB*).

Два варіанти з Могилів-Подільського району Вінницької області в запису М. Пилипчак [Ой ти, просо-волото, 2008, с. 77] близькі до варіантів із Хмельницької області, Вінковоцького району з трисегментною строфікою *ААВ* за складочисленням $(4+4)3$ або тут це $8+8+8$ із ритмікою 11113111 (22111131)2 в мінорному пентахорді з ладовими закінченнями сегментів III–III–I наспіву *АВВ* і з Кам'янець-Подільського району [Дитячі пісні та речитативи, 1991, с. 75, № 106] зі строфікою *АВ*, складочисленням $(4+4)2$ та інтонаційною формульністю висхідно-низхідного або низхідного типу в межах мінорного пентахорду.

Інші варіанти цієї пісні з Кам'янець-Подільського району в межах мінорного пентахорду з доданою секстою характеризуються індивідуальною ритмічною структурою восьмискладовика 11111313 [Народні пісні Вінниччини, 2019, с. 38, № 10] та імпровізаціо-рубатним стилем виконання з додаванням субкварти [Народні пісні Вінниччини, 2019, с. 39, № 11]. Ці ж особливості спостерігаємо у записах з Тернопільщини (Бучацький і Теребовлянський райони [Народні пісні Хмельниччини, 2014, с. 262]). До них належить наявність субквартових звуків, імпровізаційний характер інтонування, індивідуалізована ритміка: 11121211 восьмискладовика й 1113 чотириискладовика, як у варіантах давніх колисанок.

У єдиному варіанті колискової пісні «Люлі, люлі, Василечку» (ДС-КЗ-04 [Пісні Поділля, 1976, с. 421]) мати прагне повісити колыску на дереві, щоб вітер колихав дитину. Ця пісня загалом поширена в Карпатському регіоні, у записі від Насті Присяжнюк з м. Погребище. У ній поєднані стилеві особливості наспівів західноукраїнських та східних колисанок, що притаманне колисковим пісням східного Поділля. Про сплячу дитину, яку залишила матір, опосередковано йдеться також у пісні «Люлю, люлю, люльочки» з Хмельниччини [Народні пісні Вінниччини, 2019, с. 41, № 17].

На південно-західному Поділлі зафіксовано варіанти колискової пісеньки-нісенітниці «А-а, коти з'їли барана» (ДС-КЗ-05 [Народні пісні Хмельниччини, 2014, с. 261]). Їх

розпочинають заколисувальною інтонацією і продовжують рецитацією тексту з переважанням семискладових рядків на двох-трьох звуках у межах малої терції. Тільки у варіанті з Гусятинського району на Тернопільщині «Цюлю, цюлю, чимерла» [Ой ти, просо-волото, 2008, с. 116] наявне розпісування поетичного тексту в ширшому діапазоні з реєстровими зіставленнями мелодичних блоків.

Жартівлива тема в західних колисанках наявна у варіантах пісні «Колисала баба діда» (ДС-КЗ-07 [Дитячі пісні й речитативи, 1991, с. 297, № 887]), зафіксованих переважно в центральних районах Вінниччини. У ній представлено довготривалий діалог баби й діда, більше подібний до побутової гумористичної пісні. Дво-трисегментна строфіка ААВ або АВ з віршуванням (4+4)3 або 8+8+8 має переважно дзеркальну ритміку 1111124 1111111 1111124 за наспівом у межах кварта або квінти, іноді з субтонами.

Про діда й бабу, які йдуть на город по зелень для дитячої юшки, ідеться переважно в західноподільський колисковій, яка розпочинається заколисувальною формулою «Люлю, люлю, люлю» (ДС-КЗ-08 [Народні пісні Хмельниччини, 2014, с. 272]). Віршування у варіантах цієї пісні здебільшого наближається до притаманного західним колисанкам восьмискладовика, у запису із Хмельниччини це 1111122 [Народні пісні Хмельниччини, 2014, с. 40, № 15], з Тернопільщини — 1131 1113, подібно до давніх колисанок. У записах із Вінниччини й Тернопільщини наявний широкий октавний звуковий діапазон наспіву, на Тернопільщині домінує секвенційний розвиток мелодії. Натомість у записах із Хмельниччини переважає вузький діапазон у межах терції-кварти субтонічної зони мажорного ладу, інтонаційна формульність низхідно-висхідного типу. У варіантах цієї пісні незвично превалює мажорне інтонування. Жартівливі стосунки баби й діда змальовано також у колисанці «Люлі, люлі, люліса» [Ой ти, просо-волото, 2008, с. 54] з Вінниччини.

Загалом, колискові пісні західного типу на Поділлі мають такі основні характеристики: строфічна будова трирядкова

ААВ з віршуванням 8+8+8 та дворядкова АВ зі складочисленням 8+3, у якому восьмискладовики чітко діляться на 4+4. До того ж іноді чотириискладовики об'єднано інтонаційно-ритмічною хвилею у восьмискладовик, а часом — ні. У першому випадку ритміка мелострофи часто має симетричну будову АВА. У мелодиці пісень переважає діапазон квінти-сексти в мінорі, хоча наявні також вужчі або ширші ладові структури. Типове ладове закінчення сегментів III–III–I. Важливі відмінності в мелодиці західних та східних колисенок: у перших — частіша вільна інтонаційно-ритмічна імпровізаційність, більш різноманітне інтонаційно-ритмічне оформлення, збільшена частотність низхідно-висхідного інтонування. Властивість західних колисенок — переважання в них драматичної і жартівливої сюжетики.

Колискові пісні східного типу поширені переважно на Вінниччині та у прилеглих районах. Їм властива значна текстова й мелодична різноманітність. До поширених у краї колисенок належить пісня «Люлі, люлі, люлечки» (ДС-КС-01 [Єфремова, 2009, с. 44, № 13]) з описом панської колиски. Усі записи мають двосегментну строфу із шести-восьмискладовими сегментами та відповідною ритмікою, де 6 дорівнює 11122, 7 — 111112 тощо. Цікаво, що в запису з Вінниччини пісня має наспів східного типу із повторенням висхідно-низхідної формульної інтонації в межах малої терції з початком на субкварті, з Хмельниччини — низхідно-висхідну формулу в межах мажорної субквarti (тобто західного типу [Народні пісні Хмельниччини, 2014, с. 36, № 4]), а в запису з Тернопільщини звуковий діапазон співу розширений до октави з регістровим зіставленням інтонування [Пісні Тернопільщини, с. 265].

Цікаво, що наспіви варіантів східної колисанки «Ой спи, дитя, без сповиття» (ДС-КС-03, мати обіцяє принести сплячій дитині три квіточки) відрізняються, залежно від місця запису. Варіант із Вінниччини має ознаки східного типового наспіву: висхідно-низхідна мелодична формула, що розпочинається субквартою мінорного трихорду [Пісні Поділля,

1976, с. 417], а варіант із Тернопільщини [Народні пісні Хмельниччини, 2014, с. 263] — розгорнутий наспів імпровізаційного характеру в межах мажорного пентахорду з підвищенням IV щабля, притаманний західно-подільському приколисковому співові.

Записи східної колисання «А-а-а-а, люлі» (ДС-КС-04 [Марія Пилипчак, 2010, с. 391, № 452]), чужим дітям дулі, а нашій калачі) зафіксовано тільки в північно-західних районах (Вінницькому, Калинівському та Літинському). Пісня складається із двох-трьох строф, що розпочинаються (наведений інципіт), а іноді й завершуються заколисувальною формулою. Перша строфа зі складочисленням 6+6 і ритмікою шестискладовика 111122, друга — 7+7 та ритмікою 1111112. Наспів, типовий для східноукраїнських колисанок, побудовано на повторенні формульної висхідно-низхідної інтонації, що розпочинається субквартою мінорного трихорду.

Варіанти колискових пісень, присвячених прильоту до колиски голубів (гулей), вирізняються текстовою і мелодичною різноманітністю. Вони поширені переважно у Наддніпрянщині, а на Поділлі зафіксовані з найрізноманітнішим варіюванням, переважно у Вінницькій області. В основній версії пісні «А-а-а-а, люлі» (ДС-КС-05 [Пісні Поділля, 1976, с. 418]) ідеться про те, що гулі розмірковують, чим дитину нагодувати. Строфічній будові з шести-семи складовими рядками відповідає типова східноукраїнська мелодія, яка містить дві формульні інтонації в межах мінорного трихорду із субквартою та мінорного тетрахорду.

У другій версії (ДС-КС-05а [Пісні Поділля, 1976, с. 418]) гулі сідають на воротях у червоних чоботях. Подальший текст співачки вільно імпровізують. Наспіви мають наскрізний розвиток також імпровізаційного характеру. У запису з Тернопільщини фігурують вже не гулі, а два коти [Народні пісні Хмельниччини, 2014, с. 268]. У версії ДС-КС-05б «Прилинули голуби» голубів просять не густити та не будити дитини. Її наспів близький до звичайної жартівливої пісеньки [Пісні Поділля, 1976, с. 417]. Усі записи

мають строфічну будову із шести-семискладовим віршем, як і в попередній пісні.

Варіанти східної колисанки «Котику сіренький» (ДС-КС-07) зафіксовано тільки на сході й півночі Вінниччини [Єфремова, 2009, с. 43, № 8]. У них котика просять не ходити по хаті і не будити дитини. Двосегментна строфа варіантів зі складочисленням 6+6 (основний шестискладовик розспівано в ритмі 111122) поєдна з наспівом, який складається з чергування двох формульних інтонацій: висхідно-низхідної, що розпочинається стрибком субкварта — тоніка, та низхідної — з IV щабля мінорного тетрахорду до тоніки. У виконанні цієї пісні застосовують заколисувальну формулу «А-а» на початку, у кінці або в середині співу.

Колискова пісня про двох котів «Люлю, люлю, коти два» має три версії, дві з яких — зі східного Поділля. У першій коти ловили пташечку на юшечку, пір'я на подушечку (ДС-КС-11 [Пісні Тернопільщини, 1989, с. 167]) із дворядкою строфою і складочисленням сегментів від шести до восьми. У мелодії поєднані дві формульні інтонації: низхідну в мінорному трихорді та висхідно-низхідну, що розпочинається ходом із субкварти на тоніку. В іншій версії котів (кота) просять колисати дитину (ДС-КС-11б [Пісні Поділля, 1976, с. 421]). Сильові характеристики обох версій подібні. У нашому записі [Марія Пилипчак, 2010, с. 392, № 453] наявні дві формульні інтонації, а в записі від Насті Присяжнюк у вербальному тексті фігурує один кіт, а наспів побудовано на одній висхідно-низхідній формульній інтонації. Подібна до другої версії пісня з цим же інципітом «Ой ти, котик сірий» (ДС-КС-12а [Пісні Поділля, 1976, с. 420]), у якій кота просять замести сіни та колисати дитину, з двома формульними мелодичними зворотами у наспіві.

На Поділлі, переважно східному, зафіксовано кілька варіантів версії ДС-КС-13а «А-а, коточок» про кота-злодюжку, який вкрав клубочок. Кота карають і переконують краще працювати, шити черевички, ніж красти [Народні пісні Вінниччини, 2019, с. 37, № 7]. Записи з Черкащини [Народні

пісні Черкащини, 2020, с. 167], Тернопільщини [Пісні Тернопільщини, 1989, с. 269] та деякі з Вінниччини [Дитячі пісні та речитативи, 1991, с. 242, № 693] мають скромні нотації наспівів формульного типу. Основну увагу в них привертають низхідні заколисувальні, переважно початкові інтонації «А-а». Більш розгорнуті наспіви наскрізного типу зафіксовані на Вінниччині [Єфремова, 2009, с. 43, № 9].

Записи із Хмельниччини [Народні пісні Хмельниччини, с. 37, № 7] мають наспіви, які ґрунтуються на повторенні формульної висхідно-низхідної інтонації східного типу. В основі складочислення 6+6 лежить шестискладовик із ритмом 111122 або 112112, який може скорочуватись до п'яти складів або розширюватись до семи-восьми складів. Ладову основу становлять мажорні або мінорні вузькообсягові конструкції, часто з початковою субквартою.

Пісня «Киця Мура, де ти була» [Ой ти, просо-волото, 2008, с. 35] за змістом лише віддалено може належати до цієї версії. Водночас на Вінниччині її варіант зафіксували брати Мишаничі [Пісні Поділля, 1976, с. 415]. Лише опосередковано до цієї групи пісень можна долучити варіанти колисання про пустотливого, шкідливого кота «А-а, котку» [Дитячі пісні та речитативи, 1991, с. 235, № 665], «Коти два, коти два» [Єфремова, 2009, с. 44, № 12].

М. П. Гайдай зафіксував на Хмельниччині неповний варіант поширеної переважно у східних регіонах колискової пісні «Пішла киця по водицю» (ДС-КС-14) [Народні пісні Вінниччини, 2019, с. 38, № 9] з рідкісним рефреном «И-ня-ня» і складочисленням 4+4. Також маємо тільки один варіант, переважно лівобережної колисання «Коту, коту, котку» (ДС-КС-15 [Єфремова, 2009, с. 44, № 15]), у якій кота закликають бути обережним, щоби не забитися. Шестискладовий вірш із ритмом 111122 або 1111112 поєднується з наспівом, який ґрунтується на повторенні висхідно-низхідної інтонації-формули в межах мінорного трихорду з початковою субквартою. Завершується пісня повторюваною заколисувальною інтонацією «А-а-а!».

У варіантах пісні зі східного Поділля «Коте, коте, котію» («Е-е, дитино») кіт допомагає по господарству, кладе сіно (ДС-КС-16) [Дитячі пісні та речитативи, 1991, с. 280, № 824]). Семи-восьмискладовий вірш у двосегментних строфах короткої (дво-тристрофної) колісанки поєднано з наспівом ширшого діапазону із субквартою, загалом формульного наспіву. У запису М. Зьомки до основної мелодії додано верхній голос, ймовірно, елемент обробки [Єфремова, 2010, с. 41, № 15].

У пісні, що розпочинається заколисувальною формулою «Люлі, люлі, люлечки» (ДС-КС-17) [Народні пісні Хмельниччини, 2014, с. 270], кота просять «зайняти» («повести») теличку на попові толоки. Утім, у наявних варіантах кіт майже не згадується. Пісню, поширену переважно на Слобожанщині, зафіксовано на західному Поділлі. Вона має дворядкову строфу із шести-семискладовою основою рядків, формульний наспів у межах мінорного три-тетрахорду. Г. Танцюра записав від Я. Зуїхи колискову «Ой на кота воркота, на дитину дрімота» (ДС-КС-19) [Дитячі пісні та речитативи, 1991, с. 135, № 323]), поширену переважно на півночі України.

У колискових піснях «нейтрального» змісту дитину баюкають, обіцяючи покарати за непослух («Баю, бай, баю, бай», ДС-КС-18 [Народні пісні Вінниччини с. 36, № 3]), співають про необхідність няньки, яку треба годувати («А-а, люлю» [Пісні Поділля, 1976, с. 415]).

За мелодичністю східні колісанки належать переважно до розспівано-речитативного типу. Їхні наспіви здебільшого ґрунтуються на повторенні однієї висхідно-низхідної інтонації простої, яка розпочинається субквартою і закінчується тонікою, або на двох повторюваних поспівках: висхідно-низхідній, що розпочинається субквартою, та низхідній. Трапляються також мелодії наскрізної інтонаційної будови, ширшого звукового діапазону.

Ладову основу колискових пісень східного типу становлять вузькообсягові ладово-звукорядні конструкції переважно мінорного, рідше мажорного або міноро-мажорного ладово-

інтонаційного забарвлення. Інтонанційні формули в наспіві утворюють своєрідні зчеплення вужчого тетраходу із субквартою і три-тетраходу. У простіших випадках основою поспівки-формули може бути трихорд із субтонами або тетрахорд із субквартою. Мелодії імпровізаційного характеру, наскрізного інтонаційного розвитку мають ширший діапазон виконання (октава), іноді із застосуванням альтерації звуків мелодії.

Більшість колисанок на завершення мають рефрено-подібне утворення, що містить кілька низхідних прикінцевих заколисувальних інтонацій «А, а, а!», рідше «Е, е, е» в межах малої терції, іноді з прикінцевим високим фальцетним звуком або малої секунди. Часом спів завершується низхідним інтонуванням звука «А!» глісандо. У деяких зразках заколисувальна низхідна терцієва інтонація «А-а», зазвичай прикінцева, міститься на початку строф, чергуючись з іншою, широкою висхідною на словах «Люлі, люлі». Інтродукційна вербальна формула «А-а, а-а, люлі» або «Ой ну, люлі, люлі», «Люлі, люлі, люлечкі», «Люлі, люлі» зазвичай поєднана з основною мелодичною формулою наспіву.

Загалом для колискових пісень Поділля східного типу характерне шести-семискладове складочислення сегментів, виконання в середньо-низькому регістрі (мецо-сопрано), використання однієї $gc^1d^1es^1d^1c^1$ або двох контрастних поспівок-формул із ритмікою 111122 (для семискладовика 1111 112) у межах мінорного трихорду або тетраходу із субквартою, прикінцевої заколисувальної інтонації на III–II шаблях із завершенням на горішній квінті або на III–I шаблях із завершенням на горішній октаві. Цей наспів типовий, з яким можуть виконувати тексти різних колискових пісень. У колискових західного типу наспіви мають складнішу ритміку і звуковисотну організацію.

Коліскові з християнською тематикою, зафіксовані на Поділлі М. Пилипчак [Ой ти, просо-волоото, 2008, с. 26], мають довші поетичні тексти і за мелодикою відрізняються від традиційних давніх колисанок, як і пісні з літературною основою.

Записи дитячих **забавлянок** Поділля містять названі вже збірки. Пестячи, чукикаючи, жартома підкидаючи дитину, дорослі співали прості ритмізовані пісеньки — забавлянки-чукикалки (ЗЧ), які також виконували як колискові пісні. До найбільш поширених належать пісеньки «Чуки, чуки» (ДС-ЗЧ-01 [Пісні Поділля, 1976, с. 429]) та «Е-е, е-е, гопа-па» (ДС-ЗЧ-02 [Дитячі пісні та речитативи, 1991, с. 113, № 251]). Підкидаючи дитину на колінах, співають «Турки, турки, турчєня» [Пісні Поділля, 1976, с. 428] або «Їде, їде пан, пан» [Народні пісні Вінниччини, 2019, с. 45, № 27]. Шести-семи-, рідше восьмискладовий вірш поєднується з ритмізованою мелодією формульного або імпровізаційного складу.

До ігрових забавлянок (ЗІ), що їх виконують дорослі дітям, поширених на Вінниччині і Полтавщині, належить ігрова пісенька «Ладки-ладусі» (ДС-ЗІ-01 [Єфремова, 2009, с. 46, № 17]), завдяки якій дитину навчають плескати в долоні. На західному Поділлі ця роль належить пісеньці «Тосі, тосі» (ДС-ЗІ-02 [Народні пісні Хмельниччини, 2014, с. 275]). Якщо східному аналогу притаманна розвинена, інтонаційно насичена мелодія, то західному — рецитація на двох звуках на відстані одного тону. Навчаючи дитину розрізняти пальчики на ніжках, дорослі на одному звуці декламують забавлянку «Бобик-горошок» [Народні пісні Хмельниччини, 2014, с. 274].

Відома ігрова забавлянка з пальчиками рук дитини «Сорока-ворона» («Кар-кар, ворона», ДС-ЗІ-03), зафіксована переважно у східних областях України. На Поділлі від Насті Присяжнюк її записали брати Мишаничі [Пісні Поділля, 1976, с. 426] з розвиненою мелодією імпровізаційного характеру в межах мінорного тетракорду. Запис із півдня Хмельниччини — це скандована рецитація на двох сусідніх тонах у межах великої секунди, що завершується швидкою говіркою [Народні пісні Вінниччини, с. 44, № 25].

Вдаючи рухи коваля, постукуючи об п'ятку дитини, промовляючи на одному звуці, виконують ігрову забавлянку «Куй, куй, ковалі» (ДС-ЗІ-04 [Народні пісні Хмельниччини, 2014 с. 275]) із Тернопільщини. Покачуючи туди-сюди

голівку дитини, ніби формують хліб, співали па Поділлі та Волині ігрову забавлянку «Печу, печу хлібчик» (ДС-ЗІ-05 [Пісні Поділля, 1976, с. 426]).

Розважаючи малечу, дорослі на Поділлі співали дітям чимало дитячих пісеньок, таких як «Ни-ни-ни-ни» [Народні пісні Хмельниччини, 2014, с. 262], «Сядь собі коло мене» [Народні пісні Вінниччини, 2019, с. 45, № 26], «Ой ти, коте Марку» [Народні пісні Хмельниччини, 2014, с. 270] та інші з різноманітними імпровізованими ритмізованими наспівами.

Особливе місце в репертуарі дорослих для дітей посідають народні казки. Повторювані вставки в казках виконавці ритмізують і, зрештою, мелодизують, утворюючи своєрідні пісенні вставки, як от у казці «Івасик-телесик», коли Івасик просить гусей віднести його у вирій («Ой ви, гуси, гуси сірії», ДС-ПК-01 [Пісні Поділля, 1976, с. 424]). У наспіві відображено, як у небі летять і гелгочуть гуси. У пісні до покутської казки про дивну сопілку «Помаленьку, дударіку, грай» (ДС-ПК-03 [Дитячі пісні та речитативи, 1991, с. 376, № 1235]) ідеться про старших братів-злодужок, які вбили меншого брата. Жалісливий зміст у наспіві посилюють інтонації стогону — оспівування тоніки гармонічного мінору.

Виконуючи фрагменти казки про Лисицю та Вовка «Ішов лісом-доріжкою сірий вовк» [Дитячі пісні та речитативи, 1991, с. 209, № 526], співачка Г. Колесниченко використала сюжетну основу і наспів відомої жартівливої пісні «Ой дівчино, куди йдеш». Рідкісний випадок повністю співаної казки про недоступну козу «Що ти думаєш, козо» зафіксував Г. Танцюра від хлопців. Її двоголосний наспів також близький до мелодики відомих народних пісень трудової тематики. Розлогий текст утворюють блоки з нанизуванням усе нових і нових сюжетних колізій.

У суто **дитячому** репертуарі привертають увагу заклички до найвідоміших явищ природи — дощику, сонця, а також різноманітні примовки, якими діти намагалися вплинути на навколишній світ. До найбільш поширених належать варіанти заклички дощику «Іди, іди, дощику»

(або «Не йди, не йди, дощику», ДД-ЗД-01). Численні записи з Вінниччини, представлені двома найбільш характерними [Одвічна Русава, 2003, с. 45–46, № 26, 28], які мають шести-семискладову основу переважно дворядкової строфи, як у східних коласанках, але з ритмом 1111211 у мелодії, характеризуються використанням повторюваної інтонацій-формули, переважно на сусідніх звуках звукоряду, у межах мінорного трихорду чи мажорного тетрахорду або широких закличних інтонацій звуками натурального звукоряду (інтервали октави, квінти, кварта, терції. Іноді обидва інтонаційних принципи поєднуються в одному варіанті [Одвічна Русава, 2003, с. 48, № 37].

Інтонування цієї ж заклички із Хмельниччини відбувається в низхідному русі на двох сусідніх звуках у межах великої секунди [Чумарочка рябесенька, 2011, с. 20, № 9] або з додаванням знизу третього звука в межах малої терції з опорою на нижньому звуці [Одвічна Русава, 2003, с. 39, № 5]. У запису з Тернопільщини [Одвічна Русава, 2003, с. 54, № 54] опорним стає нижній тон трихорду у кварти *ghc*¹.

Подібна до розглянутої пісеньки закличка до сонечка «Вийди, вийди, сонечко» (ДД-ЗС-01), яка на Хмельниччині розспівана формульною інтонацією в низхідному русі в межах трихорду *efg* [Одвічна Русава, 2003, с. 54, № 54], на Вінниччині — *cde* [Одвічна Русава, 2003, с. 56, № 60] з розвиненим текстом, що переходить у форму ігрової пісні [Одвічна Русава, 2003, с. 59, № 73] зі складнішим наспівом та більшим діапазоном співу.

Значного поширення на Поділлі набули дитячі пісеньки, у яких відтворено взаємини дітей із представниками тваринного світу. Серед них співані примовки та пісеньки про тварин, зокрема примовка до равлика, щоб той виставив ріжки: «Равлику-павлику» (ДД-ПР-01) [Народні пісні Хмельниччини, 2014, с. 278]). Варіанти із західного Поділля становлять рецитацію на двох суміжних звуках у межах великої секунди. У мелодіях варіантів переважає низхідна інтонаційність.

На західному Поділлі поширена також переважно скандована дитяча примовка до мурашок «Мурашки, мурашки» [Одвічна Русава, 2003, с. 72, № 126]. Діти піддражнюють бузька, звертаючись до нього співом «Бузьок-чапля». Проголошуючи співомовку до корови, просять у неї сиру й масла («Коровко, коровко» [Одвічна Русава, 2003, с. 77, № 152]). Намагаючись вилити воду з вух після купання, діти підстрибують на одній нозі, підспівуючи «Козо, козо, вилий воду» [Пісні Поділля, 1976, с. 426]. Є і примовка дитини до власних губ [Одвічна Русава, 2003, с. 81, № 167]. Усі вони виконуються скандованим речитативом у вузькообсягових ладово-мелодичних конструкціях.

У дитячому репертуарі є також чимало розважальних пісень про тварин. На всій території Поділля зафіксована пісня, за сюжетом подібна до колискової про кота, який рятує кицю з ополонки, — «Бігла, бігла кізонька льодочком» (ДС-ПТ-01 [Одвічна Русава, 2003, с. 199, № 501]). У ній необачну козу з ополонки рятує цап. Від Черкащини до Тернопільщини її мелодія однакова, панує наскрізний інтонаційний розвиток протягом усієї пісні. Перша строфа з низхідним інтонаційним рухом починається пунктирним ритмом у межах малої терції. Другий епізод — повторювана мелодична формула у пришвидшеному темпі. Завершуються варіанти пісні широким інтонаційним ходом на словах «Смик, догори!».

Зафіксована у багатьох областях України дитяча жартівлива пісенька «Два котики (два ведмеді) воркотики горох молотили» (ДС-ПТ-02 [Одвічна Русава, 2003, с. 203, № 514]). Натомість з Поділля маємо тільки записи зі східної Вінниччини: із села Зятківці (Г. Танцюри) та селища міського типу Погребище (братів Мишаничів) [Одвічна Русава, 2003, с. 202–205, № № 511, 514–516]. На її порівняно пізніше походження вказує шкільницько-дидактичний, розважальний характер тексту, складочислення (4+4+6) 2, жартівливо-танцювальний характер мажорного наспіву, гармонічно-

гомофонного типу, острівне просторове поширення в середовищі глибоких знавців народнопісенної творчості.

Про розумну, сміливу квочку йдеться у пісні «Біла квочка чубарочка» [Єфремова, 2009, с. 47, № 19] у тому ж ритмі, що й попередня з жартівливо-танцювальним наспівом. І навпаки, сумний наспів широкого діапазону притаманний пісні «Та й просила баранчика вівця» [Народні пісні Вінниччини, 2019, с. 46, № 28]. Елементи звуконаслідування жаб'ячого кумкання є у співаному на двох сусідніх звуках речитативі «Сидить жабка на купині» [Одвічна Русава, 2003, с. 283, № 748]. Широко відома пісня про родичів гарбузових зафіксована на Хмельниччині [Одвічна Русава, 2003, с. 220, № 552]. Про гру на дудці йдеться в пісні «Пішли діти із хати» [Одвічна Русава, 2003, с. 243, № 647].

Остання пісня виводить нас у царину дитячих стосунків, відображених у дитячому фольклорі. Вони переважно легкі, грайливі, але часом задержуваті. Формою дитячих насмішок одне над другим постають **дражнилки**, якими висміюють вади однолітків або просто у скандовано-віршованій формі подається інформація про спільників по грі, сусідів. Кілька дражнілок, зафіксованих у Браїлові (Жмеринський район Вінницької області) та селі Зіньків (Віньковецький район Хмельницької області), опубліковано у збірці «Дитячі пісні та речитативи» в записах М. Гайдая 1926 року [Одвічна Русава, 2003, с. 318, № 890; с. 320–321, № 904; с. 323, № 917; с. 346, № 1053]. Усі дражнилки зазвичай скандують на одному чи кількох однакових звуках, іноді на значній відстані один від одного.

Ігровий дитячий фольклор досить різноманітний, проте не так багато маємо записів зі співом. Скандуючи, діти виголошують **лічилки**, якими визначають ролі гравців. Ігрові лічилки з мелодіями зафіксували переважно брати Мишаничі в місті Погребище на Вінниччині. Це й відома «Котилася торба» (ДД-ІІ-01 [Пісні Поділля, 1976, с. 428]) до гри у хованки та інші, ймовірно, мелодизувала талановита виконавиця Настя Присяжнюк. У цьому ж

виконанні записано пісні до гри у жмурки [Пісні Поділля, 1976, с. 428]. У 1976 році члени експедиції Інституту мистецтвознавства фольклору та етнографії (нині — Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології) імені М. Т. Рильського в селі Ріпинці Кам'янець-Подільського району Хмельницької області зафіксували ігрові пісні «Кра, кра, кракіца» [Одвічна Русава, 2003, с. 285, № 752] і «Комар, комар» [Одвічна Русава, 2003, с. 286, № 757] від В. О. Рек. На відміну від співу Н. Присяжнюк, ці записи відбивають звичайне скандування тексту без його мелодизованого розспівування. Скандування тексту на двох сусідніх звуках наявне у довгій жартівливій діалогічній пісні «Що ти, діду, робиш» [Одвічна Русава, 2003, с. 328, № 1257]. Ознаки авторської творчості має пісня «Столярики-молодці» [Народні пісні Вінниччини, 2019, с. 47, № 30].

З настанням холодів діти з нетерпінням очікують зимових свят та колядування [Одвічна Русава, 2003, с. 144, № 338]. У пісні «Ой дай, Боже, святок діждати» використано мелоінтонації пісень на Маланку. Літературні впливи відчутні в текстах і жартівливо-дитячих наспівах варіантів пісеньки з міста Погребище «Я маленький хлопчик» («Я маленька дівонька», ДД-КЩ-07 [Пісні Поділля, 1976, с. 427]).

Хоча на території Поділля записано порівняно небагато дитячих колядок і щедрівок (вони побутують переважно у східноукраїнських регіонах), публікації та сучасні експедиційні фіксації свідчать про поширення на території краю кількох із них. До них належать варіанти пісні «Коляд, коляд, колядниця» (ДД-КЩ-01) із північно-центральної Вінниччини (лівобережжя Південного Бугу). Варіант із Кадинівського району [Чумарочка рябесенька, 2011, с. 20, № 10] проскандовано на двох сусідніх звуках у межах великої секунди, а наспіви записів із Липовецького [Єфремова, 2009, с. 47, № 20] та Немирівського [Єфремова, 2009, с. 47, № 21] районів більш розспівані в межах мінорного пентахорду.

На крайньому сході Поділля зафіксовано варіанти пісні «Колядин, колядин» (ДД-КЩ-03 [Чумарочка рябесенька, 2011, с. 7]). У запису зі східної Кіровоградщини спостерігаємо широке розспівування тексту, а у варіанті з Черкащини — скандування на двох сусідніх звуках у межах великої секунди. Тут же трапляється сюжетний мотив погрожування, якщо колядники не оримають винагороди, розвинений у пісні «Гей, гей, рогача» (ДД-КЩ-02 [Одвічна Русава, 2003, с. 113, № 239]) із Хмельниччини, також із наспівом речитативного характеру. У варіанті цієї пісні, неповному з неповним текстом із Вінниччини «Бігла теличка», наспів містить повторення інтонації-формули [Єфремова, 2009, с. 47, № 22].

Переважно на лівобережжі Південного Бугу зафіксовані численні варіанти дитячої щедрівки «Щедрик, б(в)едри(і)к» (ДД-КЩ-08) із проханням винести щедрівникам їстівну винагороду (вареник, ковбасу тощо) та з погрозами впустити мишей, якщо їм відмовлять у цьому. У записах 20-х років минулого століття [Єфремова, 2009, с. 48, № 23] пісню проінтоновано на низхідній інтонації-формулі в межах трихорду у кварти c^1hg . У сучасних записах ця інтонація-формула дещо урізноманітнена. У решті пізніших записів наведену інтонацію-формулу виконавці чергують з іншою формульною, низхідно-висхідною в нижчому регістрі [Пісні Поділля, 1976, с. 123].

Переважно на східному Поділлі зафіксовано варіанти пісні «На дворі біла хмара в'ється» («На ставу філя б'ється», «А в печі пироги печуться», ДД-КЩ-10 [Єфремова, 2009, с. 48, № 26]) про колядника-невдачу, який поліз за пирогами та впав із драбини. Вони мають яскравий типовий наспів до строфи зі складочисленням $(3+6)2:7+7+3$ з ритмікою $(224\ 111122)2\ (1111112)2\ 224$, будови $AA:bbc$ у межах кварти-септими, переважно гармонічного мінору [Пісні Поділля, 1976, с. 125]. Цей наспів і текст пісні використали на Хмельниччині народні співаки для створення жартівливо-сатиричних композицій. Зрідка можна натрапити на дитячі

різдвяні співи з наспівами речитативного характеру [Єфремова, 2009, с. 48, № 25].

Отже, для більшості дитячих новорічно-різдвяних співів краю, як і скрізь, притаманна речитативно-говіркова манера виконання, переважно на основі інтонаційної формули, побудованої на низхідному русі в межах секунди-кварти, і тільки деякі з них мають розвинену мелодію. Наявні записи дитячого фольклору з Поділля зафіксовані переважно на сході регіону.

Список використаної літератури й нотних джерел

1. Дитячі пісні та речитативи / упоряд.: Г. В. Довженок, К. М. Луганська. Київ : Наук. думка, 1991. 448 с.
2. Єфремова Л. О. Частотний каталог українського пісенного фольклору : у 3 ч. Київ : Наук. думка, 2009–2010. Ч. 1 : Опис., 2009. 720 с.; Ч. 2 : Антологія-хрестоматія. 2010. 480 с.
3. Квітка К. В. Українські народні мелодії. Зібрав Климент Квітка. *Етнографічний збірник*. Т. II. Київ : Слово, 1922. 236 с.
4. Народні пісні Вінниччини (з колекцій збирачів фольклору) / упоряд., вступ. ст. Л. О. Єфремової, післямова М. К. Дмитренка ; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Нац. акад. наук України. Київ : Логос, 2019. 680 с.
5. Народні пісні Хмельниччини (з колекцій збирачів фольклору) / упоряд., вступ. ст. М. К. Дмитренка, Л. О. Єфремової ; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Нац. акад. наук України. Київ : Наук. думка, 2014. 722 с.
6. Народні пісні Черкащини (з колекцій збирачів фольклору) / упоряд., вступ. ст. Л. О. Єфремової ; Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Нац. акад. наук України. Київ : Логос, 2020. 640 с.
7. Народні пісні. Записи Людмили Єфремової. Київ : Наук. думка, 2006. 575 с.
8. Одвічна Русава (етнографія та фольклор с. Стіна на Поділлі) / Вінницький обласний центр народної творчості. Вінниця, 2003. 224 с.

9. Ой ти, просо-волото: Українські народні пісні у записах Надії Данилевської та Миколи Ткача / упоряд. Н. Данилевська. Ніжин : Аспект-поліграф, 2008. 232 с.

10. Пилипчак М. І. Колискові. Експедиційні записи. Київ : Задруга, 2010. 119 с.

11. Пісні Поділля. Записи Насті Присяжнюк в с. Погребище 1920–1970 рр. / упоряд. С. В. Мишанич. Київ : Наук. думка, 1976. 524 с.

12. Пісні Тернопільщини. Календарно-обрядова та родинно-побутова лірика : Пісенник. Вип. 1 / упоряд. С. І. Стельмахук, П. К. Медведик. Київ : Муз. Україна, 1989. 496 с.

13. Пісні Явдохи Зуїхи. Записав Г. Танцюра. Київ : Наук. думка, 1965. 810 с.

14. Чумарочка рябесенька: українські народні пісні у записах Надії Данилевської та Миколи Ткача / упоряд. Н. Данилевська, М. Ткач. Ніжин : Аспект-Поліграф, 2011. 224 с.

МАТЕРІАЛИ КОНФЕРЕНЦІЇ

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331678>

АЗАРОВА А. І.

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського НАН України. Науковий співробітник відділу музикознавства та етномузикології (Київ, Україна).

Azarova, Antonina. Maksym Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine. Senior Researcher at the Department of Musicology and Ethnomusicology (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9467-6612>

© Азарова А. І., 2024.

azarovat@meta.ua

ДУМКА В МІЖСЛОВ'ЯНСЬКИХ МУЗИЧНИХ ЗВ'ЯЗКАХ

THE DUMKA IN THE CONTEXT OF INTERSLAVIC MUSICAL CONNECTIONS

Українську пісню можна назвати однією з яскравіших і найбільш відомих сторінок історії української культури. Один із дослідників — Григорій Нудьга писав про її поширення у Східній і Західній Європі, на Американському континенті, в Австралії, Японії та Африці. У монографії «Українська дума і пісня в світі» автор вказав на одну з найперших і найвідоміших українських пісень «Їхав козак за Дунай», називаючи її *думкою* [Нудьга, кн. 1, 1997].

Вважають, що термін «думка» пов'язаний із творчістю польського романтика Б. Залеського, а її розвиток — із польським культурним середовищем. Висвітлення зразків української культури у польських етнографічних виданнях

розпочалось на початку XIX століття. Тоді ж було опубліковано й кілька українських поезій. Велике значення для поширення української культури мали фольклорні збірники Миколи Цертелєва (1819), Вацлава з Олеска (Waclaw z Oleska) (1933), Михайла Максимовича (1827, 1834, 1848), Жеготи Паулі (Żegota Pauli) (1839) та ін. Вони містили думи, пісні, думки, мазурки, краков'яки тощо, а збірник «Пісні польські і російські народу галицькогого ... 1933 р.» Вацлава Залеського [Waclaw z Oleska, 1833] — розділ, присвячений думкам. Деякі з них були видані як нотний додаток до збірника Кароля Ліпінського [Lipinski, 1833]. Крім того, думки опубліковані й у дещо пізніше виданому збірнику українських пісень з мелодіями «Пісні, думки і шумки руського народу на Поділлі, Україні і в Малоросії» Антона Коціпінського [Коципинский, 1891]. Він містив 34 думки. У відомій праці «Народні пісні Галицької і Угорської Русі» [Головацкий, 1878] немає нотного тексту, але в деяких піснях є посилання на думки зі збірки Вацлава Залеського «Пісні польського і руського люду галицькогого...» [Waclaw z Oleska, 1833]. Можна зазначити, що в усіх названих збірках досить складно виділити ознаки думки як жанру, вони різняться за образним змістом, а для музичної мови характерні перемінний мажоро-мінор, мелодія в діапазоні октави і більшому, розмір 2/4, 3/4, 6/8. Деякі твори близькі до полонезу, мазурки чи краков'яка. Із більш пізніх польських збірок (кінця XIX й початку XX століття) назовемо краківські видання (упорядник — Олександр Жуковський), у яких принаймні тричі у двох зошитах було видано 86 думок для голосу в супроводі фортепіано. Поряд із народними зразками, уміщені й авторські, зокрема на вірші таких відомих польських поетів: Богдан Залеський (Bohdan Zaleski), Адам Міцкевич (Adam Mickiewicz), Ян Чечот (Jan Czeczot), Юзеф Коженьовський (Józef Korzeniowski), Францішек Карпінський (Franciszek Karpiński), Марія Конопницька (Maria Konopnicka). Серед авторів музики — Фридерик Шопен, Станіслав

Монюшко (Stanisław Moniuszko), Міхал Завадський (Michał Zawadski), Казімеж Любомірський (Kazimierz Lubomirski). У збірках є твори різних жанрів, але саме думки тут набувають жанрових ознак: лірико-елегійна сфера, журливо-сентиментальний характер, пісенно-романсова мелодика, куплетна форма, діапазон — у межах октави, переважно дводольний розмір (рідше — тридольний), гармонічний мінор із ладовим паралелізмом тощо. Ці твори були розраховані на широке коло любителів музики і досить популярні в салонному музикуванні.

До жанру думки часто звертались композитори-аматори, зокрема Михайло Вербицький, автор національного гімну України. Він не мав консерваторської освіти, але його твори — це яскраве явище в українській культурі, вони популярні в музичному житті Західної України ХХ століття: солоспіви, вокальні й інструментальні твори, інструментальні ансамблі, твори для оркестру, хору, обробки народних пісень. Крім того, М. Вербицький написав музику до п'єс «Проциха», «Верховинці», «Жовнір-чарівник», «Козак і охотник», «Гриць Мазниця або муж заманений», «Запропащий котик» та ін. У цих творах композитор використав народні пісні. Деякі з них було вміщено в збірці Вацлава з Олеська «Пісні польського і руського люду галицького...» [Wacław z Oleska, 1833]. У п'єсі «Проциха» пісню Касі автор назвав «Думка» («Ходжу-нуджу»). Її мелодія подібна до баркароли, дещо наближається до романсу. Ще один твір М. Вербицького — «Думка» на слова Володимира Шашкевича, — написаний для чоловічого хору без супроводу із залученням підкарпатського фольклору.

Серед польських композиторів до жанру думки звертався Станіслав Монюшко. Думка Йонтека з опери «Галька» написана як оперна арія з розвиненою мелодичною лінією, широким діапазоном. У її назві підкреслено різну соціальну природу головних героїв — думка сільського хлопця й арія шляхтича.

Особливе місце посідає цей жанр у творчості чеського композитора Антоніна Дворжака (Antonín Dvořák), який написав одинадцять думок: Думка для фортепіано, фортепіанний цикл «Думка і фуріант», другі частини Струнного квартету, Струнного секстету, Фортепіанного квінтету» й Тріо «Думки» у шести частинах. Подібні до думки жанрові ознаки мають другий, десятий і дванадцятий Слов'янські танці, середній розділ фіналу Скрипкового концерту, другі частини Квартетів *мі мажор* і *ре мажор*, Фортепіанного квартету *ре мажор*, Тріо *сі-бемоль мажор*. Хоч для композитора думка була символом слов'янської самотності, у його музиці немає прямих цитат, є очевидні паралелі в образності, інтонаційних зворотах: ліричні роздуми, душевні переживання, ліричні кульмінації творів.

Цікаво, що в одній із фортепіанних «Думок» використано принцип протиставлення «повільно-швидко», а танцювальну частину становить чеський танець фуріант («Думка-фуріант»), що корелює з відомим фортепіанним твором Миколи Лисенка «Думка-шумка».

До жанру думки звертались і російські композитори. В оперному жанрі — Модест Мусоргський, ідеться про думку Парасі з опери «Сорочинський ярмарок». Тут звучать народнописанні інтонації¹, опрацьовані в самотній манері автора, з яскравим, цікавим, непересічним гармонічним звучанням. Відомі й фортепіанні зразки думки Петра Чайковського й Мілія Балакірева.

Отже, історія музичної думки тісно пов'язана з музичною культурою Польщі, Галичини. Набувши популярності в салонному музикуванні, вона з часом поширилася й у творчості слов'янських композиторів.

¹ Композитор використав 13 народних пісень.

Список використаної літератури

1. Головацкий Я. Народныя пѣсни Галицкой и Угорской Руси, собранныя Я. О. Головацкимъ. Ч. I : Думы и думки. Москва, 1878. 388, 24, 748 с.

2. Коципинский А. Писни, думки и шумки руського народа на Подоли, Украины и въ Малороссіи Антона Коципинскаго. Изд. 2-е, просмотренное и исправленное : в 2 т. Киевъ ; Одесса, 1891. 79 с.

3. Нудьга Г. А. Українська дума і пісня в світі : у 2 кн. / Ін-т народознавства НАН України. Львів, 1997–1998. Кн. 1. 1997. 420 с.; Кн. 2. 1998. 510 с.

4. Lipinski K. Muzyka do pieśni polskich i ruskich ludu galicyjskiego zebranych i wydanych przez Wacława z Oleska. We Lwowie, 1833. 184 s.

5. Wacław z Oleska. Pieśni polskie i ruskie ludu galicyjskiego ... Zebrał i wydał Wacław z Oleska. We Lwowie, 1833. 516 s.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331681>

АРТЕМ'ЄВА В. Б.

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

Artemieva, Vira. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Candidate of Art Studies (PhD), Senior Lecturer, Associate Professor at the Department of World Music History (Kyiv, Ukraine).

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

© Артем'єва В. Б., 2024.

varmuz@ukr.net

ЖАН-ФІЛІПП РАМО І ЖАН-ЖАК РУССО: ПОЛЮСИ ЕСТЕТИЧНИХ ПОЗИЦІЙ У МУЗИЧНОМУ ВІДОБРАЖЕННІ ЕПОХИ

JEAN-PHILIPPE RAMEAU AND JEAN-JACQUES ROUSSEAU: AESTHETIC POLARITIES IN THE MUSICAL EXPRESSION OF THE AGE

Упродовж XVIII століття у Франції формується і розвивається Просвітництво. Розкопки античних міст, праця Йоганна Йоахіма Вінкельмана «Історія стародавнього мистецтва»¹, новітні соціальні й філософські ідеї змінили естетичні ідеали і умонастрої епохи. «Салони» Дені Дідро (Denis Diderot) були першою формою критичної літератури з мистецтва і містили багато повчань. Ідеали Шарля-Луї де Монтеск'є, Вольтера, Поля-Анрі Гольбаха, Жана-Жака Руссо утверджували віру в можливості природничо-наукових знань і раціонального мислення.

¹ Winckelmann J. J. Geschichte der Kunst des Alterthums : 2 Teile. Dresden : Walther, 1764.

До цієї полеміки долучились і видатні митці тієї епохи, зокрема Жан-Філіпп Рамо, у діяльності якого поєдналися талант видатного композитора і вченого, музиканта-теоретика. Провідний композитор Франції водночас був одним із найкращих аналітиків і методистів, який пояснював закони музичної практики, а його теоретичні праці мали значний авторитет серед сучасників-інтелектуалів.

Відомі бурхливі відносини Ж.-Ф. Рамо з групою філософів, пов'язаних з Енциклопедією — Д. Дідро, Ж. д'Аламбером і Ж.-Ж. Руссо. Композитор вважав свою науково-теоретичну діяльність не менш значимою за композиторську і часто вступав в естетичні дискусії, полемізуючи з представниками нових ідейних напрямів. Хоча Д. Дідро й Ж. д'Аламбер спочатку були рішучими прихильниками Ж.-Ф. Рамо¹, незабаром вони відійшли від його ідей щодо метафізичного пріоритету і наукового обґрунтування його принципу *corps sonore*.

Полеміка Ж.-Ф. Рамо і Ж.-Ж. Руссо мала більш естетичний і політичний характер, хоча й не була позбавлена особистісного аспекту, адже композитор дозволив собі досить прямолінійно і критично висловитись щодо опери Ж.-Ж. Руссо «Галантні музи», дуже образивши цим автора. Водночас Ж.-Ж. Руссо, поборник простоти і природності в музиці, різко критикував Ж.-Ф. Рамо за «вченість» і «зловживання симфоніями», за те, що він надавав пріоритетності гармонії. Для Ж.-Ж. Руссо, прихильника італійської опери з численними вокальними партіями, було неприйнятним переважання у Ж.-Ф. Рамо «раціонального» компонента гармонії над «пристрасним» компонентом мелодії. Він обстоював безумовний генетичний і естетичний примат мелодії перед гармонією, його підтримували й енциклопедисти.

¹ Д. Дідро допоміг композитору в написанні його «Демонстрації принципів гармонії» («La Démonstration du principe de l'harmonie servant de base à tout l'art musical théorique et pratique», 1750), а Ж. д'Аламбер опублікував найбільш поширений виклад теорії Ж.-Ф. Рамо у своїй «Елементарній музичній теорії та практиці» («Eléments de musique théorique et pratique», 1752).

Це протистояння спричинило запеклу і тривалу дискусію. Отже, зрушення в музичній мові того часу вимагали всебічного теоретичного обґрунтування, до якого вдалися як енциклопедисти, так і композитори, перебуваючи на протилежних естетичних позиціях. Її поступовий розвиток і ускладнення, гомофонізація фактури привели Ж.-Ф. Рамо до нового пояснення законів власне музичного мислення. У першому новаторському «Трактаті з гармонії» («*Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels*», 1722) він запропонував більш сувору формалізацію емпіричної теорії, ввівши її в дедуктивну модель (натхненну картезіанцями), що ґрунтується на єдиному «очевидному і ясному принципі». Написавши другий трактат («Нова система теорії музики» / «*Nouveau système de musique théorique*», 1726), композитор спровокував нову хвилю тривалої дискусії на сторінках «Французького Меркурія» про шляхи розвитку теоретичного музикознавства. У пізніших працях (починаючи з «Нової системи теоретичної музики», 1726), спираючись на акустичні дослідження Жозефа Совера (Joseph Sauveur) про гармонічні звуки, він виявить у них підтвердження своєї теорії, що спонукає його опублікувати й трактат «Гармонічна генерація» («*Génération harmonique, ou Traité de musique théorique et pratique*», 1737). Відправним пунктом своїх досліджень Ж.-Ф. Рамо обрав акустичний феномен — обертоновий звукоряд. Явище, яке дослідив ще на початку XVIII століття французький математик і акустик Ж. Совер, назавжди захопило уяву Ж.-Ф. Рамо, і під його впливом він став вибудовувати свою музично-теоретичну систему, довівши її до світоглядного рівня. Ж.-Ф. Рамо переконався, що найкращий принцип для його теорії генерації акордів можна знайти в ряді гармонічних обертонів, які можна виявити в багатьох тілах, що звучать (*corps sonores*). Подібно до того, як І. Ньютон продемонстрував за допомогою призми, що біле світло насправді становить спектр окремих кольорів, Ж.-Ф. Рамо намагався показати, як один звук є поєднанням гармонічних обертонів, пропонуючи, безсумнівно, більш «природний» спосіб творення.

Однак Ж.-Ф. Рамо ніколи не був настільки впертим теоретиком, щоб нехтувати інтуїтивною музичністю. У своїх творах він постійно посилався на «розсуд вуха», щоб усунути розбіжності у своїй теорії, навіть якщо це означало переробку або відмову від різних її аргументів. Хоча композитор, можливо, не досяг бажаного рівня систематизації в теорії гармонії, його фундаментальний бас був цілком переконливим як практична допомога музикантам, щоб наприкінці XVIII століття стати панівною педагогічною парадигмою в усій Європі.

Упродовж усього життя Ж.-Ф. Рамо паралельно з надзвичайно плідною творчою діяльністю активно працював у сфері теорії, вважаючи її якщо не важливішою, то не менш важливою за композиторську. Так, починаючи з 1752 року, тобто через п'ятнадцять років після виходу останнього трактату, у віці сімдесяти-вісімдесяти років, він видав більше двох десятків праць, серед яких є як невеликі статті, так і ґрунтовні дослідження, наприклад, «Доказ принципу гармонії» («*Démonstration du principe de l'harmonie*», 1750), «Кодекс практичної музики» («*Code de musique pratique, ou Méthodes pour apprendre la musique*», 1760). Появу цих робіт зумовили нові естетичні переконання французької публіки.

Наукові досягнення Ж.-Ф. Рамо становлять основу сучасної науки про гармонію, а результати його теоретичної діяльності й досі не втратили актуальності, у педагогічну практику міцно увійшли відкриття, вони видаються одвічними. Серед нових термінів, які увів Ж.-Ф. Рамо, — гармонічний центр, субдомінанта, імітація каденції, акорд із доданою секстою, а його озвучені теорії та порушені проблеми — фундаментальний бас, диференціація звуків на акордові та неакордові, термінологія функціональної теорії, логіка каденцій, квінтовий зв'язок, лад як послідовність акордів, організованих навколо тонічного тризвуку тощо.

Незважаючи на багаторічну полеміку з Ж.-Ж. Руссо і енциклопедистами, яка забирала багато енергії у Ж.-Ф. Рамо протягом останніх десяти років його життя, навіть найбільш

затяті критики продовжували визнавати глибоке інтелектуальне досягнення його теорії та її незамінну цінність для музичної педагогіки. Непримиренність естетичних позицій Ж.-Ф. Рамо і Ж.-Ж. Руссо, гостра полеміка стали рушійною силою розвитку нових напрямів музичного мистецтва — класицизм урівноважив співвідношення мелодичного і гармонічного начал, надовго ставши «зразковим» стилем у мистецтві.

Список використаної літератури

1. Rameau J.-Ph. *Traité de l'harmonie reduite à ses principes naturels*. Livre I : Du rapport des raisons & proportions harmoniques. Livre II : De la nature & de la propriété des accords ; et de tout ce qui peut servir à rendre une musique parfaite. Livre III : Principes de composition. Livre IV : Principes d'accompagnement. Paris : De l'imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1722. 8, XXIV, 432, 18 p.; Eng. trans., 1737; ed. and Eng. trans., P. Gosset. New York, 1971.

2. Rameau J.-Ph. *Nouveau système de musique theorique*, où l'on découvre le principe de toutes les regles necessaires à la pratique, pour servir d'introduction au *Traité de l'harmonie*. Paris : De l'imprimerie de Jean-Baptiste-Christophe Ballard, 1726. VIII, 114, 6 p.; Eng. trans., 1975, ed. B. G. Chandler; ed. J.-F. Kremer. Bourg-la-Reine, 1966.

3. Rameau J.-Ph. *Génération harmonique*, ou *Traité de musique théorique et pratique*. Paris : Prault fils, 1737. 8, 227 p. et tables, pl., musique; Eng. trans. in Hayes, 1968.

4. Rameau J.-Ph. *Démonstration du principe de l'harmonie* : servant de base à tout l'art musical théorique & pratique [collab. D. Diderot]. Paris : Chez Durand, Pissot, 1750. XXIII, 112, XLVII, 4, 5 p.; Eng. trans. in Papakhian, 1973, and Briscoe, 1975.

5. Rameau J.-Ph. *Code de musique pratique ou Méthodes pour apprendre la musique, même à des aveugles, pour former la voix & l'oreille ... avec de nouvelles réflexions sur le principe sonore* [collab. F. Arnaud]. Paris : De l'Imprimerie royale, 1760. XX, 37 p.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331683>

БАБІЙ М. М.

Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Аспірантка кафедри історії української музики та музичної фольклористики. Науковий керівник — О. О. Дерев'янченко, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри (Київ, Україна).

Babii, Mariia. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Postgraduate Student at the Department of History of the Ukrainian Music and Musical Ethnology. Scientific advisor — Olena Derevianchenko, Candidate of Art Studies (PhD), Associate Professor, Associate Professor at the Department (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9144-6512>

© Бабій М. М., 2024.

mariia.m.babii@gmail.com

**ЖАНРОВО-СТИЛЬОВІ ВИМІРИ
СОЛЬНОЇ СКРИПКОВОЇ ТВОРЧОСТІ
ОЛЕКСАНДРА ГОНОБОЛІНА**

**GENRE AND STYLE DIMENSIONS
OF OLEKSANDR HONOBOLIN'S SOLO VIOLIN WORKS**

Твори українського скрипаля і композитора Олександра Чарльзовича Гоноволіна (нар. 1953) все частіше виконуються в концертних програмах. Його музику грають провідні українські солісти (Б. Півненко, О. Рівняк, Н. Стець) і колективи (Національний ансамбль солістів «Київська камерата» й інші) в рамках відомих фестивалів (Kyiv Music Fest, «Київські музичні прем'єри сезону») на сценах філармоній Києва, Херсона, Миколаєва, а також за межами України. Незважаючи на популярність його творчості серед виконавців, у музикознавчих працях вона майже не висвітлена.

Привертає увагу сольна скрипкова музика Олександра Гоноболіна, її жанрово-стильові виміри. Зважаючи на брак інформації, довелося спілкуватись безпосередньо з композитором, який через воєнні події у його рідному Херсоні перебуває у Франції. Завдяки листуванню отримано нотні тексти й записи виконань, уточнено деякі біографічні дані, час та історію написання творів, імена виконавців прем'єр.

Творчість О. Гоноболіна багатогранна: виконавець-скрипаль, диригент, композитор і педагог. Як скрипаль, він здобував освіту у Київській середній спеціалізованій музичній школі-інтернаті імені М. В. Лисенка і Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського у класі видатної скрипальки і педагога Ольги Пархоменко. Протягом сорока років виконавської кар'єри скрипаль зіграв безліч концертів, виконуючи твори золотого скрипкового репертуару.

Як композитор О. Гоноболін дебютував у 1980-х роках опусами для скрипки. Він розповідає, що з дитинства намагався писати, але тоді не вистачало знань:

А у 80-их роках щось відкрилось у мені і одразу написав «Сюїту» у трьох частинах для скрипки та фортепіано, а потім «Концерт-фантазію» для скрипки з оркестром. І пішло... пісні, романси, ансамблі, музика до спектаклів тощо [Гоноболін, 2023].

Композиторської освіти він так і не здобув. Вступивши до Одеської консерваторії 1986 року, через три місяці він залишив навчання, отримавши запрошення стати головним диригентом камерного оркестру Миколаївської обласної філармонії. Однак О. Гоноболін написав понад 400 творів для різних складів виконавців, більшість із них — за участі скрипки: для скрипки соло, для скрипки з фортепіано, для скрипки з оркестром, для камерних ансамблів тощо.

Щодо композиторського стилю, митець вважає за головне створювати музику, зрозумілу виконавцям та слухачам:

Нині це виглядає старомодним. Я пишу в різних стилях і не можу конкретно визначити свій, але го-

ловне — у музиці має бути мелодія, а не комп'ютерний набір звуків [Гоноболін, 2023].

Справді, композитор зосереджений не на нових авторських техніках чи стилях, а на дотриманні класико-романтичних традицій. Музика О. Гоноболіна кореспондує з жанрово-стильовими ознаками бароко, класицизму, романтизму і сучасної популярної «легкої» музики. Їй притаманні театральність, зримість музичних образів, виразність інтонаційного тематизму, чуттєвість і витонченість.

Для скрипки соло О. Гоноболін написав шість творів — сонату («Соната для скрипки соло», 2022) і п'ять мініатюр, серед них: дві програмні («Осінь в Нормандії», 1996; «Ескіз до портрета художника», 1998), дві жанрово-танцювальні («Химерний вальс», 2020; «Танець» 2020) і одна віртуозна концертна мініатюра («Капричіо», 2013).

Перший сольний скрипковий твір композитора — це п'єса **«Осінь у Нормандії»** (1996). За його словами, цю програмну мініатюру він створив у французькому місті Руан (провінція Нормандія), де перебував на запрошення друзів:

Була осінь, дощова погода, я дивився у вікно на опале мокре листя, на людей, які ховаються під парасольками, і за півгодини з'явилась п'єса під назвою «Осінь у Нормандії» [Гоноболін, 2023].

Мініатюру написано у складній тричастинній формі з елементами рондальності, а програмність і образна сфера вказують на схильність автора до романтичної стилістики. П'єса сповнена замилювання чарівною атмосферою осінньої пори. У її вступі й завершенні застосовано прийом *pizzicato*, завдяки якому зображені краплі дощу. Основна тема ґрунтується на постійному русі шістнадцятими в обрамленні *legato* — це ніби пориви вітру, що бентежать перехожих під парасольками.

Друга програмна мініатюра в дусі романтизму — **«Ескіз до портрету художника»** (1998). Дороговказом до її слу-

хацької інтерпретації є присвята угорському театральному режисеру Бела Мєро (Bela Mero), яка тісно взаємодіє з музичним текстом твору і є «кодом до розкриття авторського задуму» [Бодіна-Дячок, 2017, с. 233]. Автор розповів, що, перебуваючи в Угорщині, він написав музику до вистави «Скупий» Жана Батиста Мольєра, режисером якої був його друг Бела Мєро. Наприкінці свого перебування О. Гоноболін дав сольний концерт, під час якого виконав «Ескіз», написаний за два дні до виступу. «Це був сюрприз для Бєли!» — зізнався автор [Гоноболін, 2023].

Форма п'єси довільна з елементами тричастинності й варіаційності. Починається вона стриманою мужньою темою, якою немовби змальовано образ адресата. Тема зазнає кількох фактурних трансформацій (тт. 17–38) і, досягнувши емоційного піку, раптово обривається. Наприкінці п'єси інтонація основної теми звучить тоном вище і розчиняється в остинатній декламації (*pizzicato*), ніби композитор не дописує картину, а ставить «три крапки».

Концертну мініатюру «**Капричіо**» (2013) О. Гоноболін присвятив молодому скрипалю-віртуозу Георгію Морозу, який зіграв її прем'єру на творчому вечорі композитора в Херсонській обласній філармонії 2018 року. Мініатюра є прикладом відтворення жанру кінця XVIII — початку XIX століття (П. Роде, Р. Крейцер, Н. Паганіні) і продовженням напрямку віртуозного виконавства, яким Н. Паганіні започаткував високий романтизм.

Віртуозністю сповнена вся музична тканина «Капричіо», демонструється багатство технічних прийомів гри на інструменті (високопозиційна гра, подвійні ноти, акордова і дрібна техніка, трелі, *glissando*). Середній розділ містить колоритне вкраплення національних інтонацій (тт. 36–70), які є характерною ознакою капричіо українських композиторів XX століття («Українське капричіо» В. Нахабіна, 1950; «Гуцульське капричіо» Г. Жуковського, 1967; «Слов'янське капричіо» Л. Колодуба, 1978; «Українське капричіо» К. Домінчена, 1983) [Сікорська, 2008, с. 324–325].

Мініатюри «Химерний вальс» і «Танець» — це жанрово-танцювальні п'єси, написані 2020 року, їх уперше виконала 2022 року українська скрипалька Б. Півненко.

«Химерний вальс» (2020) — зразок програмної п'єси загадково-містичного спрямування (термін А. Мельник) [Мельник, 2016, с. 65]. Композитор використав сталу тридольну жанрову модель вальсу-мініатюри, притаманну романтикам (Ф. Шуберту, Р. Шуману, Й. Брамсу, Ф. Шопену). Тематизм твору сповнений «химерними» хроматичними інтонаціями. Використання штрихів *staccato volant* і *spiccato* надає звучанню казковості, а прозора одноголосна фактура — витонченості й шарму тембру сольної скрипки. П'єса написана у тричастинній формі зі вступом і кодою. Елегантна скерцозна тема крайніх розділів (тт. 1–48, 100–179) контрастує із середнім розділом (*Meno mosso*, тт. 49–99), більш стриманим і водночас віртуозним, насиченим пасажною технікою та орнаментикою.

П'єса **«Танець»** (2020) — це прояв неофольклорної тенденції у творчості композитора, стилізацією українського народного танцю. Її ладова основа зосереджена на обіграванні еолійського, гуцульського (тт. 1–4) та лідійського ладів (тт. 38–45). Характерний композиційний прийом — мотива робота з матеріалом. Зокрема, мініатюра містить строфувступ протяжного думного характеру (з використанням тоноряду кобзаря Остапа Калного [Грінченко, 1959, с. 32]) і шість різних народно-танцювальних інтонацій з козацько-коломийковими ритмоформулами.

Особливість мініатюри полягає в наближенні до народної манери гри. Це продиктовано поєднанням скрипкових прийомів і мелодичних зворотів: гра на відкритих струнах і подвійні ноти з використанням відкритих струн, гра в межах першої — третьої позицій, переважання штрихів *detache*, *spiccato* та *legato* (лігування тривалостей у межах долі чи півдолі), мелізматика, превалювання чистих інтервалів (квінти, кварта).

«Соната для скрипки соло» (2022) — найбільш масштабний сольний скрипковий опус, написаний для видатної скрипальки, народної артистки України Б. Півненко. Прем'єра твору відбулась у травні 2023 року в рамках фестивалю «Київські музичні прем'єри сезону» в Малому залі імені О. С. Тимошенка НМАУ ім. П. І. Чайковського.

У Сонаті автор розвиває неокласичні традиції, використовуючи чотиричастинну сонатну форму, притаманну опусам Й. С. Баха. «Багато композиторів створювали подібне, і я не відійшов від традицій», — зазначає він [Гоноболін, 2023].

З нашого погляду, звертаючись до старовинного жанру сольної скрипкової сонати, О. Гоноболін відтворює модель бахівської Сонати № 2 *ля мінор* BWV 1003 і зберігає її основні формо- й фактуротворчі орієнтири:

- темповий контраст (повільно — швидко — повільно — швидко) *Grave — Fugue — Andante — Allegro*;

- наявність фуги як другої частини циклу;

- образно-жанрові характеристики тематизму (перша частина — оповідний характер, друга — строга фуга, третя — умиротворення, четверта — танцювальність, оптимізм);

- поліфонічні прийоми (подвійні ноти, акордова техніка, «прихована» поліфонія);

- принцип контрастної динаміки в однотипних фрагментах.

Здійснений аналіз дає підстави для висновку, що головним у сольному скрипковому доробку О. Гоноболіна є жанр мініатюри неоромантичного, неофольклорного й неокласичного стилю. Для його творів характерні зримість музичних образів, рельєфність і мелодійність тематизму, деколи — фольклорна характеристичність тощо. Особливо цінним, з виконавського погляду, є прагнення композитора писати «твори якомога зручніші для виконання» [Гоноболін, 2023]. Досконале знання інструмента дає автору змогу вдало комбінувати різні техніки гри, та навіть технічно ускладнені опуси (Капричіо, Соната) завжди доступні для інтерпретаторів.

Список використаної літератури

1. Бодіна-Дячок В. В. Авторська присвята музичного твору: погляд в історію. *Київське музикознавство*. 2017. Вип. 55. С. 228–236.
2. Гоноболін О. Ч. Лист до М. М. Бабій від 02.10.2023. *Особистий архів М. М. Бабій*.
3. Грінченко М. О. Українські народні думи. Грінченко М. О. *Вибране* / упоряд. і ред. М. М. Гордійчук. Київ : Держ. вид-во образотв. мистец. і муз. літ. УРСР, 1959. С. 15–54.
4. Мельник А. О. Тенденції жанрово-стильової динаміки української скрипкової мініатюри другої половини ХХ — початку ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Муз. мистецтво / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2016. 261 с.
5. Сікорська І. М. Капричіо. *Українська музична енциклопедія*. Т. 2 / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Нац. акад. наук України ; гол. ред. І. М. Сікорська. Київ, 2008. С. 324–325.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331684>

БАССА О. М.

Львівська Національна музична академія імені М. В. Лисенка.
Кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри концертмейстерства (Львів, Україна).

Bassa, Oksana. Mykola Lysenko Lviv National Academy of Music. Candidate of Art Studies (PhD), Associate professor, Head at the Department of Piano Accompaniment (Lviv, Ukraine).

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

© Басса О. М., 2024.

bassa@ukr.net

**МІЖНАЦІОНАЛЬНИЙ ПОЕТИЧНИЙ ДІАЛОГ
У КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИХ ТВОРАХ
ЗАХІДНОУКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ
ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ**

**INTERNATIONAL POETIC DIALOGUE IN CHAMBER-VOCAL
WORKS BY THE WESTERN UKRAINIAN COMPOSERS
IN THE FIRST THIRD OF THE 20TH CENTURY**

Для західноукраїнських композиторів першої третини ХХ століття вагомим чинником у виборі поетичної основи для камерно-вокальних композицій була співзвучність внутрішньому світу композитора, актуальність текстів у суспільному й мистецькому контексті того часу. Вони звертались переважно до творчості Тараса Шевченка, Лесі Українки, Івана Франка, Маркіана Шашкевича, Павла Грабовського, Данила Млаки (Сидора Воробкевича), Юрія Федьковича, поетів-молодомузівців. Окремі групи становлять твори зарубіжних авторів в українських перекладах та в оригіналі (переважно німецьких і польських поетів).

Звернення до німецькомовної поезії зумовлене об'єктивними чинниками: активними зв'язками з австрійською і німецькою культурами у період входження західноукраїнських територій до складу Австрійської імперії (після першого розподілу Польщі 1772 року).

Значну роль відіграли ідеали *fin de siecle* зламу XIX–XX століть і першого двадцятиліття XX століття, яскраво представленого поезією іншомовних авторів і самостійними, часто довільними, авторськими перекладами. У цей період до інтерпретації німецькомовної поезії (переважно Генріха Гайне) звертались композитори різних поколінь і стильових орієнтацій: Віктор Матюк — вокальний цикл, Адам Солтис — солоспів «Пожовкле листя», Борис Лятошинський — вокальні мініатюри.

Згодом, унаслідок вимушеної еміграції, деякі митці (зокрема, Стефанія Туркевич) звертались до англomовної поезії, класичної і народнопоетичної, як наймодернішого зразка.

Західноукраїнські композитори першої третини XX століття, які активно долучились до формування національного стилю у вокальній музиці, надавали перевагу українській поезії, яка «своєю образною системою та й самою мовою в більшій мірі спрямовувала до пошуку адекватних національній ментальності виразових та формотворчих засобів»¹. Тому в їхній творчості кількість солоспівів на іншомовні тексти не значна. Більшою мірою композитори писали музику на слова німецьких поетів (зокрема Г. Гайне), у яких переважала любовна лірика з мотивами смутку, меланхолії, розпущки, жалю. Трактуючи їх у дусі романтичної традиції, у стислій, переважно мініатюрній формі, вони закладали ґрунт для музичної інтерпретації української любовної поезії.

Іншомовна поезія суттєво не вплинула на стилістику творчості композиторів, не змінила звичних для кожного

¹ Якубак Я. В. Німецька поезія в українській музиці. *Українсько-німецькі музичні зв'язки минулого і сьогодення (за матеріалами міжнародного симпозіуму)* / ред.-упоряд. Т. С. Невінчана ; Центрмузінформ Спілка композиторів України. Київ, 1998. С. 57.

виражальних засобів, образності й мови. Деякі твори написані на поезії польських поетів, зокрема Люціана Ріделя (Lucjan Antoni Feliks Rydel) й Маріана Гавалевича (Marian Gawalewicz) — це «*Wszystko mi jedno*» («Мені однаково») і «*Бабине літо*» Дениса Січинського (1905), проте вони стали явищем концертного життя вже після того, як набули значної популярності (особливо другий) в українських перекладах.

Іншомовні поетичні тексти набувають різного опосередкування. Детально відтворюється оригінал у композиціях на німецько-, польсько- й англomовні твори, композитори узгоджують музику не лише з образністю, а й зі смисловими кульмінаціями, фразеологією, синтаксисом цих поезій. У цьому переконують солоспіви Остапа Бобикевича на польськомовну поезію «*Pieśni moje*» невідомого автора, «*Po latach*» на текст Леопольда Стаффа (Leopold Henryk Staff), дві композиції до поезій Антоні Васьковського (Antoni Waśkowski) «*Umiłowałem te kwiaty*» («Я любив ці квіти»), «*We snach przychodzisz do mnie*» («Уві сні ти приходиш до мене»), а також цикл для баса в супроводі фортепіано або камерного оркестру «*Three Hymns to the Industrial Age*» («Три гімни індустріальній епосі»), який 1928 року написав Антін Рудницький на тексти невідомого автора. Солоспіви на гумористичні англійські тексти писала Стефанія Туркевич (в еміграції). У доробку Нестора Нижанківського є німецькомовні солоспіви на слова Меланії Семаки (автор перекладу невідомий): «*Чому я пробудивсь*» «*Вже осінь є*», вони поширені серед виконавців в україномовному варіанті.

Особливе місце посідають твори, які мають дві версії поетичного джерела (наприклад, німецькою та українською). Зважаючи на розбіжності в смислових акцентах і синтаксичних цезурах, композитори за основу обирають першоджерело, а український переклад має відповідати моделям оригіналу та його музичної інтерпретації. Такими є солоспіви Станіслава Людкевича на слова любовної лірики Генріха Гайне. Із творчістю цього поета пов'язані перші і єдині спроби молодого композитора вдатись до самостійного вільного перекладу:

«Du bist wie eine Blume» («Ти, як квітка») для тенора в супроводі фортепіано, «Und wüßten's die Blumen, die kleinen» («Якби ви знали, ясні зіроньки») для тенора або сопрано в супроводі фортепіано (1898–1899), «Кожним вечором царівна» (1900). Крім того, С. Людкевич написав романс-баладу «Po dolinie potok płynie» («По долині тече струмок») на польський текст своєї бабусі — Марії Людкевич, самостійно переклавши його. До цієї групи належать романси Нестора Нижанківського «Wozu bin ich gebracht» («українською», Відень, початок 1920-х) і «Der Herbst ist da» («Осінь», автор українського перекладу невідомий), а також «Просьба» («Bitte») Ярослава Ярославенка на текст Ніколауса Леннау (Nikolaus Lenau) в перекладі Остапа Луцького.

Серед вокальних творів західноукраїнських композиторів є солоспіви, написані на українські поетичні тексти в німецькому перекладі: «Дика рож» («Heideblüte») Ярослава Ярославенка на слова Данила Млаки (Сидора Воробкевича) та «Мав я рожу...» («Tag und Nacht») в німецькомовному перекладі Вільгельма Горошовського (Wilhelm Horoschowski).

Трапляється також музичне трактування подвійного перекладу тексту, як у солоспівах Я. Ярославенка в українських перекладах Івана Петрушевича і Василя Пачовського на поезії англійського поета-романтика Роберта Бернса (Robert Burns) в німецькому переспіві Людвіга Зільберглейта (Ludwig Silbergleit), що були видані з німецьким та українським текстами: «О, будь мені, як бозу цвіт» («O wär' mein Lieb der Fliederbusch») і «На серці жаль» («Mein Herz ist schwer»).

Трактування іншомовної поезії зумовлене не стільки оригіналом-першоджерелом, скільки майстерністю образно-стилістичного й поетичного опосередкування перекладу, який нерідко здійснювали самі композитори. До таких творів належать романси Ярослава Лопатинського «Сам на березі лежу» (на вірш Генріха Гайне в перекладі Миколи Курцеби) і «Я вас любив» (слова О. Пушкіна, переклад Герасима Соколенка), цикл для сопрано в супроводі фортепіано «Китайська флейта» Антіна Рудницького на слова давніх китайських

поетів у німецькому (Ганса Бетге / Hans Bethge) та українському (Михайла Рудницького) мовних варіантах. Цикл створений 1926 року в Берліні. Три ромansi на слова старовинних *китайських* поетів написав 1925 року Б. Лятошинський. У цих ромansaх розширені образний і стильовий діапазони камерно-вокальної лірики, суголосні часові. Б. Лятошинський звернувся до російських перекладів, натомість в А. Рудницького цикл «двомовний» — на тексти Г. Бетге й М. Рудницького.

А. Рудницькому належать і солоспіви на перекладені поезії: «Коли в устах твоїх...» на текст Леопольда Стаффа з циклу «Пісні любові» (переклад з німецької М. Рудницького); цикл «Чотири пісні» тексти російського поета-символіста українського походження Костянтина Бальмонта (1924, автор перекладу невідомий); «У мене був коханий рідний край» Василя Барвінського на поезії Генріха Гайне (переклад Агатангела Кримського, 1923), «Самотня» («Став місяць серед темно-синіх хмар») Володимира Балтаровича в перекладі з німецької М. Рудницького (1929). У камерно-вокальній ліриці В. Барвінського є переспів сербської народної пісні «Ой, сумна, сумна, темна ніченька», який здійснив Яків Головацький.

Отже, особливістю західноукраїнської камерно-вокальної музики досліджуваного періоду є те, що діалог «композитор — поет» відбувався в умовах як монологістичної (український композитор — україномовний поет і його оригінальний текст, або іншомовний автор в українському перекладі), так і полілінгвістичної комунікації (український композитор — оригінальний іншомовний текст: польський, німецький, російський, англійський). Цим відрізняється камерно-вокальна творчість західноукраїнських композиторів від доробку митців Східної України, для якого характерними на той час були моно- й білінгвістичний типи взаємодії культур — твори писали на російські та українські тексти.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331685>

БІЛОУСОВА С. В.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
Кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри народних інструментів (Київ, Україна).

Bilousova, Svitlana. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Candidate of Art Studies (PhD), Associate Professor, at the Department of Folk instruments (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0594-2035>

© Білоусова С. В., 2024.

kolesniksv@ukr.net

ТВОРИ ДЛЯ ДОМРИ ЄВГЕНА МІЛКИ ТА БОРИСЛАВА СТРОНЬКА (ПРЕМ'ЄРИ 2023 РОКУ)

YEVHEN MILKA'S AND BORYSLAV STRONKO'S COMPOSITIONS FOR DOMRA SOLO (PREMIERES OF 2023)

26 серпня 2023 року в рамках фестивалю «2 дні й 2 ночі нової музики» в Одесі була представлена розгорнута програма з оригінальних творів і перекладень для домри у виконанні Світлани Білоусової і Аліни Прокопенко. Другий рік поспіль домрова творчість була своєрідним відкриттям фестивалю нової музики, під час якого виконавиці «продемонстрували майже безмежні віртуозні можливості своїх інструментів, їхнє вишукане й різнобарвне звучання» [Черкашина-Губаренко, 2023]. Репрезентацією творчості представників київської композиторської школи стало звучання в новому тембровому втіленні циклів для скрипки соло («Екслібриси» Ганни Гаврилець, «П'ять п'єс» Юрія Іщенка), для мандоліни соло («Зорепад» Олега Безбородька), а також зразків оригінальної музики для домри, зокрема: прем'єрні твори — інструментальні цикли для двох домр

«Три українські пісні-балади» Євгена Мілки (2007) та «Плетиво» Борислава Стронька (2022).

Зазначимо й стисло розглянемо три важливих аспекти, які пов'язують творчість Євгена Мілки і Борислава Стронька:

- належність до різних поколінь однієї з майстерень київської композиторської школи;

- розвиток традицій школи й формування власного стилю;

- сприйняття модернізованих народних інструментів академічної традиції як можливості для творчої реалізації та віднайдення нових форм звучання.

Євген Мілка і Борислав Стронько в різний час навчалися у Київській консерваторії. Є. Мілка — випускник класу композиції Андрія Яковича Штогаренка 1973 року. У 1960-ті роки в класі А. Штогаренка навчався і Юрій Іщенко. Власні досвід і творчі принципи Юрій Якович передавав своєму учневі Бориславу Строньку. Отже, Є. Мілка й Б. Стронько — спадкоємці однієї з київських композиторської майстерень.

Найважливіше, що успадкували композитори, — опрацювання фольклору в сучасних формах і техніках, а також створення оригінальних зразків у народнопісенному дусі. Збереження традицій, але вже у власному, індивідуальному вираженні, постає в характері інтерпретування фольклорних джерел, у формотворенні, що тяжіє до класичних форм. Привертають увагу й ознаки, притаманні іншим київським композиторам (І. Карабиць, Є. Станкович, Ю. Іщенко) — переважання програмності й споглядальності, незвичні інструментальні складки.

Зацікавлення модернізованими народними інструментами, зокрема домрою, також об'єднує творчість Є. Мілки й Б. Стронька. Композиторів приваблює камерна природа домрової звучності й різноманітність тембрових барв. Загалом, «у плані відкритості до новацій, удосконалені народні інструменти, як “новобранці”, вирізняються вигідними якостями ентузіазму й “свіжості”» [Черноіваненко, 2021, с. 597].

Дуети для двох домр Є. Мілки і Б. Стронька — це тричастинні цикли, їх створення відтерміновані у часі більш як на десять років.

Є. Мілка плідно співпрацював із домристами, він написав майже двадцять творів для домри в різних жанрах, зокрема й тричастинну симфонію для камерного оркестру. Після неймовірного успіху й популярності циклу «Чотири коломийки для домри й гітари» (1995) Є. Мілка знову звертається до фольклорної тематики, на замовлення дуету домристів Валерія Івка і Світлани Білоусової він створив цикл **«Три українські пісні-балади»** (2007). На жаль, за життя композитора твір не виконали. Є. Мілка своєрідно трактує балади, висвітлюючи в кожній з них характерні первинні жанрові ознаки — пісенність із поліфонічними типами викладу в першій, поєднання пісенності й маршовості у другій, яскравої танцювальності у третій.

Для першої частини циклу («Ой закувала зозуленька, у гаю, у гаю») автор обирає тричастинну форму. Тема, укладена в шеститактовий період, звучить тричі, кожне її проведення автор завершує розробковим шеститактовим епізодом зі зміною метричної організації. У першому розділі тема в партії першої домри не зазнає змін, однак супроводжується досить складним, інтонаційно й ритмічно неспокійним матеріалом у партії другої домри. У середньому розділі, кульмінаційному центрі балади, Мілка використовує принцип неявної поліфонії. Завуальованість теми у вкрапленнях інтонаційних відрізків у партіях обох домр створює стереофонічний ефект відлуння. Утретє автор проводить тему каноном у двох домр. З відставанням на чверть тема в партії другої домри повністю втрачає свої ритмічні обриси, проте зберігається її ясна інтонаційна канва. Завершує автор пісню імітацією кування зозулі.

Друга балада «Там долов, там долов далеко» написана у формі теми з варіаціями. Маршоподібна козацька пісня зберігає структурну будову у трьох варіаціях, однак зазнає образної і жанрової трансформації. Так, у першій

набуває ліричного наповнення, у другій стає вальсоподібною, у третій викладена моторними рухливими візерунками, має ознаки токатності.

В основу третьої частини циклу покладено пісню «Ой молоденький козаченьку». Тему змінюють дві короткі варіації, дуже близькі за характером, у яких перегукування становить основний принцип взаємодії голосів. Цікавим є завершальний розділ, у якому тема трансформується внаслідок зміни в темі метру й розміру (3/8 — 2/4). У новій метричній пульсації музика набуває типових ознак українського «козачка». Ходи в октаву на тлі ритмічної формули восьмої з двома шістнадцятими імітують танцювальні рухи.

На відміну від Є. Мілки, Б. Стронько співпрацював із домристами вперше. Його зацікавила пропозиція С. Білоусової і А. Прокопенко створити домрову музику. У надзвичайно короткий термін він написав **дует для двох домр «Плетиво»**. Програмний цикл містить три частини — «Прелюдія», «Наспів», «Диспут». Властиве композитору тяжіння до програмності в інструментальній музиці відображене в поетичній назві твору. Яскрава зображальність сповнює кожную з частин. Автор надзвичайно чутливо використав камерність домрового звучання, притаманного старовинним струнно-щипковим інструментам.

«Прелюдія» має чіткий тричастинний контур. У першому розділі — дві теми, одна з яких відіграє роль вступу. Обидві теми тритактові за структурою, з різною метричною організацією тактів (3/2 та 4/4). Своєрідні висхідні кроки другої домри на тлі коротких реплік першої у двох початкових тактах утворюють терпке звучання. Поява у третьому такті більш тривалої низхідної інтонації підкреслює округлість тритактової побудови і водночас пом'якшує її характер. Автор винахідливо варіює внутрішню будову теми за допомогою різних комбінацій тактів. Це дає змогу утворити цілісну живописну картину, нівелюючи мозаїчність і фрагментарність. Розробковість у середній частині логічно приводить до кульмінації у третьому розділі.

Арпеджовані акорди в завершальних тактах частини імітують звучання старовинних струнно-щипкових інструментів.

Друга частина «Наспів» — це ліричний центр циклу з незвичним трактуванням щипкової природи домри, з її швидко згасаючим звуком. Автор педантично вказує на епізодичне застосування тремоло, мета якого — виконати певне художнє завдання, а не лише подовжити звук. Інтонанційні конструкції основної теми безпомилково виражають її народнопісенний характер. Композитор використовує тритактовість теми як один із важливих показників народної пісні, ретельно прописує мелодичні лінії, тривалість яких підхоплюється в партіях обох домр. Утім, вторгнення «дряпучих» глісандо й ритмічно збуджених реплік не порушують плину розміреної оповідної течії музики. Третій розділ стає своєрідною кульмінацією на тлі основної мелодії з типовим епічно-билинним супроводом. Ненадовго з'являється конструкція скерцозного характеру, нагадуючи висхідні інтонації основної теми.

Третя частина «Диспут» містить елементи рондо. Ритмічний віртуозний рефрен має яскраво виражений діалогічний характер. Для кожного наступного проведення рефрену композитор обирає іншу кількість тактів (7, 11, 13). Програмність назви відчувається у змаганні голосів двох домр, їх своєрідні врівноваження й примирення здійснюються завдяки раптовій зміні метра в останніх тактах рефрену (з 3/8 на 2/4). Епізод побудований на інтонаціях, сповнених народного колориту, він нагадує музику обрядових жанрів, зокрема веснянок, витончено, проте рельєфно увиразнюючи національний колорит.

Отже, твори Є. Мілки і Б. Стронька мають певні спільні ознаки, зокрема:

— Композитори по-новому використовують монотембровий склад, не намагаючись подолати дискретну природу звучання струнно-щипкового інструмента. Натомість, філігранно використовують специфіку домрової камерності (Є. Мілка завуальованою внутрішньою поліфонією,

Б. Стронько мальовничими швидкоплинними мікроінтонаціями).

— Внутрішня раціональність подання матеріалу на межі вишуканої інтелектуальності стає особливим засобом виражальності, ознакою рафінованості музичної мови, її лаконічність поєднується із прозорістю фактури.

— Помітне тяжіння до класичних типів музичних форм, композитори дотримуються ясних, логічних пропорцій у структуруванні матеріалу, проте їх запрограмовані порушення у відповідний момент стають яскравим художнім прийом, надаючи музиці живої пульсуючої плинності.

— Особливе ставлення до фольклору виявляється в неординарному опрацюванні оригінальних джерел із чіткою фіксацією особистих мовних засобів (Є. Мілка) і створенні стилістично оздоблених зразків народнопісенного матеріалу (Б. Стронько).

Твори для домри Євгена Мілки й Борислава Стронька належать до певного напрямку домрової творчості, основу якого становлять сонорні принципи, пов'язані з природою і характером звуковидобування на домрі. Утім, потенціал домри дає змогу розширювати пошуки нових звучань, успішність і перспективність яких засвідчили прем'єри 2023 року.

Список використаної літератури

1. Черкашина-Губаренко М. Р. Музичні імпрези нової музики в Одесі у зміненому форматі. *Music-review Ukraine*. 2023. 29 серпня. URL: <http://www.m-r.co.ua/mr/mr.nsf/0/18798A29EA44AF82C2258A1A003ED151?OpenDocument> (дата звернення 29.06.2024).

2. Черноіваненко А. Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології. Одеса : Гельветика, 2021. 704 с.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331689>

ГНАТИШИН О. Є.

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка.
Доктор мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри загального
та спеціалізованого фортепіано (Львів, Україна).

Hnatyshyn, Oksana. Mykola Lysenko Lviv National Academy
of Music. Doctor of Art Studies, Associate Professor, Associate
Professor at the Department of General and Specialized Piano (Lviv,
Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1878-8214>

© Гнатишин О. Є., 2024.

oxanaostap@ukr.net

МУЗИКОЗНАВЧА КОМІСІЯ НАУКОВОГО ТОВАРИСТВА ІМ. ШЕВЧЕНКА В ІСТОРІЇ РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИКОЗНАВСТВА¹

THE ROLE OF THE MUSICOLOGICAL COMMISSION OF THE SHEVCHENKO SCIENTIFIC SOCIETY IN THE HISTORY OF THE DEVELOPMENT OF UKRAINIAN MUSICOLOGY

Восени 2023 року виповнилось 150 років Науковому товариству ім. Шевченка (НТШ). Це унікальне об'єднання вчених ще 1873 року, в умовах країни, коли одна частина її території перебувала у складі Російської імперії, друга — Австро-Угорщини, а пізніше — Польщі, — шляхом системного розвитку науки намагалось сприяти поступу України

¹ Цей текст — скорочений і перероблений варіант більшого розділу під назвою «Музикознавча комісія НТШ: події, люди, здобутки», опублікованого у виданні: Modern Art Education: theoretical-practical discourse : Scientific monograph. Riga, Latvia : Baltija Publishing, 2023. S. 46–71.

як самостійної соборної держави в Європі. Суворі заборони російського самодержавства послугоуватися українською мовою унеможливила розвиток національної науки у провідних наукових центрах Києва і Харкова. Тому Товариство науковців академічного спрямування могло діяти лише в більш терпимих для цього умовах Галичини й осіло у Львові. Упродовж усієї своєї історії за складом членів воно завжди було всеукраїнським.

За напрямками дослідницької діяльності НТШ мало наукові підрозділи-секції (спочатку Історично-філософічну, Філологічну й Математично-природописно-лікарську) та (у їхніх межах) фахові комісії під керівництвом Виділу (президії). У їхньому складі провідні українські вчені здійснювали фундаментальні дослідження, які часто ставали знаковими або етапними в розвитку певних галузей науки.

Осередок музикознавців у структурі НТШ було утворено доволі пізно через брак фахівців у цій галузі: навіть у першій чверті ХХ століття вони ще здобували вищу музичну освіту у Празі, Відні і Львівському (польському) університеті. Виняток становила діяльність Станіслава Людкевича і Філарета Колесси, які в перші роки ХХ століття вже активно працювали на ниві музичної фольклористики в лоні НТШ.

Так, до Станіслава Людкевича, доктора музикології після прослуханих лекцій на музикознавчому факультеті Музично-історичного інституту Віденського університету, який уже працював в Етнографічній комісії НТШ поряд із Ф. Колессою, у музично-громадській роботі найперше (ще 1915 року), доєднався Василь Барвінський, випускник Празької консерваторії та слухач лекцій у Карловому університеті (Прага). У 1926 році переїхав до Львова Борис Кудрик, музикознавець, піаніст і композитор, який незадовго перед тим закінчив навчання на філософському й музичному факультетах Віденського університету, а пізніше вдосконалював знання, здобувши докторат в Інституті музикології у Львівському університеті. З 1928 року у вир розвитку галицької музичної освіти й культури актив-

но занурився слухач того ж Інституту композитор і музикознавець Нестор Нижанківський. Склавши підсумковий іспит у Віденській музичній академії і пропрацювавши деякий час на посаді доцента музичного відділу Українського високого педагогічного інституту імені М. Драгоманова у Празі, він уже мав неоціненний досвід з організації української наукової та творчої інтелігенції. Після завершення навчання на музикологічному відділі Карлового університету, кількарічної науково-педагогічної роботи в Українському педагогічному університеті імені Драгоманова (асистентом Н. Нижанківського) та короткотривалого викладання в Музично-Драматичному інституті в Харкові на початку 1930-х повернувся додому дипломований доктор музикології Зиновій Лисько. У 1934 році з дипломом доктора музикології (здобутому у Карловому університеті) приїхала до Львова й перша українська композиторка Стефанія Туркевич-Лукіянович, яка закінчила студії у Львівському (в Адольфа Хибінського) та Віденському (в Гвідо Адлера) університетах, Віденській музичній академії, Вищій школі майстерності у Празькій консерваторії.

Отже, більшість українців із цієї когорти, представників західноєвропейських музикознавчих шкіл, становила так звана «Празька група», членів якої об'єднували спільні думки і творчі прагнення. Натхненні новими західними художніми напрямками і тенденціями, вони з ентузіазмом взялися за справу. Проте відсутність мережі українських музичних закладів і установ, непрості умови праці, які переживали тоді всі українці в польському Львові, змушували музикологів шукати будь-яких заробітків. Та розрізнена персональна праця митців не давала плідних результатів. Тому для захисту своїх професійних інтересів вони разом з іншими музичними діячами (виконавцями, композиторами) навесні 1934 року утворили Союз Українських Професійних Музик (СУПроМ) на чолі з Нестором Нижанківським, у якому, серед іншого, діяла музикологічна секція. Незважаючи на певні успіхи, організована систематична

робота членів СУПроМу, на яку розраховували, не відбувалася через численні зовнішні перешкоди, брак відповідальності й дисципліни, викликані передусім нерозумінням мети і завдань діяльності фахових музикологів, навіть потреби їх існування. Відчуваючи безперспективність такого об'єднання, учені звернулись до НТШ як установи академічного типу.

22 березня 1936 року відбулося вступне засідання ініціаторів створення музикознавчого осередку при НТШ. С. Людкевич окреслив мету й завдання комісії. Окремо він наголосив на потребі об'єднати вивчення музичного фольклору і професійної музики, зосередитись на дослідженні історії української музики, музичної акустики, музичної психології, на впорядкуванні джерел. Інші присутні висловлювали не менш важливі думки й побажання. До концептуальних належить настанова розвивати свою галузь на основі аналітичного осмислення сутності музики всупереч «радянському музикознавству», запроваджуваному на підросійській Україні, з характерним для нього критичним оцінюванням музичних творів на догоду панівній ідеології. На установчих зборах було затверджено назву осередку (Музикознавча комісія НТШ), обрано керівний склад: голову — С. Людкевича, заступника — З. Лиська, секретаря Б. Кудрика. До складу Комісії увійшли також випускник відділу музикології Ягеллонського університету в Кракові доктор музикології Василь Витвицький (з Перемишля) і скрипаль, доктор музикології з Карлового університету Євген Цегельський.

У виборі такої назви осередку вирішальну роль відіграли не так потреба окультурити широкі маси (що було вкрай важливим в СРСР і переносилося на Наддніпрянщину), як підневільні для галицьких українців умови, за яких необхідно було всебічно представляти іншим націям українську культуру, її історію, самобутність, викристалізовану завдяки зв'язкам із західноєвропейським мистецтвом. НТШівцям украй важливо було повсякчас доводити оригінальність її національного стилю, що за художнім рівнем не

поступається іншим. Звідси особливе зацікавлення членів Комісії стилістикою української музики, самотутністю національної музичної творчості, музичної естетики.

Упродовж наступних років відбулося шість засідань Музикознавчої комісії НТШ, останнє — 26 лютого 1939 року, а в січні 1940 радянська влада розформувала НТШ. Більшість грандіозних планів НТШ і його Музикознавчої комісії — першого українського науково-музичного осередку академічного спрямування — не були втілені. Проте були й значні досягнення. Найперше, учені змогли об'єднатися, залучивши усіх провідних на той час фахових українських музикознавців, які були представниками спеціальної фахової діяльності, сфери суспільної свідомості і духовного виробництва, а їхня наука — системою знань, що має потенціал для розвитку, потребує збереження, використання і можливостей передання.

Протягом трьох років своєї діяльності члени Музикознавчої комісії НТШ переконали, що українська наука про музику як окрема галузь на кінець 1940-х років повністю сформувалась у своїх засадах і характеристиках. Праці НТШівців підтвердили галузевий об'єкт і предмет аналізу — музичне мистецтво (і ширше — музична культура) і закони, за якими твориться музичний (звуковий) матеріал. Уперше в їхніх українських наукових дослідженнях були застосовані спеціальні (наукові) методи — теоретичні та емпіричні, а також запозичені методи суміжних наук (філософії, історії, палеографії, мовознавства тощо). До того ж, С. Людкевич, Б. Кудрик і З. Лисько у своїх працях переконували в необхідності звертатись до джерел для обґрунтованих доказів і аргументів.

Здобутки НТШівців виявилися в різних напрямках і типах досліджень. Видатні музикознавці здійснили значний внесок у розвиток історії музики (української і зарубіжної, церковної та світської), теорії музики, музичної естетики, музичного джерелознавства й бібліографії, музичної термінології, органології, музичної етнографії і, спеці-

ально, — лисенкознавства. Розуміння того, як важливо виявляти і вивчати давні нотні джерела, правильно прочитувати і точно відтворювати їх, дало змогу осмислювати глибинні основи національної музичної стилістики. У той час були створені не лише прикладні, а й фундаментальні наукові праці, які містили перспективні ідеї, здатні породжувати нові знання.

Системно й послідовно доповнюючи й розвиваючи набуте у творчості попередників, спираючись на беззастережний об'єктивізм і критичність в оцінюванні явищ, коригування думок шляхом оприлюднення здобутих знань, українські вчені остаточно перебороли дилетантизм і аматорство в освоєнні музичного мистецтва.

Окрема місія членів Музикознавчої комісії НТШ полягала в тому, що вони розглядали українську музичну культуру як органічну складову єдиного європейського культурного простору. Їх особливе зацікавлення музично-історичною тематикою свідчило не лише про специфічно національну, а й типову для європейського музикознавства тенденцію — осмислювати світ у генетично-еволюційному аспекті, порівнюючи національні й інонаціональні начала в усій повноті їхнього музичного вияву. Завдяки цьому галичани представили церковно-музичну проблематику, заборонену у Великій Україні.

Отже, створення Музикознавчої комісії НТШ означувало утвердження українського музикознавства як окремої самостійної наукової галузі, гідної продовжувати європейський шлях розвитку української музикології, орієнтованої передусім на національну музичну творчість, а водночас — відкриту до універсальних тем і світових досягнень.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331691>

ГУСАРЧУК Т. В.

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

Husarchuk, Tetiana. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Doctor of Art Studies, Associate Professor, Professor at the Department of History of the Ukrainian Music and Musical Ethnology (Kyiv, Ukraine).

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

© Гусарчук Т. В., 2024.

tvhusarchuk@gmail.com

ДРУГИЙ ЗАКОН ДІАЛЕКТИКИ ЯК КОНЦЕПТУАЛЬНА ВІСЬ ТВОРЧОСТІ (РОЗМИСЛИ В ЮВІЛЕЙНИЙ РІК МИРОСЛАВА СКОРИКА)

THE SECOND LAW OF DIALECTIC AS A CONCEPTUAL AXIS OF CREATIVITY (THOUGHTS ON THE ANNIVERSARY YEAR OF MYROSLAV SKORYK)

Не лише в ювілейний рік нашого видатного сучасника, а й постійно будемо думати, розмірковувати й писати про його музику, слухати її, згадувати свої перші враження від прем'єрних виконань. Багатюща палітра образів, жанрів, засобів є невичерпним джерелом натхнення й життєвої мудрості. Наразі ж згадаємо про другий закон діалектики — закон єдності й боротьби протилежностей, що, як видається, став своєрідною концептуальною віссю творів композитора. Усвідомлення і прийняття цього закону, мабуть, є джерелом мудрого ставлення до життя, навіть коли важко знайти гармонію, важко змиритися з трагедією, втратою, розчаруванням.

Виявлення й усвідомлення антиномічності життя спостерігаємо в багатьох творах Мирослава Скорика. Згадаймо,

наприклад, щемливе переінтонування головної теми в Першому фортепіанному концерті чи інші твори. Так, у **Духовному концерті-реквіємі** композитор розмірковує над одвічною проблемою життя і смерті, шукаючи відповіді в релігійних уявленнях, прагнучи гармонізувати внутрішній стан. І разом з автором ми шукаємо відповіді на запитання, актуальні для кожного з нас. Вісь напруження пронизує весь твір, вона прогнозується в першому піснеспіві «Святий Боже», перший чотиритакт якого вражає емоційністю молитовного звернення, забарвленого трагедійністю. У цьому початковому висловлюванні вже є і експозиція конфлікту, і проблеск світла на слові «Безсмертний», і скорботна гіркота завершального «помилуй нас».

Внутрішня боротьба триває протягом усього твору, тримаючи слухача в постійному напруженні й очікуванні остаточного висновку: що ж насправді переможе — світло чи тінь? Просвітлений стан молитви «Отче наш» щоразу повертається, але щоразу виникає нова хвиля — то покаяння, то невістного вибуху горя на словах «Плачу і ридаю, коли бачу смерть». Сподівання зростає в коді на словах «Вічна пам'ять».

Для втілення концепції твору композитор застосував комплекс засобів — мелодико-гармонічних, ритмічних, фактурних, тембрових, композиційних. Інтонаційна драматургія твору охоплює лейтінтонації, лейтгармонію, лейттональності, лейттембри. Збільшена і зменшена октави, хроматичний рух, зменшені септакорди, збільшений тризвук як маркери негативного змісту й емоцій, а натомість — як протилежна образність — яскравість мажорних тризвуків.

Надзвичайно важлива роль належить тональний драматургії. Так, зі сферою скорботи та зверненням до релігійно-філософських образів пов'язана основна тональність *ля мінор*, із горнім станом душі, найвищим молитовним піднесенням — *до-дієз мажор*, іноді — *до-дієз мінор*, із життєдайною силою віри — *ля мажор*. Дієвими також є інші тональні центри: бемольні — при зміщенні в бік трагічних образів і дієзні — у бік просвітлення. І все ж, основне протистояння відбувається у площині *ля мінор* — *ля мажор*, чим, власне, і завершується драма. Дух захоплює від геніальності митця, коли чуєш

в останній момент тоніку з розщепленою терцією. Іншого висновку, мабуть, не могло бути, зважаючи на драматургію твору, адже вона містить колізію, яку неможливо розв'язати.

Інший яскравий приклад — **Літургія святого Іоанна Златоустого**, найбільш масштабний духовний твір Мирослава Скорика. У циклі 18 номерів, і вже перший — біфункційний — акорд Великої ектенії миттєво вводить у стан надзвичайного емоційного напруження, являючи собою свідчення антиномічного поєднання двох первнів, вираження внутрішньої конфліктності, і далі, розв'язуючись у *ля-мажорний* тризвук, який сприймається як тоніка, уже вказує шлях до світла. Саме так буде завершуватись і весь піснеспів, і вся Літургія. Отже, згаданий початковий зворот прогнозує основну драматургічну вісь твору — складний психологічний процес, спрямований від емоційної напруженості, від глибокої печалі і навіть розпуки — до світла й умиротворення.

Важливого драматургічного значення набувають також інші елементи, зокрема протистояння однойменних тональностей — знову ж таки *ля мажору* і *ля мінору*. Причому останній з'являється дуже швидко — вже із третього акорду твору.

У контексті порушеної теми необхідно назвати ще один шедевр митця — всесвітньо відому «**Мелодію**», яка вражає своїм закоріненням в український мелос, своєю неперевершеною красою, довершеністю, концепційною цілісністю. Цей твір є показовим зразком індивідуального стилю композитора, передусім його концептуального стрижня — діалектичного мислення.

У «Мелодії» Мирослава Скорика втілено ідею пристрасного поривання, прагнення волі, сили духу, мужності нашого народу і водночас — розуміння нескінченності процесу, що веде до мети. Немає кінця цьому поступу, тому щоразу, — навіть після потужної кульмінації на початку репризи, — відбувається спад і вихід у тональність домінанти. Це — наше життя, це — діалектика, це — правда і джерело невичерпної притягальності творів геніального митця, сучасниками якого нам поталанило бути, це запорука неминущості його слави.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331693>

ДАВИДОВА О. М.

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

Davydova, Oksana. Ukrainian National Tchaikovsky Academy
of Music. Candidate of Art Studies (PhD), Associate Professor,
Professor at the Department of History of the Ukrainian Music
and Musical Ethnology (Kyiv, Ukraine).

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

© Давидова О. М., 2024.

ok.m.davydova@gmail.com

ГЕРМАН ЖУКОВСЬКИЙ.

ДВА ПОГЛЯДИ НА МУЗИЧНИЙ ТЕАТР

HERMAN ZHUKOVSKY.

TWO VIEWS ON THE MUSICAL THEATRE

Постать композитора Германа Жуковського (1913–1976)
мало відома сучасним поціновувачам української музичної
культури. Митець, творчість якого припала на середину
XX століття, відомий своїми здобутками у багатьох музич-
них жанрах. Однак найбільш повно й багатогранно його
талант розкрився у музично-театральній сфері.

Київську консерваторію закінчив спочатку як піаніст,
а згодом, 1941 року, і як композитор у класі Л. Ревуцького.
З початком Другої світової війни пішов у регулярну армію
бійцем стрілецької дивізії: брав участь у боях, отримав кон-
тузію, був полонений. По закінченні війни, 1946 року,
Герман Жуковський повернувся до активної творчої діяль-
ності, яку поєднував з педагогічною в Київському музично-
му училищі імені Р. Глієра, згодом — в Київській консерва-
торії (до 1958 року).

Його творчий шлях припав на дуже складний період у соціально-політичному і культурному житті країни. Постанова ЦК КПРС 1948 року і подальша нищівна й абсурдна критика творчості багатьох талановитих композиторів не оминула і його. Дві його опери — «Честь» і «Від щирого серця» — зазнали безпідставної критики.

Творча діяльність Г. Жуковського повноцінно відродилась лише після подій 1956 року: XX з'їзду КПРС та початку хрущовської «відлиги». У 1957 році вийшла нова постанова ЦК КПРС «Про виправлення помилок постанови ЦК КПРС 1948 року «Про оперу Вано Мураделі “Велика дружба”».

Ці процеси вплинули і на творчість Г. Жуковського — він написав два показові твори: балет «Лісова пісня» (постановка 1961 року, Большой театр, Москва) і моноопера «Дружина солдата» (1967). У них утілено погляд композитора на музичний театр у його особливих жанрових проявах.

Балет **«Лісова пісня»** Г. Жуковський створив на замовлення художньої ради Большого театру, чим й зумовлені певні недоліки і проблеми як у музичному, так і сценічному втіленні. Нав'язаний Г. Жуковському лібретист — балетмейстер Михайло Габович, виконуючи вказівки керівництва театру, написав лібрето, у якому спотворено драму-феєрію Лесі Українки. Зосередившись на відтворенні фантастичного колориту п'єси, М. Габович не розкрив її глибинного філософсько-психологічного змісту. Композитор, створюючи музично-сценічне полотно, дотримувався лібрето, звертаючи увагу на форму, а не сутність твору. Особливо це відчувається в колористиці музичної мови, зокрема в «мерехтливих» тональних планах, вишуканих гармонічних зворотах, примхливій метроритмічній основі.

Відхід від основного змісту літературного першоджерела призвів до смислового переакцентування персонажів п'єси: на першому плані постали другорядні постаті — фантастичні. Показовим щодо цього є чортик Куць, який відіграє зовсім другорядну роль у драмі поетеси, а в балеті Г. Жуковський надає йому розгорнуту характеристику,

втрачаючи власне фантастичний колорит, наближаючись до народно-побутової жанровості. Це стосується й інших фантастичних істот, зокрема Перелесника. По-перше, він також втрачає свою фантастичність, а по-друге, його тема в балеті виражена вальсовістю, яка суперечить національній визначеності сюжету.

Увиразнення другорядних персонажів призвело до викривлення драматургічного конфлікту п'єси, вирішення якого поетеса пов'язує з його психологічною зумовленістю, вираженою словами «Я в серці маю те, що не вмирає». Натомість, у балеті Г. Жуковського наголошено на фантастичній і побутовій сферах. Система лейтмотивів, як один із найактивніших засобів симфонізації та динамізації драматичного конфлікту, не набула в балеті яскравого вияву. Саме тому музичні характеристики головних героїв не індивідуалізовані.

Отже, балет Г. Жуковського «Лісова пісня», незважаючи на цікаву, інколи художньо витончену музичну палітру, так і не набув популярності у сценічному втіленні. На заваді цьому стало передусім невдале лібрето М. Габовича, що й визначило ідейно-образну і драматургічну невідповідність балету його літературній першооснові, не дало змоги загалом яскравій і колоритній музиці адекватно розкрити на сцені смисл літературного джерела.

Зовсім іншим, з художнього погляду, видається звернення композитора до жанру моноопери. Г. Жуковський — перший український митець, який утілює цей жанр у національній музичній культурі. Твір «**Дружина солдата**» композитор написав 1967 року, однак прем'єра відбулася 1974-го на сцені Харківського театру опери і балету імені М. В. Лисенка. Саме в 1960-ті в українській музиці поживається розвиток жанру опери, тому невинновипадковою є поява твору, який відкриває перед нею нові перспективи. Цю монооперу Г. Жуковський написав спеціально для соліста харківської опери Миколи Манойла на лібрето Лева Ошаніна й Віолетти Багмет, яка вже співпрацювала з композитором.

Структура опери — одночастинна композиція з логічним драматургічним розвитком: оркестровий вступ, пролог, центральний розділ, епілог. Провідну партію оповідача втілює баритоновий тембр, сприяючи народно-епічному трактуванню тексту. Характерна ознака опери — баладність, що виявляється у принципі контрастного зіставлення епізодів, різних за емоційними тонурами й часовими градаціями. Властивості баладної поетики тексту вплинули на епічну складову музичної мови твору. Використання прийомів ретроспекції стає одним із важливих факторів драматургічної побудови художнього полотна. Це потребує переважання речитативно-декламаційної мелодики, що цілком відповідає жанровим особливостям твору. Насичена емоційна палітра, витончені психологічні нюанси є складниками виразної музичної мови твору. Драматургічній єдності і стрункості форми сприяє і лейтмотивна система музичних характеристик.

Отже, моноопера Г. Жуковського «Дружина солдата» виявила інший, більше властивий композитору аспект утілення музично-сценічного жанру. Вдале лібрето, вільний вияв власного художнього бачення й образного наповнення дали митцю змогу повною мірою розкрити творчий потенціал і професіоналізм, індивідуальність художнього мислення.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331694>

Дудик Р. В.

Навчально-науковий інститут мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри методики музичного виховання та диригування (Івано-Франківськ, Україна).

Dudyk, Romana. Art Scientific Educational Institute of the Vasyli Stephanyk Precarpathian National University. Doctor of Philosophy, Candidate of Art Studies (PhD), Associate Professor, Associate Professor at the Department of Methodology of Music Education and Conducting (Ivano-Frankivsk, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7737-6688>

© Дудик Р. В., 2024.

romanadudyk@ukr.net

ЗБЕРЕЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ У ВОЄННИЙ ЧАС

PRESERVATION OF NATIONAL MUSICAL CULTURE IN WARTIME

Національна музична культура відіграє важливу роль у вираженні ідентичності та відображенні історії країни, особливо під час конфліктів та війн. У роки російсько-української війни музика стала засобом не тільки вираження почуттів, а й об'єднання суспільства, символом національного опору та єдності. Традиційні національні пісні й мелодії стають гімнами опору, об'єднуючи людей ідеєю захисту своєї країни, культурних цінностей.

Попри те, що деякі питання, пов'язані зі збереженням національної музичної культури під час війни, висвітлені в науковій літературі, актуальне завдання — документувати творчі феномени, які виникають у сучасному українському культурно-мистецькому просторі. Український дослідник

Юрій Фігурний [2023], кандидат історичних наук, завідувач відділу української етнології Науково-дослідного інституту українознавства у праці «Проблеми ідентичності культурної спадщини України в умовах російсько-української війни та у повоєнний період. Рецензії. Презентації» здійснив огляд доповідей науковців, освітян, представників української громадськості, а також обговорень багатьох актуальних проблем ідентифікації культурно-мистецьких надбань, які дають змогу утверджувати національну ідентичність. Роль мистецтва у воєнний період розкриває Ярослав Назар у роботі «Мистецтво про війну: між творчістю та агіткою» [2016], а Олексій Бондаренко — особливості музичного, зокрема естрадного мистецтва, пов'язаного з війною, у статті «Наскільки важливою є перемога Kalush Orchestra на Євробаченні» [2022].

Музика постає засобом вираження протесту, невдоволення чи вимоги змін у важливих суспільних аспектах. Авторський музичний твір українського виконавця, як форма ненасильницького вираження незгоди з агресією чи іншими аспектами конфлікту, надає підтримку військовим, цивільним, усім, хто постраждав від війни. Патріотичні й мотиваційні пісні підтримують моральний дух воїнів в умовах стресу та небезпеки.

Багато національних свят супроводжуються музичними виступами, піснями й танцями. Музика підкреслює важливість цих подій, їх особливий характер. Вона є важливим засобом відтворення історії народу.

Визначимо основні аспекти національної музичної культури в період війни:

— В умовах війни українські музиканти створюють патріотичні пісні на підтримку військових, вони сприяють об'єднанню суспільства, зміцнюють віру в перемогу.

— Деякі музиканти створюють композиції про героїзм воїнів і страждання цивільного населення, висвітлюють трагічні аспекти війни.

— Музиканти працюють над відновленням і збереженням української музичної спадщини: записи інструментальної і вокальної музики, яка є складовою культурної ідентичності України.

— Незважаючи на складні умови війни, українські музиканти і культурні організації організовують музичні фестивалі й концерти, щоб підтримувати моральний дух у суспільстві. Під час цих акцій збирають кошти для воєнних потреб та гуманітарної допомоги.

Розвиток національної музичної культури у воєнний період є надзвичайно важливим завданням, оскільки воно дає змогу зберегти ідентичність, цінності й традиції народу навіть в умовах конфлікту і небезпеки. З цією метою актуальними вважаємо такі заходи:

1. Створення архівів і документації. Важливо вести записи музичних творів, традицій та історій, що стосуються музики. Архівування відео, аудіозаписів, тексти пісень, фотографії музикантів та інших матеріалів допоможуть зберегти спадщину для майбутніх поколінь.

2. Організація музичних фестивалів і концертів. Навіть у воєнний період важливо створювати можливості для музикантів виступи та ділитися своєю творчістю з публікою. Фестивалі, концерти й виступи можуть стати засобом підтримки й об'єднання національної спільноти.

3. Музична освіта й підтримка молодих талантів. Навіть у воєнний час важливо забезпечити навчання і розвиток молодих музикантів. Музичні школи, майстер-класи й тренінги будуть сприяти формуванню знань і навичок у молоді.

4. Створення музичних об'єднань і гуртів, спільноти музикантів, спрямованих на збереження й розвиток національної музичної культури, на обмін досвідом та співпрацю в умовах війни.

5. Медійна підтримка. Радіо, телебачення, інтернет-платформи мають бути засобами поширення музичної спадщини і просування музики до масової аудиторії.

6. Заохочення творчості музикантів. Необхідно сприяти створенню нової музики, яка відображає сучасні реалії та ідентичність народу, є виявом національного духу і реакцією на події.

7. Співпраця з іншими культурними організаціями у проведенні спільних заходів, фестивалів, проєктів для збереження і підтримки музичної спадщини.

Збереження національної музичної культури під час військового конфлікту потребує спільних зусиль урядових органів, громадських організацій, музикантів, усього суспільства. Отже, музична спадщина під час війни відіграє роль символу національної єдності та опору, засобу протесту, підтримки.

Список використаної літератури

1. Бондаренко О. В. Наскільки важливою є перемога *Kalush Orchestra* на Євробаченні. *Суспільне Культура*. 2022. URL: <https://suspilne.media/240044-naskilki-vazlivou-e-peremoga-kalush-orchestra-na-evrobacenni/> (дата звернення: 15.10.2023).

2. Назар Я. В. Мистецтво про війну: між творчістю та агіткою. *News Україна*. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/society/2016/02/160222_war_art_lviv_hk (дата звернення: 15.03.2023).

3. Фігурний Ю. С. Проблеми ідентичності культурної спадщини України в умовах російсько-української війни та у повоєнний період. Рецензії. Презентації. *Українознавство*. Київ, 2023. № 2 (87). С. 321–331. URL: <http://journal.ndiu.org.ua/article/view> (дата звернення: 15.10.2023).

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331695>

ЄФИМЕНКО А. Г.

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри зарубіжної музики. Український вільний університет, завідувач кафедри мистецтвознавства філософського факультету. Викладач Університету Людвіга Максиміліана, Університету музики і театру, викладач (Львів, Україна; Мюнхен, Німеччина).

Yefimenko, Adelina. Mykola Lysenko Lviv National Academy of Music. Doctor of Art Studies (Hab.), Professor, Professor at the Department of History of World Music. Ukrainian Free University, Head at the Art History Department of the Philosophy Faculty. Lecturer at the Ludwig-Maximilians-Universität (LMU), Hochschule für Musik und Theater München (HMTM) (Lviv, Ukraine; München, Germany).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4278-5016>

© Єфіменко А. Г., 2024.

musikwiss@gmx.de

ПОЛІТИЧНІ КОНТЕКСТИ СЦЕНОГРАФІЇ В СУЧАСНІЙ РЕЖИСЕРСЬКІЙ ОПЕРІ

POLITICAL CONTEXTS OF SCENOGRAPHY IN CONTEMPORARY DIRECTOR'S OPERA

Актуальним об'єктом дослідження режисерської опери, поряд з її соціальними чи політично заангажованими контекстами, стає візуально ефективний феномен деко-театру. На окремих прикладах розглянуто дискурсивно складні сценографічні роботи видатних постановників. Проаналізовано динаміку змін наших уявлень про сутність і перспективи режисерської опери в поєднанні індивідуальних авторських концепцій режисера і сценографа. Для розгляду обрано постановки «Милосердя Тита» (Міло Рау / Milo Rau) та «Пліт Медузи» (Тобіас Кратцер / Tobias Kratzer): посвята

політичному ангажементу митців. Важливий стимул до аналізу — 55-річчя прем'єри ораторії «Пліт Медузи» («Das Floß der Medusa») Ганса Вернера Генце (Hans Werner Henze). За допомогою методів дослідження музично-театральних творів вдалося не лише виявити зміни режисерської опери як феномена, а й проаналізувати її сучасне розуміння як нового способу самопрезентації митця. Серед сучасних німецьких театрознавців ці питання порушують Давід Рьоснер (David Roesner) [2003], Дірк Вішолек (Dirk Wieschollek) [2019–2020]. Поняття *Gesamtkunstwerk* досить широке, але надалі розуміємо його як колективну подію. Проте напрям тенденційної оперної постановки, насиченої чужими контекстами, часто відтворює *opus magnum* як культ митця, посвяту або мистецький ребус. У картині Теодора Жеріко (Théodore Géricault) «Пліт Медузи» («Le Radeau de la Méduse»), пізніше — сценічній ораторії Г. В. Генце відтворено реальні події, пов'язані між собою: скандал, викликаний сумнозвісною судовою «справою Медузи» став лише першим цвяхом у труну імперії, яку сучасники розглядали як «*allégorie reale*» на напівзруйнованому кораблі держави, що мав затонути. Друга подія — скандал навколо скасованої прем'єри твору «Пліт Медузи» Генце. Твори Жеріко і Генце — це політично активний заклик та інструмент протидії. «Пліт Медузи» — зображення й озвучення людської жорстокості в умовах кораблетрощі, голоду, воєн, убивств, канібалізму. Створено портрет цивілізованого суспільства з колоніальними амбіціями, яке засуджує будь-який прояв диктатури. Політична позиція Жеріко виражена проти абсолютизму у Франції, політична позиція Генце — проти свігової колоніальної політики загалом. Кожен із митців стверджує: мистецтва заради мистецтва немає, мистецтво — це дискусія, дія, резонанс, політичний вплив.

16 вересня 2023 року відбулася прем'єра «Пліт Медузи» Ганса-Вернера Генце в Берліні у постановці Тобіаса Кратцера (режисер), Тітуса Енгеля (Titus Engel, диригент) і Райнера Зельмаєра (Rainer Sellmaier, сценограф). Місце дії в новій виставі Берлінської Komische Oper — приміщення старого

аеропорту Темпельгоф. Ангар Н (Tempelhof. Hangar N) — символічне.

Режисер Міло Рау звертається до політичних питань і в постановці «Милосердя Тита» («La clemenza di Tito») В. А. Моцарта. Офіційний привід — коронація Леопольда II, короля Чехії (König von Böhmen). Для режисера важливі події постфактум, а саме: ставши імператором, Леопольд, як відомо, скасував ліберальні реформи, підписав Пілніцьку декларацію (Pillnitzer Deklaration), запустив політичний механізм першої коаліційної війни європейських держав проти революційної Франції. Хоча Міло Рау зобразив античного правителя, здатного до мистецтва, милосердя, самокритики, як сучасний політичний режисер він запитує: якою була політична позиція Моцарта? Коронаційна опера напередодні революції? Позицію якої держави захищав Моцарт? Чи усвідомлював він мистецтво як дієвий транквілізатор або політичний натяк? У цих запитаннях поєднані:

1) історичний контекст (історія рецепції, зміни сценічних утілень і режисерських трактувань);

2) психологічний підтекст (музичний театр крізь призму політичної позиції митця, психобіографічні сценарії протагоністів;

3) політичний тестамент (остання опера Моцарта «Милосердя Тита» трактується як артефакт про диктатора-гуманіста, емпатія якого містить «політично вибухове ядро»).

Міло Рау досліджує оперу Моцарта як дипломований соціолог: його ключове завдання — зрозуміти, у чому полягає сутність «милосердя». Персонажі Моцарта, з погляду Міло Рау, суперечливі: Тит (Бернард Ріхтер / Bernard Richter) — ліво-ліберальний художник і Вітеллія (Серена Фарноккіа / Serena Farnocchia) — мисткиня, технократка, кар'єристка. Їхня мета, з одного боку, піар, позування для ЗМІ, з іншого, — допомога біженцям, звернення в перформансах до революційної тематики. Протагоністи-художники — Тит і Вітелія з 18 статистами створюють живі скульптури: перед музеєм — «Пліт Медузи» Теодора Жеріко. Застигла скульптура — «дві

в одному» картини Ежена Делакруа і Теодора Жеріко. Поранений Тит імітує картину Жак Луї Давида «Смерть Марата» («La Mort de Marat»). Тим часом на екран спроектований урок історії від Французької революції до Реставрації. Художник-памфлетист декретує: «Kunst ist Macht». Міло Рау стверджує: «Наш Титус — це і опера, і документальний фільм, і фільм жахів водночас» [„Widerstand heißt überleben“, 2021]. Політично активний режисер захоплений глобальними антидискурсами. Опера Моцарта для нього — це лише привід для радикальної критики дискурсу влади. Мистецтво, на думку Рау, є засобом впливу сильних світу цього на велику частину людства, щоб відсторонити, відвернути маси від участі в політиці; «мистецтво — опіум для народу».

Актуальним і центральним у режисерському театрі є запитання як *реакція на відповідь, передбачення майбутнього, як рефлексія на осмислення минулого*. Водночас актуалізуються кілька питань, зокрема такі: роль сьогодні відомих імен митців (художників, скульпторів, дизайнерів тощо), їхня медійна присутність, їхній авторський «знак» у різних оперних постановках; як завдяки сценографії режисерські опери вписуються в політично напружене сьогодення — нове актуальне питання нашого часу.

POLITICAL CONTEXTS OF SCENOGRAPHY IN CONTEMPORARY DIRECTOR'S OPERA

The visually effective phenomenon of deco-theater becomes an actual object of study of the phenomenon of director's opera along with its social or politically engaged contexts. The discursively complex scenographic works of prominent directors are presented as examples. The dynamics of changes in our understanding of the essence and prospects of the director's opera in the aggregate of individually authorial concepts of the director and scenographer are analyzed. With the help of methods of researching musical and theatrical works, it is possible to trace the dynamics of changes not only in the director's opera as

a phenomenon, but also to analyze the reasons for modern changes in the understanding of the director's opera as a new way of self-presentation of the artist. Among contemporary German theater critics, these issues are raised in their studies by David Rösner [2003] and Dirk Wischolek [2019–2020]. The concept of Gesamtkunstwerk is expanding, but it is still understood and realized, as a rule, in terms of a collective event. However, the trend of trendy opera productions, saturated with foreign contexts, often reproduces the opus magnum as an artist's cult, dedication, or artistic puzzle. A question as a reaction to an answer, a foresight of the future as a reflection on the comprehension of the past, becomes an actual field of research and a central issue of director's theater. In parallel, a number of questions arise, including, for example, the role of well-known artists (painters, sculptors, designers, etc.), their media presence, their author's "signature" in various operas, and the role of the of the of socio-political contexts included in a particular director's production.



Фото 1. Теодор Жеріко. «Пліт Медузи»



Фото 2. Генце «Пліт Медузи» Фрагмент сценографії
Райнера Зельмайра. Постановка Тобіаса Кратцера



Фото 3. «Милосердя Тита» В. А. Моцарта. Фрагмент
сценографії Антона Лукаса. Постановка Міло Рау



Фото 4. «Милосердя Тита» В. А. Моцарта.
Фрагмент сценографії Антона Лукаса. Постановка Міло Рау

Список використаної літератури

1. Roesner D. Theater als Musik: Verfahren der Musikalisierung in chorischen Theaterformen bei Christoph Marthaler, Einar Schleeф and Robert Wilson. Tübingen : Gunter Narr Verlag, 2003. 324 S.
2. „Widerstand heißt überleben“ : Interview mit Regisseur Milo Rau. A. Fanizadeh. *Die Tageszeitung*. 2021. 24. Februar. URL: <https://taz.de/Interview-mit-Regisseur-Milo-Rau/!5750394/> (дата звернення: 12.09.2023).
3. Wieschollek D. Multiple Identitäten. *Wiener Staatsoper* : Programmheft. Spielzeit 2019/2020 / Hg. O. Neuwirth; Orlando. Red. A. Láng und O. Láng, Wien : Walla GmbH, 2019. S. 62–69.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331697>

ЗАДОРОЖНА Т. А.

Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка. Аспірантка й асистентка кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва. Науковий консультант — Б. О. Водяний, кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри (Тернопіль, Україна).

Zadorozna, Tetyana. Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Postgraduate student and Assistant Professor at the Department of Musicology and Methods of Musical Art. Scientific advisor — Bohdan Vodianyi, Candidate of Art Studies (PhD), Professor, Head at the Department (Ternopil, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-4756-8635>

© Задорожна Т. А., 2024.

t_ani4ka@ukr.net

СЕМАНТЕМИ УКРАЇНСЬКОЇ АКАДЕМІЧНОЇ ПІСНІ В ПАРАДИГМІ ЕТНОНАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ

SEMANTEMES OF UKRAINIAN ACADEMIC SONG IN THE PARADIGM OF ETHNO-NATIONAL IDENTITY OF NATIONAL MUSICAL CREATIVITY

Українська академічна пісня — це символ української музичної культури, України загалом [Задорожна, 2022]. Такого статусу їй надає історичне переважання вокальної професійної творчості: сольні вокальні жанри (і хорові) доволі тривалий час були сферою творчих уподобань українських композиторів, зачинателів і фундаторів академічних основ української музичної професійної традиції [Кияновська, 2000]. Відомо, що в Україні, яка на межі XIX–XX століть перебувала у складі інших держав, професіоналізація

українських композиторів здійснювалась переважно у версіях «малих» жанрових форм, оскільки, буквально, не мала можливості «почути» свої ж «великі» форми в живому виконанні [Козаренко, 2000]. Крім того, «пісенна» природа камерно-вокальних творів українських композиторів завжди свідчила про архетипальний сенс кордоцентризму та емоціоналізму «української душі», про що свого часу Памфіл Юркевич висловився як про епістему (знаннява й почуттєва форми) «філософії серця» [Ярко, 2017].

Отже, порушуючи питання про *семантику української академічної пісні*, маємо на заувазі багатий тезаурус (у сенсі «інтелектуальної скарбнички») камерно-вокальної творчості українських композиторів, аналітичну диференціацію якого буде представлено з огляду на *парадигму етнонаціональної ідентичності української музичної творчості*.

З одного боку, поняття «*семантика*» означає «*одиницю плану змісту мовлення*», що є суголосним з уявленнями про *різноманітність жанрових форм української камерно-вокальної творчості*; з іншого — формальний «перелік» цих різновидів нічого не буде вартий без розгляду історичних і стильових аспектів їх поширення та, відповідно, культурологічно спрямованого дослідження їх виникнення і ролі у процесах етнонаціональної самоідентифікації [Каралюс, 2010].

Іншими словами, сенс цієї розвідки — розкрити особливості *формування* етнонаціонального «образу» української камерно-вокальної творчості, яку, максимально узагальнюючи, можливо визначити як семантему — «*українська академічна пісня*». Адже понятійно «семантика» співвідноситься також із такою «*мінімальною*» *одиницею плану вираження*, як «*морфема*» чи навіть «*фонема*», що лише разом (як сукупність) розглядають дослідники як «*компоненти*» *змісту власне «семантики»*. Такими компонентами є *жанрово-стильові різновиди* української камерно-вокальної творчості, які традиційно визначають метафорично (не понятійно!) як означення — «*солоспів*»; а також їхні *лексичні визначення* — «*морфеми*».

Звісно, цей тезаурус в означенні *«український солоспів»* логічно вказує на його *етнонаціональну собітотожність*, сутність якої можна розглядати за певними *формами ідентичності*:

— *етнічною*, що є принципово «замкненою» формацією з ментальним ефектом «душа в собі» як оберіг від впливів певного «іншого» (тут — процес *мікроіндивідуації*);

— *національною*, що є принципово «відкритою» формацією з усвідомленим співвідношенням між «Я — Вони» в намірі дорівнювати в системі «тотожності різних» як також національно структурованих систем (тут — процес *макроіндивідуації*).

У згаданих процесах розкрито весь сенс професійного становлення української музичної творчості (згадаймо заклик Миколи Лисенка: «Озирайтеся довкола!»), яка на межі ХІХ–ХХ століть «одномоментно» (!) опановувала обидва зазначені вектори етнонаціонального самоусвідомлення [Ярко, 2015].

Так, у сфері камерно-вокальної творчості первинною є «етнічна форма самоідентифікації», найвиразніші змісти якої структурувалися в такому її різновиді, як *«пісня в народному дусі»* (визначення С. Людкевича). У значенні її лексичного забезпечення чи радше «морфеми» як мінімальної одиниці плану вираження акцентуємо, що цей жанровий різновид має неவிбагливий мелодичний рисунок вокальної партії та непретензійний інструментальний супровід — як суто гармонічно-функціональну підтримку співу. Зразками такої «морфеми» є солоспіви: «Ой ти, птичко жолтобоко» і «Стоїть явір над горою» Григорія Сковороди на власні поетичні тексти; «Їхав козак за Дунай» Семена Климовського на власний словесний текст (ця «пісня», стилістичним «кодом» якої є так званий «танцювальний / метричний тип» вокалізації словесного тексту — без розспівів, — уповні закономірно стала «народною», а також зазнала обробки для голосу в супроводі скрипки, віолончелі та фортепіано Людвіга ван Бетховена); «Гімн місяцю» Дмитра Бортнянського на слова Франца-Германа Лаферм'єра (український переклад Бориса Тена); «Сирота»

(інша назва — «Нащо мені чорні брови») Миколи Маркевича на слова Тараса Шевченка; «Ой маю, маю я оченята» Володимира Сокальського на слова Т. Шевченка; «Вечірня пісня» Кирила Стеценка на слова Володимира Самійленка тощо.

До синтагми *«пісні-романсу»*, що свідчить про етнічну форму самоідентифікації, відому також як «народна пісня», належать солоспіви: «Скажи мені правду» Р. Феніха на слова Олександра Афанасьєва-Чужбинського (морфеми чуттєвих розспівів словесного тексту і не менш чуттєві й вишукані на фактурні й гармонічні фігурації у фортепіанному супроводі); «Дивлюсь я на небо» Людмили Александрової на слова Михайла Петренка та її ж «Повій, вітре, на Україну» на слова Степана Руданського (морфеми пісенно-декламаційного типу вокальної мелодики); «О, не забудь» Остапа Нижанківського на слова Володимира Масляка (морфема синтаксичного принципу структурування вокальної мелодики зі стилізацією «розмовного жанру» зразка «звернення») тощо.

До синтагм *«романсу»* та *«солоспіву-балади»* належать камерно-вокальні композиції, які причетні до «розмикання» меж сепаративної функції етнічної форми ідентифікації засобом рефлексивної самоідентифікації та кореспондування зі стильовими здобутками певного «іншого»; тобто — у бік *синтезованої полісемантичності*.

Так, вихід за межі етнічно-комунікативних функцій виразно репрезентують солоспіви Станіслава Людкевича (морфеми варійованої строфи і максимальна варіативність мелодичного рельєфу вокальної партії, що зближує цей алгоритм із монотематизмом «лістівського» зразка): «Там далеко на Підгір'ю» на слова Іллі Гаврилюка; «Засумуй, трембіто» на слова Романа Купчинського; «Тайна» на слова Олександра Олеся; «Ой ти, дівчино, з горіха зерня» на слова Івана Франка; солоспів-балада «За байраком байрак» на слова Тараса Шевченка.

Своєю чергою, відзначимо також солоспів Дениса Січинського «І золотої й дорогої» на слова Т. Шевченка (композитор цілковито зрікається пісенної стилістики —

опановує морфеми рецитацій мовленнєвого зразка і драматургічні принципи «наскрізної» строфіки композиційного плану); і такі солоспіви Стефанії Туркевич, як «Вечорниці» на слова Віри Вовк, «Прощання» на слова Романа Ольговича (морфема «солоспіву-сцени» внаслідок театралізації образності), «Минають дні» на слова Т. Шевченка, «Срібна пісня. 2» на слова Віри Вовк, «Емігрантська елегія» на слова Степана Масляка, «Сухі мої очі» на слова Нарциза Лукіяновича й «пісня-романс» «Я ввечері прийду» на слова Юрія Липи (тут — морфеми максимально гнучкої деталізації образного змісту вірша засобами тонально нестійкої та вишуканої на ладові зміни й альтерації мікромотивних структур у вокальній мелодиці, а також вагома драматургічна роль інтонаційно-тематичних осередків фортепіанного супроводу, який, образно кажучи, «дорозриває» сюжетуку й «кодові» смисли словесного тексту).

Ще більшої сили вектор саме національної форми ідентифікації виявився у вокальній творчості Василя Барвінського; наприклад, «Ой люлі, люлі, моя дитинко» на слова Т. Шевченка та «Псалом Давида» у переказі Пантелеймона Куліша: тут — морфеми принципово наскрізні композиційні структури, що мають далекий зв'язок зі строфічними, а також максимальної міри інтонаційно-тематична диференціація вокальної мелодики, якою передано найтонші образно-сміслові градації поетичного слова. Додамо також, що у творенні «поетики» цих солоспівів надзвичайно важливу виражальну роль відіграє саме «інструментальна тканина»: вона максимально деталізує образну «програму» й смислові символи вірша, перетворюючи власне семантему «солоспіву» у *«вокальну поему»*.

Наголосимо, згадані творчі проєкти С. Людкевича, Д. Січинського, С. Туркевич і В. Барвінського достойні визнання за ними культуротворчої місії порушення жорсткості етнічної форми ідентичності, що була тісно прив'язана до узагальненого принципу музично-поетичного співвідношення, зі зміною вектора жанрово-стильової спеціалізації — в бік

монодраматизації образної символіки поетичного тексту й уподібнення композиційно-драматургічного плану до моделі так званої «наскрізної пісні» шубертівського зразка.

Тобто, ідеться про такі семантими української академічної пісні, за яких вирішальну виражальну й образно-смыслову ролі відіграють творчі наміри композитора послуговуватися:

- «наскрізною» драматургією композиційної форми (тут — морфема інтонаційно-тематичного вирізнення кожної наступної строфи поетичного тексту);

- різкими ладо-тональними зрушеннями композиційних розділів у далекі тональності;

- структуруванням вокальної мелодики мелодекламаційного типу (тут — морфеми наслідування мовленнєвих тон-інтоном і мелодекламаційні осередки мовленнєвого типу зразка «розмовного жанру»);

- щонайбільш активною участю фортепіанного супроводу в образно-смысловій диференціації змісту поетичного першоджерела, а надто — його підтексту (тут — морфеми інтонаційно-тематичної диференціації або ж «тематизуючої» ролі інструментального супроводу).

Отже, у вимірах парадигми етнонаціональної ідентичності семантими української академічної пісні репрезентують *покрокове* опанування як етнічної, так і національної форм ідентичності. До того ж, попри зміну векторів «закритої» та «відкритої назовні» форм самої ідентичності, спостерігається не лише накопичування щоразу «інших» культурно-стильових норм, а й трансформування власних — розтискання «часових рамок» буття семантем української пісенності. Отже, «якщо сталість, неперервність почуття етнічної форми ідентичності є природною необхідністю існування, то національна ідентифікація у «шифрах» трансцендентності загальнолюдського досвіду (*макроіндивідуальний рівень історичної необхідності*) володіє *етичним пафосом нового самоздійснення* — коли досягається усвідомлення *величчя можливого*» [Ярко, 2015].

Урешті-решт, перспективи дослідження семантем української академічної пісні бачаться вже у зв'язку з «особовою формою ідентичності», яка свідчитиме не лише про збагачення тезаурусу української академічної пісні в її семантах, а й (що дуже важливо) уже про наступний вимір собітотожності — *персоналістський досвід* особи уповні конкретного композитора (наприклад, у солоспівах-баладах і солоспівах-сонетах Юлія Мейтуса, солоспівах-поемах Богдани Фільц тощо), що (слід сподіватися) віднайде своє втілення вже у наступних дослідницьких студіях.

Список використаної літератури

1. Задорожна Т. А. Семантика академічної пісні як знакової мислеформи української музичної творчості: епістемологічний аспект. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*. 2022. № 2. С. 65–70.
2. Каралюс М. Сильові домінанти модерну в українському мистецтві. *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно* / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Нац. акад. наук України. Київ, 2010. Число 3 (31). С. 64–69.
3. Кияновська Л. О. Сильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. : монографія. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.
4. Козаренко О. В. Від модернізму до постмодерну (парадигма розвитку галицької музики XX ст.). *Musica galiciana: kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945)*. Rzeszów : WSP, 2000. T. V. S. 247–252.
5. Ярмо М. І. Алгоритми аналізу етнонаціональної ідентичності української музичної творчості як філософсько-методологічна проблема. *Проблеми гуманітарних наук : наукові записки Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Вип. 37 «Філософія». Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, 2017. С. 190–202.
6. Ярмо М. І. Постать М. В. Лисенка в контексті парадигми етнонаціональної ідентичності української музичної творчості. *Музична україністика: сучасний вимір* : зб. ст. / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Нац. акад. наук України. Вип. 8. Київ, 2015. С. 98–110.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331703>

Зосім О. Л.

Навчально-науковий інститут «Донецька державна музична академія імені С. С. Прокоф'єва» Таврійського національного університету імені В. І. Вернадського. Доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичного мистецтва (Київ, Україна).

Zosim, Olga. Educational and Scientific Institute “Sergei Prokofiev Donetsk State Academy of Music” of V. I. Vernadsky Taurida National University. Doctor of Art Studies, Professor, Professor at the Department of Musical Art (Kyiv, Ukraine).

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

© Зосім О. Л., 2024.

olgazosim70@gmail.com

ДВІ ЛІТАНІЇ ІЗ СУПРАСЛЬСЬКОГО ЗІБРАННЯ XVII СТОЛІТТЯ: ТЕКСТОЛОГІЧНИЙ І МУЗИКОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ

TWO LITANIES FROM THE 17TH CENTURY SUPRASL COLLECTION: TEXTOLOGICAL AND MUSICAL ANALYSIS

Лоретанська літанія (Litaniae Lauretanae) — один із популярних молебнів Римо-католицької Церкви. Літанія має грецьку генезу, про що свідчить її назва (*λitanεία*), яка походить від слова *λitḗ* (*молитва, благання*). За формою вона близька до таких жанрів східнохристиянської гімнографії, як ектенія і акафіст. Молитви літанійного типу, звернені до Богородиці, були відомі в Європі з XII століття, однак лише одна з них, завдяки численним паломникам, які відвідували богородичний санктуарій в італійському місті Лорето, набула поширення в католицькому світі, а 1587 року її як молитовну практику для всієї Католицької Церкви схвалив Папа Сікст V.

Текст Лоретанської літанії доволі розлогий: після початкової тринітарної формули йде звернення до Богородиці з благанням про її заступництво. Якщо благання про заступництво мало уніфіковану формулу (*ora pro nobis*), то звертання — богословськи навантажені епітети-титuli Богородиці, апробовані й закріплені в церковній традиції, різноманітні за змістом і поетично вишукані. Оскільки літанія була популярним церковним молебнем, до її текстів часто зверталися композитори різних епох, починаючи з пізнього Ренесансу (Орландо Лассо, Томас Луїс де Вікторія) і до сьогодні. Серед найбільш відомих музичних зразків цього жанру — Лоретанська літанія В. А. Моцарта.

Літанія як літургичний жанр латинської, хоча і з грецьким корінням, церковної традиції була поширена в римокатолицьких країнах. Проте після укладання Берестейської Унії і внаслідок посилення латинізації Унійної Церкви вона в перекладі церковнослов'янською мовою стала складовою її відправ. Про використання літаній в унійній богослужбовій традиції ідеться в різних джерелах, зокрема історичних, наприклад, у роботі дослідниці Світлани Морозової [Марозава, 2001, с. 139]. Але донедавна не було відомо жодної літанії барокової доби, створеної для унійних церковних відправ. Лише введення в науковий обіг Літанії Томи Шеверовського у праці дослідниці Ірини Герасимової [2010] і запис цього твору у виконанні львівського колективу «A cappella Leopold» (2015) дали змогу слухачам ознайомитись із не відомим донедавна шаром унійної партесної музики українсько-білоруської традиції. У 2022 році у виданні рукопису партесних творів із Супрасльського монастиря [Супрасльські кантики кінця XVII століття, 2022] науковиця Ольга Шуміліна опублікувала дві унійні літанії: анонімного автора, позначена як Літанія *se sol fa ut дышкантова* (№ 33), і згаданий твір Т. Шеверовського, що міститься в рукопису під № 48. Отже, на сьогодні маємо дві музичні версії літанії в перекладі церковнослов'янською мовою, створені для богослужбових відправ Унійної Церкви наприкінці XVII століття,

що дає змогу охарактеризувати засоби й форми адаптації цього молебня на східнослов'янському ґрунті.

Зосередимо увагу на тексті літанії, адже саме він становить теологічний фундамент сакральних музичних творів. Порівняння текстів обох композицій свідчить про їхню близькість, і, відповідно, доволі високу ймовірність походження з одного джерела. Чи був текст кінця XVII століття друкованим — це питання наразі відкрите, оскільки статус літанії в римо-католицькій та унійній традиціях був нетотожним. У першій літанія — це молебен з уніфікованим текстом і чіткою регламентацією щодо використання в церковній практиці. У другій вона, хоч і була доволі поширеною, однак, оскільки з'явилася внаслідок латинізації східного обряду і була своєрідною калькою західних молитовних практик, через відмінність типів богослужбових книг не відразу могла набути офіційного богослужбового статусу з відповідною фіксацією в літургічних книгах.

Із джерелознавчого погляду, цікаво порівняти не лише обидва церковнослов'янські тексти літанії, а і їх тотожність латинському оригіналу. Порівняльний аналіз двох версій переконав, що за всієї зовнішньої подібності текст літанії зазнав змін — іноді незначних, хоча й показових, іноді доволі суттєвих. Коротко розглянемо перші. Так, в одній із частин літанії у версії Т. Шеверовського відповідно до латинського оригіналу (*Regina angelorum, Regina patriarcharum, Regina prophetarum, Regina apostolorum, Regina martyrum, Regina confessorum, Regina virginum, Regina sanctorum omnium*) бачимо в перекладі прямий порядок слів (Царице ангельская, Царице патріархов, Царице пророков, Царице апостолов, Царице мучеников, Царице исповѣдников, Царице дѣвиц святых, Царице всѣх святых), тоді як у версії анонімного автора він інверсійний (Царице, ангельская Царице, патріархов Царице, пророков Царице, апостолом Царице, мучеников Царице, исповѣдником Царице, Дѣвиц святых Царице, всѣх святых Царице). Цього разу інверсія пов'язана з особливістю музичного втілення,

що цілком зрозуміло в контексті музичної естетики доби бароко з особливими риторичними акцентами на обраних словах. Однак, якщо повторити важливих і значимих слів — явища типові для барокової музики, то послідовна інверсія фраз-епітетів у сакральних текстах трапляється вкрай рідко і свідчить про переважання музичного компонента над вербальним. Зазначимо майже повну ідентичність (окрім інверсії) обох текстів, за винятком варіативності закінчень родового відмінка у версії анонімного автора (*пророков Царице, апостолом Царице, мучеников Царице, исповѣдником Царице*), чого немає у Т. Шеверовського, і точність перекладу з латинської мови.

Якщо говорити про відмінності в обох версіях у їх співвідношенні до латинського тексту щодо скорочень, доповнень та перестановок, то вони майже ідентичні й відповідають оригіналу, окрім зміни порядку двох фраз (*vas spirituale, vas honorabile*): у версії анонімного автора — оригінальна послідовність фраз-епітетів (*сосуде духовный, сосуде честный*), а у версії Т. Шеверовського — змінена (*сосуде честный, сосуде духовный*). Цю відмінність можна вважати випадковою, бо, наприклад, тексти паралітургічних духовних пісень у перекладах зазнавали значно більших змін. Однак у партесних богослужбових композиціях, що мають гімнографічне походження і статус сакральних, такі видозміни трапляються рідко.

Часто зміни в перекладах латинської гімнографії зумовлені прагненням адаптувати католицький богослужбовий текст до східнохристиянської церковної традиції. Інтерпретація перекладів латинських літургічних текстів як форми їх адаптацій в історично і культурно відмінний церковний контекст уже усталена у світовій науці. У дослідженнях Марії Такала-Рощенко [Takala-Roszczenko, 2013] і Дітера Штерна [Stern, 2013] вказано на особливості підходів перекладачів латинських і польських літургічних і паралітургічних текстів з урахуванням специфіки східнохристиянського теологічного мислення й візантійської культурної традиції. Аналогічний

підхід, що ґрунтувався на єдності християнської традиції Заходу і Сходу, спостерігаємо і в перекладі Лоретанської літанії: у її тексті багато церковнослов'янських лексем та епітетів, що апелюють до Св. Письма і східнохристиянської церковної гімнографії: *вземляй грѣхи мїра* (Ів. 1:29), *кїоте завѣта, сосуде изряднаго правила, сосуде честный* тощо. Однак широке використання церковнослов'янської лексики архаїзувало текст літанії, що суперечило загальній тенденції до оновлення в барокову добу літургії та музичного стилю богослужбової музики. У зв'язку з цим зауважимо, що в перекладах ХХІ століття помітна виразна тенденція до осучаснення (див. українську [Вгору серця, 2001] й англійську [Litaniae Lauretanae] версії текстів), завдяки чому молебень стає більш зрозумілим для сучасної людини.

Тут викладені далеко не всі відмінності від латинського оригіналу барокових церковнослов'янських перекладів Лоретанської літанії, оскільки деякі фрагменти потребують більш детального аналізу як філологічної складової, так і теологічного контексту. Загалом зазначимо, що літанія, попри доволі значну популярність у церковній практиці, майстерність перекладу й різноманітність музичних утілень, лише наприкінці ХVІІІ століття увійшла до гімнографічного канону Унійної (Греко-католицької) Церкви.

Якщо говорити про музичний компонент обох літаній, то ці твори — абсолютно автономні щодо музичного матеріалу і підходів до «озвучення» тексту. Музику Літанії Т. Шеверовського частково проаналізовано у згаданій статті І. Герасимової, анонімний твір поки що не ставав предметом спеціального дослідження. Літанія Т. Шеверовського відома українському слухачеві в інтерпретації ансамблю «А cappella Leopoldis», уміщеній в альбомі «З творчої спадщини віленської школи» (2015). Цей твір виконується не *a cappella*, що наразі є традиційним для партесних композицій, а в супроводі музичних інструментів. Саме таке звучання літаній, як й інших партесних творів різних жанрів, було характерне для унійної церковної традиції. Сьогодні

слухачам доступне виконання й композиції анонімного автора, яка, на відміну від твору Т. Шеверовського, написана в мажорі і тяжіє до піднесено-урочистої образної сфери. На жаль, в альбомі «Супрасльські кантики» (2022) ця літанія виконана *a cappella*, що не відповідало церковній практиці в унійних осередках, які орієнтувалися на вокально-інструментальний тип виконання, культивований у римокатолицькій традиції барокової доби. Враховуючи поширеність літаній в Унійній Церкві, таких композицій у той час було чимало, і їх пошук, публікація та виконання створять більш широку аналітичну базу для дослідження історії цього жанру в українсько-білоруській традиції.

На завершення зазначимо, що дослідження питання текстологічного характеру щодо літанії лише розпочате, адже цей жанр недавно увійшов в український науковий дискурс як такий, у якому відтворено не лише римокатолицьку традицію, а й унійну. Тому потрібно розглянути проблему перекладів богослужбових текстів, зокрема літанійних, та їх адаптацію на східнохристиянському ґрунті, а також виявити особливості їх музичного втілення.

Список використаної літератури

1. Вгору серця: церковний співник Римсько-католицької Церкви / уклад., муз. редагування К. Бабенко; літ. ред., худ. обробка текстів М. Луцюк. Київ, 2001. 938 с.

2. Герасимова И. В. Жизнь и творчество белорусского композитора Фомы Шеверовского. *Καλοφωνία. Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії*. 2010. Ч. 5. С. 56–66.

3. Марозава С. В. Уніяцкая царква ў этнакультурным развіцці Беларусі (1596–1839 гады). Гродна : ГрДУ, 2001. 352 с.

4. Супрасльські кантики кінця XVII століття — пам'ятка василіянської церковної музики : у 2 кн., 3 т. / реконструкція, набір нотних текстів і дослідження О. Шуміліної ; наук. ред. Ю. Ясіновський ; Український католицький ун-т. Кн. 1 : Факсиміле супрасльських кантиків. Транскрипція партитури. 960 с.; Кн. 2 : Т. 2 : Шестиголосі партитури: реконструкція. Т. 3 : Дослідження.

984 с. Львів, 2022. (Історія української музики: джерела, вип. 28–29. Серія «Київське християнство», т. 27, кн. 1–2).

5. Litaniae Lauretanae. Litany of Loreto. URL: <https://www.preces-latinae.org/thesaurus/BVM/Laurentanae.html> (accessed: 24.10.2023).

6. Stern D. Tradition und Traditionalismus im konfessionellen Kontakt: Die ruthenischen geistlichen Lieder in ihrem Verhältnis zur byzantinisch-slavischen Hymnographie. *Dedičstvo duchovnej piesňovej kultúry medzi slovanským Východom a Západom*. Bratislava, 2013. S. 37–66.

7. Takala-Roszczenko M. The «Latin» within the «Greek»: the feast of the Holy Eucharist in the context of Ruthenian Eastern Rite liturgical evolution in the 16th–18th centuries. Joensuu: University of Eastern Finland, 2013. 288 p.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331720>

ІЛЬЧЕНКО П. І.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
Заслужений діяч мистецтв України, професор, професор кафедри
оперної підготовки та музичної режисури (Київ, Україна).

Ilchenko, Petro. Ukrainian National Tchaikovsky Academy
of Music. Professor, Professor at the Department of Opera Training
and Music Direction (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-8617-4228>

© Ільченко П. І., 2024.

petro.ilchenko.54@gmail.com

ВАСИЛЬ ВАСИЛЬЄВ:

ТВОРЧЕ КРЕДО МИТЦЯ І ПЕДАГОГА

VASYL VASYLIEV:

CREATIVE CREDO OF AN ARTIST AND TEACHER

Актуальність дослідження. Творча постать Василя Васильєва відома в історії української оперети, це спонукає дослідити його мистецьку творчість і педагогічну діяльність, які стали вагомим внеском у розвиток музичного театру ХХ століття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В останні десятиліття в українському театрознавстві все більше зростає зацікавлення творчістю окремих діячів сцени. Щоправда, постать Василя Володимировича Васильєва, видатного українського артиста оперети і педагога, не так часто привертає увагу мистецтвознавців, хоча варто назвати монографію і статтю Юрія Станішевського [1970; 2014], статті в довідкових виданнях Євгенії Махтіної та Олени Парфенюк [2005], Анатолія Кудрицького [1997].

Мета дослідження — розглянути митецьку і педагогічну діяльність Василя Васильєва, артиста Київського державного театру музичної комедії, заслуженого артиста України.

Виклад основного матеріалу дослідження. У 40–70-ті роки ХХ століття в театральному житті Києва значної популярності набув столичний театр оперети. Глядачі охоче відвідували його вистави, віддаючи належне цікавій режисурі, неординарним виконавцям. Одним із тих майстрів оперети, на кого «ходив» глядач, був і заслужений артист України Василь Васильєв (1898–1987).

Ю. Станішевський так характеризував довоєнний період діяльності колективу: «У роботі Київського театру існували дві тенденції: одна — прагнення до художньої образності, життєвої правди й сценічного реалізму, друга утверджувала старі опереткові штампи, заскнілі маски-амплуа, трафаретні виражені прийоми» [Станішевський, 2014, с. 5]. Знаковою подією у становленні колективу стала постановка оперети Олексія Рябова «Весілля в Малинівці» 1938 року (режисер Олександр Сумароков), у якій і відбувся яскравий дебют В. Васильєва в ролі Яшки-артилериста (з часом він зіграв і роль Попандопуло).

Надалі актор брав активну участь в оперетах О. Рябова «Майська ніч» та «Сорочинський ярмарок», а в останній майстерно зіграв роль поповича Афанасія Івановича. На думку Ю. Станішевського, своїм репертуаром театр «наполегливо утверджував національні музично-театральні традиції, гармонійно поєднуючи виражальні засоби класичного українського театру з досягненнями сучасного сценічного мистецтва» [Станішевський, 2014, с. 4], що не могло не позначитися на творчості В. Васильєва.

Під час Другої світової війни В. Васильєв разом із театром виїхав до Уфи, у лютому 1942 року — до Алма-Ати, навесні 1943 — до Чимкента (нині Шимкент). Спочатку були «злободенні» концертні програми, уривки або скорочені варіанти оперет класичного репертуару, а в Чимкенті —

повноцінний репертуар, зокрема й український. Провідні актори Київської оперети отримали тоді почесні звання Узбецької РСР, а В. Васильєв 1943 року був удостоєний високого звання заслуженого артиста УРСР. На той час це було найвище державне визнання для артиста оперети.

Восени 1944 року В. Васильєв повернувся до Києва. Його ролі, зокрема Зупана з «Циганського барона» Йоганна Штрауса, Якосука з «Королеви чардаша» Імре Кальмана, Філіпа з «Вільного вітру» Ісаака Дунаєвського, Вундервуда з «Поцілунку Чаніти» Юрія Мільотіна, Болеро з оперети «Жірофле-Жірофля» Шарля Лекока, завойовували серця глядачів не тільки в Києві, а й далеко за його межами.

Американський режисер Вудбридж Стронг Ван Дайк (Woodbridge Strong Van Dyke), який родом із Чернівців, згодом писав у своїх мемуарах про гастрольну виставу «Роз-Марі» Рудольфа Фрімля (Rudolf Friml, музика), Герберта Стотгардта (Herbert Stothart, текст) Київської оперети в Чернівцях 1961 року. Його вразив імпровізаційно-комічний ансамбль виконавців. Критики зазначали, що актора В. Васильєва вирізняли скульптурно точні мізансцени, музикальність, акторська винахідливість, багатство засобів сценічної виразності. У роботі над образом він прагнув досягти гострої характерності, правильного жанрового існування персонажа, шукав логічне обґрунтування вчинків, подій, сценічної дії. Артист умів вишукано носити костюм, фрак, циліндр, користуватися театральним реквізитом, що в мистецтві оперети особливо важливо. Талант В. Васильєва високо цінувала як широка публіка театру, так і професійна театральна спільнота.

В. Васильєв знімався і в кіно, зокрема він зіграв роль Скомороха у фільмі Олександра Зархі «Нестерка» (1955), діда Карпа у фільмі Ростислава Синька «Такі симпатичні вовки» (1975), любителя птахів у фільмі Станіслава Клименка «Весь світ у твоїх очах» (1979), епізодичну роль у фільмі Івана Миколайчука «Така пізня, така тепла осінь» (1982).

Формула акторства про «поєднання філософа й акробата» видатного литовського режисера Юозаса Мільгініса (Juozas Miltinis, 1907–1994), яка перегукується з відомою тезою Леся Курбаса, що справжній актор — це «розумний арлекін», цілком відповідала творчим принципам В. Васильєва. Етюдна робота в акторстві і педагогіці мала в житті і творчій діяльності Василя Васильєва особливе значення. Саме стихія народного дійства й використання живої, динамічної в поєднанні з органічною формою наповнення маски характеризували метод роботи цього видатного майстра оперети. Тому його педагогічна діяльність привертає особливу увагу.

Елегантним, вишукано одягненим, щедрим на творчі поради й уважним до студентів і колег запам'ятався педагог В. Васильєв. Він завжди вмів знайти індивідуальний підхід до кожного студента. Острах сценічного виступу, який заважає, але такий відомий усім початківцям, під його впливом зникав уже на перших заняттях із фаху. Манера викладання була доброзичливою, дружельбною. Він не використовував «лякливу», незрозумілу студентам термінологію, ніколи не був зверхнім, оцінюючи їхню роботу, у лабораторії завжди підтримував творчу атмосферу.

В. Васильєв як педагог дотримувався переважно системи К. С. Станіславського, яку апріорі за тодішніх умов державного тоталітаризму не міг обійти у своїй роботі. Він знаходив можливість доносити до своїх вихованців альтернативні методики оволодіння акторським мистецтвом. Наприклад, ознайомлював студентів із театральними принципами видатного французького театрального актора, кіноактора, теоретика театрального мистецтва і театального менеджера Бенуа-Констан Коклена, або Коклена-старшого (Benoît-Constant Coquelin, 1841–1909).

В умовах радянської ідеології і безумовного авторитету в театральних колах системи К. С. Станіславського (саме в Б.-К. Коклена Костянтин Станіславський запозичив термін «театр удавання» («*théâtre de la représentation*»))

для позначення французької театральної школи, що протиставлялася характерній російській та й загалом радянській традиції «мистецтва переживання»). У той час, коли навіть ім'я Б.-К. Коклена було затавроване, а його книг фактично не видавали, В. Васильєв знав і пропагував серед студентів його альтернативну методику акторської майстерності, віддаючи належне великому актору й теоретику театру.

Сьогодні можна стверджувати, що підхід до сценічної творчості Б.-К. Коклена перегукувався з методикою Леся Курбаса. Бенуа-Констан Коклен стверджував, що природного існування на сцені замало, потрібна цікава вишукана форма, вигадка, парадоксальна штука. Суголосну думку висловлював і Лесь Курбас у статті «Про перетворення як один з образних засобів розкриття глибокої суті життя» [Курбас, 1988].

В. Васильєв у педагогічній роботі гнучко застосовував різні методики створення сценічної образності, пропонуючи майбутнім акторам і режисерам апробувати їх у навчальній лабораторії. Він залучав у навчальний і творчий процес здобутки великого англо-американського кіноактора й кінорежисера Чарлі Чапліна (1889–1977). Як талановитий і неординарний педагог, В. Васильєв виховав молодих митців, більшість з яких успішно працює в театральній сфері.

Висновки. В. Васильєв був неперевершений майстер творення реалістичних образів на сцені. Його методика роботи над роллю передбачала психологічний аналіз, мотивацію психологічного стану героя з визначенням індивідуально-психологічних подробиць його поведінки на сцені.

Протягом десяти років співпраці з навчальною театральною студією при Київському театрі оперети Васильєв виявив себе як неординарний педагог. У роботі зі студійцями він вдало поєднував методи роботи актора над роллю, характерні як для «школи переживання» й системи К. Станіславського, так і для представників «школи удавання», наприклад Б.-К. Коклена й Ч. Чапліна.

Список використаної літератури і джерел

1. Кудрицький А. В. Васильєв Василь Володимирович. *Мистецтво України* : українська енциклопедія / упоряд. М. Г. Лабінський. Київ, 1997. С. 100–101. URL: <https://archive.org/details/mistectv0/page/n101/mode/2up?view=theater> (дата звернення: 30.10.2023).
2. Курбас Л. Про перетворення як один з образних засобів розкриття глибокої суті життя. Курбас Л. *Березіль: із творчої спадщини* / упоряд. і прим. М. Г. Лабінського ; передм. Ю. М. Бобошка. Київ, 1988. С. 124–131.
3. Махтіна Є. Н., Парфенюк О. Б. Васильєв Василь Володимирович. *Енциклопедія сучасної України* / ред. І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк / Ін-т енциклопедичних досліджень НАН України. Київ, 2005. URL: <https://esu.com.ua/article-32298> (дата звернення: 30.10.2023).
4. Станішевський Ю. О. Барви української оперети. Київ : Муз. Україна, 1970. 140 с.
5. Станішевський Ю. О. Перші етапи шляху. *Культура і життя*. 2014. № 50. 12–18 грудня. С. 5. URL: https://issuu.com/culture.ua/docs/_maket_50_small (дата звернення: 30.10.2023).

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331722>

КАВУННИК О. А.

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

Kavunnyk, Olena. Nizhyn Mykola Gogol State University.
Candidate of Art Studies (PhD), Associate Professor, Associate Professor at the Department of Music Pedagogy and Choreography (Nizhyn, Ukraine).

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

© Кавунник О. А., 2024.

o.kavunnyk@gmail.com

КУЛЬТУРОТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ХОРОВИХ КОЛЕКТИВІВ НІЖИНА В СЬОГОДЕННІ УКРАЇНИ Й ЗАРУБІЖЖЯ

THE CULTURAL-CREATIVE ACTIVITY OF CHORAL ENSEMBLES FROM NIZHYN IN TODAY'S UKRAINE AND THE INTERNATIONAL CONTEXT

У хоровому мистецтві України чільне місце посідають різновікові й різновидові за складом і репертуаром аматорські, академічні, народні колективи Ніжина й Чернігово-Сіверщини. Вони вирізняються значною кількістю учасників, самобутнім і неповторним мистецьким іміджем, набутим упродовж десятиліть творчості, вони зберігають сценічно-виконавські традиції, наповнюють образно-смысловими інноваціями хоровий спів — ментально традиційний націєтворчий чинник мистецької освіти.

Актуальність його дослідження безперечна. Розглянемо концертну діяльність хорових колективів Ніжина, яка ґрунтується на давніх традиціях церковної та світської музики

України «Майже при кожній церкві в містах і селах України, — зазначали в документах тієї епохи (XVII–XVIII століть — *О. К.*) існували початкові школи. У них діти не тільки навчалися грамоти, а й діставали елементарні музичні знання, які використовувалися у співі в церковних хорах» [Кікіс, 1997, с. 133]. Так, у XVII столітті учні опановували читання, письмо й спів у школах при ніжинських церквах — Миколаївській, Благовіщенській, Богоявленській, Троїцькій, церкві Іоанна Богослова. У 1696 році грецька громада при церкві Архістратиґа Михайла відкрила школу, у якій поряд із греками могли навчатися й діти українців.

Серед закладів освіти Ніжина яскравий приклад становить Гімназія вищих наук. Її відкрито 1820 року, а вже через два роки в ній діяв учнівський хор як засіб музично-естетичного виховання учнів. У цьому переконує й цитата учня Гімназії Миколи Гоголя, який згодом порівнював акторавиконавця головної ролі з роллю хоровождя — першого актора, що очолює свій творчий колектив — хор.

У дослідженні теми застосовано принцип історизму, що дає змогу висвітлити творчість давніх і сучасних хорових колективів Ніжина як важливий етап у розвитку мистецьких традицій України загалом і Чернігово-Сіверщини зокрема. Показовим є історико-хронологічний спектр концертно-виконавської практики хорових колективів закладів освіти й культури Ніжина у другій половині XX — першій третині XXI століть, представлений періодами:

Перший (1957–1970-ті роки): студентські хори філологічного (диригент Віктор Михайлович Іконник), музично-педагогічного (викладачі-хормейстери Лілія Миколаївна Тевзадзе, Анатолій Петрович Лашенко, Володимир Володимирович Кокодій, Микола Митрофанович Борщ, Лариса Пантеліївна Вишнева), фізико-математичного (Сергій Олександрович Голуб) факультетів Ніжинського державного педагогічного інституту імені М. В. Гоголя, чоловічий студентський хор Ніжинського технікуму механізації сільського

господарства (Зоя Василівна Ястремська), хор хлопчиків Будинку культури міста (Анатолій Лащенко).

Другий (1980-ті роки): хорові колективи заводу «Прогрес» (Ольга Миколаївна Синиця), медичних працівників (Зоя Василівна Ястремська), капела вчителів (Зоя Ястремська, Лариса Пантеліївна Вишнева), жіноча капела «Калинонька» (Людмила Юріївна Шумська) музично-педагогічного факультету Ніжинського державного педагогічного інституту імені М. В. Гоголя, народний хор ветеранів Будинку культури (Наталія Дмитрівна Даньшина, Ірина Петрівна Литвинець), хор заводу «Ніжинмаш» (Любов Олексіївна Дорохіна), дитячий хор «Сяйво» (Сергій Голуб) музичної школи міста.

Третій (від 1990-х років): колективи Ніжинського державного педагогічного університету імені Миколи Гоголя¹ — студентські «Любава» (керівник Любов Дорохіна), «Канцона» (Зоя Володимирівна Хоменко), молодіжний хор «Світич» (Людмила Василівна Костенко, Людмила Шумська). Хори Ніжинського фахового коледжу культури і мистецтв імені Марії Заньковецької — академічний (Любов Дорохіна й Ірина Григорівна Могильна) і народний (Надія Іванівна Кирилюк); при ньому шкільні «Соняшник» (Марина Григорівна Батрак) та «Лілея» (Лілія Володимирівна Піонтковська).

Кожному з цих колективів присвячені матеріали про їхніх засновників-диригентів, музично-естетичний вплив хористів на слухачів, глядачів Ніжина. Задokumentовані факти творчої біографії кожного підкреслюють їх важливість для формування традицій і розвитку інновацій у хоровому виконавстві України, зокрема в Ніжині, селищах Чернігово-Сіверського регіону Лівобережної України [Кавунник, 2008].

Доцільно надати інформацію про соціотворчість Федора Даниловича Проценка (1866–1942), одного з перших

¹ Від 1998 року — Ніжинський державний педагогічний університет імені Миколи Гоголя; від 2004 — Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя.

педагогів-хормейстерів, який 50 років працював із хорами, попри штучні й жорсткі перешкоди царсько-імперського режиму, за що й був звільнений (1934) з Інституту (колишня Гімназія) народної освіти. На відкритті 1881 р. в Ніжині першого пам'ятника М. Гоголю звучали українські пісні, твори композиторів у виконанні хору із 600 (!) учасників (організатор Ф. Д. Проценко). Поряд із ним творила й незабутня Марія Костянтинівна Заньковецька (1854–1934), актриса театру, співачка, режисерка, яка ставила зі студентами закладу українські вистави. Показовою була їхня спільна творчість з організації в місті Народного будинку, у якому діяв хор. Це сприяло збереженню культурно-історичного простору міста, зміцнювало взаємозв'язок мистецько-освітніх традицій, важливий для культуротворення як духовної потреби особистості. Як приклад для наслідування, 1957 року Віктор Михайлович Іконник — педагог-хормейстер на той час уже Ніжинського педагогічного інституту зі студентським хором філологічного факультету вразив глядачів у переповненому Колонному залі столиці РФ на VI Всесвітньому фестивалі молоді та студентів довершеністю виконання. У трирічний ніжинський період диригентської діяльності із цим хором В. Іконник набув досвіду співпраці, у якій поєднував освіту, виконавство і композиторську творчість: вірш М. Гоголя «Ніч» він поклав на музику. Символічно, що цей твір виконав 1993 року на першому своєму концерті університетський молодіжний хор «Світич».

Із плином років названі колективи з об'єктивних причин залишили у містян приємні спогади про свою творчість. А на зламі XX–XXI століть продовжили свою культуротворчу діяльність такі мистецькі колективи: дитячий зразковий хор «Сяйво», який 2022 року відзначив 42 роки праці з незмінним диригентом-засновником колективу С. О. Голубом [Кавунник, 2023 а]. Перше тридцятиріччя 2023 р. відсвяткував молодіжний хор «Світич» на чолі з диригентками-засновницями колективу Л. Ю. Шумською та Л. В. Костенко [Кавунник, 2023 б]. Майже чверть віку Л. О. Дорохіна диригує академі-

чним жіночим хором Ніжинського фахового коледжу культури і мистецтв імені Марії Заньковецької. Мистецький контекст діяльності кожного хору характеризується націєтворенням як провідною світоглядною константою творчості впродовж десятиліть виступів в Україні, на концертних майданчиках Німеччини, Італії, Австрії, Угорщини, Греції, Туреччини, Франції та інших країн Європи. Для прикладу, незабутній Маестро, Герой України Анатолій Тимофійович Авдієвський 2004 року на фестивалі «Артеківські зорі» в Криму, вручаючи Гран-прі хору «Сяйво», сказав: «Нині центр дитячої хорової творчості України перемістився до Ніжина!», а про студентський фольклорно-сценічний гурт «Народна криниця» Коледжу ім. М. Заньковецької зазначав: «Бережіть цей ансамбль як зіницю ока!». Композиторка, народна артистка України Леся Василівна Дичко 2006 року у промові визначила молодіжний «Світич» «як презентанта високого освітнього іміджу Ніжинської вищої школи»! Важливими є понад тридцятирічна діяльність хору ветеранів при Будинку культури міста, двадцятип'ятирічна — фольклорно-сценічного гурту «Народна криниця» і двадцятирічна — заснованого 2002 року фольклорно-етнографічного колективу «Ніжинська козачка» і під орудою подружжя Ольги й Івана Синиць. Ці мистецькі колективи добре відомі на Чернігівщині, містах України, Литви, Німеччини, Туреччини.

Діяльність кожного з колективів вирізняється проявом змістовно-творчого, а не формально-статичного ставлення до спільної справи, посилює соціокультурний феномен аматорського мистецтва як форми вільного обрання діяльності, зумовленої потребою художнього самовираження. За межами України вони виконують культурно-мистецьку місію розвитку традицій та інновацій хорового виконавства, серед яких:

I. Збереження традицій родинного виховання завдяки діяльності студентів хористів і школярів, для яких спів народних пісень мами й тата залишаються в пам'яті на все життя.

II. Набуття мистецької освіти в музично-естетичних закладах I–IV рівнів акредитації, програми яких сприяють

пізнанню традицій, інновацій хорової музики України, її представників. У контексті музично-виконавської творчості митців Ніжина в другій половині ХХ — на початку ХХІ ст. чільні позиції посіли викладачі, випускники Київської (А. Лащенко, М. Борщ, Л. Шумська), Одеської (В. Іконник, С. Голуб), Львівської (Л. Костенко) консерваторій України. Завдяки набутим у цих закладах знанням вони специфікували свою виконавську майстерність диригента-хормейстера, стали лідерами в розвитку музичної культури Ніжина. Диригенти-хормейстери ніжинської вищої школи власною концертно-сценічною діяльністю сприяли активізації музичного аматорського і професійного культуротворення в міському середовищі, підвищенню художнього рівня вокально-хорового виконавства: в ніжинській вокальній школі (засновниця Марія Федорівна Бровченко), у персоніфікованих хорових виконавських школах С. Голуба з хором «Сяйво», Л. Шумської з хором «Світич».

Розвитку хорового виконавства в училищі (з 2019 року — коледж) сприяла З. Ястремська, викладачка-хормейстер закладу. Вона створила жіночий хор, який став переможцем Республіканського конкурсу серед навчальних закладів культури України, а великий народний хор Училища у складі сорока учасників різних спеціалізацій (виконавці на народних і духових інструментах, бібліотекари тощо) здобув диплом першого ступеня. У 1985–1998 роках мисткиня керувала Народним хором Носівського районного Будинку культури, і цей колектив 1985 року здобув диплом першого ступеня на Республіканському конкурсі в Києві. У 1970–1977 вона керувала хором медичних працівників міста, який став лауреатом обласного конкурсу.

Розвитку народного хорового виконавства тривалий час сприяли викладачі-хормейстери Ольга й Іван Синиці, які протягом 1980–2018-х років органічно поєднували індивідуальні заняття і хорові репетиції в Училищі-коледжі з фольклорно-етнографічною діяльністю. Упродовж 1980-х років вони здійснили фольклорні експедиції до Ніжинського, Менського,

Корюківського, Носівського, Ріпкинського районів Чернігівщини. Записані в цих експедиціях автентичні зразки місцевих репертуар гурту «Народна криниця».

Співорганізатор гурту Іван Іванович Синиця (1946–2018) очолював інструментальну групу як самодіяльний композитор: він навчався факультативно в Юрія Шамо, створив різножанрові вокально-хорові композиції. Так утверджується характерна для української національної культури традиція взаємозв'язку вокально-інструментального виконавства з композиторською творчістю [Кавунник, 2021 а]. Це одна з типових ознак сценічно-виконавської культури Ніжина в другій половині ХХ століття.

III. Розвиток у Ніжині комунікацій з видатними науковцями-мистецтвознавцями, диригентами, співаками, виконавцями-інструменталістами, представниками влади міста, регіону, країни.

В історії — це приїзд до міста славетних Тараса Шевченка, Миколи Лисенка, Михайла Грушевського; на межі ХХ–ХХІ століть — Анатолія Авдієвського, Володимира Рожка, Євгенії Мирошниченко, композиторів Мирослава Скорика, Олександра Костіна. У ХХІ столітті — комунікації з другим і третім Президентами України Леонідом Кучмою та Віктором Ющенком, музикантами Євгеном Савчуком, Валентиною Антонюк, Лесею Дичко. Ці зустрічі — важливий складник творчого розвитку особистості, що віддзеркалюють і форми позааудиторної практики (концерти, конкурси, фестивалі, гастролі). Творчі гастролі, турне студентських хорів сприяють розвитку міжрегіональних та міжнародних контактів з митцями країн Європи, набуттю досвіду, збагаченню форм культурної дипломатії завдяки мистецько-освітнім хоровим традиціям педагогів-хормейстерів Ніжинської вищої школи.

Культуротворчість музикантів-педагогів закладів освіти Ніжина відіграла важливу роль у професіоналізації музичної освіти й виконавства, сприяла активізації наукових досліджень у мистецьких закладах I–IV рівнів акредитації в Ніжині та формуванню професійно-виконавських засад

регіональних мистецьких виконавських шкіл: ніжинської вокальної, персоніфікованої фортепіанної Ведди Розен — багаторічного концертмейстера факультетських хорів Ніжинської вищої школи [Кавунник, 2021 в].

Отже, у розвитку музичного виконавства в Ніжині чільне місце належить представникам хорового мистецтва. Творчість педагогів-хормейстерів і вокалістів закладів мистецької освіти й культури міста в другій половині ХХ — на початку ХХІ ст. сприяла формуванню соціокультурних умов для розвитку різних типів хорового й ансамблевого виконавства: народного і академічного, дитячого і дорослого, аматорського і професійного.

Концертно-виконавська діяльність самодіяльних і професійних аматорських колективів міста має особистісну і суспільну цінність як засіб розвитку музично-естетичних смаків хористів-школярів, студентів, ветеранів війни і праці, глядачів на концертах. Міжнародні творчі турне, гастролі, численні перемоги й звання лауреатів на міжнародних хорових конкурсах у містах країн Європи суттєво збагачують хорове мистецтво України як важливу складову нашого духовно-культурного надбання. Різноманітна й різностильова концертно-виконавська діяльність цих колективів і надалі становить важливе джерело для розвитку культурно-мистецького середовища Чернігово-Сіверщини Лівобережної України, стимулює мистецькі комунікації міжнародного діалогу представників Півдня й Півночі, Сходу і Заходу континентів Європи.

Список використаної літератури

1. Кавунник О. А. З когорти незабутніх: Іван Синиця. *Музика*. Київ, 2021 а. № 1–2. С. 48–49.
2. Кавунник О. А. Мистецький контент Ніжина в музичній регіоналогії України. *Література та культура Полісся*. Вип. 105. № 15 / відп. ред. і упоряд. Г. В. Самойленко. Серія «Історичні науки». Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2021 б. С. 119–126.

3. Кавунник О. А. Мистецькі родини Сергія Голуба: до 75-річчя творчості митця // Проблеми мистецької освіти та виконавства. зб. наук.-метод. ст. / Ніжинський держ. ун-т ім. Миколи Гоголя. Ніжин, 2023 а. Вип. 13. С. 152–157.

4. Кавунник О. А. Молодіжному хору «Світлич» — 30! *Музика*. Київ, 2023 б. № 1–4. С. 75–77.

5. Кавунник О. А. Музиканти Ніжина : музично-красзнавчий довідник. Ніжин : Міланік, 2008. 188 с.

6. Кавунник О. А. Презентант високого освітнього іміджу. *Музика*. Київ, 2018. № 6. С. 18–20.

7. Кавунник О. А. Творити прекрасне — місія Ведди Розен і Наталії Данышиної : монографія. Ніжин : Лисенко М. М., 2021 в. 104 с.

8. Кавунник О. А. Творчість диригента-хормейстера Сергія Голуба в сузір'ї митців України. *Музика*. Київ, 2023 в № 1–2. С. 93–95.

9. Кікис І. В. З історії музично-культурного життя Лівобережної України другої половини XVII — кінця XIX ст. *Література та культура Полісся*. Ніжин, 1997. Вип. 8. С. 132–134.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331727>

КАРАСЬ Г. В.

Навчально-науковий інститут мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри методики музичного виховання та диригування (Івано-Франківськ, Україна).

Karas, Hanna. Art Scientific Educational Institute of the Vasyl Stefanyk Precarpathian National University. Doctor of Art Studies, Professor, Professor at the Department of Music Education and Conducting Methods (Ivano-Frankivsk, Ukraine).

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

© Карась Г. В., 2024.

karasg@ukr.net

ДЖЕРЕЛОЗНАВЧІ АСПЕКТИ МЕМУАРІВ ПРО ОЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКА (ДО 60-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)

SOURCE STUDIES ASPECTS OF THE MEMOIRS ABOUT OLEKSANDR KOZARENKO (TO COMMEMORATE THE 60TH ANNIVERSARY OF HIS BIRTH)

Олександр Володимирович Козаренко (24.08.1963–21.03.2023) — провідний діяч української музичної культури кінця XX — першої чверті XXI століття. Його багатогранна мистецька діяльність як піаніста, композитора, музикознавця і педагога мала значний вплив на формування нового покоління українських митців. Кожному, хто мав щастя спілкуватися з ним, залишилися спогади, які дбайливо зібрані в науково-публіцистичному виданні «Олександр Козаренко: Недочитана партитура життя... Спогади про митця» [Олександр Козаренко, 2023]. Книгу видано 2023 року до його 60-річчя. Вона дає змогу ближче пізнати цю оригінальну постать української музичної культури сучасності.

Свої спогади написали автори з різних міст України (Київ, Львів, Івано-Франківськ, Коломия, Одеса, Дрогобич, Хмельницький, Рівне, Ніжин, Мукачево) та з інших країн світу (Угорщина, Німеччина, Канада). Це такі відомі діячі української культури, як Юрій Луців, Іван Юзюк, Андрій Содомора, Юрій Василевич, Кармела Цепколенко, Софія Майданська; музикознавці Алла Терещенко, Юрій Чекан, Тетяна Гусарчук, Віолетта Дутчак, Ганна Карась, Аделіна Єфіменко, Богдан Кіндратюк, Тетяна Молчанова, Володимир Сивохіп, Наталія Сиротинська, Володимир Грабовський, Любов Серганюк, Ольга Муравська, Ольга Фабрика-Процька, Михайло Швед, Ірина Чернова-Строй; колеги і друзі Надія Кос, Володимир Гінзбург, Юлія Курташ-Карп, Наталія Гумницька, Дзвіна Гусар, Марія Макара, Ніна Дика, Олександр Драган, Тарас Дубровний, Оксана Щур, Ірина Ключковська, Мар'яна Само-тос; вихованці Олександра Козаренка Василь Чучман, Вероні-ка Мішеніна. Ігор Глібовицький, Анна Школьнікова, Тетяна Младенова, Анастасія Патер, Марина Вітюк-Павленко.

Ці спогади містять унікальну інформацію про становлення митця і його творчу діяльність в Україні і Європі, про педагогічну працю Олександр Козаренка як наставника молодих композиторів і музикознавців, про соціокультурне середовище багатьох міст України. Спогади мають яскраве персоніфіковане забарвлення, відтворюють характер творчої особистості, уподобання митця, його ставлення до друзів, рідних, студентів і колег, що врешті-решт творить універсальну творчу особистість, концепцію якої доведено в монографії Ольги Коменди [2017].

Доктор мистецтвознавства, професор Алла Терещенко наголошує на різножанровості творчості композитора, властивій шістдесятникам, з елементами строкатості постмодернізму: «... поєднання характерних ознак бароко, неокласицизму, неоромантизму, неофольклоризму й інших стильових течій» і технік — «мінімалізму, алеаторики, сонористики тощо» [Терещенко, 2023, с. 120]. Усе це збагачувало національну музичну культуру.

Унікальною вважав постать і творчість О. Козаренка доктор мистецтвознавства, професор Юрій Чекан: «Він

був людиною, що належала іншій добі. Романтиком, мрійником, одинаком. Екстравертним інтровертом. Унікумом, що за численними масками — композитора, піаніста, науковця, балагура, містифікатора, міфотворця, інтелектуала, дискусанта, витонченого естета, гречного інтелігента, відданого учня та суворого опонента, егоцентриста та роздайбіді — ховав свою справжню сутність: людини іншої доби. Тієї доби, де слово честі щось важить, а принципи є непорушними; де безпосередність переживання переважає раціональні розрахунки, а унікальність всіяко вітається; де радість творчості окрилює, а критика викликає бажання зробити краще» [Чекан, 2023, с. 130–131].

Народний артист України, професор, відомий симфонічний і оперний диригент Юрій Луців, виконавець творів Олександра Козаренка, так відгукнувся про сольні й ансамблеві виступи піаніста: «Вони завжди вражали виконавською експресією, темпераментом, сміливістю інтерпретаторських пошуків, технічною свободою, виконавською заангажованістю та разом з тим тонким музичним смаком зрілого музиканта» [Луців, 2023, с. 71].

Професор Тетяна Молчанова, змальовуючи творчий портрет митця, дуже вишукано зазначає: «Музичний світ Олександра Козаренка представляється мені як різноманітність трагічних і гротескових, іронічних і романтичних, співчутливо-драматичних і глузливо епатажних барв життя. У своїх творах він створює сучасний життєвий ритм, який являє собою взаємодію двох ритмів: ритму порядку, визначеності та ритму випадковості, експресії» [Молчанова, 2023, с. 83].

Професор Аделіна Єфіменко, згадуючи про концерти піаніста у Мюнхені і виконання творів Миколи Лисенка, підкреслює: «Мистецьке покликання всесвітньо-відомого майстра сучасної української музики Олександра Козаренка — це поширення у світі знання і звучання української музичної мови. У своїй необмеженій творчими ініціативами практичній діяльності композитора, піаніста, дослідника, педагога, лектора Олександр Козаренко вивершує, презентує, порівнює звуковий ідеал української музики з іншими реаліями світового музичного життя. Виконавську особистість

Козаренка яскраво вирізняє позиція інтерпретатора особистісної комунікації зі слухачем» [Єфіменко, 2023, с. 45].

Володимир Сивохіп, генеральний директор Львівської національної філармонії імені Мирослава Скорика, торкається у спогадах перших років становлення О. Козаренка як митця у Львові та їхньої співпраці [Сивохіп, 2023, с. 105–108].

У розділі «Відеозаписи», який упорядкував доктор філософії Роман Дзундза, зібрано 170 позицій. Це авторські виконання О. Козаренка творів М. Лисенка, Б. Лятошинського, С. Людкевича, Н. Нижанківського, А. Кос-Анатольського, його виступи, інтерв'ю, фрагменти лекцій (зокрема, для студентів Українського Вільного Університету в Мюнхені, з яким митець тісно співпрацював), відеозаписи творів композитора (опера, ораторії, реквієм, кантати, оркестрові, вокально-оркестрові, вокальні, хорові, камерні, фортепіанні, органні твори) та про нього. Новацією видання є те, що в ньому не тільки міститься детальний опис цих відеозаписів, а й до кожної позиції додано QR Code, за яким можна тут же перейти і переглянути певний запис.

У виданні вміщено кілька сотень світлин — від дитячих років митця до чину його поховання. На них зафіксовані його творчі виступи на різних сценах України і світу, зустрічі з видатними особистостями, колегами, друзями, студентами.

Отже, у спогадах про Олександра Козаренка не тільки розкрито його життєтворчість. Це видання становить джерело для подальших наукових досліджень діяльності митця, адже його музикознавчі праці про феномен української національної музичної мови, про М. Лисенка як її творця, а також композиторська спадщина О. Козаренка сприяють утвердженню української національної та культурної ідентичності.

Список використаної літератури

1. Дзундза Р. М. Спогади про Олександра Козаренка. *Олександр Козаренко. недочитана партитура життя... Спогади про митця* / концепція, упоряд., ред. Г. В. Карась; ідея вид. і упоряд. Р. М. Дзунди ; Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2023. С. 31–33.

2. Єфіменко А. Г. Спогади про виконання Олександром Козаренком Лисенкових творів у Мюнхені. *Олександр Козаренко: недочитана партитура життя... Спогади про митця / концепція*, упоряд., ред. Г. В. Карась; ідея вид. і упоряд. Р. М. Дзундзи ; Прикарпатський нац. ун-т ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2023. С. 45–48.

3. Коменда О. І. Олександр Козаренко — піаніст, композитор, музикознавець. Луцьк : Вежа, 2017. 252 с.

4. Луців Ю. О. Олександр Козаренко (in memoriam). *Олександр Козаренко: недочитана партитура життя... Спогади про митця / концепція*, упоряд., ред. Г. В. Карась; ідея вид. і упоряд. Р. М. Дзундзи ; Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2023. С. 71–72.

5. Молчанова М. О. Загадка розмірності таланту (творчий портрет Олександра Козаренка). *Олександр Козаренко: недочитана партитура життя... Спогади про митця / концепція*, упоряд., ред. Г. В. Карась; ідея вид. і упоряд. Р. М. Дзундзи ; Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2023. С. 82–87.

6. Сивохіп В. С. Це був політ яскравої комети над Львовом. *Олександр Козаренко: недочитана партитура життя... Спогади про митця / концепція*, упоряд., ред. Г. В. Карась; ідея вид. і упоряд. Р. М. Дзундзи ; Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2023. С. 105–108.

7. Терещенко А. К. Олександр Козаренко — сторінки спогадів. *Олександр Козаренко: недочитана партитура життя... Спогади про митця / концепція*, упоряд., ред. Г. В. Карась; ідея вид. і упоряд. Р. М. Дзундзи ; Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2023. С. 118–122.

8. Олександр Козаренко: Недочитана партитура життя... Спогади про митця / концепція, упоряд., ред. Г. В. Карась; ідея вид. і упоряд. Р. М. Дзундзи ; Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2023. 351 с.; іл.

9. Чекан Ю. І. «Жертва погасаючого світу...». *Олександр Козаренко: недочитана партитура життя... Спогади про митця / концепція*, упоряд., ред. Г. В. Карась; ідея вид. і упоряд. Р. М. Дзундзи ; Прикарпатський нац. ун-т ім. В. Стефаника. Івано-Франківськ, 2023. С.130–133.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331729>

КАСЬЯНОВА О. В.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури (Київ, Україна).

Kasianova, Olena. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Candidate of Art Studies (PhD), Professor, Honored Art Worker of Ukraine, Professor at the Department of Opera Training and Music Direction (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8530-8156>

© Касьянова О. В., 2024.

elenakasyanova2205@gmail.com

ПЛАСТИЧНО-ХОРЕОГРАФІЧНА ВІЗУАЛІЗАЦІЯ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ СЦЕН В ОПЕРНІЙ ВИСТАВІ

PLASTIC AND CHOREOGRAPHIC VISUALIZATION OF INSTRUMENTAL SCENES IN THE OPERA PERFORMANCE

Актуальність дослідження. Музичний театр сьогодні характеризується багатовекторними режисерськими прочитаннями оперних творів, серед яких чільне місце посідає тенденція до пластично-хореографічної візуалізації інструментальних сцен. Означений режисерський пошук зумовлений необхідністю наблизити оперний твір до особливостей сприйняття глядача в інформаційному суспільстві, надати йому більшої динамічності, змістовності завдяки синтезу засобів сценічної виразності. Розкриття психологічних підтекстів драматургії інструментальних сцен в опері актуалізує обрану тематику дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Основні методологічні підходи до трактування танцювальних сцен

дивертисментного й дієвого характеру в автентичному і модерновому вирішенні оперних вистав розглянуті в публікаціях автора статті [Касьянова, 2021; 2011]. У цьому дослідженні порушено проблему синтезування вокальної та хореографічної складових у поліжанрових сценах відповідно до їх функціонального призначення в опері. Про необхідність візуалізації інструментальних сцен у сучасних утіленнях оперних вистав ідеться у наукових розвідках Олени Корчової [2020] і Володимира Лукашева [2015]. Автор статті розвиває цю тенденцію, пропонуючи інтегрований підхід до їх пластично-хореографічного наповнення на тлі сучасного вирішення сценічного простору.

Мета дослідження — окреслити способи візуалізації інструментальних сцен в оперних виставах сьогодення.

Виклад основного матеріалу. У ХХ столітті набула поширення тенденція до збільшення обсягу інструментальних сцен в оперних творах. Поряд з увертюрами-вступами, антрактами до певних актів в операх композиторів другої половини ХІХ століття, у ХХ, на думку О. Корчової, «спостерігається своєрідна експансія інструментальних форм, які стають новим і дуже дієвим засобом організації цілісного інтонаційного простору» [Корчова, 2020]. Збільшення інструментальної складової оперного твору у вигляді інтерлюдій між картинами або «німих» сцен у вузлових драматургічних фрагментах, у яких особливої експресії набуває суто оркестровий тематизм, потребує переосмислення ролі *пластично-хореографічної візуалізації* оперних творів.

Приклад такого прийому — підводний танець, виконаний під час звучання увертюри до опери «Дідона і Еней» Генрі Перселла у гігантському акваріумі з підсвіткою, розташованому на великій сцені посеред лісу — берлінський *Waldbuhne* з амфітеатром на 12 тисяч осіб. За задумом постановниці Саші Вальц (Sasha Waltz), пара танцюристів, які уособлювали античних закоханих, виконувала під водою романтичний танець із застосуванням деяких класичних рухів, ніби на пуантах. Природні лісові декорації, доповнені вечірньою зорею на небосхилі, надали увертюрі неймовірної казковості й видовищності.

На візуалізацію інструментальних сцен спрямоване й пластично-хореографічне вирішення інтерлюдій у моноопері «Листи кохання» Віталія Губаренка за новелою Анрі Барбюса «Ніжність». Режисерське прочитання вистави здійснив Володимир Лукашев на сцені ХНАТОБу (нині — Схід Опера). Чотири картини уособлювали листи-монологи героїні до коханого, передані йому через день, рік, одинадцять та двадцять років по тому, як вона пішла з життя, не витримавши розлуки. Ці листи змістовно поєднані трьома симфонічними інтерлюдіями, у яких виражальними засобами класичного танцю у виконанні балетної пари поступово розгортався внутрішній драматичний конфлікт твору. Кожна інтерлюдія хореографічно візуалізувала певний етап стосунків героїв: спогади про щасливі миті кохання, їх поступове віддаляння і врешті-решт трагедію героїні, яка не змогла пережити розставання. Хореографічний контент інтерлюдії вдало гармоніював із симультанним сценографічним поділом простору й розміщенням героїв у реальному (Луї) та ірреальному (Ніжність) світах, між якими — незрима стіна, що унеможливило поєднання закоханих.

Хореографічною візуалізацією кульмінаційного моменту в розвитку сценічних подій твору став танець Саломеї з однойменної опери Ріхарда Штрауса в постановці режисера Іво ван Хове (Ivo van Hove) в Нідерландській опері. Ця танцювальна сцена сприяла розв'язанню драматургічного конфлікту з непоправними трагічними наслідками. У доволі тривалому танці, що передував завершальному монологу головної героїні, пластично-хореографічними виражальними засобами розкрито історію Саломеї та Іоканаана від випадкової зустрічі і зацікавлення особою Пророка до пробудження перших паростків кохання, їх поступове переростання у пристрасть і бажання помститися за знехтувані почуття. Доповненням танцю відеопроєкцією, яка відображала в уяві Саломеї бажану любовну сцену з Пророком, психологічно поглиблювалася розв'язка. Заради жаги помсти за нездійснені мрії царівна вдається до неприхованого зваблення Ірода й отримує згоду на голову Іоканаана.

Висновки. Пластично-хореографічна візуалізація інструментальних сцен в оперній виставі сьогодення відбувається в різних експериментальних напрямках, серед яких найбільш перспективні такі:

— використання танцю у нетрадиційних локаціях елементів сценічного дизайну («підводний танець» у великому басейні в опері Г. Перселла «Дідона і Еней»);

— його застосування в інтерлюдіях — спогадах про розвиток стосунків між закоханими (три дуети балетної пари в опері В. Губаренка «Листи кохання»);

— трансліювання відоепроекції уявної любовної сцени головної героїні з її обранцем (танець Саломеї під час зваблення Ірода в опері Р. Штрауса «Саломея»).

Необхідність різновекторних пошуків пластично-хореографічних візуалізацій інструментальних сцен в опері потребує подальших ґрунтовних досліджень в умовах упровадження інноваційних арт-технологій із застосуванням їх результатів у мистецькій практиці музичного театру.

Список використаної літератури

1. Касьянова О. В. Архітектоніка «Танцю семи покривал» з опери Р. Штрауса «Саломея» крізь призму історичної реконструкції. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2021. № 3–4 (52–53). С. 160–180.

2. Касьянова О. В. Особливості інтерпретації танцю в сучасній оперній виставі. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2011. № 2 (11). С. 118–122.

3. Корчова О. О. Піруети модерністського театру. *Корчова О. О. Музичний модернізм як terra cognita*. Київ : Муз. Україна, 2020. С. 160–168.

4. Лукашев В. А. Режисерське вирішення пластично-просторового образу в сучасній моноопері («Листи кохання» В. Губаренка в Харківському національному академічному театрі опери та балету імені Миколи Лисенка). *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2015. № 4 (29). С. 66–74.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331736>

КАЧУРИНЕЦЬ Л. В.

Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія. Старший викладач кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін (Хмельницький, Україна).

Kachurynets, Liliia. Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy. Senior lecturer at the Department of Vocal and Conducting-Choral Disciplines (Khmelnytskyi, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7800-789X>

© Качуринець Л. В., 2024.

kachurynetsliliia@gmail.com

РОЛЬ ДИРИГЕНТА В МУЗИЧНО-ПРОСВІТНИЦЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ

THE ROLE OF THE CONDUCTOR IN MUSIC AND EDUCATIONAL ACTIVITIES

Музика — це не лише найвиразніший вид мистецтва, а й засіб підвищення культурного й інтелектуального рівня суспільства. Роль диригента в музично-просвітницькій діяльності надзвичайно важлива і потребує глибокого розуміння музичного мистецтва, уміння передавати зміст музики слухачам. Диригент — це ключова постать, яка втілює свої думки не лише на сцені, а й у процесі музичної освіти та виховання, постає посередником між музикою і аудиторією. Відомий американський диригент Леонард Бернстайн (Leonard Bernstein) стверджував: «Жодна музика не може бути зрозумілою, якщо не буде поясненою» [Rozen, 1991, с. 45].

Диригент — не лише лідер оркестру чи хору, а й учитель, який поєднує просвітницьку і навчальну діяльність. Щоб донести інформацію до аудиторії, він працює над майстер-класами, гостьовими лекціями, концертами, презентаціями збірок, фестивалями, конкурсами тощо. Такі просвітницькі

проекти диригента відкривають слухачам можливості краще розуміти музичні твори, стимулюють глядацьку активність, ознайомлюють із культурною спадщиною.

Вікторія Желанова розглядає просвітницьку діяльність як вид людської активності, процес реалізації життєвих взаємин у предметному світі, як «суб'єкт — об'єкт» [2020, с. 133]. Лариса Кожевнікова, досліджуючи просвітницьку діяльність, визначає її як процес свідомої, активної та цілеспрямованої взаємодії між просвітником, як суб'єктом просвітництва, й аудиторією, як об'єктом просвітництва [2016, с. 112]. Яніна Лисенко розглядає музичне просвітництво як інформаційні завдання, що потребують опанування мовної специфіки музичного мистецтва в його соціальних значеннях [Лисенко, 2016, с. 97].

У цьому ж дослідженні визначаємо музично-просвітницьку діяльність диригента як соціально-культурну активність митця, у якій він використовує свої професійні знання й уміння для ознайомлення, підвищення культурного рівня і розширення музичного сприйняття аудиторії. Отже, роль диригента в музично-просвітницькій діяльності полягає в тому, щоб бути «посередником» між музикою і аудиторією. Така діяльність передбачає кілька аспектів: експлікація музичних творів, інтерпретація та виразність, комунікація з аудиторією.

Музика — невичерпне джерело емоцій, яке спільнота використовує для вираження почуттів, ідей та думок. Однак іноді інтенсивність і багатшаровість музичних творів може бути важкодоступною для аудиторії, особливо тієї, яка не має музичної освіти. Тут на сцену виходить диригент — митець, який відіграє головну роль в експлікації сутності і значення музичних творів. Диригент — інтерпретатор музичної мови, який робить музику доступною і значущою для слухачів. Він допомагає зрозуміти особливості організації музики, демонструючи, які розділи, частини і теми містить композиція; трактує національні, історичні й регіональні відмінності музичного письма. П. Шевчук наголошує на необхідності

традиційної організації просвітницької діяльності в конкретному регіоні, у контексті його музично-освітнього простору з характерною лише для нього, культурно-історичною атмосферою [Шевчук, 2022, с. 152]. Тому диригенти намагаються обирати для концертних програм регіональний репертуар, залучати в лекції-презентації місцеву культурну спадщину. Наприклад, Володимир Березовський (1882–1956), диригент хору товариства «Тернопільський Боян», обирав для концертного туру містами й селами Київщини у жовтні 1929 року твори тільки наддніпрянських композиторів: «Заповіт» К. Стеценка, «Льодолом» і «Козака несуть» М. Леонтовича, «Ой у полі, гей у Борисполі» О. Кошиця, «Б'ють пороги» М. Лисенка [Ханик, 1999, с. 99].

Значна роль диригента полягає в розкритті емоційного й інтелектуального змісту музичних творів. Він вказує на ідеї, теми та почуття, які покладені в основу композицій, допомагаючи аудиторії відчувати їх і віднайти зв'язок зі своїми переживаннями. Диригент створює контекст для розуміння музики і впливає на сприйняття слухачів. Наприклад, під час концертних виступів академічного ансамблю пісні і танцю «Козаки Поділля» Хмельницької обласної філармонії її художній керівник і головний диригент (1972–2018) Микола Балема перед прем'єрою своєї пісні завжди розповідав глядацькій аудиторії історію її створення [Івахова, 2019, с. 74]. Так, завдяки презентації пісні «Через дві неділі» глядачі дізналися про обряди й традиції святкування весілля на Поділлі, а з театралізованої фольклорної постановки «Подільські вечорниці» — про традиційні ворожіння, ігри, пісні й танці місцевості.

Одна з основних функцій диригента — інтерпретація музичних творів. Він обирає темп, фразування, динаміку виконання, а також впливає на загальний стиль виконання. Це відображає його бачення диригента й розуміння музики, емоції, пов'язані з твором, дає змогу виокремити важливі музичні моменти і передати їх слухачам. Створюючи «новий образ твору» [Коротя-Ковальська, 2009, с. 9], диригент

виражає свої погляди на музику, і це впливає на те, як він читає і виконує твір. Приклад такої роботи — постановка в Київській оперній студії 1957 року опери «Лісова пісня» В. Кирейка (за драмою Лесі Українки). Характеризуючи інтерпретаційну роботу українського диригента Якова Карасика (1905–1985), Ю. Станішевський писав: «... в режисерському рішенні майстра Карасика кожна картина і мізансцена вражали своєю музикальністю, піднесеною ліричністю і романтичною схвильованістю» [1971, с. 19]. Отже, диригент за допомогою засобів музичної і сценічної виразності розкрив художній задум композитора, а глядачі відчували глибокий зміст музичного твору.

Комунікація з аудиторією — це важливий аспект музично-просвітницької діяльності диригента. За допомогою жесту він пояснює музичні ідеї. Важливо, що диригент не виступає як єдиний автор інтерпретації, часто співпраця між диригентом і музикантами може стати унікальним виконавським досвідом. Отже, диригент постає керівником, який об'єднує індивідуальності виконавців, створюючи єдиний музичний образ.

Наведемо приклад взаємодії диригента і глядацької аудиторії під час традиційних Новорічних концертів (з XIX століття) Віденського філармонічного оркестру. Учасники цього проекту — відомі диригенти й оркестранти, які виконують вальси, марші та польки австрійських композиторів, яких цінують глядачі. Диригенти обирають популярні композиції, у яких відображено традиційний дух свята, що дає змогу залучити аудиторію у святкову атмосферу. Під час виступу відбувається надзвичайно глибока взаємодія: присутні в залі реагують на виконання музичних композицій, аплодуючи і ритмічно відбиваючи ногами такт музики, диригент обертається обличчям до аудиторії комунікуючи з нею, що викликає в публіки відчуття безпосередньої причетності до виступу. Митець інтерактивно взаємодіє з аудиторією, диригуючи їхніми ритмічними висловами, що інкорпоровуються в музичний контекст. Ця взаємодія створює внутрішній

зв'язок між виконавцями і глядачами, визначає емоційну атмосферу події [Maglov, 2013, p. 144].

Особливо актуальною стала роль диригента в популяризації сучасної музики. Композиції часто потребують від аудиторії специфічного підходу й розуміння, адже музика сьогодні — це експерименти зі звуком, що є викликом для аудиторії. Але, завдяки здатності інтерпретувати музичні твори, демонструвати їхню музичну цінність, розкривати ідею і сюжет, передати емоційну глибину й інтенсивність сучасних композицій, диригенти «запрошують» глядачів у нові музичні світи, надають сучасній музиці більшої доступності для широкої публіки.

Отже, щоб музика стала зрозумілою для аудиторії, керівники колективів постають учителями, комунікаторами й посередниками між композиторами, виконавцями і слухачами, популяризують музику і розвивають музичну культуру. У цифровому світі доступ до музики широкий, а розуміння сучасних творів потребує спеціального підходу, тому діяльність диригента надзвичайно важлива.

Список використаної літератури

1. Желанова В. В. Напрями реалізації стратегії інтеграції в сучасній освіті України. *Нові технології навчання* : зб. наук. пр. / Ін-т модернізації змісту освіти. Київ, 2020. Вип. 94. С. 132–137.
2. Івахова К. П. Композиторська творчість народного артиста України Миколи Балеми. *Молодь і ринок*. 2019. № 7 (174). С. 72–75.
3. Кожевнікова Л. В. Музично-просвітницька діяльність у контексті підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*. Суми, 2016. № 5 (59). С. 110–120.
4. Коротя-Ковальська В. П. Українська пісня як планетарне явище. *Українознавство*. Київ, 2009. № 1. С. 188–194.
5. Лисенко Я. О. Музичне просвітництво як різновид культуротворчої та виховної діяльності. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика* / Східноукраїнський нац. ун-т ім. Володимира Даля. Сіверськ-Донецьк, 2016. № 4 (73). С. 93–101.

6. Станішевський Ю. О. Образи Лесі Українки в опері та балеті. *Музика*. 1971. № 1. С. 14–19.

7. Ханик Л. Р. Історія хорового товариства «Боян» / Поліграфічний технікум Української академії друкарства. Львів, 1999. 122 с.

8. Шевчук П. С. Принципи підготовки майбутніх педагогів-музикантів до роботи з фольклорними колективами: інтегративний підхід. *Інноваційна педагогіка*. 2022. Вип. 53. Т. 2. С. 110–120.

9. Maglov M. The Vienna New Year's Concert as a Media Phenomenon. *New Sound International Journal of Music*. 2013. № 41. P. 139–149.

10. Rozen B. D. Leonard Bernstein's Educational Legacy. *Music Educators Journal*. 1991. Vol. 78. Issue 1. P. 43–46.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331777>

КИЯНОВСЬКА Л. О.

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

Kyyanovska, Luba. Mykola Lysenko Lviv National Music
Academy. Doctor of Art Studies, Professor, Corresponding member
of the Academy of Arts of Ukraine, Professor at the Department of
music history (Lviv, Ukraine).

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

© Кияновська Л. О., 2024.

luba.kyjan@gmail.com

ВІКТОР КАМІНСЬКИЙ:

«НАЙКРАЩИЙ УЧИТЕЛЬ МИТЦІВ — ЦЕ ПРИРОДА»

VICTOR KAMINSKY:

“THE BEST TEACHER OF ARTISTS IS NATURE”

У рамках стислого формату тез, присвячених 70-річному ювілею Віктора Камінського, зосередимось на одній ключовій позиції, яка на прикладі конкретної композиторської постаті відображає проблеми, загальнозначимі для сучасної культури. Ця позиція метафорично розкривається у винесеній у заголовок цитаті з інтерв'ю і може трактуватись як основне творче кредо композитора: справді, природа не має табеля про ранги, вона демонструє неповторну красу і в скелях — і в морських хвилях, і у трояндах — і в ромашках, і нікому в голову не прийде їх порівнювати і зважувати їхню цінність в універсальній картині світу, а лише захоплюватись їх досконалим розмаїттям.

Натомість сучасний етап еволюції культури дійшов до того пункту, коли природна форма мистецького вираження, відхилення від «трендів» і «форматів» нерідко трактується як застаріла, невідповідна запитам суспільства, а отже

вся система естетичних цінностей стала надто суперечливою й неоднозначною, принаймні у трактуванні художніх категорій, важливих для багатьох попередніх століть. Тому кожному митцеві доводиться враховувати супутні чинники зовсім не духовного, а радше політичного, ідеологічного, кон'юнктурного характеру.

Отже, постає неминуче запитання як для творців, так і для реципієнтів: які стильові й жанрові преференції музичної творчості видаються найбільш відповідними актуальним потребам глобалізованого гіперінформаційного суспільства? Чи справді стає панівним переконання про елітарність справжнього мистецтва, яке не може і не сміє подобатись ширшій публіці, а має виражати абсолютні вищі цінності, часто недоступні пересічному слухачеві?

Щодо висловлених запитань, переконливими видаються спостереження Гельмута Льюоса (Helmut Loos), який закликає набагато обережніше ставитись до однозначних дефініцій музичних артефактів за шкалою «прогресивний — регресивний»: «[Цей погляд — Л. К.] поширюється на філософію музики, коли композитори і твори поділяються на прогресивні і регресивні, як це зробив Теодор В. Адорно з Арнольдом Шенбергом та Ігорем Стравінським... Навіть якщо особистість композитора скрупульозно вивчена, з його творчості не можна робити прямі висновки про його релігійність чи світогляд, оскільки музичні твори завжди виникають у соціальному середовищі, для якого вони призначені і до якого пристосовані» [Loos, 2016, S. 9–10].

Отже, розглянемо, як суспільні умови «диктують» композиторіві напрями його творчості, тим більше, якщо йдеться про творчу діяльність митця в умовах вельми різних соціальних систем, на тлі бурхливих історичних подій, що радикально змінили розвиток України впродовж останнього півстоліття, у якому В. Камінському довелося формуватись як музикантові, жити і творити.

Варто, мабуть, розпочати з діалектичної опозиції. З одного боку, Віктор Камінський справді мислить свою музику в безпосередньому відгуку на мінливий світ, тому ніколи

не тримався за якусь одну систему художніх цінностей і композиторських технік, натомість упродовж тривалого творчого шляху не раз змінював естетичні пріоритети, апробував нові форми і напрями, дослухаючись до себе і домальовуючи власну картину звукового світу згідно зі своїми спостереженнями й уявленнями. З другого боку, так само слухним буде стверджувати, що він не пристосовувався до зовнішніх обставин: не писав і не хотів писати того, що спочатку було «обов'язком кожного радянського митця» і жодним чином не сприйнявши соцреалізм і традиціоналізм, а потім — так само не намагався догодити швидкоплинній моді, скептично оминаючи принади того, що було «в тренді». Навіть більше: незважаючи на всі умовності, які склались у суспільстві щодо того, що справжній композитор може, а чого він робити не повинен, дуже часто йшов врозріз із загальноприйнятими переконаннями.

Так сталося з його несподіваним зверненням до естрадної пісні після того, як декому із впливових колег українського кар'єра не сподобалась його стрімка кар'єра. Як згадував сам композитор: «Раптом одна за іншою почали з'являтися статті у львівських газетах, де мене звинувачували в усіх смертних гріхах. Коло мене утворилось коло мовчання, так, наче я просто перестав існувати в цьому середовищі. І тоді я подумав, що єдиний розумний вихід із цієї ситуації — переключитись на іншу сферу. Такою сферою стала популярна музика, шлягери» [цит. за: Білас, 2018, с. 210].

І так само з особистого переконання, природно, В. Камінський здійснив «енгармонічну модуляцію» в інший творчий вимір, причому одразу в різні тематичні і стильові площини. Своєрідним «модулюючим акордом» стали для нього три твори, якими він виразив своє передчуття кардинальних змін. Першою ластівкою стала Друга симфонія Віктора Камінського на слова Богдана Стельмаха для симфонічного оркестру, хору і солістів, написана 1984 року. Спочатку вона мала зовсім невинну назву «Ріка дружби», проте тоді, попри всі «езопові евфемізми» і поета, і композитора, ідеологічні служби так і не дали дозволу на публічне виконання, і...

вона надовго залишилась у шухляді, очікуючи кращих часів. Одразу зазначу, що свого виконання вона дочекалась аж сорок років потому — 2024 року завдяки ініціативі директора Львівського органного залу Тараса Демка й диригента Івана Остаповича, уже з новою назвою «Славень Дніпру-Слауті». У цій симфонії композитор вийшов на той рівень синтезу фольклорного архетипу — барокових елементів мелодики — модерних засобів виразності, який став одним із провідних у його індивідуальному духовному світогляді.

Другим твором, написаним 1988 року, який визначив подальший вектор творчості композитора, стала кантата-дума для соліста-кобзаря (першим виконавцем став співак-кобзар Василь Жданкін) і камерного оркестру на слова Тараса Шевченка «Чигрине, Чигрине». Думний епос як символ національної свободи і непокори чужинецькому пануванню влучно резонував із суспільними настроями того часу.

Врешті, третім знаком нового етапу життєтворчості В. Камінського стала пісня «Історія» на слова Богдана Стельмаха. Її виконав Віктор Морозов в історичній програмі театру «Не журись» 1989 року — і ця пісня набула настільки сильного політичного резонансу, що її навіть не зважились опублікувати у збірці пісень В. Камінського «Від земної краси», а видали лише у США.

Доба національного романтизму початку 1990-х років ознаменувалась для В. Камінського новими обр'яями, відкритими здобуттям Незалежності 1991 року. Найбільшим творчим щастям для нього стала можливість писати духовну музику — у всіх її можливих іпостасях. Це аж ніяк не була кон'юнктура, а внутрішня потреба, яка сформувалась ще в дитинстві в родинному колі. На підтвердження звернемося до його авторефлексій: «Мій батько ... за поглядами був украй “нерадянською” людиною. Крім музики, він вчив мене географії, заохочував багато читати, іноді навіть розповідав певні фрагменти з Біблії — але цю практику йому довелося доволі швидко припинити, після того, як до нас в гості прийшла секретар парторганізації школи, де працювала мама, а я в свої чотири роки дуже гордо почав їй показувати

на карті шлях, яким виходили євреї з єгипетської неволі під проводом Мойсея» [цит. за: Білас, 2018, с. 205]. Тобто релігійність, зацікавлення духовними витоками людства була закладена в домашньому вихованні з дитинства — одному з найтривкіших кодів нашої свідомості.

Тож не дивно, що саме твори, написані для Богослужіння або в інший спосіб пов'язані з християнською філософією, вінчають зрілі творчі пошуки В. Камінського і, водночас, природно кореспондують з національною традицією. Адже у своїй інтерпретації релігійних тем і образів композитор цілком співзвучний одній із найважливіших тенденцій українського мистецтва (не лише музики, а й усіх інших видів художнього відображення універсуму) — первинності міфопоетичного релігійного світогляду в національній ментальності.

У цьому руслі написані твори суто канонічних жанрів: «Акафіст до Пресвятої Богородиці», Вервична Служба, Псалом Давида, «Літургія Євхаристії», Пасхальна Утрень. Але — і тут знову повертаємось до початкової метафори природності — релігійне світовідчуття пронизує і образні концепції творів неканонічного змісту. Сакральність існує для композитора, зрештою, як і взагалі в усій багатовіковій українській художній традиції, не просто як невід'ємний елемент церковної практики, а в певній нерозривній «триєдності»: по-перше, як суто канонічна сутність, по-друге, як один із найістотніших елементів фольклору і народної обрядовості, по-третє, як універсальна призма, крізь яку розглядається національна історія і осмислюється сучасність.

Тому релігійним світовідчуттям позначені такі його твори, як кантата-симфонія «Україна. Хресна дорога» на вірші Ігоря Калинця, ораторія «Іду. Накликую. Взиваю» на тексти проповідей Митрополита Андрея Шептицького в поетичному опрацюванні Ірини Калинець, ораторія «Per aspera ad astra» на вшанування єпископа Йосифа Сліпого, гімн «*Meżu patchnionu przez łaskę*» до віршів св. Йозефа Більчевського, «Пісні Мойсея» до поетичного опрацювання біблійного тексту Ірини Калинець. Релігійні мотиви прочитуються

і в інструментальних творах — у «Сонаті псаломів» для двох флейт і фортепіано, Другому скрипковому концерті «Різдвяному», «Te Deum» для струнного оркестру та низці інших.

Проте і поза духовним континуумом В. Камінського цікавить багато інших іпостасей сьогоденного буття. Чутливо прислухаючись до звуків навколишнього світу, до химерних переплетінь минулого і сучасного в глобалізованому гіперінформаційному просторі, він зацікавлено і винахідливо експериментує. Як і в якому напрямі?

Прочитуємо його міркування з цього приводу: «“Ти ілюзорно живеш у тому часі, але не повторюєш, що вже було зроблено, а робиш те, чого не було”, — ділиться враженнями композитор. — Я ніби мандрую у часі, відчуючи себе ближче до епохи Бароко з її тяжінням до монументальних форм, багатофігурними композиціями, різноплановими зіткненнями контрастів — світла та тіні, величного і низького, поглибленої ліричності та пишної декоративності, реальності та фантастики» [Молчанова, 2023, с. 114].

Ці мандрівки в часі у творах В. Камінського відбуваються в інтенсивних діалогах із постатями різних епох і народів, з бажанням пізнати їх ландшафти і звичаї. Звідси походить і прагнення композитора зашифрувати сенс своїх музичних роздумів у ємкому символі чи метафорі. Варто лише назвати кілька прикметних програм творів, написаних здебільшого за останні тридцять років: «Голоси прадавніх гір» для кларнета, фাগота і фортепіано, Дует для двох скрипок «Wanderer und sein Schatten» (є також версія для скрипки з камерним оркестром), «Мольфар» для саксофона і фортепіано, Другий струнний квартет «Reflexion nach Beethoven», «Urlicht-Ihrlicht» для флейти solo, «Блукаючий дух митця» на монограму Sarasate для скрипки solo, Adagio пам'яті Олександра Барвінського, «Репетиція оркестру», Фортепіанний концерт пам'яті В. Барвінського, Berliner concerto grosso для акордеона, саксофона й оркестру, концерт «Сувенір зі Львова» для двох фортепіано й оркестру, «Супергармонія в ритмах “Океану”» для скрипки з камерним оркестром

за мотивами пісень гурту «Океан Ельзи» Святослава Вакарчука. Якщо ж додати до цього вельми широкий жанровий спектр непрограмних інструментальних творів і численний хоровий доробок на вірші українських поетів, то вимальовується барвиста й різнопланова панорама, у якій важко, та й немає потреби, дошукуватись якоїсь «генеральної лінії», натомість пульсує живе зацікавлення минулим і сучасністю.

Невипадково, авторка цього тексту свого часу з різницею у 12 років написала дві позірно взаємовиключні статті про творчість композитора [Кияновська, 2001, 2018], які насправді не зовсім парадоксально несумісні в оцінці його індивідуального стилю. Радше навпаки: вони фіксують процес природної творчої еволюції митця, який живе у світі, що надто стрімко змінюється, його ставлення до цих змін і потреби відобразити їх у своїх звукових рефлексіях.

Список використаної літератури

1. Білас О. І. Композиторський стиль як чинник художньої цілісності драматичного спектаклю (на прикладі музики А. Кос-Анатольського та В. Камінського до вистав Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької) : дис. ... канд. мистецтвознавства ; 17.00.03 Муз. мистецтво / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2018. 225 с.
2. Кияновська Л. О. Портрет сучасника в інтер'єрі постмодернізму (спроба естетика-аналітичних студій над творчістю Віктора Камінського). *Українське музикознавство* : наук.-метод. міжвідомчий щорічник. Київ : Муз. Україна, 2001. № 30. С. 156–169.
3. Кияновська Л. О. Поза межами постмодернізму: маленький ювілейний есей про Віктора Камінського. *Українська музика* : щоквартальник / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2013. Число 4 (10). С. 102–106.
4. Молчанова Т. Suma rerum Віктора Камінського. З нагоди ювілею композитора. *Українська музика* : наук. часопис / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2023. Число 1 (44). С. 110–132.
5. Loos H. E-Musik — Kunstreligion der Moderne. Kassel : Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, 2016, 72 S.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331803>

КОЛЕСНИК Є. В.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
Народна артистка України, професор, завідувач кафедри оперної
підготовки та музичної режисури (Київ, Україна).

Kolesnyk, Yevdokiia. Ukrainian National Tchaikovsky Music
Academy of Music. The People's Artist of Ukraine, Professor, Head
of the Opera Training and Music Directing Department (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5190-3144>

© Колесник Є. В., 2024.

kolesnikevdokia1941@gmail.com

**ОПЕРНЕ ВИКОНАВСТВО
ЯК ФЕНОМЕН ЕВОЛЮЦІЙНОГО РОЗВИТКУ
ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ**

**OPERA PERFORMANCE
AS A PHENOMENON OF THE EVOLUTIONARY
DEVELOPMENT OF EUROPEAN MUSICAL CULTURE**

Актуальність дослідження. Сучасний глобалізований світ виявився в музичному театрі активною співпрацею між діячами різних країн над створенням спільних мистецьких проєктів. Великого значення набуває робота вітчизняних митців, які розвивають національні традиції вокального виконавства, сформовані протягом століть на основі синтезу українського церковного і народного співу з урахуванням різних європейських систем. Становлення основних засад сучасної вокальної системи актуалізує дослідження її еволюційних видозмін у контексті генези європейської музичної культури.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Процес формування вокального мистецтва загалом та оперного виконавства зокрема досліджено у працях Валентини Антонюк

[2001], Богдана Гнидя [1997], Лідії Корній [2010]. Зокрема Богдан Гнидь, розглядаючи специфіку фахової еволюції національних вокальних шкіл, зосереджує увагу на аналізі історичних та етнокультурних джерел українського оперного мистецтва, його становленні шляхом синтезу вітчизняних і зарубіжних виконавських традицій [1997], досліджує витoki української національної школи співу, її поступове формування під впливом парадигмальних видозмін певних історичних епох. Лідія Корній [2010], розглядаючи тісний зв'язок між музикою української шкільної драми і духовним аналогом XVII — першої половини XVIII століття, визначає їх як підґрунтя для розвитку національного музично-драматичного театру — попередника оперного мистецтва.

Виявленню специфічних ознак української оперної традиції присвячені наукові розвідки Є. Колесник та І. Присталова. Євдокія Колесник [2022] розглядає становлення її засад як результат спадкоємної діяльності кількох поколінь вітчизняних і зарубіжних педагогів із вокалу. Ігор Присталов [2004] зосереджує увагу на ролі виконавсько-педагогічної діяльності Олександра Мишуги у формуванні національних української оперної школи, педагогічного методу митця.

Мета дослідження — визначити основні принципи оперного виконавства сьогодення як феномена еволюційного розвитку української вокальної школи.

Виклад основного матеріалу. Формування національних вокальних шкіл у контексті європейської музичної культури пройшло складний шлях еволюції їх основоположних засад. Свій відлік вони починають від зародків пратеатру в умовах синкретичної первісної культури, адже під час ритуально-обрядових дійств у супроводі заспівувачів, хору, танцюристів, звучання музичних інструментів із використанням масок, елементів костюмів. Надважливим стало спрямування дійства на емоційну реакцію глядачів, що сприяло формуванню з найбільш активних і талановитих виконавців-творців професійних груп співаків.

Культура Давньої Греції, успадкувавши досягнення країн Близького Сходу, сприяла диференціації давньогрецької вокальної музики за творчими школами (аеди, кіфареди, лірики), жанрами (френ, пеан, дифірамб) та розподілу чоловічих голосів за рольовими функціями (*netoide, mesoide, iratoide*). Основне призначення давньогрецької музично-театральної культури полягало в етичному вихованні глядача-слухача, головною дійовою особою вистави був драматичний актор. У музичній культурі Давнього Риму відбулося зміщення акцентів на святково-розважальний компонент, головними дійовими особами вистав стали співаки-віртуози. У цей час високого попиту набуває професія вчителя співу й музики, яка диференціювалася за рівнями підготовки виконавців (*vociferarrie, phonasci, vocales*).

Християнська традиція співу, що склалася в епоху Середньовіччя, здійснила вагомий вплив на урізноманітнення форм вокального виконавства і сприяла появі монодії (унісон, одноголосся) і багатоголосся. Їх застосування в літургійних драмах, міраклях, містеріях, мораліте поступово наблизило виконавство до «мирської» тематики.

Джерела української вокальної школи:

— фольклорний спів — календарно-обрядові й родинно-обрядові пісні, історичний епос (билини) та героїчний (думи, історичні пісні). Їх відлуння донині спостерігається в оперних творах на історичну національну тематику;

— церковний спів у православній (греко-візантійській) традиції в надвисокому («фальцетисти») і найнижчому («басо-профундо») регістрах. Його застосування в богослужіннях пізніше виявилось і в оперній співацькій практиці;

— світський спів у музичних драмах шкільного театру, який унаслідок поступового переходу вистав із релігійної тематики на мирську, заклав ґрунт для нових оперних жанрів.

Українське оперне виконавство пройшло у своєму становленні кілька етапів і набуло специфічних ознак. На початку XVIII століття з'являються перші італійські, французькі, німецькі оперні вистави мовою оригіналу в Гетьманському театрі

у Глухові, у палацових та кріпацьких театрах заможних аристократів. Це потребувало професійної мистецької підготовки співаків, танцюристів, артистів оркестру. Паралельно, наприклад, здійснювалося виховання хористів у Глухівській школі для церковних служб та оперних вистав.

У другій половині XVIII століття завдяки творчості М. Березовського і Д. Бортнянського відбулося опанування специфіки зарубіжних шкіл оперного виконавства, їх поєднання на вітчизняному ґрунті з традиціями фольклорного і церковного співу.

У першій половині XIX століття з'являються перші українські музично-драматичні вистави (діалогічні опери) з урахуванням надбань європейських національних оперних систем. У другій половині XIX — на початку XX століття М. Лисенко створив національну модель опери, сповнену етнічної своєрідності в усіх оперних формах: аріях, ансамблях, речитативах, хорових сценах.

У XX столітті національне оперне мистецтво характеризується полістилізмом з елементами неокласицизму, неоромантизму, неофольклоризму, появою камерних і різних поліжанрових творів.

На початку XXI століття яскраво виявилась взаємодія національної і транснаціональної (космополітичної) складових в оперному мистецтві України. Це спонукало переосмислити контент підготовки оперних співаків, акцентуючи на їх універсальності, з урахуванням специфіки української національної вокальної школи формувалися на основі італійської (переважно), французької, німецької оперних традицій шляхом їх творчого переосмислення на вітчизняному ґрунті.

Основоположниками української національної оперної системи підготовки співаків стали Олександр Мишуга (наукове осмислення оперної підготовки) та Олена Муравйова (узагальнення й систематизація західноєвропейського досвіду оперного виконавства, його адаптація до вітчизняних традицій музично-драматичного театру). Подальший розвиток національної системи оперного виконавства здійснюють

учні й послідовники видатних митців-педагогів в умовах інтеграційних процесів у світовій музичній культурі.

Висновки. Європейське оперне виконавство загалом та українське зокрема пройшло складний шлях розвитку з поступовим набуттям характерних ознак на кожному історичному етапі його становлення. Воно увібрало традиції вокального виконавства різних національних культур, що збагатило його палітру прийомів і технік. У сучасних умовах інтеграції музичного театру України у світовий мистецький простір відбувається активна взаємодія української і зарубіжних оперних шкіл із тенденцією до їх поступової асиміляції.

Список використаної літератури

1. Антонюк В. Г. Історичні та етнокультурні джерела українського вокального мистецтва. *Антонюк В. Г. Українська вокальна школа: етнокультурологічний аспект*. Київ : Українська ідея, 2001. С. 8–42.
2. Гнидь Б. П. Історичні та творчі зв'язки української та зарубіжних вокальних шкіл. *Гнидь Б. П. Історія вокального мистецтва*. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. С. 145–310.
3. Колесник Є. В. Виховання співака-актора в контексті української оперної школи *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2022. № 2 (55). С. 113–126.
4. Корній Л. П. Українська національна драма XVII — першої половини XVIII століття як предтеча національного музично-драматичного театру. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 89 : *Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства*, Київ, 2010. С. 446–460.
5. Присталов І. К. Про специфіку української оперної школи (на прикладі виконавсько-педагогічної діяльності О. Мишути). *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник / Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової*. Одеса : Друкарський дім, 2004. Вип. 5. С. 401–412.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331805>

КОРЕНЯК О. Ю.

Музей театрального, музичного та кіномистецтва України.
Завідувач відділу українських народних інструментів (Київ, Україна).

Koreniak, Olena. Museum of Theatre, Music and Cinematography of Ukraine. Head of Ukrainian folk music instruments department (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3633-1525>

© Кореняк О. Ю., 2024.

korenyak@ukr.net

СУЧАСНІ ВЕРСІЇ ТВОРІВ З РЕПЕРТУАРУ ОСТАПА ВЕРЕСАЯ CONTEMPORARY VERSIONS OF WORKS FROM THE REPERTOIRE OF OSTAP VERESAI

Постать кобзаря Остапа Вересая (1803–1890), його талант виконавця вражали сучасників неординарністю, глибиною почуттів, багатогранністю, яскравістю артистичного обдарування і справляли незабутнє враження на слухачів.

О. Вересай перший серед кобзарської братії сліпих виконавців виступав перед великою аудиторією, мав широке коло шанувальників, відгукувався на запрошення за межами України. Завдяки спогадам сучасників, записаним зі слів О. Вересая, багато фактів його життя відомі. Кобзар мав жваву вдачу, цікавився навколишнім світом, слухав спів та гру інших кобзарів, цінував гарне виконання, добрими словами згадував побратимів-кобзарів [Лавров, 1980, с. 73].

Народний співець протягом усього життя розширював свій репертуар, переймаючи нові твори: «Допоки були кобзарі декоторі не повмирали, дак я вже от тих: кому купиш чверточку або даси гривеничка: “Навчи мене оттої або

Хведора Безрідного там, або що". Ото вже не од майстра, а од побочних старців навчивсь» [цит. за: Кирдан, Омельченко, 1980, с. 96].

Репертуар кобзаря О. Вересая був значний за обсягом. Як стверджують дослідники його творчості, замолоду він виконував дві думи «Проводи козака», «Бідна вдова і три сини», а також знав чимало козачків, обрядових, родинних, соціальних, жартівливих, танцювальних пісень. З віком з більшою силою виявилось його обдарування виконувати епіку — зокрема дев'ять дум, а кількість творів ліричного змісту зменшилась [Кирдан, Омельченко, 1980, с. 104–114].

Художник Лев Жемчужников, який перебував в Україні в 1852–1856 роках, познайомився і потоваришував із кобзарем, записав частину творів з його репертуару. Л. Жемчужников відзначив дві думи, псалму до Богородиці «Пресвятая Діво Мати», ліричний кант «Скажи, серце, правду», пісні про кохання: «Добрий вечір, дівчино, чи ти не спиш», «Котилися вози з гори». Л. Жемчужников писав про особливості виконавської манери кобзаря О. Вересая, підкреслював її проникливість. Остап часто промовляв репліки від себе, а під час виконання думи «Про бідну вдову і три сини» з його сліпих очей текли сльози. Знайомство і спілкування з Л. Жемчужниковим стало доленосним у житті О. Вересая, адже художник познайомив народного співця з Пантелеймоном Кулішем, який також записав кілька пісень з його репертуару. П. Куліш розповів про О. Вересая Т. Шевченку, який 1860 року послав Вересаю гроші та свого «Кобзаря» з підписом: «Брату Остапу від Т. Г. Шевченка» [цит. за: Кирдан, Омельченко, 1980, с. 98–101].

Завдяки Пантелеймону Кулішеві, Левові Жемчужникову, гостям, які бували в Сокиринцях у маєтку відомого українського мецената Григорія Галагана (1819–1888) і слухали спів та гру Остапа Вересая, репертуаром кобзаря зацікавились Микола Лисенко, Олександр Русов, Орест Міллер, Порфирій Мартинівич, Опанас Сластьон, Павло Чубинський. У своїх наукових розвідках вони пропагували творчість О. Вересая,

запрошували його до виступів. М. Лисенко організував кілька концертів кобзаря для широкого кола слухачів.

У репертуарі О. Вересая були: думи («Буря на Чорному морі», «Втеча трьох братів з Азова, з турецької неволі», «Бідна вдова і три сини», «Проводи козака» («Отчим»), «Сокіл і соколя», «Федір безродний, бездольний»); псалми («Пресвятая Діво Мати», «Про Страшний суд», «Муки Христа», «Син блудящий», «Ой, горе, горе, на цім світі жити», «Великий мій жалю», «Михаїл», «Миколай», «До частнього живого чоловіка», «Нема в світі правди»); ліричний кант («Скажи, серце, правду»), лірична пісня («Добрий вечір, дівчино, чи ти не спиш»); сатиричні пісні («Нема в світі правди», «Щиголь», «Дворянка», «Хома та Ярема», «Кисіль», «Бугай»); танцювальні («Циганочка», «Бугай», «Козак-валець», «Дудочка», «Гречаники»). Відому лірницьку псалму «Нема в світі правди» О. Вересай виконував впродовж усього життя. Є різні думки щодо походження цього твору: авторство псалми приписують Г. Сковороді [Ушкалов, 2016, с. 13], І. Франко присвятив дослідженню твору окрему наукову розвідку і вважав, що псалма про правду і неправду створена протягом 1710–1720-х років. У виконанні О. Вересая вона мала кілька варіантів. Народний співець виконував її по-різному — відмінності інтерпретацій стосувалася тексту, його смислових акцентів. Це свідчить про прекрасний імпровізаційний і артистичний хист кобзаря, про його знання запитів слухацької аудиторії [Лавров, 1980, с. 71–73].

У 1870-ті роки зросло зацікавлення творчістю Остапа Вересая. У 1871 році він уперше відвідав Київ, співав на відкритті Колегії Галагана. 28 вересня 1873 року на пропозицію Г. Галагана було скликано засідання Південно-західного відділу Російського географічного товариства, діяльність якого сприяла популяризації виконавства на традиційних українських народних музичних інструментах і поширенню наукових знань з етнографії, історії тощо. На засіданні Товариства його дійсний член М. Лисенко виголосив реферат «Характеристика музичних особливостей українських дум

і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм» [Лисенко, 1955]. Під час засідання Остап Вересай виконав кілька дум, які вразили слухачів.

У науковій праці, яка і нині не втрачає своєї актуальності, М. Лисенко детально описав кобзу О. Вересая і здійснив музикознавчий аналіз виконуваних творів [Лисенко, 1955; Кушпет, 1997, с. 1–44; Черкаський, 2007, с. 71–82]. Завдяки записам М. Лисенка, сучасні майстри музичних інструментів, представники київського, харківського та львівського кобзарських цехів відтворюють кобзу О. Вересая [Кушпет, 1997, с. 1–44; 2007, с. 32–41]. На цих інструментах-репліках виконавці (учні кобзарських цехів, студії при Національній заслуженій академічній капелі бандуристів імені П. І. Майбороди, студенти Стрітівського педагогічного коледжу кобзарського мистецтва) опановують кобзарський репертуар і виконують його. У 2007 році майстер київського кобзарського цеху Русалім Костина подарував для колекції Музею театрального, музичного та кіномистецтва України кобзу-репліку інструмента О. Вересая, відтоді вона стала окрасою постійної виставки українських народних інструментів «Живії струни України».

Виступи О. Вересая мали значний резонанс серед слухачів завдяки його особливій експресивній виконавській манері. Частина дум і пісень із репертуару О. Вересая виконували його сучасники й кобзарі, які виступали пізніше. Як свідчать записи О. Сластьона до портретів народних співців, дума «Бідна вдова і три сини», маючи соціальну спрямованість, була досить популярна. У ній ідеться про вдову, яка тяжко трудилась, доки виростила трьох синів. Щоб знатні гості не бачили стару матір, сини змовляються і виганяють її з дому. Вдова йдучи гірко плаче. Її зустрічає чоловік (у деяких варіантах тексту — це сусід) і запрошує жити до своєї господині. У новій хаті вдова доглядає дітей родини. Через деякий час сини починають бідувати і вирішують перепросити матір, аби вона повернулася додому. Сини приходять забрати матір, але вона не пристає на їхню пропозицію. Вдова повідомляє

синам, що житиме разом із милосердною родиною, яка прийшла їй на поміч у скрутну хвилину.

За спогадами Л. Жемчужникова, думу «Бідна вдова і три сини» О. Вересай особливо гарно виконував, коли згадував свою сім'ю. Народний співець уникав співати її при сторонніх [Кирдан, Омельченко, 1980, с. 101]. Думу «Бідна вдова і три сини» виконували також кобзарі Петро Неховайзуб (запис художника О. Сластьона до портрету 1875 р.), Дмитро Скорик (портрет 1876 р.), Петро Сіроштан (портрет 1887 р.), Микола Дубина (портрет 1901 р.), Остап Калний (портрет 1901 р.), Михайло Кравченко (портрети 1902 р., 1903 р.), Самійло Яшний (портрет 1903 р.), Опанас Савченко (Барь, портрет 1903 р.), Петро Ткаченко (портрет 1906 р.), Опанас Говтван (портрет 1909 р.), Степан Пасюга (портрет 1910 р.), Михайло Кравченко (портрет 1910 р.), Федір Кушнерик (портрет 1928 р.) [Сластьон, 2018, с. 9–10] та інші.

У 1880-х роках зацікавлення постаттю О. Вересая і його творчістю не згасло. У 1881–1882 рр. Костянтин Ухач-Охорович зустрічався з кобзарем у Києві і записав від нього нові твори. О. Вересай виконав три нові думи («Невольники на каторзі» («Невольницька, про каторгу басурманську»), «Сестра та брат», «Івась Коновченко, Вдовченко»), пісні релігійно-моралістичного змісту («Годі вам шуміти, зелені луги!», «Як трудно во гріхах умирати»), а також сатиричні пісні («Старий з молодістю», «Міщаночка») [Кирдан, Омельченко, 1980, с. 112]. Пісня «Годі вам шуміти, зелені луги» — це зразок книжної співаної поезії, вперше її опубліковано в журналі «Киевская старина» за 1882 рік (т. III, кн. 8, с. 281)¹.

Різноманітність тематики творів у репертуарі О. Вересая привертає до них увагу музикантів різних напрямів. Ці твори виконують співаки в супроводі старосвітських інструментів

¹ Текст пісні «Годі вам шуміти, зелені луги» доступний за посиланням: http://litopys.org.ua/old18/old18_20.htm (дата звернення: 02.09.2023).

(кобзи, бандури, торбана, колісної ліри), а також у супроводі хроматичної бандури. Відповідно і стиль виконання різний.

Один із таких творів — дума «Буря на Чорному морі». Серед відомих виконавців цього твору — видатні кобзарі Михайло Кравченко, Іван Кучугура-Кучеренко, Гнат Хоткевич, Георгій Ткаченко. У думі йдеться про двох братів, які ледве не загинули під час морської негоди. Однак шире звернення до Бога, благання про поміч, каяття у зверхньому ставленні до батьків і ближніх, а також сила батьківської і материнної молитви, яка дістає із дна моря, допомагають братам врятуватися. Коли вони дістаються берега і потрапляють у батьківській дім, то на запитання про подорож відповідають, що дивом врятувалися і дуже важко було споглядати на загибель молодого козака-сироти, про якого нікому було молитися.

У виконанні видатного українського співака, бандуриста, публіциста, музичного критика, культурно-мистецького діяча Володимира Луціва (1929–2019), який популяризував українську музичну культуру у Великобританії та інших країнах Європи, це велична музична фреска. В. Луців розгортає перед слухачами картину морської негоди: вокальні фрази широкого дихання підкріплені візерунками пасажів на хроматичній бандурі, які справляють враження великих хвиль. Музикант виконує скорочений варіант тексту думи. Манера виконання В. Луціва експресивна, темп помірно швидкий¹.

Співак Назар Черкас із харківського кобзарського цеху виконав думу «Буря на Чорному морі» в супроводі старосвітської бандури. Відео записане у Львові 3 січня 2015 року, твір звучить у повній текстовій версії². Темп виконання помірний. В інтерпретації співака мелодія вокальних фраз

¹ Запис думи «Буря на Чорному морі» у виконанні В. Луціва доступний за посиланнями: <https://www.youtube.com/watch?v=ZUdoFASUW0I>; <https://www.youtube.com/watch?v=AlUeil2IIPE> (дата звернення: 02.09.2023).

² Запис думи «Буря на Чорному морі» у виконанні Н. Черкаса доступний за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=axo11ZtOfWk> (дата звернення: 02.09.2023).

інколи підкріплюється інструментом в унісон. Як це характерно для дум, вокальна мелодія має нерівно-складову ритміку і переходить у речитатив. Інструментальна партитура супроводу думи оригінальна — вона відрізняється від інтерпретації думи у В. Луціва.

Сумський бандурист Микола Мошик виконав думу «Буря на Чорному морі» на презентації своєї книги «Сторінки розвитку бандурного мистецтва України» в м. Суми: відеозапис датовано 23 грудня 2015 р.¹ Музикант відтворює голосом напруженість розвитку сюжетної лінії, темп швидкий, манера виконання експресивна, мелодична лінія часто переходить у речитатив. М. Мошик акомпанує співу на хроматичній бандурі. В інтерпретації музиканта звучить скорочений варіант тексту думи.

Постать видатного кобзаря Остапа Вересая і його творчість мали значний вплив як на сучасників, так і на наступні покоління музикантів, які звертаються до його репертуару і виконують твори народного співця для поціновувачів українського мистецтва. Дослідження історії української пісні, діяльності й репертуару народних співців-кобзарів в інтерпретації сучасних виконавців важливо продовжувати в наукових розвідках.

Список використаної літератури

1. Кирдан Б. П., Омельченко А. Ф. Народні співці-музиканти на Україні. Київ : Муз. Україна, 1980. 184 с.
2. Кушпет В. Г. Самовчитель гри на старосвітських музичних інструментах. Кобза О. Вересая, бандура Г. Ткаченка, торбан Ф. Відорта. Київ : LitSoft, 1997. 148 с.
3. Кушпет В. Г. Старцівство: мандрівні співці-музиканти в Україні (XIX — поч. XX ст.). Київ : Темпора, 2007. 493 с.
4. Лавров Ф. Гомер в селянській свиті. *Кобзарі. Нариси з історії кобзарства України*. Київ : Мистецтво, 1980. С. 68–96.

¹ Запис думи «Буря на Чорному морі» у виконанні М. Мошика доступний за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=7-NaeVSbwgs> (дата звернення: 02.09.2023).

5. Лисенко М. В. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм. Київ : Мистецтво, 1955. 96 с.

6. Сластьон О. Г. Портрети кобзарів-співців. Харків : Видавець Олександр Савчук, 2018. 36 с.

7. Ушкалов Л. В. Григорій Сковорода. *Сковорода Г. С. Повна академічна збірка творів*. 2-ге вид. / за ред. Л. В. Ушкалова ; Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка, Ін-т філософії ім. Г. С. Сковороди НАН України та ін. Харків : Видавець Савчук О. О., 2016. С. 9–48.

8. Черкаський Л. М. М. В. Лисенко і український народний музичний інструментарій. *Український народний музичний інструментарій на межі тисячоліть* : мистецтвознавчі записки відділу українських народних музичних інструментів Музею театрального, музичного та кіномистецтва України : зб. наук. пр. Київ : ДАКККіМ, 2007. С. 71–82.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331810>

КОРНИЙ Л. П.

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського Національної академії наук України. Доктор мистецтвознавства, професор, провідний науковий співробітник відділу екранно-сценічних мистецтв та культурології (Київ, Україна).

Korniy, Lidiya. Maksym Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine. Doctor of Art Studies, Professor, Leading Researcher at the Department of Screen-Stage Arts and Culturology (Kyiv, Ukraine).

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

© Корній Л. П., 2024.

muzling@ukr.net

УКРАЇНСЬКА ШКІЛЬНА ДРАМА XVII–XVIII СТОЛІТЬ: ПРОБЛЕМА РЕКОНСТРУКЦІЇ МУЗИЧНОГО КОМПОНЕНТА

UKRAINIAN SCHOOL DRAMA OF THE 17TH–18TH CENTURIES: THE ISSUE OF RECONSTRUCTING THE MUSICAL COMPONENT

Дослідження джерел давніх музичних культур вимагає реконструкції. Термін «реконструкція» має різне значення. Вживаємо його в розумінні *відновлення*. Так, наприклад, цього потребують українські партесні твори епохи Бароко. Вони збереглися в окремих поголосниках, а хорові партитури не віднайдені. Тому на основі поголосників українські музикознавці успішно здійснюють реконструкцію хорових партитур.

Для того, щоб скласти якомога повне уявлення про українську шкільну драму як мистецьке явище епохи Бароко, необхідно реконструювати її музичний компонент. Це пов'язане з тим, що, як уже зазначалось у попередніх публікаціях

автора [Корній, 1993], у драмах зафіксовані вербальні тексти музичних номерів, і, за окремим винятком, немає нотних текстів. Реконструкція музичного компонента здійснювалась у трьох напрямках.

Перший напрям — виявлення в текстах драм інформації про музичне звучання. Її містили два види ремарок: перший — про виконавців (Хор, Ангели та інші персонажі), і не тільки про їхній спів, а іноді й про гру на інструментах і танці; другий вид — ремарка-зміст, у якій конкретизовано особливості виступу персонажів або роз'яснено зміст виступу.

У другому напрямі дослідження визначалася роль музичного компонента у драматургії кожної з драм різних жанрів відповідно до їхнього змісту, фабули, ідеї. Використовувався такий інструментарій дослідження, як драматургічні функції музики.

Третій напрям реконструкції — пошук нотних текстів музичних номерів і визначення музично-стильових особливостей музики, яка звучала в українській шкільній драмі. Стисло розглянемо результати другого і третього напрямів.

Згідно з результатами другого напрямку дослідження, у драматургічних функціях музичного чинника українські автори шкільних драм орієнтувалися на античну трагедію. Це виявилось в залученні до драми Хору, який виконував переважно роль персонажа. Як і в античній трагедії різних періодів, в українській шкільній драмі помігнa двояка участь Хору: в одних драмах він виступав протягом театрального дійства, в інших тільки в кінці з'яв або дій. Простежується подібність драматургічних функцій Хору в античних трагедіях та в українській шкільній драмі. В античній трагедії Хор розповідав про події, які стосувалися героїв, співчував їхнім душевним переживанням, оцінював їхні вчинки з погляду моралі [Потульніцький, с. 6]. В античній трагедії використовували хорові пісні (стасими), діалоги Хору з акторами, а на завершення виконували хорову «парабазу», повчальне звернення до глядачів. В українських драмах були такі ж форми співів Хору: хорові пісні узагальненого змісту; хорові

виступи, пов'язані зі змістом драми, та їхній діалог з іншими персонажами; прикінцеві завершальні співи, що нагадували античну хорову «парабазу».

Хоч між українською шкільною драмою і античною трагедією є подібність у драматургічних функціях Хору, але його сутність як персонажа була різною. В античній трагедії Хор — це голос народу, а в шкільній драмі його можна характеризувати як «Божий посланець», і це зближує Хор із персонажами Ангелами, а також зі звучанням Хору в Службі східного обряду.

У співах Хору, як і Ангелів, прославлявся Всевишній Бог, Ісус Христос, Діва Марія. Їх у драмах замінювали алегоричні персонажі. Такі співи виконували панегіричну функцію. Вони звучали в різдвяних драмах у сюжетній ситуації про народження Ісуса Христа, у великодній драмі пов'язані із сюжетами воскресіння Христа й визволення Першої людини з пекла та її вінчання на престолі. У драмі-міраклі панегіричними співами славили Богородицю, яка, згідно із християнським ученням, була заступницею людського роду перед Богом. У драмі-мораліте «Йосиф Патріарха» Лаврентія Горки Хор прославляв головного героя Йосифа за його душевну чистоту й витримку. В історичній драмі «Милість Божія», присвяченій визвольній боротьбі українського народу в середині XVII ст., Хор славить головного героя Богдана Хмельницького.

В інших сюжетних ситуаціях за допомогою співів Хору й Ангелів драматурги прагнули викликати у слухачів емоційні стани переживання і співчуття. І в таких випадках Хор і Ангели виконували співчувально-оплакувальну функцію. Драматурги створювали лірико-драматичні сцени, іноді повністю музичні, у яких емоційно виявлялося співчуття стражданням героїв. У деяких драмах Хор або Ангели виступали в діалозі з такими героями.

Співчувально-оплакувальні співи в різдвяних драмах звучали в розкритті сюжетної ситуації з Іродом — про вбивство немовлят; у великодніх драмах — про те, як Перша

людина оплакувала своє гріхопадіння, а в сценах страстей Христових були музичні «плачі» через страждання й муки Христа. В історичній драмі «Милость Божія» Хор співає про те, що Бог «скорблящих утішає».

У текстах співів Хору з панегіричною та співчувально-оплакувальною функціями драматурги досягали яскравої емоційної виразності — це, по суті, були два контрастні «емоційні центри», які естетично впливали на глядача. Відтворення таких двох контрастних образних сфер було притаманне поетиці Бароко і виявилось, зокрема, у партесному концерті.

В українській шкільній драмі простежуємо й інші драматургічні функції, такі як повідомлення, віщування, роз'яснення, засудження та моралізування.

У дослідженнях другого напрямку виявлено, що є драми, у яких автори надавали музичному компоненту особливо важливу драматургічну роль. Це дає підстави твердити про формування жанру «драма з музикою». Унікальною щодо цього є «Комедія на день Різдва Христова» Димитрія Туптала. У ній, порівняно з іншими драмами, частіше використовується музичний компонент. Крім того, у цій драмі помітні ознаки музичної драматургії. Драматург повторює окремі музичні номери, пов'язані з певним образом і смислом, що дає підстави умовно вживати термін «лейтмотив», який зазвичай застосовують, аналізуючи музику XIX століття.

Докладне дослідження музичного компонента в кожній із драм різних жанрів показало, що драматурги дотримувалися певних засад щодо застосування музики. У кожному з жанрів була своя специфіка її використання. У цьому драматурги могли спиратись на інонаціональний досвід, але, ймовірно, набували і власний.

Третій напрям реконструкції — пошук нотних текстів музичного компонента, а також визначення його музично-стильових особливостей. У результаті цього дослідження віднайдено нотні тексти кількох музичних номерів, виконуваних у драмах, на церковні гімнографічні тексти.

Це, найвірогідніше, була українська церковна монодія, але могли бути й партесні концерти на ті самі гімнографічні тексти. Використання наспівів на гімнографічні тексти зближувало драму зі Службою східного обряду й надавало драмі самотніших ознак.

Інший музичний жанр, з яким особливо тісно пов'язана драма, — духовний кант. Віднайдено кілька кантів, які звучали у драмах, здійснено порівняння віршованих музичних номерів драм і кантів. Як виявилось, вони ідентичні за особливостями строфічної будови й віршових розмірів і римуванням. Це дає підстави для висновку про належність музичного компонента драм і кантів до спільного ранньобарокового стильового пласта. Підтвердженням цього — унікальний нотний текст із назвою «Cant. Declamazione in Festum S. Catharina», зафіксований наприкінці драми-міраклю «Риторской Сивиллы Первое Прововестие»¹. Драма написана 1706 року в Чернігівському колегіумі. Уперше про неї і кант повідомила літературознавиця Людмила Посохова в монографії «На перехресті культур, традицій, епох: православні колегіуми України наприкінці XVII — на початку XIX століття [2011, с. 98] Іван Кузмінський опублікував цей кант у статті «Музична культура Чернігівського колегіуму в світлі нових джерел» [2019, с. 128–148].

Кант із Чернігівської драми, як і багато інших українських кантів XVII–XVIII ст., зафіксований в одноголосному викладі київською квадратною нотацією. Його мелодика має стильові особливості, притаманні українським бароковим кантам. Про це свідчить симетричність і квадратність мелодичних побудов, періодична повторюваність мелорядків, які римуються. Поряд із точною повторюваністю музичних побудов, використовується й варіювальний, варіантний та секвенційний види розвитку, що є однією з характерних ознак жанру канта. У цьому музичному номері використано

¹ Ці драма й кант зберігаються в Інституті рукопису НБУВ. Ф. 1, Спр. 206.

танцювальну мелодію з ритмо-інтонаціями павани і гальярди в різних модифікаціях, що також було притаманне мелодиці кантового жанру.

Значна подібність музичної стилістики цього музичного номера драми з жанром канту не випадкова. Адже шкільна драма і канти виникали у спільному шкільному середовищі й були пов'язані з навчальними курсами поетики. Творили драми й канти професори цих курсів і студенти. Тому збірники духовних кантів, які дійшли до нашого часу, — це важливе музичне джерело не тільки кантової культури, а й шкільної драми з музикою. Вони містять популярні канти, які використовували автори драм, а також музичні тексти, спеціально написані до драм. Про це свідчить друкований «Богогласник» 1790–1791 років. Про спорідненість музичних номерів драм із кантовим жанром свідчить і те, що в текстах драм їх часто називали «кант», як у драмі «Риторской Сивиллы Первое Прововестие».

За наявності жанрових ознак, подібних до канту, у музичному номері із драми «Риторской Сивиллы Первое Прововестие» відображено еволюційні тенденції в музичних номерах драм і виникнення на початку XVIII ст. нової полістрофічної композиції, що складається з кількох строф різного музичного змісту. Підсумовуючи сказане, сформулюємо деякі висновки.

Постановки в Україні шкільних драм із музикою були в тренді театральної культури Західної та Центральної Європи в епоху Бароко. У музичному компоненті української шкільної драми простежуються не тільки явища рецепції античних традицій, ранньобарокового стилю, а й тісні його зв'язки зі Службою східного обряду. Тому шкільна драма з музикою відповідала вимогам, які висували українські діячі культури — запозичувати чуже, але водночас спиратися й на своє, цього разу — на православну культуру. Шкільна драма в музичній частині була пов'язана майже з усіма жанрами української духовної музики. Вона важлива складова частина української музичної культури цього періоду.

Українська шкільна драма з музикою еволюціонувала з духовної до світської історичної драми. В інтермедіях, що виконувались між діями серйозної драми і мали світський зміст, звучали пісні й танці. Усе це дає підстави стверджувати, що українська шкільна драма з музикою була предтечею національного музично-драматичного театру. Тому слід вважати, що «Наталка Полтавка» І. Котляревського — це не початок української музичної драматургії, а її новий етап із використанням народної розмовної мови. У цій п'єсі у прикінцевому співі Хору можна помітити відголоски шкільної драми. Текст Хору закінчується такими релігійно-моралістичними рядками:

Коли хочеш бути щасливим,
То на Бога полагайся,
Перенось все терпеливо
І на бідних оглядайся.

Список використаної літератури

1. Корній Л. П. Українська шкільна драма і духовна музика XVII — першої половини XVIII ст. / Ін-т укр. археографії Акад. наук України. Київ, 1993. 188 с.
2. Кузьмінський І. А. Музична культура Чернігівського колегіуму в світлі нових джерел. *Київська академія*. 2019. Вип. 16. С. 128–159.
3. Посохова Л. Ю. На перехресті культур, традицій, епох: православні колегіуми України наприкінці XVII — на початку XIX ст. Харків: ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2011. 400 с.
4. Потульніцький В. А. Давньогрецька трагедія, як перший етап формування світобачення античного Елліна в материковій Греції, Криму та Північному Причорномор'ї. *Українська орієнталістика* : зб. наук. пр. Вип. 6 : *Кримські татари: етногенез, історія державних інституцій, міграційні процеси, культурна спадщина* : матеріали міжнар. наук. конф. (Київ, 20 жовтня 2012 р.). Київ, 2012. С. 5–11

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331814>

КОЧЕРЖУК Д. В.

Інститут театрального та музичного мистецтва Київського міжнародного університету. Заслужений артист естрадного мистецтва України, доцент кафедри музичного мистецтва. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського Національної академії наук України. Аспірант відділу музикознавства та етномузикології. Науковий керівник — В. В. Кузик, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник (Київ, Україна).

Kocherzuk, Denys. Institute of Theatre and Musical Arts of the Kyiv International University. Honored Artist of Variety Art of Ukraine, Associate Professor at the Department of Musical Arts. Maksym Rylskyi Institute of Art Studies, Folklore, and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine. PhD student at the Department of Musicology and Ethnomusicology. Scientific Supervisor — Valentina Kuzik, Candidate of Art Studies, Senior Researcher (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-9280-7973>

© Кочержук Д. В., 2024.

denis_kocherzuk@ukr.net

ФЕСТИВАЛЬ «ЧЕРВОНА РУТА» ЯК ЧИННИК ФОРМУВАННЯ УКРАЇНСЬКОГО ФОНДОВОГО ЗВУКОЗАПИСУ

THE FESTIVAL “CHERVONA RUTA” AS A FACTOR IN THE FORMATION OF THE UKRAINIAN RECORD LABEL

Розвиток звукозапису в Україні та світі потребує ґрунтового дослідження із залученням наукових методів спостереження й аналізу — евристичного, емпіричного, системного, функціонального. Звукозапис як об'єкт технічного

й мистецького характеру має відповідну історію розвитку. Згідно з розвитком філософських, музикознавчих і технологічних компонентів, фахівці мали на меті створити певний предмет, що міг би фіксувати всі звукові процеси і явища задля збереження аудіо-інформації. Проте питання розвитку звукозапису набули маргінального характеру, тобто: ні науковці, ні виконавці не надавали ваги цьому феноменальному явищу. Розвиток звукозапису в українській культурі XX — перших двох десятиліть ХХІ століть спонукає до певного вирішення і ґрунтового дискурсу тих категорій, що знаменують (або маніфестують) творчість у «постсучасному» просторі. Звукозапис фіксує життєві культурні процеси, мистецькі явища, характерні для певного часу, він є своєрідною формою реставрації, запису та збереження аудіо-продукту, що став важливим явищем для сучасників. Фахівці у сфері культури і мистецтва досліджують здійснені звукозаписи за різними факторами: принципом, методом і специфікою фіксованого матеріалу. Тому значення звукозапису стало ключовою компонентою для фахівців, які досліджують мистецтво ХХ і початку ХХІ століть, зокрема форми й інструментарій розвитку запису звуку. Свідченням значимості звукозапису є збереження найкращих зразків культури та формування базового зібрання / архіву мистецьких здобутків людства.

Етнокультура, так звана «нова фольклорна хвиля» 1960-х, торкнулася майже всіх форм і жанрів музичного мистецтва. Особливо активно ці процеси відобразились у пісенній творчості, діяльності популярних ВІА — вокально-інструментальних ансамблів («Гроно», «Дзвони», «Смерічка» тощо). Водночас, характеризуючи динаміку та своєрідні особливості вокально-інструментальних ансамблів України середини ХХ ст., зазначимо вплив західноєвропейської течії поп-культури, що зародилася у Великій Британії і позначилася на ранній творчості молодих українських авторів. Так у музичному середовищі посилився вплив рок-культури, яка ґрунтувалася на використанні «дітищ НТР» — електрогітар,

йоніки та електросинтезаторів [Павленко, Юцевич, 2000, с. 79–80]. А біт-музика (тобто, чіткого ритмічного удару) репрезентувала поєднання розмаїтих стилів: рок-н-рол, ду-воп, скіффл, ритм-н-блюз та соул, і фактично стала передвісником початку розвитку нових музичних течій і напрямів української поп-музики. У музиці біг-біт домінує зазвичай електромузичний інструментарій, гучний, посилений динаміками ансамблевий злагоджений спів, чітка партія ритм-секції (бас-гітари й ударних інструментів) [Бойко, 2010, с. 265]. Для цього стилю характерне впровадження іншонаціональних фольклорних інтонацій, тобто естетики іншонаціонального фольклоризму. Здебільшого свідомо komponуються наспіви, які легко запам'ятовують слухачі.

Особливої популярності в українській музиці 1970-х років зазнав пісенний репертуар «Смерічки». Шалений попит серед слухачів мали «Тече вода», «Червона рута», «Водограй» тощо. Але з часом смаки публіки змінювались, популярність ВІА поступово згасала. Колектив «Смерічка» тричі змінював склад виконавців, а також вдавався до перерозподілу творчих обов'язків серед артистів.

Слушна думка українського журналіста Івана Лепши, який досить старанно спостерігає за еволюцією українського мистецтва й культури: варто організувати регулярний всеукраїнський молодіжний фестиваль популярної пісні, який був би присвячений історії розвитку цього жанру в Україні [Лепша, 1989]. Певний час він шукав можливостей залучити молодих артистів (аматорів) та професійних виконавців до відродження національної культури. Згодом усе ж вдалося здійснити омріяне. Так, у сучасній українській культурі з'явився Всеукраїнський фестиваль мистецтв «Червона рута».

Конкурс молодих виконавців під назвою «Червона рута» засновано 1989 року як змагання серед молоді у сфері сучасної та популярної пісні. Періодичність цього масового видовища — один раз на два роки. Перший рік — відбіркові тури молодих талантів у кожному регіоні України, а другий

рік (фінальний показ) — підготовка і проведення концерту у форматі телевізійної ротації для всіх зацікавлених глядачів та поціновувачів. На першому фестивалі окреслено певні жанри для виконавців, у яких вони могли продемонструвати щось власне, особливе й неповторне. Зокрема, вагому увагу організатори приділили жанрам популярної пісні, стилю денс-поп, рок-творчості й акустичній музиці. Ідея заснування фестивалю належала журналісту Івану Лепші, а всі організаційні процеси втілили в життя майстри української пісні, зокрема: Тарас Мельник, Кирило Стеценко, Анатолій Калениченко, Олег Репецький та Іван Малкович. За часи функціонування конкурсу «Червоної руті» в українському шоу-бізнесі з'явилося багато нових імен, які й донині популяризують українську пісню, що лунає планетою. Зазначимо, перший випуск телевізійного формату фестивалю відбувся 1989 року в м. Чернівці, а 2019 року, знову повернувшись на рідну Буковину, було востаннє проведено «Червону руту» [Червона Рута]. Подальша доля фестивалю невідома через події, що відбуваються в Україні.

Завдячуючи «Червоній руті», набули популярності Інесса Братушик, Марія Бурмака, Павло Дворський, Леся Горова, Ані Лорак, Наталія Могилевська, Олександр Пономарьов, Алла Попова, В'ячеслав Хрусенко, Ірина Шинкарук та ін. Окрім цього, в Україні відомими стали музичні гурти в жанрах рок, хіп-хоп і автентичної музики: «Брати Блюзу», «Даха Брах», «Плач Єремії», «Тартак», «ТНМК» тощо. За часи свого функціонування, що два роки, фестиваль «Червона рута» сприяв популяризації української музики, співпрацював з артистами, які були учасниками попередніх років, запрошував їх та гостей концертної програми працювати в журі, а також сприяв популяризації їхніх музичних творів (платівок), відкриваючи тимчасові крамниці для всіх охочих [Червона Рута]. Іноді учасників попередніх років, які скористалися можливістю потрапити в середовище шоу-бізнесу, популяризували себе власною аудіопродукцією (касетами або CD-платівками) під час проведення «Червоної

рути». Зрештою, у цьому зацікавлені і молоді артисти, і організатори фестивалю, які мали змогу скористатися підтримкою Міністерства культури і туризму України та Українського фонду культури, щоб платівки з українською піснею могли придбати поціновувачі української музики.

З року в рік на цьому конкурсі зростала кількість виконавців, кожен намагався знайти себе у сфері шоу-бізнесу як творча особистість, зацікавити публіку своїми творами, налагодити відносини з уже відомими артистами, які набули популярності завдяки «Червоній руті», або були метрами української естради.

Так чи так, але початок ХХІ ст. та розвиток нових технічних засобів вносили свої корективи. З'являлися нові технології, будувалися приватні заклади, розраховані на запис музичних творів, здійснювався ребрендинг цифрової дистрибуції. Організатори «Червоної рути» також не втрачали можливостей скористатися усіма перспективами аудіовізуальної продукції. Так, з початку 2011-х років трансляція вже відбувалася на мережевих інтернет-каналах, платформах Facebook та Instagram, навіть було створено власний YouTube контент. Окрім цього, щоразу під час фестивалю випускали музичні платівки учасників попередніх років, а молоді артисти й конкурсанти теж пропонували свої записи, щоб долучитися до таких інтерференційних дій.

Завдяки інтернет-ресурсам є можливість ознайомитися з історією фестивалю, переглянути усі відео щодо періоду його становлення, здійснити віртуальний екскурс, щоб дізнатись про перші творчі кроки багатьох виконавців. Однак нині цей творчий продукт набуває бізнесового характеру. Чимало артистів та продюсерів, які охоче брали участь у проведенні фіналів, порушили його автентичність, яку започаткував 1989 року І. Лепша. Нині організатори та продюсери «Червоної рути» варіативно переплітають дуалістичну назву «шоу-бізнес». Вони використовують професійну частину артистів для участі у фестивалі, розбавляючи його аматорським музикуванням (маловідомими колективами

або артистами з периферії, які не в змозі забезпечити собі більш якісного оформлення виступу). Зауважимо, що багатьох із молодих талантів справді не помічають ні публіка, ні члени журі, бо тільки професійні виконавці здатні рекламувати й популяризувати свою творчість власним коштом або за підтримки меценатів. Насправді ж іноді талановиті співаки чи інструменталісти, маючи творчу жагу, на певний час спалахують, але без підтримки згодом згасають.

Фестиваль «Червона рута» — один із вагомих чинників в українському мистецтві, покликаному поширювати в людському загалі національну ідею. Він популяризує вітчизняну музичну культуру, виявлену в мелосі, мові, гармонічній фактурі твору. Проте, доки система шоу-бізнесу буде підкорена процесами дуалістичної форми грошової винагороди, питання щодо нових артистів і музики проблематичне. Так, виявлення під час конкурсу талановитих митців — це все в минулому. Останніми роками публіка не бачила нових творчих індивідуальностей, як це було до 2011 року. Сподіваємось, що після довгої перерви (*востаннє «Червона рута» відбулась в м. Чернівці 2019 року*) організатори наважаться надати перевагу не «шоу-бізнесу», а творчості, таланту і мистецтву.

Список використаної літератури та джерел

1. Бойко О. М. Становлення української рок-музики: біт-біт. *Музична україністика: сучасний вимір* : зб. наук. ст. / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Нац. акад. наук України. Київ, 2009. Вип. 3 С. 264–283.
2. Лепша І. Пісня буде поміж нас: Зірки української естради. Київ : Україна, 1989. 91 с.
3. Павленко О. М., Юцевич Ю. Є. Рок-музика та її вплив на молодь. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. 2000. № 5. С. 79–85.
4. RutaFest — Всеукраїнський фестиваль сучасної пісні та популярної музики. *Червона рута*. 2023. URL: <http://rutafest.art/load/> (дата звернення: 23.11.2023).

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331817>

Кузик В. В.

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського Національної академії наук України. Доктор філософії мистецтва, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу музикознавства та етномузикології (Київ, Україна).

Kuzyk, Valentyna. Maksym Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine. Candidate of Art Studies (PhD), Senior Researcher at the Department of Musicology and Musical Ethnology (Kyiv, Ukraine).

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

© Кузик В. В., 2024.

valentynakuzyk@gmail.com

ЕТАПИ ДОЛІ — ЕТАПИ САМОПІЗНАННЯ: ЮРІЙ ФІАЛА ЗНАНИЙ У СВІТІ, ТА НЕЗНАНИЙ В УКРАЇНІ

STAGES OF DESTINY — STAGES OF SELF-DISCOVERY: YURIY FIALA IS KNOWN WORLDWIDE BUT UNKNOWN IN UKRAINE

Робота над енциклопедичними виданнями потребує зростання пошукових імпульсів і залучення значно ширшого кола явищ та персоналій, ніж передбачено у звичній фахово освітній праці. Особливо це помітно, коли вивчаємо тематику, що довгі десятиліття тоталітарного устрою була для нас «табу» за залізною куртиною. Окремо пильному цензорському оку підлягали діячі української діаспори, які на-самперед через політичні і воєнні обставини змушені були полишити рідний край.

До таких належить і видатний композитор **Юрій Йосипович Фіала** (George Fiala) — композитор, піаніст,

органіст, диригент, музичний педагог, член Канадської ліги композиторів (з 1955). Комітет українців Канади у Вінніпезі (штат Манітоба) відзначив його здобутки престижною Шевченківською медаллю (1974). Ю. Фіала нагороджений також пам'ятною медаллю Американського Біографічного Інституту в м. Ралі (штат Північна Кароліна, 1987). Доля дарувала йому довге життя — 95 років (31 березня 1922 — 6 січня 2017) і щастя на схилі літ побувати в рідному Києві — місті дитинства і юності. У серпні 1987 під склепінням київських храмів прозвучала його «Літургія до 1000-ліття християнства в Україні» (того ж року цей твір виконано і в Едмонтоні, Канада); Композитор як запрошений гість приїжджав на перший «Київ-Музик-Фест» (1990). У Великому залі Київської консерваторії відбувся авторський концерт митця з нагоди його 70-річчя (1992), на якому було оголошено про прийняття Юрія Фіали до Національної спілки композиторів України як її зарубіжного члена. Зрештою, українській музичній громадськості годилося б минулого року відзначити 100-річчя композитора, як завжди це робимо. Однак ми всі свідомі того, що навесні 2022 українцям було не до творчих проєктів — 24 лютого 2022 року в нас почався відлік трагічного воєнного часу.

Лише тепер у рамках нинішньої Міжнародної конференції з'явилася можливість згадати про видатного українсько-канадського композитора, його нелегкий життєвий шлях, понівечений війною, митарства й пошуки свого творчого призначення, визнання й тріумфи, скруту й поневіряння, думки про втрачену рідну країну... Підсумовуючи, все це він назвав нелегкими етапами життя, що відбулися на пожовклих сторінках авторського машинопису¹ (їх пан Юрій написав спеціально для конкурсу з мемуаристики, організованому в Канаді українською діаспорою, щоб підтримати новоприбулих повоєнних емігрантів: перші три переможці отримали

¹ Fiala G. Confession [Сповідь]. In Ukrainian 1922–1953. Ukraine — Belgium — Canada / University of Calgary, Canada. Montreal, 2002.

навіть невеликі грошові премії для облаштування в нових умовах)¹. Прочитую кілька фрагментів, пов'язаних з Україною та Києвом. Починаються «Спогади» авторським прологом:

Мене запитують, чому саме Сповідь? Для чого, в чім сповідатися? І перед ким? Не відповім ані словом. Бо брак мені їх, прудких, кучерявих. Їх складають ієрогліфи чуттів. А чи ж відчувають двоє однаково?

Колись зустрів такого, що шукав мудрості у злі. На собі самому хтів він випробувати всі форми пороків, створені людством. Не слід йому дивуватися. Він напевно не мав потреби у розкритті перед чужими очами нутра свого, свого ества. Цю потребу мають інші. Для чого? Хіба стає легше опісля?.. Поспішаю і я [Fiala, 2002, арк. 1].

Зростав він в інтелігентній київській родині: батько Йосип Фіала (Фіало) був капітаном авіації, що в ті часи становило загрозу для життя, тож перекваліфікувався на інженера-кресляра. Мати — Анна / Ганна (в дівочтві Уляницька) була мовознавиця (особисто співпрацювала з Агатангелом Кримським), згодом професорка англійської мови в Інституті Всеукраїнської академії наук. Батьки любили мистецтво, музику, обоє добре грали на фортепіано (в юнацькі роки батько закінчив Київську консерваторію як піаніст). Занотовуючи подію свого народження, композитор писав:

*Світ Божий всміхнувся мені в останні хвилини
тридцять першого березня року тисяча дев'ятсот
двадцять другого. Уточнюючи, то вже не був день.*

¹ Ю. Фіала залишив «Щоденники» (1943–2009) — понад 1700 аркушів. Контроль над використанням матеріалів митця заповідано небожу Івану Яворському — знаному журналісту й політологу. Архів композитора зберігається в Калгарському університеті (University of Calgary), Канади. *George Fiala fonds*. ACU SPC F0107. URL: https://searcharchives.ucalgary.ca/uploads/r/university-of-calgary-special-collections/0/8/0/0809f22f9bf556ab10bf432d823e5989fad6692141091f3c81920c4fad909c04/F0106_george-fiala-fonds.pdf (дата звернення: 12.09.2023).

Надворі темно й зимно, весна запізнювалася та ніяк не бажала вступити у свої права. В коминах гудів вітер, а дідуган-домовик крехтів на сходах пересохлих деревом старої будівлі.

Тло — наскрізь романтичне. Проте, як може впевнитися кожний, фатальною була сама дата: ніч із тридцять першого березня на ... перше квітня (!?!). Направду, в самому факті появи моєї на землі під це сміховинне число крилося, мабуть, нещастя. Як час-то потім, ідучи тернями життєвого шляху, я згадував про це, особливо в години зривів і невдач [Fiala, 2002, арк. 2].

Значний вплив на формування музичного таланту хлопця мала тітка (сестра матері) — Оксана Уляницька — провідна солістка (колоратурне сопрано) Київського оперного театру. Тож з 1934 року він почав навчатися в Київській музичній школі для обдарованих дітей у класі професора Костянтина Михайлова, а вже 1935 року відбувся його композиторський дебют — написав «Мазурку» (дивовижно, її надрукували в газеті «Правда!»). Рядки, писані про дитинство, пов'язані з незабутніми й чарівними спогадами про Київ:

Місцем народження був Київ: я любив його вже з раннього дитинства. <...> Ще малим хлопцем, глибоко затаївши подих, я довгими годинами простоював у тихих, холодних закутках величної Софії, вбираючи в себе на все життя суміш вологої імлі й урочистої простоти її склепінь, блукав у високій, запашний траві навкруги неї; я майже напам'ять знав лабіринти Лаври; я сотні разів подивляв гордої краси Андрія. А хіба можна обчислити, як часто я знаходив собі місце поруч Святого Володимира, обдивляючи з Дніпрових схил краєвиди Подолу, Труханова острова? [Fiala, 2002, арк. 3].

У 1939–1941 роки Ю. Фіала навчався в Київській консерваторії — клас композиції Л. Ревуцького (оркестровки —

Б. Лятошинського, історії музики А. Ольховського). Події Другої світової війни зламали плин його біографії: у 1942–1945 роках навчався в Берлінській музичній академії (Königlichen Akademischen Hochschule für Musik) у класі композиції Ганса-Марії Домбровського (Hans-Maria Dombrowski), учня Ганса Пфіцнера (Hans Pfitzner), додатково брав уроки симфонічного диригування у видатного В. Фуртвенглера.

У 1945 році молодий музикант переїхав до Брюсселя (Бельгія), де вивчав композицію і диригування у Йозефа Йонгена (Joseph Jongen), композитора і диригента, тодішнього директора Королівської музичної консерваторії (Koninklijk Conservatorium Brussel). Отримав Спеціальну стипендію від Ватикану (1946), що дало йому змогу три роки присвятити тільки композиції (написав понад 40 творів), а також брав участь як композитор, піаніст та диригент у П'ятому концерті сучасної музики, організованому «Seminaire des Arts» у рамках Весняного Фестивалю Музики в Брюсселі (1948), яким керував композитор Андре Сурі (André Souris). На цьому концерті була виконана «Проста музика» для двох фортепіано Ю. Фіали. Тоді ж він познайомився з представниками нової паризької школи П'єром Булезом (Pierre Boulez) і Рене Лейбовіцем (René Leibowitz). Ті майже п'ять років бельгійського періоду були надзвичайно плідними для молодого композитора, коли він не тільки увійшов у струмінь нового напрямку сучасної музики, а й зазнав першого на своєму життєвому шляху тріумфу, як потім зазначав у мемуарах. Проте роки навчання в Київській консерваторії полишили яскраві спомини, що випромінюють світло очевидця на ті вже давні події.

На чолі Київської консерваторії стояв Абрам Луфер. То був типовий партієць, людина зусебіч «надійна», хоча й непоганий музикант.

<...> Якість викладання завжди була на належній висоті. Уже пізніше я мав нагоду порівняти обсяги київських навчальних програм із курсами європейських консерваторій, як, наприклад, «Akademische Hochschule

für Musik» у Берліні, «Conservatoire Royal de Musique» у Брюсселі. І мушу констатувати, що програми Київської державної консерваторії набагато перевищували всі інші серйозністю й різнобічністю своїх вимог [Fiala, 2002, арк. 33].

Особливо для мене цінні рядки, безпосередньо присвячені вчителю з композиції, що дають змогу визначити істинні пріоритети в системі композиторських авторитетів 1930-х років:

Моїм професором композиції став Левко Миколайович Ревуцький. Це був музикант з іменем, майстер, який мав низку друкованих творів, людина виняткового авторитету й мистецької ваги. Він був у розквіті творчих сил, його поважали й надзвичайно шанували колеги-професори, любили студенти, він був дуже популярний серед широкої маси і ... протягом останніх одинадцяти років перед початком Другої світової війни не написав майже жодної ноти, якщо не рахувати «Пісні про Сталіна». Її було зроблено з примусу. Сам автор, складалося враження, щиро встидався свого витвору. <...> Відома «національна політика» більшовицької партії полягала на практиці в тотальному винищуванні всього своєрідного й цікавого, що крилося в культурі того чи іншого народу, який адміністративно входив до складу «дружньої сім'ї» советських республік. <...> Мета була проста: викоринити до кінця все, що спроможне було нагадати тому чи іншому народові його віковічні традиції, історію, його стремління до політичної і культурної незалежності. <...> «Сталінське піклування про людину» [в Україні] виявилося в експериментальній медицині — академік Богомолець; в літературі — Корнійчук (драматургія) і Павло Тичина (поезія); в музиці ця роля припала на Левка Миколайовича Ревуцького.

Уся різниця полягала лише в тому, що зазначені «діячі» на всі лади вихваляли советську владу, <...> З уст же Левка Миколайовича ніколи не можна було почути усіх тих підлабузницьких сюсюкань і вірнопідданських запевнень на адресу «владу маючих». Він занадто добре розумів зміст усього, що відбувалося, занадто добре бачив те, що діялося навкруги. І лишаючись чесною людиною, він не міг кривити душою. Він ... мовчав, час від часу посміхаючись у свої довгі, сиві вуса.

А ми, його учні, чудово розуміли його положення; його мовчазність і задумливість нас не дивували. Що міг він вдіяти, про що говорити, він, який все життя своє присвятив праці над українською піснею, розвитку української музичної культури, української не лише «по формі», але й змістом, своїми неззаперечними якісними прикметами? Адже це він, Левко Миколайович Ревуцький, являється творцем першої справжньої української симфонії; це він зумів на ділі довести, що українська пісенність заслуговує на найширшу увагу митців і що український фольклор надається не тільки на примітив пісенної обробки. <...> Левко Миколайович на практиці довів, що настав найвищий час визволитися нарешті від впливів музичного дилетантизму й аматорства, які затримують розвиток української музичної культури, тягнуть її назад, не даючи можливості показати цивілізованому світові всі її позитивні якості й художні цінності [Fiala, 2002, арк. 29].

Мандри Європою — Німеччина, Бельгія — закінчилися 1949 року, коли пан Юрій, перетнувши Атлантичний океан, дістався Канади. Спочатку замешкав у Монреалі (1955 отримав громадянство Канади). Початок життя за океаном виявився скрутним, був радий будь-якій пропозиції, активно працював як композитор, піаніст, органіст, музичний педагог. Писав переважно невеликі фортепіанні п'єси для дітей, що

мали широкий попит. Його перший концерт у Канаді як піаніста відбувся в Торонто (18 березня 1949). Рік спробував знайти себе в Австралії, у Сіднеї (1959–1960) і знову повернувся до Канади. У 1967–1987 роках працював диктором-продюсером відділення CBC–Radio Canada International (Радіо Канада Інтернешнл) у Монреалі. Його твори «Капричіо», «Концерт на музика» для фортепіано з оркестром виконувались на Першому (1965) і Другому (1968) міжнародних конкурсах піаністів у Монреалі. З нагоди 60-річчя митця (17 листопада 1982) у концертному залі університету Мак Гілл — Поллак-голі (Pollack Hall of McGill University in Montreal) було проведено авторський концерт; у Нью-Йорку в «Carnegie Hall» 1 квітня 1984 відбулася прем'єра «Святкової увертюри», створеної на замовлення Української національної асоціації у США, а 21 листопада 1982 прозвучала його «Українська симфонія» в «Roy Thomson Hall» у Торонто у виконанні Американського симфонічного оркестру під керівництвом Володимира Колесника. І, зрозуміло, Літургія на 1000-ліття хрещення Руси (1987), яка дала йому щастя відвідати рідне місто на схилах могутнього Дніпра.

У списку творів Юрія Фіали — понад 200 позицій тільки крупної форми. Опрацьовую його для окремої статті про композитора в останній том «Української музичної енциклопедії». Нині думаю про можливість опублікувати «Confession / Сповідь», відповідно перенабравши текст із машинопису, подати потрібні коментарі тощо. На таку роботу отримала згоду й бажання допомогти від політолога Івана Яворського — небожа композитора (сина молодшої сестри Юрія Фіали). Сподіваюся, процитовані фрагменти композиторських мемуарів свідчать про те, наскільки це цікавий матеріал, особливо коли наша культурознавча наука повернулася до пильного вивчення персоніфікованої історії України.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331821>

Кузик В. В.

Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М. Т. Рильського Національної академії наук України. Доктор філософії мистецтва, кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник відділу музикознавства та етномузикології (Київ, Україна).

Kuzyk, Valentyna. Maksym Rylskyi Institute of Art Studies, Folkloristics and Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine. Candidate of Art Studies (PhD), Senior Researcher at the Department of Musicology and Musical Ethnology (Kyiv, Ukraine).

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

© Кузик В. В., 2024.

valentynakuzyk@gmail.com

«УКРАЇНИ СЛАВА СТАНЕ ПОМІЖ НАРОДАМИ» — САКРАЛЬНА СУТНІСТЬ ДЕРЖАВНОГО ГІМНУ УКРАЇНИ

“THE GLORY OF UKRAINE WILL RISE AMONG NATIONS” — THE SACRED ESSENCE OF THE STATE ANTHEM OF UKRAINE

Незадовго до відзначення 32-ї річниці Дня незалежності України у вітчизняних засобах масової інформації вкотре промайнула звістка, що Центр світової спадщини ЮНЕСКО визнав Державний український гімн найкращим у світі — *the Best National Anthem in the World* — за чотирма показниками: загальна милозвучність, гармонійний синтез музичного та вербального складників, оригінальність і цілісність форми твору. Загалом, до рейтингу було залучено державні гімни 193 країн світу, з-поміж яких і такі всесвітньо знані як великобританський «*God Save the King*», американський

«*O say can you see*» та французька «Марсельєза» («*La Marseillaise*»). Ця інформація спонукала мене написати окрему музикознавчу розвідку про музично-поетичний зміст нашого національного гімну та «заарканити» (тобто вловити) його мелодичну лінію і перевести її в графічну площину: **audioline** → **graphicline**.

До історії створення гімну України, його пасіонарної долі зверталися відомі дослідники — історик Володимир Трембіцький [2003], літературознавці Федір Погребенник [1992] і Дмитро Чередниченко [2005], музикознавець Олександр Зелінський [2001]. Та, на мою думку, найбільш ґрунтовно її розкрила видатна музикознавиця, znana дослідниця життя і творчості Михайла Вербицького, незабутня Марія Загайкевич, яка 2006 року написала окрему книжечку «Державний гімн України. Популярний історичний нарис» [Загайкевич, 1998; 2006].

Поява гімну на історичному обрії ще бездержавного, але вже національно свідомого українства була знаковою, символічною і навіть дещо містичною. Адже у вирії тих революційно-демократичних зрушень 1860-х років на східних землях Європи (про що не зазначалося у жодному історичному підручнику тоталітарної доби) склалась така непередбачувана ситуація, коли вірші Павла Чубинського, поета, історика і народознавця, створені 1862 року в Наддніпрянській Україні, були надруковані (без зазначення автора) в Галичині у львівському віснику «Мета» (1863, № 4) в добірці поезій самого Т. Шевченка. А на музику ці рядки поклав священик, хоровий диригент і композитор-аматор із Перемишлянського краю Михайло Вербицький. Варто звернути окрему увагу, що автори гімну були підданими двох різних імперій, розмежовані державними кордонами із суттєво відмінними нормами суспільно-політичного життя кожної.

Перший шкіц твору М. Вербицький написав для голосу в супроводі гітари (музика був вправним гітаристом) та одразу ж здійснив хорову розкладку на чотири голоси. Її, як патріотичну пісню, співали в Перемишлі ще в 1863–1864 роках.

Пісня поширювалася і вже 1864 року прозвучала у Львові зі сцени «Руської бесіди» у п'єсі «Запорожці» Кароля Гейнча (Гінча). Неймовірний успіх вона мала у першому в Перемишлі концерті, присвяченому Тарасові Шевченку (березень 1865).

А тепер звертаю увагу на містичний штрих: уперше патріотичну пісню «Ще не вмерла Україна» за редакцією Анатолія Вахнянина та Порфирія Бажанського було опубліковано у Львові у збірці «Кобзар» 1885 року. І того ж року, у тому ж Львові вперше було надруковано «Молитву. Гімн на жіночі голоси» Миколи Лисенка на слова Олександра Кониського, який визнаємо другим духовним / сакральним гімном України. Символічно, що за велемудрим роздумом всіма шанованої пані Історії, українству й світові було хронологічно одночасно представлено в публікаціях два дорогоцінні символи української нації.

З утворенням Української Народної Республіки уряд країни 1918 року затвердив хор «Ще не вмерла Україна» Державним Гімном. Після 1920 року з мандрами Українського національного хору під орудою Олександра Кошиця цей гімн став знаним у багатьох країнах Європи й Америки. Але в самій Україні за радянських часів гімн було заборонено, за його спів можна було втратити свободу й життя. Хоча політична роль і звучання гімну поверталися під час проголошення Карпатської України (1939) та відновлення Української державності (Львів, червень 1941). Зрештою, 24 серпня 1991 року після прочитання «Акту проголошення незалежності України» гімн «Ще не вмерла Україна» прозвучав і у Верховній раді України (думаю, що в багатьох патріотично налаштованих людей, які бачили це по телебаченню, викликало здивування й почуття гіркоти, як мало хто з народних депутатів, присутніх у залі, підхопили спів Українського народного хору імені Григорія Верьовки під орудою Анатолія Авдієвського, розміщеного на балконі). У тривожні дні Революції Гідності 2014 року «голосом українського гімну» став відомий співак, народний артист України Олександр Пономарьов, а від часу урочистостей з нагоди 30-річчя

України та в годину кривавого протистояння з північним ворогом цей наспів набрав могутнього звучання у виконанні «Дзідзьо» — популярного співака Михайла Хоми. Сьогодні ситуація докорінно змінилася — цей гімн живе в серцях українців, воїнів, ветеранів, юнаків і малечі. Його спів надиhaє до спротиву ворогові, наповнює груди почуттями свободи й переможності.

А що ж до заявленого аркану **audioline** → **graphicline**? Я розробила інструментарій, у якому чотири типи такого вловлювання / «заарканення»: два основні — Меандр і Манда́ла; два похідні — Вільна і Синтетична форми. Відповідно до цього інструментарію, Гімн «Ще не вмерла України» (нова редакція тексту) найвідповідніше розглядати за методикою Мандали, що будується за аналогію з графіками Полярної системи координат (лінії нотоносія утворюють кола диска, а тактові риси стають радіусами). Графічна лінія (схема 1) ґрунтується на мелодиці твору (див. нотний додаток). Узяла найбільш уживаний варіант; на жаль, нині є кілька мелодичних версій, особливо відчутні відхилення у кадансових зонах). Текстова / вербальна основа розподіляється за трьома елементами, у кожному об'єднано два поетичні рядки. **Перший:** «Ще не вмерла України ні слава, ні воля. / Ще нам, браття молодії, усміхнеться доля» — цей елемент міститься в центрі ядра диску (зелений колір). **Другий:** «Згинуть наші вороженьки, як роса на сонці, / Запануєм і ми, браття, у своїй сторонці» — середина диску (ноти виписуються відповідно до звуковисотності, колір помаранчевий).

Третій елемент, по суті, — рефрен / приспів повторений двічі: «Душу й тіло ми положим за нашу свободу, / Покажемо, що ми, браття, козацького роду». Для зафарбування цього елемента використала синій колір. Зауважу, я не дублювала мелодію (хоча, можливо, будуть охочі це зробити, вітаю!), адже утворена **трійця**, думаю, найбільш логічна за креативними задумами поета і композитора (схема 2).

Перший елемент

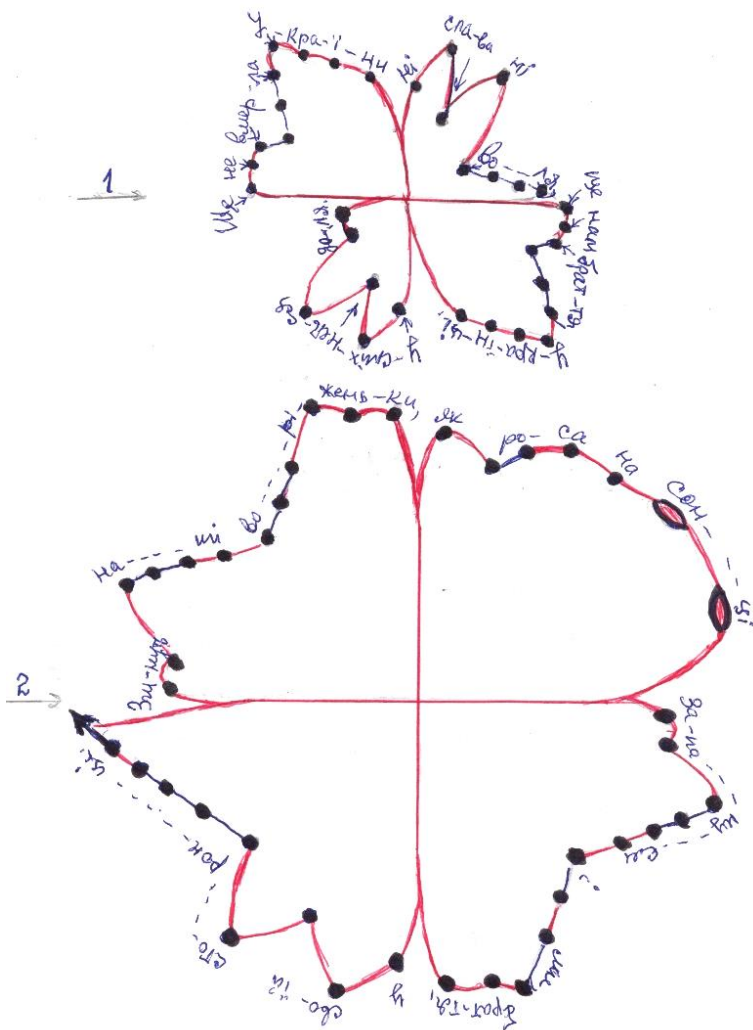
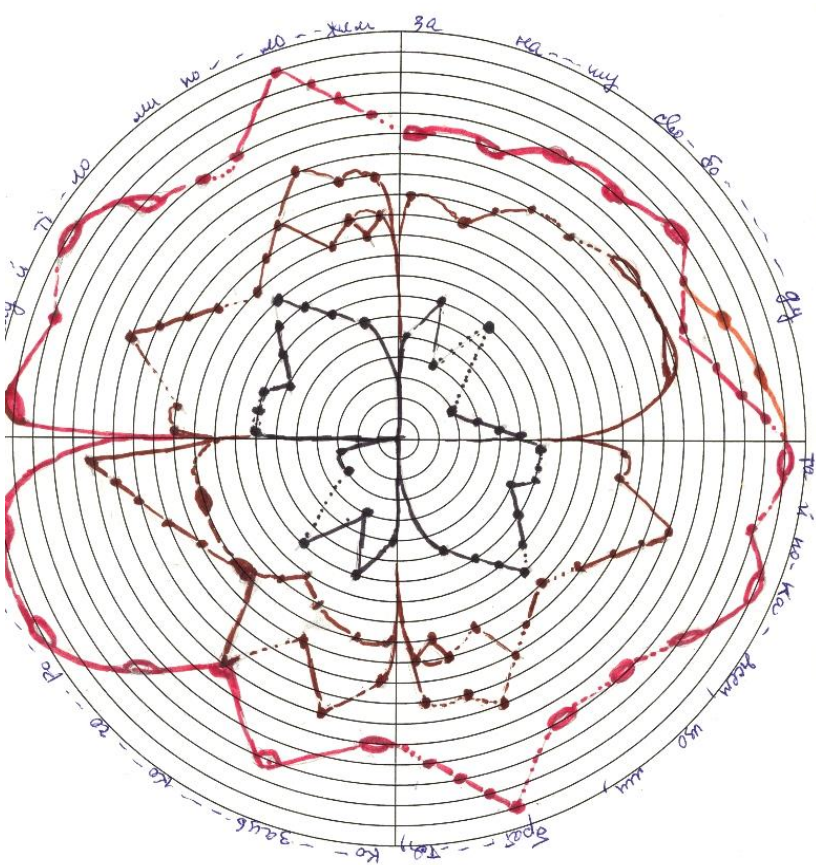


Схема 2

Другий елемент



Визначивши всі елементи на площині диска, вбачаємо, що Мандала Гімну утворює дивовижну сакральну квітку в опуклій красі її розкритих пелюсток. Ця квітка з яскравого вінка тих квітів-самоцвітів, що несуть у собі життєдайну силу первісної енергії планетарного буття, дарують благо, вселяють почуття гармонії людини й природи, людини й всесвіту (схема 3).

Третій елемент



Нотний додаток

Варіант для дво-триголосного хору:

Ще не вмер - ла У - кра-ї - ни ні сла-ва, ні во - ля,
 ще нам, брат - тя у - кра-їн - ці, у - сміх - не-ться до - ля!
 Заи-нуть на - ші во - рі- жень-ки, як ро - са на сон - ці!
 За - па - ну - см і ми, брат - тя, у сво-їй сто - рон - ці!
 Ду - шу ї ті-ло ми по - ло - жим за на - шу сво - бо - ду,
 та ї по-ка-жем, що ми, брат - тя, ко-заць-ко-го ро - ду! // ро - ду!

Список використаної літератури

1. Загайкевич М. П. Державний гімн України. Популярний історичний нарис. Київ : Муз. Україна, 2006. 56 с.
2. Загайкевич М. П. Михайло Вербицький. Сторінки Життя і творчості. Львів, 1998. 148 с.
3. Зелінський О. С. Редакції гімну «Ще не вмерла Україна» в старих рукописах та першоджерелах. *Musika Galiciana*. Львів, 2001. Т. 6. с. 257–307.
4. Погребенник Ф. П. Українські пісні-гімни. Київ : Знання, 1992. 64 с.
5. Трембіцький В. Національний гімн «Ще не вмерла Україна...» та інші гімнові пісні : посібник. Вид. 2-ге перероб. і доп.. Львів : Наукове тов. ім. Шевченка, 2003. 174 с.
6. Чередніченко Д. С. Павло Чубинський. Київ : Альтернативи, 2005. 374 с.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331824>

МИРОНЕНКО А. М.

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

Myronenko, Anna. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Postgraduate student at the Department of History of the Ukrainian Music and Musical Ethnology. Scientific advisor — Marianna Kopytsia, Doctor of Art Studies, Professor, Head at the Department (Kyiv, Ukraine).

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

© МIRONENKO A. M., 2024.

annamironenko2611@gmail.com

ЧИ БУВ У ГЛУХОВІ ОСЕРЕДОК МУЗИЧНОГО ТОВАРИСТВА ІМЕНІ МИКОЛИ ЛЕОНТОВИЧА?

WAS THERE A BRANCH OF THE MYKOLA LEONTOVYCH MUSIC SOCIETY IN HLUKHIV?

Наприкінці ХХ століття, після надання публічного доступу до архівних документів, науковці отримали широкі можливості досліджувати важливі події в історії України. Однією з цінних і яскравих сторінок буття нашої країни є діяльність Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича, значення якого для українського відродження важко переоцінити. Створене більше, ніж через два місяці після смерті Миколи Леонтовича на знак протесту проти нищівної політики нової влади, товариство мало на меті будувати культуру України на її сакральних національних цінностях. Діяльність Товариства розгорнулась у всій Україні, у 69 філіях і осередках у містах і містечках України — тому через сім років їх звинуватили в націоналізмі, у відхиленні від ідей пролетарського

мистецтва, реорганізовано, членів товариства репресовано, а пам'ять про його діяльність заборонено на довгі десятиліття. Лише зі здобуттям незалежності України настала можливість вивчати «секретні» матеріали, досліджувати діяльність Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича.

Першою такою розвідкою стала праця Анастасії Адаменко і Тетяни Воронкової «Всеукраїнське музичне товариство імені М. Д. Леонтовича» [1982], яка містила стислий огляд документів Товариства. Особливо ґрунтовними дослідженнями є монографія Олени Бугаєвої «Архівна спадщина Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича» [2011] та її продовження — «Музичне товариство імені М. Д. Леонтовича (1921–1931): біографічний словник» [2015]. Досліджуючи архіви Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (фонд 50), інші дотичні матеріали, науковиця опублікувала імена членів товариства, географію філій, охарактеризувала середовище, у якому відбувалося становлення Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича, етапи і напрями його діяльності, документацію філій, каталоги рукописів нот, каталог фонду Музично-теоретичної бібліотеки імені К. Стеценка, фотодокументи.

Більш компактна праця про діяльність Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича — монографія Валентини Кузик «Музичне товариство імені Леонтовича — 100 років. Стратегія виживання» [2022], доповнена фотодокументами Олени Бугаєвої.

Відома інформація про осередок Музичного товариства у Глухові Сумської обл. (до 1925 р. — Чернігівська губернія), даних про який раніше не було виявлено в жодних матеріалах культурного та музичного фондів Глухівщини. Це актуалізувало два питання: чи був у Глухові осередок Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича і хто був його представником?

Завдяки вагомим знахідкам історія створення і діяльності Товариства стає більш виразною. Автори залучають багатий матеріал, але не менше залишається недосліджених

питань, одне з них — створення Глухівського осередку, до якого науковці ще не зверталися. Автору статті вдалося віднайти відомості в різних архівах і поєднати їх, що маленьким струмком вливається в колосальну ріку історії Товариства. Проаналізуємо віднайдені факти, щоб відповісти на запитання: чи був у Глухові осередок Музичного товариства імені Миколи Леонтовича?

На засіданні Чернігівської філії в рік її створення (1923) було вирішено швидко організувати музичні осередки, «що керували б роботою своїх округ чи районів в таких місцях Чернігівщини: ... Глухові...» [Протокол, 1923, с. 2]. Станом на першу половину 1925 р. зафіксовані нові осередки в містах Остер, Мринськ, Конотоп [Лист, 1925, с. 22]. Немає інформації про Глухів і в ремарці з листа філії до редакції журналу «Музика» про налагодження роботи з хорами округи [Лист, 1925, с. 41]. Питання про організацію глухівського осередку знову було порушене в листі музичної секції до Товариства і названо таким, що стоїть «на порядку денному» [Лист, 1925, с. 43]. Інших даних із цього питання у фонді № 50 ІР НБУВ не знайдено. Тобто, станом на 1925 р. у Глухові осередку Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича не було, хоч керівництво Чернігівської філії і мало намір відкрити його. У цьому переконує і те, що ні в бібліотеці Глухівського учительського інституту (нині — Глухівського національного педагогічного університету імені Олександра Довженка), ні в Глухівській публічній бібліотеці немає примірників журналу «Музика», які розсилали до філій та осередків, а також нотних збірок видавництва Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича.

Проте імена і зв'язки з результатами діяльності Товариства свідчать про те, що Товариство мало вплив на культурно-мистецьке життя Глухова, найімовірніше, в офіційно не затвердженому статусі.

О. Бугаєва наводить списки членів філій Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича, серед них — Михайло Іванович Стратанович [2011, с. 380], який свого часу працював

у Глухівському учительському інституті. Під його керівництвом навчався Нестор Городовенко, майбутній персональний член Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича (від 1921 р.), дійсний член Товариства у 1924–1926 рр., керівник капели «Думка» [Бугаєва, 2011, с. 358]. У складі Товариства у всіх його трансформаціях (ВКВПЛ та ВУТОРМ) був письменник Степан Васильченко [Бугаєва, 2011, с. 358], колишній студент Глухівського учительського інституту (1904–1905), і Павло Сениця, композитор, колишній учень Хрестовоздвиженського трудового братства Глухівського повіту (покинув братство 1900 р.) [Бугаєва, 2011, с. 360]. Ці імена, пов'язані з Глухівщиною, спонукають шукати докази про діяльність Глухівського осередку Товариства. У документах фонду є ім'я колишнього глухівського гімназиста (1900–1909) Федора Ернста, який не був офіційним членом Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича, проте друкувався в журналі «Музика», виступав у наукових «Вівторках», які організовувало Товариство. Наявний у фонді також культурно-історичний етюд «Контракти і контрактовий будинок у Києві» Ф. Ернста.

Павло Сениця і Степан Васильченко покинули Глухів 1900 року і 1905 відповідно, до того ж, не з найкращими споминами. П. Сениця не сприйняв правил Хрестовоздвиженського братства. Через відмову Миколи Неплюєва (засновника й керівника закладу) піти назустріч страйкарям певна кількість братчиків покинула навчання, серед яких і майбутній композитор [Мельник, 2018, с. 134]. Васильченко був розчарований антиреволюційними настроями глухівських студентів і залишив інститут, як «єдиний страйкар в інституті назавжди», за визначенням студентів. У спогадах письменник назвав глухівське життя «сумною школою» [Васильченко, 1960, с. 40–41]. Ернст після глухівської гімназії продовжив навчання в Берлінському університеті.

За матеріалами Справи № 214 фонду № 50 ІР НБУВ, М. Стратанович працював у Глухівському учительському інституті з 1 жовтня 1900 р. до серпня 1911 р. У 1907 році за його керівництва закінчив Інститут Н. Городовенко. Після

викладання у Глухові Стратанович продовжив педагогічну діяльність у Суразькій (1911–1920) та Чернігівській учительських семінаріях (1920–1925 чи 1928), водночас керуючи з 1920 р. Радянським українським хором (м. Чернігів) та хором профспілки РОБОС (1924–1925). На час заснування Чернігівської філії (1923) виповнилося 12 років, як Стратанович покинув Глухів. Тому він ніяк не міг бути представником осередку. Більше того, в анкеті члена Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича Стратановича від 1925 р. в розділі «З якого часу членом т-ва» зазначено: «Член-фундатор філії т-ва в Чернігові».

Логічне запитання: «Хто міг бути представником осередку Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича у Глухові, якщо припустити, що він там діяв?»

На час створення Чернігівської філії яскравою особистістю був чеський композитор Ян Батист Ступка, альтист із консерваторською освітою (Одеса і Прага), який працював у Глухові: учителем співів у Глухівській початковій школі, шостій семилітній школі та жіночій гімназії (1917–1919), учителем музики в Глухівському учительському інституті (1919–1925) [Крижанівський, 2015, с. 46]. Як музикант потрапив з Одеси до провінційного Глухова? Точно не відомо, найімовірніше, він, як і багато відомих професорів, опинився у Глухові внаслідок евакуації або рятуючись від голоду [Мошик, 2019, с. 187]. Саме така жорстока обставина «сприяла» наявності у провінційному місті значної кількості кваліфікованих педагогів.

Протоколи засідання Чернігівської філії від 12.05.1923, п. 3 містять рішення щодо вимог до представників філії: «... якнайшвидше організувати музосередки ... в місцях Чернігівщини ... Доручити це т. т. (товаришам — А. М.) на місцях, що працюють на хоровій справі ...» [Протокол, 1923, с. 2]. Саме таким вимогам відповідала діяльність Яна Батіста Ступки, викладача співів школи, гімназії та інституту. Він працював в українському мішаному хорі, організував дитячий і студентський хори, поставив із дитячим хором свої опери «Червона Шапочка» й «Білосніжка» [Ляшко, с. 25].

Після від'їду до Праги у липні 1927 р., він стає хормейстером «Українського хору» в Празі [Крижанівський, 2017, с. 47]. У наведеному переліку головним є означення «український», яке свідчить про національне спрямування діяльності колективів, утворених за сприяння Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича: Державний український хор, Державна українська мандрівна капела, Робітничий український хор, Українська народна філармонія та ін. Навіть у першій назві товариства 1921 року — Всеукраїнський комітет вшанування пам'яті Миколи Леонтовича (ВКВПЛ) — наголошено змісті й характері його діяльності: популяризувати українську музичну культуру. Це теж доказ того, що Чернігівська філія все ж таки змогла організувати свою діяльність у Глухові.

Більш прямим доказом причетності Яна Ступки до Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича є його перехід до Харкова на посаду хормейстера Державного українського хору імені М. Леонтовича [Кудрицький, 1997, с. 568–569; Щепакін, 2005, с. 185] і художнього консультанта чоловічого вокального квартету «Микола Лисенко» [Крижанівський, 2015, с. 47]. Як відомо, діяльність Товариства була спрямована на організацію нових музичних колективів — хорів, оркестрів, капел. У 1927 році, що є останнім роком керівництва Ступки цим колективом, Державний український хор (ДУХ) перебував у складі Музичного товариства [Бугаєва, 2011, с. 32]. Проте про більш ранню співпрацю Товариства і ДУХу свідчить протокол засідання Президії Правління Харківської філії Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича: 1926 року Пилип Козицький підготував проект листа до Окрвиконкому, Міськради та Всеукраїнської Ради професійних спілок (ВУРПС) про підтримку ДУХу, який розглядали на засіданні і підтримали за умови надання ДУХом фактичних даних [Протокол № 3, 1926, с. 85]. Також представників ДУХу запрошували на засідання президії правління Харківської філії [Протокол № 7, 1926, с. 90]. Про більш ранній зв'язок хору з Товариством свідчить лист, у якому керівники ДУХу

вітають на той час ще Комітет із першою річницею заснування [Державний, 1922, с. 1]. Отже, зв'язок цих двох осередків тривав протягом усього періоду діяльності Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича, і Ступка навряд чи випадково став диригентом хору, очевидно, він мав стосунок до Товариства значно раніше, ніж очолив ДУХ.

У каталозі фонду Музично-теоретичної бібліотеки імені К. Стеценка (МТБ), заснованої ВКВПЛ, є дані про наявність збірок творів Ступки. Як відомо, описана в каталозі література становила фонд, доступний для користувачів Музично-театральної бібліотеки [Бугаєва, 2011, с. 6]. Водночас науково-творчий відділ бібліотеки був зорієнтований на просування творів композиторів із периферій і композиторів-членів Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича [Бугаєва, 2011, с. 52]. У каталозі наявні твори Я. Ступки для дітей Державного видавництва України: «Вареники» (байка Глібова), «Зозуля й півень» (музика для дітей), у двох примірниках збірка «Чарівна сопілка» (п'ять дитячих пісень) [Бугаєва, 2011, с. 321]. Усі вони написані під час перебування композитора в Україні. Про опублікування нот творів Ступки йдеться в журналі «Музика» за 1927 р. [Ткаченко, 1927, с. 24].

Ступку у Глухові змінив не менш авторитетний музикант із консерваторською освітою (Варшавська консерваторія) С. Є. Мацелінський, який викладав співи у Глухівському учительському інституті і був керівником хору (1925–1937). Доля музиканта склалася трагічно — 1937 р. його було репресовано і страчено за антирадянську агітацію. Проте не віднайдено жодних доказів того, що Мацелінський мав справи з Чернігівською філією.

Отже, Музичне товариство імені Миколи Леонтовича діяло переважно «всупереч», ніж «завдяки» реальним обставинам. Прагнення його членів довести, що ми маємо своє сакральне українське «Я» сприяла утворенню філій та їх осередків у всіх куточках України. На жаль, не всі документи збереглися, не всі імена ще відомі. Сьогодні важко стверджувати, що у Глухові був осередок Музичного товариства імені

М. Д. Леонтовича, проте факти свідчать про спроби організувати його. Такі яскраві особистості, як Нестор Городовенко, Федір Ернст, Степан Васильченко, Павло Сениця, Михайло Стратанович, могли підтримувати контакти із Глуховом і надихати місцевих музикантів організувати осередок, найбільш ймовірним представником можна вважати Яна Ступку. Наразі триває процес оцифрування і передання в Україну особової справи композитора з архіву Празького радіо, у Симфонічному оркестрі якого він працював, починаючи з липня 1927 року. Можливо, ці документи офіційно підтвердять причетність Яна Ступки до Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича і дадуть право стверджувати, що Глухів мав свій осередок.

Проте нові відкриття ще попереду, як і всебічне дослідження Глухівського осередку Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича.

Список використаної літератури і джерел

1. Адаменко А. Г., Воронкова Т. І. Всеукраїнське музичне товариство ім. М. Д. Леонтовича. *Фонди відділу рукописів ЦНБ АН УРСР* : зб. наук. праць. Київ : Наук. думка, 1982. С. 97–116.

2. Анкети та заяви музичних осередків Чернігівщини та їх керівників про вступ у члени Музичного товариства ім. Леонтовича. 1925 р. [Рукопис]. *ІР НБУВ*. Ф. 50. Од. зб. 214. 1 арк.

3. Бугасва О. В. Архівна спадщина Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича. Київ : НБУВ, 2011. 388 с.

4. Бугасва О. В. Музичне товариство імені М. Д. Леонтовича (1921–1931) : біографічний словник. Київ, 2015. 348 с.

5. Васильченко С. В. Мій шлях (автобіографічні записки). Васильченко С. В. *Твори* : у 4 т. / за ред. О. І. Білецького ; Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка. Т. 4 : Автобіографічні твори. Київ : АН УРСР, 1960. С. 7–64.

6. Державний Український Хор / «ДУХ» ім. Леонтовича. Привітання Комітету пам'яті Леонтовича від 17.01.1922 р. [Рукопис]. *ІР НБУВ*. Ф. 50. Од. зб. 33. 1 арк.

7. Крижанівський В. М. Викладачі Глухівського інституту (1874–1924) : бібліограф. слов. Глухів ; Кропивницький, 2017. 96 с.

8. Кузик В. В. Музичне товариство імені Леонтовича — 100 років. Стратегія виживання. Київ ; Вінниця, 2022. 32 с.

9. Лист Ю. Слоницького до Ю. Гарника. 24 січня 1925 р. [Рукопис]. *ІР НБУВ*. Ф. 50. Од. зб. 547. 91 арк.

10. Лист музичної секції при Губспілці ССП «Плуг» до редакції «Музика». 4 травня 1925 р. [Рукопис]. *ІР НБУВ*. Ф. 50. Од. зб. 547. 91 арк.

11. Лист музичної секції при Губспілці ССП «Плуг» № 59 до МТЛ. 7 травня 1925 р. [Рукопис]. *ІР НБУВ*. Ф. 50. Од. зб. № 547. 91 арк.

12. Ляшко І. М., Белашов В. І., Мосіяшенко В. А. Глухівський державний педагогічний інститут (1874–1994 рр.). Суми : Мрія ЛТД, 1994. 80 с.

13. Мельник Л. Г. «Машина часу» М. М. Неплюєва. Соціально-економічний аналіз. Суми, 2018. 368 с.

14. Мошик І. В. Глухівський педінститут у 1920-ті — 1940-ві роки. *Історичні студії суспільного прогресу*. Вип. 7: електронний наук. журн. Глухів, 2019. С. 180–210.

15. Протокол засідання музичної секції при Чернігівській Губспілці ССП «Плуг», музсекція. 12 травня 1923 р. [Рукопис]. *ІР НБУВ*. Ф. 50. Од. зб. 547. 91 арк.

16. Протокол № 3 засідання Президії Правління Харківської філії Музичного товариства ім. Леонтовича. 11 березня 1926. [Машинопис]. *ІР НБУВ*. Ф. 50. Од. зб. 544. 94 арк.

17. Протокол № 7 засідання Президії Правління Харківської філії Музичного товариства ім. Леонтовича. 25 березня 1926. [Машинопис]. *ІР НБУВ*. Ф. 50. Од. зб. 544. 94 арк.

18. Ступка Ян-Батіст — український і чеський артист, диригент, композитор... *Мистецтво України : біографічний довідник / Українська енциклопедія ім. М. П. Бажана; ред. кол.: А. В. Кудрицький, М. Г. Лабінський*. Київ, 1997. С. 568–569.

19. Ступка Ян Батіст. *Бібліографічний словник «Чеські музиканти в Україні»* / укладач В. М. Щепакін ; Харківська держ. акад. культури ; Харків, 2005. С. 186.

20. Ткаченко Ю. Стан музичного видавництва на Україні. *Музика*. 1927. № 4. С. 20–25.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331831>

НАУМОВА О. А.

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

Naumova, Olena. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Candidate of Art Studies (PhD), Associate Professor, Associate Professor at the Department of History of the World Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4551-0891>

© Наумова О. А., 2024.

elnaumova@ukr.net

«БРУНДІБАР» ГАНСА КРАСИ: ДИТЯЧА ОПЕРА З НЕДИТЯЧОЮ ІСТОРІЄЮ

“BRUNDIBAR” BY HANS KRASA: A CHILDREN’S OPERA WITH A NON-CHILDREN’S STORY

«Ця музика була втечею до раю в серці пекла», — так писала про знаменитий твір Ганса Краси чеська дослідниця його творчості Бланка Чернікова [Červinková, 1995].

У 1938 році, на початку Другої світової війни, два чеські діячі культури — євреї — поет Адольф Хоффмайстер (Adolf Hoffmeister) і композитор Ганс Краса — взялися написати дитячу оперу під назвою «Брундібар» («Brundibár» — «Джміль»)¹. За початковим задумом, опера призначалася

¹ Ганс Краса (Hans Krása, 30.11.1899, Прага, тодішня Австро-Угорщина — 17.10.1944, Освенцим) — чеський композитор. Народився в родині: батько — чех, мати — єврейка. Навчався фортепіано, скрипці та композиції в Німецькій музичній академії у Празі. У Празькій державній опері познайомився з Олександром фон Цемлінським (Alexander von Zemlinsky). У 1927 році поїхав за ним до Берліна, де був представлений

для урядового конкурсу і мала мати виховне значення, у ній розповідалося про всепереможну справедливість і добро, яке перемагає зло. Згодом конкурс було скасовано через складну політичну ситуацію.

У 1941 році в дитячому притулку «Харібор» («Hagibor») у Празі розпочалися перші репетиції опери, а взимку 1942-го відбулася її прем'єра. На той час композитор Г. Краса вже перебував у Терезієнштадті¹. До липня 1943 практично всі діти з першого складу хору та співробітники притулку також потрапили до Терезієнштадту. Вчасно залишити Прагу зміг лише Франц Антон Хоффмайстер (Franz Anton Hoffmeister), автор лібрето. Возз'єднавшись у Терезієнштадті із членами трупи, Г. Краса відтворив усю партитуру опери

Альберу Русселю (Albert Charles Paul Marie Roussel). Як композитор, Г. Краса дебютував 1920 року («Чотири пісні для оркестру» на вірші Крістіана Моргенштерна / Christian Morgenstern).

19 серпня 1942 року заарештований і відправлений по етапу до гетто Терезієнштадта (Терезієнштадт). Багато з написаних у Терезієнштадті композицій не збереглося. У жовтні 1944 року Ганс Краса переведений до Освенцима, де незабаром загинув. Зі збережених творів найбільш відомі: «Orchestergrotesken mit begleitender Singstimme» («Оркестрові гротески із супроводом голосу») ор. 1 (1920–1921, на вірші Крістіана Моргенштерна; «Der Schläfer im Tal» («Той, що спить у долині» для голосу та оркестру (1925, на вірші А. Рембо); Симфонія з голосом для невеликого оркестру (1925, на вірші А. Рембо); «Verlobung im Traum» («Заручини уві сні»), опера у двох актах (1928–1930, за новелою Ф. Достоевського «Дядечків сон»); «Zeme je Pane» («Земля — Господь»), кантата псалмів (1931), «Kammermusik» для клавесина і семи інструментів (1936, вірші А. Рембо); тема й варіації для струнного квартету (Квартет № 2, 1935–1943); Пасакалія і fuga для струнного тріо (1944).

¹ Терезієнштадт (нім. Theresienstadt, Терезинське гетто) — нацистський концентраційний табір на території колишнього гарнізонного міста Терезін у Чехії, на березі річки Огрке. Створений у листопаді 1941 року на базі в'язниці гестапо. За роки війни до цього табору потрапили майже 140 тисяч осіб (серед них 15 тисяч дітей), з яких близько 33 тисяч загинули, а 88 тисяч були депортовані до Освенцима і вбиті. Терезін був звільнений 9 травня 1945 року.

по пам'яті. У новому оркеструванні використані інструменти, що були в таборі: флейта, кларнет, гітара, акордеон, фортепіано, ударні, чотири скрипки, віолончель і контрабас.

У 1943 році «Брундібар» виконали в Терезієнштадті під пильним наглядом представників нацистського режиму. У цих умовах ідея торжества добра над злом, що звучить в опері, набувала нового сенсу. Оперу виконували 55 разів. Серед акторів переважали діти, які часто мінялися. Виконавців відвозили ешелони смерті, їхнє місце посідали інші неповнолітні герої — ненадовго.

Нацисти використали активну творчу діяльність в'язнів для пропаганди. Навесні 1944 року терезінське гетто готувалося до відвідання комісії Міжнародного червоного хреста, і місцева влада вирішила продемонструвати, як змістовно діти проводять тут час, показавши «Брундібара».

Пізніше, того ж року, виконання опери було зняте у нацистському пропагандистському фільмі «Der Führer schenkt den Juden eine Stadt» («Фюрер дарує євреям місто»). Усі учасники вистави в Терезієнштадті були загнані в скотовози і відправлені до Освенцима, як тільки закінчилися зйомки. Більшість із них отруїли газом відразу по прибутті, зокрема й дітей, композитора Ганса Красу, режисера Курта Геррона (Kurt Gerron / Gerson) і музикантів.

«Брундібар» був символом надії у боротьбі проти нацистських загарбників. Головні герої опери — брат і сестра Анінка і Пепічек, які зростають без батька. Їхня мати хвора. Доктор призначив їй молоко як ліки, тому діти вирушають на ринок шукати його, але вони не мають грошей купити. Три вуличні торговці продають свої товари: морозенщик, булочник і молочник. Діти привертають увагу молочника своєю піснею, але він відповідає їм, що для покупки потрібні гроші. Несподівано діти помічають шарманщика Брундібара, який грає на розі вулиці. Повторюючи за ним, вони також вирішують виступати перед перехожими і співають пісню про гусаків, викликаючи цим роздратування городян і Брундібара, які проганяють дітей. Три звірятка — Горобець,

Кішка і Собака — приходять на допомогу героям опери, усі разом вони кличуть на допомогу інших дітей із сусідньої вулиці. Настає ніч, потім світанок, діти й звірята роблять ранкову зарядку, городяни починають новий день. Тим часом план дітей утілюється: звірятка й діти змушують Брундібара піти. Усі разом співають красиву колискову. Городяни зворушені піснею і дають Анінці та Піпичку гроші. Несподівано з'являється Брундібар і краде ці гроші. Усі діти й звірята доганяють його і повертають гроші. Опера завершується переможним маршем, який знаменує перемогу над злим шарманщиком.

У творі немає прямих посилань на ситуацію, у якій він був написаний і поставлений, але антинацистська спрямованість деяких фраз для глядачів була очевидною. Хоча лібрето Хоффмайстер створив ще до гітлерівського вторгнення, принаймні один рядок переробив поет Еміль Саудек у Терезіні, щоб підкреслити ідею боротьби з фашизмом. Це останній рядок опери. Якщо у вихідній версії говорилося: «Той, хто так любить своїх матір, батька і свою батьківщину, — той нам друг і може з нами грати», то у версії Саудека: «Той, хто любить справедливість, залишається вірним їй і не боїться, — той нам друг і може з нами грати».

Опера «Брундібар» — унікальна у світовому театральному репертуарі як єдиний твір свого часу, написаний для акторів-дітей (у супроводі оркестру дорослих). Автор лібрето А. Хоффмайстер згадує про вплив таких відомих творів, як «Той, що говорить “так”» (нім. «*Der Jasager*») Б. Брехта й К. Вайля, «Ми будуємо місто» (нім. «*Wir Bauen Eine Stadt*») П. Хіндемита, «Дитя і чари» (фр. «*L'Enfant et les sortilèges*») М. Равеля, «Гензель і Гретель» (нім. «*Hänsel und Gretel*») Е. Хампердінка, «Пригоди лисички-шахрайки» (чеш. «*Příhody lišky Bystroušky*») Л. Яначека. «Наша опера — це справді дидактична драма Брехта, саме об'єднані зусилля всіх дітей уможливили перемогу над шарманщиком Брундібаром, тому що поодинокі вони не були готові до відкритого

опору», — згадував після війни А. Хоффмайстер, який вчасно зміг виїхати до Англії [цит за: Rovit, 2000].

Опера Ганса Краси стала основою оригінального муьтилокаційного проекту чеського Театру Ф. К. Шальди (*Divadlo F. X. Šaldy*, Ліберець), презентованого до 80-річчя від дня першого виконання твору в гетто Терезіна (1943). Вистава мала символічну назву — «Cesta» (від чеської — «шлях, дорога»). «Подорож» розпочинається далеко від приміщення театру — в одному з холодних залів Технічного музею, стилізованих під концтабір. Потім глядачі разом із виконавцями довго йдуть через центр міста, створюючи справжню хаотичну ходу. Нарешті, втомлені й об'єднані спільною дією, усі дістаються приміщення оперного театру. Музичним лейтмотивом вистави стає знаменита пісня-символ Леоша Яначека «Kačena divoká», а кульмінацією — велична «Stabat mater» Антоніна Дворжака.

Вистава «Cesta» — це авторський проєкт відомої чеської режисерки Лінди Кептової (*Linda Keprtová*), у якому, окрім ансамблю оперних солістів та оркестрантів, беруть участь Дитяча оперна студія (*Dětské operní studio*), дитячі хори *Severáček*, *Platínek Severáčku*, *Lesnenky*, *Karolka*, а також дитячий оркестр *ZUŠ Jablonoé*. За словами керівниці, музична сутність постановки — «це три дуже сильні й емоційні твори, які перегукуються з історією людського болю, страждань та діалогу поколінь» [Dandová, 2023].

Список використаної літератури

1. Červinková B. Hans Krása v zrcadle kritiky se zvláštním zřetelem k opeře Zásnuby ve snu. *Hudební věda*. Vol. 32. 1995. S. 339.
2. Dandová L. (2023) Divadlo F. X. Šaldy propoží dětské a dospělé umělce. URL: <https://operaplus.cz/divadlo-f-x-saldy-propoji-detske-a-dospele-umelce/> (accessed: 01.11.2023).
3. Rovit R. The «Brundibár» Project: Memorializing Theresienstadt Children's Opera. *PAJ: A Journal of Performance and Art*. Vol. 22, No. 2, Berlin : The MIT Press, 2000. P. 111–122. DOI: <https://doi.org/10.2307/3245896> URL: <https://www.jstor.org/stable/3245896> (accessed: 01.11.2023).

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331834>

ПОНОМАРЕНКО О. М.

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

Ponomarenko, Olena. Ukrainian National Tchaikovsky Academy
of Music. Associate Professor, Associate Professor at the Department
of General and Specialized Piano (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0006-4790-8739>

© Пономаренко О. М., 2024.

elenaponomarenko1941@gmail.com

АРАНЖУВАННЯ І ЙОГО СПЕЦИФІКА В РОБОТІ ЗІ СТУДЕНТАМИ В КЛАСІ ЗАГАЛЬНОГО ТА СПЕЦІАЛІЗОВАНОГО ФОРТЕПІАНО

ARRANGING AND ITS SPECIFICS IN WORKING WITH STUDENTS IN THE GENERAL AND SPECIALIZED PIANO CLASSES

Курс загального та спеціалізованого фортепіано — один із найважливіших у комплексній підготовці фахівців музичного мистецтва. Його мета — розширити музичний світогляд студента, ознайомити з особливостями використання аранжувань у навчальному процесі.

У перекладі з французької «arranger» — це «упорядкування, влаштування», тобто зміна первинного вигляду музичного твору, завдяки перекладенню, аранжуванню, він набуває іншого звучання.

Тлумачення терміна «аранжування» в українській музичній енциклопедії і сучасних довідниках (словниках) не містять принципових різночитань і доповнюють одне одного, визначаючи насамперед етимологію слова «аран-

жування» та окреслюючи змістовне поле цього поняття, що охоплює різні види творчої діяльності музиканта: «Перекладення (пристосування) музичного твору, написаного для одного інструмента (голосу) або складу інструментів (голосів), для виконання на інших інструментах або іншим складом інструментів чи голосів (розширеним або зменшеним). <...> Аранжуванням називається також полегшений виклад твору для виконання на тому самому інструменті» [Фільц, с. 85–86].

У роботі над аранжуванням у класі загального та спеціалізованого фортепіано «академічний» підхід не завжди можливий, принаймні, його явно недостатньо. Можливі такі варіанти роботи:

- обрати цікаве готове аранжування і вивчити його;
- змінити, покращити, адаптувати під виконавців надто невдале аранжування;
- за його відсутності — здійснити власне аранжування.

Одне з важливих питань у роботі зі студентами — добір репертуару. Оскільки базовий рівень підготовки з фортепіано у студентів різних спеціальностей значно різниться, це ще більше ускладнює проблему. Студенти, які слабо володіють інструментом, більш обмежені у виборі фортепіанного й ансамблевого репертуару, хоча видані безліч нотних збірок з різноманітними перекладеннями, аранжуванням класичної та популярної музики. Поряд із цікавими зразками, виклад нерідко становить легке перекладення, не завжди вдале, зі спрощеною фактурою, найпростішими гармонією і ритмом, до того ж, призначене для виконання іншим складом інструментів. Одним із шляхів у вирішенні цього питання може стати творче аранжування.

Якщо вихідний матеріал технічно складний для студента, слід спростити фактуру (скоротити кількість звуків в акордах, кількість акордів, змінити положення акорду, перерозподілити матеріал між руками тощо), ритм акомпанементу, зберігаючи гармонічну й ритмічну основу твору і характер музики, контролюючи, оцінюючи на слух звучання початкового варіанту твору. Якщо вихідний матеріал викладено надто

спрощено й малоцікаво, варто «розфарбувати» гармонію, збагатити фактуру, ускладнити ритмічну організацію.

У складанні форми твору також можливі різні варіанти. Якщо студенту важко охопити розгорнуто викладений матеріал, доцільно скоротити кількість проведень теми, зняти деякі розділи. Головне, щоб нова, спрощена форма була завершеною і гармонічною. Розширити форму можна у вступі, завершенні, а також повторюючи проведення теми. Це може бути точне повторення, але значно цікавіше досягти цього завдяки певним змінам: регістру (провести тему октавою вище), тональності (півтоном вище), ритму й фактури, акомпанементу, темпу й стилю виконання чи доручити тему іншому інструменту. Усе це може бути застосоване в різних комбінаціях (стиль і тональність, регістр і фактура тощо).

Будь-який нотний матеріал можна використати як допоміжний. Ще краще, якщо є два чи більше варіантів аранжування однієї теми. Доцільно скласти свій варіант-версію аранжування, використовуючи гармонії, ритм. У деяких випадках цікаво доручити студенту самому гармонізувати тему, допомогти йому, виписавши лінію баса. Іноді студенти, не маючи глибоких знань із гармонії, можуть інтуїтивно, на слух брати несподівані й цікаві співзвуччя. Завдання педагога — почути їх і обрати найкращі.

Якщо студент схильний до імпровізації та композиції, наприклад, композитор за спеціальністю, варто заохочувати його створювати й виконувати власні транскрипції на будь-яку тему. Це розвиває свободу і самостійність музичного мислення, дає змогу виразити власне відчуття цієї теми, сприяє його творчому розвитку як музиканта.

Одне із завдань навчання в класі загального та спеціалізованого фортепіано — опанувати різні музичні стилі, що передбачає як виконання творів різних епох, так і створення власних «стилізованих» композицій-аранжувань. Залежно від побудови і характеру теми, а також від творчого вирішення та можливостей виконавця, аранжування

може бути виконане в стилі бароко, романтизму, імпресіонізму тощо. Можна порівняти різні стилі.

Аранжування є традиційні, «звичні» для певної теми, і несподівані, свіжі, оригінальні, — це завжди творчий пошук і набуття досвіду. Безумовно, залишається важливим виконавський момент. Видобування звуку, фразування, штрих, динаміка, агогіка мають відповідати заданому стилю і характеру твору, сприяти цілісності й переконливості образу.

Отже, аранжування — це не самоціль, а проміжний, допоміжний етап творчої роботи в класі загального та спеціалізованого фортепіано, мета якої — створити яскравий художній образ.

Використана література

1. Фільц Б. М. Аранжування. Українська музична енциклопедія. Т. 1 / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського Нац. акад. наук України. Київ, 2006. С. 85–86.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331837>

ПОНОМАРЕНКО О. Ю.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри історії світової музики і кафедри теорії та історії культури (Київ, Україна).

Ponomarenko, Olena. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Candidate of Art Studies (PhD), Associate Professor, Associate Professor at the Department of World Music History and at the Department of Cultural Theory and History (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3726-489X>

© Пономаренко О. Ю., 2024.

ponomarenkoolena1970@gmail.com

МУЗИЧНІ ФЕСТИВАЛІ ЯК ІНСТРУМЕНТ ТЕРИТОРІАЛЬНОГО МАРКЕТИНГУ В СУЧАСНІЙ ІТАЛІЇ

MUSIC FESTIVALS AS A TOOL FOR TERRITORIAL MARKETING IN MODERN ITALY

Політика територіального маркетингу в сучасній Італії спрямована на те, щоб, по-перше, надати містам привабливості й збільшити туристичні потоки, по-друге, задовольнити економічні потреби місцевого населення за допомогою «синергії та співпраці між усіма суб'єктами, які беруть участь в управлінні й розвитку цього процесу» [Balestra, Malaguti, 2006, с. 270]. Вона ґрунтується переважно на організації значної кількості культурно-мистецьких проєктів, серед яких важливе місце належить музичним фестивалям. Вони дають змогу зміцнити місцеву ідентичність і увиразнити самобутність італійських міст, їхніх матеріальних і нематеріальних ресурсів.

Актуальність теми зумовлена необхідністю розглянути італійські музичні фестивалі як важливий інструмент розвитку іміджу міст, що формує комфортне міське середовище і впливає на його бренд, узагальнити досвід їхньої організації, важливий для музичного життя загалом і для України зокрема.

Розгляд музичних фестивалів, які впливають на атмосферу місцевості, зумовлений тим, що музичний фестиваль, відбуваючись у місті, може виконувати такі функції: формувати й розвивати його позитивний імідж; збільшувати і просувати туристичні потоки; залучати інвестиції; розвивати інфраструктуру; впливати на соціально-економічний розвиток. Згідно з визначенням Анджея Шромніка (Andrzej Szromnik) «територіальний маркетинг — це сукупність скоординованих дій місцевих, регіональних або загальнодержавних суб'єктів, що сприяють прискоренню процесів обміну і впливу шляхом розпізнавання, формування й задоволення потреб і сподівань мешканців» [Szromnik, 1997, с. 36].

«Равелло Фестиваль» — це один із найбільш давніх і престижних музичних фестивалів у південній Італії, який уперше відбувся 18 червня 1953 року. Організаторами проєкту стали: Джироламо Боттіглієрі (Girolamo Bottiglieri), президент Управління туризмом провінції Салерно, і Паоло Карузо (Paolo Caruso), меценат, нащадок буржуазної родини, власник сезонного готелю «Бельведере Карузо» («Belvedere Caruso»).

Організація і проведення фестивалів такого рівня потребують високих критеріїв добору та високої професійної майстерності як учасників, так і організаторів, зокрема державних і комерційних структур, фінансових фондів, культурних асоціацій, закладів туристичного сектору. Завдяки тісній інтеграції фестивалю та місцевих структур Равелло цей проєкт став основним інструментом територіального маркетингу, він дав змогу покращити імідж міста внаслідок експлуатації місцевих ресурсів.

Міська еліта Равелло задовго до народження цього фестивалю зрозуміла, що необхідні спільні зусилля для вирішення

багатьох внутрішніх проблем невеликого міста, пов'язаних із фінансуванням, для створення яскравого образу свого регіону, збереження національних традицій, облаштування Равелло відповідно до рівня елітного національного і міжнародного туризму, а головне — для збереження історичного значення Равелло як «Міста Музики». Результатом такої співпраці став «Равелло Фестиваль», який уже 71-й сезон демонструє мистецькі здобутки:

- міста — Равелло (Ravello);
- провінцій — Неаполь (Napoli), Салерно (Salerno);
- регіону — Кампанія (Campania).

Сильні сторони «Равелло Фестиваль» визначають його успіх уже багато років. По-перше, основна ідея фестивалю пов'язана з історією проєкту. Головним імпульсом для його народження став історичний факт — 26 травня 1880 року Равелло відвідав Ріхард Вагнер. Композитор тривалий час гостював у Віллі Руфоло на узбережжі Амальфі, захоплений красою цієї найстарішої вілли, він побачив тут той сад Клінгзора, який показав в опері «Парсифаль». Візит Вагнера в Равелло привертає до міста, як пише Дітер Ріхтер (Dieter Richter), «вагнерівський туризм», що триває і нині, «звертається до ландшафту пам'яті, у якому архітектура, природа і музика нерозривні» [Richter, 2010]. Відтоді Південь Італії — це вже не просто географічне місце. Образ Равелло, який створили попередники, не втрачає своєї привабливості і стає символом нового стилю життя і нового погляду на мистецтво.

По-друге, своєрідність фестивалю полягає в його оригінальності, яка зберігається багато років, а з часом лише покращується завдяки щорічному оновленню постановок, включенню до програми секцій, що репрезентують різні види мистецтв, а також незабутніх концертів на світанку, коли публіка просто неба слухає музику в оточенні середземноморського пейзажу, під зоряним небом фантастичного Амальфітанського узбережжя. Сучасний формат «Равелло Фестиваль» охоплює вісім секцій: симфонічна музика, камерна музика, музика для кінофільмів, образотворче мистецтво, відеокліпи, дизайн, танці, література. Кожна з них присвячена

одному з видатних митців, які колись побували тут: Ріхарду Вагнеру, Едварду Грігу, Герберту Лоуренсу, Едварду Форстеру, Греті Гарбо.

По-третє, значна складова успіху проєкту пов'язана з тим, що його організатори завдяки новітнім технологіям спрямували структурні проблеми території невеликого міста в конструктивне русло. Равелло розташоване на висоті 350 метрів над рівнем моря на крутих схилах гір Латтарі (Lattari) вздовж Амальфіганського узбережжя, тому невелика територія для культурних об'єктів, концертних майданчиків і сцен потребує від організаторів нових ідей і рішень, щоб підтримувати й розвивати фестиваль до високого професійного та міжнародного рівнів, залучаючи все, що надає місту ще більшої комфортності й зручності для масового туризму.

Професійний рівень фестивалю безпосередньо залежить від якості обслуговування слухачів, тому організатори постійно модернізують проєкт. Концерти просто неба в різних місцях Равелло зацікавили публіку, і це вимагало від організаторів нових ініціатив, однією з яких стало будівництво 1955 року креативної сцени «Бельведере» («Belvedere»). Ексклюзивна конструкція головної сцени шириною 22 і глибиною 14 метрів встановлена на різноспрямованих риштуваннях над 15-метровим обривом. Фундамент, зведений на зразок кріпосної вежі, з вершини якої симетрично відходять два прогони сходів, що нівелюють відмінність між висотою майже в п'ять метрів, щоб досягти земляного валу, який зміцнює огорожу шириною шість метрів.

Згодом змінилась і тривалість утілення проєкту. До 2008 року фестиваль відбувався в липні, з 2008 він триває 127 днів. Саме це надало змогу 2008 року визнати «Равелло Фестиваль» найбільшою подією року в Європі. З 2009 і досі його тривалість — 365 днів. Щоб уникнути проблем, пов'язаних із погодними умовами, у січні 2010 року було відкрито новий концертний зал «Аудіторіум Оскар Німеєр» («Oscar Niemeyer Auditorium»), збудований за проєктом бразильського архітектора Оскара Німеєра. У цій будівлі площею

1500 кв. м є аудиторія на 400 місць, напівкругла сцена і студія звукозапису. Зведення «Аудіторіуму» дало змогу одразу вирішити кілька важливих питань: по-перше, він став місцем проведення симфонічних сезонів протягом року, а не тільки влітку; по-друге, тепер можливе планування мистецьких подій на перспективу, сприяючи додатковій зайнятості як музикантів, так і персоналу проєкту; по-третє, створено ще одну пам'ятку, яка приваблює туристів і зацікавлену публіку. «Аудіторіум» став привабливим місцем для туризму і відпочинку в Равелло. Тут відбуваються концерти класичної музики, конференції, семінари, культурні заходи тощо. Розвиток економіки регіону протягом 365 днів на рік, забезпечення постійної зайнятості місцевим жителям, особливо молоді, сприяли тому, що він став символом міста.

Починаючи з 2002 року, фестиваль організовує Фонд Равелло (Fondazione Ravello), мета якого — представляти й розвивати Равелло як один із культурних центрів регіону Кампанія. Члени фонду становлять дві категорії:

1. Перша — Soci Fondatori (Члени Засновники) — область Кампанія (Regione Campania), провінція Салерно (Provincia di Salerno), муніципалітет Равелло (Comune di Ravello), фонд Монте dei Паші Сієна (2002–2010) (Fondazione Monte dei Paschi di Siena).

2. Друга — Soci Ordinari (Звичайні члени) — Управління туризмом провінції Салерно (Ente provinciale per il Turismo di Salerno), Регіональне управління культурної та ландшафтної спадщини Кампанії (Direzione Regionale per i Beni Culturali e Paesaggistici della Campania). Президентами фонду у різні часи були відомі політики регіону.

Економічна складова «Равелло Фестиваль» постійно розширюється. Доступний бюджет проєкту щороку зростає. Наприклад, 2007 року він становив 1 994 000 євро, 2008 — 2 500 000 євро, з яких 62% забезпечені коштом приватного фінансування і 38% шляхом державної політики регіону й муніципалітету. Основні джерела фінансування — регіон Кампанія і Муніципалітет Равелло. «Місто Музики Равелло»

2003 року отримало європейське фінансування — близько 10 мільйонів євро.

Отже, завдяки грамотному керівництву й організації Фонду Равелло, фестиваль за останні роки розвивається і постійно збагачує свої можливості, залишаючись яскравим зразком подієвого туризму. Ексклюзивний імідж «Равелло Фестиваль» підтверджує його високий професійний рівень, впливаючи на збереження сталого складу аудиторії і залучення нових слухачів. Успішна інтеграція організаторів проєкту з місцевою спільнотою ґрунтується на просуванні місцевих культурних традицій і на розвитку територіальних ресурсів. Цей тісний зв'язок становить своєрідність «Равелло Фестиваль», що вже багато років підтверджує свій статус як італійський культурний бренд.

Список використаної літератури

1. Balestra C., Malaguti A. Organizzare musica: legislazione, produzione, distribuzione, gestione nel sistema italiano. Milano : Edizione Franco Angeli, 2006. 373 p.

2. Richter D. Il magico giardino di Klingsor. Un paesaggio esotico nel Parsifal di Richard Wagner e il “mito di Ravello”. *Territori della cultura* / Centro Universitario Europeo per i Beni Culturali. Ravello 2010. N. 1. URL: https://www.univeur.org/cuebc/images/Territori/PDF/01/TdC1_Richter.pdf [accessed: 21.09.2023].

3. Szromnik A. Marketing terytorialny — geneza, rynki docelowe i podmioty oddziaływania. *Marketing terytorialny. Strategiczne wyzwania dla miast i regionów* / red. T. Domański, Centrum Badań i Studiów Francuskich ; Instytut Studiów Międzynarodowych. Lodz : Uniwersytet Lodzki, 1997.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331845>

Пучко-Колесник М. Д.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Аспірант кафедри теорії та історії культури. Науковий керівник — М. О. Тимошенко, заслужений діяч мистецтв, член-кореспондент Національної академії мистецтв України, доктор філософії, професор, ректор (Київ, Україна).

Puchko-Kolesnyk, Mykola. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Postgraduate Student at the Department of Theory and History of Culture. Scientific Advisor — Maksym Tymoshenko, Doctor of Philosophy, Professor, Honored Worker of Arts of Ukraine, Corresponding Member of the National Academy of Arts of Ukraine, President of UNTAM (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0005-1151-5274>

© Пучко-Колесник М. Д., 2024.

puchko-kolesnik@ukr.net

ХОРОВІ ТВОРИ ЮРІЯ ІЩЕНКА ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИТОРСЬКОГО СТИЛЮ

CHORAL WORKS BY YURI ISHCHENKO FEATURES OF THE COMPOSING STYLE

У творчому доробку Юрія Іщенко особливу роль відіграють його хорові опуси, позначені самобутністю авторського стилю, його органічним зв'язком із культуротворчими процесами в Україні кінця ХХ — початку ХХІ століть. Композитор прекрасно володіє хоровим письмом, має глибоко індивідуальний стиль, що сформувався на основі національних традицій, у процесі складного і суперечливого відкриття «нової музики», становлення феномена мистецтва шістдесятників в українській культурі, творчі пошуки яких розвивалися в руслі авангардної естетики і сприяли народженню українського музичного авангарду. Але, на відміну від своїх

колег, Ю. Іщенко досить нейтрально ставився до ідеї радикального оновлення музичного мистецтва за допомогою авангардистських композиційних технік, його авторський стиль інтегрує такі провідні стильові тенденції європейського музичного мистецтва ХХ століття, як неокласицизм, неоромантизм, неофольклоризм, сонористика тощо [Загайкевич, 2012].

Культурні ідеали й цінності видатного українського композитора сформувались на ґрунті національних традицій хорового співу і духовних засад музичної творчості, що спираються на християнську картину світу і релігійний світогляд. Його оригінальний стиль становить вагомий складову музичної культури України на початку ХХІ століття, він зумовлений ідеєю відродження національних культурних традицій – «нова духовність», «нова релігійність», «нова сакральність».

Хорові опуси Ю. Іщенка мали безпосередній вплив на розвиток хорового мистецтва в Україні, вони втілювали національні художні пріоритети виконавської практики, формували сучасний хоровий репертуар і професійні засади вокально-хорової майстерності.

Стильова специфіка хорової музики Ю. Іщенка, її національно-культурний зміст виявляються на кількох рівнях — ідейно-змістовному, жанровому, музично-поетичному і художньо-виконавському. Ці рівні утворюють оригінальний композиторський стиль, який сформувався на основі органічної єдності давніх традицій музичного мистецтва України і композиційних засад музичного мислення ХХ століття.

Хорова творчість Ю. Іщенка жанрово різноманітна: хорова мініатюра, хоровий цикл і псалом, що відповідає творчому обдаруванню композитора і його світоглядним настановам. Він інтерпретує ці жанри відповідно до його індивідуального авторського стилю, художніх завдань, прагне розкрити глибинні сенси людського життя. Особливе значення в хоровій спадщині композитора має хорова мініатюра, яка передбачає максимальну концентрацію змісту, психологічне наповнення кожної семантичної деталі, лаконізм ком-

позиції, камерний простір, стислий час. Психологія та естетика жанру пов'язана із суб'єктом творчості — людиною. Усе це характеризує мініатюру як найменшу жанрову модель, здатну до концентрованого відображення картини навколишнього світу [Варакута, 2011].

Мініатюра характеризується специфікою ліричного висловлювання, Ю. Іщенко циклізує хорові мініатюри переважно шляхом зіставлення двох або трьох (частіше двох) контрастних хорових мініатюр. Малі масштаби його хорових циклів вказують на тенденцію до циклізації за принципом диптиха — зіставлення двох творів, поєднаних спільною ідеєю, сюжетом чи змістом. Для хорових циклів і псалмів Ю. Іщенка характерне жанрове і стильове оновлення, індивідуалізація творчих рішень, поєднання канонічних засад православної музики з національним фольклором, використання новітніх засобів музичної виразності тощо.

Композиторська інтерпретація поетичного тексту у хорових циклах Ю. Іщенка (на вірші М. Рильського) увиразнює національну складову, що зумовлює характер художньо-звукового відтворення поетичного тексту: поспівковий тип музичного тематизму, особливості українського пісенного фольклору, характерні ознаки хорової фактури, ладо-гармонічний колорит, інтонаційно-ритмічну остинатність, лінеарність голосоведення. Музичне втілення образів природи у двочастинних хорових циклах набуває філософського підтексту.

Для хорових псалмів Ю. Іщенка характерне новаторське трактування традиційного духовного жанру як на рівні авторського прочитання канонічного тексту, так і структурно-композиційному, фактурному і музично-лексичному.

Серед ознак індивідуального хорового стилю композитора — принцип «художнього порушення» (за Н. Щербаковою [2009]), що втілюється на рівні авторського трактування текстового першоджерела; принцип суперечності, яким зумовлено логіку багаторівневої композиційної структури; використання ключових слів, що визначає музично-

семантичний комплекс хорової партитури [Щербакова, 2009]; принцип діалогічності хорових партій і синтезу поліпластовості й гармонічної вертикалі, який розширює «звуковий простір» хорового твору; використання наскрізного інтонаційного комплексу, що забезпечує композиційно-драматургічну цілісність твору; використання прийомів *divisi*, інструменталізації вокально-хорових партій, ефекту «зупинки дії» тощо.

Список використаної літератури і джерел

1. Варакута М. І. Жанр хорової мініатюри в сучасній українській музиці (на прикладі творчості В. Зубицького) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Муз. мистецтво. Одеса, 2011. 17 с.
2. Загайкевич А. Л. «XX сторіччя» в музиці Юрія Іщенка. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 94. *Юрій Іщенко та сучасний музичний простір*. Київ, 2012. С. 20–23.
3. Щербакова Н. Ю. Принципи композиційної цілісності у вокальній творчості Ю. Іщенка : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2009. 217 с.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331857>

САФ'ЯН Д. І.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Аспірантка кафедри історії української музики та музичної фольклористики. Науковий керівник — О. О. Дерев'янченко, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри (Київ, Україна).

Safian, Dzvenyslava. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Postgraduate Student at the Department of History of the Ukrainian Music and Musical Ethnology. Scientific advisor — Olena Derevianchenko, Candidate of Art Studies (PhD), Associate Professor, Associate Professor at the Department (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0004-9421-4508>

© Саф'ян Д. І., 2024.

dzvenislava.saphian@gmail.com

**ТВОРЧІСТЬ АЛІСИ КОБЗАР
У КОНТЕКСТІ АКТУАЛЬНИХ КУЛЬТУРНО-
МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИК ХХІ СТОЛІТТЯ
THE CREATIVITY OF ALISA KOBZAR
IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY
CULTURAL-ART PRACTICES OF THE 21ST CENTURY**

Будь-яка мистецька практика, пов'язана з компонуванням художніх творів, спонукає до оновлення. Це стосується й музичного мистецтва: українські композитори ХХІ століття перебувають у постійному пошуку, переосмислюють творчі засоби. Тому в мистецтвознавстві набувають актуальності теми досліджень на перетині музики й інших видів мистецтв.

Терміном «культурна практика» О. Копієвська визначає «предметно-практичну діяльність людини / людей, пов'язану зі створенням, поширенням або споживанням

культурних продуктів» [Копієвська, 2019, с. 72]. Культурна практика безпосередньо пов'язана зі «сферою смислів соціокультурного буття й індивідуального життя людини, а отже мислиться, репрезентується й реалізується в межах доступного їй, персоналізованого ціннісно-смыслового горизонту» [Копієвська, 2019, с. 72]. Власне актуальні мистецькі практики привертають увагу українських дослідників упродовж двох останніх десятиліть. До них належать перформанси, інсталяції, медіа арт, саунд-арт тощо. На їхні ознаки вказує Я. Шумська: «визначення позиції публіки, факту співпраці мистця та глядача, готовності до експерименту та ситуативних змін», що «найбільш інтенсивно виявляють творчий процес, підкреслюють абсолютну взаємодію із ситуацією, оточенням, місцем» [Шумська, 2017, с. 7].

Визначаючи поняття «актуальні культурно-мистецькі практики та процеси», Надія Бабій наголошує на «громадянсько значущій, гостро експериментальній естетичній діяльності людини / людей, пов'язаній зі створенням творів мистецтва, їх освоєнням у громадських просторах, збереженням, перманентним застосуванням чи демонстрацією, а також якісній зміні станів або явищ мистецьких форм, систем, об'єктів, взаємодій, що відбуваються у ході розвитку загальної чи конкретної культури суспільства, вважаються сучасними на момент їх виникнення» [Бабій, 2020, с. 69–70]. Крім того, вони характеризуються «унікальністю, а їх варіантність визначається поєднанням умов і обставин протікання. У цьому сенсі, вони є динамічними формами, а культурно-мистецькі практики можуть розглядатись як артефакти цих форм» [Бабій, 2020, с. 74–75].

О. Сидор-Гібелінда зазначає, що до словосполучення «актуальні мистецькі практики» синонімічним є «*contemporary art*», тобто «експериментально-пошукове мистецтво кінця ХХ — початку ХХІ століть» [Сидор-Гібелінда, 2008, с. 291].

Показовою в цьому контексті є творчість молодшої мисткині Аліси Кобзар (нар. 1989), дотепер не досліджена в укра-

їнському музикознавстві. Випускниця кафедри композиції, інструментування і музичних інформаційних технологій Національної музичної академії імені П. І. Чайковського 2014 року (клас професорів Артема Рощенка й Алли Загайкевич), вона позиціонує себе як українська композиторка, медіа-артистка і педагогиня. З 2018 року живе в Австрії, до січня 2023 вивчала комп'ютерну музику в Університеті мистецтв Граца у професора Герхарда Екеля (Otto Gerhard Oexle). Як композиторка, яка сформувалась у комп'ютерну епоху, А. Кобзар брала участь у різних міжнародних композиторських майстер-класах інструментальної та електронної музики, фестивалях, активно працює із сучасним комп'ютерним програмним забезпеченням.

Її твори охоплюють мультидисциплінарні проєкти з управлінням звуком жестами (з використанням контролерів на базі «Leap-Motion», «Myo», «Kinect», «Arduino»), інтерактивні композиції до театральних вистав на основі веб-контролера «Unity», генеративні мультимедійні проєкти з озвученням, інтерактивні композиції. За її словами, основним напрямом її творчості є міждисциплінарність, поєднання різних мистецьких практик в мультимедіа, у яких жодне з мистецтв не є ілюстративним. 2016 року А. Кобзар була резиденткою музичної академії SME (Studio of Electronic Music) у Кракові (Польща) в рамках стипендіальної програми «Gaude Polonia». Її музику виконують в Україні, Польщі, Німеччині, Австрії, Швеції, Ірландії, Португалії, Італії.

Охарактеризуємо найбільш цікаві, з нашого погляду, три авторські проєкти А. Кобзар в контексті актуальних мистецьких практик у жанрах перформансу, інсталяції та медіа-арту.

Звернутися до жанру перформансу спонукало утворення дуету «*rotkärrchen*» у складі Аліси Кобзар (музика, візуальні ефекти) та Лізи Макгуайр (Lisa McGuire, танець). Цей дует — активний репрезентант актуальних мистецьких практик у галузі колаборації між танцем, музикою та візуальним мистецтвом. У діяльності дуету та їхніх мистецьких до-

слідженнях спостерігаємо заглиблення в сутність творчого процесу, пов'язаного з невербальною комунікацією. Кожна їхня композиція передбачає ретельну побудову «ланцюжка комунікації-реакції, що сприяє плавній інтеграції як створених, так і імпровізованих звукових, візуальних та рухових елементів у живі виступи» [rotkaerrpchen CV]. Артистки окреслюють простір, у якому мультимедійні компоненти гармонійно співіснують з імпровізаційними елементами. Так наголошується на авторській схильності до збереження самотності кожного медіа, жодне медіа не стає побічним продуктом взаємодії людини з людиною і визначає унікальну взаємодію між композицією та імпровізацією в межах створених звукових ландшафтів.

Зокрема, у творі «*the room of the lost memories*» (2023) з активною системою відстеження руху танцівниці взаємодіє з невидимими об'єктами і повністю контролює звук за допомогою датчиків, що передають сигнал до комп'ютера А. Кобзар. Тут ознаки перформансу виявляються насамперед у використанні зовнішнього вигляду, жестів, поведінки митця-танцівника, який бере на себе роль актора.

Інша робота Аліси Кобзар — звуковий «маніфест», за авторським визначенням, або ж звукова інсталяція («Klanginstallation») під назвою «Privates Netzwerk» (2019, Німеччина). Вона натхненна ідеєю нетворкінгу¹ в екологічному й технологічному сенсах. Портативний цифровий аудіопрогравач «Walkman», символ покоління X, набув нового осмислення з програмним забезпеченням «RaumZeitPiraten» як звуковий об'єкт, що працює завдяки сонячній енергії в напівзруйнованій теплиці величезного звукового парку, у якому півроку функціонувала авторська інсталяція просто неба.

¹ Нетворкінг (англ. «Networking» від «net» — мережа і «work» — працювати) в теорії паблік-рілейшнз — «... практика та філософія побудови, розвитку і підтримки особистої мережі зв'язків. Призначення такої мережі — сприяти ефективній діяльності особи та досягненню нею поставлених завдань і цілей» [Що таке нетворкінг та френдінг, 2018].

Авторка стверджує, що на початку проєкту запитувала себе: «Якби можна було розгорнути екосистему спілкування дерев, як би вона звучала? Якими були б власні інтерпретації цих дерев і як звучала б обробка вхідної інформації?» [Alisa Kobzar, 2022].

Інсталяція дає змогу дослідити концепцію деревної мережі, а також антропогенний вплив на цикл життя екосистеми. У ній органічно поєднані нові матеріали й технології, а також впроваджено особливий спосіб роботи з простором і часом.

В електроакустичному творі із застосуванням медіа технологій під назвою «Щоденник Землі» А. Кобзар нероздільні висока технологічність процесу експериментування й авторська концептуальна й технічна винахідливість. Композицію створено в рамках українсько-польського проєкту «*Pandemic Media Space*» 2021 року.

Твір бере початок з отриманих числових даних однойменної вебплатформи, зокрема: показники повітря, швидкості вітру, хмарності, атмосферного тиску й температури в Австрії під час пандемії Covid-19. Обрані параметри безпосередньо впливають на візуальний, звуковий, та, як наслідок, художній результат задуманого інтерактивного твору, у якому А. Кобзар використала дані про стан «здоров'я» планети певного періоду. У коментарі до композиції вказано на експериментальну складову роботи й винахідливість як важливий параметр її творчого процесу. Твір має високий ступінь інтерактивності. За певних умов слухач, обізнаний із необхідним програмним забезпеченням, може частково керувати соніфікованими¹ даними на спеціально створеному вебсайті проєкту, змінюючи послідовність музичних фрагментів в авторському тексті. Прототип ігрового механізму

¹ Соніфікація — це «залежне від даних генерування звуку, якщо перетворення є систематичним, об'єктивним і відтворюваним, так що його можна використовувати як науковий метод» («Sonification is the data-dependent generation of sound, if the transformation is systematic, objective and reproducible, so that it can be used as scientific method» [Hermann, 2008]).

(звукові «контейнери» + змінний навігатор) створено в застосунку «Unity».

Авторка підкреслює, що їй «... було цікаво працювати з великою кількістю даних, практично з числовими потоками, які складно тримати в голові і точно уявити результати їх інтерпретації. Мені не хотілося “перекладати” дані мови чисел на музичні параметри. Мені цікаво було винайти спосіб, за допомогою якого я могла б спостерігати, як ці дані змінюють ту музику, яку я собі уявляла раніше» [Pandemic Media Space, 2021]. Тому «Щоденник Землі» — це експериментальний твір, роботу над яким не завершено. Надиhaючись естетикою письменника-постмодерніста Милограда Павича і його підходом до «відкритого твору», одним із кінцевих варіантів А. Кобзар уявляє «звукову книгу», яку можна буде «читати нелінійно, починаючи з будь-якого моменту, але всі моменти будуть пов’язані між собою» [Pandemic Media Space, 202].

Отже, у творах А. Кобзар оригінально поєднуються технологічність з екологічною й соціокультурною тематикою. Її робота як композитора й медіа-артиста полягає у створенні й розгортанні ідеї твору, концепції, реалізації звукового начала і в активній залученості у процес виконання.

Список використаної літератури

1. Бабій Н. П. Актуальні культурно-мистецькі практики та процеси: проблематика наукового дискурсу. *Питання культурології*. 2020. № 36. С. 69–78.

2. Копієвська О. Р. Культурні практики в дискусії Cultural Studies. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. № 2. Київ : ІДЕЯ-ПРИНТ, 2019. С. 49–53.

3. Pandemic Media Space: артисти у площині перетину вебу та мистецтва. Частина друга. Інтерв’ю Лізи Сіренко з Алісою Кобзар. 2021. URL: <https://theclaquers.com/posts/6489> (дата звернення: 12.10.2023).

4. Сидор-Гібелінда О. В. Українці на венеційській бієнале: сто років присутності. Київ : Наш час, 2008. 306 с. (Сер. «Невідома Україна»).

5. Шумська Я. І. Інсталяція та перформанс у мистецтві кінця XX — початку XXI століття: українсько-польська співпраця, творчі експерименти та взаємовпливи : дис. на здобуття наук. ст. канд. мист. (доктора філософії) за спеціальністю 17.00.05 Образотворче мистецтво; Львівська національна академія мистецтв, Львів, 2017. 384 с.

6. Що таке нетворкінг та френдінг? Frnds.Network. Перша українська нетворкінг мережа. 2018. URL: <https://web.archive.org/web/20180307022959/http://frnds.in.ua/friending-and-networking> (дата звернення: 12.10.2023).

7. Alisa Kobzar | privates Netzwerk. Installation 2022. URL: <https://klangmanifeste.klingt.org/kobzar.html> (accessed: 12.10.2023).

8. Hermann T. Sonification: A Definition. URL: <http://sonification.de/son/definition> (accessed: 20.02.2023).

9. _rotkaeppchen CV (EN). Alisa Kobzar. 02.02.2023. URL: https://alisakobzar.mur.at/duo-rotkaeppchen/1_rotkaeppchen-cv/ (accessed: 12.10.2023).

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331850>

СИМОНОВА Н. В.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Аспірантка творчої аспірантури кафедри оперної підготовки та музичної режисури. Науковий консультант — О. В. Касьянова, кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри (Київ, Україна).

Simonova, Natalia. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Creative Postgraduate Student at the Department of Opera Training and Music Direction (Kyiv, Ukraine). Scientific advisor — Olena Kasianova, Candidate of Art Studies (PhD), Professor, Honored Artist of Ukraine, Professor at the Department (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-4322-9510>

© Симонова Н. В., 2024.

Simajan2011@gmail.com

РЕЖИСЕРСЬКЕ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ *OPERA-FARSA* «ШОВКОВА ДРАБИНА» ДЖОАККІНО РОССІНІ ЯК КОМЕДІЇ ПОЛОЖЕНЬ

DIRECTOR'S REINTERPRETATION OF GIOACCHINO ROSSINI'S *OPERA-FARSA* “THE SILK LADDER” AS A COMEDY OF SITUATIONS

Opera-farsa «Шовкова драбина» («La scala di seta», 1812) Джоаккіно Россіні написана в період становлення його композиторського стилю. Це був час, коли переважна частина Європи зазнавала наполеонівської експансії. У протистоянні їй формувалась державна цілісність Італії. Прагнення свободи й рівноправності втілювались в ідейно-гуманістичних гаслах суспільного життя, відповідно до них зазнавали змін і герої італійського музичного театру.

Оперна традиція, персоніфікована в образах вуличної комедії *dell'arte*, набула несподіваного прочитання у творчості французьких драматургів, які зруйнували усталену ієрархію героїв-масок та їх взаємодію. У цьому переконують твори Карло Освальдо Гольдоні, у яких відносини «шістьох персонажів» (основних) не відповідають класичним кліше у виставах *dell'arte*, зокрема й славнозвісні пригоди Труффальдіно (він же Арлекіно) зі Смеральдіною. Водночас П'єр-Огюстен Карон де Бомарше рішуче відриває образи-маски від їхньої альма-матер, соціалізує їх, спонукає читача співчувати безрідному Фігаро та його коханій — служниці Сюзанні. Надалі новий тип благородної пані перетворюється на образ служниці (Смеральдіни, вона ж Коломбіна). Навпаки, другорядна героїня з характером шляхтянки з комедії *dell'arte* (Вікторії, Люсінди тощо) іноді постає в ролі служниці, суперниці, союзниці або просто кухні головної героїні. Письменники-просвітники перетворюють селян на господарів ситуацій, наділяючи їх надзвичайними властивостями й темпераментом. Це динамізує і пожвавлює основну ліричну лінію, відвертаючи увагу глядача від головної ідеї вуличної комедії: чистоту і взаємність почуттів захищає сама доля.

В італійській опері зберігається автентичність психологічних характеристик і взаємозв'язків в амплуа образів-масок. Однак герої дзані, які манерами й поведінкою в комедії *dell'arte* демонструють простоту й неосвіченість селян, лишаються рушіями сюжету в кожній із цих театральних традицій. Насправді, ліричні образи комедії масок уособлюють людські чесноти, якими їх бачило пуританське європейське суспільство до буржуазної революції. Такими вони й постають у першоджерелі досліджуваного музичного твору — п'єсі французького драматурга Жана-Луї Брусса-Дефошере (Jean-Louis Brousse-Desfaucherets) «Таємний (секретний) шлюб» [Brousse-Desfaucherets, 1786].

На шляху до оперного твору Дж. Россіні «Шовкова драбина» образи зазнають ідейно-тематичної трансформації. У першому опрацюванні тексту п'єси для опери П'єра Гаво (Pierre Gaveaux) «Шовкова драбина» («L'échelle de soie», 1808) лібретист Ежен де Планар (Eugène de Planard) суттєво корегує провідні сюжетні амплуа, наближаючи їх до італійської традиційної комедії *dell'arte*. Він змінює імена усіх героїв і вирішує конфлікт, спираючись на недолугість служника Томи.

Остаточні перетворення персонажів відбуваються саме в перекладі італійською мовою для однойменної оперної постановки Дж. Россіні (1812) за мотивами того ж першоджерела. Лібретист Джузеппе Марія Фоппа (Giuseppe Maria Foppa) надає перевагу новому типу героїв, які проникли в італійську театральну традицію із Франції. Основний секстет персонажів-образів «Шовкової драбини» Дж. Россіні цілком відповідає культурно-просвітницьким вимогам часу, утверджуючи ідею переважання взаємних почуттів у подружніх стосунках.

У прем'єрних виставах ХІХ століття твір анонсований як *opera-farsa*, а в середині ХХ – на початку ХХІ століть як *opera-buffa*. Для втілення режисерської версії-інтерпретації авторки згадаємо дуалістичність жанрових особливостей «Шовкової драбини», які авторка статті розглянула більш детально [Сімонова, 2022]. Потребують уточнення ознаки *farsa* і *buffa*: *buffa* передбачає деталізацію сюжетно-пластичного викладу, тоді як *farsa* — неординарність положень, у які потрапляють герої. Сюжет твору містить випадкові й непередбачувані ситуації, у яких опиняються герої. Певне, саме ці обставини композитор Дж. Россіні й лібретист Дж. М. Фоппа охарактеризували як «фарсові». Отже, більш сучасне сценічне прочитання опери «Шовкова драбина» Дж. Россіні здійснюється в жанрі «комедії положень».

У процесі сценічного втілення творчого мистецького проєкту в Оперній студії Національної музичної академії

України імені П. І. Чайковського необхідно було дібрати засоби створення сценічної атмосфери музичної комедії: відповідність предметного оточення стильовому й кольоровому вирішенню костюмів, світлове оздоблення подій сюжету тощо. Гармонія всіх елементів — це концептуально-образна адекватність твору, головна підстава для утворення темпоритму саме комічної опери, а також необмежені можливості для вдалих акторських перевтілень. Так, усі персонажі-образи музичної комедії проживуть один день свого «вигаданого» життя в яскравій атмосфері світла, кольору й емоцій, яка стане реальністю для глядача і в якій народжується пластично-мізансценічний образ героїв. Їх ідентичність з особистими рисами й амплу персонажів акцентує ознаки жанру.

В оперній виставі «Шовкова драбина» характеристики кожного персонажа створюються завдяки буфонно-фарсовим прочитанням кожного образу. Це посилює комічність змісту і загострює концепт «комедії положень». Тому наступний крок у жанрово-сценічному переосмисленні постановки — це корекція суголосності пластики рухів образів-героїв із темпоритмом вистави-опери. Головний фактор успішності процесу — відповідність внутрішньої інтонації голосів акторів-виконавців особливостям жанру.

Добре відомо, що реципієнт приходить до глядацької зали з власним світовідчуттям і сприйняттям, а після перегляду вистави переосмислює побачене. Тому театр — це насамперед система знаків і, певною мірою, умовностей, за допомогою яких автори-постановники «домовляються» із глядачем щодо правил існування актора-образу в запропонованій атмосфері сценічного простору. Авторипостановники «Шовкової драбини» Дж. Россіні здійснювали це, апелюючи до сучасних засобів сценічної та художньої виражальності, що поєднують традиційні й інноваційні прийоми різних видів мистецтв. Це дало змогу викристалізувати цілісний образ постановочно-сценічної версії.

Список використаної літератури

1. Касьянова О. В. Пластичне вирішення образу головної героїні в опері Ж. Бізе «Кармен». *Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*. Київ, 2022, № 2 (51). С. 105–118.
2. Сімонова Н. В. Опера Джоаккіно Россіні «Шовкова драбина»: від автора до режисера. *Часопис Національної музичної академії імені П. І. Чайковського*. 2022. № 3–4 (56–57). С. 225–241.
3. Brousse-Desfaucherets J.-L. «Le Mariage secret» : comedie en trois actes, en vers. A Paris, chez la Veuve Duchesne, Libraire, rue Saint-Jacques. 1786. 56 p.
4. Planard M. «L'échelle de soie»: opera-comique, en un acte et en vers libres. Musique M. P. Gaveaux. Chez Mad. Masson, Libraire, editeur de pieces de theatre et de musique, rue de l'Echelle № 10, 1808. 56 p.
5. Rossini G. «La Scala di seta»: farsa in un atto di Giuseppe Foppa. Arranger Dino Manichetti, copyright Lendic Niksa. Edizioni Musicali Otos Firenze, 1976. 258 p.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331859>

СТЕЦЬКИЙ І. І.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Аспірант творчої аспірантури кафедри оперно-симфонічного диригування. Науковий консультант — В. Б. Жаркова, доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії світової музики (Київ, Україна).

Stetskyi, Ivan. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Creative Postgraduate Student at the Department of Opera and Symphony Conducting. Scientific Advisor — Valeriya Zharkova, Doctor of Art Studies, Professor at the Department of History of the World Music (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0008-2616-0164>

© Стецький І. І., 2024.

stetskivan@gmail.com

ПОСТАТЬ ВОЛОДИМИРА КОЖУХАРЯ ЯК ПРИКЛАД ДИРИГЕНТА-ОСОБИСТОСТІ

THE FIGURE OF VOLODYMYR KOZHUKHAR AS AN EXAMPLE OF A CONDUCTOR OF PERSONALITY

Питання особистості хвилювало людину з давніх-давен. У Стародавній Греції термін «особистість» означав маски, які актори одягали під час театральної вистави. Так відрізняли комічну роль від трагічної в театральному дійстві. Проте з часом поняття «особистості» еволюціонувало. У сучасному світі цей термін частіше вживають, характеризуючи внутрішній світ, ніж зовнішні обставинах. Таким собі внутрішнім «я», що детермінує характер взаємодії людини зі світом. В «Енциклопедії сучасної України» особистість визначається як індивід, член суспільства, сформований під впливом соціалізації, здатний до регулювання життя, виконання соціальних ролей, розроблення власної стратегії актуалізації

цілей у життєвій перспективі [Отрешко, 2022]. З іншого боку, особистість — це сукупність якостей, які формують її. Диригент як особистість — вільна людина з чіткими життєвими, морально-поведінковими принципами, у якої на все є своя думка. Наприклад, особисте творче бачення виконання твору, інтерпретація, яка опрацьована й аргументована, що являє собою прояв індивідуального стилю диригента. Особистість ніколи не діє бездумно, не підпадає під вплив чужої думки, але здатна працювати в колективі. Завжди вчиняє по совісті. Особистість поєднує в собі всі потрібні для диригентської професії якості. Якщо систематизувати роботи вчених [Gjermunds, Brechan, Johnsen, Watten, 2020; Carnicer, 2015], можна дійти висновку, що саме диригенту-особистості притаманні такі «внутрішні» якості: лідерство, стресостійкість, мужність, гідність, доброзичливість і легкість, мудрість, професіоналізм та відповідальність. Усі якості мають поєднуватись у характері диригента-особистості. Їх не можна розглядати окремо, адже без однієї не буде іншої, тобто кожна якість доповнює іншу, утворюючи синтез внутрішніх якостей особистості.

Яскравий приклад диригента-особистості — Володимир Маркович Кожухар, народний артист України, професор, відомий український диригент. Він був головним диригентом Державного оркестру СРСР, Музичного театру Немировича-Данченка в Москві, Національної опери України імені Т. Г. Шевченка в Києві. В одному з інтерв'ю В. Кожухаря запитали, з чого починається диригент? Маєстро відповів: «Насамперед з особистості. Музичний талант, слух, музична пам'ять, загальна культура, доброта, розум... Крім того, диригент повинен думати швидше, ніж сто душ оркестру. Бажано ще володіти вмінням працювати з людьми. Усі ці якості приводять до того, щоб максимально ясно, чітко вміти бачити, розуміти й відчувати авторський задум у симфонічних полотнах ... У світі є багато прекрасних музикантів, але не кожен з них може стати диригентом. Адже диригент — це ще й потужна воля і твердий характер» [цит. за: Конькова, 2010, с. 72–73].

Стресостійкість. Що приваблює у творчому процесі В. Кожухаря? Абсолютна відсутність будь-якої нервовості, якою досить часто супроводжуються репетиції. В. Кожухар висловлює свої зауваження спокійно, ясно і влучно. Якщо виникало невелике напруження на репетиції через складність музичного матеріалу або з інших причин, маестро міг легко «розрядити» обстановку якоюсь історією або жартом, що одразу знімало напруження, і репетиція тривала далі. «Володимир Кожухар за пультом бездоганний. Нічого зайвого. Точні, вишукані рухи. Напруження і воля, динаміка й темперамент, концентрація емоцій та розуму. І максимально ясний, не обтяжений нічим зайвим, безпосередній контакт з оркестром» [цит. за: Конькова, 2010, с. 23].

Мужність. Диригент, як зазначав Володимир Маркович, має бути дуже вольовим. Воля — це якість сильних людей, таким був В. Кожухар. Адже його цікавив творчий процес, музиканти-виконавці в цьому процесі та якість виконання, тому в маестро не було страху, адже акцент був не на тому, «як він добре продиригує», а на тому, як якісно всі виконають свої партії і потужно прозвучить твір. Також маестро розказував, що в молоді роки він був доволі скромний і сором'язливий, але, як зазначав сам Кожухар, життя зробило його сміливішим.

Доброзичливість і легкість. У Володимира Марковича, за його словами, ніколи не було ворогів. Професія диригента часто побудована на зауваженнях і оркестрантам, і співакам, тому дуже важливо мати відповідне ставлення до людей [Кожухар, 2004]. Маестро відчував людей і атмосферу в колективі, тому намагався створити саме робочу творчу атмосферу насамперед тим, що завжди був у доброму гуморі, а водночас — серйозно ставився до роботи.

Мудрість. Для українського маестро конфліктна ситуація ніколи не була перепоною для роботи. Навпаки, він вмів їй делікатно «гасив пожежу». Водночас міг вчасно відзначити і досягнення виконавців чи оркестрантів, утримуючи

баланс у колективі. Маестро завжди під час репетиційного процесу наводив цікаві образні приклади, які давали змогу зрозуміти й розкрити для музикантів внутрішній зміст твору. В. Кожухар зазначав, що не можна навчити диригувати, а навчитись диригувати можна. Митець так підтверджує ці слова: «Коли людина від природи здатна аналізувати, то єдиний учитель її — це життя» [Діалоги з Романом Колядою].

Професіоналізм. В. Кожухар не міг терпіти «халтури» (непрофесіоналізму). Навіть, якщо йому не подобалися деякі з музичних творів, які доводилось диригувати, він ні на мить не сумнівався у професійності композитора, який написав цей твір, адже виконував свою роботу. Маестро також говорив про вміння відчувати колектив, точно оцінювати його рівень. Відповідно, мати індивідуальний підхід до кожного митця, швидко реагувати на будь-яку фальш. Як зазначав маестро, про нього не могли нічого сказати «за кулісами», адже він мав велику повагу завдяки своєму професіоналізму.

Відповідальність. В. Кожухар зазначав, що професія диригента побудована на «зауваженнях та виправленнях», тобто на відточуванні музичного матеріалу під час репетиційного періоду для якісного виконання музичного твору під час виступу. Якщо б диригент не виказував своїх зауважень виконавцям, то все звучало б дуже «плачевно» і ніхто із глядачів не прийшов би на наступний концерт колективу, диригент якого «замовчував свої побажання». Маестро Кожухар мав відчуття високої відповідальності, тому не міг виконувати свою роботу неякісно. Він також зазначав, що диригент відповідальний за всю музичну складову в оперному театрі, головну в нашій сфері мистецтва.

Лідерство. Не диктат, а лідерство. За словами маестро: «Не можна плутати диктат і волю — це різні речі. Неприпустимо, щоб диригент плентався за виконавцями, він має вести їх, бути їхнім командиром. Диригент такий самий учасник вистави, як і всі інші. Ти вершник, це твій кінь і ти впадеш, якщо його неправильно вестимеш» [Діалоги з Романом Колядою]. В. Кожухар часто зазначав, що виконавці — люди

вразливі. Тому маестро завжди знаходив слова і підхід до кожного, мав довіру й повагу серед музикантів. Кожухар завжди був дуже вимогливим до себе, що давало йому змогу бути таким же вимогливим до інших, з ким співпрацював. Цікаво, що маестро працював з тими музикантами, які «зараз тут», тобто з музикантами, різними за технічним рівнем можливостей, допомагав їм розкривати свій творчий потенціал в робочому процесі, а не шукав кращих. Отже, маестро надавав можливість митцям розкривати свій талант і виховував їх.

Гідність. «Я не можу брехати й обманювати, не можу бути підлим. У мене таких “гідностей” немає, мабуть, тому, що я не вмію заздрити. І я щасливий, що нікому не заздрю: у мене все виходить так, як я вважаю за потрібне. Тому, мабуть, у мене “орган заздрості” не працює, геть повністю його немає» [Конькова, 2010, с. 50–51]. Якщо немає негативних якостей — то немає і зайвих перешкод на творчому і життєвому шляху. Мабуть, кожна людина здогадується, що має різні прояви певних якостей, та завдяки самоаналізу може зрозуміти, що допомагає, а що заважає професійному розвитку. Наприклад, акцентуємо таку особливу рису, як точність і чіткість у роботі з оркестром. Це притаманно стилю роботи В. Кожухаря. Чіткість, точність, лаконічність надавали йому змогу під час репетицій з оркестром не витрачати багато часу, а навпаки — підготувати складну програму за кілька репетицій.

Список використаної літератури

1. Діалоги з Романом Колядою : телепередача. 2010. URL: <https://youtu.be/ofW1bq6Xgy0?si=qObGi2> (дата звернення: 28.10.2023).
2. Кожухар В. М. Національна опера України — це візитна картка держави [Про прем'єру поновл. опери Д. Шостаковича «Катерина Ізмайлова» в Нац. опері України: Бесіда з диригентом В. М. Кожухарем / записала Л. Д. Клевцова]. *Робітничка газета*. 2004. 26 березня, № 46. С. 6.
3. Конькова Г. В. Владимир Кожухарь. Магия таланта. Киев : Такі справи, 2010. 167 с. (Серия «Диалоги с мастерами»).

4. Маєстро Володимир Кожухар : телепередача (Укркінохроніка, 2005). URL: <https://youtu.be/MXtaNkDfA3I?si=foVBovmkFWXYqraL> (дата звернення: 28.10.2023).

5. Отрешко Н. Б. Особистість. *Енциклопедія Сучасної України* / редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НТШ ; Ін-т енциклопедичних досліджень НАН України. Київ, 2022. URL: <https://esu.com.ua/article-74521> (дата звернення: 28.10.2023).

6. Camicer J. G., Garrido D. C., Requena S. O. Music and Leadership: the Role of the Conductor. *International Journal of Music and Performing Arts*. 2015. № 3. № 1. P. 84–88.

7. Gjermunds N., Brechan I., Johnsen S. Å. K., Watten R. G. Personality traits in musicians. *Current Issues in Personality Psychology*. 2020. № 8. № 2. P. 100–107.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331860>

СУВОРОВА І. О.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Аспірантка творчої аспірантури кафедри оперної підготовки та музичної режисури. Науковий консультант — О. В. Касьянова, кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри (Київ, Україна).

Suvorova, Iryna. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Creative Postgraduate Student at the Department of Opera Training and Music Direction. Scientific Advisor — Olena Kasianova, Candidate of Art Studies (PhD), Professor, Honored Artist of Ukraine, Professor at the Department (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0008-7365-2946>

© Суворова І. О., 2024.

irina.applause@gmail.com

УКРАЇНСЬКА ОПЕРА НА ІСТОРИЧНУ ТЕМАТИКУ В НОВОМУ РЕЖИСЕРЬСЬКОМУ ОСМИСЛЕННІ

UKRAINIAN OPERA ON HISTORICAL THEMES IN SEARCH OF NEW DIRECTORIAL INTERPRETATION

Актуальність дослідження. Із набуттям Україною незалежності активізувався процес інтеграції українського мистецтва у європейський культурний простір. Одним із проявів такої інтеграції стало започаткування в оперному театрі України міжнародних мистецьких проєктів, серед них — україно-американо-французький аналог за оперою «Анна Ярославна — королева Франції» (1995) Антіна Рудницького. Переосмисленням історичної тематики в нових соціокультурних реаліях зумовлено нові сценічні прочитання опер «Богдан Хмельницький» (2005) Костянтина Данькевича і «Запорожець за Дунаєм» (2023) Семена Гулака-Артемовського. Дослідження режисерських утілень цих

творів дає змогу з'ясувати головні тенденції в інтерпретації історичної тематики.

Зацікавлення національною складовою в репертуарі музичного театру сприяє формуванню самоідентифікації українського етносу, що актуалізує тему цієї розвідки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сценічне втілення опери А. Рудницького «Анна Ярославна — королева Франції» в міжнародному україно-американо-французькому проєкті 1995 року проаналізував Юрій Станішевський [2002]. Особливості втілення оновленої редакції опери К. Данькевича «Богдан Хмельницький» 2005 року розглянула Людмила Олтаржевська [2005], засоби відтворення життя і побуту українського козацтва в Задунайській Січі на теренах османської імперії з'ясувала Олена Бачинська [2015]. Специфіку нової редакції оперної вистави С. Гулака-Артемовського «Запорожець за Дунаєм» 2023 року висвітлили Андрій Аблов і Наталія Писанка [2023]. Спираючись на ці публікації, розглянемо різні сценічні втілення української опери на історичну тематику в Україні.

Мета дослідження — розглянути режисерські інтерпретації української опери на історичну тему відповідно до соціокультурних реалій у вітчизняному музичному театрі часів незалежності.

Виклад основного матеріалу. У музичному театрі України зросло зацікавлення історичною тематикою. Це зумовлено потребою самоідентифікації нації, бажанням переосмислити цю тематику відповідно до сучасних можливостей, що й викликало нові редакції / версії творів, раніше втілених за принципами соцреалізму. Їх поновлення спирається не тільки на нові знання з історії, а й на сучасні досягнення музичної режисури, синтез традиційних та інноваційних засобів сценічної виразності, здатних створити захопливе цілісне музично-театральне видовище.

25 грудня 1995 року в Національній опері України відбулася прем'єра опери «**Анна Ярославна — королева**

Франції» Антіна Рудницького, представника української діаспори в Америці. Її впродовж кількох місяців підготував міжнародний склад постановників. За диригентським пультом — маестро Іван Гамкало (Україна), режисер-постановник Мішель Волковицький (Michel Volkovitsky) та художник-постановник Олександр Еро (Alexandre Aja / Alexandre Jouan-Arcady) із Франції. За кулісами — молода і надзвичайно гарна виконавиця головної ролі Анни Ярославни Ірина Даць. Анна Ярославна, велична постать світової історії, змогла в умовах «дикого» західного світу прищепити своїм синам, а в майбутньому — королям Франції, розуміння толерантності, дипломатичності і взаємоповаги як до співвітчизників, так і до представників інших держав. Її внесок у розвиток культури західного світу дещо неоцінений, бо вона дотримувалася політики релігійної співдружності з католицькою церквою, співпраці з країнами Європи, завдяки чому уникала війн і кровопролиття.

«Анна Ярославна — королева Франції» — це опера-спогад про славне минуле й культуру Русі-України, її давні зв'язки із Францією. Романтична опера з історичним підґрунтям мала яскраво виражені елементи соціально-політичної драми. Сюжет опери розгортається в Київській Русі і Франції. У сценографічному вирішенні підкреслено яскравість, пишність Київської Русі і морокуватість Франції. Художнє оформлення картин, пов'язаних із подіями у Франції, сценограф здійснив в умовному стилі епохи Генріха I, а декоративно-образні вирішення сцен у Київській Русі видаються дещо спрощеними, можливо, через переважний акцент на акторську майстерність виконавців.

Перший акт виділяється темнуватістю зображення середньовічної Франції і загального похмурого настрою головного героя Генріха I, який ніяк не може знайти собі майбутню королеву. Отримавши благословення Папи Римського, він відправляє послів у Київську Русь, щоб заручитися з Анною Ярославною — дочкою Ярослава Мудрого.

Другий акт надзвичайно світлий і яскравий, адже Русь на той час була квітучою і розвиненою, відкритою для всіх держав. Ярослава Мудрого називали європейським сватом, бо всі його дочки були одружені з королями великих держав середньовічної Західної Європи. Сюжет розгортається з плином подій. Отримавши лист від Генріха I, Ярослав погоджується віддати свою дочку на трон французького престолу. Анна розуміє свою долю і не перечить політичному рішення батька. Відчуваючи теплоту і взаємне почуття до Генріха I, вона приймає свою долю як майбутня королева.

Третій акт «Схід сонця» в морокуватій Франції з появою на троні Анни Ярославни. Країна з любов'ю та відданістю поставилася до прекрасної княжни з Київської Русі, яка отримує всі переваги як майбутня королева — шанована, вихована, надзвичайно вродлива, а головне — добра і справедлива.

Можна накреслити певну паралель між подіями XI століття і сучасністю, адже в наші дні завдяки економічній, культурній, політичній, гуманітарній та дипломатичній співпраці ми так само проходимо прискорену євроінтеграцію, що укріплює дружні відносини України з країнами Європи.

24 грудня 2005 року в Україні відбулася прем'єра опери **«Богдан Хмельницький»** Костянтина Данькевича. Диригент — Василь Василенко, режисер — Василь Вовкун, сценографи — Тадей і Михайло Риндзаки, балетмейстер-постановник — Віктор Похилenko. Опера поставлена в новій музичній редакції Євгена Станковича, який дописав сцену «Бій під Жовтими Водами», доповнивши монументальне героїко-епічне полотно К. Данькевича. Масштабні народно-хорові, побутові й танцювальні сцени вирішені дуже яскраво й захопливо. В. Вовкун об'єднав акторів навколо поняття «народ»: жінки, чоловіки, діти, люди прості і заможні, які несли прапори, ікони, корогви, — були різні, водночас у вузлових мізансценах вони об'єднувалися у спільному натхненні. Окрасою вистави стала вокально-хореографічна картина «Бій під Жовтими Водами», яку В. Вовкун відтворив у найкращих

традиціях режисури батальних сцен. У ній органічно злилися хор із відповідними бойовими пластично-пантомімічними рухами й артисти балету із синкретичним поєднанням дієвого танцю і техніки сценічного бою в супроводі динамічної відеопроєкції. Під час бою учасники то розбивались на окремі групи з різними рольовими завданнями, то зливалися в колективний образ переможців, посилюючи велич та монументальність сцени. Виставу було показано в Києві в День Соборності України 22 січня 2006 року в залі Національної опери України, пізніше — у Львівській опері. Ця вистава стала всеукраїнською подією, грандіозним театральним видовищем.

У травні 2023 року у Львівській опері нову музичну редакцію опери **«Запорожець за Дунаєм»** Семена Гулака-Артемовського здійснили Олександр і Дмитро Саратські на лібрето Миколи Бровченка й Оксани Тараненко. Над виставою працювала постановна група у складі режисерки Оксани Тараненко, сценографа Тадея Риндзака і диригента Андрія Нагрудного. Хор, балет і оркестр — Львівської національної опери. За задумом постановників, козаки по-стали могутньою, войовничою і волелюбною силою, здатною протистояти будь-яким перешкодам і ворогам. Радикальне переосмислення образу Карася — від веселого п'янички до мужнього, дотепного й відповідального ватажка козаків — надало сюжету нового сценічного прочитання: всі персонажі об'єднані прагненням повернутися на Батьківщину і щиро вірять у це. Уведення в дію нового-старого персонажа Терентія, брехливого і підступного зрадника, який був у першій редакції опери С. Гулака-Артемовського, а пізніше невинувато видалений з лібрето, значно загострило конфлікт і підкреслило паралель між ним і сучасними колаборантами. Образ козака Мамає став своєрідним духовним символом, який надихав козаків вірою в перемогу.

Вистава стала новим прочитанням опери, який прямо не був визначений у творі Гулака-Артемовського, але інтуїтивно підказував акторам і постановникам засоби вирішення

багатьох сцен. Із корекцією лібрето зміст опери ніби відкрили заново і донесли до глядача міць і велич українського козацтва, що символічно асоціюється із сьогоденними подіями. Завдяки зусиллям постановної групи і виконавського складу досягнуто необхідного балансу між класикою і сучасністю у вирішенні вистави — між побутовими і філософськими, комічними і ліричними компонентами, утіленими за допомогою сучасної музичної мови. Нова музична вистава була переосмислена: від номерної структури до цілісної наскрізної музичної драматургії, яка виконала своє завдання — захопити глядача. За задумом режисера і сценографа, образ вистави вирішений як військовий табір, оточений ворогами, на тлі якого козаки символічно шукають свій шлях додому, в Україну, яку мають вибороти для себе і нащадків. Звичайно, є певна невідповідність у зображенні місця дії: у лібрето оригіналу — Османська імперія, в оновленому варіанті — територія між Російською та Османською імперіями, що символізує роздоріжжя, на якому здійснюють свій вибір козаки. Це стосується й костюмів, які більше нагадують гуцульські, утеплені, непридатні для півдня. Сподіваймось, що глядача більше захоплюють події, персонажі, сценічне вирішення і музика опери. Вистава набула популярності, увійшла в репертуар Львівської опери з перспективою показу на європейських театральних сценах.

Висновки. У 1995 році прем'єрою спільного україно-американо-французького оперного проекту «Анна Ярославна — королева Франції» Антіна Рудницького втілено міжнародний проєкт завдяки комунікації митців різних країн, обміну досвідом світового музичного театру.

У 2005 році в новій версії опери «Богдан Хмельницький» Костянтина Данькевича поєднано українські традиції і зарубіжні новації в диригентському, режисерському, сценографічному, пластично-хореографічному трактуванні оригіналу. Вистава змінила ставлення глядача до історії свого народу, до ідентифікації його як нації, гідної жити в умовах взаєморозуміння, взаємоповаги й довіри.

У 2023 році постановники опери «Запорожець за Дунаєм» у новій музичній редакції братів Олександра і Дмитра Саратських підкреслили паралель між подіями межі XVIII–XIX століть і сьогодення, переосмисливши лібрето з акцентом на невичерпності козацького духу в боротьбі за Україну для себе і нащадків.

Список використаної літератури і джерел

1. Аблов А. С., Писанка Н. В. Урок деколонізації від Львівської опери та її «Запорожця за Дунаєм». *Українська правда*. 2023. 6 червня.
2. Бачинська О. А. Задунайська Січ (1775–1828). *Історія Запорізької Січі* / В. А. Смолій, В. О. Щербак, А. О. Гурбик та ін. Київ : Арій, 2015. С. 194–228.
3. Олтаржевська Л. Є. «Богдан Хмельницький». Уперед, у минуле. *Україна молода*. 2005. № 244. 28 грудня.
4. Станішевський Ю. О. Опера А. Рудницького «Анна Ярославна — Королева Франції». Станішевський Ю. О. *Національний академічний театр опери та балету України імені Тараса Шевченка: історія і сучасність*. Київ : Муз. Україна, 2002. С. 560–562.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331862>

ТАРАНЧЕНКО О. Г.

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

Taranchenko, Olena. Ukrainian National Tchaikovsky Academy
of Music. Candidate of Art Studies (PhD), Associate Professor, Professor
at the Department of History of the Ukrainian Music and Musical
Ethnology (Kyiv, Ukraine).

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

© Таранченко О. Г., 2024.

olenataranchenko@gmail.com

МУЗИЧНЕ УКРАЇНОЗНАВСТВО: ПОШУКИ НОВИХ ШЛЯХІВ

MUSICAL UKRAINIAN STUDIES: SEARCHING FOR NEW PATHS

Серед сучасних гуманітарних наук українознавству належить почесне місце. Нині, коли весь світ із тривогою і надією вдивляється в Україну, її боротьбу за свободу і право на існування, значення цієї навчальної дисципліни набуло особливої ваги, адже українознавство — це «... історія власної присутності у світі, шлях до самого себе. У дорозі до власного Дому і полягає національна ідея». Глибинне усвідомлення такої ідеї як ніколи актуалізовано необхідністю формувати духовність, здійснювати національно-патріотичне виховання молоді шляхом засвоєння інтегративних знань про Україну, її історичні цінності, культурну спадщину.

У цьому сенсі, навчально-методичний посібник з українознавства «Розповідаємо про рідний край» Тетяни

Володимирівни Гусарчук¹ необхідний і своєчасний відгук на запити нашого буття, інноваційні процеси розвитку вищої гуманітарної освіти в Україні. У ньому узагальнено накопичений досвід науково-методичної роботи й викладання лекційного курсу з українознавства, запровадженого в НМАУ ім. П. І. Чайковського від 2015 року.



¹ Розповідаємо про рідний край : навч.-метод. посібник з українознавства / авт.-упоряд. Т. В. Гусарчук ; Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ : Фенікс, 2024. 375 с. : іл.

Варто наголосити, що серед багатьох посібників з українознавства праця Т. В. Гусарчук вирізняється тим, що в ній репрезентовано саме *музичне українознавство*. У цьому полягає її актуальність і новизна, адже посібник заповнює прогалину в нашому музикознавстві.

Видання «Розповідаємо про рідний край» містить теоретико-методологічну і творчо-практичні частини, які відображають особливості навчального курсу. Обраний за основу міждисциплінарний підхід дав змогу розглянути комплекс актуальних питань сучасної культурології, історіографії, мистецтвознавства, джерелознавства, музичної регіоналістики. Прикметно, що регіональний підхід як важливий структуротворчий принцип рецензованого посібника, надав можливість створити й візуально розгорнути цілісну мапу України з її «неповторними регіональними надбаннями і традиціями» (Гусарчук, 2024, с. 8). Принципово важливою теоретичною засадою авторської позиції є розкриття ролі малої батьківщини у становленні видатних митців України. Зокрема, увиразнюється на прикладі життєтворчості Михайла Вериківського, Івана Козловського, Івана Марчука.

Т. В. Гусарчук запропонувала результативні методичні прийоми вирішення поставлених завдань і досягнення мети курсу. Вони розкриваються на прикладі показу своєрідності явищ багатобарвної культури Київщини.

У посібнику обрано культурологічний підхід до виховання творчої особистості молодого музиканта. Тут визначальною є ідея творчості, а точніше — співтворчості «викладач — студент». Саме ця ідея визначила програмну назву посібника, його зміст, зумовила стиль викладу, види аудиторних занять, форми навчальних завдань тощо. Авторка посібника спонукає студентів спільно пізнавати / розуміти національну історію, культурний потенціал народу, осмислювати «глибинні зв'язки, що поєднують людину з її малою батьківщиною» (Гусарчук, 2024, с. 4). Найкращим результатом вияву ідеї спільного вивчення національної культурної спадщини стали надані в посібнику тексти самостійних творчих

робіт студентів як форми підсумкового оцінювання набутих знань і навичок. Різні за жанром і обсягом, ці студентські дописи свідчать про набуття у процесі засвоєння курсу вміння й досвіду роботи із джерелознавчими працями, про здатність студентів до самостійного наукового пошуку. Вони є виявом живого дотику молодого музиканта до національної культурної традиції, неординарного погляду на історичні явища, постаті, події. Зафіксовані у студентських дописах враження і факти воєнних подій, свідками яких вони були, підносять найкращі з цих навчальних робіт до рівня своєрідних документів історії. Цим також визначається методична оригінальність посібника. А його методологічна основа — залучення і ґрунтовний аналіз наукових праць із мистецтвознавства, культурології тощо, вичерпні авторські коментарі матеріалів надають посібнику ґрунтовності й наукової об'єктивності. Водночас вони демонструють притаманні Т. В. Гусарчук уміння й досвід джерелознавчої роботи, принципове значення «правди факту».

Більшість теоретичних розділів, а також студентських робіт проілюстровані значною кількістю авторських фотографій (упорядника, студентів, а також ще кількох авторів — музикантів, залучених до участі у цьому проєкті). До тем додано рекомендовану літературу, навчальні завдання, контрольні запитання, а також фото-вікторину. Видання має як інформативне, так і методичне навантаження.

Навчально-методичний посібник Т. В. Гусарчук «Розповідаємо про рідний край» має як інформативне, так і методичне навантаження. Він вирізняється змістовністю, новизною, обґрунтованістю висновків, майстерним володінням аналітичним апаратом, а головне — має велике практичне значення. У пошуках нових стратегій розвитку музичного українознавства це видання є своєчасним і корисним.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331863>

УСОВА Г. А.

Хунанський Університет гуманітарних наук і технологій (湖南人文科技学院). Лектор музичного та педагогічного факультетів (Лоуді, Хунань, Китай).

Usova, Ganna. Hunan University of Humanities and Technology. Lecturer of the Musical and Pedagogical Faculties (Loudi city, Hunan, China).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9214-2038>

© Усова Г. А., 2024.

annushkausova@ukr.net

УКРАЇНСЬКИЙ ПІСЕННИЙ РЕПЕРТУАР У ВИКОНАВСЬКОМУ ПРОСТОРІ СУЧАСНОГО КИТАЮ

UKRAINIAN SONG REPERTOIRE IN THE PERFORMING SPACE OF MODERN CHINA

Українська пісня за кордоном руйнує стереотипи, глибоко проникає в душу і справляє незабутнє враження на слухачів. Сповнена краси, внутрішньої сили, вона здатна вивести музичне мистецтво на новий рівень. Народна і сучасна українська пісня щороку все більше привертає увагу іноземних музикантів і меломанів. Вони виконують милозвучні українські твори. Наприклад, відомий бельгійсько-голландський гурт «Rastaban» виконав українську народну пісню «Горе долом», синтезуючи її з вібраціями племен і з елементами світової музики. Грузинський хор «Shvidkatsa» здійснив інтерпретацію «Реве та стогне Дніпр широкий». Фінський гурт «The Rasmus» 2016 року презентував на концерті у Києві пісню «Україна» Тараса Петриненка [Зарубіжні гурти, 2016]. 2022 року вперше за історію музичного фестивалю Гластонбері у Великій Британії взяли участь чотири українські гурти: «DakhaBrakha», Джамала, «Go-A» й «Kalush» [На фестивалі Гластонбері, 2022].

Українську пісню у своїх країнах популяризують випускники українських закладів вищої освіти. В умовах глобалізації інтернаціоналізація вищої освіти передбачає відкритість України для світу, тому навчання іноземних студентів є однією з важливих форм інтеграції у світовий освітній простір. Особливо популярні українські заклади вищої освіти серед китайської молоді, яка приїжджає до України, щоб здобути повний ступінь бакалавра, магістра чи аспіранта.

За даними опитування іноземних здобувачів, більшість із них свідомо обирає українські заклади вищої освіти, щоб набути компетенцій та відповідних знань, адже вони планують продовжувати працювати за фахом [Шаповалова, 2023]. Зазвичай іноземні випускники згадують роки навчання в Україні. Деякі, попри небезпеку воєнного стану, залишаються, провадять творчу, наукову й педагогічну діяльність, навіть волонтерську. Та багато з них, повертаючись на батьківщину, успішно працюють як виконавці і педагоги.

Яскравим прикладом любові до України, до її пісні та свого викладача є відомий китайський естрадний співак Чжоу Шень (周深, Charlie). Він народився 1992 року в місті Шаоян провінції Хунань. (湖南省邵阳市). У 2010 році приїхав в Україну і за вимогою батьків спочатку вивчав стоматологію, але через рік любов до співу перемогла. Чжоу Шень вступив до Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, у клас відомого оперного співака, народного артиста України, провідного соліста Львівського національного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької Романа Вітошинського, який розгледів непересічний, сповнений ліризму талант Чжоу Шеня. Прекрасний співак, володар ніжного ліричного тенора, Юрій Вітошинський, якого Чжоу Шень три місяці вмовляв взяти у свій клас, змінив ставлення його до вокалу, прищепив початківцю-співаку прекрасну вокальну школу, допоміг обрати свій творчий шлях, підтримував любов до народної та сучасної української пісні. Про це виконавець часто згадує в інтерв'ю. Навчання у Львові, прекрасна архітектура міста також вплинули на формування

виконавської культури молодого співака, його стиль, добір майбутнього репертуару. Саме там він почав експериментувати з різними тембрами.

Повернувшись 2014 року до Китаю, Чжоу Шень офіційно дебютував, узявши участь у співочому шоу талантів Чжецзянського супутникового телебачення «Голос Китаю, третій сезон»(中国好声音 第三季). Він виконав пісню «Нарру Face» (欢颜) високим (жіночим) голосом. Завдяки цьому проєкту співак швидко набув популярності. У 2015 році він записав свій перший сольний твір «Роза і фавн» (玫瑰与小鹿), а 2018 року — перший оригінальний альбом «But It Loves the World» (可它爱着这个世界). У 2019 році здобув перемогу в музичному конкурсі «Голос китайської мрії — наша пісня» (中国梦之声·我们的歌) і розпочав національний концертний тур «C-929 Planet» (C-929 星球) [Чжан Юаньюань, 2015].

У 2020 році Чжоу Шень приєднався до «The Year of the Singer» (歌手当打之年) як найкращий співак, а його пісня «Dara Collapse» (达拉崩吧) посіла перше місце в рейтингу програвань Yuncun (云村), вона мала понад 100 мільйонами переглядів. Із 2020 року він протягом двох років поспіль був переможцем TMEA Tencent Music (TMEA 腾讯音乐) щорічної премії Entertainment Festival Best Male Singer Award (佳内地男歌手奖). У листопаді 2020 року Чжоу Шень працював послом із розвитку культурного туризму в Гуйяне. [Netease Cloud Music, 2020]. Починаючи з 2021 року, Чжоу Шень постійно виступає на гала-концерті Весняного фестивалю CCTV (春节 CCTV). Того ж року він заспівав пісню «With the Light»(和光同春) для 15-ї зустрічі Конференції Сторін Конвенції ООН про біологічне різноманіття (COP 15) (生物多样性公约, 缔约方大会第十五次会议). У 2023 році він знову з'явився на гала-сцені Весняного фестивалю CCTV з новою програмою «Flowers Bloom and Forget Worry»(花开忘忧).

Чжоу Шень здобув багато нагород і визнання та любов публіки, особливо молоді. Він часто виступає на головних сценах Китаю. У багатьох інтерв'ю з повагою і вдячністю згадує свого наставника й Україну, розповідає про красу нашої пісні, популяризує українську культуру. На концертах і в телевізійних проєктах часто виконує українські сучасні пісні, навіть у дуєті з іншими співаками, говорить українською у прямих ефірах, зокрема в таких: «Двічі в одну річку не ввійдеш» і «Ти мене полюбиш» Юлії Рай, «Журавочка» Богдана Янівського, «Намалюю тобі зорі», «Ніжно» Тіни Кароль та інших.

Голос Чжоу Шеня чарівний і дзвінкий, як сирена. Часом здається, що він випливає з інопланетного простору. Таке враження, що пубертатний період не вплинув на нього. Співак не тільки зберіг ясність дитячого тембру, а й набув сили дорослого, він сміливо експериментує зі стилями, і це стало його візитівкою.

Виконання Чжоу Шеня українських творів вирізняється глибоким ліризмом, емоційністю, щирістю, розумінням змісту. Його спів звучить легко, проникливо, зачаровує слухачів. Виконавець намагається передати душевність, простоту і природність почуттів, його справді можна назвати популяризатором українського мистецтва в Китаї.

Чжоу Шен постійно вдосконалює професійну майстерність, у цьому переконує його популярність, переповнені зали на сольних концертах, аншлаги. Географія його гастролей — весь Китай. Чжоу Шень без перебільшення є улюбленцем мільйонів, за його досягненнями відчувається велика любов до української пісні. Незважаючи на популярність, натовпи шанувальників, він залишається скромним, щирим і відданим своїй професії.

Чжоу Шень — один з багатьох китайських випускників українських закладів вищої освіти, які з любов'ю і теплом згадують Україну і те, з якою увагою, повагою і турботою до них ставилися тут. За роки навчання, викладачі стали них найближчими людьми, з якими вони, по можливості, підтримують відносини. Україна може пишатися своїми іноземними випускниками, їх творчістю і вдячністю.

Список використаних літератури і джерел

1. Зарубіжні гурти із задоволенням співають українською. *Депо Хмельницький*. 2016. 02 січня. URL: <https://khm.depo.ua/rus/khm/zarubizhni-gurti-iz-zadovolennyam-spivayut-ukrayinskoju-02012016102000> (дата звернення: 23.11.2023).
2. На фестивалі Гластонбері вперше виступили чотири українські гурти. *Укрінформ*. 2022. 27 червня. URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/3516315-na-festivali-glastonberi-vperse-vistupili-cotiri-ukrainski-gurti.html> (дата звернення: 23.11.2023).
3. Шаповалова О. Вступ-2023: навіть під час війни іноземні студенти вступають до українських університетів. 19.07.2023. URL: https://lb.ua/blog/olena_shapovalova/565964_vstup2023_navit_pid_c_has_viyni.html (дата звернення: 23.11.2023).
4. 张园园. 周深《玫瑰与小鹿》上线 获高晓松盛赞：唱到我心醉/凤凰娱乐//凤凰娱乐.07 日. 8 月. 2015 年. [Чжан Юаньюань. «Троянда й оленя» Чжоу Шеня отримала високу оцінку Гао Сяосуна в коментарях: «я був зачарований, коли співав її». *Phoenix Entertainment*, 2015. 07 серпня]. URL: <https://ent.ifeng.com/> 周深《玫瑰与小鹿》上线 获高晓松盛赞：唱到我心醉 (дата звернення: 23.11.2023).
5. 网易云音乐公布《歌手 收官数据》，播放破 15 亿《达拉崩吧》第一//中国青年网 26 日. 04 月. 2020 年 [Netease Cloud Music оголосила про закриття «Співак», і кількість переглядів перевищила 1,5 мільярда. «Dara Collapse» посіла перше місце. *Молодіжна мережа Kumaю*]. 26.04.2020. URL: <https://baijiahao.baidu.com/> 网易云音乐公布《歌手》收官数据，播放破 15 亿《达拉崩吧》第 (дата звернення: 23.11.2023).

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331868>

ЦИГАНЮК Л. І.

Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія. Старший викладач кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та методики музичної освіти (Хмельницький, Україна).

Tsyhaniuk, Liutsiia. Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy. Senior Teacher of the Department of Musicology, Instrumental Training and Methods of Music Education (Khmelnytskyi, Ukraine).

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

© Циганюк Л. І., 2024.

tsiganuk46lyutsiyka@gmail.com

ПРЕЛЮДІЯ І ФУГА № 1 ІЗ ЦИКЛУ «34 ПРЕЛЮДІЇ ТА ФУГИ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО» ВАЛЕНТИНА БІБІКА: СТИЛІСТИЧНИЙ АСПЕКТ

ABOUT THE PRELUDE AND FUGUE No. 1 FROM THE CYCLE “34 PRELUDES AND FUGUES FOR PIANO” BY VALENTYN BIBIK: STYLISTIC ASPECT

Валентин Савич Бібік — український композитор другої половини ХХ століття, який народився і провів більшу частину свого життя в Харкові. У 1978 році він завершив монументальну працю — поліфонічний цикл «34 прелюдії та фуги для фортепіано» оп. 16, над яким працював майже п'ять років. Поліфонічність становить особливість стилю композитора: крім зазначеного, Валентин Савич написав фортепіанний поліфонічний цикл «24 прелюдії та фуги» оп. 2, дві прелюдії та фуги для фортепіано оп. 7, прелюдії та фуги для фортепіано оп. 27.

Поліфонічний цикл «34 прелюдії та фуги» розділений на три зошити, кожному з яких композитор дав назву — «Роздум», «Напруження» і «Просвітлення». Всеволод

Задерацький у передмові до циклу так характеризує образні особливості цих зошитів: «У першій частині справді чимало філософських самозаглиблень, споглядання, спрямованого “назовні” і “всередину”. У другій більше дійових, енергійних образів, драматичної концентрації, творчого напруження. Третя може бути осмислена як деяке перетворення образів першої, що подаються в більш світлих і м’яких звучаннях. <...> Загалом цикл В. Бібіка сприймається як розгорнута оповідь сучасного митця про час і людину, оповідь, що веде до образів просвітлених і відносно умиротворених, через напружені роздуми, драматичні й трагічні відчуття, через вибухи дійової енергії і згустки кульмінаційних кипіннь» [Задерацький, 1981].

Перший зошит, і весь цикл зокрема, розпочинається лаконічною чотиритактовою прелюдією хорального типу (класифікація за В. Задерацьким), яка вирізняється певною статичністю в ритмічному і динамічному значеннях. Основний тон прелюдії та мініциклу загалом — до. Мажорний нахил простежується завдяки кластерному співзвуччю до–ре–мі, яким розпочинається і закінчується прелюдія, згодом ці самі звуки можна чути в завершальному кластері у фузі. І. Пясковський зазначає: «Весь тематичний матеріал прелюдії побудований на дзеркальному русі кластерних секунд» [Пясковський, 2012, с. 193].

Хоча композитор не вказує розміру, тривалість кожної фрази однакова, крім останньої, четвертої, у якій вона залежить від утримання фермати на останньому кластерному співзвуччі. Кожен кластер у фразі має більшу тривалість, що створює ефект уповільнення руху. Уся прелюдія звучить на динаміці *piano*, з невеликим *diminuendo* наприкінці кожної з чотирьох фраз, що композитор «пропонує» робити не тільки використовуючи природне поступове затихання звуку, а й можливості педалі (педаль і рекомендації щодо її зміни дуже детально виписані в нотах). Додатково до рекомендацій композитора можна запропонувати почати прелюдію на «упередженій» педалі, що дасть змогу зняти ударність

не тільки з першого звуку, а й з наступних, адже прелюдія звучить досить м'яко, основна увага надається саме якості звуку, тембру, а не формі чи іншим засобам музичної виражальності. Щоб не полишати звук на «самозатихання», а керувати цим процесом свідомо, з необхідною інтенсивністю і часовим проміжком затихання, рекомендуємо використовувати не «цілу» підміну педалі, а варіант мікропідміни ($1/2$, $1/4$ — це залежить від акустичних можливостей інструмента й індивідуального чуття виконавця).

Розпочинається прелюдія діатонічним тризвучним кластером $do^2-re^2-mi^2$, який умовно презентує тонічну опору do і мажорний нахил (велика терція, звук mi). Увесь музичний матеріал викладений у високому й середньому регістрах, що надає звучанню просвітленості, «акварельності», нагадуючи імпресіоністичну манеру звучання і викликаючи асоціації заломлення ранкового сонячного світла і розсіпання його відблисків. Власне, композитор на початку твору вписує ремарку *Con moto. Limpido*.

Закінчується прелюдія тим самим тризвучним кластером $do^2-re^2-mi^2$ на тлі утриманого цілотонового тризвучного кластера $re^1-mi^1-fa-die^1$. Таке «замикання» форми відбуватиметься не тільки у прелюдії, а й у мініциклі загалом.

У виконанні кластерів рекомендуємо звернути увагу на м'які, але зібрані ауфтаки перед кожним із них, щоб досягти одночасного м'якого акварельного звучання, не допустити грубого дотику до клавіатури, адже звукова палітра прелюдії-епіграфу не передбачає цього. Її м'яка чарівність у світлих сонячних тонах вводить у чарівний світ різноманітних образів усього великого циклу загалом і фути № 1 зокрема.

Триголосога fuga має двочастинну композицію, оригінальний розмір $16/8$. Композитор дає темпову ремарку — *Sostenuto, ma non troppo*, діапазон динамічної шкали твору — *piano — pianissimo*. Характер двотактової теми — медитативний, спокійний, задумливий. Загалом, якщо додати в повторюваний звук і висхідний інтервал більше експресії і пальцевої артикуляції, тема зазвучить зовсім по-іншому —

вимогливо і претензійно. Щоб уникнути такого непорозуміння, композитор завбачливо додає ремарку — *con dolcezza*, що одразу спрямовує інтерпретацію теми в інше річище.

Тема однорідна за своєю структурою, складається з двох коротких фраз, кожна з яких закінчується виразним висхідним стрибком (перша — на чисту квінту, друга — велику септиму), написана в діапазоні октави — *фа-дієз*¹ — *фа-дієз*² (приклад 1).

Приклад 1

В. Бібік. «34 прелюдії та фуги». Фуга № 1. Тема



І. Пясковський, аналізуючи тему цієї фуги, зазначає, що вона побудована за квазісерійним принципом. Тема містить шість компонентів хроматичної структури (звуки *сі-сі-бемоль* — *фа* — *фа-дієз* — *соль-дієз* — *соль-бемоль*), які доповнюються звуковими компонентами відповіді (звуки *мі* — *мі-бемоль* — *сі-бемоль* — *сі-бемоль* — *до-дієз* — *до-бемоль*). Тобто, загалом утворюється одинадцятизвукова система (немає звука *ре*, який з'являється у протискладенні) [Пясковський, 2012, с. 193].

Експозиція — нормативна, тема проводиться в усіх трьох голосах, вступаючи по чергові від верхнього до нижнього; дотримані тоніко-домінантові зіставлення між темою та відповіддю (остання вступає в нижню доміанту). Композитор використовує одне утримане протискладення, яким комплементарно доповнює тему. У другому і наступних проведеннях воно звучить дещо видозміненому вигляді.

Композитор надає важливого значення мелодії утриманого протискладення, з темою його споріднює виразний висхідний стрибок на чисту квінту *ре-бемоль*² — *ля-бемоль*², який вторить темі, ніби відлуння. У подальших проведеннях

протискладення зникає саме цей елемент — висхідна чиста квінта, ще з'являючись тільки один раз — у єдиній інтермедії (тт. 11–13). Незважаючи на подібність тематизму протискладення до теми, воно не втрачає своєї індивідуальності і звучить досить виразно (приклад 2).

Приклад 2

В. Бібік. «34 прелюдії та фуги». Фуга № 1. Тема



Вільна частина вводиться одразу після експозиції, без інтермедії, і характеризується досить насиченим стретним розвитком, зокрема: стрета у верхній парі голосів (тт. 7–8) із часовим вступом у п'ять восьмих долей від звукових точок *соль*² та *сі*¹, до того ж одна тема у прямому русі, а друга — в оберненні; магістральна стрета в усіх трьох голосах (тт. 14–15) із часовим вступом у п'ять долей між верхньою парою голосів і шість долей — між нижньою, звукові точки *фа-дієз*², *фа-дієз*¹ і *фа-дієз*, усі три теми звучать в інверсії, крім того, третя — у ракохідному варіанті; третя стрета — у прямому русі у верхній парі голосів із часовим вступом у 21 долю, звукові точки *мі*² та *соль*¹; четверта стрета у верхній парі голосів в оберненні (тт. 19–20), часовий вступ голосів — п'ять долей, звукові точки — *сі*² та *соль*¹. У вільній частині тільки один раз тема проводиться не у стретному вигляді — у нижньому голосі від *фа-дієз* (т. 9) в супроводі утриманого протискладення в середньому голосі. У фузі є одна інтермедія (тт. 11–13), яка ґрунтується на монологічному проведенні мелодії утриманого протискладення у верхньому голосі, до якого наприкінці додається його ж ракохідний варіант у середньому. Зауважимо, що одноголосно, без поєднання з темою, протискладення звучить зовсім по-новому, практично не впізнаване «на слух», як монологічне філософське висловлювання.

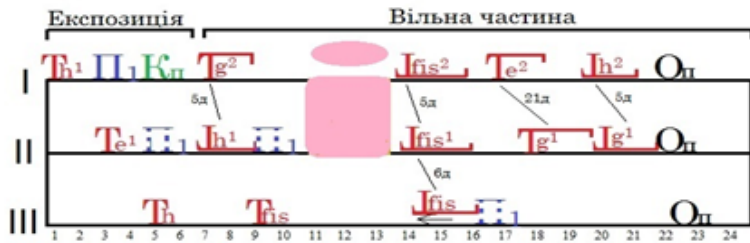
Фуга написана переважно у скрипковому ключі, діапазон музичного матеріалу, викладеного в ньому — від малої

до третьої октави включно, що дає змогу не відчувати сильного ущільнення часового простору, незважаючи на численні стрети у вільній частині. Басовий ключ з'являється двічі — один раз (тт. 14–18), коли у другій, магістральній стреті проводиться тема в нижньому голосі в ракоходному варіанті, і в останніх трьох тактах, під час згортання горизонталі у вертикальний кластер. Переважання середнього і високого регістрів у фузі надає їй спокійного, світлого характеру. Певний контраст вносить тема в ракоходному варіанті: якщо стрета у двох верхніх голосах в інверсії звучить як канон (тт. 14–15), то третє доєднання теми в ракоходному вигляді в оберненні ву малій октаві (тільки перший звук у великій) звучить зовсім оновлено, дещо контрастує із двома темами у верхніх голосах і надає усій стреті трохи більшого напруження й ущільнення.

В останніх тактах фуги відбувається поступове згортання тематичного матеріалу у кластерні сполучення. Завершується fuga шестизвуковим півтоновим кластером *Сі–до–ре–бемоль¹–ре¹–ре–дієз²–мі²* (прелюдія також завершується шестизвуковим кластером, вершина якого — *мі²*), утворюючи замикання всього мініциклу (схема 1).

Тетяна Веркіна — одна з перших виконавиць творів Валентина Бібіка, яка мала змогу працювати під його керівництвом і зрозуміти особливе ставлення до звуку. На прикладі П'ятої і Сьомої фортепіанних сонат, вона стверджує, що композитор не має на меті ефектної віртуозності, коли виконавець може дивувати слухача впевненим пальцевим ударом. Навпаки, «бібіківський» звук потребує різноманітного туше і досконалого володіння педалізацією, яка має величезне значення в роботі із сонористичною фактурою і притаманна музиці композитора. Необхідна особлива слухова увага до тембрально-регістрової сторони звукової форми. Образ творить не тільки звук, а й цезура: мовчазний простір оповиває звук з усіх боків. У звучанні піаніст має зрозуміти смисл художнього образу В. Бібіка. І ще одна важлива заувага піаністки: якщо характер виконання не буде постійно змінюватися, ця жива, трепетна музика стане монотонною [Веркіна, 2017, с. 351].

В. Бібик. «34 прелюдії та фуги». Зошит I.
Прелюдія і fuga № 1



T - тема
Pl - протискладнення
K - інтермедія
Tg - стретний виклад теми в прямому русі і в оберненні
Pl - протискладнення зі змінами
Op - органний пункт
T - ракохідний виклад теми

Прослухати прелюдію і фугу № 1 із циклу «34 прелюдії та фуги для фортепіано» можна у виконанні американського піаніста Тімоті Гофта (Timoti Hoft)¹.

Список використаної літератури

1. Веркина Т. Б. Проблемы интерпретации современной фортепианной музыки (на примере пятой и седьмой сонат В. Бибики). *Аспекты исторического музыковедения*. Харьков, 2017. Т. 9. С. 344–353.
2. Задерацький В. В. Передмова. Бібик В. С. *34 прелюдії та фуги*. Київ : Муз. Україна, 1981. Зошит 1. С. 3–6.
3. Пясковський І. Б. Поліфонія в українській музиці : навч. посібник. Київ : НМАУ ім. М. П. Чайковського, 2012. 272 с.

¹ Valentin Bibik 34 Preludes and Fugues for piano, Book I. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=VdqTzhTtbZ0> (дата (accessed: 20.05.2021)).

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331946>

ЧЕН МЕНГЖАО

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка.
Аспірантка кафедри загального та спеціалізованого фортепіано.
Науковий консультант — О. Є. Гнатишин, доктор мистецтвознавства, доцент, доцент (Львів, Україна).

Chen, Mengzhao. Mykola Lysenko Lviv National Academy of Music. Postgraduate Student at the Department of General and Specialized piano. Scientific Advisor — Oksana Hnatyshyn, Doctor of Art Studies (PhD), Associate Professor, Associate Professor at the Department (Lviv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0009-6639-3584>

© Чен Менгжао, 2024.

oxanaaostap@ukr.net

ФОРТЕПІАННІ СОНАТИ ЦЗЯН ВЕНЬЄ: СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ

PIANO SONATAS BY JIANG WENYE'S: STYLISTIC FEATURES

Серед китайських композиторів старшого покоління «один із найталановитіших» [Der-wei Wang, 2010] — Цзян Веньє (江文也, англ. Jiang Wenie, 1910–1983). Він — професор композиції в консерваторії м. Тяньцзинь, автор опер, хороших творів, камерної (інструментальної та вокальної) музики, відомої далеко за межами Китаю, а сьогодні і в Україні. Цзян Веньє, один із небагатьох китайських авторів фортепіанної музики, хто написав понад 30 творів, які становлять майже чверть його доробку. Серед найвідоміших фортепіанних композицій: «Тайванський танець», цикл «Фортепіанні короткі п'єси», «Травень», «П'ять ескізів», «Маленькі ескізи», «Тан-вірші», «Лялькове шоу», «Шістнадцять фрагментів», «Пекінський Ескіз», Концерт для фортепіано

№ 1, Балада «Місячна ніч Сюньяна», сюїта «Місцеві сезонні поеми» [Каталог творів, 2000]. У них застосовано різні техніки письма і музичні стилі (авангардна західноєвропейська теоретична система, традиційна китайська пентатоніка, музичні композиції в японському та китайському народних стилях).

Дослідники поділяють життєтворчість композитора на три періоди: ранній (до 1938 року); середній (1938–1945 роки); пізній (від 1945 до кінця життя). Уже після 1938 року, з переїздом Цзян Веньє з рідного Токіо до Пекіна, під впливом російського й американського композитора Олександра Черепніна, сформувалися основні ознаки стилю китайського митця: він остаточно зосередився на вивченні традиційної китайської музики (записував фольклор) і створенні на її основі національно забарвленої модерної музики. Водночас Цзян Веньє цікавився творчістю європейських митців.

Перші Сонати для фортепіано Цзян Веньє написав у середній період творчості — «Мала соната» (1940) і Соната для фортепіано № 3 («Пейзажі Південного Китаю») (1945). Проте найкращі твори в цьому жанрі належать до пізнього періоду творчості (1949–1983) — фортепіанні сонати Четверта «Карнавальний день» (або «День карнавалу») і П'ята («Церемоніальна музика», інша назва — «Класична музика»).

Фортепіанні сонати Цзян Веньє вперше стали предметом спеціального розгляду з погляду втілення класичних архітектонічних засад, а також інтонаційного змісту, виражальних засобів, ладових та інших особливостей, тобто особливостей авторської музичної мови й мислення. Джерельну базу дослідження становлять видані в Китаї ноти сонат Цзян Веньє, а також праці українських і китайських музикознавців про китайську фортепіанну музику.

Зважаючи на те, що ноти Першої та Другої фортепіанних сонат композитор втратив під час переїздів, охарактеризуємо Третю, Четверту і П'яту.

Третя соната оп. 31 — одночастинна, без чітко вираженого сонатного *Allegro*. Основу мелодичного матеріалу становлять інтонації китайської народної пісні «Місячна ніч Сюньян», яку часто виконують, імпровізуючи на народних інструментах. Тому композиторська техніка спрямована на імітацію тембрів традиційних китайських музичних інструментів — піпи, ерху та гуцін, а ладозвукова система ґрунтується на пентатоніці. У структурі твору — вступ і три епізоди, об'єднані художнім задумом і настроєм, за винятком коди: це життєствердне *Allegro* з переходом в урочисте *Largo Maestoso*.

Загалом, Третя соната належить до циклічного типу, у якому сонатність — це принцип музичного компонування, що зберігає контрастність суміжних епізодів. На ладогармонічному й тембральному рівнях звучання сонати «близьке до барвистого звукопису імпресіонізму і його споглядального відчуття» [Чень Жуаньсюань, 2014, с. 15–16].

Четверта соната для фортепіано оп. 54 написана 28 червня 1949 року, в умовах загальнонаціонального піднесення після визволення Пекіна й утворення КНР, а в історії розвитку китайського фортепіанного мистецтва — у третій його період, що припав на кінець 1940 — початок 1950-х років.

Цзян Веньє належить до тих небагатьох митців, хто відкрив «нові шляхи в історії китайської фортепіанної культури¹: після тривалого початкового періоду (першої чверті ХХ ст.), коли, не маючи досвіду, китайські композитори наслідували зарубіжні техніки й форми, здійснювали обробки національних наспівів за правилами європейської класичної гармонії, витворювали власну мелодику під впливом творчості європейських композиторів. Згодом на змістову й інтонаційну основу творчості і навіть техніку письма став впливати переважно національний фольклор.

¹ Згідно з періодизацією О. Зубкової, перший етап охоплює 1913–1930, другий 1930–1940 роки, коли з'явилися перші серйозні досягнення, зокрема й у Цзян Веньє («Тайванський танок», 1934; цикл «Шістнадцять багателей») [Зубкова, 2012, с. 149].

Четверта соната — досить масштабний твір. У ньому оспівано перемогу Китайської Народної революції, під час якої однією з найпопулярніших була народна пісня жителів півночі Китаю Шеньсі «Лан Хуа Хуа» (про трагічну долю молодої дівчини, яка стала символом боротьби за долю жінок). Її неவிбаглива мелодія лягла в основу музичного матеріалу головної та побічної партій першої частини.

На відміну від Третьої сонати, у Четвертій Цзян Веньє змінив свій звичний стиль, відмовившись від цілеспрямованої орієнтації на сучасні європейські техніки композиції, властиві ранньому періоду його творчості. Тепер він зосередився цілковито на сутності національної культури, її традиційній звуковій системі. Цзян Веньє — один із перших китайських композиторів, які використовували пентатоніку в жанрі фортепіанної сонати (вперше у Третій сонаті, 1945).

Перша частина Четвертої сонати — яскраве *Allegro* з виразною експозицією, розробкою і репризою, тобто з дотриманням будови сонатного алегро. Друга частина твору — *Andante molto tranquillo* — характеризується дуже тихим звучанням. Мелодичний матеріал укладається в три фази, за тричастинним принципом. Третя частина — Рондо, жваве *Allegro vivace lesto*. Має в основі три теми та їх видозміни. Кожна тема — нова звуковисотна фаза. Цікаво, що ближче до кінця частини спостерігається незбігання тем (або їх видозмін) і ладових фаз, що надає твору оригінальності.

У цій Сонаті Цзян Веньє виявився новатором і в гармонії: на противагу більшості композиторів-попередників, які використовували гармонію функціональної системи, він задіяв акорди зі звуків пентатоніки, так звані пентакорди. Вони органічно поєднуються з національно орієнтованою мелодикою, адже у Четвертій фортепіанній сонаті Цзян Веньє використав «живі» інтонації народної музики: у перших двох частинах — мотиви народних пісень, у Третій — танцю народності Хань у північному регіоні Китаю. Дотримуючись сонатної форми у першій частині, композитор не залучав західних прийомів письма, характерних для раннього

періоду його творчості. Соната наскрізь пронизана народними інтонаціями і має яскраво виражений національний характер. Ймовірно, тому цей твір композитора дуже популярний на його Батьківщині.

Дещо інший підхід до музичного матеріалу застосував Цзян Веньє у фортепіанній **Сонаті «Церемоніальна музика»**, ор. 52 для династії північної Вей Гучжен. Створена 1951 року, вона має ознаки пізнього періоду творчості Цзян Веньє, зокрема помітне прагнення адаптувати до звучання на фортепіано давньої традиційної музики, виконуваної на народному інструменті гучжен.

Соната складається з трьох частин. Оскільки гучжен сконструйований за пентатонічним принципом, то й мелодичний матеріал розгортається на основі пентатоніки. Ігноруючи загальноприйнятну («західну») структуру сонатної форми, Цзян Веньє запропонував «вільну» музичну побудову, характерну для традиційної музики. Це відповідало концептуальному задуму композитора — відобразити на фортепіано елементи техніки видобування звуків на гучжені. Справа в тому, що інструмент має контрастні темброві можливості (яскраві і тьмяні, сильні і м'які), а також багато способів звуковидобування. Перша частина Сонати — *Moderato con semplicita*. Їй передує короткий вступ, побудований на трьох звуках (c , g , a), де октави в мелодії зі звуків c^2 — c^1 — c^2 асоціюються з «великим щипком» у техніці гри на гучжен. Друга частина — спокійна, лірична (*Andantino tranquillo, molto lirico*). Третя частина — *Allegro feroce* — має чотири епізоди, які завершуються потужним пентахордом, що фіксує енергійне життєствердне закінчення твору.

Тож, незважаючи на те, що Соната «Церемоніальна музика» (ор. 52) для династії північної Вей Гучжен, як і попередня, тричастинна, у ній немає класичного тонального контрасту між головною і побічною темами в експозиції першої частини (композитор надав їм різного характеру). Натомість наявна варіаційність головної теми у другій частині твору, що трапляється нечасто. Для виконавців твір

цікавий зазвичай звучанням китайського народного інструмента. Цей прийом — одна з важливих особливостей стилю композитора, бо він часто використовує певні звукові поєднання, штрихи, які відображають прийоми звуковидобування на різних музичних інструментах. Цікавим є і використання ритмічних формул, близьких народному танцю та імпровізаційному характеру народної інструментальної музики [Der-wei Wang, 2010, p. 158].

Детальний аналіз трьох фортепіанних сонат Цзян Веньє переконує, що цей жанр набув розвитку у творчості композитора лише з початком загальнонаціонального піднесення, який сприяв появі нових творчих тенденцій. Вони виявилися, зокрема, в адаптації класичних жанрів до національних традицій, пошуку нових засобів музичного письма. Показано, що у творчому доробку композитора є сонати різного типу: як окремі жанрові форми (Четверта соната), так і ті, яким властива сонатність як принцип творення музики (Третя соната). Однак базова сонатна форма у творчості Цзяна Веньє — соната-сюїта. Це виявляється у фазовості конструкції його сонат: початок — розвиток — завершення, а також у використанні принципів варіаційності й рондальності.

Список використаної літератури

1. Зубкова О. В. Етапи розвитку китайського фортепіанного мистецтва (XX — початок XXI століття). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2012. № 9. С. 148–151.
2. Der-wei Wang D. In search of a genuine chinese sound: Jiang Wenye and modern chinese music. *Global Chinese Literature: Critical Essays*. 2010. P. 157–175. URL: <https://brill.com/display/book/> (accessed: 18.05.2023).
3. 文也音樂作品目錄考 [Каталог творів Цзян Веньє]. 2000.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331951>

ШАМАЄВА К. І.

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

Shamayeva, Kira. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Doctor of Art Studies, Professor, Professor of the General and Specialized Piano Department (Kyiv, Ukraine).

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

© Шамаєва К. І., 2024.

kishamaeva@gmail.com

ВЕЛИКЕ В МАЛОМУ:

«24 ДИТЯЧІ П'ЄСИ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО»

ВІКТОРА КОСЕНКА У ДЗЕРКАЛІ ЕПОХИ

GREAT IN SMALL: “24 CHILDREN’S PIECES FOR PIANO” BY VIKTOR KOSENKO IN THE MIRROR OF THE ERA

У фундаментальній, логічно, просто й майстерно написаній монографії «Музичний модернізм як *terra cognita*» Олена Корчова, на відміну від Бориса Лятошинського, представника авангарду (радикального), згадує Віктора Косенка як митця модернізму (поміркованого) [2020, с. 38–39]. Дослідниця відкидає твердження про Косенка як митця-імітатора і вважає його «найпослідовнішим представником українського неокласицизму», «вродженим неокласиком» [Корчова, 2020, с. 101]. На її думку, належність композитора до модернізму зумовлене естетичною метою його діяльності: «наполегливе оновлення старого (власне його модернізацію) та пошук нового (у вигляді модусу, скерованого у бік майбутнього, новітнього)», «тісний зв'язок з минулим (романтизмом) і майбутнім» [Корчова, 2020, с. 35, 38].

Так судилося, що підсумковим твором для фортепіанної, та зрештою майже всієї творчості майстра, стали «24 дитячі п'єси для фортепіано». Цим циклом продовжується давня історія дитячої музики¹. Написаний у 1930-ті роки для дітей і про дітей того часу, він у мінімізованому масштабі, у вигляді, адаптованому для юних слухачів та виконавців, містить стильові характеристики епохи. Даниною соціалістичній сучасності стали п'єси «У похід» і «Марш юних будьонівців». А от «Вальс», «Полька», «Мазурка» — це атрибути дитинства минулої епохи. Про зв'язок із минулим, діалог із традицією свідчить уже перший такт першої ж п'єси циклу. Веселий «Петрушка» «з'являється» на *до-мажорному* арпеджованому тризвуку, що асоціюється з *до-мажорною* прелюдією з першого тому барокового «Добре темперованого клавіру» Йоганна Себастьяна Баха, і Першою прелюдією оп. 28 (із циклу 24 прелюдії) романтика Фридерика Шопена (про не-одноразове звернення до творчості якого в «24 дитячих п'єсах» уже йшлося [Шамаєва, Волосатих, 2023б])². Використання

¹ Велику родину з багатьма музично обдарованими нащадками Йоганн Себастьян Бах прилучав до барокового мистецтва своїми дво- і триголосними інвенціями, маленькими прелюдіями, п'єсами в збірниках. Зовсім юні геніальний Вольфганг і талановита Маріанна (Наннерль) Моцарти навчалися музики за нотними зошитами, які склав їхній батько із власних творів і творів інших композиторів — сучасників і попередників. Турбуючись про майбутнє своїх дітей, Роберт Шуман скомпонував «Альбом для юнацтва», який відкривав перед малечою світ фантазії, почуттів і мрій. Спілкуючись із племінниками в гостинному маєтку в Кам'янці на Черкащині, Петро Чайковський написав і присвятив їм «Дитячий альбом» з розповідями про навколишній світ, про їхні витівки, забави і вразливість душі, про радість життя в атмосфері душевного тепла рідного дому. Рідних мелодій сповнені (написані «рідною мовою») дитячі опери й фортепіанні п'єси Миколи Лисенка. Музика теплого, родинного спілкування, сповненого творчим началом. Принципи навчання музики «на народних засадах» продовжила Мар'яна Лисенко.

² Крім того, часті алюзії, ремінісценції і перетворення шопенівської музики в циклі детально висвітлені у статті К. І. Шамаєвої [2022]. Численним точкам перетину, дотичним аспектам, «віддзеркаленням» творчої

24 тональностей також нагадує «Добре темперований клавір» Й. С. Баха і «24 прелюдії» ор. 28 Ф. Шопена. Динамічні стрибки й мелодизовані епізоди, що змінюють їх, нагадують дволикість рахманіновського Полішинеля. Бешкетник зникає, висвистуючи всіма бажане зозулине «ку-ку». Назви п'єс, пов'язані з природою («За метеликом», «На узліссі», «Ранком у садочку», «Дощик») асоціюються з назвами імпресіоністичних картин-вражень Клода Дебюссі («Верес», «Сади під дощем», «Тумани», «Відображення у воді» тощо)¹.

П'єса «Не хочуть купити ведмедика» у збірнику має роль психологічної домінанти, яку в дитячому альбомі Петра Чайковського виконує «Хвороба ляльки». Але якщо в останній п'єсі звучить жалісний сум і співчуття, у замальовці В. Косенка (з використанням того ж самого мелодичного звукоряду) образа і пригнічений настрій переростають у крик і справжню істерику. Дитячий твір набуває ознак експресіонізму, притаманного часу створення п'єси.

«Етюд» має ознаки стилю інструктивних творів Карла Черні й містить художні завдання етюдів романтичної епохи. Настирливо динамічні, з нестримним рухом, із поступовою динамізацією звучання ритмічно витриманої фактури п'єси «Танкова» і «Токата» асоціюються з урбаністичними, сповненими новітніх технічних засобів.

Чудовим прикладом неофольклоризму стає «Українська народна пісня». Оригінальну мелодію автентичної пісні «Заслужський хліб добрий» автор збагатив вишуканим, технологічно винахідливим супроводом і, додавши коротенькі красномовні вислови «від автора», створив «малу річ» [Корчова, 2020, с. 103], маленький художній шедевр. Відголоски народного наспіву звучать у «Піонерській пісні». Одна з модернових новинок — незвично змінена метроритміка

діяльності й повсякдення двох митців також присвячено окремому публікацію [Шамаєва, Волосатих, 2023б].

¹ Про закономірні асоціації з відомим циклом французького композитора аналогічної тематики, «Дитячим куточком», згадувалось в одній із публікацій про цикл В. Косенка [Шамаєва, Волосатих, 2023а, с. 63–64].

надає примхливості «Балетній сценці» (нехарактерна для танців п'ятитактова фраза — 3+2) і сприяє драматичному напруженню «Казки» (6/4 — 5/4).

Завдяки образній привабливості, професійній майстерності композитор залучав музикантів-початківців до музики їхнього часу. Збірник Віктора Косенка «24 дитячі п'єси для фортепіано» став «малою музичною енциклопедією» певного періоду історії культури.

Список використаної літератури

1. Корчова О. О. Музичний модернізм як *terra cognita* : монографія. Київ : Муз. Україна, 2020. 490 с.
2. Косенко В. С. 24 дитячі п'єси для фортепіано / ред. М. Б. Степаненка. Київ : Муз. Україна, 1972. 50 с.
3. Шамаєва К. І. «24 дитячі п'єси для фортепіано» Віктора Косенка в історії європейської музики для дітей. *Українське музикознавство*. 2022. Вип. 48. С. 30–50.
4. Шамаєва К. І., Волосатих О. Ю. Архів Віктора Косенка як джерело реконструкції задуму «24 дитячих п'єс для фортепіано» (за фондами Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського). *Рукописна та книжкова спадщина України*. 2023а. Вип. 30. С. 59–75.
5. Шамаєва К. І., Волосатих О. Ю. Сплетіння доль. Фридерик Шопен — Віктор Косенко. *Аспекти історичного музикознавства / Харківський нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського*. Харків, 2023б. Вип. 31. С. 7–29.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331952>

ШЕВЕЛЬОВА О. В.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Доктор мистецтва, викладач кафедри оперної підготовки та музичної режисури, здобувач кафедри теорії та історії культури. Науковий керівник — О. В. Касьянова, кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри (Київ, Україна).

Shevelova, Oleksandra. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Doctor of Art, Lecture at the Department of Opera Training and Music Direction. Postgraduate Student at the Department of Theory and History of Culture. Scientific advisor — Olena Kasianova, Candidate of Art Studies (PhD), Professor, Honored Artist of Ukraine, Professor at the Department (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9543-4829>

© Шевельова О. В., 2024.

shevelova.sa@gmail.com

ДИТЯЧО-ЮНАЦЬКИЙ РЕПЕРТУАР МУЗИЧНОГО ТЕАТРУ УКРАЇНИ: ОГЛЯД СВІТОВИХ ТА ВІТЧИЗНЯНИХ ТЕНДЕНЦІЙ

CHILDREN'S AND YOUTH'S REPERTOIRE OF UKRAINE MUSICAL THEATRE: REVIEW OF WORLDWIDE AND DOMESTIC TRENDS

Світовий музичний театр сьогодні звертається до актуальних проблем часу, утілюючи їх у виставах, спрямованих переважно на дорослу аудиторію. Водночас можна помітити недостатню увагу до дитячого репертуару, що потребує більш виваженого підходу щодо вибору тем, режисерської інтерпретації з використанням специфічних сценічних засобів і прийомів. Інтегруючись у світовий мистецький простір, музичний театр України стикається з проблемами, які потребують розв'язання.

Нині вистави для дітей та юнацтва в афішах вітчизняних музичних театрів посідають скромне місце. Лише деякі театральні трупи здійснюють нові постановки, які відповідають запитам молоді. Часом дітям пропонують вистави з неприйнятними режисерськими рішеннями, що не відповідають їхньому віку, порушуючи цим етичні норми, а то й завдаючи шкоди психічному здоров'ю. Синтез різних видів мистецтва з інноваційними технологіями в музичному театрі створює унікальну можливість пізнавати світ в оригінальних художніх формах, що актуалізує проблему відповідного репертуару.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Естетичний розвиток підлітків і молоді засобами музичного мистецтва в умовах сьогодення досліджує Ірина Барановська [2005]. У роботі Євгена Карпенка й Наталії Карпенко [2007] розкрито виховні можливості мистецтва. Світлана Лупаренко [2013] розглядає формування інтелектуально-творчого потенціалу дитини, її моральних, етико-естетичних цінностей. Микола Юдін [2015] окреслив застосування фольклору і традиційних форм культури у дозвіллі дітей, наголошуючи на визначальному місці театру. Художньо-культурний потенціал відображений у концепції виховання дітей у цифровому просторі, розробленій за сприяння Національної академії педагогічних наук України. У результаті дослідження виявлено необхідність формувати специфічну культуру поведінки в інформаційному середовищі. Автори пропонують методи збереження і захисту ментального, соціального, психічного здоров'я дитини [Карпенко Є., Карпенко Н., 2021]. Естетично-виховні принципи, що виникли в епоху цифрової трансформації, впливають на формування ціннісних орієнтацій дитини, її моделі поведінки і взаємодії з навколишнім світом. Аналіз наукових праць із досліджуваної теми свідчить про відсутність системного підходу щодо формування дитячо-юнацького репертуару відповідно до запитів сучасної дитячо-юнацької аудиторії, добре обізнаної з технологічним контентом. Турбота про молоде покоління за допомогою мистецької практики спонукає постановників

застосовувати сучасні режисерські прийоми відповідно до його потреб. Експерименти мають ґрунтуватися на актуальному матеріалі з цікавими й зрозумілими для дітей персонажами відповідно до ментальних цінностей та орієнтацій.

Мета дослідження — визначити специфіку режисерських утілень вистав відповідно до психологічних особливостей та естетичних уподобань молодшого покоління.

Виклад основного матеріалу дослідження. Формування ціннісних орієнтацій молодого покоління відбувається під впливом глобалізаційно-інтеграційних процесів. Зміна темпів життя, зростання ролі гаджетів і цифрових технологій змушують засвоювати нові значення та сенси відповідно до сучасних трендів і тенденцій. Одним із недооцінених інструментів виховання й розвитку естетичного смаку у молодшого покоління є театр, який емоційно впливає на дитину, виховує її завдяки безпосередній комунікації артиста із глядацькою аудиторією. Використання інноваційних технологій, трансформація візуальної складової в театральній практиці збагачують режисерські прийоми, синтезують сценографічні елементи з виразністю виконавства, враховуючи ейдетичне мислення дитини.

Сучасні режисери вражають, а іноді й шокують глядача своїми креативними прийомами. На афішах музичних театрів вказані досить нестандартні визначення жанрів вистав: «3D-мюзикл», «потужний мюзикл», «концерт-подорож», «опера-цирк». Це дає змогу батькам і дітям обирати те, що відповідає їхнім смакам і вподобанням. Проте у більшості випадків такі експериментальні форми спрямовані на розважально-гедоністичний аспект, а не на етичне й естетичне виховання і розвиток гармонійної особистості — майбутнього громадянина країни, планети. Проблема становлення музичного театру для дітей і юнацтва не втрачає актуальності, як і питання виховання молодого глядача мистецькими засобами. Невідворотні процеси комерціалізації театру зосереджені на фінансових питаннях, натомість художні часто залишаються поза увагою.

Негативні тенденції проступають від початку формування репертуару і до втілення вистав. За їх основу режисери часто обирають уже відомі сюжети або розвивають їх, сподіваючись на високий попит публіки. Постановники своєрідно маніпулюють сприйняттям і бажанням дитини зустрітися з відомими персонажами, тому батьки змушені купувати квитки інколи за непомірну ціну. Театральні колективи не соромляться чимскоріш створити виставу, нехтуючи її художнім рівнем. Такі спектаклі стають розважальними, а не художніми й пізнавально-виховними. Чимало організаційних та фінансових питань вирішується за допомогою студійних записів фонограми або «плюсу», під який працюють артисти. Ця практика досить поширена в Україні, особливо під час канікул. Наприклад, новорічний мюзикл «Фабрика Санти» Павла Табакова у Київському муніципальному академічному театрі опери і балету для дітей та юнацтва (Київської опери) унаочнює її. У цьому мюзиклі використані мікрофони й фонограма, а діти, які пройшли спеціальний кастинг, були залучені до виконавського складу. «Існує світовий тренд: ми хочемо бачити собі подібних. Якщо раніше люди в залі дивилися на акторів і розуміли, що вони далекі, недосяжні, то тепер перед нашими маленькими глядачами — Роксі, Марко, їхні умовні однокласники чи друзі», — зазначає в інтерв'ю директор-художній керівник театру Петро Качанов [Місце пригод — «Фабрика Санти», 2018]. Такі тенденції свідчать про загальний світовий тренд до більшої доступності інтерпретації вистав та ідентифікації молодших глядачів із їхніми улюбленими героями.

Кожному поколінню притаманні «свої» художні герої, які відображають сучасне життя, та є своєрідними носіями відповідей на актуальні запитання зі сцени у своїх захопливих історіях. Нове покоління, яке вже за кілька років буде визначати розвиток різних сфер життєдіяльності суспільства, має право на якісні та змістовні вистави. Митець музичного театру не може ігнорувати майбутнє свого глядача, який, можливо, стане керівником театру, міста або навіть

країни. Від кожного причетного до продукування сучасних творів мистецтва залежить зміст, якість і головний меседж, промовлений у глядацькій залі; кожен відповідальний за те, чому навчає, які ідеї пропагує, як впливає на формування свідомості молодшого покоління.

Київський національний академічний театр оперети 2019 року презентував прем'єру бродвейського мюзиклу «Сімейка Адамсів» (режисер-постановник — литовець Кястутіс Стасис Якштас / Kestutis Stasys Jakstas). Художник-постановник Гінтарас Макаревічус (Gintaras Makarevičius) візуально підкреслив контраст між світлими почуттями сім'ї Адамсів і «лякливими» декораціями, які були середовищем існування героїв. У кожній сцені відчутна динаміка розвитку подій, а світло органічно доповнює атмосферу дійства. Історія про інfernальну сім'ю відома завдяки її втіленням у популярних коміксах, мультиплікації, кінематографі й відеоіграх. Незважаючи на моторошний вигляд родини Адамс, глядачі спостерігали за теплими, довірливими стосунками між героями, які пропагували цінності сім'ї, любові і взаєморозуміння. Персонажі щоразу доводили, що, незважаючи на їхню, здавалося б, відмінність від звичайних людей, у родині завжди панує гідність, повага й відповідальність. Такий мюзикл підкреслює актуальність родинних цінностей у сучасному світі, де сім'ї часто розпадаються через нерозуміння одне одного. Ці мюзикли залишаються популярними кожного сезону і привертають увагу глядачів різного віку.

Висновки. Сучасний репертуар для дітей і юнацтва розширює коло тем, що виникають унаслідок технологічного прогресу, цифрової трансформації суспільства і впливу соціальних мереж на психіку молоді. Однак огляд дитячо-юнацького репертуару в музичних театрах України свідчить про відсутність епатажних або застарілих режисерських підходів і прийомів, невідповідних віковим особливостям юного глядача. Вітчизняні постановники орієнтуються на найкращі світові зразки, творчо переосмислюючи їх відповідно до особливостей сприйняття юних глядачів.

Список використаної літератури

1. Барановська І. Г. Музично-естетичний розвиток підлітків. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова*. Серія 16 : Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики : зб. наукових праць / ред. кол. О. Г. Мороз, Н. В. Гузій (відп. ред.) та ін. Київ, 2005. Вип. 4 (14). С. 217–220.
2. Карпенко Є. В., Карпенко Н. А. Дитяча опера як засіб естетичного виховання. *Мистецтво та освіта*. 2007. № 4. С. 40–51.
3. Концепція виховання дітей та молоді в цифровому просторі / Нац. акад. пед. наук України. Київ, 2021. 52 с.
4. Лупаренко С. Є. Проблема самоцінності дитини та унікальності дитинства в педагогічній спадщині В. Сухомлинського. *Засоби навчальної та науково-дослідної роботи*. 2013. Вип. 40. С. 129–140. Місце пригод — «Фабрика Санти».
5. Місце пригод — «Фабрика Санти». *Театрально-концертний Київ*. 2018. 27 грудня URL: <https://www.tkk.media/mistse-pryhod-fabryka-santy/> (дата звернення: 20.09.2023).
6. Юдін М. М. Дитячий театр як засіб організації активного дозвілля дітей і підлітків. *Педагогічні науки / Херсонський нац. ун-т. Херсон*, 2015. Вип. 27. С. 215–220.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331953>

ШЕСТЕРЕНКО І. В.

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

Shesterenko, Iryna. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Candidate of Art Studies (PhD), Associate Professor, Professor at the Department of General and Specialized Piano (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1694-0350>

© Шестеренко І. В., 2024.

shesterenko@ukr.net

ТВОРЧІСТЬ ЛЕСІ УКРАЇНКИ В ОПЕРАХ ВІТАЛІЯ КИРЕЙКА

LESYA UKRAINKA'S CREATIVITY IN VITALIY KYREYKO'S OPERAS

Леся Українка (1871–1913) — одна з найвизначніших постатей як в українській, так і у європейській культурі. Її творчість, зокрема драматургія, піднялася на високий художній рівень, досягши висот найкращих творів світової літератури, зокрема В. Шекспіра, Г. Гаупмана, Г. Ібсена, Б. Шоу та інших митців. Поетеса здійснила спробу передати художню реальність та людську психологію як міфологічне явище.

Найвідоміші драматичні поеми і соціально-філософські драми Лесі Українки — «Одержима» (1901), «Осінь казка» (1905), «В катакомбах» (1905), «Кассандра» (1907), «У пущі» (1897–1909), «Бояриня» (1910), «Лісова пісня» (1911), «Камінний господар» (1912) та «Оргія» (1913). «Лісова пісня», «Камінний господар» і «Оргія» — найвизначніші в її доробку.

Віталій Кирейко (1926–2016) перший написав оперу за драмою Лесі Українки, співзвучну українській сучасності. Творчість поетеси надихала його протягом усього життя: це передусім опера-феєрія «Лісова пісня» (ор. 18, 1957), остання

опера-драма «Бояриня» (ор. 226, 2003), романтичний балет «Оргія» (ор. 88, 1976) та кілька романсів. Композитор передав у музиці ментальність і поетичну душу українського народу, які зобразила Леся Українка в драмі-феєрії «Лісова пісня», написаній влітку 1911 року в Кутаїсі, а також патріотичну стійкість, мужність у боротьбі за свободу гордої української жінки-провидиці періоду Руїни XVII ст. в поемі «Бояриня», створеній 1910 року в місті Хельвані (Єгипет). Композитор глибоко відчув філософське розуміння проблеми свободи й неволі та служіння митця своєму народу, відтворені в останній драмі поетеси «Оргія», відобразивши це в однойменному романтичному балеті. Він створив музичні шедеври, заглибившись у внутрішній світ персонажів, акцентуючись на їхній особистісній психології.

Розглянемо більш докладно оперу-феєрію «Лісова пісня», написану 1957 року, оскільки саме вона вперше вивела українську оперу на європейський рівень завдяки зверненню до складних філософських і морально-етичних проблем. Композитор написав лібрето, зберігаючи драматургічну структуру твору Лесі Українки, проте вдався до деяких скорочень.

Як у драмі, так і в опері показано конфлікт між високим духовним началом у людині та її прагматизмом, між поетичним світом кохання і прозаїчною буденністю. У «Лісовій пісні» оспівано світле кохання, готовність до самопожертви заради справжнього щастя.

Леся Українка обрала для своєї драми 16 народних волинських мелодій і запропонувала, як розташувати їх у дії, тим самим передбачаючи в майбутньому постановку опери. Деякі з цих фольклорних зразків В. Кирейко використав в опері, утворивши лейтмотивну систему: кожен із персонажів має свій лейтмотив і характеризується відповідними засобами музичної виражальності. Це глибока філософія взаємодії добра і зла, співіснування казково-феєричного і людського, красивого і потворного, поетичного і буденного. Завдяки використанню музичних лейттем композитор відтворив не тільки художні образи, а й внутрішні почуття персонажів, їхні взаємини як із природою, лісовими істотами, так і між собою.

Основний драматичний конфлікт опери виражено музичними засобами, що передають поетичне кохання головних героїв, Мавки і Лукаша, їхні прагнення краси і свободи — на протигагу образам Килини (молодої вдови, згодом дружини Лукаша) і матері Лукаша, які уособлюють злість, безсердечність, примітивність і дріб'язковість. Музичні характеристики Мавки й Лукаша подані в лірико-психологічному ключі, вони набувають розвитку й емоційного навантаження залежно від сценічної дії. Так, у другій дії вокальна партія Лукаша інтонаційно наближається до побутової мови його Матері й Килини, а в останніх сценах опери відроджується лірична поетичність образу з поглибленням філософського начала. Остання арія Мавки («О, не журися за тіло») інтонаційно побудована на темі Лукаша, що підкреслює єдність цих персонажів. Лейтмотиви Матері Лукаша і Килини мають народно-побутове спрямування, з використанням танцювальних жанрів і жартівливих народних пісень, а також іронічних речитативів зі скоромовками, сварками й комічними елементами, що відображають інтереси міщан. Дядько Лев, який розуміє лісових духів, утілює ідею гармонії і взаєморозуміння з природою, його лейтмотив має лірико-розспівний характер. А світ міфічних істот зображено відповідно до народної фантастики. Композитор застосовує дисонантні гармонії на основі збільшених і зменшених септакордів, цілотнову гаму та різні ладоутворення, підкреслюючи містичність лісового царства.

В опері зіткнулися два світогляди: висока духовність, утілена в поетичному коханні Мавки й Лукаша, і повсякденність, утілена в образах матері Лукаша й Килини, які не здатні зрозуміти великі та щирі почуття.

Опера В. Кирейка «Лісова пісня» вперше поставлена 1958 року на сценах Львівського театру опери та балету (диригент-постановник — Я. Вошак, режисер — Б. Тягно) й Оперної студії Київської державної консерваторії (тепер — Національна музична академія) імені П. І. Чайковського (диригент — Я. Карасик, режисер — О. Колодуб). Поновлена вистава побачила світ 1999 року теж на сцені Оперної студії НМАУ ім. П. І. Чайковського (диригент — Л. Горбатенко,

режисер — В. Курбанов). Незважаючи на великий успіх, опера недовго була в репертуарі.

Після великої перерви, 8 грудня 2023 року, у Будапешті відбулася перша міжнародна постановки опери-фесрії «Лісова пісня». Зауважимо, що це було перше в Угорщині сценічне втілення української опери. З нагоди 20-річного ювілею Українського національного театру в Угорщині постановку вистави організував Центр української культури в Угорщині, зокрема його засновниця, художня керівниця і режисерка Олександра Корманьош, удостоєна премії імені Григорія Сковороди 2023 року.

Уперше на сцені натхненно співпрацювали виконавці з України, Угорщини та Словаччини. Режисерка і сценографістка постановки — Лада Шиленко, випускниця Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (клас заслуженого діяча мистецтв України, професора П. І. Льченка), кандидатка мистецтвознавства, старша викладачка Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка. Застосовані у постановці новітні засоби сценографії та освітлення сприяли посиленню емоційного впливу на глядачів.

Музична керівниця проєкту, яка здійснила й фортепіанний супровід опери, — Ірина Шестеренко, авторка цієї статті, кандидатка мистецтвознавства, заслужена діячка естрадного мистецтва України, професорка Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського.

З ліризмом і теплом розкрила образ головної героїні опери Мавки Дар'я Литовченко (сопрано), солістка Львівської національної опери, випускниця Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (клас народної артистки України, професорки, завідувачки кафедри камерного співу В. Г. Антонюк). У її інтерпретації постав прекрасний поетичний образ, у якому поєдналися ознаки казковості й реальності, ніжності й прагнення краси.

Переконливо втілив образ Лукаша молодий талановитий тенор зі Словаччини Микола Ердик, він передав риси характеру: поетичність почуттів до Мавки і побутові відносини з Килиною.

Образ лінивої та хитрої вдови Килини створила Ольга Дорошук (мец-сопрано), випускниця Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Яскраво відтворила характер Матері Лукаша угорська співачка українського походження Вікторія Рудник, підкресливши в ньому переважання матеріально-побутового начала.

Не залишили байдужими слухачів і солісти з Угорщини — бас Дьордь Шилло (Gyorgy Sillo), який утілює на сцені персонажів протилежних світів — ліричного Дядька Лева і фантастичних Лісовика й Марища. А баритон Балаш Фараго (Balazs Farago) розкрив образ полум'яного Перелесника. Не знаючи української, вони майстерно оволоділи своїми партіями оригінальною мовою твору Лесі Українки.

Сподобалися глядачам і танцювальні номери у виконанні учнів хореографічної студії Наталії Якушкіної, які евакуювалися з України, та угорської солістки Юліанни Єви Поллак (Julianna Eva Pollak), лауреатки міжнародних конкурсів (балетмейстер — Дмитро Кирейко, онук композитора).

Подарунком для всіх стала присутність на прем'єрі внучатої племінниці Лесі Українки, правнуки Михайла Драгоманова — піаністки Аріадни Бартаї (1946 року народження). Вона була вражена красою музики Віталія Кирейка і професійністю виконавців його опери «Лісова пісня». Аріадна Бартаї презентувала всім виконавцям нотну збірку «Народні пісні з голосу Лесі Українки» для голосу і фортепіано, яку вона видала цього року в Будапешті.

Досліджуючи творчість Лесі Українки в оперній спадщині Віталія Кирейка, зокрема «Лісову пісню», зауважимо, що твори поетеси мають великий потенціал для сучасної інтерпретації. І Леся Українка, і Віталій Кирейко торкнулися глибин людського буття, одвічних питань — добро і зло, духовне і матеріальне, кохання і ненависть, вічне і мінливе.

Отже, нетлінна спадщина Лесі Українки, оперні шедеври Віталія Кирейка за її творами завжди актуальні і не лише для українців.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331960>

ШУМІЛІНА О. А.

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

Shumilina, Olha. Mykola Lysenko Lviv National Academy
of Music. Doctor of Art Studies (Dr. Hab.), Professor at the Depart-
ment of Music Theory (Lviv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2615-1208>

© Шуміліна О. А., 2024.

shumili2016@gmail.com

ПРО ДВА ЗАБУТІ ЮВІЛЕЇ

ABOUT TWO FORGOTTEN ANNIVERSARIES

Дуже уважно переглянувши цьогорічний перелік ювілейних дат, я не знайшла в ньому навіть згадок про дві події, які, на мій погляд, надзвичайно важливі для української музичної культури.

300 років тому, 1723 року був укладений останній прижиттєвий список Граматики Миколи Дилецького. Це відбулося в Санкт-Петербурзі, щойно заснованій столиці Російської імперії. Постать Миколи Дилецького та його теоретична праця мають непересічне значення для української музичної культури доби Бароко і наступних часів. Вони свідчать про високий рівень розвитку музично-теоретичної думки і практики написання концертних композицій, яка набагато випередила свій час. Список трактату зберігається у Львові, у Національному музеї Шептицького, і свого часу, 1970 року, його опублікувала Олександра Цалай-Якименко. Текст рукопису має позначення *mano proprio*, тобто власною рукою, і це означає, що Дилецький підписався власноруч. Це стало підставою для уточнення років життя композитора,

а віднайдення значної кількості концертів Дилецького на три і чотири голоси підтвердили гіпотезу про стилістичну еволюцію його творчості. Петербурзький список Граматики написано українською мовою, це означає, що його було укладено для навчання співаків, які приїздили в Петербург з України. Тепер це унікальна історична пам'ятка барокового часу.

Про Петербурзький список Граматики йшлося на цьому жовтневому засіданні музикознавчої комісії НТШ у Львові. Загалом Граматиці та її автору — Дилецькому можна було б присвятити окрему конференцію.

Другий ювілей: 250 років тому, 1773 року, відбувалася прем'єрна вистава опери «Демофонт» Максима Березовського, написана під час перебування композитора в Італії після навчання в Болонії у падре Мартіні й отримання статусу *Maestro di cappella* в Болонській філармонічній академії. Прем'єра відбулася в лютому 1773 року в італійському портовому місті Ліворно, у театрі Сан-Себастьяно. Рецензія на прем'єрне виконання опери опублікована у ліворнській газеті «*Notizie del mondo*» від 27 лютого 1773 року, тобто подія була справжньою і мала такий резонанс у Російській імперії, що про неї написав Болховітінов у першій біографічній статті про Березовського [1805].

«Демофонт» — це перша опера українського композитора для професійної сцени, і в цьому полягає її історичне значення. Сюжет опери розгортається в античному місті-державі Херсонес, на території Кримського півострова. Вибір такого сюжету не випадковий, його можна пояснити тогочасними політичними подіями, серед яких — війна між Російською та Османською імперіями, зокрема за Кримський півострів, який на той час перебував під турецькою юрисдикцією. Приводом для створення і виконання опери стали успішні воєнні дії, насамперед знищення османського флоту в Чесменській битві. У Ліворно стояла флотилія на чолі з графом Олексієм Орловим, який і замовив оперу.

Автор лібрето — знаменитий італійський драматург П'єтро Метастазіо. Лібрето написане 1773 року і, за тогочасною

традицією, його взяли в роботу різні композитори. Тепер відомо майже про сотню «Демофонтів», написаних на текст Метастазіо. За жанром це опера-seria на три дії (у той час вона мала назву «драма з музикою»). За лібрето, у першій дії опери Березовського мало бути 13 сцен, у другій і третій дії — по 11 сцен. Загалом в опері є 24 арії (по 4 у Демофонта, Тіманта, Дирцеї, Черінто і Креузи, три у Матузіо й одна в Адрасто), один дует (Тіманта і Дирцеї) та один завершальний хор.

Оскільки партитуру «Демофонта» не знайдено, на сьогодні з усього півного матеріалу відомі тільки чотири арії, які виявив швейцарський дослідник Роберт Моозер (Johann Jacob Moser) у бібліотеці Флорентійської консерваторії імені Луїджі Керубіні (Conservatorio Luigi Cherubini). Вони містяться у величезному рукописному збірнику разом з аріями з опери «Демофонт» Паскуале Анфоссі й аріями Нікколо Піччіні. Усі арії датовані 1773 роком і мають партитурний запис. Загалом у цьому збірнику 266 сторінок і перу Березовського належать чотири останні арії — це дві арії Тіманта для сопрано і дві арії Демофонта для тенора. Перша з них — арія Тіманта «*Misero Pargoletto*», за оперним лібрето, її виконували у п'ятій сцені третьої дії. Далі дві арії Демофонта — «*Per lei*» із третьої сцени першої дії та «*Mentre il Cor*», якої немає у сценарному плані, тому вона є вставним номером. Останньою у збірнику зафіксована арія Тіманта «*Prudente mi*» з другої сцени другої дії. Крім арій, у вказаних сценах були речитативи й діалоги, яких у флорентійському рукопису немає.

Крім арій, у римському приватному архіві Доріо Памфілі (Doria Pamphilj) виявлено рукопис симфонії до мажор Березовського [Шуміліна, 2018]. Вона написана як оперна увертюра і являє собою тричастинний цикл зі сповненим театральних ефектів початковим *Allegro* і скороченим фіналом. Тому є підстави вважати, що ця «італійська» симфонія була увертюрою до опери «Демофонт».

І арії, і симфонія тепер опубліковані й доступні для виконання і дослідження [Березовський, 1988; 2021]. Ознайомлення з цими творами переконує в тому, що майстерність Березовського-композитора дивовижна. У світській музиці він постає яскравим представником італійської композиторської школи. Варто нагадати, що виконавцями партій у прем'єрній виставі «Демофонта» в місті Ліворно були відомі італійські співаки, яких зараз називали б зірками оперної сцени: кастрати Джакомо Веролі (Giacomo Veroli) і Франческо Поррі (Francesco Porri), тенор Джузеппе Аффері (Giuseppe Afferi) і сопраністка Камілла Маттеї (Camilla Mattei). Афіша з іменами композитора й виконавців була опублікована у міланському «Вказівнику театральних вистав» («Indice de' spettacoli teatrali della primavera») за 1773 рік, отже, інформація достовірна. Користуючись нагодою, хочу застерегти від доволі поширеного твердження, що «Демофонт» — це опера-пастіччо, яку написали кілька авторів (цю ідею свого часу висловила Лариса Івченко). В афіші 1773 року, як і в рецензії на виставу, чітко вказано, що автор музики — «синьйор маестро Березовський».

Сучасна постановка опери «Демофонт» Максима Березовського на оперній сцені можлива лише за умови реконструкції матеріалу, обсяг якого перевищує наявний. Сцени, яких немає в наявності, можна взяти з «Демофонтів» інших композиторів, з якими Березовський мав творчі контакти (наприклад, Йозефа Мисливичека, Бальдассаре Галуппі або Томмазо Траетти чи навіть Моцарта, який написав три арії), але тоді насправді це буде опера-пастіччо і тоді не можна вказувати на афіші авторство одного лише Березовського та інформувати музичне товариство про відродження опери. Тому сподіваймося на диво і чекаємо на рукописну партитуру, віднайдення якої матиме справді історичне значення.

Збережені арії виконувались в записувались в Україні. Арію Тіманта «Misero Pargoletto» із третьої дії опери записала відома українська співачка, народна артистка України Лідія Забіляста (запис 1986 року). В арії, написаній для співака-

сопраніста, кілька разів змінюється характер музики. Дія наближається до розв'язки, Тімант дізнається про те, хто його справжній батько, і розуміє, що має таємну дитину від своєї сестри. У музиці арії втілена реакція Тіманта — спочатку розпач, а далі — жах і сум'яття. Перший стан відображено повільною кантиленою, другий — драматичними репліками, прискореннями темпу, нестійкими гармоніями. Арія має тричастинну форму з поверненням до початкової кантилени в репризному розділі.

Опера «Демофонт» Максима Березовського має надзвичайно важливе значення для української музичної культури. Розвиток оперного жанру почався з високої позиції, цьому сприяли професійний рівень композитора, його фахова освіта і практичний досвід виступів в італійській опері як соліста і музиканта-інструменталіста, а також меценатство держави, цього разу — графа Олексія Орлова, про це теж не слід забувати.

Тож обидві події варті того, щоб їх відзначити як ювілейні й обговорити під час роботи конференції.

Список використаної літератури

Література

1. Болховитинов Е. А. Березовский. Друг просвещения : журнал. 1805. Июнь. С. 224—225.
2. Дилецький М. П. Граматика музикальна. Фотокопія рукопису 1723 року / підгот. О. С. Цалай-Якименко, ред. М. Гордійчук та ін. Київ : Муз. Україна, 1970. ХСІІІ, 109 с.
3. Сиротинська Н. І. «Граматика музикальна» Миколи Дилецького в контексті просвітницьких тенденцій ХVІІ століття. *Український мистецтвознавчий дискурс*. Київ, 2021. Вип. 1. С. 39—45. DOI: <https://doi.org/10.32782/uad.2021.1.4>.
4. Цалай-Якименко О. С. Опис рукопису Миколи Дилецького «Граматика музикальна». *Архіви України*. 1967. № 2. С. 66—71.
5. Шуміліна О. А. Симфонія C-dur Максима Березовського у контексті нового біографічного сценарію життєтворчості митця.

Музикознавчий універсум. Наукові записки ЛНМА імені М. В. Лисенка. Львів, 2018. Вип. 42–43. С. 13–25.

6. Юрченко М. С. Максим Березовський в Італії. *Українська музична спадщина: Статті. Матеріали. Документи.* Київ : Муз. Україна, 1989. Вип. 1. С. 67–79.

Нотні джерела

1. Березовський М. С. Арії з опери «Демофонт»; партитура, клавір ; вірші П. Метастазіо / заг. ред. В. Белякова, М. Юрченка. Київ : Муз. Україна, 1988. 88 с.

2. Березовський М. С. Три симфонії / ред. К. Карабиця. Київ : Муз. Україна, 2021. 104 с., 9 партій (172 с., розд. пагінація).

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331961>

ШУТЬКО С. М.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Заслужений діяч мистецтв України, доцент, професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури (Київ, Україна).

Shutko, Serhii. Ukrainian National Tchaikovsky Music Academy of Music. Honored Art Worker of Ukraine, Assistant Professor, Professor at the Department of Opera Training and Music Directing (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3663-1261>

© Шутько С. М., 2024.

dachnik.ponevole@gmail.com

**ТЕАТРАЛЬНИЙ КОСТЮМ
ЯК ВАЖЛИВИЙ КОМПОНЕНТ СТВОРЕННЯ
ХУДОЖНЬОГО ОБРАЗУ В ОПЕРІ**

**COSTUME DESIGN AS AN ESSENTIAL PART
OF ARTISTIC IMAGE FORMATION IN OPERA**

Актуальність дослідження. Початок ХХІ століття позначився активними пошуками й експериментами у сценографічному вирішенні оперних вистав, невід'ємною складовою якого є театральний костюм. Активне залучення до цього процесу інноваційних мультимедійних і арт-технологій, їх гармонійне поєднання із засобами виражальності різних видів мистецтв спонукають переосмислити роль театального костюма у створенні цілісного видовища. Нові можливості театального оснащення сцени, активна взаємодія засобів виражальності надають великі можливості сценографам, художникам із костюмів і режисерам створювати достовірні, переконливі, виразні образи персонажів у контексті розвитку музичної драматургії оперного твору. Вплив

цих образів на емоційну сферу глядачів викликає у них відповідну реакцію на сприйняття героїв твору, їхніх вчинків, способу мислення тощо, сприяючи формуванню світогляду, певних життєвих позицій особистості. Соціокультурний та мистецтвознавчий аспекти застосування театрального костюма як дієвого засобу створення художнього образу персонажа актуалізують обрану тему.

Аналіз останніх досліджень. Принципи сценографічного оформлення вистав уподовж XX століття, їх метаморфози відповідно до змін театральної естетики, технічних можливостей оснащення сцени досліджує Олена Ковальчук [2019]. Аспекти історичного розвитку костюмів різних епох і країн, їх видозміни відповідно до національних, соціальних, статевих, вікових особливостей різних верств населення розглядає Костянтин Стамеров [1978]. Мистецьку практику українських художників у створенні театрального костюма XX–XXI століть висвітлено в роботі колективу авторів: Олени Ковальчук, Лілії Волошиної, Тетяни Руденко, Богдана Поліщука [2021]. У цій праці розглянуто найризикованіші експерименти з пошуку нової образності художників з костюмів в українських театрах протягом першої половини XX століття; нові візії та пошук самоідентифікації у другій половині XX — на початку XXI століття. У монографії Юлії Пігель [2009] охарактеризовано костюм як засіб створення сценічного образу у практиці львівських театрів, виявлено особливості його вирішень у контексті вистави та мистецької школи. Праці з еволюційних перетворень вітчизняного театрального костюма XX–XXI століть використано у статті для розгляду своєрідності образів персонажів у класичних та сучасних операх на українську тематику.

Огляд наукових праць з окремих питань застосування костюма як складової сценографії спонукає комплексно дослідити цю тему.

Мета дослідження — виявити можливості театрального костюма у створенні художнього образу персонажа в оперній виставі.

Виклад основного матеріалу. Художній образ персонажа втілює особистісні, характерні риси героя, єдність внутрішніх і зовнішніх проявів якого підпорядкована ідеї твору. Він будується на типових та індивідуальних рисах, необхідних для його створення. Характер, соціальний статус, стать, етнічні й національні особливості, історичний період впливають на індивідуальність героя, внутрішню спрямованість ролі та її зовнішнє втілення. Зовнішність персонажа — це ключова риса для розкриття його образу. Адже перше, що бачать глядачі — це саме зовнішнє перевтілення актора. Тут важливі всі елементи: костюм, аксесуари, міміка, пластика, манера спілкування, характерні жести, пози. На особливу увагу заслуговує костюм персонажа, який найяскравіше характеризує свого власника.

Стилістика театрального костюма і сценографічного вирішення вистави, як уособлення її художнього образу, залежать від способу інтерпретації твору постановною групою у складі режисера, диригента, сценографа, художника з костюмів, балетмейстера тощо. Набули поширення три основних способи інтерпретації опери:

- 1) художня реконструкція старовинних творів;
- 2) традиційний спосіб;
- 3) модерністське трактування.

На конкретних прикладах цих інтерпретацій розглянемо, як вирішені сценографічне оформлення і стилістика костюмів персонажів.

Художню реконструкцію старовинних творів презентує «Артаксеркс» Леонардо Вінчі на лібрето П'єтро Метастазіо в Королівській опері Версаля, що спеціалізується на бароковому репертуарі. Опера виконана в контратеноровій версії, максимально наближеній до кастратного оригіналу в супроводі оркестру барокових інструментів. Режисер-постановник — Сільвіу Пуркаре (Silviu Purcărete), музичний керівник і диригент — Дієго Фазоліс (Diego Fasolis) з оркестром «Кельнський концерт» («Concerto Cologne»),

сценограф і художник з костюмів Г. Штюрмер (Helmut Stürmer) відтворили художній образ вистави відповідно до видовищно-гедоністичної придворної естетики доби Бароко. Сюжет про давньоперсидського володаря втілено на тлі розкішних декорацій, вишуканих костюмів і перук, відповідних інтер'єру та моді початку XVIII століття. Манера спілкування акторів на сцені, «обігрування» елементів декораційного оформлення, реквізиту і аксесуарів сприяли відтворенню художніх образів персонажів і вистави відповідно до часу написання опери та її прем'єри 1730 року.

Традиційну версію класичної української опери становить «Тарас Бульба» Миколи Лисенка, поновлення якої відбулося в Національній опері України 2009 року. Постановній групі (диригент Володимир Кожухар, режисер Дмитро Гнатюк, сценограф і художник з костюмів Марія Левицька) вдалося відтворити напружений драматизм сюжетних подій твору Миколи Гоголя, народну стихію героїко-патріотичної опери, поєднання високого пафосу і зворушливого ліризму у створенні художніх образів. Сценографічне вирішення життя і побуту козацтва органічно узгоджувалося з монументальністю й потужністю масових сцен, посилюючи героїчний пафос визвольної боротьби українського народу. Відтворення в театральних костюмах національного колориту, козацької символіки, їх вирішення в історично достовірній стилістиці, відповідній реалістичній естетиці часу подій, вдало доповнювали вокально-сценічні образи персонажів, сприяли художній цілісності вистави.

Модернову версію класичної зарубіжної опери презентує «Чарівна Олена» («La Belle Hélène») Жака Оффенбаха поставив у Львівській опері режисер І. Черниченко. Сценограф Ярослав Нірод, продовжуючи справу Федора Нірода, створив просторові концепти дієвого художнього оформлення вистави, оригінально поєднуючи античну і сучасну стилістику. У його ескізах костюмів «<...> постають

войовничі спартанці з різноманітними щитами та мечами. Монолітні фігури доповнюються головними уборами і строями, здавалося б, грецького одягу, які водночас відсилають нас до українського авангарду, що також підкреслено кольором зображень. Художник для кожного персонажа знаходить окремі психологічні риси, які відчуються вже у пластиці ескізу» [Ковальчук, 2021, с. 79]. Отже, модерновим інтерпретаціям класичних творів притаманний умовно-символічний характер вирішення художнього образу в постмодерністській естетиці.

Висновки.

1. Костюм — невід’ємний елемент театральної вистави. Саме завдяки зовнішності актора режисер здійснює діалог із глядачем, художник вписує дійових осіб у запропоновані обставини, актори знаходять у ньому засоби до перевтілення. Театральний костюм постає своєрідним медіатором, що поєднує різні площини сценічного мистецтва. Зображувана історична доба, жанр вистави, напрям драматургії, режисерська інтерпретація, трактування художника і, власне, характеристика персонажа — усе це в різних проявах відображене в костюмі.

2. Концепт сценографічного оформлення у стилізації театального костюма підпорядковано режисерській інтерпретації оперної вистави. Художній реконструкції старовинної опери притаманні декоративне вирішення і стилізація костюмів відповідно до гедоністичної придворної естетики доби Бароко. Традиційному вирішенню класичної опери властиві історично достовірні сценографічне вирішення і стилізація костюмів у контексті реалістичної естетики, відповідної часу й місцю дії, відображених у творі. Модерновим інтерпретаціям старовинних, класичних та сучасних опер притаманний умовно-символічний характер сценографічного вирішення і стилізації костюмів у контексті постмодерністської естетики.

Список використаної літератури

1. Ковальчук О. В. Сценографічна практика у просторі XX століття: київські реалії. Київ : Фенікс, 2019. 272 с.
2. Ковальчук О. В., Волошина Л. А., Руденко Т. В., Поліщук Б. Український театральний костюм XX–XXI століть. Ескізи / Галерея сценографії ; Музей театального музичного та кіномистецтва України. Львів ; Київ ; Харків : Видавець О. Савчук. 2021. 127 с.
3. Пігель Ю. Р. Сценічний костюм львівських театрів кінця XX — початку XXI століття. Художні особливості, пошуки образності. Львів : Аз-Арт, 2009. 180 с.
4. Стамеров К. К. Нариси з історії костюмів. Т. 1. Київ : Мистецтво, 1978. 244 с.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331962>

Якимчук О. М.

Вінницький державний педагогічний університет імені Михайла Коцюбинського. Кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри музикознавства, інструментальної підготовки та хореографії (Вінниця, Україна).

Yakymchuk, Olena. Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University. Candidate of Art Studies (PhD), Associate Professor at the Department of Musicology, Musical Training and Choreography (Vinnytsia, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2276-6061>

© Якимчук О. М., 2024.

ylelya@bigmir.net

МІФОПОЕТИЧНІСТЬ НОКТЮРНІВ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО ОЛЕНИ ІЛЬНИЦЬКОЇ

MYTHOPOETIC NATURE OF OLENA ILNYTSKA'S PIANO NOCTURNES

Поняття «міфопоетика» часто вживають в сучасному культурологічному й мистецтвознавчому дискурсі. Науковці пропонують різні його трактування: від реконструкції стародавніх міфологічних сюжетів до створення оригінальної системи міфологем; як прояв композиторської індивідуальності, як ознаки стилю.

Розуміючи музичний текст як певну знакову систему, міфопоетику ноктюрнів для фортепіано О. Ільницької розглянуто концепцію міфу в межах семіотичної системи.

Серед різних концепцій міфу найбільшого відгуку в мистецтвознавстві набули теорії К. Леві-Строса, Р. Барта. Як зазначає О. Гармель, «контекст міфологічного прочитання музичного твору з позиції приєднання його до позамузичних значень дає змогу прорости цьому твору вглиб

самої культури, розкрити не лише музикознавчі, а й філософські концепти осягнення. Нові способи організації звукової матерії та сучасної композиції багато в чому апелюють до формул міфу» [Гармель, 2005, с. 4].

К. Леві-Строс аналізує структуру міфологічного мислення, а не саму оповідь. Його аналіз показує, що міфологічне мислення оперує *набором бінарних опозицій* (близький — далекий, верхній — нижній, відкритий — закритий, свій — чужий). Слова при цьому залишаються елементами мови. У міфі вони починають функціонувати як «пучки диференціальних відносин». Міфемами також є слова, які функціонують у двох вимірах — *мовному*, маючи лексичне значення, та *метамовному*, *постаючи* як елементи вторинної знакової системи, що виникає лише з поєднання цих елементів [Леві-Строс, 1997]. Р. Барт продовжує традиції К. Леві-Строса, натомість він характеризує міф як *вторинну семіотичну систему*. Вторинну мову міфу він називає *метомовою*, якою говорять про першу [Barthes, 1957].

Два ноктюрни для фортепіано Олени Ільницької написані протягом 2019–2020 років, перший ноктюрн (2019) — для «Творчої майстерні інтерпретації сучасної музики» як обов'язковий для виконання на конкурсі. Авторка стала володаркою Гран-прі серед композиторів, чиї твори були представлені у «Творчій майстерні інтерпретації музики».

За словами О. Ільницької, написати ноктюрни її надихнули твори Ф. Шопена, музикою якого вона захопилася ще в музичній школі, де Олена грала ноктюрни Ф. Шопена¹. У Другому ноктюрні (2020) композиторка використовує цитату з його *сі-мажорного* Ноктюрна ор. 62 № 1, а саме: перший акорд, який обіграє протягом чотирнадцяти тактів. У своїх творах О. Ільницька дотримується шопенівського принципу обертоновості, утілюючи її в раціональній роботі з обертонами. Вона розширює традиційне обертонове звучання рояля, додаючи прийоми сучасної композиторської

¹ З бесіди з Оленою Ільницькою.

техніки: до традиційної гри на клавіатурі долучає гру на струнах рояля, чим розширює темброві можливості інструмента, наближає його звучання до арфи; прийом беззвучно затиснених клавіш, що дає можливість почути гру обертонів фортепіано; гру на дерев'яних частинах фортепіано, яка споріднює його з ударними інструментами без визначеної висоти звуку; використовує хроматичні кластери, у яких значення конкретного звуку зменшується (першочергового значення набуває регістр).

Яким чином у ноктюрнах для фортепіано виявляються ознаки міфологічного мислення?

Першою ознакою міфологічного мислення є встановлення *відповідностей між культурним і звуковим концептом різних епох* (романтизованим формулам — пасажам, трелям, тремоло — протиставлені формули постмодерного характеру — багатозвучні акорди, кластери). Інша ознака міфотворення — оперування *набором бінарних опозицій*, які виявляються на різних рівнях музичного тексту: стилю (романтизм — постмодернізм), звуковидобування (традиційна гра на клавіатурі — нетрадиційні способи: гра на струнах, дерев'яних частинах роялю, беззвучне затиснення клавіш); технічному (використання лексем романтизованого характеру — пасажів, тремоло, трелей) та постмодерному — багатозвучні акорди, кластери); на рівні фактури виявляється оперування музичним простором шляхом загострення контрасту між щільною і прозорою фактурою. Цим пояснюється дискретне звучання музичної тканини.

Процес міфотворення відбувається так: спочатку лексеми різних епох існують на рівні зіставлення. Фактурні прийоми постмодерного характеру видаються, на перший погляд, «чужими». Але поступово вони набувають статусу «своїх», оскільки пояснюють семантику ноктюрна. Саме лексеми постмодерного характеру (*pizzicato*, *glissando* на струнах, лопотіння по дерев'яній поверхні роялю) відображають нічні звуки (шарудіння, стрекотання, дзижчання). Спочатку вони сприймаються як периферія, але поступово

зміщуються до центру, стаючи метамовою творів, якою пояснюється смисл жанру ноктюрна як «нічної музики». Отже, *перша семіотична модель* ноктюнів є *смыслом (жанровою ознакою)*, на яку налаштовує слухачів назва твору й алузія на ноктюрен Ф. Шопена оп. 62 № 1. У *вторинній семіотичній системі (міфі)* ноктюрен стає лише *формою*, у якій наявні міфологеми обох епох. Тепер лексеми постмодерного характеру розкривають смисл ноктюрна як жанру, стають його метамовою. Так, продовжуючи традиційну лінію розуміння ноктюрна як «нічної музики», композитора проспіває його новою музичною мовою, виявляючи найтихіші звуки природи (шарудіння, стрекотання, дзижчання), для цього й використовує розширені можливості рояля. Отже, засобами метамови (нетрадиційних прийомів гри на роялі) О. Ільницька розкриває смисл жанру ноктюрна, трансформуючи його. Цей тип міфотворення Дж. Кемпбел визначив таким, який перетворює світ.

Отже, міфологічні закономірності в ноктюрнах для фортепіано О. Ільницької виявляються на рівні тематизму, драматургії, жанру. Як бачимо, міфологічне мислення органічне в культурній парадигмі сучасності. Воно є критерієм цілісного сприйняття, завершеності, високого культурного розвитку. Захоплення О. Ільницької обертоновим звучанням переросло в роботу з обертонами в ноктюрнах для фортепіано, написаних із використанням спектральної музики. Лексеми постмодерного характеру, що перетворюються в міфологеми у вторинній семіотичній системі й стають метамовою в ноктюрнах, становлять характерну ознаку стилю композиторки.

Список використаної літератури

1. Гармель О. В. Феномен «чужого» тексту у сучасній музиці. Аспект неоміфологічних інтенцій художнього мислення : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2005. 19 с.
2. Леві-Строс К. Структура міфів. *Структурна антропологія* / пер. з франц. З. Борисюк. Київ : Основи. 1997. С. 195–219.
3. Barthes R. Mythologies. Paris ; Seuil, 1957. 353 p.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.7.2024.331964>

ЯКУБОВ Т. А.

Доктор філософії (Київ, Україна). Консерваторія «Нікколо Піччіні» (Conservatorio «Niccolò Piccinni»), студент (Барі, Італія).

Yakubov, Temur. PhD (Kyiv, Ukraine). Conservatory «Niccolo Piccinni», Student (Bari, Italy).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5316-8099>

© Якубов Т. А., 2024.

temurdzhon@gmail.com

ЛІРИЧНЕ ІНТЕРМЕЦО ОР. 44 СЕРГІЯ БОРТКЕВИЧА. ВІДНАЙДЕНИЙ МАНУСКРИПТ

LYRICAL INTERMEZZO OP. 44 OF SERGEI BORTKIEWICZ. DISCOVERED MANUSCRIPT

Твори композитора Сергія Едуардовича Борткевича (1877–1952) протягом останніх років поступово залучаються до репертуару українських і зарубіжних виконавців. Їх виконують у концертних програмах, конкурсних виступах, їх завжди схвально сприймає публіка. Активізації процесу сприятиме перехід музики митця у статус «суспільного надбання» (завершення терміну дії авторських прав) 2023 року.

Водночас набуває актуальності питання щодо пошуку рукописів втрачених творів С. Борткевича. Про це йшлося вже 2017 року у статті «Доля манускриптів Сергія Борткевича: втрачене та віднайдене» [Якубов, 2017]. Окрім інших втрачених творів (опера «Акробати», віолончельна соната, тріо, кілька вокальних циклів), дослідникам не вдавалося знайти Ліричне інтермецо для скрипки з оркестром «Пробудження Весни і Пана» за картинами Сандро Боттічеллі ор. 44. І це попри те, що в архіві Товариства Борткевича у Відні зберігалися три партитури, 42 оркестрових партії, а також клавір [Якубов, 2017, с. 75]. Минули роки марних пошуків у різних

європейських архівах: переглянуто каталоги, здійснено спроби знайти нащадків скрипалів, які виконували чи планували виконати цей твір (австрієць Яро Шмід / Jaro Schmied) і голландець Яап Емнер / Jaap Emner), сподіваючись, що ноти могли зберегтися в їхньому домашньому архіві. І лише влітку 2023 року в архіві Товариства любителів музики у Відні (Gesellschaft der Musikfreunde in Wien) вдалося віднайти рукопис клавіру Ліричного інтермецо. Однак місце перебування оригінальної партитури — для скрипки із симфонічним оркестром — досі не відоме.

Манускрипт присвячено Людвігу Елдершу (Ludwig Eldersch), австрійському письменнику-публіцисту, журналісту й редактору. Він, вочевидь, був добре знайомий із С. Борткевичем і писав у пресі захоплені відгуки про його музику [Eldersch, 1946]. Віднайдений рукопис Ліричного інтермецо, зважаючи на почерк у ньому, імовірно, належить самому композитору (приклад 1), він добре зберігся: це клавір, що містить індикацію оркестрових інструментів, і партія скрипки.

Приклад 1

Фрагмент рукопису Ліричного інтермецо ор. 44



Манускрипт дає змогу підтвердити, а подекуди й уточнити аналіз твору, здійснений у дисертації¹ автора цієї стат-

¹ Далі в тезах наведено лише основні характеристики, уточнення й відмінності, виявлені у процесі роботи з рукописом. Із детальним і послі-

ті на основі архівного аудіозапису і програми концерту, присвяченого 75-річчю С. Борткевича. Він містить короткий опис музичної ідеї твору, який, вірогідно, написав сам митець. Сонатна форма має вступ із двох епізодів та скорочену дзеркальну репризу, що приводить до зміщення пропорцій із домінуванням експозиційного розділу. Вступ *Sostenuto* (27 тактів) написаний у *до-дієз мажорі*¹ і характеризується хвилеподібною динамікою. Перша каденція сольної скрипки (т. 28, *ad libit.*) містить характеристику *dolce* і готує появу головної партії (тт. 29–53) в *до-дієз мажорі* з індикацією *pianissimo, dolcissimo*. Сполучна партія (тт. 54–87) надає темпового (*Andante — Un poco più mosso*) і тонального розвитку (модуляції у *фа мажор* і, згодом, *ля мажор*). Динаміка повторює схему зі вступу — поступове *crescendo* від *pianissimo* до *forte* з поверненням до *pianissimo*, підкресленого флажолетами скрипки у переході до побічної партії. Остання розпочинається в *ля мажорі* (тт. 88–99) і має характеристики *dolcissimo, espressivo*. Епізод *animando* (тт. 100–109) — це підготовка місцевої кульмінації — акцентованої оркестрової теми *forte, molto espressivo* у *фа мажорі* (тт. 110–131), після якої в цій же тональності повторюється побічна тема у скрипки (тт. 132–148). Завершальна партія *Tranquillamente* (тт. 149–175) написана в *ре-бемоль мажорі*, енгармонічно рівному основній тональності твору. Перед другою, віртуозною каденцією (тт. 176–186), що готує появу розробки скрипки, автор проводить енгармонічну заміну (т. 172), повертаючись у *до-дієз мажор*².

Початковий епізод розробки (тт. 187–195) ілюструє перегукування сольної скрипки й «Пана» (валторна), після якого характер музики змінюється з лірично-кантиленного

довним аналізом форми з урахуванням явища програмності можна ознайомитися у відповідному розділі дисертації [Якубов, 2021, с. 196–199].

¹ А не в *ре-бемоль мажорі*, як це було вказано в дисертації [Якубов, 2021, с. 196].

² Рішення, імовірно, має тільки технічний характер.

на танцювальний (т. 196), підкреслений тріольним ритмом (а згодом і розміром 6/8, *scherzando*, т. 209) та віртуозними пасажами соліста в темпі *Allegro*. Поступово, завдяки *animando* (тт. 284–291) і *stringendo* (тт. 292–299), відбувається вихід на кульмінацію — «танок молодих дівчат і фавнів» *Vivace* (тт. 300–307) із динамікою *fff*, який переривається новим закликом «Пана» (валторни) *Meno mosso* (тт. 308–323). Після цього розпочинається друга хвиля розробки, наприкінці якої розміщено контрастне проведення танцювальної теми, запропонованої оркестром в епізоді *Vivace*, цього разу в партії скрипки *fff marcatisimo — subito piano* (тт. 343–350), яке знову переривається закликом валторни, цього разу *Lento, pianissimo* та з використанням сурдини (тт. 351–355).

Реприза, повністю в основній тональності *до-дієз мажор*, розпочинається проведенням побічної теми *Andante* (тт. 356–376), після якої валторна із сурдиною і дерев'яні духові інструменти репрезентують фрагмент головної партії (тт. 377–383). Кодя (тт. 384–403) на тлі витриманих акордів мідної групи реалізована у вигляді мелодичних фігурацій соліста, відтіненних тембром челести, поступовим спадом динаміки та *morendo*.

Як бачимо, на тлі відносно збалансованих за обсягом вступу (28 т.), експозиції (159 т.) та розробки (169 т.) вирізняються значно коротші кода (19 т.) і особливо реприза (28 т.), у якій немає сполучної і завершальної партій, а головна обмежена «згадкою» про основний мотив. Причини такої диспропорції, як і нетипового розташування каденцій, цілком пояснюються програмою твору [Якубов, 2021, с. 196–198].

У Ліричному інтермецо ор. 44 Сергія Борткевича криється ще багато таємниць. Досі не визначені: рік написання твору; якими саме картинами С. Боттічеллі надихався композитора; чому змінив опусний номер, початково ор. 42 [Якубов, 2021, с. 193–194]. Віднайдення рукопису Ліричного інтермецо дає підстави сподіватися, що він буде опублікований і зацікавить виконавців і дослідників у різних країнах.

Нарешті справдиться передбачення австрійського критика, висловлене в газеті «Neues Österreich» від 2 березня 1949 року: «Ліричне інтермецо Сергія Борткевича після свого надзвичайно сильного успіху неодмінно завоює серця всіх меломанів, особливо скрипалів» [Цит. за: Якубов, 2021, с. 195].

Список використаної літератури і джерел

1. Якубов Т. А. Доля манускриптів Сергія Борткевича: втрачене та віднайдене. *Українське музикознавство* : наук.-метод. зб. / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. Вип. 43. С. 65–80.
2. Якубов Т. А. Сергій Борткевич та його скрипкова творчість: джерелознавчий і жанрово-стильовий аспекти : дис. ... доктора філософії : спец. 025 «Музичне мистецтво» / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2021. 430 с.
3. Bortkevič S. Ė. Lyrisches Intermezzo : Des Frühlings und des Pan Erwachen (nach Gemälden von Sandro Boticelli) : für Violine und Orchester, [Ausgabe für Violine und Piano] : Sergei Bortikiewicz, op. 44. *Archiv, Bibliothek und Sammlungen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*. IX 53847 (MA Sergei Bortkiewicz).
4. Eldersch L. Eines Lebens rätselvolle Dissonanz. *Neue Zeit*. Graz, 1946, 2. Jahrgang. 3 Jänner. № 2. S. 4.

Наукове видання

Міністерство культури та стратегічних комунікацій 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 7

МАТЕРІАЛИ

СЬОМОЇ МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
(Київ, 2–4 листопада 2023 року)

Вебсайт: <https://journals.uran.ua/ukraine-europe-world/index>

Наукове редагування — *Олена Таранченко,*
Лариса Гнатюк, Олена Дерев'янченко

Редактор текстів англійською мовою — *Наталія Набокова*

Літературне редагування — *Лідія Світайло*

Верстка і макетування — *Лариса Гнатюк*

Дизайн обкладинки — *Сергій Ніколаєв*

Формат 60×84 1/16. Папір офсетний. Друк офсетний.

Гарнітура Georgia, Times, Arial.

Обл.-вид. арк. 15,3. Наклад 300 прим.

<https://journals.uran.ua/ukraine-europe-world/index>

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.

Згідно з рішенням Національної ради України
з питань телебачення і радіомовлення № 801 від 31.08.2023 р.
збірці присвоєно ідентифікатор медіа R30-01234

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 strategic communications 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 7

MATERIALS OF THE SEVENTH INTERNATIONAL RESEARCH-TO-PRACTICE CONFERENCE

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.
(Kyiv, November 2–4, 2023)

Website: <https://journals.urau.ua/ukraine-europe-world/index>

Compiling editors — *Olena Taranchenko,*
Larysa Hnatiuk, Olena Derevianchenko

Editor in English — *Nataliya Nabokova*
Editor — *Lidiia Svitailo*

Lay out design — *Larysa Hnatiuk*
Cover design — *Serhii Nikolaiev*

Format 60×84 1/16. Offset paper. Offset printing.
Typeface “Georgia”, “Times”. Publishing sheet 15,3. 300 copies

P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine.
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.

According to the decision of the National Council of Television
and Radio Broadcasting of Ukraine No. 801 of August 31, 2023,
the collection was assigned a media identifier R30-01234.

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