

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

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ 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 наукової
конференції**

Виходить один раз на рік

Засновано 2017 року

Випуск 8

**МАТЕРІАЛИ ВОСЬМОЇ МІЖНАРОДНОЇ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ
(7–9 листопада 2024 року)**

Київ — 2025

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.8.2025>

УДК 781.1

У 45

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

Збірник статей і матеріалів наукової конференції

Виходить один раз на рік

Випуск 8

**МАТЕРІАЛИ ВОСЬМОЇ МІЖНАРОДНОЇ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ**

(Київ, 7–9 листопада 2024 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

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

Збірник статей і матеріалів наукової конференції «Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях» зареєстровано 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 278-А від 24.12.2025 р. Протокол № 8)

ISSN 2786-8877 (print)

© НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2025.

ISSN 2786-8885 (online)

© Колектив авторів, 2025.

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

MINISTRY OF CULTURE OF UKRAINE
UKRAINIAN NATIONAL TCHAIKOVSKY ACADEMY OF MUSIC
Department of History of 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

Issued annually

Founded in 2017

ISSUE 8

MATERIALS OF THE EIGHTH INTERNATIONAL
RESEARCH-TO-PRACTICE CONFERENCE

(NOVEMBER 7–9, 2024)

Kyiv — 2025

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.8.2025>

UDK 781.1

Y 45

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

Collection of articles and materials of scientific conferences

Published once a year

Issue 8

**MATERIALS OF THE EIGHTH INTERNATIONAL
RESEARCH-TO-PRACTICE CONFERENCE
(Kyiv, November 7–9, 2024)**

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

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 Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Order No. 278-A dated 24 December 2025. Protocol No. 8)

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

© UNTAM, 2025.
© Authors, 2025.

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.
- Єфіменко 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.
- Путятницька 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, викладач кафедри теорії та історії культури, 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 (Dr. Hab.), 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 (Dr. Hab.), Professor, Vice-President for Academic Affairs of UNTAM (Deputy Editor-in-Chief). Kyiv, Ukraine.
- Taranchenko, Olena.** Candidate of Art Studies (PhD), Associate Professor, Professor at the Department of History of 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 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 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 Ukrainian Music and Musical Ethnology of UNTAM. Kyiv, Ukraine.
- Husarchuk, Tetiana.** Doctor of Art Studies (Dr. Hab.), Associate Professor, Professor at the Department of History of Ukrainian Music and Musical Ethnology of UNTAM. Kyiv, Ukraine.
- Dovzhynets, Inna.** Doctor of Art Studies (Dr. Hab.), Associate Professor, Professor at the Department of General and Specialized Piano, I. P. Kotlyarevsky Kharkiv National University of Arts. Kharkiv, Ukraine.
- Yefimenko, Adelina.** Doctor of Art Studies (Dr. Hab.), Professor, Professor at the Department of History of the Music of Mykola Lysenko Lviv National Music Academy; Professor, Head of the Department of Art Studies at the Faculty of Philosophy of the Ukrainian Free University; Lecturer at Ludwig Maximilian University of Munich and the 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 Ukrainian Music and Musical Ethnology of UNTAM. Kyiv, Ukraine.
- Klymenko, Iryna.** Doctor of Art Studies (Dr. Hab.), Associate Professor, Head of the Problem Research Laboratory of Ethnomusicology, Professor at the Department of History of 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 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.** PhD, Lecturer at the Department of Theory and History of Culture, 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..... 16

Барановська О. М.

Baranovska Olena

Олег Тимошенко як організатор просвітницького руху (Заслужена хорова капела Південно-Західної залізниці)

Oleh Tymoshenko as an organizer of the musical-enlightenment movement (The Honored Choral Chapel of the South-Western Railway) 16

Карась Г. В.

Karas Hanna

Концертне виконання творів Миколи Фоменка та їхня науково-публіцистична оцінка (до 130-річчя від дня народження)

Concert performance of Mykola Fomenko's works and their scientific publicistic evaluation (to the 130th anniversary of the composer's birthday)..... 40

Kornowicz Jerzy

Корнович Єжи

The "Warsaw Autumn" Festival as a space for artistic and cognitive achievements. Ukrainian connections

Фестиваль «Варшавська осінь» як простір мистецьких та пізнавальних досягнень. Українські зв'язки 60

Stankiewicz Jerzy

Станкевич Єжи

The tragic fate of the Kyiv artist Kostiantyn Regame and his legacy (new materials from Kraków)

Трагічна доля митця-киянина Костянтина Регаме та його спадщини (нові матеріали з Кракова) 82

МАТЕРІАЛИ КОНФЕРЕНЦІЇ..... 116

Авраменко М. М.

Avramenko Myroslav

Тенденції полістилістики в Концерті для контрабаса
і струнного оркестру Золтана Алмаші

Trends of polystylistics in the Concerto for double bass
and string orchestra by Zoltan Almashi 116

Антіпіна І. О.

Antipina Inna

Кіберпростір і мистецтво: віртуальна реальність
як новий художній вимір

Cyberspace and Art: Virtual Reality as a New Artistic
Dimension 121

Апалькова І. О.

Apalkova Iryna

Музичний альманах «Октава» — надбання
українського мистецтва

Music almanac «Octava» — acquisition of Ukrainian art 128

Бабій М. М.

Babii Mariia

Ян Фрейдлін та його «МоноОпера» для скрипки соло
(до 80-річчя від дня народження)

Jan Freidlin and his MonoOpera for solo violin
(to the 80th anniversary of his birth) 133

Белай Я. В.

Bielai Yanina

Творча постать українського композитора Романа
Григоріва на прикладі творів концептуального
напрямку в умовах війни

The creative persona of Ukrainian composer Roman
Grygoriev in the context of war through the lens
of conceptual works 140

Гнатишин О. Є.

Hnatyshyn Oksana

Наукова спадщина Олександра Козаренка у світлі
«Бібліографічного покажчика» його праць.

Презентація видання

The scholarly legacy of Oleksandr Kozarenko
as reflected in the “Bibliographic index” of his Works.

A Presentation of the Publication..... 144

Гусарчук Т. В.

Husarchuk Tetiana

Олександр Кошиць. «Книга оцту і жовчі»: щоденник
боротьби

Oleksandr Koshyts. “The Book of vinegar and gall”:

a diary of struggle..... 150

Давидова О. М.

Davudova Oksana

Поетика слова. Поетика танцю. «Досвітні огні»

Лесі Дичко

Poetics of the word. Poetics of the dance. “Dawnlights”

by Lesia Dychko..... 163

Дерев'янченко О. О.

Derevianchenko Olena

Архетип «Слово» в однойменному хоровому
концерті Лесі Дичко на вірші Лесі Українки

The Archetype of the «Word» in Lesia Dychko’s Choral

Concerto to texts by Lesia Ukrainka 168

Зінків І. Я.

Zinkiv Iryna

Дзвіночки та бубонці V–XI століть на території
Давньої України

Hanging bells and vessel rattles of the 5–11 centuries

from the territory of ancient Ukraine 177

Зосім О. Л.

Zosim Olga

Адам Казимир Стажимовський та його пісня
«Moriendum, hoc est certum»: від «Porta ad caelum
in via contemplativa animae paenitentis»
до «Богогласника»

Adam Kazimierz Starzymowski and his song
«Moriendum, hoc est certum»: from «Porta ad caelum
in via contemplativa animae paenitentis»
to «Bohohlasnyk».....

182

Івко А. В., Нікулін В. Ю.

Ivko Anna, Nikulin Vladyslav

Практичні аспекти художньої транскрипції камерно-
інструментальної мініатюри для скрипки з оркестром
(на прикладі «Мелодії» Бориса Лятошинського)

Practical aspects of artistic transcription of a chamber-
instrumental miniature for violin and orchestra

(on the example of “Melody” by Borys Lyatoshytskyi) 198

Кацалап О. В.

Katsalap Olena

Діяльність Музично-драматичного інституту
імені М. В. Лисенка в 1918–1934 роках

The activities of the Mykola Lysenko Music and Drama

Institute in 1918–1934..... 206

Киричек Д. О.

Kyrychek Dmytro

Особливості втілення орфоепії культурного героя
у фільмі Олега Фіалка «Повернення Батерфляй»

Features of the embodiment of the orthoepy of a cultural

hero in Oleg Fialko’s film “The Return of the Butterflies” 215

Кияновська Л. О. Kyuanovska Luba	
Прикладне музикознавство в сучасних українських реаліях	
Applied musicology in modern Ukrainian realities.....	223
Колесник Є. В. Kolesnyk Yevdokiia	
Оперна студія Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського як експериментальна лабораторія формування фахових компетентностей молодих режисерів	
Opera studio of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music as an experimental laboratory for the formation of professional competences of young directors.....	226
Купіна Д. Д. Kurina Daryna	
«Чужий» текст у контексті сучасної музики: творчий досвід європейських композиторів	
The “either’s” text in the context of contemporary music: creative experience of European composers	229
Летичевська О. М. Letychevska Oksana	
Значення творчої постаті Лева Венедиктова в розвитку українського музичного мистецтва	
The significance of Lev Venedyktov’s creative personality in Ukrainian music art development.....	234

Літеplo Т. І.

Liteplo Tetiana

Роль Дрогобицької організації Національної спілки композиторів України в активізації музичного руху регіону

The role of the Drohobych Organization of the National Union of Composers of Ukraine in the activation

of the musical movement in the region 239

Мадяр-Новак В. В.

Madyar-Novak Vira

Ольга Дутко — спадкоємиця наукових ідей

Філарета Колесси на Закарпатті

Olga Dutko is the heiress of Filaret Kolessa's scientific

ideas in Transcarpathia..... 245

Nemtsov Jascha

Немцов Яша

Recording Project “Ukrainian Préludes”: Commitment to Humanity and the European Tradition

Запис проєкту «Українські прелюдії»: відданість

гуманності та європейській традиції 251

Олійник О. Г.

Oliynyk Olga

Розвиток музичної археології в Україні

Development of music archaeology in Ukraine 264

Пєшкова В. А.

Pieshkova Veronika

Творчі виміри Вікторії Шинкаренко: особливості бачення світу Франца Кафки

Creative dimensions of Viktoriia Shynkarenko: features

of Franz Kafka's vision of the world..... 276

Приходько О. В. Prykhodko Olga	
Практика реконструкції творів Максима Березовського: труднощі та виклики (за матеріалами Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України)	
The practice of reconstructing Maksym Berezovsky's works: challenges and issues (based on materials from Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine)	283
Пономаренко О. Ю. Ponomarenko Olena	
Події оперного життя сучасної Італії	
Events in the operatic life of modern Italy	293
Пучко-Колесник М. Д. Puchko-Kolesnyk Mykola	
Творча постать Юрія Іщенка в динаміці соціокультурного контексту українського музичного мистецтва другої половини ХХ — початку ХХІ століття	
The creative figure of Yuriy Ishchenko in the dynamics of the sociocultural context of ukrainian musical art of the second half of the 20 th — early 21 st century.....	300
Саф'ян Д. І. Safian Dzvenyslava	
Специфіка художнього експериментування у творчості композиторки Аліси Кобзар	
The Specific Nature of Artistic Experimentation in the Creative Work of Composer Alisa Kobzar	304

Суворова І. О.

Suvorova Iryna

Синтез традицій та новацій у сучасній режисерській інтерпретації опери Антіна Рудницького «Анна Ярославна — королева Франції»

Synthesis of traditions and innovations in the modern director's interpretation of Antin Rudnitsky's opera

“Anna Yaroslavna — the queen of France” 311

Таранченко О. Г.

Taranchenko Olena

Роль Анатолія Буцького в розбудові музично-освітнього процесу в Києві (1918–1925 роки)

The Role of Anatolii Butskyi in the Development

of the Music Education Process in Kyiv (1918–1925)..... 317

Усова Г. А.

Usova Ganna

Репрезентація української культури в рамках культурного форуму «Китай-Україна: любов до мистецтва (2024)» Хунаньського гуманітарного науково-технічного університету

Representation of Ukrainian culture within the framework of the cultural forum “China-Ukraine: Love of Art (2024)” of Hunan University of Science

and Technology for the Humanities 324

Шамаєва К. І.

Shamayeva Kira

Повернення Юліуша Зарембського

The return of Juliusz Zarębski..... 330

Шевельова О. В.

Shevelova Oleksandra

Співпраця дітей і професійних виконавців
у музичних виставах як прояв впливу сучасних
культуротворчих тенденцій на театральне мистецтво
collaboration between children and professional
performers in musical productions as a manifestation
of contemporary culture-shaping trends in theatrical art.....334

Шинкаренко В. С.

Shynkarenko Viktoriia

Актуальність ідей Франца Кафки у трилогії «Kavka»
Вікторії Шинкаренко
The relevance of Franz Kafka's ideas in the trilogy
"Kavka" by Viktoriia Shynkarenko342

Щириця Д. О.

Shchyrytsia Dmytro

Трагедійна тематика в українській музиці останніх
років
Tragic themes in Ukrainian music in recent years347

СТАТТІ

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.8.2025.355512>

УДК 78.071.2Тимошенко:78.087.68.091(477)(045)

БАРАНОВСЬКА О. М.

Мистецький ліцей «Київська дитяча академія мистецтв імені М. І. Чембержі», викладач-методист вищої категорії, викладач хору (Київ, Україна).

Baranovska, Olena. Art Lyceum “Kyiv Children’s Academy of Arts named after M. I. Chemberzhi”, Teacher-Methodologist of the Highest Category, Choir Teacher (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0007-7819-3315>

o.baranovska@kam.edu.ua

ОЛЕГ ТИМОШЕНКО ЯК ОРГАНІЗАТОР ПРОСВІТНИЦЬКОГО РУХУ (ЗАСЛУЖЕНА ХОРОВА КАПЕЛА ПІВДЕННО-ЗАХІДНОЇ ЗАЛІЗНИЦІ)

OLEH TYMOSHENKO AS AN ORGANIZER OF THE MUSICAL- ENLIGHTENMENT MOVEMENT (THE HONORED CHORAL CHAPEL OF THE SOUTH-WESTERN RAILWAY)

Висвітлено багатогранну творчу, педагогічну й просвітницьку діяльність Олега Семеновича Тимошенка — видатного українського хорового диригента, педагога і громадського діяча. Розглянуто основні етапи його професійного становлення, формування світоглядних і художніх засад, а також визначено внесок митця у розвиток української академічної хорової культури другої половини ХХ століття. Особливу увагу приділено організаторським і виховним аспектам його роботи з аматорськими та навчальними хоровими колективами, які за рівнем виконавської майстерності наближалися до професійних.

Проаналізовано діяльність О. Тимошенка як засновника й керівника низки значущих хорових колективів у Луганську, Києві та Вінниці, а також визначено його вирішальну роль у відродженні й творчому піднесенні Заслуженої хорової капели Південно-Західної залізниці. Висвітлено принципи репетиційної роботи диригента, його вимоги до вокально-хорової техніки, музично-теоретичної підготовки хористів, формування ансамблевої злагодженості й драматургічної цілісності виконання. Значну увагу приділено репертуарній політиці колективу, що охоплювала твори різних історичних епох і національних шкіл, зокрема складні вокально-симфонічні полотна.

Окремий аспект статті становлять спогади авторки — учениці й соратниці О. Тимошенка, які надають дослідженню особливої документальної й емоційної переконливості. Зроблено висновок про визначальний вплив особистості митця на виховання кількох поколінь хорових диригентів і утвердження високих стандартів українського хорового виконавства.

Ключові слова: музично-просвітницька діяльність Олега Тимошенка, диригентське мистецтво, просвітницький рух, творчі досягнення Заслуженої хорової капели Південно-Західної залізниці, репертуарна політика, академічна хорова культура, музичне життя України ХХ століття.

The article analyzes the artistic, pedagogical, and musical-enlightenment activities of Oleh Tymoshenko, an outstanding Ukrainian choral conductor and public figure whose work played a decisive role in the development of academic choral culture in the second half of the twentieth century. A central focus of the study is his many years of work with the Honoured Choral Capella of the South-Western Railway, which became an important center of the choral enlightenment movement in Ukraine.

The aim of the research is to highlight Oleh Tymoshenko's activities as an organizer of choral life, to determine the specific features of his performing and pedagogical concept, and to reveal the significance

of the Honoured Choral Capella of the South-Western Railway in the musical life of Ukraine in the second half of the twentieth century.

The article traces the stages of the ensemble's formation under Tymoshenko's leadership and elucidates the principles of his rehearsal work, including requirements for vocal and choral technique, intonational accuracy, ensemble coherence, and stylistic adequacy of performance. Particular attention is paid to the educational function of the Capella and its active concert activity aimed at popularizing Ukrainian and world choral classics, as well as at fostering a high level of musical culture among a broad audience.

The ensemble's repertoire policy is analyzed, marked by stylistic diversity and encompassing works from various historical periods, including complex vocal-symphonic compositions. The performance of such works by an amateur choir testified to the ensemble's approach to high professional standards. It is demonstrated that it was within the framework of the South-Western Railway Capella's activities that Tymoshenko realized his concept of the choir as both an artistic and an educational organism capable of influencing the spiritual and aesthetic environment of society.

The research methodology is based on a combination of historical-cultural, analytical, biographical, and source-study approaches. An important source consists of the author's own recollections as a student of Tymoshenko and a direct participant in the creative process, which lends the study documentary credibility.

Conclusions. The article emphasizes the system-forming character of Oleh Tymoshenko's activities, which contributed to the establishment of high standards of Ukrainian choral performance and to the emergence of the Honoured Choral Capella of the South-Western Railway as one of the leading centers of the musical-enlightenment movement.

Keywords: musical-enlightenment activity of Oleh Tymoshenko; conducting art; enlightenment movement; creative achievements of the Honoured Choral Capella of the South-Western Railway; repertoire policy; academic choral culture; musical life of Ukraine in the twentieth century.

Вступ. Олег Тимошенко — талановитий диригент і педагог, чудовий керівник, громадський діяч і людина високих моральних якостей. Природа наділила його яскравим музичним обдаруванням, невичерпною ініціативністю, відповідальністю й потужною творчою енергією. Олег Тимошенко — організатор просвітницького руху, митець, який справив помітний вплив на розвиток багатьох галузей музичного життя України. Йому були притаманні яскравий темперамент і активна життєва позиція; він доклав значних зусиль до відродження багатих і давніх традицій академічного хорового співу.

Аналіз публікацій. Різнобічна діяльність Олега Тимошенка постійно перебуває в полі зору дослідників. Серед публікацій останніх років зазначимо найбільш релевантні з погляду тематики пропонованої статті. Тетяна Гусарчук розглянула особистісний феномен митця, зарахувавши його творчу постать до типу виконавця-універсала. Особливо докладно дослідниця охарактеризувала діяльність О. Тимошенка на посаді ректора Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, наголосивши:

... визначальною для успішного виконання ... відповідної його посаді високої культуротворчої місії є його індивідуальність, у структурі якої слід особливо відзначити такі складові: здібності та ранній, відповідний до них вибір основної життєвої лінії, риси характеру і ... набутий професіоналізм, висока фахова озброєність, і звідси — авторитетність як керівника творчого вишу [Гусарчук, 2020, с. 39–40].

Анатолій Мартинюк виявив особливості диригентської хорової школи О. Тимошенка, простеживши:

... витоки і джерела формування художнього світогляду і неповторної мистецької індивідуальності» митця, окреслив його контекстуальні зв'язки ... з традиціями українського хорового виконавства і педагогіки [Мартинюк, 2020, с. 98].

У контексті пропонованого дослідження особливо важливо, що А. Мартинюк охарактеризував:

... сутність системного підходу Олега Тимошенка до функціонування аматорського хорового колективу як визначальну рису його музично-виконавської школи [Мартинюк, 2020, с. 98].

Педагогічну діяльність Олега Семеновича Тимошенка охарактеризовано у статті його учениці Алли Шейко. Аналізуючи свій досвід спілкування з видатним митцем, висвітлюючи дидактичні основи діяльності Вчителя, виявляючи значення його здобутків у сфері виконавства й педагогіки, вона зазначила:

Його творча й педагогічна діяльність становить яскраву сторінку в історії української диригентської школи. Спираючись на традиції київської хорової школи, він виробив свій педагогічний стиль, в основі якого — виховання всебічно розвиненої особистості диригента-виконавця <...> «Вроджена» здатність бути наставником, організатором, органічний сплав світоглядних, особистісних і професійних начал становлять методологічну основу художньо-педагогічних принципів О. Тимошенка [Шейко, 2020, с. 149].

Українські композитори неодноразово присвячували митцеві свої твори. Один із них — хоровий цикл «Краю мій рідний» Лесі Дичко — проаналізувала Юлія Пучко-Колесник. Дослідниця, зокрема, акцентувала:

... громадське, патріотичне, творче ставлення Майстра до духовних цінностей української культури, тягlosti національних традицій, що відтворюються в хоровій музиці від ... джерел до сьогодні [Пучко-Колесник, 2020, с. 136].

У 2024 році засновано Перший всеукраїнський відкритий конкурс хороших диригентів імені академіка О. С. Тимошенка.

Цій події присвячено статтю Віктора Бондарчука, який визначає конкурс як нову сторінку творчої біографії видатного диригента і водночас

... як утвердження вітчизняних культурних цінностей і норм у їх репрезентаціях та інтерпретаціях [Бондарчук, 2025, с. 18].

У зазначених працях, як і в інших публікаціях про життя і творчість Олега Тимошенка, не розкрито його організаторську діяльність у сфері просвітництва, зокрема не висвітлено докладно роботу на посаді керівника Заслуженої хорової капели Південно-Західної залізниці. Водночас саме ця сторінка життєдіяльності митця є надзвичайно важливою як для його професійного становлення, так і для розвитку хорового виконавства загалом, чим і зумовлено **актуальність і наукову новизну** пропонованої публікації.

Мета дослідження — розглянути діяльність Олега Тимошенка як засновника й керівника низки значущих хорових колективів у Луганську, Києві та Вінниці, а також окреслити його вирішальну роль у відродженні й творчому піднесенні Заслуженої хорової капели Південно-Західної залізниці.

Виклад основного матеріалу. Ще в молоді роки Олег Семенович став помітною постаттю в колі найбільш авторитетних фахівців хорової справи. Учителями його були відомі музиканти — Михайло Вериківський (хоровий клас), Петро Гончаров (керував студентським хором), Олександр Гродзинський (клас вокалу).

З великою повагою ставився Олег Тимошенко до майстрів старшого покоління: Бориса Лятошинського, Андрія Штогаренка, Григорія Верьовки, Натана Рахліна й інших митців, з якими в різні часи працював на виконавській та педагогічній нивах.

Працювати у просвітницькій сфері Олег Семенович почав ще з юнацьких років, під час навчання в Луганському музичному училищі став художнім керівником місцевого

палацу культури, ініціював створення й очолив два великі хорові колективи: чоловічий (60 учасників) та мішаний (90 осіб) хор. За короткий час він підготував їх до участі в республіканському огляді в Києві 1954 року. Керівнику було всього 17 років. Диригентсько-хорову діяльність продовжив і під час навчання на вокальному факультеті Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського, знову створивши два хорові колективи: хор Заводу медичних препаратів та хорову капелу Київського технологічного інституту харчової промисловості імені А. І. Мікояна¹. Обидва колективи швидко здобули визнання, на оглядах самодіяльного мистецтва посідали перші місця, а Капела успішно конкурувала з такими відомими аматорськими колективами, як Хорова капела Політехнічного інституту (художній керівник Лідія Падалко), хор Університету імені Тараса Шевченка (художній керівник Михайло Хардаєв). Виконавський рівень цих колективів, особливо Інституту харчової промисловості, був таким високим і стабільним, що авторитетні диригенти — Михайло Берденников, а потім Павло Муравський — керували цим хором після від'їзду Олега Тимошенка до Вінниці (за призначенням після закінчення навчання). Капела стала базою для педагогічної практики студентів диригентсько-хорового факультету Київської консерваторії.

У Вінниці Олег Семенович, директор музичного училища, знову заснував два самодіяльні колективи: Дитячий хор Палацу піонерів імені Лариси Ратушної² та хорову капелу Вінницької обласної психо-неврологічної лікарні імені Олександра Ющенка. Створення цих колективів стало значною подією в музичному житті міста.

Засновуючи Дитячий хор Палацу піонерів, О. Тимошенко орієнтувався на досить відомий на той час Дитячий хор

¹ Від 2002 р. — Національний університет харчових технологій.

² Ратушна Лариса Степанівна (1921–1944) — учасниця Вінницького підпілля в роки Другої світової війни, Герой Радянського Союзу (посмертно), почесний громадянин Вінниці.

Інституту художнього виховання в Москві під орудою Владислава Соколова¹. Основна мета Олега Семеновича в роботі з цим хором — виховувати дітей на високохудожніх зразках хорової класики. Фактично, це була хорова студія, учні якої здобували музичну освіту за програмами музичної школи. Олег Тимошенко розробив власну методику хорового виховання, у вокальних вправах орієнтувався на специфіку дитячого голосу, враховуючи вікові фізіологічні особливості хористів (дихання, звукоутворення, утримання вокальної позиції тощо). Хор досить швидко досяг значних результатів, став лауреатом республіканського конкурсу, здобув схвальні відгуки та високу оцінку Владислава Соколова під час виступу в Москві.

Повернувшись до Києва, Олег Тимошенко працює на кафедрі хорового диригування, очолює два хорові колективи — диригентсько-хорового й музично-педагогічного факультетів (1963–1965) Київської консерваторії. Водночас митець ініціює створення і стає керівником Народної академічної хорової капели міжобласного управління професійної технічної освіти. Це був найкращий колектив у самодіяльній сфері, незмінний учасник різноманітних концертних акцій міста і країни загалом, постійний переможець районних, міських, обласних, республіканських фестивалів. Майстерність хору, його професіоналізм здобули високу оцінку російського диригента Олександра Хазанова² під час виступу Капели в Москві, а 1965 року на Всесоюзному огляді самодіяльних колективів став лауреатом і здобув золоту медаль.

¹ Соколов Владислав Геннадійович (1908–1993) — радянський хоровий диригент, педагог і композитор. Цей дитячий хор він організував ще 1936 року при Центральному будинку художнього виховання (від 1946 — Науково-дослідний інститут художнього виховання Академії педагогічних наук).

² Хазанов Олександр Борисович (1906–1984) — радянський хоровий диригент, педагог, композитор, народний артист РРФСР, професор Московської консерваторії.

Найбільших успіхів Олег Семенович досяг у роботі з відомою в Україні й колишньому Радянському Союзі Заслуженою хоровою капелюю Південно-Західної залізниці. Цей колектив має цікаву історію і давні традиції. Заснував його 1924 року Петро Григорович Гончаров¹ як хоровий гурток. Доволі швидко цей гурток став хоровою капелюю у складі 80 осіб, яка досягла високого виконавського рівня. У 1936 році Капела представляла українське хорове мистецтво в Москві, а 1940 здобула звання заслуженої. Однак на початку 1970-х років Капела фактично припинила свою діяльність. Петро Федорович Кривонос, керівник Південно-Західної залізниці, вболіваючи за долю Капели, порушив питання про її відродження і на поліг, щоб цю справу доручили Олегові Тимошенку. І вже з жовтня 1973 року розпочалася велика підготовча робота. Олег Тимошенко прослухав близько 2000 працівників галузі й відібрав 185 осіб. Приймаючи хористів у Капелу, Олег Семенович ретельно перевіряв вокальні здібності, слух, відчуття ритму, музичну пам'ять.

Для хористів колективу митець окреслив такі завдання:

- оволодіти вокально-хоровою технікою співу;
- здобути музично-теоретичні знання (з теорії музики, сольфеджіо, музичної літератури).

При Капелі було створено вокальну студію, у якій навчалися найбільш обдаровані співаки — солісти хору. Керівником вокальної студії стала співачка Тетяна Михайлова, концертмейстером — Людмила Прудникова². Олег Семенович забезпечив систематичні репетиції зведеного хору і роботу

¹ Гончаров Петро Григорович (1888–1970) — український хоровий диригент і композитор. Працював також художнім керівником капели «Думка», Київської опери (1920–1924) й Української музичної драми (1919), директором львівської капели «Трембіта», регентом Володимирського собору.

² Прудникова Людмила Петрівна (1946–2025) — піаністка, педагог, концертмейстер кафедри оперної підготовки Київської консерваторії, нині — викладач кафедри спеціалізованого фортепіано НМАУ ім. П. І. Чайковського.

учасників окремих хорових партій, групі й індивідуальні заняття з музично-теоретичних предметів, постановки голосу. Він цілком слушно вважав, що художньо-виконавський рівень колективу значною мірою залежить від музичної грамотності й рівня музично-слухового розвитку хористів, тому вони весь комплекс музично-теоретичних дисциплін вивчали не лише на групових, а й на індивідуальних заняттях.

У репертуарі Капели була музика практично всіх стильових напрямів: твори митців епохи Відродження, Бароко й класицизму (Орландо Лассо, Ораціо Веккі, Антоніо Лотті, Йоганна Себастьяна Баха, Вольфганга Амадея Моцарта, Кристофа Віллібальда Глюка, Роберта Шумана), російських (Сергія Прокоф'єва, Георгія Свиридова, Павла Чеснокова, Анатолія Новікова, Серафима Тулікова, Ісаака Дунаєвського), грузинських (Вано Мураделі) та українських композиторів (Миколи Лисенка, Миколи Леонтовича, Григорія Верьовки, Михайла Вериківського, Бориса Лятошинського, Ігоря Шамо, Аркадія Філіпенка, Григорія Майбороди, Анатолія Авдієвського). Особливим досягненням Капели стало виконання кантати «Москва» Петра Чайковського та ораторії «Олександр Невський» Сергія Прокоф'єва.

Мені пощастило два роки працювати хормейстером у Капелі під орудою Олега Семеновича. У Київську консерваторію я вступила 1974 року в клас Олега Тимошенка. На все життя запам'яталася наша перша зустріч. Мене вразила його світла й відкрита посмішка. Від початку між нами склалися теплі дружні й творчі стосунки і збереглися на все життя. Як вольова і наполеглива у досягненні мети людина, він вимагав і від нас, своїх учнів, завзяття, лідерських якостей, уміння захопити хоровою справою і повести за собою колектив. Показово, що практично всі його вихованці успішно працюють із хоровими колективами.

На перших заняттях він вразив мене особливою аурую, добротою, щирістю, інтелігентністю. Я була сповнена невимовною радістю, бо пощастило мені навчатися у дивовижного Вчителя. Так, Олег Семенович — справжній Учитель з великої

літери, і він був поряд зі мною завжди. У різних творчих справах, діях я консультувалася зі своїм наставником. Своїх студентів Олег Семенович завжди підтримував і після завершення навчання. Він любив своїх учнів, пишався їхніми досягненнями, вселяв віру у себе, вважаючи всіх талановитими й обдарованими. Невдовзі після перших занять із фаху він запропонував мені працювати в Капелі Південно-Західної залізниці. Я дуже зраділа. Працюючи в Капелі, я особливо відчула його турботливе ставлення до людей.

Заняття хору відбувалися в управлінні Південно-Західної залізниці по вулиці Лисенка, 6. На першій репетиції мене вразили насамперед умови роботи: належно облаштований хоровий зал, прекрасний чорний рояль, окрема кімната для керівників, ідеальна чистота. У залі зібралось багато хористів, які тримали в руках папки з партитурами. Як тільки зайшов Олег Семенович, — зал завмер, почалося розспівування, і хористи старанно виконували всі завдання улюбленого керівника. У цей час колектив активно готувався до відповідального концерту для підтвердження звання заслуженої капели. Олег Семенович — прекрасний організатор, у нього все продумано, сплановано до дрібниць, починаючи з підбору кадрів. Адміністративний склад такий: художній керівник та диригент — Олег Тимошенко, організатор — Тетяна Ярмач, хормейстери Григорій Сорокопуд, Олена Барановська (на той час Давидчук), концертмейстер — Людмила Прудникова. Усі організаційні питання вирішували керівник і хормейстери, за необхідності до роботи залучали й хористів. Староста хору і старости партій забезпечували належні умови для проведення репетицій, які відбувалися двічі на тиждень (по три години), а в період підготовки до концертів чи конкурсів — тричі. У кінці кожної репетиції Олег Семенович перевіряв журнали відвідування занять і доручав мені, у разі необхідності, повернути до роботи насамперед тих співаків, яких вважав талановитими, перспективними, потрібними Капелі. Багато з них здобули музичну освіту, стали музикантами-професіоналами, заслуженими артистами України.

Склад Капели залишався практично незмінним. Це був сильний, професійно підготовлений колектив. Дисципліна була залізна. На репетиціях Олег Семенович був надзвичайно вимогливий, отримував від хористів усе, на що вони були спроможні. На заняття керівник приходив заздалегідь і готувався до уроку. Репетиція відбувалась у два етапи.

Перший — унісонні акапельні розспівування, вокальні вправи на різні прийоми звуковедення, штрихів, динаміки, розвитку вокального дихання. Олег Семенович завжди дбав про чистоту інтонації, а запорукою її досягнення вважав техніку вокалу. Гармонічні вправи сприяли відпрацюванню ансамблю — дикційного й тембрального. Розспівування тривало зазвичай досить довго, цей етап роботи керівник вважав головним. Далі хор працював над акапельними творами, докладно відпрацьовуючи кожен деталь.

Другий етап репетиції (після перерви) — робота над новим твором, перевірка якості відпрацювання окремими хоровими групами. У кінці репетиції хор виконував уже добре вивчені твори, шліфуючи хорову майстерність. І щоразу Олег Тимошенко виявляв нові можливості для вдосконалення. Тож репетиції завершувалися на високій «емоційній ноті», піднесенні, хористи чули результат своєї наполегливої праці.

Щоб оволодіти складною програмою, виконавцям потрібні висока загальна культура і бездоганний музичний смак. Тому, крім зведених репетицій, хористи обов'язково індивідуально здавали хорові партії. Цю роботу виконували ми, хормейстери. Олег Семенович навчав нас працювати з капелянами так, щоб вони відчували наше тепло, нашу глибоку повагу до них, щоб підтримували прекрасні традиції колективу і прагнули працювати на повну силу. Адже в Капелі співали люди різного віку й різних професій — машиністи, техніки й інженери, учні навчальних закладів залізничного транспорту, — і їх усіх, після робочого дня, необхідно було захопити спільною справою, самим процесом занять, вивченням хороших творів, глибоким розкриттям їхнього змісту, тонкощами нюансування у виконанні. Олег Семенович вважав, що тільки наполеглива праця приносить справжній успіх.

Олег Тимошенко мав голос приємного тембру, оксамитовий баритон повного діапазону. Як вокаліст, він чудово знав особливості людського голосу, що дуже допомагало йому в хормейстерській роботі. Він сам показував хористам той чи інший вокальний прийом — це дуже важливо було для учасників самодіяльного колективу. Він вважав, що хор має не наспівувати, а співати повним вокальним голосом, володіти технікою, відточувати рухливість голосу, особливо сопрано. Звучання хору Олега Семеновича суттєво відрізнялося від виконання інших колективів. У нього була воля диригента, яка захоплювала своєю масштабністю, темпераментом і найтоншим проникненням у глибину твору. Особливо яскраво звучали кульмінації та коди у виконуваних творах. Хористи повністю підкорялися диригентському жесту, і між ними й керівником швидко встановлювався потрібний творчий контакт.

У березні 1974 року Капела готувалася до виступу на республіканському фестивалі керівників творчих хорових колективів. Цей виступ здобув схвальні відгуки у пресі. Ми були щасливі. У травні цього ж року ми склали іспит на підтвердження звання заслуженого колективу. Журі у складі видатних діячів хорового мистецтва, лауреатів державної премії імені Т. Г. Шевченка професорів Олександра Мінківського, Лева Венедиктова, народного артиста України Олександра Петровського високо оцінили виступ Капели, акцентувавши майстерність виконання програми, особливо творів *a cappella*, які становили більшість репертуару колективу. Радість переповнювала серця хористів. Отже, звання заслуженої, здобуте 1940 року завдяки наполегливій праці Петра Гончарова, було повернуте колективу. «Це була справа моєї професійної та людської честі, виправдання надій, які наставник покладав на моє майбутнє», — говорив Олег Семенович Тимошенко.



Олег Тимошенко. 1980 р.



Виступ хору Київського технологічного інституту харчової промисловості. 1959 р.



Хор Київського інституту харчової промисловості. 1959 р.



Народна хорова капела Вінницької обласної лікарні імені О. Ющенка (у першому ряду ліворуч Олег Тимошенко). 1961 р.



Олег Тимошенко з народною хоровою капелою Міжобласного управління професійно-технічної освіти в Колонному залі імені М. В. Лисенка Київської філармонії. 1969 р.



Заслужена хорова капела Південно-Західної залізниці. 1974 р.



Після концерту в Дарницькому будинку культури.
Травень 1974 р.



У Київській державній
філармонії. 1974 р.



О. С. Тимошенко. Привітання
з ювілеєм. 1982 р.

Діяльність хору залізничників розгорнулася дуже широко й різнобічно. Капела виступала на урочистих концертах, вечорах інтернаціональної дружби, брала участь у Всесоюзному музичному фестивалі «Київська весна», у філармонійному циклі лекцій-концертів «Скарби музичного мистецтва», щорічно давала звітні концерти перед залізничниками країни, у військових підрозділах, зокрема перед прикордонниками. У нас з'явилося багато друзів. Відбувалися концерти-обміни з хоровими капелами, творчими колективами Херсона, Красного Луча, Одеси, Львова, Бреста, Риги, Єревана, Мінська, Чопа, Ужгорода. Капела виступала на телебаченні, а також мала записи на радіо.

Творча біографія Капели під керівництвом Олега Тимошенка (осінь 1973 — 1984 роки) вирізняється й іншими важливими мистецькими подіями.

Після підтвердження звання заслуженої, колектив почав ретельно готуватися до святкування п'ятдесятирічного ювілею Капели. Його було відзначено 1975 року у формі звітних концертів під час гастрольної подорожі Капели до Львова, Харкова, Одеси, Коростеня, Козятина, на підприємствах і в концертних залах Києва. Найбільш масштабний та відповідальний з них відбувся в Колонному залі імені М. В. Лисенка Київської філармонії.

У 1975–1977-х роках організовано серію виступів Капели на відповідних турах Першого Всесоюзного фестивалю художньої творчості, яка принесла нам перше місце і золоту медаль. Широкого резонансу набув концерт колективу на третьому турі фестивалю-конкурсу. 28 лютого 1977 року в Колонному залі Київської філармонії в супроводі Симфонічного оркестру Українського радіо і телебачення під орудою заслуженого діяча мистецтв УРСР Вадима Гнедаша був виконаний досить складний вокально-симфонічний твір — кантата П. І. Чайковського «Москва» (солісти — заслужена артистка республіки Людмила Юрченко та лауреат республіканського конкурсу Іван Чайченко). Інтерпретація цього твору аматорськими силами викликала велику зацікавленість слухачів.

У 1981 році на міському конкурсі самодіяльних колективів Заслужена хорова капела Південно-Західної залізниці посіла перше місце. У 1982 році концерти відбулися в Мінську.

Музичні критики високо оцінили активну мистецьку діяльність колективу, захоплювалися особливістю творчої манери Олега Семеновича акцентували досконале виконання і глибину інтерпретації музичних творів різних стилів, уміння досягти яскравого тембрального звучання, драматургічну цілісність.

Прослухавши один із концертів, Павло Іванович Муравський (народний артист України, видатний хоровий диригент) так писав про творчі досягнення колективу:

Ми разом з усіма присутніми були приємно вражені красою вокалу, високим рівнем хорової культури і загальною майстерністю виконання. Не один із нас запитав себе: де ж та межа, що відділяє аматорську капелу, учасники якої після трудового дня збираються два-три рази на тиждень заради опанування улюбленим мистецтвом, від професіонального колективу, де співають артисти, випускники музичних училищ і вузів? Звучання капели залізничників стирає ту межу. Та й репертуар тут як у професіональному хорі — без супроводу. Як то добре, що колектив спирається на традиції академічного хорового співу і таким чином сприяє пропаганді творів великої ідейно-художньої цінності [Муравський, 1977, с. 1].

Інші рецензенти, відомі майстри хорової справи, теж високо оцінювали творчі здобутки Капели і роботу її керівника. Так, Клавдій Птиця¹ вважав:

За роки керівництва О. С. Тимошенка Заслужена капела Південно-Західної залізниці стала одним із найкращих

¹ Птиця Клавдій Борисович (1911–1983) — радянський хоровий диригент, хормейстер, педагог, народний артист СРСР.

*хорових колективів України і досягла високо професійного рівня*¹.

Капела залізничників завдяки своїм високим творчим здобуткам була не лише базою Республіканського Будинку художньої самодіяльності профспілок України, а й своєрідною хоровою лабораторією, у якій проходили практику студенти Київської державної консерваторії імені П. І. Чайковського та Київського інституту культури. Це був дуже згуртований, дисциплінований колектив, об'єднаний спільною метою — любов'ю до мистецтва хорового співу.

Олег Семенович щедро ділився секретами свого мистецтва. На базі Капели відбувся республіканський семінар керівників самодіяльних хорових колективів, які назвали наш хор справжньою школою майстерності.

Величезний внесок зробив Олег Семенович у справу виховання молоді, прищеплюючи їй високий естетичний смак, любов до мистецтва й давніх українських традицій хорового співу. Кожний виступ Капели — а їх було щороку не менше сорока — перетворювався на справжнє свято.

Керівництво і працівники Південно-Західної залізниці пишалися високими досягненнями Капели. Керівники Залізниці, зокрема профспілки, дбали про створення найкращих умов для роботи Хорової капели: надавали зал для репетицій, сприяли створенню нотної бібліотеки, пошиттю костюмів для хористів. Для гастрольних подорожей надавали спеціально обладнані вагони. Заохочували колектив поїздками до пансіонату «Променистий» у Євпаторії, де капеляни виступали з концертами і водночас трохи відпочивали.

Завдяки наполегливій праці, глибокій любові до хорового мистецтва, а також великому ентузіазму, яким був охоплений весь колектив, Олег Семенович вів Капелу до висот виконавської хорової культури. Він підкреслював, що керування славнозвісним колективом вважає своїм почесним

¹ Птиця Клавдій Борисович. *Архів НМАУ ім. П. І. Чайковського*.

обов'язком, а завданням — розвивати хорові традиції попередників: Петра Гончарова й Василя Мінька¹.

Усю свою організаторську і просвітницьку діяльність Олег Семенович спрямовував на розвиток української хорової культури. Я завжди захоплювалась тим, як він міг згуртувати великий колектив аматорів, зачарувати їх красою академічного хорового співу. Можна тільки уявити собі, скільки за все життя він виховав людей, фанатично відданих хоровому мистецтву. Митець цікавився справами кожного з нас, давав слушні поради, допомагав, чим міг. У Капелі було понад сто учасників, і Олег Семенович знав кожного. Він був надзвичайно чуйною людиною, упевненою і мужньою, толерантною і виваженою, з великою доброю душею, він ніколи не тримав зла. Коли треба — був дуже суворим, але завжди справедливим. У спілкуванні був досить прямим і чесним — і водночас делікатним, із повагою ставився до кожного. Капеляни обожнювали Олега Тимошенка, його слово для них було законом. І дотепер згадують його зі словами щирої вдячності.

Висновки. Кажуть, що людина жива, поки її пам'ятають. Тож Олег Семенович назавжди залишиться в пам'яті учасників хорових колективів, якими він керував, його учнів та колег, а також численних слухачів, шанувальників його мистецтва.

Справу Олега Семеновича продовжили його послідовники. З 1984 року Заслуженою хоровою капелюю Південно-Західної залізниці керували Євген Герасимович Савчук та Григорій Григорович Сорокопуд.

У 1987 році Капела гастролювала в Німеччині (на той час ГДР), де успішно виступила в Лейпцигу, зокрема виконала російською та німецькою мовами «Хорал» Й. С. Баха і «Unser Bund ist ewig» («Наш союз вічний») В. А. Моцарта.

¹ Мінько Василь Михайлович (1903 — після 1983) — український хоровий диригент, заслужений артист УРСР. Капелюю керував від 1949 до 1972 року.

Високим художнім рівнем виконання вирізнялися концерти в Єревані (1987), куди хор приїхав на запрошення голови Вірменського хорового товариства, заслуженого діяча мистецтв республіки Емми Цатурян¹. Вона активно сприяла розвитку творчої співпраці Капели Південно-Західної залізниці з хоровим товариством Вірменії. Цього ж року Капела з великим успіхом гастролювала в Ризі. Преса схвально відгукнулася про виступ Капели, підкресливши високу вокальну майстерність і тембральне багатство хору. Культура українського співу вразила латиських слухачів своїм повнозвуччям, виразністю фразування, чистотою інтонації.

У 1988 році Капелу очолив досвідчений музикант, заслужений діяч мистецтв УРСР, диригент Національної хорової капели «Думка» Андрій Михайлович Ворошилов. Він докладав чимало зусиль, аби виконавська майстерність артистів постійно зростала. На репетиціях керівник наполегливо працював над кожним звуком, кожною фразою. За успішні виступи неодноразово був нагороджений почесними дипломами та грамотами, а також «Знаком за доблесну працю на ПЗЗ».

Велику організаторську роботу в Капелі здійснювала Ярмач Тетяна Михайлівна (від 1973 року до 2018), незмінний організатор. Своєю професійною працею вона сприяла подальшому розвитку творчого потенціалу колективу, за що її неодноразово нагороджували дипломами й почесними грамотами.

Колектив Капели зберігає у своєму архіві численні нагороди за високі досягнення в хоровому виконавстві й творчі успіхи — грамоти ВЦСПС, МШС, ЦК Профспілки робітників залізничного транспорту, Союзу композиторів УРСР, диплом Большого театру СРСР, дипломи лауреатів усіх восьми оглядів-конкурсів народної творчості працівників залізничного транспорту України (2001–2013).

¹ Цатурян Емма Агабенківна (1920–1996) — голова Вірменського хорового товариства, заслужений діяч мистецтв Вірменської РСР.

Список використаної літератури

1. Бондарчук В. О. Перший всеукраїнський відкритий конкурс хорових диригентів імені академіка О. С. Тимошенка як фактор формування й осмислення ідентичності української культури. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2025. № 2 (67). С. 7–21. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.2\(67\).2025.339134](https://doi.org/10.31318/2414-052X.2(67).2025.339134)

2. Гусарчук Т. В. Особистісний феномен ректора: культуротворча місія академіка Олега Тимошенка. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2020. № 4 (49). С. 21–45. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.4\(49\).2020.220830](https://doi.org/10.31318/2414-052x.4(49).2020.220830).

3. Мартинюк А. К. Диригентсько-хорова школа Олега Тимошенка як феномен української музичної культури другої половини ХХ століття. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2020. № 4 (49). С. 97–108. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.4\(49\).2020.220854](https://doi.org/10.31318/2414-052x.4(49).2020.220854).

4. Муравський П. І., Лащенко А. І. Хори, капели та ансамблі бандуристів. *Музика*. 1977. № 3. С. 1.

5. Пучко-Колесник Ю. В. Соціокультурна спрямованість діяльності диригента-хормейстера: феномен Олега Семеновича Тимошенка. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2020. № 4 (49). С. 97–108. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.4\(49\).2020.220858](https://doi.org/10.31318/2414-052x.4(49).2020.220858).

6. Шейко А. О. Художньо-педагогічні принципи Олега Тимошенка як квінтесенція світогляду. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2020. № 4 (49). С. 139–151. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.4\(49\).2020.220863](https://doi.org/10.31318/2414-052x.4(49).2020.220863).

References

1. Bondarchuk, V. (2025). Pershyi vseukrainskyi vidkrytyi konkurs khorovykh dyryhentiv imeni akademika O. S. Tymoshenka yak faktor formuvannia y osmys-lennia identychnosti ukrainskoi kultury [Academician Oleh Semenovych Tymoshenko's first All-Ukrainian Open Choral Conducting Competition as a factor in the formation and comprehension of Ukrainian cultural identity]. In: *Chasopys Natsionalnoi*

muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho [Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. No. 2 (67), pp. 7–21 DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052X.2\(67\).2025.339134](https://doi.org/10.31318/2414-052X.2(67).2025.339134) [in Ukrainian].

2. Husarchuk, T. (2020). Osobystisnyi fenomen rektora: kultur-otvorcha misiia akademika Oleha Tymoshenka [Rector's personal phenomenon: cultural mission of academician Oleg Tymoshenko]. In: *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. No. 4 (49), pp. 21–45. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.4\(49\).2020.220830](https://doi.org/10.31318/2414-052x.4(49).2020.220830) [in Ukrainian].

3. Martynyuk, A. (2020). Dyrhentsko-khorova shkola Oleha Tymoshenka yak fenomen ukrayinskoï muzychnoi kultury druhoi polovyny XX stolittia [Oleg Tymoshenko's conducting and choral school as a phenomenon of Ukrainian musical culture in the second half of the 20th century]. In: *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. No. 4 (49), pp. 97–108. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.4\(49\).2020.220854](https://doi.org/10.31318/2414-052x.4(49).2020.220854) [in Ukrainian].

4. Muravskiy, P. and Lashchenko, A. (1977). Khory, kapely ta ansamb-li bandurystiv [Choirs, choral cappellas, and bandura ensembles]. In: *Muzyka* [Music]. No. 3, pp. 1 [in Ukrainian].

5. Puchko-Kolesnyk J. Socio-cultural orientation of the conductor-choirmaster's activity: [Oleg Semenovych Tymoshenko's phenomenon]. In: *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. No. 4 (49), pp. 121–138. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.4\(49\).2020.220858](https://doi.org/10.31318/2414-052x.4(49).2020.220858) [in Ukrainian].

6. Sheiko, A. (2020). Khudozhno-pedahohichni pryntsypy Oleha Tymoshenka yak kvintesentsiia svitohliadu [Oleg Tymoshenko's artistic and pedagogical principles as the quintessence of worldview] In: *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Journal of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine]. No. 4 (49), pp. 139–151. DOI: [https://doi.org/10.31318/2414-052x.4\(49\).2020.220863](https://doi.org/10.31318/2414-052x.4(49).2020.220863). [in Ukrainian].

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.8.2025.355513>
УДК 78.071.1Фоменко:78.091(477)(045)

КАРАСЬ Г. В.

Карпатський національний університет імені Василя Стефаника. Доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри методики музичного виховання та диригування (Івано-Франківськ, Україна). —

Karas, Hanna. Vasyl Stefanyk Carpathian National University. Doctor of Art Studies (Dr. Hab.), Professor, Professor at the Department of Music Education and Conducting Methods (Ivano-Frankivsk, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1440-7461>
hanna.karas@pnu.edu.ua

**КОНЦЕРТНЕ ВИКОНАННЯ
ТВОРІВ МИКОЛИ ФОМЕНКА
ТА ЇХНЯ НАУКОВО-ПУБЛІЦИСТИЧНА ОЦІНКА
(ДО 130-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)**

**CONCERT PERFORMANCE
OF MYKOLA FOMENKO'S WORKS AND THEIR SCIENTIFIC
PUBLICISTIC EVALUATION (TO THE 130TH ANNIVERSARY
OF THE COMPOSER'S BIRTHDAY)**

Зосереджено увагу на життєтворчості українського композитора Миколи Фоменка (1894–1961) у другий, еміграційний період його діяльності у США. Застосовано такі методи: історико-хронологічний — для розгляду проблематики життєтворчості композитора в часовому вимірі другої половини ХХ століття та у просторі України й світової української діаспори; аксіологічний — для визначення цінності творчого доробку українських композиторів, поетів і виконавців; культурологічний — для осмислення внеску діячів музичної культури в українську національну скарб-

ницю. Висвітлено концертне виконання творів М. Фоменка та їх науково-публіцистичну оцінку. З цією метою проаналізовано музикознавчі й публіцистичні праці авторів з України (Г. Карась, Г. Приходько, М. Чорнобай) та діаспори (В. Витвицький, П. Волиняк, Д. Гординська-Каранович, Л. Жук, П. Маценко, Г. Лагодинська-Залеська, В. Ревуцький, Р. Савицький, А. Рудницький), у яких надано загальну характеристику творчості композитора й виконавських особливостей окремих творів. Доведено, що композиторська спадщина М. Фоменка була актуальною у другій половині ХХ століття, його музику активно виконували відомі солісти й колективи української діаспори у США, Канаді й Австрії. Виявлено, що твори митця були в репертуарі діаспорних співаків Йосипа Гошуляка, Івана Задорожного, Любомира Мацюка, Михайла Мінського, Ізабели Орловської-Фоменко, Лева Рейнаровича, Єви Столярчук-Бімс; піаністів Оксани Бризгун-Соколик, Дарії Гординської-Каранович, Люби Жук, Вадима Кіпи, Романа Савицького; скрипалів Володимира Цісика та Оксани Сімович; віолончелістки Христі Колесси; Капели бандуристів імені Тараса Шевченка з Детройта; хору церкви св. Варвари у Відні під керіванням Андрія Гнатишина; Детройтського хору Українського Тисячоліття; симфонічного оркестру міста Воррена.

Виявлено звукозаписи окремих творів композитора. Доведено, що фортепіанна збірка М. Фоменка «Моя райдуга» («My Rainbow») використовується в сучасному педагогічному процесі в Україні. Статтю приурочено до 130-річчя від дня народження композитора.

Ключові слова: творчість Миколи Фоменка, концертне виконання, звукозаписи, науково-публіцистична оцінка.

The relevance of the study is due to the attention paid to the creative life of the Ukrainian composer Mykola Fomenko (1894–1961) during his second emigration period in the USA.

Main objective of the study and its scientific novelty lies in the comprehensive coverage of the concert performance of Mykola Fomenko's works and their scientific and journalistic evaluation.

Methodology. The following research methods were used in the article: historical-chronological method — to consider the issues of the life and work of composer M. Fomenko, covering the time period of the second half of the 20th century and the spatial dimension (Ukraine, diaspora in the world); axiological — to determine the value of the creative achievements of Ukrainian composers, poets and performers; culturological — to present the contribution of figures of musical culture to the Ukrainian treasury.

Results / findings and conclusions. The concert performance of M. Fomenko's works and their scientific and journalistic evaluation are highlighted. For this purpose, the musicological and journalistic literature of authors from Ukraine (G. Karas, G. Prykhodko, M. Chornobai) and the diaspora (V. Vytvytskyi, P. Volyniak, D. Gordynska-Karanowych, L. Zhuk, P. Matsenko, G. Lagodynska-Zaleska, V. Revutskyi, R. Savytskyi, A. Rudnytskyi) was analyzed, which provides a general description of the composer's work and the performance features of a particular work. It is proven that M. Fomenko's compositional heritage was relevant in the second half of the 20th century and was performed by famous performers and groups of the Ukrainian diaspora in the USA, Canada, and Austria. It has been established that the composer's works were in the repertoire of diaspora singers Yosyp Goshulyak, Ivan Zadorozhnyi, Lubomyr Matsyuk, Mykhailo Mynskyi, Izabela Orlovska-Fomenko, Lev Reynarowych, Eva Stolyarchuk-Bims, pianists Oksana Bryzhun-Sokolyk, Daria Gordynska-Karanowych, Lyuba Zhuk, Vadym Kipa, Roman Savytsky, violinists Volodymyr Tsisyk, Oksana Simowych, cellist Khrystia Kolessa, T. Shevchenko Bandurist Chapel from Detroit, choir of St. Barbara's Church in Vienna under the direction of A. Hnatyshyn, Detroit Ukrainian Millennium Choir, Warren Symphony Orchestra. Recordings of individual works by the composer have been discovered. It has been proven that M. Fomenko's piano collection "My Rainbow" is used in the modern pedagogical process in Ukraine. The article is dedicated to the 130th anniversary of the composer's birth.

The prospects for further scientific research on the topic of the article lie in the musicological understanding of the problems of performing M. Fomenko's works, their actualization in concert performance and the pedagogical process.

Keywords: composer Mykola Fomenko, concert performance, sound recordings, scientific and journalistic evaluation.

Вступ. Микола Олексійович Фоменко (12/25.12.1894, Ростов-на-Дону — 08.10.1961, Нью-Йорк, США) — композитор, піаніст, педагог та музичний критик належить до знакових постатей української музичної культури. Перша частина його життєтворчості пов'язана з Росією та Україною: 1915 року його забирають до російської армії та висилають на кавказький фронт, де він двічі був поранений. Під час цієї війни його батько переїжджає до Харкова, а після її завершення сюди переїжджає і Микола. Саме тут він здобуває музичну освіту у Харківському музично-драматичному інституті (1929; клас композиції Семена Богатирьова, клас фортепіано Павла Луценка). Микола Фоменко — викладач у Харківській консерваторії, завідувач музичної частини Харківського музично-драматичного театру (1930–1932), музичний редактор видавництва «Мистецтво» в Харкові (1932–1935). Друга світова війна зумовила виїзд композитора разом із дружиною, співачкою Ізабелою Орловською на Захід, а 1950 року — до США. Від 1951 року М. Фоменко активно долучається до українського мистецького середовища в еміграції: працює професором теоретичних дисциплін і фортепіано в Українському музичному інституті (далі — УМІ) в Нью-Йорку, очолює його ньюйоркське відділення, а також спільно з дружиною концертує як піаніст у різних містах США. Другий, діаспорний період життєтворчості митця позначений інтенсивною концертною та композиторською діяльністю. З огляду на вагомий творчий доробок композитора й активність його мистецької практики, в Україні є нагальна потреба актуалізації цієї спадщини як у науковому, так і в педагогічному контекстах. Статтю присвячено 130-річчю від дня народження М. Фоменка.

Аналіз публікацій. В українській діаспорі про композитора писали переважно невеликі публіцистичні статті.

Серед авторів: Василь Витвицький [1974], Петро Волиняк [1959], Дарія Гординська-Каранович [1955], Павло Маценко [1992], Галина Лагодинська-Залеська [1957], Валеріан Ревуцький [1955], Роман Савицький [1959]. Антін Рудницький у праці «Українська музика: історико-критичний огляд» уперше охарактеризував творчість композитора, окресливши її стильові особливості [1963]. Люба Жук у дисертації «Фортепіанні твори композиторів українського походження в Канаді і США»¹ привернула увагу до спадщини М. Фоменка у цій жанровій царині [2007]. В Україні однією з перших про композитора писала Ганна Приходько [1993]. Мирослава Чорнобай, розглядаючи дитячу фортепіанну музику українських композиторів за кордоном як форму збереження ментального коду, рекомендує залучати до педагогічного репертуару збірку Миколи Фоменка «Моя райдуга» («My Rainbow») [Chornobay, 2020, с. 112]. Найбільше інформації про композитора зібрано в нашій монографії [Карась, 2012], однак з часу її виходу з'явилися нові джерела, а ювілей композитора спонукав до більш прискіпливого осмислення його творчого доробку. Твори М. Фоменка про гетьмана Мазепу проаналізовані в окремії статті акторки цієї публікації [Карась, 2019]. Частина нотної спадщини митця (18 творів) зберігається в Архіві композитора й музикознавця Ігоря Соневицького (1926–2006) зі США в Інституті літургійних наук Українського католицького університету у Львові². Це оригінальні друквані видання, рукописи й ксерокопії, які все ще чекають на своїх дослідників.

¹ Жук Л. Фортепіанні твори композиторів українського походження в Канаді і США: дис ... доктора філософії з музикології / Український вільний університет. Мюнхен, 2007. 185 с. Науковий керівник др. Андріян Бриттан. Рецензент проф. Мирослав Скорик. Філософічний факультет. *Архів УВУ*, Мюнхен (Німеччина).

² Архів Ігоря Соневицького. Нотна колекція. Інститут літургійних наук Українського католицького університету у Львові. URL: <https://icm.ucu.edu.ua/arhivy/sonevytskogo/> (дата звернення: 01.11. 2024).

Мета статті та її наукова новизна полягають у всебічному висвітленні концертного виконання творів Миколи Фоменка та їх науково-публіцистичної рецепції.

Методологічне підґрунтя. У статті застосовано історичний, аксіологічний, культурологічний підходи й відповідні їм методи дослідження. Зокрема, історико-хронологічний метод використано для розгляду проблематики життєтворчості композитора М. Фоменка, що охоплює часовий період другої половини ХХ століття та просторовий контекст (Україна, українська діаспора у світі); аксіологічний — для визначення цінності творчого здобутку українських композиторів, поетів і виконавців; культурологічний — для осмислення внеску діячів музичної культури в національну культурну скарбницю.

Результати дослідження. Як композитор Микола Фоменко працював у широкому колі жанрів. До його творчого доробку належать: музична драма «Маруся Богуславка» (незавершена); оперети — «Ганна» (незавершена), «Мазепа» (фрагменти); дитячі опери-казки — «Івасик-телесик», «Котик Кі-кі», «Листоноша»; вокально-симфонічні — кантата «Слава Мазепі» (слова Яра Славутича, 1959), «Благослови»; для симфонічного оркестру — дві симфонії, поема «Дев'яте січня», три сюїти — «Младиш», «Українська», «З далекого світу чудес», Марш; Концерт для фортепіано з оркестром; струнний квартет «Спомин про рідний край»; п'єси для скрипки з фортепіано, для віолончелі — «Пісні кохання», Балада; для фортепіано — п'єси («Балада», «Вальс», «Рондо», «Кобзар» (Шість малих варіацій на оригінальну тему), «Прелюд», «П'ять творів на українські теми» («Марш», «Танок», «Жарт» «Гумореска», «Вальс», видані у Нью-Йорку як збірка «Моя райдуга» («My Rainbow»)); фортепіанна партія для мішаного хору Бориса Кудрика «Вибір Гетьмана» (на замовлення хору «Думка»); хори — «Тече вода в синє море» (слова Тараса Шевченка), «Зима» та інші твори на слова Івонни Савицької (збірка пісень для молоді «Молоді пісні» для двоголосного дитячого хору; церковні композиції («Діва Марія»

та ін.); більше двадцяти романсів; солоспіви на тексти Т. Шевченка, І. Франка, П. Тичини, І. Багряного (марш «Ми об'їхали землю навколо»), В. Сосюри («Любіть Україну»), Я. Славутича та ін.; обробки народних пісень; музика до театральних вистав театру Йосипа Гірняка («Мойсей» І. Франка, «Князівна на горошині» за Г.-Х. Андерсеном та ін.); обробки пластових пісень, пісень УПА.

Характеристика творчості композитора. Антін Рудницький характеризує Фоменка як композитора-лірика романтичного спрямування, зазначаючи:

... його музика не модерно-експериментальна, але в консервативно нео-романтичному стилі, інколи з імпресіоністськими слідами [Рудницький, 1963, с. 239].

У концертних програмах української діаспори у США особливо популярним був солоспів М. Фоменка «Любіть Україну» на тексти В. Сосюри, однак А. Рудницький вважає, що з мистецького погляду

... далеко вище цього твору стоїть баллада «Про Байду Вишневецького», в якій автор, стилізуючи характер народних дум і одночасно дуже влучно нав'язуючи його до стилю сольової пісні, створив зворушливу, просто хвилюючу вокальну картину [Рудницький, 1963, с. 239].

Незважаючи на різноманітні стильові впливи, характер музики М. Фоменка, на думку А. Рудницького «суто-український», а типовим її зразком є твір «Тече вода в синє море». Ця музика:

...витримана в стилі народної мелодики, дарма що вона цілком оригінальна й народним матеріалом не користується. Твори Фоменка визначаються співучою мелодійністю, доброю, закінченою формальною будовою, влучним використанням інструментальних і вокальних засобів. Загалом Фоменко — поважний, талановитий, цілком професійний композитор [Рудницький, 1963, с. 240].

Піаністка Галина Лагодинська-Залеська також підкреслювала, що стилістично музика М. Фоменка ближче до романтизму, ніж до модернізму:

Його композиції визначаються глибоким ліризмом і романтикою, щирістю відчуття, ритмічною й гармонічною свіжістю та наскрізь українським характером [Лагодинська-Залеська, 1957, с. 18].

Патріотичні мотиви у творчості М. Фоменка виявляються насамперед у хоровій творчості. Так, 1954 року на слова Івана Багряного композитор створює Гімн Об'єднання демократичної молоді (ОДУМ) у США, який на зустрічі одумівців США і Канади в Торонто прозвучав у виконанні хору Детройтської філії під керуванням Григорія Китастого, а також хоровий твір «Ми об'їхали землю навколо». Г. Приходько зазначає, що мелодія композитора насичена маршовими інтонаціями, «... суворя, чітка, лапідарна, вона нагадує туго скручену пружину, що стрімко розкручується» [Приходько, 1993, с. 87]. Твір має двочастинну куплетну форму:

Заспів у ній звучить у світлому мажорі — легко, «політно», одразу захоплюючи досить значний діапазон завдяки стрімким мелодичним злетам на широкі інтервали. Приспів звучить більш енергійно, тільки на слова «Буде бій, чуєш грім» — утверджується вольова карбована ритміка, що потім знову поступається широким пісенним інтонаціям. Можливо, тут дається ознаки саме «кобзарське», звичне до епічної широти музичне мислення митця [Приходько, 1993, с. 87].

На думку Г. Приходько, Гімн ОДУМ М. Фоменка зберігає такі ж стильові риси, проте:

... тут молодика, епічна за своїм розмахом, набуває більш чітких, лапідарних інтонацій дещо плакатного, лозунгового характеру, що власне відповідає специфіці жанру і підкреслюється досить нестандартним

гармонічним «каркасом», який її підтримує [Приходько, 1993, с. 87].

Про особливу увагу композитора до молоді писала піаністка і критик Галина Лагодинська-Залеська, наголошуючи на важливості збірки фортепіанних творів «Моя райдуга» («My Rainbow», Нью-Йорк, 1954) та підготовці Українським музичним інститутом Америки до друку збірки пісень «Молоді пісні» на слова Іванни Савицької — для двоголосного дитячого або молодіжного хору в супроводі фортепіано. Це видання мало особливе значення в умовах діаспори, адже «Брак дитячої хорової літератури відчувається в нас дошкульно і тепер ця велика прогалина буде виповнена» [Лагодинська-Залеська, 1957, с. 18].

З нагоди 60-річчя від дня народження Миколи Фоменка в діаспорній періодиці опубліковано кілька дописів, у яких охарактеризовано творчість композитора. Так, музиколог і педагог Павло Маценко (Канада) у газеті «Новий шлях» (Вінніпег) виокремив збірку фортепіанних творів «Моя райдуга» («My Rainbow», Нью-Йорк, 1954) М. Фоменка, яка справила на нього

... враження джерельної води у спеку. Висока майстерність оформлення, легка до сприйняття піаністична фактура, бадьорість і одночасно українськість без «історичного» скигління, все це вказує на автора, як визначного майстра, що охопив усією душею поклик нової української людини. Недаром і згадана збірка починається бадьорим, повним віри маршем на тему української, бойової пісні «Гей, нум, хлопці до зброї». Дарма, що майстер ріс під тиском Москви — душа його бриніла в унісон із думками борців за Україну [Маценко, 1992, с. 43–44].

Дослідник підсумовує, що «героїка для нього не чужа, а є власністю його світосприймання» [Маценко, 1992, с. 44].

Видатна піаністка й педагог Дарія Гординська-Каранович, аналізуючи творчість композитора, насамперед звертає

увагу на вокальні твори. Характеризуючи баладу про Байду-Вишневецького для баритона фортепіано, вона зазначає:

Це знаменита композиція визначається винахідливістю ритміки, мелодики та гармонії, а також відчуттям психологічної тонкості кожної музичної картини. Для відображення гордовитого ходу турецького султана композитор використовує порожні квінти, а ненависть Байди до «поганої дочки» султанової та його «проклятої віри» він малює терпкими дисонансами. Тугу за Україною і любов до неї він оповиває ніжною мелодією [Гординська-Каранович, 1955, с. 25].

Критик також звертає увагу на обробки народних пісень М. Фоменка:

Вони в нього щирі, безпосередні і природні, але позбавлені певної дози тієї примітивності, що її наші композитори часто поєднують з народною піснею [Гординська-Каранович, 1955, с. 25].

Згодом ознайомившись із фортепіанними творами композитора («Балада», «Варіації», «Кобзар» та ін.), піаністка доходить висновку, що його художнє мислення й цілісний музичний світ є наскрізь українськими, а сам автор постає як романтик із мрійливою, поетичною душею.

Валеріан Ревуцький надав біографічну довідку про композитора та огляд його творчості. Анонсує авторський концерт М. Фоменка в Торонто 12 лютого 1955 року, він називає його «визначним, цікавим і талановитим музичним митцем молоді державної України» [Ревуцький, 1955, с. 25].

Тричастинна кантата «Слава Мазепі» Миколи Фоменка на слова Яра Славучича, написана до 250-роковин Івана Мазепи (1959), належить до найкращих здобутків композитора в цьому жанрі.

Кантата має урочистий, величальний характер, що наближає її до оди. Поет зображує гетьмана як мудрого державного діяча, борця за незалежність України

в останні роки його життя. Кантата «Слава Мазепі» М. Фоменка написана для квартету (дискант 1, дискант 2, альт 1, альт 2), чотириголосного дитячого хору та фортепіано і має тричастинну форму зі вступом¹. За характером — це епічне полотно. Постійне зіставлення мажоромінору передає мінливий характер Мазепи, його роздуми і вагання. Часте використання арпеджіато у партії супроводу викликає алюзії перебирання струн на бандурі. <...> Кантата має масштабну фактуру, різкі контрастні зіставлення. Її неодноразово виконували в діаспорі, зокрема Філадельфійський молодіжний хор філії Українського музичного інституту під орудою диригента Юрія Оранського у Нью-Йорку з нагоди 250-х роковин Івана Мазепи (1959), цей же колектив — з нагоди ювілею композитора (1967), а також 1987 року в Чикаго — жіночий хор «Діброва» з Торонто під керівництвом Михайла Дябоги. Як зазначають дослідники, творчість М. Фоменка була улюбленою для Ю. Оранського, який пропагував її багато років у діаспорі і мав можливість почути її 1991 року в незалежній Україні [Карась, 2019, с. 81, 82].

Відомий піаніст Роман Савицький у рецензії на перше виконання твору хором УМІ у Нью-Йорку писав:

... оригінальна, якась дивно «мазепинська», навіяна модерними гармонічними барвами, з чудовою ліричною середньою частиною, велична музика Фоменка у тонкому, прецизному виконанні диригента Ю. Оранського, прозвучала устами наших дітей наче символ голосу «Могутнього Духа Мазепи», що виповнює наші серця вірою в остаточне здійснення Його великих ідей [Савицький, 1959].

¹ Вокальні твори на слова Яра Славутича / упоряд. С. Яременко. Едмонтон : Славута, 1978. 77 с. «Слава Мазепі» (кантата) — музика Миколи Фоменка. С. 22–44.

«Монолог Мазепи перед шаблею» з поеми «Мазепа» написав Яр Славутич 1959 року.

М. Фоменко включив її в оперу, над якою працював протягом п'ятдесятих років, однак вона залишилась не закінченою через несподівану смерть композитора. Монолог створено для баса та фортепіано¹. Це розлога арія-роздум епічного плану. У партії супроводу композитор застосовує ритм, який імітує биття серця і напруження героя. Гармонія передає внутрішню боротьбу Мазепи [Карась, 2019, с. 82–83].

Піаністка Люба Жук, яка ще на початку своєї кар'єри в Нью-Йорку виконувала два прелюди Миколи Фоменка в його присутності, писала, що твори композитора вирізняються «співучою мелодією, доброю формальною будовою, придатним використанням інструментальних і вокальних засобів», а стиль митця, за її визначенням, — «лірично-романтичний, часто з імпресіоністичним забарвленням»².

Щодо **концертного виконання** творів М. Фоменка, то один із перших його авторських концертів відбувся 13 лютого 1955 року в Детройті на запрошення Літературно-мистецького клубу; перед цим аналогічний концерт було організовано в Торонто. Ініціатива належала музикознавцю й композитору Василю Витвицькому, який із цього приводу листувався з М. Фоменком [Витвицький, 1974]. Відповідь композитора у формі листа-автобіографії була надрукована майже через двадцять років потому. У ній М. Фоменко з гіркотою розповідає про складні умови життя композитора

¹ Вокальні твори на слова Яра Славутича / упоряд. Сергій Яременко. Едмонтон : Славута, 1978. 77 с. «Монолог перед шаблею», музика Миколи Фоменка. С. 45–49.

² Жук Л. Фортепіанні твори композиторів українського походження в Канаді і США: дис ... доктора філософії з музикології / Український вільний університет. Мюнхен, 2007. 185 с. Науковий керівник др. Андріян Бриттан. Рецензент проф. Мирослав Скорик. Філософічний факультет. *Архів УВУ*, Мюнхен (Німеччина). С. 44.

(у вісім років залишився сиротою, а під час еміграції до США переніс хворобу серця) та виконання його творів [Фоменко, 1974]. Програму концерту склали сольні виступи Ізабелі Орловської-Фоменко (сопрано), Івана Задорожного (баритон) та самого композитора, який виступав як піаніст-соліст і як концертмейстер. У концерті прозвучали твори: «Балада про Україну», «Спогад про Кармелюка», оперні арії з «Марусі Богуславки», «Івасика-Телесика», «Ганни», дуети з «Марусі Богуславки» й «Івасика-Телесика», а також обробки народних пісень [Фоменко, 1974, с. 18].

17 травня 1959 року успішний авторський концерт М. Фоменка відбувся у Торонто за участю Ізабелі Орловської-Фоменко (сопрано), Лева Рейнарівича (баритон), скрипаль Володимира Цісика й піаністки Оксани Бризгун-Соколик, яка була ініціаторкою і організаторкою заходу. У рецензії Петра Волиняка надано перелік виконаних творів і коротку характеристику виконавців. Так, відомий львівський скрипаль В. Цісик виконав «Легенду» та сюїту «З далекого неповторного дитинства» («Казка старенької бабусі», «Метелик», «Колискова», «Маленький барабанщик») «...з добрим відчуттям смаку й міри. <...> Характерним у В. Цісика є інтонаційна витонченість його виконання» [Волиняк, 1959, с. 32]. Критик підкреслив виконавську вправність Ізабелі Орловської-Фоменко, особливо її інтерпретацію романсу «Ой у полі...» на тексти Яра Славутича: «І. Орловська має повний ніжності й динаміки голос, яким уміє передавати найтонші ліричні нюанси твору, має виняткову контролю над своїм голосом» [Волиняк, 1959, с. 32]. Колишній соліст Львівської опери Лев Рейнарівич, за словами рецензента:

... має дуже приємного тембру голос. У його виконанні не бракує патосу і динамічної сили, які цілком полонили слухачів. Виступав він у сольових номерах і в дуетах з І. Орловською — дует Марусі й Софрона з опери «Маруся Богуславка», «Ніч» (на слова М. Ситника) та «Весняний вальс» [Волиняк, 1959, с. 32].

Оксана Бризгун-Соколик постала як досвідчена виконавиця з доброю музичною культурою, витонченим смаком і широким творчим діапазоном:

... від інтимно-ліричного (два прелюди першого відділу) до повної напруги динамічності (героїчний прелюд гіс-моль) у другому відділі [Волиняк, 1959, с. 31].

Виконання творів М. Фоменка характерне вже з перших років еміграції до США. З ініціативи Літературно-мистецького клубу у Філадельфії відбувалися концерти з прем'єрним виконанням творів композиторів діаспори. Так, у листопаді 1953 року в Нью-Йорку та Філадельфії у концертах прозвучали нові вокальні твори В. Грудина, А. Рудницького, М. Фоменка у виконанні Михайла Мінського. У програмі шостої літературно-мистецької ярмарки (26 вересня 1954 р.) відбувся концерт симфонічної музики М. Фоменка під диригуванням автора [Карась, 2012, с. 174].

У програмі великого концерту зірок української опери та солістів-інструменталістів, що відбувся 27 жовтня 1956 року в залі «Patriotic Hall» у Лос-Анджелесі, прозвучали вокальні твори М. Фоменка [Карась, 2012, с. 269].

На вечорі української музики, організованому УМІ в Нью-Йорку 26 квітня 1958 року, віолончелістка Христя Колесса та Роман Савицький вперше у США виконали твір М. Фоменка «Ave Maria», написаний спеціально для цього концерту [Карась, 2012, с. 435].

Композитор співпрацював із Капелою бандуристів імені Т. Шевченка з Детройта (США), яка 1955 року випускає альбом із десяти платівок «Українська капеля бандуристів під мистецьким проводом Григорія Китастого і Володимира Божика». Це записи концертних виступів капели у США й Канаді протягом 1950–1955-х років. У репертуарі переважають оригінальні твори й аранжування керівника капели Григорія Китастого, думи й народні пісні в обробках українських композиторів, зокрема й М. Фоменка [Карась, 2012, с. 842]. Бандуристи випустили також альбом «U.P.A. songs by Ukrainian Bandurists», на якому записано 24 твори —

народні (козацькі), стрілецькі, повстанські пісні та пісні дивізійників. Серед них — авторський твір Миколи Фоменка «Повстанська» на слова Яра Славутича¹.

23 листопада 1963 р. у концерті Торонтського симфонічного оркестру під орудою британського диригента Вальтера Зюскінда (Jan Walter Susskind) було виконано арію з опери «Іван Телесик» М. Фоменка (солістка — Єва Столярчук-Бімс) [Рудницький, 1963, с. 301].

На відзначення 150-річчя від дня народження Тараса Шевченка в залі «Hunter College» у Нью-Йорку 1964 року відбувся ювілейний концерт за участю хору «Думка» та симфонічного оркестру під керуванням Івана Задорожного, солістів Шарлотти Ордассі-Баранської (Метрополітен-Опера, США), Галини Минаїв-Андреадіс (театр «Колон», Буенос-Айрес, Аргентина) й Андрія Добрянського. У програмі концерту поруч із кантатами Михайла Вербицького й Павла Печеніги-Углицького було виконано кантату «Вибір гетьмана» Бориса Кудрика в редакції Миколи Фоменка [Лисько, 1964].

Твори композитора звучали й у програмах, присвячених відзначенню Тисячоліття хрещення Руси-України. Так, в основному ювілейному концерті в Детройті за участю Детройтського хору Українського Тисячоліття, симфонічного оркестру міста Воррена й солістів, що відбувся в листопаді 1988 року в залі «Orchestra Hall», прозвучав твір М. Фоменка «Ой чого ти, Дніпре?» [Українці в Детройті, 1988, с. 29]. У концерті за участю хорів під орудою Михайла Дябоги виконано кантату «Слава Мазепі» Миколи Фоменка на слова Яра Славутича [Тисячоліття, 1992, с. 189]. Музика М. Фоменка звучала також у фінальному концерті в «Carnegie Hall» у Нью-Йорку 20 листопада 1988 року за участю провідних мистецьких сил Америки й Канади [Карась, 2012, с. 212].

¹ Повстанська — Мішаний Квартет з бандуристами — Галя Хамула, Христя Карпевич, Роман Левицький, Володимир Юркевич. Слова: Яр Славутич, музика М. Фоменко. *UPA Songs By Ukrainian Bandurists = Пісні УПА у виконанні українських бандуристів*. Ч. 2. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=1-ZIfOgU2fw> (дата звернення: 01.11.2024).

Виявлено, що твори Миколи Фоменка були в репертуарі діаспорних співаків Любомира Мацюка, Михайла Мінського, Йосипа Гошуляка, піаністів Дарії Гординської-Каранович, Вадима Кіпи, Люби Жук, скрипалів Володимира Цісика, Оксани Сімович, віолончелістки Христини Колесси, а також хору церкви св. Варвари у Відні під керуванням Андрія Гнатишина.

Камерні й сольні концерти з програмами творів українських композиторів відігравали важливу роль у процесі міжкультурного діалогу. У програмі щоденних концертів на Міжнародній виставці «Людина та її Світ» у Монреалі (1971) відбулося сім сольних фортепіанних концертів, у яких звучали твори М. Фоменка [Карась, 2012, с. 894]. Яскравим прикладом інтеграції української музичної культури в культурний простір США став урочистий концерт «Україна: музичний салют», що відбувся 7 травня 1978 року в Білому домі (Вашингтон) — офіційній резиденції американського президента у присутності представників дипломатичного корпусу та понад сотні гостей. У програмі концерту прозвучали твори українських композиторів у виконанні як українських, так і американських музикантів; зокрема Лінда Трентачості (Linda Trentacosti) виконала «Прелюдію» Миколи Фоменка [Карась, 2012, с. 881].

Звукозаписи. Після смерті композитора, 1966 року видано платівку із вибраними його творами, до якої ввійшли: Арія Тетянки з опери «Івасик Телесик» (І. Фоменко-Курдидик), «Ой чого ж ти, Дніпре» (Й. Гошуляк, акомпаніатор О. Бризгун-Соколик), «Легенда» (В. Цісик), «Любіть Україну» (І. Фоменко-Курдидик), «Ой, не цвіти буйним цвітом» (Й. Гошуляк, акомпаніатор О. Бригун-Соколик), Арія Ганни з опери «Ганна» (І. Фоменко-Курдидик із симфонічним оркестром, диригує І. Задорожний), «Діва Марія» (І. Фоменко-Курдидик, М. Фоменко), «Журавель» (Хор Українського Музичного Інституту, диригент Ю. Оранський), «Тема з варіаціями» (М. Шлемкевич-Савицька)¹. Твори композитора

¹ Mykola Fomenko / Микола Фоменко. Selected Compositions = Вибрані Твори (LP). Торонто : Українське національне об'єднання, Філія То-

також записані у виконанні співаків Михайла Мінського¹ та Йосипа Гошуляка, скрипаля Євгена Ґратовича й піаністки Сильвії Ґолмон [Максимюк, 2017].

«Монолог Мазепи перед шаблею» записано 1972 року на платівці «Гетьмани України» у виконанні відомого в діаспорі співака Михайла Мінського² в супроводі Північнонімецького симфонічного оркестру (Norddeutsche Symphonie Orchester) під керівництвом Карла Гайнца Беккера (Karl-Heinz Becker), одного з найвидатніших пропагандистів української музики у західному світі:

Його виконання вирізнялося глибоким проникненням у задум автора, почуттям стилю, темпераментністю, тонким нюансуванням, а також музикальністю й артистичністю. Своєю виконавською манерою М. Мінський наближався до мистецтва Бориса Ґмирі, талант якого він глибоко шанував. Співак володів сильним голосом широкого діапазону, рівним у всіх регістрах, красивого металевого тембру, технічно добре поставленим. Усі ці якості голосу співака яскраво виражені у звукозаписі «Монологу перед шаблею», увиразнюють художній образ Мазепи. Відомо, що цей монолог виконував ще один відомий співак діаспори — Лев Рейнарович [Карась, 2019, с. 83].

Висновки і перспективи дослідження. Творча спадщина композитора Миколи Фоменка — це цінний внесок в українську музичну культуру, який потребує подальшого глибокого музикознавчого аналізу, актуалізації в концертному виконанні та впровадження в педагогічний процес.

ронто; Українська (Торонто) Кредитова Спілка і всі солісти, диригенти і хор УМІ, 1966.

¹ Михайло Мінський / Mychaylo Minsky. Струни серця. 1975, ARFA. ME 1213-3 (LP).

² Мінський Михайло. «Гетьмани з України». Канада: Aron Record Company, 1972. (vinyl rip). URL: <https://myzcloud.pro/artist/2451271/mihailo-minskii> (дата звернення: 04.08.2019).

Список використаної літератури

1. Витвицький В. В. Микола Фоменко про себе. *Нові дні*. 1974. Ч. 299, грудень. С. 17.
2. Волиняк П. Ще одне музичне свято в Торонті. *Нові дні*. 1959. Ч. 113. С. 30–32.
3. Гординська-Каранович Д. Я. Микола Фоменко, композитор. *Нові дні*. 1955, лютий. С. 25.
4. Жук Л. С. Фортепіанні твори композиторів українського походження в Канаді і США : дис. ... доктора філософії з музикології / Український вільний університет. Мюнхен, 2007.
5. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.
6. Карась Г. В. Художній образ гетьмана Івана Мазепи крізь призму синтезу мистецтв української діаспори. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. наук. пр. Вип. 125. Київ, 2019. С. 77–88.
7. Лагодинська-Залеська Г. М. Микола Фоменко. *Овид*. 1957. Ч. 10 (87). С. 17–18.
8. Лисько З. Святкування Шевченківського 150-річчя в Нью-Йорку. *Свобода*. 1964. 28 березня. Ч. 60. С. 2.
9. Максимюк С. Бібліографія українських звукозаписів 1903–1995 / ред. Ю. Ясіновський. Вид 2-ге, випр. і доповн. Львів : Видавець Тарас Тетюк, 2017. 188 с.
10. Маценко П. П. Микола Фоменко. Маценко П. П. *Музиколог, композитор і громадський діяч* : збірник на пошану 90-ліття народин / упоряд і зредаг. В. Верига. Торонто : УНО Канади, 1992. С. 41–44. Передрук: Новий шлях (Вінніпег). 1955. 7 березня.
11. Приходько Г. Поезія Івана Багряного в музиці композиторів української діаспори. *Народна творчість та етнографія*. 1993. № 4. С. 85–88.
12. Ревуцький В. Д. Микола Фоменко (До 60-річчя з дня народження). *Нові дні*. 1955. Лютий. С. 24–25.
13. Рудницький А. Українська музика: Історико-критичний огляд. Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963. 406 с.
14. Савицький Р. І. Святочна академія в 250-річчя смерті Івана Мазепи в Нью-Йорку. *Свобода*. 1959. 4 листопада, ч. 213. С. 5.
15. Тисячоліття Християнства в Україні. Урочистості 1988 року / гол. ред. О. С. Зінкевич. Нью-Йорк : Крайовий Комітет Тисячоліття Християнства в Україні, 1992. 523 с.

16. Українці в Детройті і в Мічигані. Відзначення тисячоліття Хрищення України. Детройт : Детройтський метрополітальний комітет Українського тисячоліття, 1988. 766 с.

17. Фоменко Микола. Лист-автобіографія. *Нові дні*. 1974. Ч. 299, грудень. С. 17–19.

18. Chornobay M. Children's piano music of Ukrainian composers living abroad: preservation of the mental code. *Európska Veda: Vedecký časopis = European Science: Scientific journal*. Podhájska, 2020. No. 1. P. 110–116.

Reference

1. Vytvytskyi, V. (1974) Mykola Fomenko pro sebe [Mykola Fomenko about himself. In: *Novi dni*. No. 299, Dezember, pp. 17 [in Ukrainian].

2. Volyniak, P. (1959) Shche odne muzyczne sviato v Toronti [Another music festival in Toronto]. In: *Novi dni* [New Days]. No. 113, pp. 30–32 [in Ukrainian].

3. Hordynska-Karanovych, D. (1955) Mykola Fomenko, kompozytor [Mykola Fomenko, composer]. In: *Novi dni* [New Days]. February, pp. 25 [in Ukrainian].

4. Zhuk, L. S. *Piano Works by Composers of Ukrainian Origin in Canada and the USA*: PhD dissertation in Musicology / Ukrainian Free University. Munich, 2007.

5. Karas, H. V. (2012) *Muzychna kultura ukraïnskoi diaspori u svitovomu chasoprostori XX stolittia* [Musical culture of the Ukrainian diaspora in the global time-space of the 20th century]: monographie. Ivano-Frankivsk: Tipovyt, 1164 pp. [in Ukrainian].

6. Karas, H. V. (2019) Khudozhnii obraz hetmana Ivana Mazepy kriz pryzmu syntezy mystetstv ukraïnskoi diaspori [The artistic image of Hetman Ivan Mazepa through the prism of the synthesis of the arts of the Ukrainian diaspora]. In: *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific Herald of Tchaikovsky national music academy of Ukraine]. Issue 125, pp. 77–88 [in Ukrainian].

7. Lahodynska-Zaleska, H. (1957). Mykola Fomenko [Mykola Fomenko]. In: *Ovyd*. No. 10 (87), pp. 17–18 [in Ukrainian].

8. Lysko, Z. (1964) Sviatkuвання Shevchenkivskoho 150-richchia v Niu Yorku [Celebration of Shevchenko's 150th birthday in New York]. In: *Svoboda*, March 28, no. 60, p. 2 [in Ukrainian].

9. Maksymiuk, S. (2017) Bibliohrafiia ukrainskykh zvukozapysiv 1903–1995 [Bibliography of Ukrainian sound recordings 1903–1995], ed. by Yu. Yasinovskiy. Lviv: Vydavets Taras Tetiuk. 188 pp. [in Ukrainian].

10. Matsenko, P. (1992). Mykola Fomenko [Mykola Fomenko]. In: Matsenko, P. *Muzykoloh, kompozytor i hromadskiy diiach* [Mykola Fomenko. Musicologist, composer, and public figure]. Toronto: UNO Kanady, pp. 41–43 [in Ukrainian].

11. Prykhodko, H. (1993) Poeziia Ivana Bahrianoho v muzytsi kompozytoriv ukrainskoi diaspory [The poetry of Ivan Bagryany in the music of composers of the Ukrainian diaspora]. In: *Narodna tvor-chist ta etnografiia* [Folk Art and Ethnography]. No. 4, pp. 85–88 [in Ukrainian].

12. Revutskiy, V. (1955) Mykola Fomenko (Do 60-richchia z dnia narodzhennia) [Mykola Fomenko (On the 60th Anniversary of His Birth)]. In: *Novi dni* [New Days], February, pp. 24–25 [in Ukrainian].

13. Rudnytskyi, A. (1963) *Ukrainska muzyka: Istoryko-krytychnyi ohliad* [Ukrainian music: Historical and critical review]. Miunkhen: Dniprova khvyliia. 406 pp. [in Ukrainian].

14. Savytskyi, R. (1959) Sviatochna akademiia v 250-richchia smerty Ivana Mazepy v Niu Yorku [Festive Academy on the 250th anniversary of the death of Ivan Mazepa in New York]. In: *Svoboda*. November 4, no. 213, p. 5 [in Ukrainian].

15. Zinkevych, O. (ed.). *Tysiacholittia Khrystyianstva v Ukraini. Urochystosti 1988 roku* [Millennium of Christianity in Ukraine. Celebrations of 1988]. Niu-York: Kraiovyi Komitet Tysiacholittia Khrystyianstva v Ukraini, 1992. 523 pp. [in Ukrainian].

16. *Ukrainci v Detroiti i v Michigani. Vidznachennia tysiacholittia Khryshchennia Ukrainy* [1988]. [Ukrainians in Detroit and Michigan. Celebration of the millennium of the Baptism of Ukraine]. Detroit: Detroitskiy metropolitalnyi komitet Ukrainskoho tysiacholittia. 766 pp. [in Ukrainian].

17. Fomenko M. (1974) Lyst-avtobiohrafiiia [Autobiographical letter]. In: *Novi dni* [New Days]. No. 299, December, pp. 17–19 [in Ukrainian].

18. Chornobay, M. (2020) Children's piano music of ukrainian composers living abroad: preservation of the mental code. In: *Európska veda: Vedecký časopis* [Podhájska. No. 1, pp. 110–116 [In Slovak].

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.8.2025.355514>
УДК 78.036:78.091(438)(045)

KORNOWICZ JERZY

Związek Kompozytorów Polskich, kompozytor, prezes. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej „Warszawska Jesień”, dyrektor artystyczny (Warszawa, Polska).

Polish Composers' Union. Composer, President. International Festival of Contemporary Music «Warsaw Autumn», Artistic Director (Warsaw, Poland).

Корнович Єжи. Спілка композиторів Польщі, композитор, голова. Міжнародний фестиваль сучасної музики «Варшавська осінь», артдиректор (Варшава, Польща).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0007-2862-2556>

kornowicz@wp.pl

THE “WARSAW AUTUMN” FESTIVAL AS A SPACE FOR ARTISTIC AND COGNITIVE ACHIEVEMENTS. UKRAINIAN CONNECTIONS

ФЕСТИВАЛЬ «ВАРШАВСЬКА ОСІНЬ» ЯК ПРОСТІР МИСТЕЦЬКИХ ТА ПІЗНАВАЛЬНИХ ДОСЯГНЕНЬ. УКРАЇНСЬКІ ЗВ’ЯЗКИ

Jest dla mnie bardzo ważne, że jestem tu dzisiaj z Państwem na Konferencji poświęconej związkom kulturowym we wspólnej przestrzeni świata, Europy, Ukrainy i Polski. Wiemy już, że to cywilizacja wspólnych znaków kultury i etosu dociekania prawdy jest zagrożona dziś — poprzez wojnę Putina, ale też populistów i izolacjonistów na całym świecie.

Na wstępie pragnę pozdrowić Państwa od moich koleżanek i kolegów stanowiących środowisko Warszawskiej Jesieni i Związku Kompozytorów Polskich. Ale chciałem wyjaśnić, że nie jestem Prezesem Związku Kompozytorów Polskich — tak jak

mnie przedstawiono w programie Konferencji, jest nim od 2016 roku Mieczysław Kominek, od którego przekazuję Państwu najlepsze pozdrowienia. Ale prezesem Związku Kompozytorów byłem w latach 2003–2015.

Warszawską Jesień programuję wraz z moimi przyjaciółmi z Komisji Programowej od 2017 r. Czyli odpowiadamy za osiem ostatnich edycji Festiwalu. To już jest czas znaczący.

Jest dla mnie ważne, aby poinformować, że jestem także prezesem Stowarzyszenia Kreatywna Polska — organizacji, którą współtworzyłem, która zrzesza reprezentacje twórców muzycznych, filmowych, fotograficznych, organizacje zbiorowego zarządu prawami autorskimi i pokrewnymi, oraz reprezentacje wielu sektorów kreatywnych — jak wydawców prasy, książek, producentów filmowych i wydawców nagrań. Zawsze bowiem uważałem, że jeśli chce się zmieniać estetyki muzyczne, a wiadomo, że podlegają one zmianom w reakcji na świat, naszą tożsamość i świadomość, należy zmieniać także warunki tworzenia muzyki, a nie samą tylko estetykę. Zajmując się tylko sztuką bez jej zakorzenienia w rzeczywistości dokonujemy zmian jedynie powierzchniowych. Dlatego zajmuję się zarówno sztuką, jak i jej kontekstami strukturalnymi, prawnymi, ekonomicznymi i socjokulturowymi. Oczywiście, nie zawsze rzeczywistość da się zmienić. Na to trzeba możliwości politycznych i ekonomicznych. Ale warto pamiętać, kiedy mówimy o sztuce, że zawsze ona pozostaje w reakcji do rzeczywistości. W szczególności zaś sztuka współczesna.

Mój przyjaciel Tadeusz Wielecki, który przede mną był dyrektorem Warszawskiej Jesieni przez 17 lat i był tego festiwalu wielkim odnowicielem, napisał przed kilkunastu już laty o „Warszawskiej Jesieni” następujące zdania:

„Warszawska Jesień” jest festiwalem zasłużonym, z ogromną tradycją, czymś w rodzaju świadka historii. Wciąż jest organiz+mem żywym, rozwija się i ma się dobrze na tyle, na ile pozwala budżet przeznaczony na kulturę w Polsce oraz ogólna sytuacja muzyki. Festiwal organizowany jest przez Związek Kompozytorów Polskich, a nad programem kolejnych edycji pracuje Komisja

Repertuarowa powoływana przez Zarząd Związku, w swej pracy od niego niezależna. Jest więc to festiwal pozarządowego stowarzyszenia, ale przy tym międzynarodowy i organizowany pro publico bono.

Warszawska Jesień poczęła się w 1956 roku na fali odwilży po latach stalinowskiej dyktatury i pomimo, iż władze szybko odstąpiły od procesu demokratyzacji, istniała nieprzerwanie (z dwoma wyjątkami) przez czas trwania komunizmu, mając byt zapewniony przez państwo (do tej pory utrzymuje się głównie ze środków publicznych). W latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku nowa sytuacja ekonomiczna i społeczna kraju na dorobku zachwiała stabilnością finansową Festiwalu. Wraz z wypracowaniem modelu funkcjonowania kultury w Polsce i procedur jej finansowania, możliwe jest planowanie kolejnych festiwalowych edycji w sposób o wiele bardziej przewidywalny.

Paradoksalnie czasy rządów komunistycznych były okresem szczególnej świetności Warszawskiej Jesieni. Stanowiła ona bowiem wówczas oczywisty wyłom w żelaznej kurtynie, była wyspą wolności twórczej. Tu nie obowiązywał socrealizm: możliwe były najrozmaitsze ekstrawagancje artystyczne. Dawały one poczucie swobody wypowiedzi w ogóle, były odbierane jako rodzaj kontestacji politycznej. Frekwencja wynosiła 120 procent, o Warszawskiej Jesieni głośno było w prasie, z zagranicy przyjeżdżało kilkuset gości — i tych ze Wschodu (dla zainteresowanych tematem obywateli krajów Związku Radzieckiego była to jedyna i wielce upragniona możliwość zetknięcia się z nowymi prądami w muzyce), i tych z Zachodu. Władza tę sytuację tolerowała, chcąc uzyskać przed światem opinię liberalnego mecenasa. Zresztą ważnym dla niej argumentem na rzecz powołania Festiwalu była możliwość zademonstrowania wyższości muzyki socjalistycznej nad burżuazyjną, krajów kapitalistycznych. Oczywiście działała cenzura, istniało stałe

zagrożenie cofnięcia przyzwolenia na organizowanie Festiwalu, zwłaszcza wobec nacisków ze strony władz sowieckich, które muzykę awangardową oraz atmosferę Warszawskiej Jesieni traktowały jako ideologiczną dywersję. Tak więc, aby przeprowadzić takie czy inne artystyczne zamierzenie, trzeba było niekiedy uciec się do fortelu¹.

Krzysztof Baculewski pisze o XVI „Warszawskiej Jesieni” w roku 1973 tym razem w kalendarium wydanym z okazji pięćdziesiątego Festiwalu:

Ten festiwal — znów ociera się o politykę. Ministerstwo Kultury i Sztuki nakazuje skreślenie z programu utworu Edisona Denisowa, kompozytora źle widzianego w Związku Radzieckim. Jak wiadomo, dyrektywy stamtąd idące nie podlegały dyskusjom, toteż „w zamian” otrzymujemy Koncert fortepianowy dożywotniego sekretarza generalnego Związku Kompozytorów Radzieckich i członka Rady Najwyższej ZSRR — Tichona Chrennikowa z kompozytorem jako solistą. Koncert ten jest po części bojkotowany przez warszawską publiczność; młodszy, a zwłaszcza uczniowie i studenci idą na koncert, żeby się pośmiać. Komisja Repertuarowa WJ na znak protestu wycofuje z książki programowej nazwiska swych członków. A utwór Denisowa i tak w programie się pojawił. Tyle, że rosyjski kompozytor wystąpił pod nazwiskiem panińskim swej żony — Gali Warwarin...²

Znowu Tadeusz Wielecki:

Zresztą, abstrahując od przyciągającego publiczność image’u imprezy niezależnej, w samej sztuce działa się przecież wtedy — mam tu na myśli pierwsze dwie dekady istnienia „Jesieni” — rzeczy niezmiernie ciekawe i nowe,

¹ Wielecki T. O Warszawskiej Jesieni. „Warszawska Jesień”. 68. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej. URL: <https://warszawska-jesien.art.pl/2025/o-festiwalu/o-warszawskiej-jesieni> [dostęp: 12.09.2025].

² Tamże.

czemu towarzyszyło wzmożone zainteresowanie ogółu. Tak więc po okresie odcięcia od nowych zjawisk i prądów muzycznych Europy Zachodniej, spowodowanym wojną i następnie stalinowską polityką izolacji, Polacy właśnie za pośrednictwem Warszawskiej Jesieni ze zdwojoną gorliwością nadrabiali zaległości w poznawaniu dzieł Schönberga, Berga, Weberna, Varese'a, a nawet Bartoka czy Strawińskiego. I równocześnie śledzili aktualne propozycje awangardy tamtych lat: Bouleza, Nona, Dallapiccoli, Maderny, Cage'a. Zaś kompozytorzy, wykonawcy, krytycy i muzykolodzy z Zachodu chętnie przyjeżdżali do Warszawy, zrazu z ciekawości wiedzy na temat krajów znajdujących się po drugiej stronie kurtyny, rychło jednak po prostu dlatego, że Warszawska Jesień uzyskała światowy rozgłos, stała się jednym z najważniejszych miejsc uprawiania nowej muzyki.

Prawie od początku bowiem ustalil się modernistyczny profil Festiwalu; muzyka o zachowawczym charakterze stanowi w jego programach zdecydowany margines. Ma przy tym „Jesień” formułę otwartą, starając się przedstawić wielość zjawisk i tendencji, typową dla muzyki naszych czasów: od dźwiękowego radykalizmu wywodzącego się z tradycji webernowskiej (Lachenmann, Ferneyhough, Holliger), poprzez nurty odwołujące się do muzyki przeszłości lub kultur tradycyjnych, aż po audio-art, czy instalacje dźwiękowe. Mówi się, i słusznie, o Warszawskiej Jesieni, iż jest pluralistyczna, pozytywnie eklektyczna. I tak być musi, jeżeli o tym, co dzieje się w aktualnej twórczości muzycznej na świecie Festiwal chce informować Polaków w możliwie pełny sposób.

Dziś już jeden z trzech podstawowych celów przyświecających twórcom Festiwalu — zapoznanie polskiego odbiorcy z klasyką XX wieku (tj. z twórczością, która była takową u zarania Festiwalu) — jest oczywiście od dawna wypełniony. Choć tymczasem niestety narastały niekiedy zaległości nowe, dotyczące klasyki drugiej już połowy

XX wieku. Przykładem Gruppen Stockhausena, które po raz pierwszy w Polsce zabrzmiały dopiero podczas Warszawskiej Jesieni w roku 2000, lub Répons Bouleza, z którym to dziełem polska publiczność zapoznała się dopiero w roku 2005. Zawsze aktualne pozostają natomiast dwa inne cele: prezentacja nowej muzyki światowej oraz polskiej.

Z powyższego wylania się ważny aspekt dotyczący charakteru Festiwalu: kompozycje nowe i najnowsze różnych nurtów i tendencji, prezentuje on w kontekście klasyki współczesności. Jego tożsamość można więc określić w ten sposób, iż jest to impreza, która pokazuje współczesność w jej związkach z tradycją. Ponadto Festiwal jest debatą, forum dla różnych tendencji i opinii. Wreszcie specyfika Warszawskiej Jesieni i jej fenomen polegają na tym, że swoją misję pełni nieprzerwanie, rok w rok. To nie akcja, event, news, kampania, ta czy inna, wzięta z osobna, edycja, taki lub inny poszczególny temat. Istota tego festiwalu polega na tym, że jest — niezmiennie od prawie sześćdziesięciu lat — ten sam. A jednocześnie za każdym razem nowy, inny, zgodnie ze zmieniającą się stale sztuką, sytuacją kulturową, rzeczywistością <...>

Festiwal nawiedzają coraz to nowe grupy słuchaczy; sale są wypełnione, czasem przepelnione [dodam od siebie, że co roku mamy ok. 12.000 obecności na Festiwalu, z czego ponad 60% nie ma żadnego przygotowania muzycznego, czyli festiwal coś ważnego mówi po prostu młodemu z reguły i nieprofesjonalnemu odbiorcy. Wracam do tekstu Tadeusza Weleckiego — J. K.]. I co ważne — większość publiczności stanowi młodzież. Jest ona ciekawa muzyki bardziej wyrafinowanej, złożonej. Już od z górą dziesięciu lat pojawia się elita młodych ludzi, nie obawiających się „trudnego”, którzy chcą się wyróżnić spośród rzesz konsumentów kultury młodzieżowej właśnie, więc jednak popularnej. Młodzież ta poszukuje „innego” i „nowego”, egzotyki w szerokim sensie słowa. Ale równocześnie muzyki, z którą kontakt mógłby wzbogacać.

Wydaje się, że dziś, w dobie Internetu, muzyka współczesna nie wzbudza już politowania i wzruszenia ramion. Powstają nowe festiwale, organizowane są koncerty, podejmowane liczne inicjatywy i projekty jej poświęcone. Dzisiaj raczej spór toczy się nie na temat tego, czy muzyka współczesna ma rację bytu, tylko o samo jej pojmowanie: czym ona jest w istocie. O to, czy rację bytu ma muzyka, dla której odniesieniem jest wyłącznie kontekst historyczny, tradycja muzyki Zachodu, europejskiej, poważnej <...>

Atmosfera festiwalowych edycji ostatnich lat z pewnością jest inna, niż jeszcze pod koniec lat 90-tych. Koncerty „wyszły w miasto”, niejako do publiczności. Wydarzenia „Jesieni” dzieją się we wnętrzach mniej klasycznych w charakterze: w halach sportowych, na piętrach starych fabryk, w przestrzeniach nowej architektury, w klubach. <...> Co do muzyki samej, to coraz częściej towarzyszy jej warstwa elektroakustyczna, jej wykonania wymagają złożonych systemów dystrybucji dźwięku, jej twórcy traktują przestrzeń jako istotny współczynnik formy, wprowadzają projekcje wideo, stosują nowe technologie. <...>

Lecz pewna widowiskowość, nieodłącznie związana z realizacją dużych projektów, niech nas nie zmyli. Tak myślą i tworzą kompozytorzy doby obecnej. To cecha współczesności. Warszawska Jesień, dotrzymując jej kroku, niezmiennie zachowuje swą wiarygodność miejsca kultuwującego sztukę bezinteresowną, niezależną, nie obciążoną aspektem komercyjnym. I każdemu, kto zawita na festiwalowe koncerty, wciąż może dać pewność, że na temat tego, co dzieje się w świecie muzyki nowej, może czuć się dobrze poinformowanym¹.

¹ Wielecki T. O Warszawskiej Jesieni. „Warszawska Jesień”. 68. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej.

Tyle słów Tadeusza Wieleckiego sprzed już blisko 10 lat, a wiele się w nowej muzyce od tamtego czasu zmieniło. Świat jest inny, problemy są inne, inne idee zajmują przestrzeń publiczną.

Festiwale, które ja wraz z moimi Koleżankami i Kolegami programowałem starały się nie stracić walorów wypracowanych przez Tadeusza i jego ekipę. Jednocześnie nieco inaczej uformowaliśmy pryncypia. I tak w punkcie wyjścia jest etos i jakość poznawczości. Festiwal ma charakter poznawczy w sferze estetyki, środków wyrazu, idei, nowych środowisk i postulatów społecznych. W jakimś sensie „Warszawska Jesień” stara się zmienić, aktualizować stan świadomości, a nawet wpływać na zmianę społeczną, na model życia. Nie widzimy różnicy w problematyce pomiędzy festiwalem muzycznym, a teatralnym, filmowym, czy sztuk wizualnych. Wszystkie odnoszą się do rzeczywistości i człowieka dzisiejszego. Owe „zabieranie głosu” jest tym naturalniejsze, że nowa muzyka nie włada już tylko warsztatem i językiem dźwiękowym, ale inermedialnym, co ją zbliża do filmu, plastyki i teatru.

Adresujemy festiwal nie do artystów jako wyobrażonych odbiorców, ale do ludzi — mieszkańców Warszawy i przyjezdnych, którzy są w wieku intensywnego rozpoznawania się w rzeczywistości i w świecie. Badania, które prowadzimy, pokazują, że nasz główny odbiorca jest w wieku 20–45 lat. W ogóle nowa muzyka to żywioł ludzi młodych. Co — rzecz jasna — nie eliminuje doświadczonych odbiorców. Od strony programowej podobnie: staramy się budować związki pokoleniowe. Stąd Festiwal wypełnia w istotnym stopniu muzyka i formy okołomuzyczne tworzone przez twórców i artystów „niespokojnych” i niezadawalających się środkami już rozpoznanymi, czyli także autorstwa ludzi dosyć młodych. Uważamy, że „Warszawska Jesień”, jak i kilkanaście innych festiwali na świecie, aby utrzymać swoją specyfikę i nie upodobnić się do innych miejsc obecności muzyki, jak miejsca filharmoniczne, musi być na swój sposób idiomatyczna, a nawet radykalna.

I tak Festiwal stara się nie potwierdzać rzeczy już rozpoznanych. Choć pokazuje trwanie idei i zjawisk w czasie przez wykonywanie co jakiś czas muzyki, która była ważna w latach

np. 70–90 XX w. W szczególności takiej muzyki, której najlepiej doświadczyć osobiście, a nie z nagrań. Dlatego przypomnieliśmy w ostatnich latach takie utwory z klasyki XX w. jak „De Staat” Louisa Andriessena, „Les Espaces Acoustiques” Gerarda Griseya czy „Jonchaies” Iannisa Xenakisa. Dzięki współpracy z znakomitymi orkiestrami możemy sobie pozwolić na takie jak wymienione duże realizacje, oraz równie rozbudowane, ale już dotyczące nowej muzyki pisanej dziś, jak w tym roku wykonane „Trio” Simona Steena-Andersena na film, orkiestrę symfoniczną, chór i big-band, czy Matthew Shlomowitza i Mariam Rezaei „Six Scenes for Turtables and Orchestra”. Ale przede wszystkim sprzyjamy inicjatywom na swój sposób nieinstytucjonalnym — mniejszym zespołom, które same kreują rzeczywistość dźwiękową. To ten rodzaj artystycznej aktywności wydaje się być modelem szczególnie kreatywnym i szczególnie wspólnotowym.

Od kilku lat kolejne Warszawskie Jesienie mają hasła — klucze tematyczne. W 2024 były to „Przenikania” — o przenikaniu do muzyki współczesnej muzycznych języków historycznych i zjawisk dźwiękowych przynależących do różnych dzisiejszych gatunków, od jazzu, pop-kultury do dance-modern.

W 2023 były to „Rzeczy brzmiące” — o dźwiękowych i muzycznych instalacjach, przestrzeniach dźwiękowych i budynkach wypełnionych kształtami i dźwiękami. O klasycznych instrumentach i zespołach zestawionych z nowymi konstrukcjami. O muzyce mniej narratywnej — do pobycia w niej, czasem spacerowania w jej otoczeniu.

W roku 2022 kluczem było hasło „Połączenia” — o jednoczeniu sił wykonawczych, programowych i organizacyjnych. O byciu z Ukrainą i jej artystami. O muzyce nieobojętnej na zmagania, z problemami przynoszonymi zarówno przez wielkie procesy, jak i przez codzienne trudy i samotność. A więc, jak widać, problematyka festiwalu jest bardzo zróżnicowana.

Pracujemy nad najmłodszymi kompozytorami i odbiorcami. Od ponad 20 lat prowadzimy wraz z Niemiecką Radą Muzyczną zespół 20-osobowy złożony z innych co roku studentów i absolwentów uczelni niemieckich i polskich. Bywało w przeszłości,

że dołączali do nich młodzi muzycy ukraińscy. Prowadzimy warsztaty kompozytorskie prowadzone przez twórców obecnych na czas Festiwalu w Warszawie. Pracujemy z kilkunastoma festiwalami Europy nad promowaniem młodych zespołów i wykonawców w ramach sieci festiwalu Ulisses w ramach projektów wspieranych przez Unię Europejską. Cieszę się, że w kolejnej edycji Ulissesa będzie uczestniczył festiwal z Ukrainy: lwowskie Kontrasty, do czego osobiście zachęcałem zarówno moich przyjaciół ze Lwowa, jak i z paryskiego IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique), który koordynuje działania Ulissesa. Działamy w ramach inicjatywy Nadar Academy skierowanej do młodych kompozytorów i prowadzonej przez znany zespół z Belgii — Nadar. Podobnie współdziałamy z Ensemble Modern.

Generalnie działamy wspólnie z innymi festiwalami i instytucjami na polu zamówień kompozytorskich i współprodukcji, nieraz bardzo rozbudowanych. Tak było np. z naszym współzamówieniem dla Francesco Filidei „Tre Quadri” — wielkiego rozmiarami koncertem fortepianowym, na który złożyliśmy się razem z festiwalem Milano-Musica i Casa da Musica w Porto.

Tegoroczna Warszawska Jesień przyniosła blisko siedemdziesiąt wydarzeń z koncertami, performansami, spotkaniami i warsztatami. Do nich dochodzi kilkanaście różnorodnych inicjatyw towarzyszących. W ramach głównego nurtu Festiwalu zabrzmiało sześćdziesiąt pięć utworów, w tym trzydzieści dziewięć prawykonań, co czyni Festiwal wyjątkowo aktywnym w animowaniu twórczości. Do wydarzeń nurtu głównego doszło 5 kolejnych w ramach „Warszawskiej Jesieni Klubowo” — odbywającej się w klubie jazzowym, oraz 24 wydarzenia „Małej Warszawskiej Jesieni” — wypełnionej różnorodnością od oper do muzycznych spacerów po Warszawie. To pasmo jest adresowane dla dzieci.

Każda edycja Warszawskiej Jesieni jest organizowana we współpracy z wieloma partnerami z Polski i całego świata. Robimy to w przekonaniu, że Festiwal jest zbyt ważną sprawą w wymiarze społeczno-kulturowym, aby traktować go jako

wyraz jednostkowych gustów i wyborów. Jesień stara się być „wspólna” z odbiorcami i wieloma partnerami i bardzo pracujemy, aby była taka jeszcze bardziej.

Muzyka ukraińska i ukraińscy wykonawcy byli obecni na „Warszawskich Jesieniach” od zawsze. Wertując katalog znalazłem 15 nazwisk. W przeszłości z utworami takich twórców jak: Jewhen Stankowycz (4 utwory), Walentin Silvestrov (6 utworów) czy Leonid Hrabowski (dwa utwory).

Kolejni to:

- Bohdana Frolyak (2005, 2022, 2023 — zamówienie WJ).
- Kataryna Gryvul (2022 — zamówienie WJ, 2023 — zamówienie WJ, 2024 — wydarzenie towarzyszące WJ — prawykonanie).
- Anna Korsun (2012, 2017, 2022, 2023).
- Lubava Sydorenko (2017 i 2022 — zamówienie WJ).
- Aleksander Szczetyński (1997, 2006).
- Alla Zagaykevych (2011, 2022 — zamówienie WJ).
- Bohdan Sehin (2005, 2022).
- Maxim Kolomiets (2017 — zamówienie WJ).
- Krasanin Jurij (2005) — nie mam pewności, czy co do ukraińskości tego kompozytora)¹.

¹ Prawdopodobnie chodzi o rosyjskiego kompozytora Jurija Kasparowa: jego utwór „*Hommage à Honegger*” („Hołd dla Honeggera”) został wykonany na festiwalu „Warszawska Jesień” w 2005 roku (uw. red.).

КОРНОВИЧ ЄЖИ**ФЕСТИВАЛЬ «ВАРШАВСЬКА ОСІНЬ»
ЯК ПРОСТІР МИСТЕЦЬКИХ ТА ПІЗНАВАЛЬНИХ
ДОСЯГНЕНЬ. УКРАЇНСЬКІ ЗВ'ЯЗКИ**

Для мене дуже важливо, що сьогодні я перебуваю тут разом із вами на конференції, присвяченій культурним зв'язкам у спільному просторі світу, Європи, України й Польщі. Ми вже знаємо, що цивілізація спільних культурних знаків і етосу пошуку істини нині перебуває під загрозою — через війну путіна, а також через популістів та ізоляціоністів у всьому світі. Насамперед хочу передати вам вітання від моїх колег — представників спільноти фестивалю «Варшавська осінь» та Спілки композиторів Польщі.

Програму «Варшавської осені» я формую спільно з моїми друзями з Програмної комісії з 2017 року. Отже, ми відповідаємо за вісім останніх видань Фестивалю. Це вже справді значний період.

Я — співзасновник і президент товариства «Креативна Польща», у якому об'єднано творців музики, кіно й фотографії, організації колективного управління авторськими й суміжними правами, а також представників багатьох креативних секторів — як-от видавничча справа, преса і книги, продюсери фільмів, творці звукозаписів. Я завжди вважав: якщо ти хочеш змінити музичну естетику (а відомо, що вона піддається змінам через взаємодію зі світом, нашою ідентичністю й свідомістю), то треба змінити й умови створення музики, а не лише саму естетику. Маючи справу лише з мистецтвом, без вкорінення його в реальність, ми робимо тільки поверхові зміни. Саме тому я працюю як у сфері власне мистецтва, так і з його структурними, правовими, економічними й соціокультурними контекстами. Звісно, реальність не завжди можна змінити — для цього потрібні політичні й економічні можливості. Але варто пам'ятати, що мистецтво завжди пов'язано з реальністю, особливо сучасне.

Тадеуш Велецький (Tadeusz Wielecki), який до мене 17 років був директором «Варшавської осені» і став визначним реформатором цього фестивалю, ще понад десяток років тому написав про «Варшавську осінь» такі слова:

«Варшавська осінь» — це фестиваль із визначними досягненнями й потужною традицією, своєрідний свідок історії. Водночас він і далі залишається живим організмом, розвивається і відчувається добре настільки, наскільки цьому сприяє бюджет, призначений на культуру в Польщі, а також загальна ситуація в музичному житті. Фестиваль організовує Спілка композиторів Польщі, над виданням його програми щоразу репертуарна комісія, яку призначає Правління Спілки, але ця комісія незалежна у своїй діяльності. Отже, це фестиваль позаурядової інституції, але водночас — міжнародний і організований pro publico bono.

«Варшавська осінь» постала 1956 року на хвилі «відлиги» після років сталінської диктатури. І хоча влада швидко відмовилася від процесу демократизації, фестиваль функціонував безперервно (за двома винятками) протягом усього періоду комунізму, маючи державне забезпечення. І досі фестиваль утримується переважно за рахунок державних коштів. У 1990-х роках нова економічна й соціальна ситуація в країні, що перебувала у процесі трансформації, похитнула фінансову стабільність Фестивалю. З розробкою моделі фінансування культури в Польщі та процедур її фінансування можна тепер більш передбачувано планувати наступні фестивальні роки. Парадоксально, але саме часи комуністичного правління стали періодом особливого розквіту «Варшавської осені». Адже тоді вона була очевидним прологом у «залізній завісі», островом творчої свободи. Тут не діяв соціалістичний реалізм: були можливі найрізноманітніші мистецькі екстравагантності.

Вони дарували відчуття свободи, можливість вільно висловлювати різні погляди, і сприймалися як своєрідна форма політичного протесту. Відвідуваність публіки сягала близько 120 відсотків. Про «Варшавську осінь» багато писали у пресі, з-за кордону приїжджали сотні гостей — і зі Сходу (для громадян Радянського Союзу, зацікавлених новими явищами, це була єдина й надзвичайно бажана можливість ознайомитися з новими тенденціями в музиці), і з Заходу. Влада терпіла таку ситуацію, прагнучи утвердити перед світом образ ліберального мецената. До того ж важливим аргументом на користь створення Фестивалю для неї була можливість продемонструвати нібито перевагу соціалістичної музики над буржуазною музикою капіталістичних країн. Звісно, діяла цензура, була постійна загроза відкликання дозволу на проведення Фестивалю, особливо під тиском радянської влади, яка розглядала авангардну музику й атмосферу «Варшавської осені» як ідеологічну диверсію. Тож для реалізації тих чи тих мистецьких задумів інколи доводилося вдаватися до хитрощів¹.

Кшиштоф Бацулевський (Krzysztof Baculewski) у календарі, виданому з нагоди 50-го фестивалю, пише 1973 року про 16-ту «Варшавську осінь»:

Цей фестиваль — знову межує з політикою. Міністерство культури і мистецтва наказує вилучити з програми твір Едісона Денисова, композитора, якого не сприймали в Радянському Союзі. Як відомо директиви, що надходили звідти, не підлягали обговоренню. Тому натомість ми отримуємо фортепіанний концерт довічного генерального секретаря Спілки

¹ Wielecki T. O Warszawskiej Jesieni. „Warszawska Jesień”. 68. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej. URL: <https://warszawska-jesien.art.pl/2025/o-festiwalu/o-warszawskiej-jesieni> [dostęp:12.09.2025].

радянських композиторів і депутата Верховної Ради СРСР — Тихона Хренникова, із самим композитором як солістом. Цей концерт частково бойкотує варшавська публіка, а молодь, особливо учні й студенти, йшли на концерт, щоб посміятися. Репертуарний комітет «Варшавської осені» на знак протесту вилучає із програми імена своїх членів. А твір Е. Денисова все одно прозвучав, але під дівочим прізвиськом його дружини Галі Варварин...¹.

Знову Тадеуш Велецький:

Зрештою, абстрагуючись від привабливого для публіки іміджу незалежної події, у самому мистецтві того часу (маю на увазі перші два десятиліття «Осені») відбувалося щось надзвичайно цікаве і нове, що супроводжувалося посиленою увагою широкого загалу. Отже, після періоду відриву від нових музичних явищ і течій Західної Європи, спричиненого війною, а згодом сталінською політикою ізоляції, поляки саме за посередництва «Варшавської осені», з подвоєною енергією надолужували згаяне в пізнанні творів Шенберга, Берга, Веберна, Вареза, а також навіть Бартока чи Стравінського. Водночас вони стежили за актуальними пропозиціями авангарду тих років: Булеза, Ноно, Далапіколлі, Мадерни, Кейджа. Композитори, виконавці, критики й музикознавці із Заходу охоче приїжджали до Варшави — спочатку з цікавості та збирання інформації про країни по той бік завіси, а незабаром просто тому, що «Варшавська осінь» здобула світове визнання і стала одним із найважливіших осередків розвитку нової музики.

Адже практично від початку сформувався модерністський профіль Фестивалю; музика консерва-

¹ Цит. за: Wielecki T. O Warszawskiej Jesieni. „Warszawska Jesień”. 68. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej.

тивного характеру становить у його програмах маргінальний сегмент. Водночас «Осінь» прагне представляти множинність явищ і тенденцій, типову для музики нашого часу: від звукового радикалізму, що походить від вебернівської традиції — Лакхенман (Helmut Lachenmann), Ферніхоу (Brian John Peter Ferneyhough), Холлігер (Heinz Holliger), — через напрями, що апелюють до музики минулого або традиційних культур, аж до аудіо-арту чи звукових інсталляцій. Про «Варшавську осінь» говорять — і цілком слушно — як про фестиваль плюралістичний, позитивно еклектичний. І так мусять бути, якщо Фестиваль прагне якомога повніше інформувати поляків про те, що відбувається в актуальній музичній творчості у світі.

Сьогодні одне із трьох основних завдань, які від початку надихали творців Фестивалю, — ознайомити польську публіку із класикою ХХ століття (тобто з творчістю, що була такою на зорі функціонування фестивалю) — безперечно, уже давно виконано. Водночас, на жаль, з часом накопичувалися нові прогалини, що стосувалися класики вже другої половини ХХ століття. Наприклад, твори «Групи» Штокгаузена, які вперше прозвучали в Польщі лише під час «Варшавської осені» 2000 року, або «Répons» Булеза, з яким польська публіка ознайомилася лише 2005 року. Натомість завжди актуальними залишаються два інші завдання: презентація нової світової та польської музики.

З наведеного випливає важливий аспект, що стосується характеру Фестивалю: нові й найновіші композиції різних напрямів і тенденцій він подає в контексті класики сучасності. Його ідентичність можна визначити як подію, яка показує сучасність у її зв'язках із традицією. Крім того, Фестиваль — це дебати, форум для різних тенденцій та поглядів.

Зрештою, специфіка «Варшавської осені» та її феномен полягають у тому, що вона безперервно виконує свою місію — рік у рік. Це не окрема акція, не подія, не новина чи кампанія, не та чи інша поодинока редакція, не окрема тема. Сутність цього фестивалю полягає в тому, що він — незмінно вже майже шістдесят років — той самий. І водночас щоразу новий, інший, відповідно до мистецтва, культурної ситуації та реальності, які постійно змінюються.

Фестиваль відвідують дедалі нові групи слухачів; зали заповнені, інколи навіть переповнені [додам від себе, що щороку ми маємо близько 12 000 відвідувачів, з яких понад 60% становлять люди без музичної підготовки, тобто Фестиваль говорить про важливе простого мовою — зазвичай, молодому й непрофесійному слухачеві — Є. К.]. І що важливо — більшість публіки становить молодь. Вона цікавиться більш вишуканою і складною музикою. Уже понад десять років є еліта молодих людей, які не бояться «складного», які прагнуть виділитися з-поміж мас споживачів молодіжної, а отже популярної культури. Ця молодь шукає «іншого» й «нового», екзотики в широкому значенні цього слова. Але водночас — музики, яка може збагатити.

Здається, що сьогодні, в епоху Інтернету, сучасна музика вже і не дивує, і не викликає співчутливо поблажливого ставлення. З'являються нові фестивалі, організуються концерти, реалізуються численні ініціативи й проекти їй присвячені. Нині дискусія точиться не про те, чи має сучасна музика право на існування, а про саме її розуміння: чим вона є насправді? Про те, чи може бути лише та музика, для якої єдиною точкою відліку є історичний контекст, традиція західної, європейської академічної музики <...>

Атмосфера фестивальних видань останніх років безперечно інша, ніж ще наприкінці 1990--х. Концерти «вийшли в місто», немовби назустріч публіці.

Події «Осені» відбуваються в інтер'єрах менш класичного характеру: у спортивних залах, на поверхах старих фабрик, у просторах нової архітектури, у клубах <...> Що ж до самої музики, то дедалі частіше її супроводжує електроакустичний шар; її виконання потребують складних систем розподілу звуку; її автори трактують просторовість як істотний чинник форми, впроваджують відеопроєкції, застосовують нові технології <...>

Але певна видовищність, невід'ємно пов'язана з реалізацією великих проєктів, нехай не вводить нас в оману. Так мислять і творять композитори сучасності. Це ознака сучасного часу. «Варшавська осінь», крокуючи в ногу з ним, незмінно зберігає свою надійність як місце, де культивується мистецтво безкорисливе, незалежне, не обтяжене комерційним аспектом. І кожен, хто відвідає концерти фестивалю, може бути впевнений, що добре обізнаний у тому, що відбувається у світі нової музики¹.

Ці слова Тадеуша Велецького сказані майже десять років тому, а в новій музиці відтоді відбулося чимало змін. Світ інший, проблеми — іншими, уже нові ідеї формують суспільний простір.

Я і мої колеги, програмуючи фестиваль, прагнули не втратити цінностей, що їх розробили Тадеуш Велецький і його команда. Водночас ми дещо по-іншому сформувавши принципи роботи: у центрі нашого підходу завжди стоїть етичність і висока якість пізнання. Фестиваль має пізнавальний характер у сфері естетики, засобів вираження, ідей, нових спільнот і соціальних запитів. У певному розумінні, «Варшавська осінь» намагається змінити, актуалізувати стан свідомості, а іноді навіть впливати на соціальні перетворення, на модель життя. Ми не бачимо різниці між пробле-

¹ Wielecki T. O Warszawskiej Jesieni. „Warszawska Jesień”. 68. Międzynarodowy Festiwal Muzyki Współczesnej.

матикою музичного фестивалю чи театрального, кіно- чи візуально-мистецького заходу — усі вони стосуються сучасної реальності та людини сьогоднішньої. Таке «висловлювання позиції» стає цілком природним, адже новій музиці вже властива не лише музична техніка й мова звуків, а й інтермедіальна форма, що наближає її до кіно, образотворчого мистецтва й театру.

Ми адресуємо фестиваль не митцям як уявним слухачам, а людям — мешканцям Варшави та приїжджим, які перебувають у віці інтенсивного пізнання себе в реальності й світі. Дослідження, які ми проводимо, показують, що наш основний слухач має вік 20–45 років. Загалом нова музика — це стихія молодих людей. Що, зрозуміло, не позбавляє досвідчених слухачів можливості брати участь. Щодо програмного аспекту, ми теж прагнемо будувати зв'язки поколінь.

Тому фестиваль значною мірою сповнений музики та «навколомузичних» форм, що їх створили «неспокійні» митці й автори, які не обмежуються вже відомими засобами, — тобто доволі молоді люди. Ми вважаємо, що «Варшавська осінь», як і кілька інших фестивалів у світі, щоб зберегти свою специфіку та не перетворитися на типовий філармонійний простір, має залишатися своєрідною, а подекуди навіть радикальною.

Фестиваль прагне не повторювати вже відоме, хоч і демонструє спадкоємність ідей і явищ виконанням час від часу музики, яка була важливою, наприклад, у 1970–1990-х роках. Зокрема такої, яку краще сприймати безпосередньо, а не із записів. Тому останніми роками ми нагадали такі твори класики ХХ століття, як «De Staat» Луї Андрієссена (Louis Andriessen), «Les Espaces Acoustiques» Жерара Грізе (Gérard Grisey) чи «Jonchaies» Янніса Ксенакіса.

Завдяки співпраці з видатними оркестрами ми можемо дозволити собі такі масштабні постановки, як уже згадувані, а також не менш значні, але вже присвячені новій музиці, створюваній сьогодні, наприклад, виконання 2024 року «Trio» Саймона Стіна-Андерсена (Simon Steen-Andersen)

для фільму, симфонічного оркестру, хору й біг-бенду, або «Шість сцен для програвачів [вінілових платівок] та оркестру» («Six Scenes for Turntables and Orchestra») Меттью Шломовица (Matthew Shlomowitz) й Маріам Резаї (Mariam Rezae). Але насамперед ми підтримуємо ініціативи неінституційного характеру — менші колективи, які самі створюють звукову реальність. Саме цей вид художньої активності видається особливо креативним і надзвичайно колективним.

Протягом кількох років кожна «Варшавська осінь» мала свої девізи — тематичні ключі. У 2024-му це було «Проникнення» («Przenikania») — ідеться про проникнення в сучасну музику музичних мов історичного походження та звукових явищ, що належать до різних новітніх жанрів, від джазу та поп-культури до танцю-модерн (dance-modern).

У 2023 році — «Звучні речі» («Rzeczy brzmiące») — про звукові й музичні інсталяції, звукові простори й структури, наповнені формами і звуками. Про поєднання класичних і новостворених інструментів та їх ансамблів. Про музику менш нарративну — таку, у якій можна перебувати, спостерігаючи та занурюючись у неї.

У 2022-му провідний девіз фестивалю — «Поєднання» («Połączenia») — про об'єднання виконавських, програмових та організаційних зусиль. Про підтримку України та її артистів. Про музику, яка не залишається байдужою до боротьби, до проблем, що постають як через великі процеси, так і через щоденні труднощі й самотність. Отже, як бачимо, тематика фестивалів надзвичайно різноманітна.

Ми працюємо з наймолодшими композиторами й слухачами. Уже понад 20 років спільно з Німецькою музичною радою ми координуємо діяльність двадцятирічного колективу, який щороку складається зі студентів і випускників німецьких та польських навчальних закладів. У 2023 році до них долучалися молоді українські музиканти. Ми організуємо композиторські майстерні, які ведуть автори, присутні у Варшаві під час фестивалю. Спільно з кількома європейськими фестивалями ми працюємо над просуванням

молодих колективів і виконавців у мережі фестивалів «Улісс» («Ulisses») у проєктах, підтриманих Європейським Союзом. Мені приємно, що в наступному фестивалі «Ulisses» візьме участь український фестиваль львівські «Контрасти», до чого я особисто заохочував як моїх друзів зі Львова, так і представників паризького IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique), який координує діяльність «Ulisses». Ми діємо в рамках ініціативи Nadar Academy, спрямованої на молодих композиторів та очолюваної відомим бельгійським колективом «Nadar». Так само співпрацюємо з «Ensemble Modern».

Загалом, ми співпрацюємо з іншими фестивалями й інституціями у сфері композиторських заходів та спільних постановок, нерідко дуже масштабних. Так було, наприклад, з нашим спільним замовленням для Франческо Філідеї (Francesco Filidei) «Tre Quadri» — великим за масштабом фортепіанним концертом, до якого ми долучилися спільно з фестивалями «Milano-Musica» й «Casa da Musica» у Порту.

На фестивалі «Варшавська осінь» 2024 року представлено майже сімдесят подій із концертами, перформансами, зустрічами й майстернями. До них додалося кілька десятків різноманітних супутніх ініціатив. У межах основних програм прозвучало шістдесят п'ять творів, серед яких тридцять дев'ять — світові прем'єри, що робить фестиваль надзвичайно активним у стимулюванні творчості. До подій основного потоку додалося п'ять заходів у межах «Клубної Варшавської осені» («Warszawskiej Jesieni Klubowo»), що проходила у джаз-клубі, а також двадцять чотири події «Малої Варшавської осені» («Małej Warszawskiej Jesieni») — надзвичайно різноманітні, від опер до музичних прогулянок Варшавою. Ця програма орієнтована на дітей.

Кожне видання програми «Варшавської осені» організовується у співпраці з численними партнерами з Польщі й усього світу. Ми робимо це з переконанням, що фестиваль є надто важливою подією в соціокультурному вимірі, щоб трактувати його як прояв особистих смаків та пріоритетів.

«Осінь» прагне бути «співзвучною» з аудиторією і багатьма партнерами, і ми наполегливо працюємо, щоб вона була такою.

Українська музика й українські виконавці були присутні на «Варшавській осені» завжди. Переглядаючи каталог, я знайшов 15 імен. У минулі роки виконувалися твори таких авторів, як Євген Станкович (чотири твори), Валентин Сильвестров (шість творів) та Леонід Грабовський (два твори).

Інші автори та роки їхньої участі в роботі Фестивалю:

— Богдана Фроляк (2005, 2022, 2023 — замовлення «Варшавської осені»).

— Катерина Гривуль (2022 і 2023 — замовлення «Варшавської осені», 2024 — супутня подія «Осені» — світова прем'єра).

— Анна Корсун (2012, 2017, 2022, 2023).

— Любава Сидоренко (2017 і 2022 — замовлення «Варшавської осені»).

— Олександр Щетинський (1997, 2006).

— Алла Загайкевич (2011, 2022 — замовлення «Варшавської осені»).

— Богдан Сегін (2005, 2022).

— Максим Коломієць (2017 — замовлення «Варшавської осені»).

— Красянін Юрій (2005) — немає повної впевненості щодо української належності цього композитора¹.

¹ Ймовірно, ідеться про російського композитора Юрія Каспарова: його твір «Homage à Honegger» («Вшанування пам'яті Онеггера») було виконано на фестивалі «Варшавська осінь» 2005 року (прим. редактора).

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.8.2025.355515>
УДК 78.071.1(477-21)(092):930.25(438)(045)

STANKIEWICZ JERZY

Stankiewicz, Jerzy. Doctor of Art Studies (Dr. Hab.), Professor, Honorary Professor of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music (Kraków, Poland).

Станкевич Єжи. Доктор мистецтвознавства (Dr. Hab.), професор, почесний професор Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Краків, Польща).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0000-3462-3386>

zkp@zkp.krakow.pl

THE TRAGIC FATE OF THE KYIV ARTIST KOSTIANTYN REGAME AND HIS LEGACY (NEW MATERIALS FROM KRAKÓW)

ТРАГІЧНА ДОЛЯ МИТЦЯ-КИЯНИНА КОСТЯНТИНА РЕГАМЕ ТА ЙОГО СПАДЩИНИ (НОВІ МАТЕРІАЛИ З КРАКОВА)

Zanim przystąpię do tematu, proszę mi jeszcze pozwolić, że z okazji jubileuszu 85-lecia przekażę życzenia pomyślności i zdrowia pani prof. **Lesi Diczko**, wspomianej i pamiętanej w Polsce z racji festiwalu muzyki chóralnej i cerkiewnej w Supraślu i jej przyjaźni ze zmarłym kompozytorem Romualdem Twardowskim. Pragnę także przekazać specjalne podziękowania i pozdrowienia pani prof. **Olenie Taranczenko**. A także powitać i pozdrowić uczestnika sesji plenarnej z Warszawy online, **Jerzego Kornowicza**, byłego znakomitego prezesa Związku Kompozytorów Polskich oraz dyrektora międzynarodowego festiwalu „Warszawska Jesień”!

Po znacznej przerwie — kiedy to Akademia Muzyczna im. Piotra Czajkowskiego w 2014 roku obdarzyła mnie zaszczytnym

tytułem *doctora honoris causa* i mianowała „poczesnym profesorem” tej wiodącej ukraińskiej uczelni — po przerwie, powracam tu do Państwa i wszystkich moich przyjaciół, i wracam z nowymi wiadomościami.

Upłynęło sporo czasu, ale nie porzuciłem i wręcz odwrotnie — stale kontynuuję pracę na temat życia i twórczości Konstantego Kazimierza Rudolfowicza Regameya (1879–1938) ojca w Kijowie oraz jego syna Konstantego Regameya w Warszawie i w Lozannie.

W pierwszej części mojego wystąpienia omówię nowe dokumenty z archiwum NKWD ujawnione w końcu na Ukrainie, dotyczące śmierci ojca Konstantego Kazimierza Regameya w 1938 r. W drugiej części przedstawię rękopis jego *Koncertu fortepianowego fis-moll*, odnalezionego w Krakowie.

Jedną z tez obecnej konferencji jest: „Instytut Muzyczno-Dramatyczny M. V. Łysenki jako czynnik formowania narodowego profesjonalizmu muzycznego (120 lat od założenia)”, ten temat bezpośrednio dotyczy Konstantego Kazimierza Rudolfowicza Regameya.

Urodzony w 1879 roku w Żmierzynie na Podolu, ukończył klasę fortepianu Anny Jesipowej w Konserwatorium w Sankt Petersburgu. Rozpoczął karierę pedagogiczną w szkole muzycznej założonej w Kijowie wspólnie z żoną Lidią Slavitch-Regame również absolwentką Jesipowej. Konstanty Rudolfowicz parę lat później był już znany jako bardzo dobry pianista i akompaniator głównie działający w Radiokomitecie. W 1928 zostaje profesorem fortepianu w Instytucie Łysenki. Występuje na wielu koncertach z wybitnymi śpiewakami tej epoki, m. in. dwa barytony — Michaił Boczarow i Mykoła Filimonow i tenor Dmitro Rewucki. Także im akompaniuje na żywo w cenionych audycjach Lewko Rewuckiego, w studio radia kijowskiego, przedstawiających rozwój gatunku pieśni solowej.

Wychowany w Odessie w rodzinie o polskich tradycjach, mówiący i piszący po polsku, Konstanty Kazimierz stał się miłośnikiem i znawcą muzyki polskiej, a nawet władze ukraińskie uznały go za eksperta polskiej muzyki. W 1936 roku otrzymuje

polecenie ukraińskiej władzy radzieckiej zorganizowania polskiego zespołu pieśni i tańca, który bardzo szybko rozpoczyna działalność koncertową. Jako założyciel i kierownik zespołu ogłasza ją w piśmie „Radiańska Muzyka” w 1936 i 1937 roku. Jednakże NKWD dokonuje gwałtownych i niespodziewanych aresztowań wśród polskich członków zespołu. W końcu 14 grudnia 1937 roku aresztuje samego kierownika Regameya.

Tylko cztery dni trwały szybkie przesłuchania NKWD i 18 grudnia 1937 roku otrzymuje Regamey zarzut szpiegostwa na rzecz burżuazyjnej Polski. Przyznaje się otwarcie, że odwiedzał poselstwo polskie w Kijowie, ażeby przekazać i odebrać listy od swego syna, którego po rewolucji matka Lidia Sławicz zabrała do Warszawy i za którym bardzo tęsknił.

Zarzut szpiegostwa postawiony Regameyowi, oparty jest na motywie panującego wówczas w Kijowie głodu, o bo o tym głodzie pianista miał rzekomo dostarczać informacje do poselstwa polskiego, choć problem głodu był sprawą codzienną i powszechnie znaną, która wszystkim dokuczała i ciążyła nad wszystkimi, i nie mogła to być tajemnica państwowa.

Ujawnione publicznie zostały **cztery dokumenty NKWD**¹, zamieszczone na ukraińskich stronach: „Narodowy istoriko-memorialnyj zapovidnyk — Bykownianskie groby”, razem z artykułem Oleny Polidowicz. Przedstawiają one decyzję aresztowania NKWD, zarekwirowania rzeczy prywatnych, należących do wyposażenia mieszkania pianisty, fragment przesłuchania oskarżonego oraz wyciąg z wydanego wyroku śmierci oraz tragiczne potwierdzenie wykonania wyroku przez rozstrzelanie 20 stycznia 1938 r. O północy w więzieniu w Kijowie (ilustracje 3–6).

Po 86 latach mamy wreszcie pełną prawdę o tym jak tragicznie zginął Konstanty Kazimierz Rudolfowicz Regame przez rozstrzelanie. Tak dokładnie o tym nie wiedziała nawet Natalia Macharina, druga żona Konstantego Rudolfowicza. Po wojnie

¹ Proszę podać sygnatury dokumentów oraz miejsce ich przechowywania (instytucję archiwalną).

mieszkała już w Moskwie z mężem Borysem Markusem i córką Swietłaną, która była inżynierem. W Macharina z rodziną w 1957 roku wystąpiła do wysokich władz Sojuza o rehabilitację swego męża, pianisty i kompozytora, pedagoga Instytutu Łysenki w Kijowie i tę rehabilitację uzyskała. *Konstanty Rudolfowicz Regamey* został rehabilitowany i publicznie oczyszczony z kłamliwych zarzutów że był szpiegiem. Był prawym obywatelem, artystą, pasjonatem muzyki, ale fałszywe okoliczności polityczne skazały go na śmierć!

Nie wiedział przez wiele lat o takiej tragicznej śmierci ojca jego syn Konstanty Regamey, ani podczas gdy żył w Warszawie ani w Lozannie, bo opowiadano błędnie o śmierci jego Ojca w gułagu. A Syn był wybitną, wielce szanowaną osobowością życia muzycznego najpierw w Warszawie do 1944 roku, a potem w Lozannie w Szwajcarii romańskiej w kantonie Vaud. Był znanym i cenionym profesorem filologii hinduskiej w Uniwersytetach w Lozannie i Fryburgu.

Ciekawym aspektem sprawy jest to, że w protokole NKWD Konstanty Kazimierz Regamey ojciec nazwany został Polakiem. A był przecież z pochodzenia Szwajcarem (z emigracji swego pradziada Ludwika Regameya z kantonu Vaud do Wilna w połowie XIX wieku). Nie mogąc znać jeszcze tych dokumentów także autor Anton Mucha, zamieszcza w swoim *Dobidniku — Kompozitori Ukrainy ma ukraïnskoï diaspori* (Kijów 2004) określenie: „Regamey — z pochodzenia Polak” [Myxa, 2004, c. 250]. Wskazuje to jak silne było skojarzenie polskości z Konstantym Kazimierzem Rudolfowiczem.

W odrodzonej i wolnej Ukrainie kilku autorów takich, jak Liu Oleksandriwna Parchomienko, Walentyna Kuzyk czy Ivan Łysenko, przytacza nazwisko Regameya pośród wielu innych represjonowanych muzyków i kompozytorów. Ale do dzisiaj na Ukrainie nie ma opracowania monograficznego poświęconego Regameyowi.

Pierwszy biogram Regameya ojca, po latach zbierania materiału, udało mi się zrekonstruować i od razu opublikować w polskiej *Encyklopedii Muzycznej PWM* w Krakowie w 2004 r.

pod redakcją doktor Elżbiety Dziębowskiej, a było to dokładnie 20 lat temu. To hasło o Regameyu ciągle aktualne jest teraz przetłumaczone na język ukraiński, literatura uzupełniona z pomocą pani Walentyny Kuzyk i zostało opublikowane w VI tomie *Encyklopedii Muzycznej Ukrainy*, który ukazał się w 2023 roku [Станкевич, 2023]. Jest to pierwszy szczegółowy artykuł-hasło o Konstantym Rudolfowiczu Regame w ukraińskiej literaturze.

Druga część referatu — przedstawienie nieznanego rękopisu *Koncertu fortepianowego fis-moll* op. 21 Konstantego Rudolfowicza, który został odnaleziony w Krakowie. Zdarzyło się to przy likwidacji mieszkania ostatniego w Krakowie zmarłego członka rodziny: Hanny Kucharskiej-Regamey żony Konstantego Regameya syna. Zmarła w Krakowie pani Danuta Kucharska, starsza siostra Hanny Kucharskiej. Ojciec Władysław Kucharski, tych dwóch sióstr Danuty i Hanny, był ministrem skarbu rządu polskiego w okresie między dwoma wojnami światowymi. Żyli dostatnio i mieli mieszkania w Warszawie i w Krakowie oraz piękny dwór w Sierakowie nie daleko Krakowa. Tam Konstanty, jeszcze jako student, był zapraszany do udzielania lekcji córkom ministra.

W jaki sposób partytura *Koncertu fortepianowego* Konstantego Rudolfowicza znalazła się z Kijowa w Krakowie — nie wiadomo, prawdopodobnie została przywieziona z Kijowa do Warszawy przez kogoś ze znajomych i zaprzyjaźnionych. Do tego kręgu osób mogła należeć wielka śpiewaczka Ewa Bandrowska-Turska, primadonna Opery Warszawskiej, występująca w Kijowie lub znany dyrygent Grzegorz Fitelberg, który jakiś czas pracował w Radiokomitecie w Kijowie jako dyrygent radiowej orkiestry, tam gdzie zatrudniony był Konstanty Kazimierz jako koncertmistrz, pianista i kierownik sekcji akompaniamentu odpowiedzialny za sześciu akompaniatorów.

W jednym z listów z 1934 roku, które stały się pośrednio przyczyną oskarżenia NKWD i skazania na śmierć Regameya, ojciec zwraca się do syna z pytaniem: „Czyś próbował kiedy grać mój fortepianowy koncert. Prawdopodobnie wkrótce będę go demonstrował w Związku Radzieckich Kompozytorów, gdzie

jestem odpowiedzialnym sekretarzem...” To zdanie z listu ojca jest jedynym śladem, mówiącym o istnieniu tego koncertu. I potwierdza fakt, że partytura została przekazana do Polski.

Cała dotychczasowa znana nam twórczość Regameya ojca składała się z miniatur fortepianowych oraz pieśni, romansów do tekstów modnych poetów Leonida Andrusowa, Siemiona Nadsona, Aleksieja Apukhtina czy Konstantin Rocher i pozostawała w estetycznym kręgu późnoromantycznym. Te romanse ukazały wielki talent melodyczny kompozytora, do konstruowania pięknej kantyleny wspartej kunsztownym fakturalnie akompaniamentem fortepianowym (ilustracje 11–13).

Ponadto Regamey wspominał w korespondencji z synem o pracy z orkiestrą i przygotowaniach aranży i różnych opracowań. Ale dopiero pojawienie się tego rękopisu ukazuje nam dużą formę skomponowaną na fortepian solowy z towarzyszącym drugim fortepianem. Z aury późno romantycznej zbliżamy się do harmoniki bardziej zaawansowanej i postskriabinoskiej oraz atmosfery utworów wczesnego Rachmaninowa. Właściwego przełamania harmoniki na progresywną i bardziej nowoczesną dokonał dopiero jego syn Konstanty w swoich pierwszy utworach fortepianowych, także miniaturach i preludiach powstałych w Warszawie w latach dwudziestych.

Odnaleziony *Koncert fis-moll* op. 21 Ojca składa się z dwóch zachowanych części *Allegro con spirito* i *Andante cantabile*, to ponad 30 minut muzyki. Natomiast część trzecia *Finale* po pierwszych 42 taktach urywa się w rękopisie i nie ma kontynuacji, nie dając wyobrażenia o rozwoju tej finałowej części (ilustracje 14–16).

Odnalezione utwory Regameya ojca, pieśni i utwory fortepianowe, które były wydane przez wydawnictwo G. I. Indrżiszka w Kijowie, wszystkie już były wielokrotnie wykonywane na koncertach w Krakowie na Międzynarodowym Festiwalu Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich oraz w Warszawie, a jak również w Kijowie i Winnicy, m. in. na koncertach z okazji setnej rocznicy urodzin jego syna w 2007 i w 70-rocznicę tragicznej śmierci ojca w 2008 r.

Najważniejszym projektem w promocji dzieła i pamięci o Regameya jest publikacja serii zeszytów nutowych zawierających wczesne utwory wokalne i fortepianowe. Zostały one wydane w serii nutowej (w dwóch językach francuskim i polskim) wydawnictwa Musica Iagellonica w Krakowie na podstawie odnalezionych przeze mnie rękopisów w Archiwum Regameya w Bibliotece Kantonalnej i Uniwersyteckiej w Lozannie. Jednocześnie wszystkie te pieśni i utwory zostały już nagrane na płyty CD wydawnictwa POLMIC należącego do Związku Kompozytorów Polskich.

Pierwszy był dwupłytowy album „Regamey and Regamey”, nagrany przez sopran Olę Pasiecznik, wybitną śpiewaczkę ukraińską, działającą w Polsce wraz z siostrą pianistką Natalią Pasiecznik z Królewskiej Akademii Muzycznej w Sztokholmie.

Na drugiej płycie „Regamey & Regamey” nagraliśmy wszystkie pieśni na baryton Syna i Ojca w interpretacji szwajcarskiego solisty Roberta Kollera z Bazylei, który śpiewa te utwory po francusku, niemiecku, rosyjsku i po polsku. Rozpoczęte jest nagrywanie trzeciej płyty z nowo odkrytym *Koncertem fortepianowym fis-moll* wraz ze znakomitymi jego miniaturami fortepianowymi. Ta płyta także ukaże się w wydawnictwie POLMIC.

W konkluzji referatu powiem, że to tyle, co my, muzykolodzy i humaniści możemy dzisiaj zrobić dla uratowania i zabezpieczenia ginącego patrymonium w dziedzinie muzyki i sztuki. Poeci głoszą, że „Miłość jest silniejsza niż Śmierć”. Starajmy się więc, choć w taki sposób, dzięki naszej sile, pasji i pracy, by stawiać opór zagładzie i przeciwstawiać się okrutnej wojnie, aby utrwać i ratować od unicestwienia całe przestrzenie kultury, piękna i wiary w przyszłość.



1. Konstanty Kazimierz Rudolfowicz Regamey.
Urodzony 23 czerwca 1879 w Żwiryńce (koło Winnicy, Podole),
rozstrzelany przez NKWD 20 stycznia 1938 w Kijowie

1. Регамей Костянтин Казимир Рудольфович.
Народився 23.06.1879 у Жвіринці (поблизу Вінниці, Поділля),
розстріляний НКВД 20 січня 1938 у Києві



2. Sto Lat Muzykologii Polskiej. XL Ogólnopolska Konferencja Muzykologiczna Związku Kompozytorów. Polskich Uniwersytet Jagielloński. Kraków, 23–25 listopada 2011

**2. Сто років польської музикознавчої науки.
XL Національна музикознавча конференція
Спілки польських композиторів. Ягеллонський університет.
Краків, 23–25 листопада 2011 року**

*В архив
19/1/37
Самойлов*

10

СПРАВКА

На арест РЕГАМЕ Константина Гудольфовича, 1879г.рожд., поляк, гражд. СССР, б/п., профессор музыки, проживает по Тарасовской ул. №-14 кв.2.

ар.
Самойлов

РЕГАМЕ является посетителем польского консульства в Киеве.

При посещениях консульства, оставался там продолжительное время.

В Польше проживает сын РЕГАМЕ, с которым он поддерживает связь.

По аг. данным, квартиру РЕГАМЕ посещают подозрительные лица, приезжавшие из других городов Сов.Союза.

РЕГАМЕ, как подозрительного по шпионажу считаем необходимым арестовать.-

ЗАМ. НАЧАЛЬНИКА 3 ОТДЕЛА УГБ НКВД УССР
МАИОР ГОСУДАРСТВЕННОЙ БЕЗОПАСНОСТИ- /САМОЙЛОВ/

ПОМ. НАЧ. 3 ОТДЕЛЕНИЯ
ЛЕЙТЕНАНТ ГОС. БЕЗОПАСНОСТИ- /КАГАНОВИЧ/

" " декабря 1937г.
г. К и е в

вх-4.-

3. Kopia Protokół z poleceniem aresztowania

3. Kopia protokołu pro areszt

Отис

6

Милушинева Касодити в обласном гро-м
 Радим Кошчантин Рудоловдович протос по ул
 Марусовск м 14/2 Краснаи облас у мистот
 Кривитин то Кутятинск в П. Р. протосов
 дошо утос. Ашанко П. У. протосовск по
 ул Марусовск м 14/16 13

Улова Милушинева нч 15/10 32 ротс

1	Китанов Сина	1	одит
2	Дашевск тов. Сина	1	одит
3	Трибонини штади	1	одит
4	Шидизко Шидизин	1	одит
5	Шидизко Шидизин	1	одит
6	Будин	1	одит
7	Сини обидит	1	одит
8	Китанов Шидизин	1	одит
9	Д. ван	1	одит
10	Матри Красна	2	дво
11	Сини	6	шиди
12	Косириши	9	дво
13	Триб Кошчантин штади	1	одит
14	Родко товча	1	одит
15	Алуктин Мосири	1	одит
16	Косириши Товчи	1	одит
17	Родко	1	одит
18	Китанов Куштин	5	шиди
19	- - - Липи - сини	5	шиди
20	- - - Ризин	Сво 100 шиди	
21	Косириши Шиди штади	1	одит

Подат Крашантин Кошчантин

Кривитин Кошчантин Кошчантин

4. Spis 21 przedmiotów i fortepianu zarekwirowanych przez NKWD

4. Список із 21 предмета й піаніно, конфіскованих НКВС

- 3 -

16

Отвѣт: Да, действительно, я была
информатором польского консула
стива в г.р. Киеве, с 1934 года.

Вопрос: При каких обстоятельствах Вас
завербовали и какие Вы получали
задание политическую
работу от польского консула.

Отвѣт: В начале 1934 года мне польский
консул ввезая письмо
через пошту, чтобы я увидела
в польское консульство.

Когда я пришла в польское
консульство по консулу прочел
мне письмо от моей сестры
Добровольской, которая спрашивала
о моем здоровье.

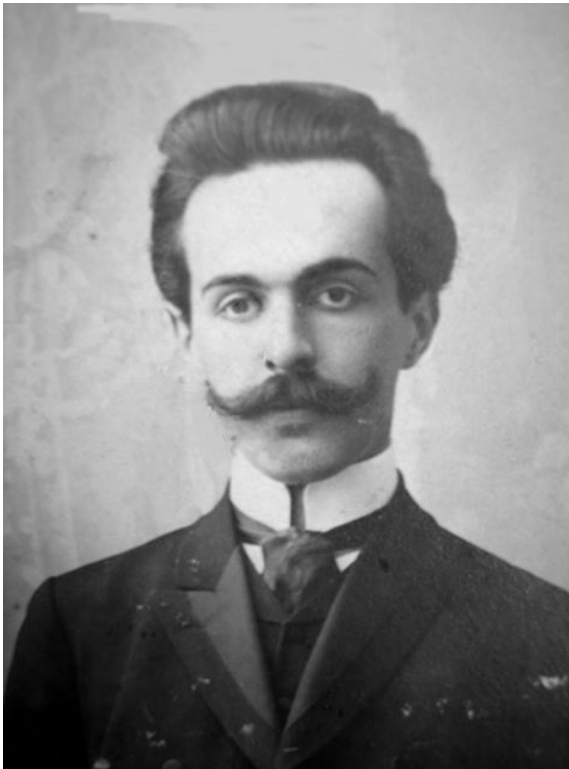
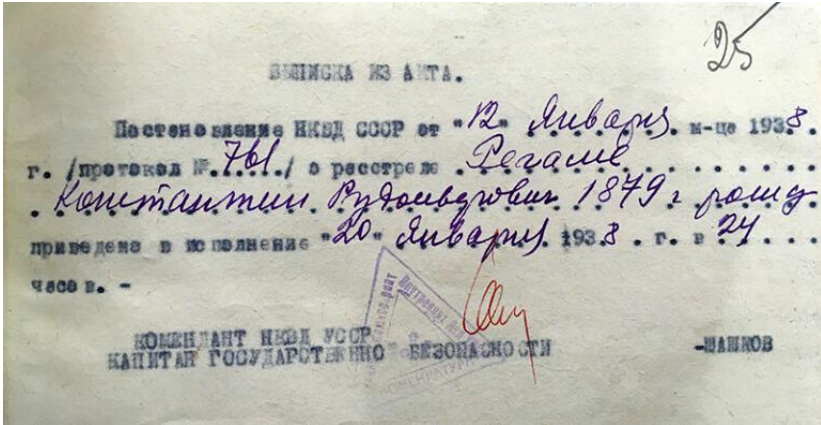
Консул мне сказал что
я вижу сестру очень хорошо и
что бывало в нем на иванде.
и что моя сестра иванде хоро
шей знакомой консула, и проси
ла передать мне письмо.

Консул от меня
распрашивал как я живу в
советском союзе, не голодаю, ли
терпелась где работаю.

К. Плещин

5. Kartka z przesłuchania

5. Kartka z dopиту



6. Wypis z wyroku śmierci

6. Фрагмент зі смертного вироку

7. Konstanty Kazimierz Rudolfowicz Regamey

7. Костянтин Казимир Рудольфович Регамей



8. Konstanty Kazimierz Rudolfowicz Regamey

8. Костянтин Казимир Рудольфович Регамей



**9. W gronie nauczycieli znanej kijowskiej Szkoły muzycznej
M. A. Tutkowskiego, gdzie Konstanty Regameya pracował przed
założeniem własnej szkoły muzycznej**

**9. Серед викладачів відомої музичної школи імені
М. А. Тутковського в Києві, де Костянтин Регамей працював
до заснування власної музичної школи**



10. Konstanty Kazimierz Regamey z synem Konstantym, ok. 1913 r.

10. Костянтин Казимир Регамей із сином Костянтином,
бл. 1913 р.

UN COIN PAISIBLE
(ТИХИЙ УГОЛОКЪ)



VALSE DE SALON
pour PIANO à 2 mains
par
CONSTANTIN RÉGAMEY

Prix 60 cop.

Propriété de l'éditeur.

KIEFF.		LÉON IDZIKOWSKI		VARSOWIE.	
29, Kreschtschatik, 29.				119, Marszatkowska, 119.	
Commissionnaire de la Société Fournisseur de l'Institut					
Moscou, A. Guilheil.	Moscou, P. Jurgenson.	Odessa, E. Ostrowski.	Petersbourg, A. Johansen.	Restow %d, L. Adler.	Varsowie, Gebethner & Wolff.
Iékátérinoslaw, H. Krygier.	Kharkow, A. F. Gerhard.	Moscou, J. H. Zimmermann.	Vladivostok, S. Kraiewska.	Voronège, W. Kastner.	Wilno, J. Zawadzki.

11. Wydanie oficyny Leona Idzikowskiego.
Kijów — Warszawa

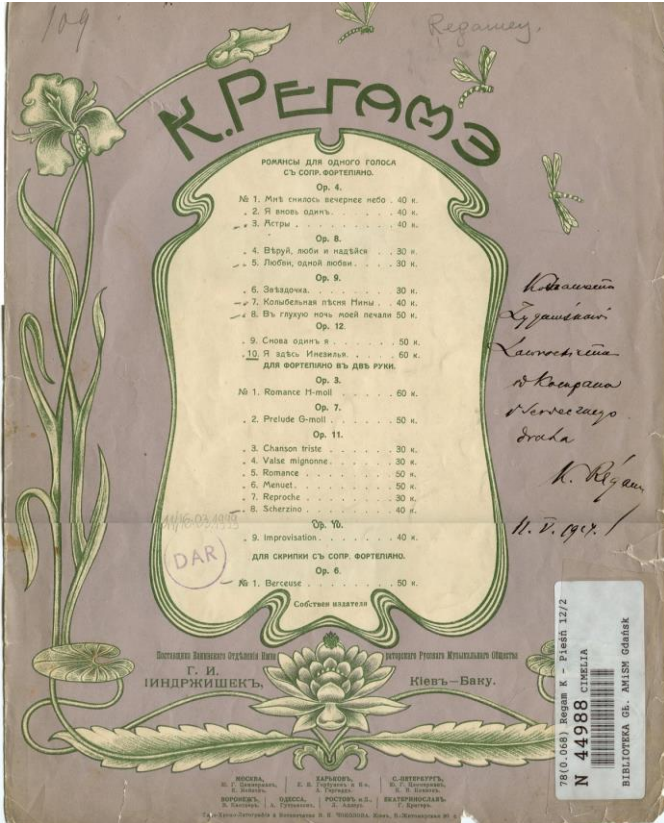
11. Опубліковано видавництвом Леона Ідзіковського,
Київ — Варшава

12. Utwory odnalezione

12. Віднайдені твори

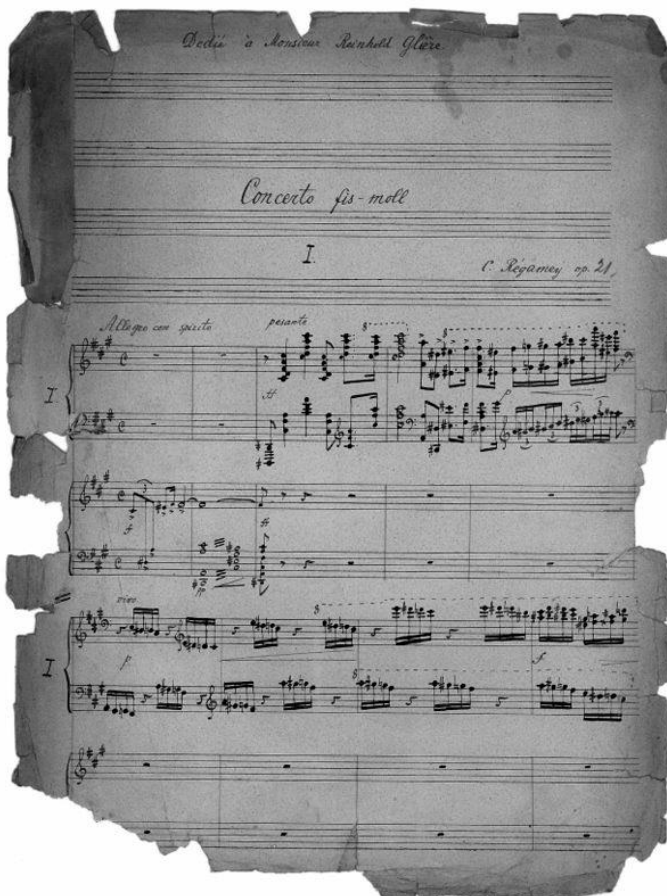
№ з/п	Твори	Автор тексту	Опус
1.	«Любви, одной любви»	Siemion Nadson Семен Надсон	op. 8 nr 2
2.	«В глухую ночь моей печали»	Leonid Andrusow Леонід Андрусов	op. 9 nr 3
3.	«Снова один я»	Aleksiej Aruchtin Олексій Апухтін	op. 12 nr 1
4.	«Мне снилось вечернее небо» („ <i>Bezbrzeżna mi przestrzeń się śniła</i> ”)	Siemion Nadson Семен Надсон, Henryk Zelenay Генрик Зеленай (переклад польською)	op. 4 nr 1
5.	«Веруй, люби и надейся»	Автор невідомий	op. 8 nr 1.
6.	«Астры»	Aleksiej Arukhtin Олексій Апухтін	op. 4 nr 3
7.	«Я здесь, Инезилья»	Aleksandr Puszkin Олександр Пушкін	op. 12 nr 2

№ з/п	Dziela	Твори	Опус
1.	<i>Berceuse na skrzypce i fortepian</i>	Колискова для скрипки й фортепіано	op. 6 nr 1
2.	<i>Improvisation na fortepian</i>	Імпровізація для фортепіано	op. 10 nr 9
3.	<i>Chanson triste na fortepian</i>	«Сумна пісня» для фортепіано	op. 11 nr 3
4.	<i>Un coin paisible. Valse de Salon na fortepian</i>	«Тихий куточок» Салонний вальс для фортепіано	



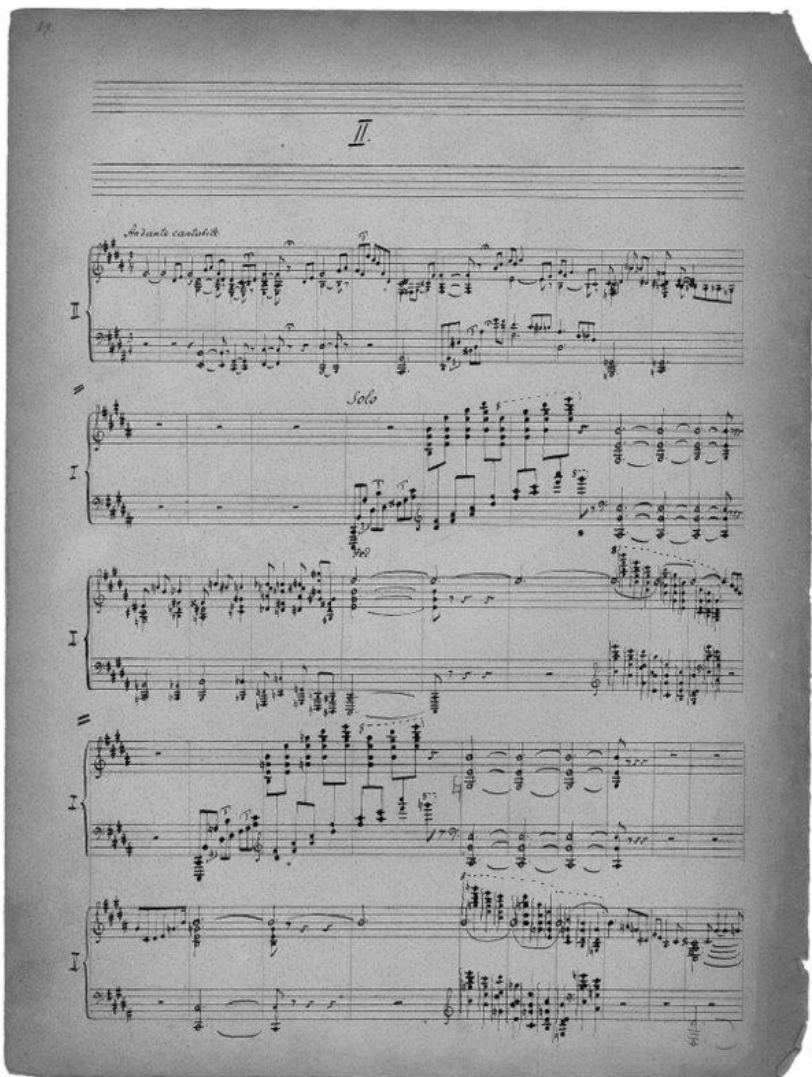
13. Utwory kameralne K. Regameya ukazywały się drukiem w oficjalnym wydawnictwie Ruskowo Muzykalnowo-Obszczestwa G. I. Indrżiszek, Kijów — Baku. Egzemplarz z Biblioteki Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku.
Dedycacja: „Kochanemu Zygmuntowi Ławrockiemu od kompana i serdecznego druha K. Regameya. 11.V.1917”

13. Камерні твори К. Регамея, опубліковані видавництвом Російського музичного товариства Г. І. Индржишка (Київ — Баку).
Примірник з бібліотеки Музичної академії імені Станіслава Монюшка у Гданську.
Присвята: «Моєму коханому Зигмунту Лавроцькому від товариша й щирого друга К. Регамея. 11 травня 1917 року»



14. Konstanty Kazimierz Regamey. Concerto na fortepian solo z towarzyszeniem drugiego fortepianu *fis-moll*, op. 21. Nowo odkryty w Krakowie rękopis (ss. 1–38). Dedié à Monsieur Reinhold Glière. Część I. *Allegro con spirito* (introdukcja)

14. Костянтин Регамей. Концерт для фортепіано соло з акомпанементом другого фортепіано *фа-дієз мінор*, op. 21. Нещодавно знайдений у Кракові рукопис (арк. 1–38). Присвячено Рейнгольду Глієру. Частина перша. *Allegro con spirito* (вступ)



15. Część II. *Andante cantabile* (attacca cz. III, ss. 39–55)

15. Частина друга. *Andante cantabile*
(attacca частина третя, арк. 39–55)



16. Część III. *Finale Allegro non troppo*
(ss. 56–57, zachowane tylko 2 takty, brak kontynuacji)

16. Частина третя. Фінал *Allegro non troppo*
(арк. 56–57, збережено лише два такти, продовження немає)



17. Prawykonanie *Koncertu fortepianowego* Konstantego Regameya ojca. 23. Międzynarodowe Dni Muzyki Kompozytorów Krakowskich. Sala Koncertowa im. Krystyny Moszumańskiej-Nazar, 18.VI.2011.
Marek Szlezer, Michał Dziad

17. Прем'єра фортепіанного концерту Костянтина Регамея.
23-ті Міжнародні дні музики краківських композиторів.
Концертний зал імені Кристини Мошуманської-Назар,
18 червня 2011 року. Марек Шлезер, Міхал Дзяд

18. Ojciec do Syna, Kijów, 20 IX 1934, list nr 2

18. Лист батька до сина, Київ, 20 вересня 1934 р. № 2

20. IX. 1934.

№ 2. Kottosku mój jedyny! Miedle amony me
elekton na Tynjort i pitej puchymy. List #1 of
Kotymabomn Ocha i n. o. kum tymsatku. Zasult. Wm
myle, mi d. Crakie mi stajymedim, Zasagromz opite.
m. stamim myu edmon, oite Cis, interedupit awatya.
Medyabom nakimex kessum uprobekwite deo kawa.
wuch stait i zasagrom joi kura up. Ma raki nie by de
M. omu potepomz, ale d. m. edumie jost p. g. omim. O. m. o. u.
mam jasi ni. amim. Oite w k. y. i. a. k. i. n. i. w. m. i. d. e.
ze mad. m. y. o. m. y. m. m. y. t. i. d. i. o. m. m. o. l. i. z. m. i. z. a. m. d. i. a. k.
nie k. y. i. a. k. i. M. o. s. a. m. i. m. i. t. y. p. i. a. m. a. b. o. t. o. t. n. i. e. d. a. y.
m. i. p. r. o. M. i. e. m. o. z. k. o. n. i. z. z. k. r. i. d. i. n. i. m. i. d. i. e. d. y. i. j. a. n. f. e. b.
z. k. a. k. y. s. k. o. t. a. y. M. a. d. o. m. i. e. r. i. e. d. y. z. m. a. l. a. z. i. m. o. u. w. m. i. e.
m. y. d. y. m. i. d. i. e. k. a. s. i. p. a. i. z. z. a. m. y. D. o. k. i. u. p. r. o. m. i. d. i. e. m. i.
ze k. a. s. a. k. i. e. b. y. d. i. e. k. a. n. d. i. e. d. i. e. y. i. a. z. i. g. i. t. i. e. m. a. z. i. z.
o. n. r. e. k. a. z. a. p. o. m. y. s. l. e. y. m. y. m. i. e. s. k. a. r. d. y. P. r. o. C. h. i. c. o.
s. h. e. i. t. a. m. a. z. z. a. k. i. z. y. m. i. d. i. e. y. a. z. m. i. e. k. i. e. p. r. o. g. r. e. s.
m. y. i. s. b. o. t. t. y. m. d. r. o. w. o. b. o. m. s. t. o. k. k. o. b. e. o. l. a. y. s. o. b. i.
D. r. a. w. a. m. a. l. i. e. m. i. o. p. r. o. g. a. d. i. n. y. m. i. t. a. z. z. k. o. r. e. n. i. p. r. o. g. r. e. s.
j. a. k. i. s. (k. o. i. n. a. z. i. m. i. e. m. o. z. a. b. i. e. z. o. r. e. b. a. i. m. k. o. u. l. o. m.
, m. i. d. i. e. b. o. m. m. a. r. i. z. a. m. m. i. m. i. d. r. e. d. a. i. i. m. a. n. t. a. d. a. p. a. n. t. o. f.
l. e. N. i. g. d. y. m. i. e. m. y. s. l. e. m. i. e. b. i. t. e. m. o. z. n. o. z. a. b. y. t. i.
t. y. i. z. k. o. y. a. n. i. J. e. d. a. l. d. o. t. e. g. o. d. o. b. a. z. a. y. m. i. d. i. e. m. i. n.
d. e. m. i. i. o. p. e. l. e. y. z. a. b. a. n. i. o. z. g. o. u. d. o. m. i. e. m. i. e. m. i. e. m. z. o.
z. u. m. a. l. i. e. j. a. n. p. o. d. o. j. a. z. i. g. a. y. i. A. l. e. d. o. s. i. o. k. a. m. M. i. e.
s. h. e. z. p. r. a. t. C. i. k. e. m. o. m. t. y. m. s. t. a. l. i. m. m. i. m. o. r. d. m. T. y. m. i.
d. i. a. m. i. s. t. r. y. m. a. b. o. m. m. o. i. t. e. s. t. a. r. t. a. y. o. k. o. n. c. e. p. t. i. n. i. t. a.
w. R. a. d. i. o. k. e. s. t. r. i. e. M. a. r. d. i. e. k. i. e. k. a. m. i. i. n. t. e. r. e. s. u. y. z. a. t. o. t.

<p style="text-align: center;">Ojciec do Syna, Kijów, 20 IX 1934, list Nr 2</p>	<p style="text-align: center;">Батько — Синові, Київ, 20.09.1934, лист № 2</p>
<p><i>Koteczku mój jedyny. Wedle umowy nie czekam na Twój list i piszę następny. List Nr 1 otrzymałem i na tym tymczasem zaciחło, bo więcej od Ciebie nic nie otrzymałem...</i></p> <p><i>...Co się tyczy Twojej muzyki, to koniecznie „podtjanic” podciągnij się] bo chcę usłyszeć jak Ty grasz. Przecież zupełnie nie słyszałem nigdy, jak Ty grasz, a mówiono mi, że ślicznie. A może byśmy z Tobą dali koncert na 2 fortepiany. Czyś próbował kiedyś grać mój fortepianowy koncert. Prawdopodobnie wkrótce będę go demonstrował w Związku Radzieckich Muzyków Ukrainy, gdzie jestem odpowiedzialnym sekretarzem. W ogóle w życiu naszym terażniejszym jest [wiele] ciekawego. Jeśli przyjedziesz nie poznasz Kijowa, tak bardzo on rośnie...</i></p> <p><i>Myślę już kończyć, bom bardzo się zmęczył, tembardziej, że muszę napisać jeszcze Mamie i Cioci Heli...</i></p> <p><i>Całuję Cię gorąco i z upragnieniem czekam odpowiedzi. Mocno kochający Cię Ojciec</i></p>	<p><i>Котику мій єдиний. За домовленістю не чекаю на Твій лист і пишу наступного. Лист № 1 я отримав, і на цьому тимчасово все стихло, бо більше від Тебе нічого не одержав...</i></p> <p><i>...Що стосується Твоєї музики, то неодмінно «підтягнися» (попрацюй над собою), бо хочу почути, як Ти граєш. Адже я ніколи, зовсім не чув, як Ти граєш, а мені говорили, що дуже гарно. А може, ми з Тобою дали б концерт для двох фортепіано. Чи пробував Ти колись грати мій фортепіанний концерт? Імовірно, незабаром я демонструватиму його в Спілці радянських музикантів України, де я є відповідальним секретарем. Загалом у нашому теперішньому житті є [багато] цікавого. Якщо приїдеш — не впізнаєш Києва, так сильно він зростає...</i></p> <p><i>Думаю вже закінчувати, бо дуже втомився, тим більше що мушу ще написати Mamі й тітці Гелі...</i></p> <p><i>Цілую Тебе гаряче й з нетерпінням чекаю відповіді. Міцно люблю Тебе. Батько</i></p>



19. Profesor Konstanty Regamey w wianuszku uczennic w Instytucie Dramatyczno-Muzycznym im. M. Łysenki w Kijowie prawdopodobnie zdjęcie z Jubileuszu 50-lecia w czerwcu 1929 roku. Z powodu presji politycznych władzy sowieckiej Instytut Łysenki został zamknięty w 1932 r.

19. Професор Костянтин Регамей серед учениць в Музично-драматичному інституті імені М. В. Лисенка в Києві — ймовірно, світлина з ювілею 50-річчя в червні 1929 року. Унаслідок політичного тиску радянської влади Інститут Лисенка було закрито 1932 року.

СТАНКЕВИЧ ЄЖИ**ТРАГІЧНА ДОЛЯ МИТЦЯ-КИЯНИНА
КОСТЯНТИНА РЕГАМЕ ТА ЙОГО СПАДЩИНИ
(НОВІ МАТЕРІАЛИ З КРАКОВА)**

Перш ніж перейти безпосередньо до теми, дозвольте мені з нагоди 85-річчя Спілки композиторів Польщі передати побажання добробуту й міцного здоров'я пані професорці **Лесі Дичко**, яку в Польщі згадують і пам'ятають завдяки фестивалю хорової та церковної музики в Супраслі, а також через її дружбу з покійним композитором Ромуальдом Твардовським. Прошу також передати особливі слова подяки й вітання пані професорці **Олені Таранченко**. А ще — щиро привітати учасника пленарного засідання, який долучається до нас онлайн із Варшави, **Єжи Корновича**, колишнього визначного президента Спілки композиторів Польщі та директора Міжнародного фестивалю «Варшавська осінь»!

Після тривалої перерви — відколи 2014 року Національна музична академія України імені П. І. Чайковського надала мені почесне звання *doctor honoris causa* й призначила «почесним професором» цього провідного українського закладу вищої освіти, — я знову повертаюся до вас, до всіх моїх друзів, і повертаюся з новими відомостями.

Минуло чимало часу, проте я не полишив цієї теми; навпаки, постійно продовжую працю над дослідженням життя і творчості Костянтина Казимира Рудольфовича Регамея (1879–1938) — батька, діяльність якого була пов'язана з Києвом, а також його сина Костянтина Регамея — у Варшаві та Лозанні.

У **першій частині** мого виступу я розгляну нові документи з архіву НКВС, які нещодавно були оприлюднені в Україні й стосуються смерті Костянтина Казимира Регамея 1938 року. У другій частині представляю рукопис його фортепіанного Концерту *фа-дієз мінор*, віднайдений у Кракові.

Одна з тез нинішньої конференції — «Музично-драматичний інститут імені М. В. Лисенка як чинник формування національного професіоналізму в музиці (120 років від заснування)» — безпосередньо стосується постаті Костянтина Казимира Рудольфовича Регамея.

Народився Казимір Регамей 1879 року в Жмеринці на Поділлі, він закінчив клас фортепіано Анни Єсипової у Санкт-Петербурзькій консерваторії. Педагогічну кар'єру розпочав у музичній школі, заснованій у Києві разом із дружиною Лідією Славіч-Регамей, також випускницею класу Єсипової. Уже за кілька років Костянтин Рудольфович був відомий як дуже добрий піаніст і акомпаніатор, який працював переважно в Радіокомітеті. У 1928 році його було призначено професором фортепіано в Інституті імені М. В. Лисенка. Він виступав у багатьох концертах із видатними співаками тієї епохи, зокрема з двома баритонами — Михайлом Бочаровим і Миколою Філімоновим — і тенором Дмитром Ревуцьким. Також він акомпанував їм у високо оцінених радіопередачах Левка Ревуцького в студії київського радіо, присвячених розвитку жанру сольної пісні.

Вихований в Одесі в родині з польськими традиціями, серед тих, хто говорив і писав польською мовою, Костянтин Казимір став шанувальником і знавцем польської музики; більше того, навіть українська влада визнала його експертом із польської музики. У 1936 році він отримав доручення від української радянської влади організувати польський ансамбль пісні й танцю, який дуже швидко розпочинає концертну діяльність. Як засновник і керівник колективу він повідомляє про це на сторінках журналу «Радянська музика» у 1936 і 1937 роках.

Однак НКВС здійснює жорсткі й несподівані арешти серед польських учасників ансамблю. Зрештою, 14 грудня 1937 року було заарештовано й самого керівника — Регамея.

Допити НКВС тривали лише чотири дні, і 18 грудня 1937 року Регамею було висунуто обвинувачення у шпигунстві на користь буржуазної Польщі. Він відкрито визнав, що

відвідував польське посольство в Києві з метою передати й отримати листи від свого сина, якого після революції мати, Лідія Славич, забрала до Варшави і за яким він дуже тужив.

Звинувачення у шпигунстві, висунуте проти Регамея, ґрунтувалося на мотиві голоду, що панував тоді в Києві: піаніста звинувачували в тому, що він нібито передавав інформацію про цей голод до польського посольства. Водночас проблема голоду була повсякденною й загальновідомою, вона всім завдавала страждань і тяжіла над усіма, тож не могла бути державною таємницею.

Публічно були оприлюднені чотири документи НКВС, розміщені на українських ресурсах «Національний історико-меморіальний заповідник — Биківнянські могили», разом зі статтею Олени Полідович. Вони містять рішення НКВС про арешт, опис вилучення особистих речей, що належали до обстановки квартири піаніста, фрагмент допиту обвинуваченого, а також витяг із винесеного смертного вироку й трагічне підтвердження його виконання — розстрілу 20 січня 1938 року опівночі в київській в'язниці (ілюстрації 3–6).

Через 86 років ми нарешті маємо повну правду про те, якою трагічною була загибель Костянтина Казимира Рудольфовича Регамея — його розстріляно. Таких подробиць не знала навіть Наталія Махаріна, друга дружина Костянтина Рудольфовича. Після війни вона мешкала в Москві разом із чоловіком Борисом Маркусом і дочкою Світланою, яка була інженеркою. У 1957 році Махаріна з родиною звернулася до найвищих органів Союзу з проханням про реабілітацію свого чоловіка — піаніста і композитора, педагога Інституту імені М. В. Лисенка в Києві, — і таку реабілітацію було здійснено. Костянтина Рудольфовича Регамея реабілітували й публічно очистили від неправдивих звинувачень у шпигунстві. Він був порядним громадянином, митцем, пристрасним служителем музики, однак фальшиві політичні обставини прирекли його на смерть.

Протягом багатьох років про таку трагічну смерть батька не знав і його син — Костянтин Регамей, ані тоді, коли жив

у Варшаві, ані в Лозанні, адже помилково поширювалася інформація про смерть його батька в ГУЛАГу. Син був видатною, надзвичайно шанованою постаттю музичного життя — спочатку у Варшаві (до 1944 року), а згодом у Лозанні, у франкомовній частині Швейцарії, у кантоні Во (Vaud). Він був відомим і високо цінованим професором індуської філології в університетах Лозанни та Фрібура (Fribourg).

Цікавим аспектом цієї справи є те, що в протоколі НКВС Костянтина Казимира Регамея-батька названо поляком. А втім, за походженням він був швейцарцем (нащадком еміграції свого прадіда Людвіга Регамея з кантону Во до Вільна в середині XIX століття). Не маючи змоги знати ці документи, автор Антон Муха у довіднику «Композитори України та української діаспори» (Київ, 2004) зазначає: «Регамей — за походженням поляк» [2004, с. 250]. Це свідчить про те, наскільки сильним було ототожнення польськості з постаттю Костянтина Казимира Рудольфовича.

У відродженій та вільній Україні кілька авторів, зокрема Лю Олександрівна Пархоменко, Валентина Кузик, Іван Лисенко, згадують прізвище Регамея серед багатьох інших репресованих музикантів і композиторів. Проте й донині в Україні немає монографічного дослідження, присвяченого Регамею.

Перший біографічний нарис про Регамея-батька, після багаторічного збирання матеріалів, мені вдалося реконструювати й одразу опублікувати в *Польській музичній енциклопедії* PWM у Кракові 2004 року під редакцією докторки Ельжбети Дзембовської (Elżbieta Dziębowska) — рівно двадцять років тому. Цю енциклопедичну статтю про Регамея, яка й нині залишається актуальною, тепер перекладено українською мовою; бібліографію доповнено за сприяння пані Валентини Кузик, і матеріал було опубліковано в шостому томі «Української музичної енциклопедії» [Станкевич, 2023]. Це перша докладна енциклопедична стаття-гасло про Костянтина Рудольфовича Регамея в українській науковій літературі.

Друга частина доповіді присвячена представленню невідомого раніше рукопису *Фортепіанного концерту фа-дієз мінор* оп. 21 Костянтина Рудольфовича, який було знайдено в Кракові. Це сталося під час ліквідації квартири останньої з родини, що мешкала в Кракові, — Ганни Кухарської-Регамей, дружини Костянтина Регамея-сина. У Кракові також померла пані Данута Кухарська — старша сестра Ганни Кухарської. Батько цих двох сестер, Данути й Ганни, Владислав Кухарський, був міністром скарбу польського уряду в період між двома світовими війнами. Родина жила замож-но, мала квартири у Варшаві та Кракові, а також гарний маєток у Серакові неподалік Кракова. Саме там Костянтина, ще студента, запрошували давати уроки дочкам міністра.

Як саме партитура Фортепіанного концерту Костянтина Рудольфовича потрапила з Києва до Кракова — невідомо; імовірно, її перевезли з Києва до Варшави хтось із знайомих або близьких. До цього кола осіб могла належати видатна співачка Єва Бандровська-Турська (Ewa Bاندrowska-Turska), примадонна Варшавської опери, яка виступала в Києві, або відомий диригент Гжегож Фітельберг (Grzegorz Fitelberg), що певний час працював у Радіокомітеті в Києві як диригент оркестру — там, де Костянтин Казимирович був концертмейстером, піаністом і керівником секції акомпанементу, відповідальним за шістьох акомпаніаторів.

В одному з листів 1934 року, які опосередковано стали причиною звинувачення НКВС і засудження Регамея до страти, батько звертається до сина з питанням: «Чи пробував ти колись грати мій фортепіанний концерт? Ймовірно, незабаром я буду його демонструвати в Союзі радянських композиторів, де я є відповідальним секретарем...». Це речення з листа батька є єдиним свідченням, що вказує на наявність цього концерту, і підтверджує факт, що партитура була передана до Польщі.

Уся відома нам досі творчість Регамея-батька — це фортепіанні мініатюри й пісні, романси на тексти популярних поетів Леоніда Андрусова, Семена Надсона, Олексія

Апухгіна чи Костянтина Рошера — належала до пізньоромантичного стилю. Ці романси демонструють визначний талант композитора-мелодиста, уміння створювати прекрасну кантилену, підтриману віртуозним фактурним акомпанементом фортепіано (ілюстрації 11–13).

Крім того, Регамей у листуванні із сином згадував роботу з оркестром та підготовку аранжувань і різних обробок. Проте лише поява цього рукопису дає нам змогу побачити велику форму, написану для сольного фортепіано із супроводом другого фортепіано. З атмосфери пізнього романтизму ми наближаємося до більш складної, постскріабінівської гармонії і атмосфери творів раннього Рахманінова. Справжнє ж проривання гармонії у прогресивну та більш сучасну здійснив лише його син Костянтин у перших фортепіанних творах, також у мініатюрах і прелюдях, створених у Варшаві у 1920-х роках.

Знайдений Концерт *фа-дієз мінор* оп. 21 Регамея-батька складається з двох частин, що збереглися, — *Allegro con spirito* й *Andante cantabile*, що становить понад 30 хвилин музики. Третя частина, *Finale*, у рукописі обривається після перших 42 тактів і не має продовження, не даючи уявлення про розвиток фінальної частини (ілюстрації 14–16).

Знайдені твори Регамея-батька — пісні та фортепіанні твори, опубліковані видавництвом Г. І. Індришка в Києві, — уже неодноразово виконувалися на концертах у Кракові на Міжнародному фестивалі «Дні музики краківських композиторів», а також у Варшаві, Києві й Вінниці, зокрема на концертах з нагоди сторіччя від дня народження його сина 2007 року та 70-річчя трагічної смерті батька 2008-го.

Найважливішим проектом у популяризації творчості і вшануванні пам'яті Регамея є публікація серії нотних збірок, що містять ранні вокальні й фортепіанні твори. Вони видані у серії нот (двома мовами — французькою та польською) видавництвом «Musica Iagellonica» у Кракові на основі рукописів, які мені вдалося знайти в Архіві Регамея в кантональній та університетській бібліотеці в Лозанні.

Водночас усі ці пісні й твори вже записані на CD видавництва POLMIC, що належить Союзу польських композиторів. Першим був подвійний альбом «Regamey and Regamey» у запису сопрано Ольги Пасічник, видатної української співачки, яка працює в Польщі разом із сестрою-піаністкою Наталією Пасічник з Королівської музичної академії в Стокгольмі. На другому диску «Regamey & Regamey» ми записали всі пісні сина і батька для баритона у виконанні швейцарського соліста Роберта Коллера (Robert Koller) із Базеля, який співає ці твори французькою, німецькою, російською та польською мовами. Розпочато запис третього диску з ново-відкритим Концертом *фа-дієз мінор* разом із його чудовими фортепіанними мініатюрами. Цей диск також вийде у видавництві POLMIC.

На завершення доповіді зазначу, що це — усе, що ми, музикознавці й гуманітарії, можемо сьогодні зробити для порятунку й збереження музичної та мистецької спадщини. Поети стверджують: «Любов сильніша за смерть». Тож постараймося, хоча б у такий спосіб, завдяки нашій силі, наполегливості й праці чинити опір загибелі та протистояти жорстокій війні, зберігаючи й рятуючи від знищення цілі простори культури, краси та віри у майбутнє.

Bibliografia

1. Регаме (Регамей) Костянтин Рудольфович. Муха А. І. *Композитори України та української діаспори* : довідник. Київ : Муз. Україна, 2004. С. 250.

2. Станкевич Є. (додатки й уточнення В. В. Кузик). Регаме Костянтин-Казимир Рудольфович. *Українська музична енциклопедія*. Т. 6 : *Рааб — Сятецький* / ред. кол.: Г. А. Скрипник (гол.), А. П. Калениченко, О. М. Немкович (заст. гол.), І. М. Сікорська (відп. секр.). Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2023. С. 55–56.

3. Станкевич Є. Регамей Костянтин Костянтинович. *Українська музична енциклопедія*. Т. 6 : *Рааб — Сятецький* / ред. кол.: Г. А. Скрипник (гол.), А. П. Калениченко, О. М. Немкович (заст. гол.), І. М. Сікорська (відп. секр.). Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2023. С. 56–57.

МАТЕРІАЛИ КОНФЕРЕНЦІЇ

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.8.2025.355516>

УДК 78.036:78.071.1Алмаші:780.614.335(477)(045)

АВРАМЕНКО М. М.

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

Avramenko, Myroslav. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music; Postgraduate student at the Department of History of the Ukrainian Music and Musical Ethnology. Academic advisor — Marianna Kopytsia, Doctor of Art Studies (Dr. Hab.), Professor, Head of the Department (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0007-9969-5517>

miryik777@gmail.com

ТЕНДЕНЦІЇ ПОЛІСТИЛИСТИКИ В КОНЦЕРТІ ДЛЯ КОНТРАБАСА І СТРУННОГО ОРКЕСТРУ ЗОЛТАНА АЛМАШІ

TRENDS OF POLYSTYLISTICS IN THE CONCERTO FOR DOUBLE BASS AND STRING ORCHESTRA BY ZOLTAN ALMASHI

Сучасна українська музика характеризується поєднанням традиційних цінностей із новітніми стильовими тенденціями та є частиною світового культурного процесу. У цьому контексті особливе значення має полістилістика, яка відкриває можливості для взаємодії різних жанрів, стилів і технік. Сформована в добу постмодернізму, вона відображає склад-

ність сучасного світу та слугує підґрунтям для осмислення культурних, соціальних і політичних контекстів.

Концерт для контрабаса Золтана Алмаші посідає помітне місце в розвитку українського контрабасового репертуару. Завдяки концептуальній ідеї твір виходить за межі традиційних жанрових рамок і збагачує інструментальну палітру сучасної музики. У Концерті контрабас репрезентує новий рівень емоційного самовираження.

Однією з найцікавіших рис цього твору є прагнення привернути увагу до контрабаса як сольного інструмента з унікальним тембром і широкими виражальними можливостями. Композиція переконливо демонструє, що контрабас здатний виступати не лише як засіб акомпанементу, а й як повноцінний носій складних музичних концепцій. Це особливо вагомо для української музичної культури, у якій розвиток контрабасового репертуару є актуальним завданням.

Полістилістика — одне з найвизначніших явищ музичного мистецтва ХХ–ХХІ століть, яке тісно пов'язане з ідеями постмодернізму. Вона пройшла шлях від фрагментарного поєднання стилів до формування цілісної концепції. У ХХ столітті техніка композиції представлена у творчості Чарльза Айвза, Лучано Беріо, Олів'є Мессіана й Альфреда Шнітке.

В Україні полістилістика почала активно розвиватися наприкінці ХХ ст. у творах Мирослава Скорика, Валентина Сильвестрова, Євгена Станковича, Івана Карабиця та ін.

Золтан Гаврилович Алмаші (нар. 22 січня 1975 року, Львів) — відомий український композитор та віолончеліст, один із яскравих представників полістилістики в сучасній українській музиці. У його творчості поєднуються традиції та новації, емоційна експресія та концептуальна складність.

Золтан Алмаші здобув освіту у Львівському державному музичному інституті (нині Львівська національна академія) імені М. В. Лисенка зі спеціальностей віолончель (1998) і композиція (1999). У 1999–2002 роках він продовжив навчання в асистентурі-стажуванні в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського.

З 2001 року З. Алмаші є членом Національної спілки композиторів України. Викладав у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського. Він є лауреатом численних міжнародних конкурсів, відзначений престижними преміями: імені Левка Ревуцького (2003), імені Бориса Лятошинського (2013), імені Віктора Косенка (2024). У 2024 році Золтану Алмаші присвоєно звання заслуженого артиста України. Його твори виконують у багатьох країнах, зокрема Польщі, Німеччині, Франції, Швейцарії, США.

Золтан Алмаші майстерно поєднує елементи різних стилів — від традиційного українського фольклору і класичних форм до авангардних технік. Його підхід до полістилістики ґрунтується на глибокому розумінні національної традиції та водночас відкритості до сучасних музичних ідей.

У Концерті *сі-мінор* для контрабаса і струнного оркестру (2014) інтегровано різноманітні стилі й виражальні засоби: у драматургії твору автор використав елементи мінімалізму, спектралізму, неофольклоризму та алузій на електронну музику. Кожна частина має свою концептуальну роль, створює враження музичної розповіді, яка веде слухача крізь різні настрої, епохи.

Варто згадати присвяту цього концерту Назарію Стецю, видатному українському контрабасисту. Твір написано під впливом його високого рівня володіння інструментом, що глибоко вразив композитора. Назарій Стець є також визначним популяризатором контрабасової музики як в Україні, так і за її межами.

Перша частина — «Елегія» — найоб'ємніша у творі. Термін «елегія» в музичній традиції вживається для позначення ліричних, часто трагічних композицій. У цьому творі вона становить ядро концерту, концентруючи основний емоційний і тематичний зміст. Сольна партія контрабаса тут досить складна. Ця елегія може трактуватись як метафора боротьби між індивідуальним і колективним, що характерно для стилістичних підходів постмодернізму.

Друга частина — «Інтерлюдія 1» — відкриває серію інтерлюдій, які виконують функцію коротких переходів

між частинами концерту. У цих інтерлюдіях З. Алмаші втілює пошук музичного матеріалу для майбутніх епізодів. Тут відчувається особлива ліричність, яку сам композитор називає «хворобливою лірикою».

Третя частина — «Мультфільм» — демонструє використання прийомів звукового гротеску, створення яскравих образів, що асоціюються з дитинством. Шарж і пародія в цій частині відображають естетику спрощення. Швидкі переходи від *pizzicato* до *arco*, складні флажолети й нестандартні ритми становлять справжній виклик для виконавця.

У четвертій частині — «Техно» — композитор звертається до музичного мінімалізму та імітує звучання електронної музики. Техно як жанр електронної музики вирізняється механічними, повторюваними ритмами, що створюють відчуття технічності й урбаністичності. У цій частині З. Алмаші майстерно передає ці риси засобами оркестрового звучання, а контрабас постає як єдина «жива» думка.

П'ята частина — «Інтерлюдія 2» — виконує функцію з'єднувального елемента між частинами. Тут митець знову повертається до мінімалістичних прийомів, проте надає їм більшої мелодійності.

Шоста частина — «Райдуга в січні» — поетична і водночас драматична. У ній застосовано техніку спектралізму, яка ґрунтується на акустичному аналізі звуків і гармонічному спектрі. Цей стиль сформувався у Франції в 1970-х роках, він дає змогу композиторам створювати багаті тембральні структури. З. Алмаші використовує спектралізм як художній засіб, щоб передати ідею веселки, яку він побачив у січні 2014 року, — у період трагічних подій Революції гідності. Це створює відчуття химерності, яке додає драматизму й тривожності. У цій частині також помітний вплив алеаторики, коли виконавці мають певну свободу у визначених темпах або динаміці.

Сьома частина — «Інтерлюдія 3» — веде до фіналу твору, поєднуючи мотиви попередніх частин. У ній чітко простежується тематичний зв'язок із головною темою наступних варіацій, яким завершується Концерт.

Фінальна частина — «Варіації на тему Боттезіні» — це вершина концептуального твору. Основу цих варіацій становить тема з Концерту № 2 для контрабаса з оркестром *сі мінор* Джованні Боттезіні (Giovanni Bottesini), видатного італійського контрабасиста XIX ст. Цікавим є те, що З. Алмаші бере за основу для своїх варіацій мотив із коди першої частини Концерту в партії віолончелей. Він переосмислює цю тему, інтегруючи її в сучасний контекст і надаючи їй демонічного характеру і драматичності. У варіаціях поєднуються теми з попередніх частин. Фінал пов'язаний із трагічною образністю.

Полістилістика в цьому творі постає головним засобом художнього висловлювання, за допомогою якого автор досліджує складність сучасного світу. Використанням стилістичних контрастів створено багатовимірний музичний простір. Прийоми спектралізму у частині «Райдуга в січні» стають метафорою химерної краси, яку композитор асоціює з історичними подіями, а фольклорні мотиви трансформуються в сучасну форму неофольклоризму. Стилістика й образність цих частин не перебувають у конфлікті, а, навпаки, доповнюють одна одну, формуючи нову художню якість, що виходить за межі традиційного розуміння жанру концерту.

З. Алмаші не обмежується цитуванням чи стилізацією. Він використовує стилі для передачі емоцій і символів, влітаючи їх у драматургію твору. Концерт відкриває нові горизонти для контрабасового репертуару. Полістилістика в сольній партії дає змогу контрабасу вийти за межі традиційних функцій, перетворюючи його на носія глибокого художнього змісту.

Отже, концерт *сі мінор* для контрабаса і струнного оркестру є свідченням зрілості української музичної традиції. У цьому творі полістилістика стає засобом художнього мислення, зберігаючи зв'язок із національними культурними кодами та відкриваючи нові перспективи для розвитку сучасної музики.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.8.2025.355517>
УДК 7.038.53:004.946(045)

АНТИПІНА І. О.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського; доктор філософії, викладач кафедри теорії та історії культури, начальниця науково-інформаційного відділу Центру музичної україністики імені Героя України М. М. Скорика (Київ, Україна).

Antipina, Inna. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. PhD, Lecturer at the Department of Theory and History of Culture, Head of the Scientific and Information Department of the Hero of Ukraine M. M. Skoryk's Center of Ukrainian Music Studies (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-3845-9629>

innaantipina92@gmail.com

КІБЕРПРОСТІР І МИСТЕЦТВО: ВІРТУАЛЬНА РЕАЛЬНІСТЬ ЯК НОВИЙ ХУДОЖНІЙ ВИМІР

CYBERSPACE AND ART:

VIRTUAL REALITY AS A NEW ARTISTIC DIMENSION

Стрімкий розвиток цифрових технологій у XXI столітті докорінно трансформує не лише соціальні та комунікативні процеси, а й саму природу художньої творчості. Кіберпростір як нове культурне середовище зумовлює появу принципово інших форм мистецької взаємодії, у межах яких змінюються традиційні уявлення про матеріальність, тілесність, авторство і глядацький досвід. Особливу роль у цих процесах відіграє віртуальна реальність (Virtual Reality, VR), яка забезпечує повне занурення в штучно змодельовані світи, формуючи унікальний імерсивний досвід.

У сучасних наукових дискусіях VR розглядається як метамедіум, здатний інтегрувати візуальне мистецтво, музику,

театр, перформанс і архітектуру в єдине синтетичне середовище. Такий підхід актуалізує нову естетику, що ґрунтується на інтерактивності, мультимодальності й співтворчості. Як наслідок, лінійна модель «автор — твір — глядач» поступається місцем складній мережі взаємодій, у якій користувач стає активним співучасником художнього процесу.

Попри значну кількість праць, присвячених технічним аспектам VR, його художньо-естетичний потенціал і культурна роль залишаються недостатньо систематизованими. Особливо це відчутно в контексті міждисциплінарних студій на перетині мистецтвознавства, культурології, медіатеорії та музикознавства. Це зумовлює потребу в комплексному аналізі віртуальної реальності як нового художнього виміру, здатного трансформувати самі засади мистецької комунікації.

Мета публікації — осмислити кіберпростір як середовище сучасної художньої творчості та виявити специфіку віртуальної реальності як нового естетичного виміру.

Завдання дослідження — розглянути основні характеристики VR-мистецтва, визначити його естетичні й комунікативні риси, а також окреслити перспективи розвитку імерсивних практик у контексті цифрової культури.

У сучасній гуманітаристиці кіберпростір дедалі частіше розглядається не лише як технологічне середовище, а і як автономна культурна реальність, у якій формуються нові моделі сприйняття, комунікації і творчої діяльності. Віртуальна реальність (VR) у цьому контексті постає як художній простір нового типу, що радикально трансформує взаємини між митцем, твором і глядачем. Як зауважує Джанет Мюррей (Janet Murray), «віртуальна реальність не просто імітує дійсність, а створює альтернативні форми буття, у яких користувач набуває ролі активного учасника події» [2017].

Однією з визначальних характеристик VR-мистецтва є ефект занурення (імерсивність), який ґрунтується на відчутті присутності у змодельованому середовищі. За визначенням Мела Слейтера (Mel Slater), присутність у віртуальній реальності — це «перцептивна ілюзія перебування в іншому місці,

за якої людина реагує на цифрове середовище як на фізично реальне» [2009]. Саме цей ефект перетворює естетичний досвід із пасивного споглядання на інтерактивний процес, у якому глядач стає співучасником художнього акту.

Важливим аспектом є феномен співприсутності, що виникає під час взаємодії з іншими користувачами VR-простору або цифровими агентами. Мел Слейтер і Марія Санчес-Вівес (Maria V. Sanchez-Vives) підкреслюють, що «відчуття спільної присутності формує новий тип соціальної реальності, у якій емоційні реакції та комунікація за інтенсивністю цілком зіставні з безпосереднім міжособистісним контактом» [2016]. У мистецькій площині це відкриває шлях до створення колективних перформансів, інтерактивних інсталяцій та віртуальних концертів, у яких простір і звук утворюють цілісну художню тканину.

Занурення у VR-середовище докорінно змінює характер емоційного переживання. Автори емпіричних досліджень Деніел Фрімен (Daniel Freeman), Сусіла Рів (Susila Reeve), Анна Робінсон (Anna Robinson), Еймі Елерс (Aimee Ehlers), Девід Кларк (David Clark), Бернхард Шпанланг (Bernhard Spanlang), Мел Слейтер підтверджують, що «імерсивні технології здатні значно посилювати емоційну залученість, викликаючи глибші реакції співпереживання та емпатії, ніж традиційні медіа» [2017]. У цьому сенсі VR-мистецтво забезпечує унікальні умови для розвитку нового типу естетичного досвіду, що ґрунтується на тілесному залученні та сенсорній співучасті.

Особливу роль у формуванні цього досвіду відіграє звук. Просторове аудіо у віртуальній реальності не лише супроводжує візуальні образи, а й виконує функції навігації і драматургічної організації простору. Як зазначають Джу Єн Хонг (Joo Young Hong), Цзяньцзюнь Хе (Jianjun He), Бхан Лам (Bhan Lam), Рішабх Гупта (Rishabh Gupta) та Ган Вун-Сен (Gan Woon-Seng), «тривимірний звук у віртуальному середовищі створює ефект акустичної архітектури, завдяки якій слухач інтуїтивно орієнтується в цифровому просторі»

[2017]. Це відкриває принципово нові горизонти для музичного мистецтва: звук перестає бути лінійною послідовністю й перетворюється на багатовимірне середовище взаємодії.

З погляду теорії цифрової культури, VR-арт можна розглядати як прояв «варіативної естетики», яку концептуалізував Лев Манович (Lev Mazovich). Дослідник наголошує, що «цифрові медіа трансформують художній твір у відкрити систему, яка змінюється залежно від дій користувача» [Manovich, 2001, с. 37]. У віртуальній реальності ця відкритість набуває граничної форми: кожен акт взаємодії породжує унікальний художній сценарій, що ніколи не повторюється в ідентичному вигляді.

Наукова новизна VR-мистецтва полягає у створенні метамедіуму, який синтезує візуальне мистецтво, музику, театр, перформанс і архітектуру. Як зазначають Френк Біочча (Frank Biocca) й Бен Делейні (Ben Delaney), «віртуальна реальність розширює межі людського сприйняття, створюючи нову екологію досвіду, де тіло, свідомість і технологія функціонують як єдине ціле» [1995, с. 121]. Це дає підстави розглядати VR не лише як технічну інновацію, а як фундаментальний зсув у культурній парадигмі.

Аналіз сучасних проєктів дає змогу простежити трансформацію художніх стратегій у напрямі імерсивності, мультимодальності й інтерактивності. Репрезентативним прикладом є VR-досвід «Tree» (The New Reality Company, 2017), у якому користувач послідовно переживає метаморфози дерева: від насіння до дорослої рослини, а згодом — до її знищення. Концептуальна цінність проєкту полягає не лише у використанні візуальних і звукових ефектів, а й у формуванні тілесно-емоційної емпатії: глядач відчуває фізичну присутність «у тілі» іншої живої істоти. Отже, VR трансформує традиційну модель естетичного споглядання, формуючи новий тип екологічної чутливості.

Схожу стратегію застосовує Марина Абрамович у VR-перформансі «Rising» (2018): цифрова копія художниці, зануреної у воду, реагує на дії користувача. Віртуальний

простір тут стає зоною морального вибору: кожна дія чи бездіяльність глядача безпосередньо впливає на розвиток події. Така взаємодія демонструє зсув від репрезентації до етичної співучасті: художній акт перетворюється на форму екзистенційного досвіду. Аналіз цього прикладу свідчить про те, що VR-мистецтво здатне не лише імітувати фізичну реальність, а й моделювати складні моральні та філософські ситуації.

У сфері музейних практик знаковим є «The Kremer Collection VR Museum» (2018), який відтворює повноцінний віртуальний простір із цифровими копіями живописних шедеврів. Тут кіберпростір не просто репрезентує експозицію, а формує альтернативну модель музейної комунікації: глядач сам конструює траєкторію руху, обирає ракурс сприйняття і темп взаємодії з творами. Такий формат радикально змінює концепцію музейного досвіду, перетворюючи його з регламентованого маршруту на персоналізований художній простір.

Особливої уваги заслуговують VR-проекти, що поєднують візуальне мистецтво з музикою та просторовим звуком. Так, у VR-фільмі «Spheres: Songs of Spacetime» (2018) звук стає основним елементом просторової навігації, а музична тканина вибудовує драматургію занурення. У цьому проекті музика не супроводжує зображення, а створює автономний просторово-часовий вимір, у якому слухач рухається синхронно з візуальними структурами. Аналіз таких практик дає змогу говорити про становлення нової моделі музичної композиції, орієнтованої на просторову організацію звукового середовища, а не на лінійний розвиток.

Український контекст VR-мистецтва репрезентує проєкт «Ukraine. Wartime Art» (2023), у якому віртуальна реальність постає інструментом документування й художнього осмислення війни. Віртуальні реконструкції зруйнованих міст, інтерактивні інсталяції та звукові ландшафти формують багатовимірний досвід співпереживання. Тут VR виконує функцію не лише художньої репрезентації, а й соціокультурної пам'яті, створюючи нові форми комеморації та колективного опрацювання травматичного досвіду.

Узагальнюючи ці приклади, можна визначити основні риси VR-мистецтва як нового художнього виміру:

- імерсивність — створення ефекту повної присутності;
- інтерактивність — активна участь глядача у формуванні художнього процесу;
- мультимодальність — синтез візуальних, звукових, просторових та тілесних компонентів;
- процесуальність — відкритість художньої форми до змін і варіативності.

Наукова новизна здійсненого аналізу полягає у виявленні VR-арту як простору трансформації естетичного суб'єкта: сприйняття втрачає споглядальність і набуває рис тілесно-емоційного досвіду. Отже, віртуальна реальність формує новий тип художньої свідомості, орієнтованої на співприсутність, емпатію і активне конструювання сенсів. Дослідження дає змогу стверджувати, що віртуальна реальність у контексті сучасного мистецтва постає не як допоміжний технологічний інструмент, а як самостійний художній вимір, здатний радикально трансформувати естетичний досвід. Кіберпростір створює принципово нові умови художньої комунікації, у межах яких розмиваються грані між творцем і реципієнтом, матеріальним і цифровим, реальним і віртуальним.

VR-мистецтво актуалізує зміну парадигми сприйняття — від дистанційованого споглядання до імерсивної взаємодії, що поєднує когнітивні, емоційні й тілесні компоненти. У цьому сенсі віртуальна реальність сприяє утвердженню нової естетики, яка ґрунтується на принципах інтерактивності, мультимодальності й співтворчості. Художній твір перестає бути статичним об'єктом і перетворюється на відкрити динамічну систему, яку користувач щоразу заново конструює у процесі взаємодії.

Інтерпретація віртуальної реальності як метамедіуму, що інтегрує різні види мистецтва в єдине синестезійне середовище, розширює теоретичні межі сучасного мистецтвознавства й медіатеорії. Перспективними напрямками подальших студій є аналіз естетичних механізмів імерсивного

впливу, роль штучного інтелекту у створенні адаптивних художніх середовищ, а також вивчення терапевтичного й освітнього потенціалу VR-мистецтва. У ширшому культурному контексті віртуальна реальність постає не лише технологією, а й простором формування нової художньої чутливості: мистецтво перетворюється на відкритий динамічний процес, адаптований до викликів цифрової епохи.

Список використаної літератури

1. Biocca F. Delaney B. Immersive Virtual Reality Technology. Biocca F., Levy M. (eds.). *Communication in the Age of Virtual Reality*. Hillsdale : Lawrence Erlbaum Associates, 1995. P. 57–126.
2. Freeman D., Reeve S., Robinson A. et al. Virtual reality in the assessment, understanding, and treatment of mental health disorders. *Psychological Medicine*. 2017. Vol. 47. No. 14. P. 2393–2400. DOI: <https://doi.org/10.1017/S003329171700040X>.
3. Hong J. Y., He J., Lam B., Gupta R., Gan W.-S. Spatial Audio for Soundscape Design: Recording and Reproduction. *Applied Sciences*. 2017. Vol. 7. No. 6. DOI: <https://doi.org/10.3390/app7060627>.
4. Manovich L. *The Language of New Media*. Cambridge : MIT Press, 2001. 354 p.
5. Murray J. *Hamlet on the Holodeck: The Future of Narrative in Cyberspace*. Cambridge : MIT Press, 2017. 384 p.
6. Slater M. Place illusion and plausibility can lead to realistic behaviour in immersive virtual environments. *Philosophical Transactions of the Royal Society B : Biological Sciences*. 2009. Vol. 364, No. 1535. P. 3549–3557. DOI: <https://doi.org/10.1098/rstb.2009.0138>.
7. Slater M., Sanchez-Vives M. V. Enhancing Our Lives with Immersive Virtual Reality. *Frontiers in Robotics and AI*. 2016. Vol. 3. Art. 74. DOI: <https://doi.org/10.3389/frobt.2016.00074>.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.8.2025.355518>

УДК 78(477)(05):008(045)

АПАЛЬКОВА І. О.

Канівський фаховий коледж культури і мистецтв; викладач-методист, викладач відділу народнопісенного мистецтва. Музичний альманах «Октава», головний редактор (Канів, Україна).

Apalkova, Iryna. Kaniv Vocational College of Culture and Arts; Teacher of the highest category (Methodist teacher), Teacher at the Department of folk and song art. Musical almanac “Octave”, Chief Editor (Kaniv, Ukraine).

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

zeitglas.kaniv@gmail.com

МУЗИЧНИЙ АЛЬМАНАХ «ОКТАВА» — НАДБАННЯ УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА

MUSIC ALMANAC «ОСТАВА» — ACQUISITION OF UKRAINIAN ART

Музичний альманах «Октава» — це повноколірне друковане видання, у якому висвітлюється розвиток українського музичного мистецтва сьогодення. Передусім він є інформаційним джерелом про аматорське музичне мистецтво.

Ця науково-популярна збірка адресована широкому колу шанувальників музики. На її сторінках публікуються нові пісні українських композиторів, інструментальні твори сучасних музикантів, статті-роздуми на музикознавчі теми, вірші, які могли б стати піснями, та інші матеріали.

Перший випуск альманаху «Октава» вийшов друком у травні 2015 року, саме до Шевченкових днів. Урочиста презентація видання відбулася у Спільці композиторів України, на міжнародному музичному форумі «Київ Музик Фест».

Уже перші випуски «Октави» зацікавили не лише палких шанувальників музичних видань, а й тих, хто лише відкриває для себе дивовижний світ музичного дозвілля як інтелектуального спілкування. Це підтвердили численні відгуки читачів, статті, радіо— й телепередачі.

Наведемо кілька цитат. Геннадій Ляшенко, композитор, народний артист України, лауреат Національної премії України імені Тараса Шевченка, зазначив:

... Цей музичний альманах, при всій оригінальності тематики та жанрів, як здається, продовжує ідеї Всеукраїнської музичної газети, друкованого органу Всеукраїнської Музичної Спілки; і це є важливою ознакою «життєвості» його жанрово-тематичного призначення. Саме ідея популяризації розмаїття музичної культури України парадоксально усуває вимоги обмеження тематики альманаху — регіональними та жанровими межами. Поняття «музичної культури України» — надзвичайно широке... Зробивши «базовим» для висвітлення регіон Черкащини, музичне життя України рельєфно представлене як цілісне явище... Привабливі «об'єднуючі» функції нового видання — у залученні різних авторів, дописувачів з різних регіонів, популяризація нових музичних творів аматорів; огляд аматорського концертного життя регіонів; «календар» освітньої інформації — розповіді про виконавців і композиторів у хронологічній послідовності, як вітчизняних так і світового значення (окрема галузь видання), — безперечно, сприятимуть його демократичному «звучанню», залучатимуть до дискусій широке коло прихильників аматорського мистецтва.

[Ляшенко, 2016, с. 65–66].

Іван Тараненко, композитор, секретар правління Національної спілки композиторів України, написав так:

... «Октава» з'явилась вчасно і на вкрай важливу потребу для висвітлення проблем і досліджень музичної культури й мистецтва України. Структура і зміст видання наповнені більшою мірою маловідомою інформацією,

як про певні факти із життя та діяльності відомих музикантів, так і розкриває для читача персоналії музикантів-аматорів, які не менш цінні й цікаві для музичної культури поруч із музикантами-професіоналами. Саме цей аспект є певною «фішкою» музичного альманаху.

Неабияку зацікавленість викликає блок авторських творів у нотному викладенні, що надає можливості для поширення творчості композиторів серед читачів і зацікавлених новинками музикантів, які можуть відобразити це в живому звучанні або прослухати ці твори по нотах у запису, якщо такі є в інтернеті чи на інших носіях. Структурно тут можна бачити і коротенькі статті, і замітки, і вірші для / або пісень. Колорит ілюстраційного супроводу, своєю чергою, надає відчуття живого сприйняття цього друкованого видання, яке можна потримати у руках. Бо в наш час шаленої кількості електронних видань, будемо чесними й відвертими, коли скажемо про те, що якоюсь мірою це також своєрідна розкіш, яка робить це видання ще більш цінним...

[Тараненко, 2016, с. 67–68].

Головна мета видання — популяризувати музичну культуру України. В альманаху є нариси й розвідки про творчість українських композиторів (насамперед композиторів-аматорів, без яких неможливо уявити музичне життя); публікації про виконавців різних жанрів, фестивалі, конкурси, концерти, музичні вистави, проблеми молодіжного мистецтва, освіти, науки, а також про музичне життя української діаспори тощо.

Зберігаючи статус довідково-дослідного видання, альманах водночас сприяє поширенню музичних знань і популяризує самодіяльну музичну творчість.

У виданні перевага надається статтям і розвідкам, присвяченим темам, щодо яких бракує доступної популярної літератури. У деяких випадках публікації можуть становити відтворення маловідомих матеріалів, які вже стали бібліографічною рідкістю (зокрема матеріалів давніших

періодичних видань або іноземних публікацій, що не перекладалися українською мовою).

Станом на сьогодні світ побачили сімнадцять випусків альманаху. На його сторінках друкувалися праці як українських музичних фахівців, журналістів, музикознавців, так і авторів із ближнього й дальнього зарубіжжя (Сполучені Штати Америки, Канада, Німеччина, Туреччина). Видання вже здобуло свою читацьку й авторську аудиторію.

Збірка містить такі розділи: нариси, пісні та ноти, інтерв'ю, неформат, сценарії, рецензії, автографи композиторів, поезії для композиторів — як вербальна основа вокальних творів.

Альманах доступний як у друкованому форматі, так і в електронній версії через інтернет-магазини України і США. Перші випуски, що вже повністю розійшлися у друкованому варіанті, можна безкоштовно завантажити на сайті міжнародного видавництва «Склянка Часу». Це саме стосується й нотних матеріалів, опублікованих у випусках: їх можна роздрукувати у будь-якому форматі та вільно користуватися.

Особливу увагу варто звернути на ефективність поширення інформації через інтернет-ресурси. Так, публікація четвертого випуску альманаху «Октава» на платформі Facebook зібрала 4173 перегляди лише за один день! На сторінках альманаху з'являються прем'єрні твори як авторів-початківців, так і вже знаних митців. Серед них — Геннадій Ляшенко, Вольфганг Шрайбер, Джордж Штайнер, Григорій Ганзбург, Ігор Тилик, Марина Денисенко-Сапмаз, Зеновій Корінець, Петро Андрійчук, Галина Савчук та інші.

Окремо слід назвати головні розділи альманаху:

1. Нариси, серед яких: «Незабутні спогади про композитора, Лауреата Шевченкової премії Геннадія Ляшенка»; «Одна із останніх пісень Івасюка»; «Мелодія Мирослава Скорика звучить у душі»; «Музичний доробок Олекси Кобця»; «Найпрестижніші імпрези українського народного співу»; «Музичні світи українок Анталії»; «Розвиток музичного мистецтва на Поділлі у XIX–XX століттях».

2. Ювілеї, зокрема: «Звичайно-надзвичайний Кирило Стеценко», «Новаторська тенденція в творчій діяльності Анатолія Авдієвського», «Яскрава зірка Поділля», «Подиву гідна (до 97-річчя Ірини Маланюк)», «50 років творчого життя Володимира Гайдамаки», «Берегиня української пісні Раїса Кириченко».

3. Інтерв'ю: Еліни Заржицької з Валентиною Фальковою та Оленою Швець-Васіною, Оксани Узікової з композитором Ігорем Тиликом, Ірини Апалькової з художнім керівником Національного заслуженого академічного хору України імені Григорія Верьовки Зеновієм Корінцем та інші.

4. Фестивалі та конкурси: Регіональний фестиваль мистецьких близнюків «Співучі дзеркала», «Сторінками міжнародного фестивалю академічної музики “Музичні імпрези України — 2018”».

5. Ноти композиторів: Володимира Байкіна, Миколи Ведемері, Геннадія Володька, Тетяни Глінчук, Андрія Єфремова, Юлії Кадар, Віталія Кирпатовського, Тимофія Морського, Антоніни Остролуцької, Івана Тараненка, Ігоря Тилика, Володимира Черненка, Лідії Яцкової та ін.

6. Тематичні сценарії: «Тарас Шевченко “Думи мої...”», «Перлини лірики Андрія Малишка» та ін.

Кожен новий випуск «Октави» наповнюється актуальними й суспільно значущими матеріалами. Редакція прагне зберегти і підтримати творчий потенціал і зацікавленість, які спонукають композиторів, поетів, виконавців і продюсерів поширювати музичні цінності серед людей нашої Батьківщини.

Особливо важливо це нині, коли країна переживає складні умови воєнного стану. Багато музикантів, артистів і митців не залишаються осторонь, а активно підтримують культурний фронт. Саме тому альманах «Октава» виконує свою провідну місію — об'єднує різні регіони України, від великих міст до найменших сіл.

Список використаної літератури

1. Ляшенко Г. І. Перший випуск. *Октава*. 2016. № 2. С. 65–66.
2. Тараненко І. І. Артефакт літопису музики української землі. *Октава*. 2016. № 2. С. 67–68.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.8.2025.355519>
УДК 78.036:780.614.331:78.071.1Фрейдлін(477)(045)

БАБІЙ М. М.

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, 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; Academic advisor — Olena Derevianchenko, Candidate of Art Studies (PhD), Associate Professor, Associate Professor (Kyiv, Ukraine).

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

mariia.m.babii@gmail.com

ЯН ФРЕЙДЛІН

ТА ЙОГО «МОНООПЕРА» ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО (ДО 80-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)

JAN FREIDLIN AND HIS MONO OPERA FOR SOLO VIOLIN (TO THE 80TH ANNIVERSARY OF HIS BIRTH)

Одеський композитор і ювіляр 2024 року Ян Фрейдлін (нар. 1944) відзначив своє 80-річчя. Хоча зараз він проживає в Ізраїлі, куди емігрував близько 30-ти років тому, його тісний зв'язок з Україною та одеською композиторською школою неможливо ігнорувати.

В інформаційному просторі є небагато відомостей про життєтворчість Я. Фрейдліна. Він — випускник Одеської державної консерваторії імені А. В. Нежданової (1971) по класу композиції Олександра Когана, який, як вихованець цього ж закладу, теж розвивав традиції одеської композиторської школи, зокрема її засновника Вітольда Малішевського,

а також Василя Золотарьова. У 1970–1980 роках Я. Фрейдлін очолював теоретичний відділ Одеської середньої спеціалізованої школи-інтернату імені П. С. Столярського (нині — Одеський державний музичний лицей імені професора П. С. Столярського), викладав теорію музики та композицію, одночасно вів клас композиції в Одеській консерваторії (тепер — Одеська національна музична академія) імені А. В. Нежданової. Спільно із Іваном Ботвиновим, Валерієм Сирохватовим, Геннадієм Глазачовим у ці роки Ян Фрейдлін був членом Одеської організації Національної спілки композиторів України. На початку 1990-х він емігрував до Ізраїлю, працював у музичній академії Тель-Авіва та в «Lewinsky College of music»¹ (Музична школа Левінського у Тель-Авіві).

У творчому доробку Я. Фрейдліна — різні жанри: симфонічна музика, вокальні й камерно-інструментальні опуси, музика до кінофільмів і театральних вистав тощо. Дослідники називають його композитором із «яскраво вираженим камерним жанровим нахилом» [Марків, 2022, с. 22], зазначають, що неоромантичному стилю митця притаманні композиторська індивідуальність, філософська естетика, образна стилістика з експресією та ліризмом [Марків, 2022, с. 22].

Скрипка — один із основних інструментів у камерно-інструментальній творчості композитора. Відомі його 19 творів² для різних камерних складів за участю скрипки.

¹ Lewinsky College of music — Музичний коледж Левінського у Тель-Авіві.

² Соната «Мізансцени» для скрипки й віолончелі, «Очікування» для скрипки, флейти і фортепіано (1982), «Соната у трьох листах» для скрипки й фортепіано (1985), сюїтний цикл «Лісові картини» для скрипки та фортепіано (1985), Концерт для флейти, двох скрипок, альту, віолончелі і фортепіано «Готичні вітражі» (1985), два Тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано (1981, 1994), «Музика сутінок» для флейти, скрипки та фортепіано (2001), три струнні квартети (1963, 1975, 2003), П'ять дуетів для скрипки та віолончелі (1979), Соната-серенада скрипки та фортепіано (2012), Сюїта для скрипки та фортепіано (1969), «Осіньна балада» для скрипки та фортепіано (1986), «Коліскова вітру» для скрипки

Автору притаманно звернення до інструментального соло. У його доробку наявні сольні опуси для скрипки, віолончелі, флейти, кларнета, арфи, гітари, органа й фортепіано, написані у таких жанрах як партита, соната, сюїта [Муха, 2004].

Творчістю Я. Фрейдліна періодично цікавляться вітчизняні науковці. Вивчаючи сюїту «Лісові картини», Ганна Антропова зазначає, що у циклі поєднуються основні музичні напрями ХХ століття: неоромантизм, імпресіонізм, неокласицизм та фольклоризм [2017]. Кирило Марків, розглядаючи актуальні техніки письма в Сонаті для скрипки і фортепіано Я. Фрейдліна, виявляє використання таких технік, як репетитивність, кластери, сонорика, розширені техніки, підготовлений рояль, прийоми театралізації тощо [2022]. Камерно-ансамблевій творчості композитора властиве занурення в особистісно-психологічні шари людської свідомості [Зінакова, 2022].

Науковці визначають вплив мистецького контексту Одеси на творчість митця. Сергій Шип вважає, що в музиці Я. Фрейдліна мало помітні будь-які національні риси, проте його рідне середовище — це Одеса, «її аура духовної розкритості, самотності, креативності, легкості та необтяжливої філософічності мислення, всюдисущої іронії» [Шип, 2014]. Авторка монографії про одеську композиторську школу Римма Розенберг, вважає, що однією з характерних ознак творчого мислення митців цього осередку є *театральність* [2013]. Говорячи про сучасний етап, вона стверджує, що проблема театральності може вирішуватись найбільш оригінально у творах нетеатральних жанрів [Розенберг, 2013, с. 283].

«МоноОпера для скрипки соло» (2003) є прикладом жанрового експерименту з музично-драматичним прото-

й фортепіано (2015), «Скрипка Шерлока» для скрипки й фортепіано (2009), цикл «Театр Берандже» для голосу, скрипки, віолончелі та фортепіано (1982), «Празький Калейдоскоп» для скрипки й гітари (2012) [Антропова, 2017; Марків, 2022; Муха, 2004; Зінакова, 2022].

типом і тенденції *театралізації* інструментальних жанрів на рівні композиції, що притаманно сучасній композиторській творчості загалом, зокрема одеських композиторів.

За енциклопедичним визначенням, *моноопера* — це:

... невеликий за масштабами твір, у якому драматичний конфлікт зосереджено навколо однієї дійової особи: це тривалий «крупний план героя». Основною формою вислову художньої ідеї твору є монолог героя, що ґрунтується на аріозному й декламаційному інтонуванні [Толошняк, 2019, с. 481].

Виконує монооперу головний герой соліст-співак у супроводі невеликого за складом оркестру або інструментального ансамблю.

Екстраполюючи жанрові ознаки оперного твору з музично-театральної в інструментальну площину, Ян Фрейдлін зберігає такі його типові елементи й принципи: жанрова номінація, назва й логіка розташування частин, лейтмотиви, специфіка драматичного конфлікту тощо.

Композитор вводить жанрову номінацію моноопера («МоноОпера») у заголовковий комплекс твору. Назва твору також пов'язана з явищем мовної гри і проблемою полісемії вербального тексту, що унаочнюється у графіці написання слова, використанням великої літери в його середині.

Для назв частин митець запозичує композиційні елементи, характерні для опери як музично-театрального жанру, — увертюра, сцена, арієта, речитатив, інтермецо, фінальна арія.

Загальна логіка розміщення розділів семичастинного твору відповідає принципам класичної оперної структури. У творі є *Overture*, завершальний розділ *Final Aria*, середні частини *Scene I*, *Scene II* та контрастна вставка *Intermezzo*. У центрі «МоноОпери» вміщені два вокально-монологічні жанри *Arietta* й *Recitativo*, яким зазвичай властиве психологічне заглиблення в образ головного героя твору.

Незважаючи на відсутність авторської програми-лібрето і явної виконавської театралізації, у творі виявляються ознаки прихованої театральності. Зіставлення експресивних, емоційно-напружених розділів *Scene I*, *Scene II* й *Intermezzo* з ліричним характером подання матеріалу в *Arietta*, *Recitativo ma Final Aria* можна трактувати як утілення двох психологічних начал: зовнішнього та внутрішнього: зовнішнє — це образ «суспільного оточення», життєвої дійсності людини, а внутрішнє — уособлення голосу людини. Вони є прикладами втілення в інструментальному жанрі принципів театру-«переживання» (згідно з концепцією К. Станіславського).

У творі можна виявити систему лейтмотивів. В *Overture* відбувається експонування трьох основних лейтмотивів, які демонструють два психологічні начала — головного героя і навколишньої дійсності. Перший лейтмотив має висхідну спрямованість і звучить на *piano* в темпі *Moderato e molto rubato*. Він характеризує головного героя як лірика, сповненого надії, потягу до ідеалу (тт. 1–3). Другий контрастний скерцозний лейтмотив *Animato forte* — це виразна, динамічна й артикульована тема, що змальовує образ «суспільного оточення» (тт. 29–31). Третій лейтмотив-сумнів ґрунтується на основі висхідних запитальних інтонацій, він є уособленням внутрішніх переживань головного героя (тт. 41–43). Лейтмотиви є інтонаційними ядрами усіх наступних розділів. Вони вводяться як у своєму первинному вигляді, так і видозмінені.

Так само, як і в жанрі моноопери, у творі Я. Фрейдліна драматичний конфлікт зосереджено навколо однієї дійової особи та її внутрішніх переживань. Концентрації на розкритті емоційного стану персонажа сприяє відсутність будь-якого супроводу. У центрі уваги слухача є лише монолог соліста-скрипаля.

Технічна виконавська складова «МоноОпери» для скрипки соло Я. Фрейдліна вирізняється широким арсеналом класичних скрипкових технік та прийомів звуковидобування:

arco, pizzicato, sul ponticello, con legno, con sordino, штрихи *détaché, legato, staccato*, дубль-штрих, техніки флажолетів, подвійних нот, акордів, глісандо, різноамплітудного вібрато й «білого» звука тощо. Усі вони допомагають наповнити твір різними тембровими ефектами, розкрити його художнє наповнення, яскраво продемонструвати можливості сольного інструмента і забезпечити властивий для специфіки жанру масштаб звучання.

Сьогодні творчість Яна Фрейдліна мало відома серед виконавців і недостатньо висвітлений у музикознавстві. «МоноОпера» досі не посіла належного місця в репертуарі вітчизняних скрипалів. Проте цей самобутній, естетично привабливий твір із виразним тематизмом, інтелектуально вивіреною системою лейтмотивів, лаконізмом та логічністю композиції має знайти свого виконавця й слухачів і в Україні.

Список використаної літератури і джерел

Література

1. Антропова А. С. Драматургическое единство цикла Яна Фрейдлина «Лесные картины». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 118 : *Композиційно-драматургічна організація музичного твору*. Київ, 2017. С. 125–132.
2. Зінакова О. І. Семантика камерності в стильових проявах Яна Фрейдліна. *Музичне мистецтво і культура*. Вип. 35. Кн. 1 / Одеська нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса : Гельветика, 2022. С. 26-42.
3. Марків К. М. Актуальні техніки письма у скрипкових сонатах одеських композиторів кінця ХХ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвуз. збір. наук. праць Дрогобицький держ. пед. ун-т ім. Івана Франка*. Дрогобич : Гельветика, 2022. Вип. 49. Т. 2. С. 17–22.
4. Муха А. І. Фрейдлін Яків (Ян) Михайлович. Муха А. І. *Композитори України та української діаспори : довідник*. Київ : Муз. Україна, 2004. С. 310.

5. Розенберг Р. М. Одесская композиторская школа: к 100-летию основания и 75-летию Одесской организации НСКУ : монография. Одесса : Астропринт, 2013. 328 с.

6. Толошняк Н. А. Моноопера. *Енциклопедія сучасної України* / редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін. Київ, 2019. URL: <https://esu.com.ua/article-69187> (дата звернення: 30.10.2024).

7. Шип С. В. И всё-таки Ян Фрейдлин — одесский композитор. *Порто-Франко* : газета. Одесса, 2014. URL: http://porto-fr.odessa.ua/index.php?art_num=art040&year=2014&numb=41 (дата звернення: 30.10.2024).

Потне джерело

1. Freidlin J. MonoOpera for solo violin. Lagny-sur-Marne : Musik Fabrik Music Publishing, 2008. 17 p.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.8.2025.355520>

УДК 78.036:78.071.1Григорів:355.48(477)(045)

БЕЛАЙ Я. В.

Львівська національна академія імені М. В. Лисенка; аспірантка кафедри теорії музики, старший викладач кафедри композиції; науковий керівник — О. А. Шуміліна, доктор мистецтвознавства, професор (Львів, Україна).

Bielai Yanina. Mykola Lysenko Lviv National Music Academy; Postgraduate student at the Department of Music Theory, senior lecturer at the Department of Composition; Academic advisor — Olha Shumilina, Doctor of Art Studies (Dr. Hab.), Professor (Lviv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0008-7496-1230>

ianina.bielai@gmail.com

**ТВОРЧА ПОСТАТЬ УКРАЇНСЬКОГО КОМПОЗИТОРА
РОМАНА ГРИГОРІВА НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ
КОНЦЕПТУАЛЬНОГО НАПРЯМУ В УМОВАХ ВІЙНИ**

**THE CREATIVE PERSONA OF UKRAINIAN COMPOSER
ROMAN GRYGORIEV IN THE CONTEXT OF WAR THROUGH
THE LENS OF CONCEPTUAL WORKS**

Український композитор Роман Григорів народився 15 травня 1984 року в Івано-Франківську. Його професійне становлення розпочалося в п'ятнадцятирічному віці, коли він захопився рок-музикою і став учасником кількох гуртів — «Карна» і «Que pasa», для яких уже тоді почав самостійно створювати пісні.

Досвід творчої діяльності в рок-гуртах спонукав його здобути музичну освіту. Першим навчальним закладом композитора став для Романа Григоріва Івано-Франківський інститут мистецтв, а згодом він продовжив навчання в Національній музичній академії України імені

П. І. Чайковського — у класі видатної української композитрки Ганни Гаврилець.

Паралельно з опануванням стандартної навчальної програми для композиторів Роман Григорів факультативно вивчав диригентське мистецтво у класі професора Володимира Сіренка. Це було зумовлено його особливим, надзвичайно гострим зацікавленням оркестром, що згодом спонукало митця до створення унікальних мистецьких формацій — фестивалю Porto Franko (у співпраці з композитором Іллею Разумейком і графічним дизайнером Ярославом Зенем) та Opera Aperta (також у співпраці з Іллею Разумейком).

У Національній музичній академії України Роман Григорів навчався п'ять років, отримавши диплом магістра 2012 року. Далі він продовжив навчання в аспірантурі цього ж закладу, працюючи водночас артистом і композитором у Національному президентському оркестрі України. Цей досвід дав йому змогу вдосконалити композиторську техніку і професійні навички роботи з оркестром як композитора й виконавця.

Творча особистість Романа Григорів визначається схильністю до поєднання різних форм і жанрів, що зумовило його участь у 2015–2020 роках у проектах формації Nova Opera як диригента, композитора і виконавця. Особливо значними й резонансними творами цього періоду стали вісім оперних постановок, створених у співавторстві з його близьким другом — композитором Іллею Разумейко. Серед них — трилогія, пов'язана з тематикою історій зі Старого Заповіту, поставлена під режисерським керівництвом Влада Троїцького: «YOV — Babylon — Ark».

Наступними проектами у межах спільноти Nova Opera стали сонопера «*НепрОсті*» (лібрето Тараса Прохаська), трап-опера «*Wozzeck*», футуристична опера «*Aerophonía*» (лібрето Юрія Іздрика), неопера-жах «*Hamlet*» та опера-антиутопія «*Gas*».

Про пошук нових, нестандартних композиційних рішень у музичному мистецтві Роман Григорів неодноразово

згадував у численних інтерв'ю. З цим пов'язане його звернення до концептуальної музики — напряму, у межах якого він реалізує свої експерименти з формою, змістом і звучанням. Із цим пов'язане його звернення до напряму концептуальної музики — течії, яка відкриває композиторам в епоху чи то метамодерну¹, чи то нового реалізму² можливість обирати нові перспективні шляхи, що дають шанс подолати творчу кризу, пов'язану зі складністю створити щось справді нове в умовах сьогодення.

Один із найвиразніших прикладів концептуального напряму у творчості Романа Григоріва — тричастинний твір «The Voice of Hell's Arrow» для струнного оркестру «Київська камерата» і детонованої російської ракети БМ-27 «Ураган». Після того як композицію вже було виконано під цією назвою і оприлюднено, зокрема на платформі *YouTube*, автор вирішив перейменувати її на «Пісні ненароджених» («Songs of the Unborn»). Цей крок став вираженням прагнення митця передати головну ідею твору — глибокий біль за втраченими й ненародженими людськими життями. Концептуальність цього твору вражає своєю безкомпромісною реалістичністю: у ньому буквально відтворено «голос війни» — звучання уламків ракети, використаних як інструмент. Жоден традиційний засіб музичного вираження не здатен настільки відверто й без потреби в поясненнях чи програмних коментарях розкрити його ідею.

Ще одним твором воєнної тематики в доробку композитора стала опера «GAIA-24», написана під враженням від підриву російськими військами Каховської гідроелектростанції 2023 року. Проєкт було створено у співпраці

¹ Метамодернізм, за Люком Тюрнером (Luke Turner), слід визначити як мінливий стан між іронією і щирістю, наївністю і знанням, релятивізмом та істиною, оптимізмом і сумнівом у пошуках множинності різноманітних і невловимих горизонтів [Turner].

² Новий реалізм — сучасний напрям в італійській філософії, який уособлює онтологічну й соціальну теорію, що виникла як реакція на конструктивізм і постмодернізм.

з композитором Іллею Разумейком у межах Лабораторії сучасної опери «Opera Aperta». Спільна робота над оперними проектами вже стала для обох митців своєрідною творчою традицією. Про особливості такої співтворчості Роман Григорів розповідав в інтерв'ю для «Post impreza»:

Здається, що опера — це складно, насправді ж це дуже просто. Я знаю технологію. Знаю, як це зробити з Іллею. Ніколи не робив цього сам. Знаю, що може він, і він знає, що можу я. У кожного з нас свої переваги. Це не Їнь та Ян, не чорне і біле. Це фіолетовий і синій — різні кольори, що зливаються в єдиному ансамблі. І так було завжди [Квітнева, 2024].

Прем'єра «GAIA-24» відбулася у травні 2024 року в Міжнародному центрі культури і мистецтв Федерації профспілок України (до 1996 року — Жовтневий палац культури). Після київського показу опера продовжила свій прем'єрний шлях у Європі — зокрема в Нідерландах і Відні, а в подальших планах — постановки у Венеції та Берліні.

Роман Григорів завдяки застосуванню у творах воєнної тематики зміг безпосередньо й відкрито передати весь трагізм утрат українського народу і показати справжнє обличчя «руського мира».

Список використаних джерел

1. Квітнева О. Роман Григорів: «Все, що я робив в житті, — це опера». *Post impreza*. 2024. 15 травня. URL: <https://postimpreza.org/talsk/roman-hryhoriv-vse-shcho-ia-robyv-v-zhytti-tse-opera> (дата звернення: 15.10.2024).
2. Turner L. The Metamodernist Manifesto. 2011. URL: <http://www.metamodernism.org/> (Accessed: 15.10.2024).

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.8.2025.355521>

УДК 78.071.1(477)Козаренко:001.89(092)(01)(045)

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 Music Academy; Doctor of Art Studies (Dr. Hab.), Associate Professor, Associate Professor at the Department of General and Specialized Piano (Lviv, Ukraine).

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

oxanaostap@ukr.net

НАУКОВА СПАДЩИНА ОЛЕКСАНДРА КОЗАРЕНКА У СВІТЛІ «БІБЛІОГРАФІЧНОГО ПОКАЖЧИКА» ЙОГО ПРАЦЬ. ПРЕЗЕНТАЦІЯ ВИДАННЯ

THE SCHOLARLY LEGACY OF OLEKSANDR KOZARENKO AS REFLECTED IN THE “BIBLIOGRAPHIC INDEX” OF HIS WORKS. A PRESENTATION OF THE PUBLICATION

Бібліографія кожного вченого завжди є відображенням його наукової спадщини. І добре, що в останні десятиліття у вивченні такої спадщини намітилася виразна тенденція: її досліджують сучасники видатних учених — їхні колеги, учні, однодумці, які, віддаючи належне значенню наукових здобутків, прагнуть їх віднайти, систематизувати й поширювати шляхом упорядкування персональних бібліографій.

Олександр Козаренко — постать добре відома в українському науковому й мистецькому середовищі. Знаємо його основні праці, розуміємо визначальні ідеї. Однак без охоплення й систематизації усього *написаного* марно сподіватися на глибоке освоєння його мисленнєвого надбання, яке іноді

криється в маловідомих публікаціях, або навіть невеликих дописах інформативного характеру.

Щодо О. Козаренка, важливо враховувати унікальну особливість його постаті, а саме — абсолютне органічне поєднання наукової діяльності з виконавською та композиторською. Інакше кажучи, він аналізував переважно те, що грав; грав те, про що писав; творив під впливом того, що досліджував. Таке тісне переплетення видів діяльності добре простежується в тематиці статей О. Козаренка. Для кращого уявлення про згадану «троякість» митця вирішено попередити власне бібліографічну частину покажчика автобіографічною довідкою із зазначенням написаних музичних творів у хронологічному порядку їх створення. Отже, мимоволі сформувався біобібліографічний покажчик; водночас ґрунтовний науковий життєпис митця з документально вивіреним переліком його численних концертів усе ще чекає на свого дослідника. Так само очікує свого часу нотографія О. Козаренка, адже я вже чую на свою адресу докори щодо її браку в цьому виданні. Сприймаю їх як бажання зацікавлених читачів мати якнайповнішу інформацію про творчість композитора, а не закиди пасивних критиків-музикознавців, які цю ділянку дослідницької роботи часто доручають фаховим бібліографам, позбавляючи себе радості відкриття нових наукових і творчих джерел — а отже й точності та об'єктивності наукових досліджень. Тож лише за умови опрацювання наукового життєпису (як тепер прийнято говорити — інтелектуальної біографії, хоч вважаю, що це означення слід вживати дуже вибірково, не до всіх «героїв») та нотографії можна буде говорити про системне дослідження багатогранної спадщини митця. Тим паче, що початок такій скрупульозній роботі успішно покладено: О. Коменда з Луцька в монографії про композитора [2017] надала перелік *«Основних праць»*, а упорядники книги *«Спогадів про митця»* [Олександр Козаренко, 2023] Г. Карась і Р. Дзундза з Івано-Франківська вмістили у виданні ще й перелік відео й аудіозаписів творів О. Козаренка. Дякуємо їм за це, але тепер черга за киянами.

А зараз кілька слів про те, як саме презентована наукова спадщина О. Козаренка в нововиданому Бібліографічному покажчику його праць. Загальновідомо, що сукупна кількість його публікацій порівняно невелика: волів писати суттєве, докладно обговорене з авторитетними колегами. Це стосується передусім власних розроблювальних тем. Однак, як виявилось, у доробку вченого доволі багато й рецензій на чужі видання, передмов до них, крізь рядки яких легко прочитуються і концептуальні ідеї самого рецензента. Спираючись на такий різнорідний матеріал, бібліографічний покажчик доктора мистецтвознавства, професора Львівського національного університету імені Івана Франка, лауреата премій імені Л. М. Ревуцького (1996), М. В. Лисенка (2001), Б. М. Лятошинського (2012) в галузі композиції та Республіканського конкурсу піаністів імені М. В. Лисенка (1984), невтомного популяризатора української музики, пристрасного натхненника української музичної науки та багатолітнього голови Музикознавчої комісії НТШ, укладено за чотирма розділами: «Окремі видання (книги, брошури)»; «Статті, розвідки, інформативні матеріали, тези наукових доповідей»; «Передмови, післямови, рецензії, повідомлення, коментарі, портретні нариси»; «Упорядкування, рецензування, наукове редагування». Таке різноманітне жанрове наповнення зумовлене багатогранною діяльністю О. Козаренка, його особистими рисами, насамперед — великою любов'ю до творчих людей, глибокою повагою до їхньої праці. Без спілкування з людьми він не міг ні жити, ні творити, хоча часом і втомлювався від нас усіх, потребуючи, зокрема, й зміни виду діяльності. Адже багато хто з нас звертався до нього за порадою, фаховою консультацією чи просто за словами підтримки — особливо у складні життєві моменти, пов'язані з науковими справами. І ми це отримували! — у його схвальних рецензіях та відгуках, у проникливих портретах піаністів, музикознавців, композиторів, яких він добре знав особисто або з ким безпосередньо співпрацював. Однак він цінував не лише тих, хто працював поруч — у Києві, Львові, Одесі, —

а й тих, хто відійшов у засвіти. Тож в опублікованих працях О. Козаренка знайшлося місце для представників різних поколінь українського музичного мистецтва. І не лише музичного. Як виявилось, його захоплення театром і створення театральної музики поєднувалися з написанням критичних оглядів вистав чи й аналізом акторської майстерності. Водночас він ніколи не вважав себе ані публіцистом у прямому значенні слова, ані навіть музичним чи театральним критиком (такими у приватних розмовах називав інших музикознавців). Але, працюючи завідувачем музичної частини Івано-Франківського музично-драматичного театру і створивши музику до понад шістдесяти вистав, він справедливо вважав і себе учасником синтетичного сценічного дійства, у якому однаково важливі всі: від освітлювача й костюмера до виконавців головних ролей, режисерів, композиторів. Це давало йому моральне право відверто висловлюватися щодо різних проблем і явищ, виявляючи чи то радість від творчих успіхів, чи то сум від незадовільного стану справ у тому чи іншому театрі.

Проте для національної музичної науки О. Козаренко залишається неперевершеним лисенкознавцем, попри те, що творчість класика й раніше досліджували українські науковці. Ще зовсім молодий О. Козаренко зумів обрати вельми важливу тему — не лише для лисенкознавства як окремої галузі, а й для української науки загалом, — музичну мову композитора. Успіху й переконливості його аналітичним працям додавало виконавське освоєння фортепіанної спадщини митця, що унеможливило поверхові висновки і сприяло розкриттю «секретів» музичної мови генія. Музика М. Лисенка до кінця життя залишалася візитівкою О. Козаренка — ученого й піаніста, ставши своєрідним еталоном, за яким він оцінював подальші стильові пошуки українських митців. Згодом у їхній творчості розпочав пошук музичних сенсів за допомогою здобутків суміжних галузей знання, і тим започаткував новаторський для свого часу семіотичний аспект дослідження музичного матеріалу.

Хронологічний аналіз наукового доробку О. Козаренка свідчить про те, що його дослідження індивідуальних музичних мов (Б. Лятошинського, В. Сильвестрова, М. Скорика) поступово поширилися на вивчення особливостей музичної мови в межах композиторської школи, а згодом — на дослідження загального мовленнєвого музично-історичного процесу чи конкретної світоглядно-політичної та естетико-світосприйняттєвої ситуації (наприклад, стратифікації музичного семіозису 1930–1960-х років).

Згодом О. Козаренко увійшов у ширший простір філософії музики, збагативши його шістьма концептуально насиченими працями, починаючи від 2007 року.

Бібліографія праць О. Козаренка доводить, що значна частина його доробку присвячена також *популяризації* української музики. Він палко обстоював її красу й самобутність, а тому й потребу високого рівня інтерпретації. Захоплено писав він про творчість М. Вербицького, Б. Лятошинського, М. Скорика, В. Сильвестрова, С. Людкевича й А. Кос-Анатольського, а також зарубіжних класиків — Моцарта і Баха. У полі зору О. Козаренка перебувала й творчість українських виконавців: скрипалів Л. Шутко і Г. Павлія, піаністів М. Крушельницької, О. Криштальського, К. Шамаєвої. Звичайно, не оминав і здобутків музикознавців, чиї ідеї та підходи були йому близькі й на думку яких безумовно покладався, віддаючи належне глибині їхніх спостережень та концептуальності висновків. Серед них — І. Ляшенко, О. Цалай-Якименко, Ю. Ясіновський.

І все ж показово, що останньою працею О. Козаренка, опублікованою за його життя, стала кандидатська дисертація, видана у вигляді монографії про М. Лисенка — світоча української класичної музики, який до кінця осявав увесь недовгий творчо-науковий шлях митця. У цьому виявилася його безмежна відданість і Лисенку, і Музиці загалом, якій він залишався вірним до останньої хвилини.

Бібліографія праць О. Козаренка демонструє і те, що, на жаль, написав він не так багато праць, та й обсяг більшості

наукових статей порівняно невеликий. Водночас їхній зміст стислий і конкретний, а кожне слово, фраза, думка звучать переконливо, безсумнівно, відповідально, хоча й емоційно і навіть інколи контраверсійно.

Бібліографічний покажчик праць О. Козаренка починається розлогою вступною статтею упорядника, у якій окреслено періодизацію наукової творчості вченого. У виданні вміщено також маловідомі кольорові світлини митця і скановані копії його рукописів. Вони дають змогу зримо торкнутися мисленневої «кухні» автора, який викладав свої думки на папері чітко, без виправлень і доповнень: його тексти наперед добре продумані, зважені й перевірені.

Сподіваємося, що укладений бібліографічний покажчик праць Олександра Козаренка стане корисним для музикознавців та широкої культурної громадськості.

Список використаної літератури

1. Коменда О. І. Олександр Козаренко — піаніст, композитор, музикознавець : монографія. Луцьк : Вежа, 2017. 252 с.
2. Олександр Козаренко. Бібліографічний покажчик / упоряд., вступ. ст. О. Є. Гнатишин; Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка; Наук. т-во ім. Шевченка. Львів : Растр-7, 2024. 55 с.
3. 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. Стефаніка. Івано-Франківськ, 2023. 351 с.; іл.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.8.2025.355522>

УДК 78.071.2(092):821.161.2.09(045)(477)

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 (Dr. Hab.), 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>

tvhusarchuk@gmail.com

ОЛЕКСАНДР КОШИЦЬ.

«КНИГА ОЦТУ І ЖОВЧІ»: ЩОДЕННИК БОРОТЬБИ

OLEKSANDR KOSHYTS. “THE BOOK OF VINEGAR AND GALL”: A DIARY OF STRUGGLE

Першими матеріалами з епістолярію Олександра Кошиця, з якими ознайомилися наші сучасники в незалежній Україні, були його «Спогади» [Кошиць, 1995]. Їх публікація стала можливою завдяки титанічній праці палкого патріота України Михайла Головаценка. «Спогади» Кошиць писав в Америці епізодично упродовж кількох років. Поспішав завершити їх, працюючи з 1941 року на запрошення доктора мистецтвознавства Павла Маценка на Диригентсько-вчительських курсах у Вінніпезі (Канада). У «Спогадах» охоплено період від раннього дитинства митця до 1919 року. Життєві ж враження наступних років відображені у «Щоденнику», над яким він працював тривалий час і який замислювався як чотирикнижжя. Утім, 1998 року опубліковано лише три частини під спільною назвою «З піснею через світ

(Подорож Української республіканської капели)» — теж за упорядкуванням М. Головаценка [Кошиць, 1998а].

З різних причин четвертий том, який сам автор назвав «Книгою оцту і жовчі», свого часу не був опублікований і протягом десятиліть чекав на своїх дослідників та видавців. Нарешті такі ентузіасти знайшлися і здійснили давню мрію доктора мистецтвознавства, професора Лю Олександрівни Пархоменко, яка багато років зберігала і досліджувала ці безцінні матеріали. Довгоочікуване видання побачило світ передусім завдяки участі в цьому масштабному проєкті доктора мистецтвознавства, професора Ганни Карась [Пасіонарність в епістолярії Олександра Кошиця, 2023]. Ця нова публікація стала гідним продовженням досліджень, присвячених творчій постаті митця. Серед них — праці Лю Пархоменко, які є виявом щирої любові і глибокої поваги до Олександра Кошиця: монографія «Олександр Кошиць: мистецька діяльність у контексті музики ХХ сторіччя» [Калуцька, Пархоменко, 2012] та збірка листів композитора до його друга Василя Беневського, яку підготувала до видання Л. Пархоменко [Кошиць, 1998б]. У 2007 р. опубліковано збірку статей, присвячених О. Кошицю, за матеріалами наукової конференції, яка відбулася в Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського з нагоди 125-річчя від дня народження митця [Науковий вісник, 2007]. Знаковими стали й нові дослідження, присвячені Олександрові Кошицю: книги Тіни Пересунько «Світовий тріумф “Щедрика” — 100 років культурної дипломатії України» [Пересунько, 2018] і «Культурна дипломатія Симона Петлюри: “Щедрик” проти “руського мира”. Місія Капели Олександра Кошиця (1919–1924)» [Пересунько, 2019].

Більшість із зазначених матеріалів присвячена тріумфальній подорожі країнами світу Української республіканської капели під орудою Олександра Кошиця, що, як відомо, розпочалася 1919 року. 2 січня він спільно з Кирилом Стеценком отримав від Симона Петлюри відповідний наказ

[Кошиць, 1998а, с. 13]. 9 і 12 січня відбулися останні виступи хору під керівництвом О. Кошиця у Києві — дебют Київського хорového товариства (програма «Колядки і щедрівки») [Калуцька, Пархоменко, 2012, с. 264]. 26 січня диригент виїхав із Києва [Там само], а 30 квітня капела вирушила до Праги [Там само, с. 266].

У щоденнику Олександра Кошиця, виданому як книга «З піснею через світ», охоплено період від 1 січня 1919 р. до 8 жовтня 1923 р., а щоденникові записи «Книги оцту і жовчі» розпочинаються 19 жовтня того ж року і тривають до 1932 року включно (останній запис датовано 30 квітня). Ця четверта книга щоденника складається із трьох розділів, які містять записи:

- 1) від жовтня 1923 до травня 1924 року;
- 2) від червня 1925 до 22 квітня 1932 року;
- 3) окремий блок за 1–30 квітня 1932 року про гастролі з балетом Василя Авраменка.

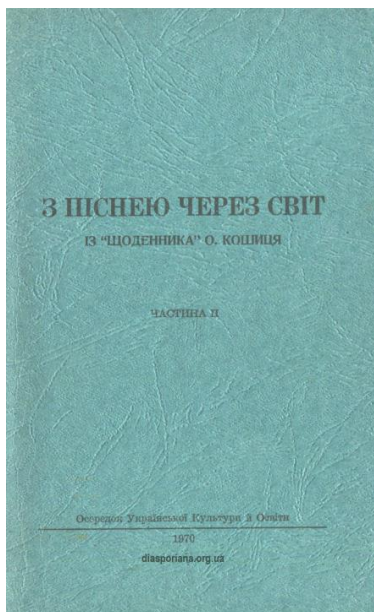
Два перші розділи доповнено відгуками преси на концерти відповідних періодів, аналогічно до структури видання «З піснею через світ». У четвертому томі щоденника опубліковано також додатки, які містять реєстр концертів Української Республіканської капели й Українського Національного хору під орудою Олександра Кошиця, списки їхніх хористів та численні фотоілюстрації.

Як зазначено в анотації до видання «З піснею через світ», щоденник Олександра Кошиця —

... це ностальгічна розповідь про страждання благородної душі Великого Майстра, який поза своєю волею став політичним емігрантом, про його жагуче бажання заявити широкому світові, що є така держава Україна, яка має свою прадавню історію, свою, відмінну від інших, високу культуру і традиції [Кошиць, 1998а, с. 4].



Частина I. 1952. 196 с.

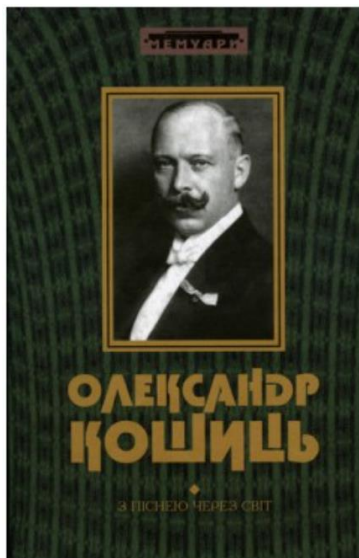
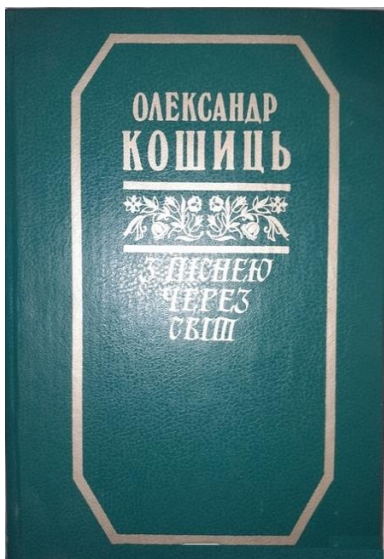


Частина II. 1970. 120 с.

Частина III. 1974. 184 с.

Кошиць О. А. З піснею через світ. Подорож Української Республіканської Капели : у 3 ч. Вінніпег : Осередок Української Культури й Освіти, 1952–1974.





Кошиць О. А. З піснею через світ.
Київ : Рада, 1998. 326 с.

Київ : Книга роду, 2008. 432 с.



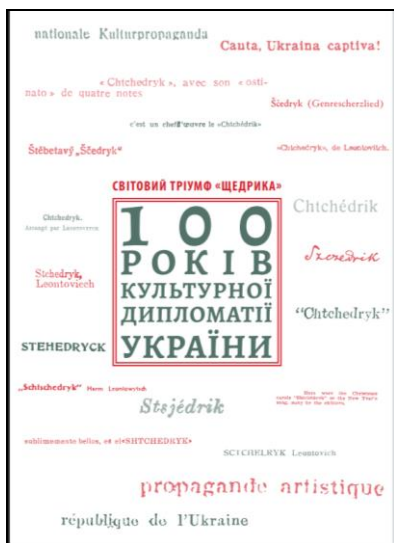
Кошиць О. А. Спогади [Спогади
Олександра Кошиця] : у 2 ч.
Вінніпег : Осередок Української
культури й освіти. Ч. 1. 1947.
367 с.; Ч. 2. 1948. 272 с.



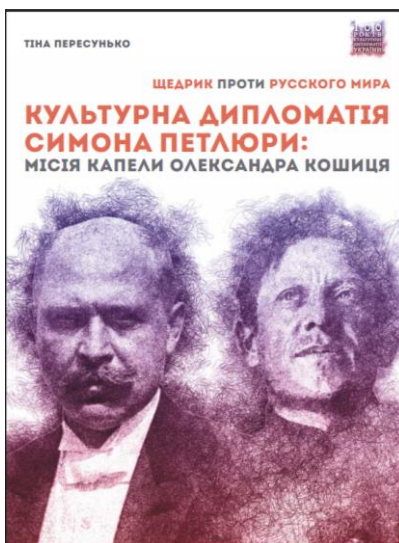
Нью-Йорк, 1970. 46 с.



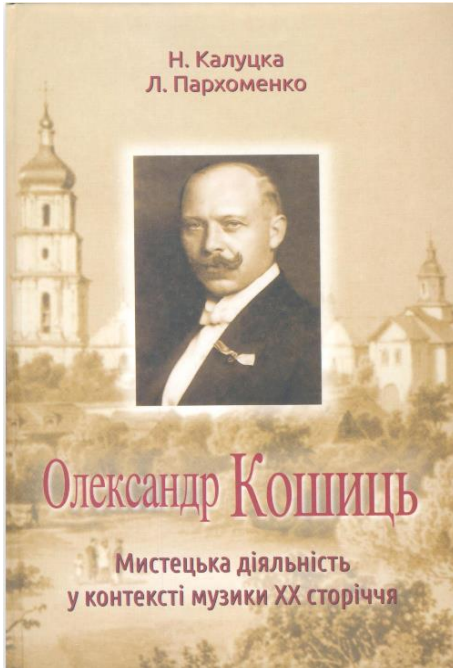
Київ : Рада, 1998. 190 с.



Київ : АртЕк, 2018. 200 с.



Київ : АртЕк, 2019. 312 с.



Калуцька Н. Б.,
Пархоменко Л. О.
Олександр Кошиць:
мистецька діяльність
у контексті музики
ХХ сторіччя. Київ : Фенікс,
2012. 416 с.

Пасіонарність в епістолярії
Олександра Кошиця.
Щоденник.
Незнаний IV том. Івано-
Франківськ, 2023. 182 с.



Світ захоплено аплодував українським співакам. Після концертів капели у Празі професор Зденек Неєдли у статті «Український республіканський хор», опублікованій у музичному журналі «Сметана»¹, підкреслив:

Вражає в цих піснях гаряче співчуття чужому стражданню. Слухаючи цих співів, ми самі стаємо ніби кращими, бо що ж може піднести людину, як не такий людяний погляд на світ [Кошиць, 1998а, с. 45].

Концертні тури капели 1923–1924 років відбулися в Північній та Південній Америці. У передмові до четвертого тому «Щоденника» Л. Пархоменко цитує промовисті відгуки критиків, зокрема з американської преси: «Вони нанесли Україні на мистецьку мапу світу» [Пархоменко, 2023, с. 9].

Усюди успіх капели був надзвичайний, однак у «Книзі оцту і жовчі» розкрито обставини, за яких він здобувався, — ціну цих тріумфів. 8 травня 1924 року Олександр Кошиць записав:

Не дай Боже нікому працювати в таких умовах і з такими людьми! <...> Багато дечого можна б ще було написати, але нема можливості і сили копатись в цьому бруді. Ніхто не знає, скільки коштують ті успіхи і лаври, які випали мені на долю, але нехай буде видно і зворотній бік медалі! [Пасіонарність в епістолярії Олександра Кошиця, 2023, с. 79].

У листі до Василя Беневського від 8 серпня 1925 р. Кошиць писав:

Я мав упродовж шести років чотири розвали хору, і останній був минулого року. Здається, що це вже останній² [Кошиць, 1998б, с. 38].

¹ Nejedlý Zdeněk. Ukrajinský pěvecký sbor. Smetana. 1919. Roč 9, č. 7–8, s. 92–95. Можна зазначити ще книгу Зденека Неєдли: Ukrajinská republikánská kapela. Praha : Ukrajinské vydavatelské družstvo „Čas“, 1920. 68 s.

² Переклад з російської авторки статті.

Із монографії дізнаємося, що з травня 1924 до червня 1925 року митець перебував у Рочестері¹ на запрошення отця Остапа Нижанківського:

Недуги, депресія. Початок праці над Щоденником, створеним протягом року за нотатками із записників та спогадами про концертування з УРК і УНХ² [Калуцька, Пархоменко, 2012, с. 281].

15 квітня 1928 р., перебуваючи в Римі, Олександр Кошиць записав:

Хочеться хоч в коротких рисах занотувати деякі події після розвалу хору в 1924 р. Мое перебування в Рочестері від травня 24 р. по кінець червня 25 р. було сумне й прикре. Особливо погане було здоров'я. Після всіх катастроф і тяжкої роботи весь організм якимось охляв: серце перестало працювати, почав товщати, шлунок не варив, очі погані... Доктор Сухованченко прямо злякався, коли обдивився мене. До того ж весь час мене доїдала страшенна нудьга без роботи, без перспектив... [Пасіонарність в епістолярії Олександра Кошиця, 2023, с. 80]³.

Однак звернімо увагу на те, скільки всього зробив маестро, вимушено позбавлений роботи з хором. Так, він зазначав 8 травня 1924 року:

За своє перебування у Рочестері я виготовив до видання 9 десятків українських пісень, згармонізованих в різний час. Крім того зробив нові десятки і збірники американських пісень, шкотських [шотландських] та норвезьких. А на спомин моєї праці з У.Н.Хором

¹ Рочестер — місто у США, адміністративний центр округу Монро, у західній частині штату Нью-Йорк, на березі озера Онтаріо. Важливий промисловий і культурний центр.

² Українська республіканська капела і Український національний хор.

³ Тут і далі збережено правопис оригіналу.

передрукував оці мої щоденні записки, які малюють ті катастрофічні умови, в яких мені приходилось працювати і вести у світі пропаганду нашої пісні [Пасіонарність в епістолярії Олександра Кошиця, 2023, с. 79].

Однак крізь усю жовч і весь оцет на сторінках «Щоденника» знаходимо й моменти теплих спогадів, які відкривають незмінно чисту, не затьмарену душевну організацію митця, зокрема його здатність глибоко відчувати красу. Так, 1928 року Кошиць записав:

Спека стояла неймовірна. Приїхавши у Венецію, я зупинився в пансіоні «Сміт» як раз коло самого Св. Марка. Краса цієї церкви й усеї площі неймовірна: увечері, коли люде сидять край площі навкруги в освітлених кавярнях, чудовий сімф[онічний] оркестр грав, зоряне темне небо покриває усе наче яка риза, а з темряви виступає фантастична біла церква з блискучими мозаїками і поруч з нею Палац Дождів над темним морем, по якому плавають гондоли з маленькими лихтарями, — просто хочеться плакати. Казка про щось прекрасне, як молода фантастична мрія... [Там само, с. 107].

19 жовтня 1923 року, перебуваючи у Філадельфії, Кошиць занотовує:

Вийшли по хвилі з хати, потім на город і сходами на Кам'яні горці (тут багато каміння й кругом ліс). Навкруги стояла така пишна золота осінь, що очей не можна було оторвать. Хотілось мовчки сидіть, дивитись на золоті фарби лісу, слухать цю меланхолійну тишу і забути про все... А тут ця бісова душа з своїми розмовами та [нерозбірливо] крутіїством! Контраст був такий, що хотілось плакати від безпорадності і якоїсь невимовної образи!.. <...> Боже! Хто відплатить тій сволочі за мое здоров'я!!! [Там само, с. 13]. Душа Великого Майстра, як камертон, точно відчувала світло і тінь, добро і зло, гостро реагуючи на такі різючі контрасти. Глибоко символічно,

що останні слова четвертого тому Щоденника все ж присвячені світлу, красі, яка протягом усього життя живила Кошицеву душу. 28 квітня 1932 р. в Чикаго він записав:

Зупинився в отелі «Кайро», дуже гарно і недорого. Весь день оглядав місто. Одна краса! [Пасіонарність в епістолярії Олександра Кошиця, 2023, с. 126].

У записі від 24 серпня 1929 року розкривається, мабуть, найболочіша душевна рана митця — причини його неповернення на Батьківщину:

Отак я їхав до України, про яку мріяв день і ніч десять років, і повинен був повернути голоблі назад біля самих воріт. Що ж, така моя, видно, доля! [Там само, с. 113].

Як же склалися обставини? Олександр Антонович пише:

Справа з моїм призначенням до Київського Інституту Лисенка повернулася несподівано в інший бік [Там само, с. 111].

Замість затвердження на роботі в Інституті від нового ректора Семена Романюка Олександр Кошиць отримав офіційне повідомлення про те, що йому гарантовано посаду

... в головних містах України: Харкові, Києві, Дніпропетровську й Одесі, але в якому з цих міст — буде вирішено по Вашім поверненню додому [Там само, с. 112].

О. Кошиць так коментує це повідомлення:

Ясно, що на моє місто Ром[анюк]. мостить Городовенка, а мене упруть в якесь інше місто, починаючи від Харкова, Одеси і читай, а далі аж до Калуги, Вологди і до Соловків. Бо якраз розпочався терор над свідомими Українцями і заготовляється «Монстр-процес» за «націоналістичну зраду». Мабуть, і мене думали туди пристібнуть... На це повідомлення я

промовчав. <...> Таким робом я побачив, що добра мені чекать на Україні нема чого: їм потрібен я не як артист, а як «націоналіст», щоб коли не пришить його на смерть, то знищити духовно — відсунувши від праці художньої, заперти мене в таке місто, де б я сам на себе руки наклав і так... Україна від мене відцуралась навіки [Пасіонарність в епістолярії Олександра Кошиця, 2023, с. 113].

Із болем читаючи ці рядки, не лише розумієш, чому так довго не видавався четвертий том «Щоденника», а й знову й знову схиляєшся перед пам'яттю Видатного Митця і Палкого Патріота, який безмірно страждав далеко від Батьківщини, але зробив неймовірно багато для її слави в усьому світі.

Список використаної літератури

1. Калущька Н. Б., Пархоменко Л. О. Олександр Кошиць: мистецька діяльність у контексті музики ХХ сторіччя. Київ : Фенікс, 2012. 416 с.
2. Кошиць О. А. З піснею через світ (Подорож Української республіканської капели) / упоряд., літ. обробка, заг. ред., передмова М. І. Головащенко. Київ : Рада, 1998а. 326 с.
3. Кошиць О. А. Листи до друга (1904–1931) / упоряд., комент, вступ. стаття і покажчик імен Л. О. Пархоменко. Київ : Рада, 1998б. 190 с.
4. Кошиць О. А. Спогади / передмова М. І. Головащенко, післямова М. Ф. Слабошпицького. Київ : Рада, 1995. 387 с.
5. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 57 : Олександр Кошиць і час / упоряд., ред. Л. О. Пархоменко, 2007. 154 с.
6. Пархоменко Л. О. Передмова. *Пасіонарність в епістолярії Олександра Кошиця. Щоденник. Незнаний IV том* : наук.-документальне видання / ідея і концепція Н. Б. Калущької; наук. ред.-упоряд., передмова Л. О. Пархоменко; наук. ред.-упоряд. Г. В. Карась; розшифрування і комп'ютерний набір: В. Сліпченко, В. Симканич, Г. Карась. Івано-Франківськ : Прикарпатський нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2023. С. 5–12.

7. Пасіонарність в епістолярії Олександра Кошиця. Щоденник. Незнаний IV том : наук.-документальне видання / ідея і концепція Н. Б. Калущької; наук. ред.-упоряд., передмова Л. О. Пархоменко; наук. ред.-упоряд. Г. В. Карась; розшифрування і комп'ютерний набір: В. Сліпченко, В. Симканич, Г. Карась. Івано-Франківськ : Прикарпатський нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2023. 182 с.

8. Пересунько Т. В. Культурна дипломатія Симона Петлюри: «Щедрик» проти «русского мира». Місія Капели Олександра Кошиця (1919–1924). Київ : АртЕк, 2019. 312 с.

9. Пересунько Т. В. Світовий тріумф «Щедрика» — 100 років культурної дипломатії України : збірник архівних документів. Київ : АртЕк, 2018. 200 с.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.8.2025.355523>
УДК 792.8.01:821.161.2.09:78.071.1Дичко(477)(045)

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>
ok.m.davydova@gmail.com

ПОЕТИКА СЛОВА. ПОЕТИКА ТАНЦЮ.

«ДОСВІТНІ ОГНІ» ЛЕСІ ДИЧКО

POETICS OF THE WORD. POETICS OF THE DANCE.

“DAWNLIGHTS” BY LESIA DYCHKO

У 1967 році у Львівському театрі опери і балету імені Івана Франка відбулася прем'єра балету «Досвітні огні» (лібрето Б. Нерепенко) молоді, надзвичайно талановитої композиторки Лесі Дичко. З погляду сьогодення мисткиня відома передусім як авторка унікальних хорових композицій, які визначили її місце в колі української композиторської школи другої половини ХХ — початку ХХІ століття. Водночас опуси інших жанрів Лесі Дичко не поступаються її основному творчому напрямкові, а становлять вагому й яскраву сторінку в історії української сучасної музики.

Власне, назва балету та його ідея пов'язані з однойменним віршем Лесі Українки, написаним 1892 року. Проте сюжетна лінія балету запозичена з іншого твору поетеси — поеми «Давня казка» (1893). Цей вірш не належить до дра-

матичних творів Лесі Українки, однак у його структурі простежуються риси, характерні для цього жанру літератури. Насамперед це наявність гострого конфлікту, чітка індивідуалізація та диференціація образів, а також знакова, сповнена символічного змісту пряма мова, організована за принципом єдності місця й дії. Як і в сценічних творах поетеси, у вірші важливе значення має концепція узагальненого тлумачення образів та ситуацій: їхні зіткнення та зіставлення набувають підкресленої психологізації та вирізняються великим внутрішнім напруженням. Концентрація образності виявляється в полярності характеристик головних героїв — Пана і Поета, а персоніфікація образу Пісні надає сюжету глибокої символічності й значущості.

Поет у «Давній казці» уособлює прагнення свободи художнього вислову, самовираження й утвердження власного світогляду й розуміння буття. Саме тому авторка балетного полотна персоніфікує образ Пісні як утілення внутрішнього «Я» Поета, що надає йому дієвості та цілеспрямованості. Музична характеристика образу Пісні тісно пов'язана з темою Поета й постає як своєрідна інтонаційно-ритмічна її трансформація. Микола Гордійчук зазначав:

... працюючи над балетом, композиторка скористалася досвідом, набутим під час роботи над раннім задумом у цьому жанрі — «Метаморфозами». Незважаючи на децю відсторонений характер сюжету, у центрі балету порушено проблему «miteць і суспільство», яка вирішується у площині поетичної символіки. Тут діють не люди з їхніми індивідуальними пристрастями й характерами, а узагальнено-персоніфіковані поняття — Митець і Прекрасне... Такий підхід до тлумачення задуму зумовив симфонізацію музичного мислення на основі жанрового синтезу¹.

¹ Гордійчук М. М. Леся Дичко. Київ : Муз. Україна. 1978. С. 26.

Музика балету «Досвітні огні» чітко поділяється на дві образно-сміслові сфери. Перша — Поет, Пісня, друга — пригнічення художньої самосвідомості. Обидві сфери постійно взаємодіють і постають у непримиренній боротьбі, що й становить головну рушійну силу драматургії балету. Такий поділ не є штучний. Він органічно випливає зі змісту літературного першоджерела — «Давньої казки» Лесі Українки. Усе, що в цьому творі пов'язане з Поетом, має виразний фольклорний характер. Леся Дичко майстерно виявляє і національно конкретизує цей аспект. У балеті композитора звертається до глибинних пластів українського музичного фольклору, проте ніде не вдається до прямого цитування народних мелодій. Її музична мова — мелодика, лад, гармонія, поліфонія, ритміка та навіть окремі виконавські прийоми — постають результатом глибокого вивчення і внутрішнього осягнення закономірностей народнопісенної творчості, які стали одним з визначальних компонентів індивідуального стилю мисткині. Авторка не «позичає» з фольклору — вона творить його у своїй душі.

У «Досвітніх вогнях» Леся Дичко вирішує проблему фольклоризації своєї музичної мови досить своєрідно: зосереджується не так на загальній стилістиці фольклору, як на виявленні рис одного з найдавніших народнопісенних жанрів — обрядового, передусім веснянок. Тут виявляється її художня чуйність, яка допомогла їй вловити першооснову, спільну як для літературних, так і для музичних уподобань Лесі Українки. Згадаймо, що більшість пісень, які вона збирала й наспівала, належать саме до обрядового фольклору.

Притаманні веснянкам риси виявляються у першому ж тематичному утворенні балету — лейтмотиві Поета, звучанням якого й починається музична оповідь. Ця мелодія підкреслено діатонічна, з опорою на головні устої ладу (тоніка — домінанта). Розгортання теми супроводжується виразним контрапунктом, побудованим на поспівках та ритмоформулах, запозичених власне із самої мелодії. Складаючи лейтмотив, авторка спиралась на тип закличної веснянки,

зміст і поетична сутність якої невід'ємно пов'язані з ідеєю відродження життя. Емоційна сутність теми вирізняється майже «ранковою» свіжістю і ясністю, пройнята щирістю єднання з природою. Надалі тема Поета розвивається у варіантно-варіаційному ключі. У процесі модифікації вона все більше наближається до народних першоджерел, водночас частково «героїзуєчись» і збагачуючись протестними рисами емоційної палітри.

У зв'язку з народно-пісенними витоками інтонаційної основи балету значну роль у розвитку музичного матеріалу відіграють принципи розвитку художнього полотна, які ґрунтуються на синтезі рис класичної імітаційної і народної підголоскової поліфонії. Результатом такого поєднання є своєрідна фактура з елементами лінарного руху голосів. У цьому епізоді експоновано головну ідею твору — свободу художнього вислову — та його провідні образи-символи: Поета й Пісню.

У сцені народного свята композиторка також використовує засоби колективного виконання веснянок. За інтонаційним ознаками цей епізод теж споріднений із темою Поета. Власне, це цикл варіацій «без теми», у яких трансформуються настрої, характер, емоційне наповнення образу. Сцена «Веснянок» написана як цикл симфонічних варіацій. За зовнішніми ознаками вони могли б сприйматися як типовий балетний дивертисмент, проте їхнє значення виходить далеко за межі класичних трактувань. «Веснянки» у «Досвітніх огнях» становлять важливий етап формування концепції всього драматургічного задуму. Мета мисткині — осягнути сакральний зміст давнього фольклорного жанру, розкрити його «генетичний код». Дванадцять варіацій «Веснянок» утворюють послідовний ряд розвитку емоцій та образів, що виявляє позитивний компонент драматичного полотна. У процесі синтезу найвиразніших мотивів із теми Поета і мелодії «Веснянок» формується тема-образ Пісні як символу свободи душі митця. Отже, «Веснянки» в балеті — це не прохідний епізод дансантичного типу, а вагомий чинник драматургії всього твору.

Експозиція контробразів балету починається появою теми Пана. Для характеристики негативної образної сфери Леся Дичко передусім використовує метро-ритмічний виражальний фактор. Тут практично немає фольклорних стильових елементів. Пріоритетними в лейтмотиві Пана є остинатний крок, хроматизація інтонацій, використання переважно мідної та ударної груп інструментів. Для посилення негативної образної палітри авторка застосовує, зокрема, галоп, що становить кульмінаційний момент демонстрації негативно-го образу в балеті.

Натомість використання цікавого художнього прийому — людського голосу (тенор-соло без слів), що виконує тему Поета, — сприймається як символ перемоги основної ідеї балету: свободи творчості.

Однак боротьба не припиняється: обидві сторони конфлікту поперемінно виходять на перший план. Та у нерівному двобої Поет гине, а Пісня оплакує його загибель. Ця сцена цілком побудована на темах Поета й Пісні, а також на інтонаціях народних плачів. Весь епізод сприймається як єдине ціле, розгортаючись на одному симфонічному диханні. Настрої смутку й горя поступово відступають, відкриваючи шлях світлому та піднесеному відчуттю свободи і надії. Отже, плач переростає в апофеоз балету — сповнений радості фінал.

Проникливе розуміння інтонаційно-вивіреної поезії Лесі Українки знайшло відображення в особливій музично-поетичній структурі художньої мови твору. У балеті немає класичних дансантих епізодів — і це сприяло симфонізації твору, унаслідок чого структура балету наближається до жанру симфонічної поеми. Усі засоби музичного стилю Лесі Дичко — структура, інтонаційна мова, композиційні прийоми — підпорядковані Слову Лесі Українки і становлять яскраву сторінку вітчизняного музично-театрального мистецтва.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.8.2025.355534>
УДК 783:821.161.2-1:78.071.1(477)(045)

ДЕРЕВ'ЯНЧЕНКО О. О.

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

Derevianchenko, Olena. 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/0000-0001-9498-5004>
ederevyanchenko2015@gmail.com

АРХЕТИП «СЛОВО»

В ОДНОІМЕННОМУ ХОРОВОМУ КОНЦЕРТІ ЛЕСІ ДИЧКО НА ВІРШІ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

THE ARCHETYPE OF THE «WORD» IN LESIA DYCHKO'S CHORAL CONCERTO TO TEXTS BY LESIA UKRAINKA

Леся Василівна Дичко (нар. 1939) — композиторка-ювілярка 2024 року, видатна майстриня хорової справи, яка й у наш буремний час активно працює і щороку презентує прем'єри. Кожна з них стає визначною подією концертно-фестивального життя України. У 2022 році в межах «Київ Музик Фесту» Академічна хорова капела імені Платона Майбороди Українського радіо (художній керівник — народна артистка України Юлія Ткач) виконала хоровий концерт Лесі Дичко «Слово», створений до 150-річчя від дня народження Лесі Українки, а дрогобицьке видавництво «Посвіт» опублікувало його нотне видання [Дичко, 2022]. Цей твір досі не був об'єктом музикознавчої уваги, а отже,

потребує дослідження, передусім в аспекті втілення в ньому архетипу Слова, що має концептуальне значення.

За енциклопедичним визначенням, архетипи (грец. Ἀρχή — *початок, походження*; τύπος — *відбиток, форма, зразок*) — це:

... наскрізні символічні структури культури, що асоціюють певний тематичний матеріал зі свідомим та підсвідомим функціонуванням людських цінностей [Кримський, 2001]; певні пресупозиції, тобто схильності, тенденції, які в різні епохи реалізуються образами, що можуть відрізнятися засобами вираження, але структурно утворюють певні прототипи чи можуть бути реконструйовані як прототипи [Кримський, 2008, с. 305].

Пізнання архетипів, усвідомлення історичної динаміки їхнього втілення в культурі й мистецтві сприяє «вивільненню духовного життя нації із ситуації одноразовості й тлінності у просторі вічності» [Кримський, 2008, с. 318]. В українському мистецтвознавстві відома лише одна спроба дослідити втілення архетипу «Слово» у поєднанні з архетипом «Софійність» у сакральному контексті — на матеріалі творів Г. Гаврилець [Северінова, 2013, с. 226–237].

Архетип Слова / Логосу має загальнокультурне значення. Він походить з античної традиції, розвивається у християнській патристиці та постає специфічним архетипом самоідентифікації української культури (за С. Кримським), що протягом історії втілюється в різноманітних її артефактах.

В Античності категорію Логосу (грец. λογος) впроваджує Геракліт Ефеський. Полісемія цього концепту, а також необхідність його перекладу різними мовами зумовили множинність смислових інтерпретацій. Λογος у значенні Слова хоч і є поширеним, проте становить лише один із багатьох можливих варіантів перекладу терміна. Проаналізувавши варіанти перекладу, Олександр Кирилюк виокремлює кілька класів значень, у яких Логос постає як «одушевлена

вселенська об'єктивна сутність ... розумне космічне начало (світовий розум)», що може виявляти себе через:

... певну «логософанію» (як загальносвітові порядок, закон, гармонія, сенс, світовий сенс), здатну заявляти про себе шляхом самоповідомлення через певну мову речей та людей (слово, промова, оповідь), або відкриватися мудрецю та через нього віццати істину про себе людям [Кирилук, 2022, с. 36–37].

За Олександром Маковельським, у Геракліта Логос:

*... постає у трьох формах 1) як начало, яке творить світовий порядок за законом, мірою і числом; 2) як начало, що мислить, пізнає і все відає, частинкою якого є кожен індивід, оскільки він теж пізнає; 3) те, що саме піддається пізнанню як умоосяжна **одність** усього. Таким чином, світовий розум пізнає самого себе. Тим він набуває активної, суб'єктивної, та пасивної, об'єктивної форм [цит. за: Кирилук, 2022, с. 25].*

Людина ж пізнає істину лише долучаючись до Логосу.

У християнській традиції, яку прийняла Київська Русь, Слово Боже мислиться як першоначало буття, премудрість світу. На початку Біблії, в оповіді про сотворіння світу з першої книги Мойсеєвої, вживається поетичний рефрен «І сказав Бог» (Буття 1:3, 6, 9, 14, 20, 24, 26). На початку Євангелія від Івана проголошується:

На початку було Слово, а Слово в Бога було, і Бог було Слово. Воно в Бога було на початку. Усе через Нього повстало, і ніщо, що повстало, не повстало без Нього¹ (Івана 1:1-3).

У цьому контексті Слово осмислюється, зокрема, і як одне з імен Бога. У Посланнях святого апостола Павла згадується «Слово-меч» як засіб проповіді й боротьби («Візьміть і шолома спасіння, і меча духовного, який є Слово Боже» —

¹ Тут і далі біблійні тексти цитовано в перекладі Івана Отієнка.
URL: <https://surl.li/ndpml0>.

До Єфесян 6:17) та «Слово-діло» («Бо слово — живе й діяльне, і гостріше, ніж усякий двосічний меч» — До Євреїв 4:12).

В українській культурі архетип Слова вперше згадується в «алфавітній молитві» Кирила (одного із засновників слов'янської писемності), у якій Слово проголошується «даром Святого Духа і явленням Божої Премудрості, витвором “алфавіту світу”» [Кримський, 2008, с. 313]. Не випадково в давній літературі сформувався жанр ораторсько-повчальної прози — «слово», який походить від античних урочистих творів, сирійських мемр, проповідей Василя Великого та Григорія Богослова (збірник проповідей «Слово святого Григорія Богослова»). У києворуський період зразками цього жанру є «Слово про Закон і Благодать» митрополита Іларіона і «Слово о полку Ігоревім» тощо (там само). У добу Бароко і Просвітництва до нього зверталися Лазар Баранович («Меч духовний», 1666) та Феофан Прокопович («Слова та промови») [Ковалів, 2007, с. 409].

Апостольське розуміння Слова як «меча духовного» актуалізується в часи обстоювання релігійної ідентичності — під час полеміки проти поширення унії і католицизму у XVI столітті та в епоху боротьби за українську культурну ідентичність в умовах русифікації у другій половині XIX — на початку XX століття. Не випадково мотив «слова-зброї» «проходить крізь усю історію української писемності» [Кримський, 2008, с. 313]. За концепцією О. Потебні та його послідовників, «слово — це принцип мовної свідомості нації, у якій закладено наочне й абстрактне бачення буття» [Кримський, 2008, с. 314], тому в українській культурі архетип Слова нерідко «символізує рідну мову, “духовну Батьківщину”, служіння національній ідеї» [Кримський, 2001].

У творчості Лесі Українки літературознавиця Тамара Гундорова досліджує її «новоромантичну словесну утопію» [Гундорова, 2009, с. 385], виокремлюючи й аналізуючи різноманітні іпостасі Слова. Серед них — «невисловлене слово» як передумова народження творчості, «слово-тіло» або «в-тілене слово», здійснене «слово-діло» як євангельський громадський ідеал, «слово-зброя» або «слово-меч», «слово-

пісня», «кінцеве слово» чи «слово-яке-звільняє» [Гундорова, 2009, с. 386–419]. Поетеса глибоко усвідомлює, що «наші слова стають нашими ділами і судять нас люди по ділах наших» [цит. за: Гундорова, 2009, с. 375].

У хоровому концерті Л. Дичко «Слово» для сопрано, мішаного хору та фортепіано (2021) винесений у назву архетип постає головним концептом твору й водночас заголовком трьох із семи його частин: першої — «Preludio 1. “Слово”», четвертої — «Preludio 2. “Слово”» і шостої — «Finale. “Слово”». Така структура дає підстави вбачати у драматургії циклу наявність двох мікроциклів. Кожен із них складається з прелюдії та двох ліричних інтермецо на вірші Лесі Українки: у першому мікроциклі — «Море» (друга частина) і «Знов весна» (третя), у другому — «Нічка тиха і темна була» (п'ята частина) і «Стояла я і слухала весну» (шоста)¹.

На вербальному рівні в ліричних частинах простежуються мотиви «невисловленого», прихованого слова² (друга і п'ята частини) та «слова-пісні»³ (шоста частина). У фінальній частині власне Слово поетеси стає ніби проявленим (термінологія Т. Гундорової), а громадянська позиція авторки — висловленою, «в-тіленою» у словах.

На музичному рівні у першій частині — **«Preludio 1. “Слово”»** (*Moderato cantabile*) — експонується лейттема Слова, у якій розспівується лише один вербальний елемент — «Слово», і відтворюється позаособистісний, аскетично-суворий, імперативний образ антично-біблійного одвічного першоначала й закону усього суцього. Ця тема звучить

¹ Друга частина «Море» («На човні») і п'ята частина «Нічка тиха і темна була» — це авторські перекладення-аранжування для сопрано соло та хору романсів із циклу «Настрої» для сопрано й фортепіано (1965–1979).

² Про це свідчать такі поетичні рядки Лесі Українки у творі Лесі Дичко: «...чим було тоді серце багато, поховала я в тиху воду ... хай же там моя думонька спить» (друга частина), «Ти співав, я мовчазна сиділа» (п'ята частина).

³ Це пов'язано із поетичною фразою Лесі Українки «...весна мені багато говорила, співала пісню дзвінку, голосну...» (шоста частина).

у *фа-дієз мінорі* як унісон у басів, згодом — тенорів, на тлі тризвучного хроматичного кластера фортепіано. Вона ґрунтується на зчеплених у мелодичну «в'язь» трихордах, має монотвірний ритм з акцентуванням кожного звука й періодичними змінами розміру з 12/8 на 6/8 (приклад 1).

Приклад 1

Леся Дичко. Хоровий концерт «Слово».
Перша частина. Лейттема Слова (тт. 1–4)

Moderato $\text{♩} = 84$

Bassi

Piano

mf *mf*

Сло - во, сло - во,

$\frac{12}{8}$ $\frac{6}{8}$ $\frac{12}{8}$ $\frac{6}{8}$

Як символічний образ наскрізного значення, альфа й омега циклу, ця лейттема видозмінюється в четвертій частині й трансформується в нову тему в сьомій. Її окремі елементи (інтервально-мелодичні й ритмічні сегменти) наявні також і в ліричних частинах, переважно в контрапунктичних голосах або в сольній вокальній партії (№3, т. 3; № 6, тт. 13, 32).

У четвертій частині — «**Preludio 2. “Слово”**» (*Moderato cantabile*) — представлено ліричний варіант лейттеми Слова, що можна інтерпретувати як еманацию Слова / Логосу у свідомість ліричної героїні — наслідок її прагнення пізнати істину, ймовірно, сенс свого життя. У проєкції вчення Геракліта її свідомість ніби долучається до Логосу світу, усвідомлюючи себе його частинкою. У музичному плані лейттему тут значно переінтонують: мелодію перенесено у високий регістр (сопрано, альт, тенор), у *фа-дієз мажор*, подано в акордовому потовщенні й ритмічному зменшенні (вісімками), змінено розмір (на $\frac{3}{4}$) й динаміко-артикуляційні параметри (легато, хвильовий принцип динаміки в кожній фразі, приклад 2).

Приклад 2

Леся Дичко. Хоровий концерт «Слово». Четверта частина.
Ліричне переінтонування лейттеми Слова (тт. 1–4)

Moderato cantabile ♩ = 96

S.
A.
T.

Сло - во, сло - во, сло - во, сло -

Сло - во, сло - во, сло - во, сло -

Сло - во, сло - во, сло - во, сло -

Сьома частина — «**Finale. “Слово”**» — вирізняється тим, що в ній повністю озвучено шість строф відомого вірша Лесі Українки в жанрі громадянської лірики «Слово, чому ти не твердая криця...» (1896) з циклу «Невільничі пісні». У цьому вірші поетеса ототожнює «десакралізоване, профанне людське слово з мечем» [Гундорова, 2009, с. 414]. Лейттема Слова в цій частині звучить чотири рази, виконуючи різноманітні композиційні функції (вступ, рефрен, кода-апофеоз). У вступі (тт. 1–8) лейттема постає як цитата-ремінісценція початкового фрагмента з першої частини, ретранслюючи її основний образ. У перших чотирьох поетичних строфах (тт. 9–36) звучить контрапункт лейттеми Слова (партія баса, що розспівує одну лексему «Слово») та іншої, похідної від неї теми «Слова-зброї» (сопрано, альт, тенор в унісон), у якій силабічно прочитується вірш Лесі Українки. Одночасне звучання двох тем створює смислосяжний образ, у якому поєднуються особистісне й позаособистісне начала: лірична героїня усвідомлює, що веде боротьбу словом-зброєю за утвердження високих ідеалів, суголосних універсальним законам світобудови й моральним цінностями (приклад 3).

Приклад 3

Леся Дичко. Хоровий концерт «Слово».
Сьома частина (тт. 9–12)

S. Сло-во, чо-му ти не твер-да-я кри-ця, що се-ред бо-ю так яс-но іск - рить-ся?

A. Сло-во, чо-му ти не твер-да-я кри-ця, що се-ред бо-ю так яс-но іск - рить-ся?

T. Сло-во, чо-му ти не твер-да-я кри-ця, що се-ред бо-ю так яс-но іск - рить-ся?

B. Сло во, сло - во, сло - во, сло - во,

Відповідно до змін у тексті та зі зростанням усвідомлення власної місії, впевненості й рішучості ліричної героїні в боротьбі з ворогами, лейттема Слова поступово утверджується й зміцнюється.

Видозміни рефрену (лейттеми Слова) здійснюються за допомогою тембрових, фактурно-динамічних і гармонічних засобів. Обидва серединні проведення рефрену — між четвертою і п'ятою (унісон тенорів і басів, тт. 37–44) та між п'ятою і шостою строфами (майже унісонне *tutti*, тт. 49–56) — написані у *фа-дієз мінорі*. Останнє проведення лейттеми Слова викладено у *фа-дієз мажорі* шестизвучними паралельними тризвуками. Кода-апофеоз постає як торжество одвічного, могутнього, всепереможного Слова / Логосу — основи, смислу й закону світобудови.

Отже, утілення архетипу Слова в однойменному хоровавому концерті Лесі Дичко віддзеркалює багатовікову історію його трактувань і проявів у світовій культурі та резонує із сучасними українськими реаліями, підносячи суспільну роль поета і митця як борця за ідентичність «мечем» слова й мистецтва.

Список використаної літератури

1. Гундорова Т. І. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Вид. 2-ге, перероб. та доп. Київ : Видавець «Часопис “Критика”», 2009. 447 с.

2. Дичко Л. В. Хорові концерти : нотне видання / упор. В. Грабовський. Дрогобич : Посвіт, 2022. 196 с.

3. Кирилук О. С. Переклад класичних філософських текстів як відкрита інтерпретація: у пошуках автентичного смислу. Співвіднесене. Логос. Етос. Даймон. Мить (πρός τι, Λογος, ἦθος δαίμων, ἐξάιφνης — øjeblikket — Augenblick) : монографія / Нац. акад. наук України; Центр гуманітарної освіти, Одеська філія. Київ ; Одеса, 2022. 190 с.

4. Ковалів Ю. І. Слово. *Літературознавча енциклопедія* : у 2 т. Т. 2 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : Академія, 2007. С. 409.

5. Кримський С. Б. Архетипи. *Енциклопедія сучасної України* / редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін. ; Ін-т енцикл. дослідж. Нац. акад. наук України, Наук. тов. Шевченка. Київ, 2001. URL: <https://esu.com.ua/article-44787> (дата звернення: 24.10.2024).

6. Кримський С. Б. Архетипи української культури. Кримський С. Б. *Під сигнатурою Софії*. Київ : Києво-Могилянська академія, 2008. С. 301–318.

7. Северинова М. Ю. Архетипи в культурі у проєкції на творчість сучасних українських композиторів : монографія. Київ : НАКККиМ, 2013. 300 с.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.8.2025.355536>

УДК: 780.63:902(477)“63/653”(045)

ЗІНКІВ І. Я.

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

Zinkiv, Iryna. Mykola Lysenko Lviv National Music Academy; Doctor of Art Studies (Dr. Hab.), Professor, Professor at the Department of Theory of Music (Lviv, Ukraine).

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

i.zinkiv@gmail.com

ДЗВІНОЧКИ ТА БУБОНЦІ V–XI СТОЛІТЬ НА ТЕРИТОРІЇ ДАВНЬОЇ УКРАЇНИ

HANGING BELLS AND VESSEL RATTLES OF THE 5–11 CENTURIES FROM THE TERRITORY OF ANCIENT UKRAINE

У багатьох давніх і традиційних культурах Сходу і Заходу побутували ідіофони — дзвіночки й бубонці. Вони виконували кілька функцій, з яких основною була апотропеїчна, що ґрунтувалася на віруваннях у магичні властивості металів. Їх використовували в різних ритуалах і обрядах.

Мета дослідження зумовлена необхідністю увести до наукового обігу та систематизувати численні дзвіночки й бубонці V–XI століть, знайдені під час археологічних розкопок на теренах раньосередньовічної України додержавного періоду її історії — в епоху, що передувала утворенню держави Русі. Ці інструменти досі не були предметом окремого інструментознавчого дослідження. Усі відомі ідіофони розпорочені по археологічних публікаціях матеріалів розкопок і залишаються маловідомими широкому колу

інструментознавців. Датування цих артефактів з археологічних комплексів свідчить, що вони є найдавнішими серед однотипних інструментів слов'янського світу.

Зазначені ідіофони археологи виявили в різних археологічних культурах: пеньківській (V–VII ст.), волинцевській (середина VII — середина VIII ст.), салтовомаяцькій (середина VIII — середина X ст.) та роменській (середина VIII — середина XI ст.). Поняття «археологічна культура» охоплює сукупність таких пам'яток, обмежених певним простором і часом. Це не лише дає змогу класифікувати археологічні матеріали за діахронно-синхронним принципом, а й свідчить про зв'язки між певною культурою та її творцями — племенами, етносами, народами.

Найдавнішими з відомих нам раньослов'янських ідіофонів є дзвіночки, виявлені в **пеньківській** археологічній культурі. Перші її пам'ятки було відкрито наприкінці 1950-х років поблизу села Пеньківка в Потясминні. У V–VIII століттях ця культура була поширена від Нижнього Подунав'я на південному заході до Сіверського Дінця на північному сході. Пеньківська культура належить антам — міжплемінному об'єднанню однієї з найчисельніших груп ранніх слов'ян.

Усі відомі дзвіночки пеньківської культури за формою можна розподілити на три різновиди — *конічні*, *округло-конічні* та *напівсферичні*. Їх розміри становлять від 1,9 до 2,6 см. *Конічні* дзвіночки мають вушко овальної або шестикутної форми. Язичок закріплюється за металеву петлю, вміщену всередині корпусу. У дзвіночках без вушка у верхній звуженій частині є отвір. Через цей отвір протягалася мотузка або металевий дріт, до якого зсередини прикріплювали язичок. Трапляються екземпляри без вушка, оздоблені прокресленими вертикальними лініями на корпусі та розетками навколо верхнього отвору. Найчисленнішу групу становлять *округло-конічні* дзвіночки. Вони були поширені серед ранньосередньовічних слов'янських старожитностей. Їх класифікують за наявністю або відсутністю орнаментики,

а також за формою вушка — овальною або шестикутною. Розміри дзвіночків — від 1,9 до 2,5 см. Орнамент корпусу утворений поясками з однією або двома врізаними лініями. Унікальне оздоблення у вигляді пресованих крапок, розміщених хвилеподібно, має дзвіночок, знайдений на Більському городищі (Полтава). Неорнаментовані дзвіночки мають дві форми — конусну і напівсферичну. Вони належать до категорії прикрас без додаткової орнаментации на зовнішній поверхні корпусу, з вушком округло-аморфної форми. Усі знайдені дзвіночки пеньківської (антської) культури датуються VI–VII ст. Конічні й округло-конічні зразки трапляються у складі скарбів і ранньосередньовічних могильників. За систематикою Горнбостеля — Закса дзвіночки пеньківської культури належать до класу язичкових дзвонів (індекс 111.242.122).

Інший різновид ідіофонів — бубонці, знайдені серед матеріалів розкопок **волинцевської** археологічної культури (VII–VIII ст.). Її назва походить від поселення та могильника VII–VIII ст. поблизу села Волинцеве (Путивльський район Сумської області) Ареал її поширення охоплює лісостеп, південні райони Полісся Дніпровського Лівобережжя та Київське Правобережжя. Найбільш ранню знахідку — фрагмент бубонця кінця VII — початку VIII ст. — виявлено на Ходосівському поселенні (поблизу села Ходосівка Києво-Святошинського району). Такі бубонці також відомі з Фотовизького скарбу, який датується третьою чвертю VIII ст. Ареал волинцевської культури точно збігається з ареалом «антських» скарбів, у яких трапляються тільки дзвіночки, натомість у волинцевській культурі на зламі VII–VIII ст. вперше виявлено появу іншого різновиду ідіофонів-бубонців. Це пов'язано із впливом кочівників-аланів, у культурі яких бубонці посідали важливе місце.

Найбільше бубонців виявлено під час розкопок пам'яток **салтово-маяцької** культури, назва якої походить від могильника поблизу села Салтів на Сіверському Дінці (сучасна Харківська область) і городища біля села Маяки

(Воронезька область). Ця культура була поширена у другій половині VIII — першій половині X ст. у степових та лісостепових зонах України доби раннього середньовіччя. Генетично вона пов'язана з культурою аланів Північного Кавказу. Особливо багаті й виразні її пам'ятки зосереджені у верхів'ях Дону, Сіверського Дінця, Осколу.

За способом їх виготовлення та бубонці поділяються на чотири основні типи. Перший тип становлять литі бубонці з рифленими поздовжніми смугами-насічками або гранованим корпусом. Усередині цього типу виокремлюються види і підвиди (варіанти і підваріанти) за низкою другорядних ознак, зокрема за ступенем сплюсненості корпусу. Другий тип бубонців характеризується відсутністю рифлення, певною сплюсненістю форми та невеликими розмірами. Третій тип об'єднує бронзові штамповані бубонці різних розмірів, що складаються з двох поперечних півсфер, інколи трохи сплюснутих. На нижній півсфері міститься хрестоподібний проріз, а на верхній — отвір для дротяної або пласкої петлі. Четвертий тип охоплює штамповані бубонці, утворені з двох поздовжніх трапецієподібних півсфер, прикрашених рельєфним «ялинковим» орнаментом.

Наприкінці VII–X ст. на території Дніпровського Лівобережжя України і суміжних районів Росії та Білорусі сформувалась **роменська** археологічна культура, що виникла на основі волинцевської і стала одним із компонентів формування давньоруської культури. Її носіями було східнослов'янське племінне об'єднання сіверян.

Усі роменські бубонці мають грушоподібну форму і за особливостями оформлення нижніх частин розподіляються на три різновиди: перший — із хрестоподібним прорізом, кінці якого в середній частині корпусу заокруглені і на прорізаних ділянках нанесені прокреслені лінії; другий — з одним широким прорізом злегка заокругленим на обох кінцях; третій — із хрестоподібним прорізом, нижні кінці якого заокруглені у формі пелюсток.

Отже, уведені до наукового обігу ідіофони (дзвіночки та бубонці) виявлені в пеньківській (V–VII ст.), волинцевській (середина VII — середина VIII ст.), салтово-маяцькій (середина VIII — середина X ст.) та роменській (середина VIII — середина XI ст.) археологічних культурах з території Давньої України, — *найдавніші серед однотипних інструментів слов'янського світу*. Найбільш давніми з відомих раньослов'янських ідіофонів є *дзвіночки*, знайдені в пам'ятках пеньківської археологічної культури, яку залишила одна з найчисленніших груп ранніх слов'ян — анти. За формою ці дзвіночки поділяються на три різновиди — конічні, округлоконічні й напівсферичні; вони можуть бути орнаментованими або без оздоблення. Усі знайдені пеньківські (антські) дзвіночки датуються VI–VII ст., що відповідає середньому та пізньому етапам розвитку цієї культури.

Іншу групу найдавніших слов'янських ідіофонів з території України становлять *бубонці* (індекс 112.1). Спростовуючи поширену раніше тезу про їх появу наприкінці X ст., зазначимо: нині доведено, що найдавніші з них належать до *волинцевської* археологічної культури VII–VIII ст. Бубонці з'явилися на середньому й пізньому етапах розвитку цієї культури під впливом тісних контактів із *салтово-маяцькою* (аланською) культурою (друга половина VIII — перша половина X ст.), генетично пов'язаною з культурою аланів Північного Кавказу. У похованнях на території України, що належать до салтово-маяцької культури, виявлено значну кількість бубонців чотирьох основних типів. Ними прикрашали головні убори, одяг і взуття. У Східній Європі таке оздоблення одягу раніше не було відоме і перетворилось на елемент моди лише у VIII–IX ст., у період Хозарського каганату. Роменська археологічна культура (середина VIII — середина XI ст.) сформувалася на основі волинцевської, але не зазнала салтівських впливів. Саме тому бубонці, властиві цій культурі, набули своєрідної форми. Згодом, протягом кінця X–XII ст., вони поширилися на території Давнього Новгороду.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.8.2025.355537>

УДК 783:09:78.071 Стажимовський(045)

ЗОСИМ О. Л.

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв;
доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичного
мистецтва (Київ, Україна).

Zosim, Olga. National Academy of Culture and Arts Management;
Doctor of Art Studies (Dr. Hab.), Professor, Professor at the Department of Musical Art (Kyiv, Ukraine).

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

olgazosim70@gmail.com

**АДАМ КАЗИМИР СТАЖИМОВСЬКИЙ
ТА ЙОГО ПІСНЯ «MORIENDUM, NOS EST CERTUM»:
ВІД «PORTA AD CAELUM IN VIA CONTEMPLATIVA
ANIMAE PAENITENTIS» ДО «БОГОГЛАСНИКА»**

**ADAM KAZIMIERZ STARZYMOWSKI
AND HIS SONG «MORIENDUM, NOS EST CERTUM»:
FROM «PORTA AD CAELUM IN VIA CONTEMPLATIVA
ANIMAE PAENITENTIS» TO «BOHONLASNYK»**

Один із напрямів наукових студій, присвячених почаївському «Богогласнику», полягає у з'ясуванні місця й часу створення духовних пісень, що увійшли до видання, а також імен їхніх творців або перекладачів. На сьогодні вже ідентифіковано чимало імен, зібраних і систематизованих в одному з найповніших видань, що стосуються «Богогласника» (Bogoglasnik, 2016, с. 241–266). Проте навіть за наявності імен і прізвищ далеко не про всіх творців почаївських пісень маємо достатньо достовірної інформації.

Латиномовна пісня «*Moriendum, hoc est certum*», опублікована у першому виданні 1790–1791 років під № 228 (ілюстрація 1), належить до творів, у яких зазначено ім'я автора. Перед її початком є припис: «*Rytmus illustrissimi Adami Casimiri Starzymowski, canonici Plocensis*», тобто вказано, що поезію написав плоцький канонік Адам Казимир Стажимовський.

Укладачі «Богогласника» зазначили ім'я та прізвище автора, надали відомості щодо його належності до церковної ієрархії, однак інформація про нього цим і обмежувалася. Досі у примітках до пісні «*Moriendum, hoc est certum*» або взагалі не було жодного коментаря, що стосувався б її автора, або ж зазначалося, що про нього нічого не відомо, як, наприклад, у найновішому критичному виданні почаєвської антології (Вогогласник, 2016, с. 259, 366). Однак сьогодні завдяки оцифруванню польських друкованих видань доби Бароко ми маємо змогу дізнатися більше про автора пісні «*Moriendum, hoc est certum*» та ознайомитися з її першоджерелом. На жаль, у наявній інформації лише частково окреслено цю постать, тож біографія плоцького каноніка потребує подальших досліджень.

Якщо говорити про автора пісні «*Moriendum, hoc est certum*» Адама Казимира Стажимовського, то наразі немає достовірних даних про роки його життя. Проте, з огляду на дати виходу його друкованих праць (1689, 1693), можна припустити, що він жив і працював у другій половині XVII століття. Коротко зупинимося на його доробку, завдяки якому ми маємо деякі відомості про цю постать. Богословський трактат морально-повчального спрямування, у якому було опубліковано текст пісні «*Moriendum, hoc est certum*», відповідно до едиційних традицій барокової доби, має розлогу назву, яку подаємо повністю, максимально наближено до її друкованої версії:

PORTA ad CAELUM In Via contemplativa
Animae paenitentis EXSTRVCTA, Ex fundamento vnus
Psalmi Paenientialis Scilicet *MISERERE MEI DEVS*

PRODVCTA, *tum deniq;* Locis, Verbis, Sensu, & Sententijs Sacrae Scripturae Novi & Veteris Testamenti COAGVLATA, nec non Pijs, humilibus, & devotis cum DEO colloquijs, ORNATA, POLITA, & STABILITA *atq;* in PORTA ZAMOYSCIANA. *Per* R. A. C. S. C. C. P. P. V. ERECTA & CONSTITVTATA Anno Reseratae Nobis ad Caelum Portae 1693¹ (ілюстрація 2).

Як бачимо, на титульній сторінці немає імені автора, є лише акронім R. A. C. S. C. C. P. P. V. Однак повне ім'я автора вміщено на другій титульній сторінці видання: Adamus Casimirus Starzymowski Can : Coll : Ploc : Praep : Bock : (ілюстрація 3). Повна розшифровка акроніма R. A. C. S. C. C. P. P. V., як зазначено у «Словнику псевдонімів польських письменників» [Słownik pseudonimów, 1996, с. 14], така: Reverendus [Adamus Casimirus Starzymowski] Canonicus Coll[egiae] Plocensis Praepositus Bockoviensis. Отже, інформація, вміщена на титульних сторінках видання, стала джерелом атрибуції імені та визначення належності до церковної ієрархії автора пісні «Moriendum, hoc est certum» у почаївському «Богосласнику», укладачі якого запозичили її текст безпосередньо із трактату «Porta ad caelum in via contemplativa animae paenitentis».

Звернімо увагу на той факт, що трактат «Porta ad caelum in via contemplativa animae paenitentis» є не єдиним твором площького каноніка. Автору належить ще один твір — панегірик «Lux Oriens Luceoriensi Hemispherio»², присвячений Богуславу Лещинському (бл. 1645–1691), єпископу Луцькому та Брестському, написаний із нагоди єпископської хіротонії (ілюстрація 4).

¹ Трактат доступний за посиланням: <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/doccontent?id=370548>.

² Трактат доступний за посиланням: <https://academica.edu.pl/reading/readSingle?page=1&uid=67578864>.

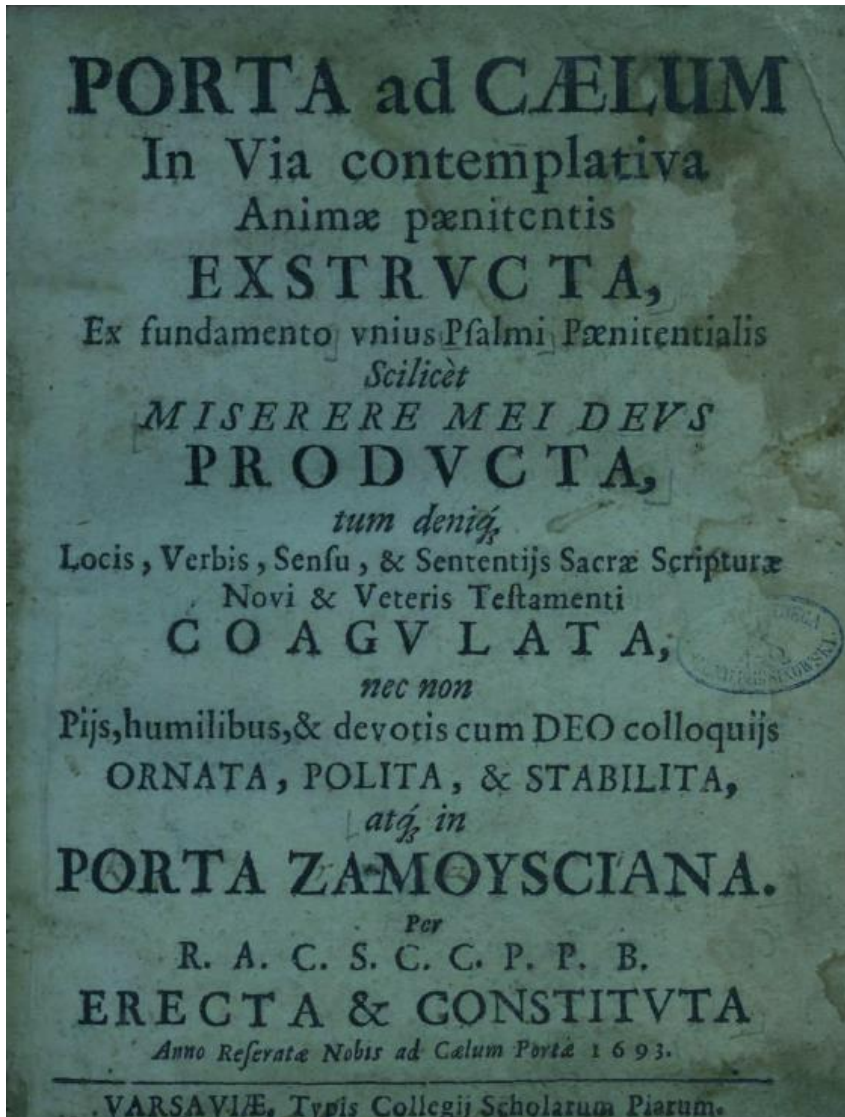
♫ Pieśni o śmierci ♫
I.

Moriendum, Hoc est certum, lex est immu-
ta bilis; Sed quo modo? ubi? quando? ars
inve stigabi lis. Vi gi la te, Chri stus
cla mat, sem per om ni tem po re, Sem per e flo-
te pa ra ti a ni mō et cor po re; Sum ma di-
es in star fu ris, quan do mi nūs spe ra tis, In gra-
et in o pi na tō, Væ e rit im pa ra tis.

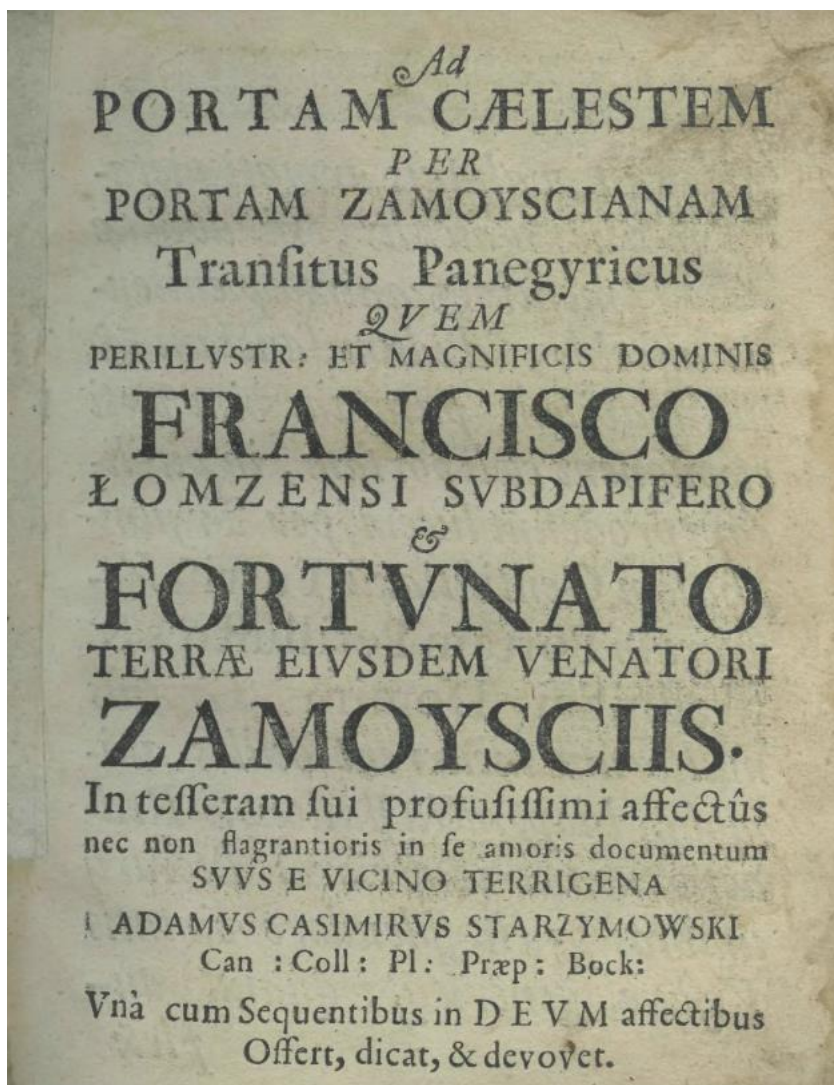
II.

Moriendum, hoc commune, moritur, quod oritur;
Sed ut bene moriatur, hoc in primis quaeritur.
2. Nemo potest bene mori, qui bene non vixerit,
Nemo

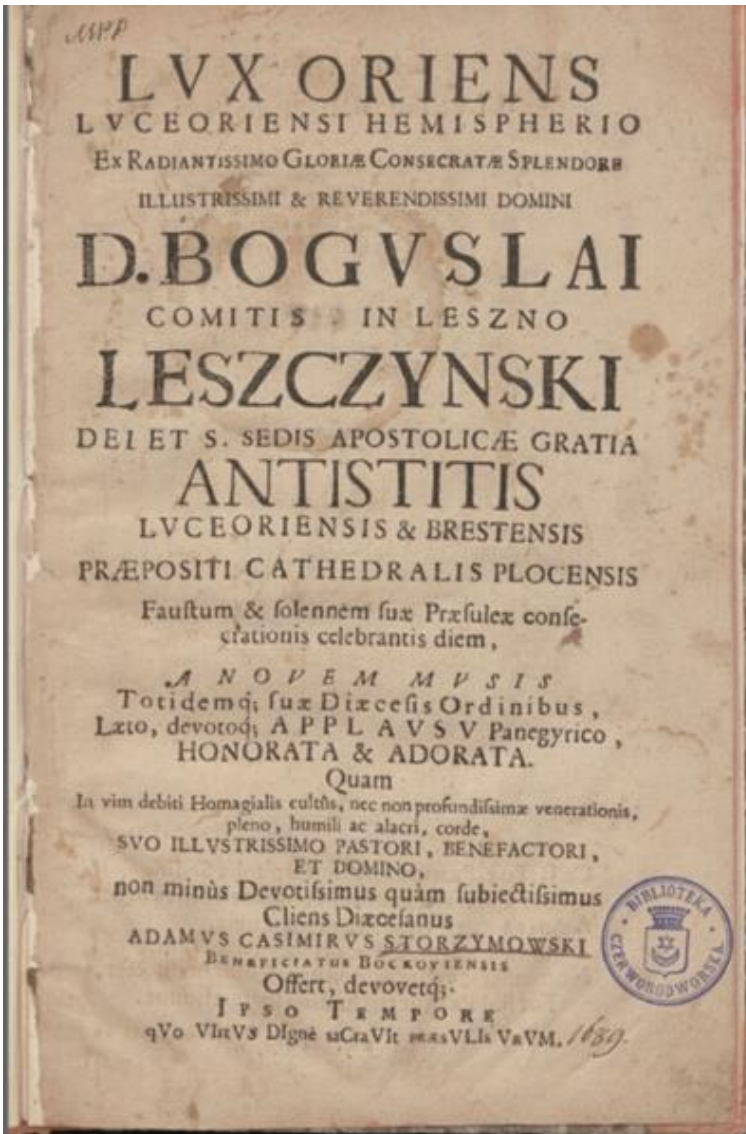
Ілюстрація 1. Пісня «Moriendum, hoc est certum»
у почаївському «Богогласнику» (1790–1791, № 228)



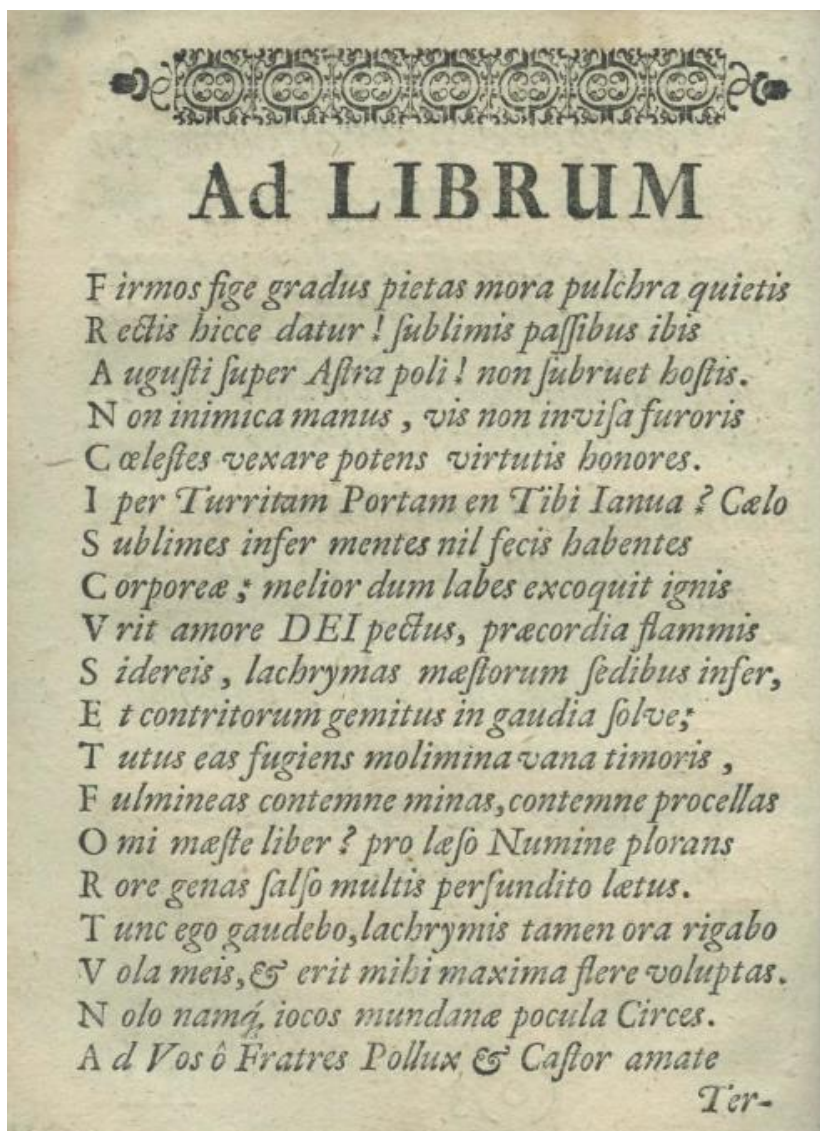
Ілюстрація 2. Титульна сторінка трактату «Porta ad caelum in via contemplativa animae paenitentis» (Варшава, 1693)



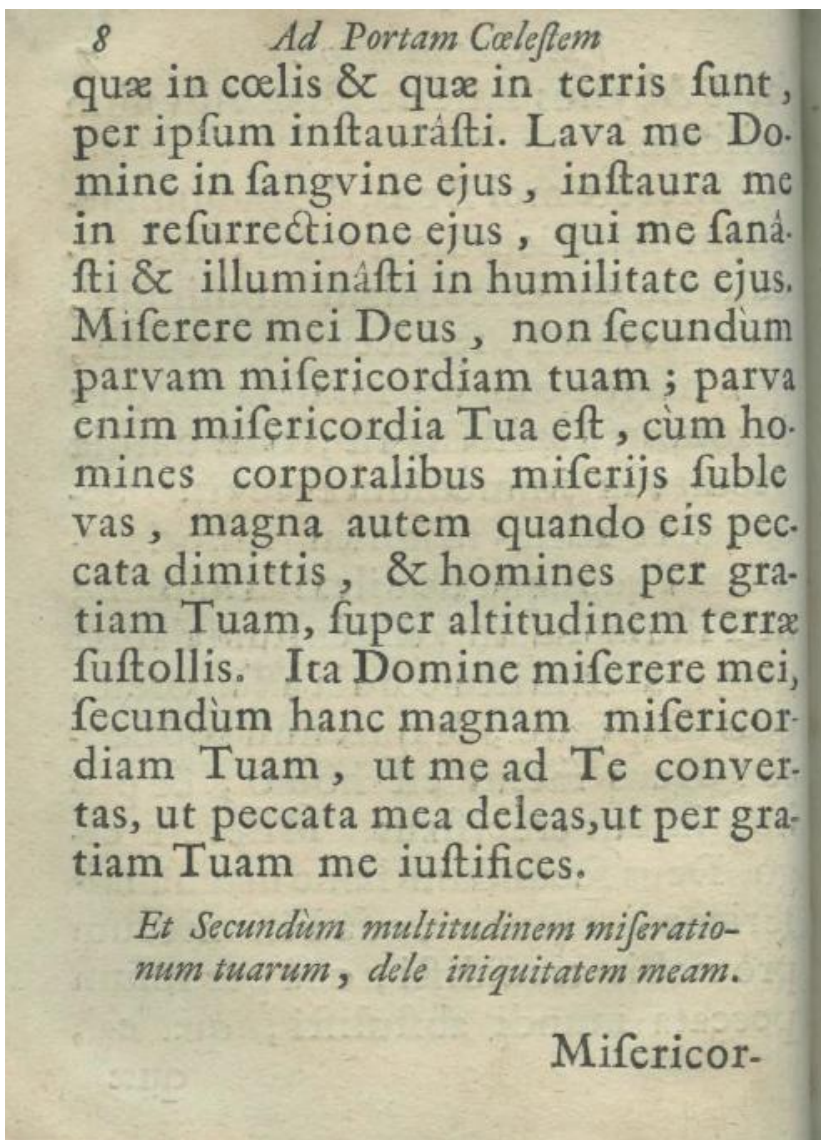
Ілюстрація 3. Друга титульна сторінка трактату
«Porta ad caelum in via contemplativa animae paenitentis»



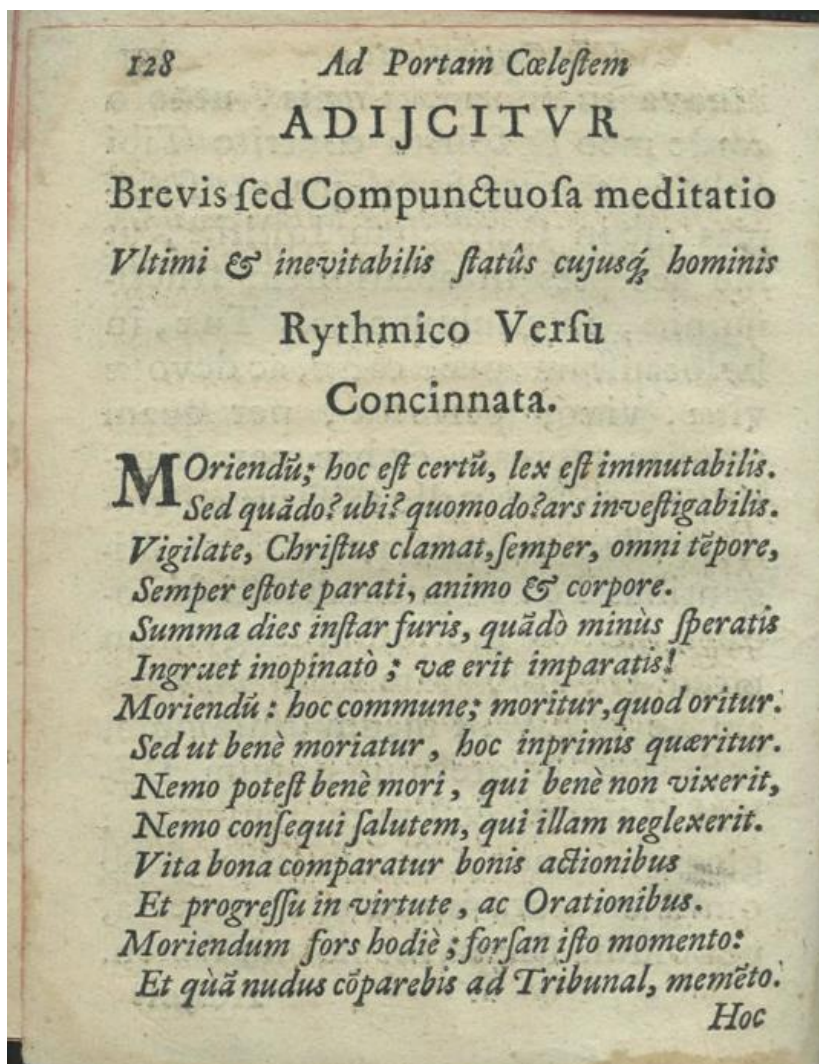
Ілюстрація 4. Титульна сторінка панегірика «Lux Oriens Luceoriensi Hemispherio» (1689)



Ілюстрація 5. Початковий фрагмент віршованої присвяти Франциску і Фортунату Замоїським



Ілюстрація 6. Фрагмент основної частини трактату
«Porta ad caelum in via contemplativa animae paenitentis»



Ілюстрація 7. Початковий фрагмент вірша «Moriendum, hoc est certum» у трактаті «Porta ad caelum in via contemplativa animae paenitentis»

Наведемо повну назву панегірика максимально близько до оригінального друку:

Lvx ORIENS LVCEORIENSI HEMISPHERIO Ex Radiantissimo Gloriam Consecratae Splendore ILLUSTRISSIMI & REVERENDISSIMI DOMINI **D. BOGUSLAI** COMITIS IN LESZNO **LESZCZYNSKI** DEI ET S. SEDIS APOSTOLICIAE GRATIA ANTISTITIS LVCEORIENSIS & BRESTENSIS PRAEPOSITI CATHEDRALIS PLOCENSIS Faustum & solennem suae Praesuleae consecrationis celebrantis diem, A NOVENVSIS Totidemq; suae Diaecesis Ordinibus, Laeto, devotoq; APPLAVSV Panegyrico, HONORATA & ADORATA. Quam In vim debiti Homagialis cultus, nec non profundissimae venerationis, pleno, humili ac alacri, corde, SVO ILLUSTRISSIMO PASTORI, BENEFACTORI, ET DOMINO, non minus Devotissimus quam subiectissimus Cliens Diaecesanus ADAMVS CASIMIRVS STORZYMOWSKI Beneficiatus Bockovienis Offert, devovetq;. Ipso Tempore qVo VIRTUS Digne sacraVIT praesVLis VrVM¹.

Звертає на себе увагу написання прізвища автора, яке відрізняється від зазначеного у трактаті «Porta ad caelum in via contemplativa animae paenitentis»: не *Starzymowski*, а *Storzymowski*, водночас обидва тексти містять однакове ім'я — *Adamus Casimirus*. Безперечно, ідеться про одну й ту ж саму особу, у цьому немає жодних сумнівів, адже важко припустити існування в той самий час і в тому самому регіоні двох кліриків із майже ідентичними прізвищами (*Starzymowski* / *Storzymowski*), однаковим ім'ям і вираженнями поетичними здібностями². На користь цієї ідентифікації свідчить і спільна топоніміка в обох друках — *Плоцьк*

¹ Латинська фраза *qVo VIRTUS Digne sacraVIT praesVLis VrVM* є хроновіршем і вказує на дату 1689.

² Панегірик «Lux Oriens Luceoriensi Hemispherio» як цікавий зразок візуальної поезії став предметом розгляду в роботі про польську поетичну творчість барокової доби [Rypson, 2002].

та *Буковець* (Bukowiec). Вона заслуговує на окрему увагу, оскільки допомагає з'ясувати певні біографічні обставини.

Адам Казимир Стажимовський 1689 року називає себе *Clients Diaecesanus* (спархіальний клієнт) і *Beneficiatus Bockovienis* (буковецький бенефіціат). Плоцьк у його титулах не фігурує; це місто згадується у зв'язку з адресатом панеґірика — Богуславом Лещинським, який був не лише єпископом Луцька і Бреста, а й настоятелем (*Praepositus*) Плоцька. У 1693 році Адам Казимир Стажимовський зазначений як *Canonicus Coll[egiae] Plocensis* (канонік плоцької колеґії) та *Praepositus Bockoviensis* (буковецький настоятель). Отже, виходячи з даних, зазначених на титульних сторінках обох друків, за чотири роки змінився його церковний статус: він став каноніком у Плоцьку і настоятелем у Буковці. Цілком ймовірно, що відповідно до змін статусу в церковній ієрархії, Адам Казимир Стажимовський звернувся до жанру богословського трактату, не залишаючи водночас світської поетичної творчості. Передмову до «*Porta ad caelum in via contemplativa animae paenitentis*», яка передує його богословській частині і має обсяг близько 50 сторінок, присвячено його новим покровителям — Франциску і Фортунату Замоїським. Її можна розглядати як своєрідний прозаїчний панеґірик із віршованим завершенням. Зміна патрона пояснюється просто: Богуслав Лещинський 1691 року помер. Цілком можливо, що його смерть вразила Адама Казимира Стажимовського, і він завершив свій богословський опус поетичними роздумами про смерть — віршем «*Moriendum, hoc est certum*». Саме цей твір через сто років як пісня увійшов до почаївського «Богогласника».

Ще варто звернути увагу на два моменти біографії Адама Казимира Стажимовського. Перший стосується правильності написання прізвища — *Стажимовський* чи *Стажимовський*. Можна припустити, що правильним є варіант *Стажимовський*, оскільки під час видання панеґірика «*Lux Oriens Luceoriensi Hemispherio*», надрукованого без вихідних даних, ймовірність помилки в написанні прізвища

автора була дуже високою. Трактат «*Porta ad caelum in via contemplativa animae paenitentis*» вийшов у Варшаві у друкарні колегії піарів (*Varsaviae typis Collegii Scholarum Piarum*), де ймовірність друкарських помилок була значно менша. Другий момент стосується топоніма Буковець (*Bukowiec*). У сучасній Польщі є близько двох десятків селищ із цією назвою, розташованих у різних регіонах і доволі віддалених від Плоцька. Наразі неможливо визначити, про який саме Буковець ідеться. Подальші дослідження можуть дати змогу з'ясувати, де знаходилося село або містечко, у якому Адам Казимир Стажимовський спочатку був бенефіціатом, а потім настоятелем.

Збереглася інформація і про його покровителів — Богуслава Лещинського і Франциска й Фортуната Замойських. Зупинимося на двох останніх, адже саме їм присвячено трактат «*Porta ad caelum in via contemplativa animae paenitentis*». Франциск і Фортунат Замойські належали до шляхетського роду герба Гржимала (*Grzymała*). Франциск мав титул ломжинського підстоля (*Łomzensis subdapifer*), а Фортунат — ломжинського ловчого (*Łomzensis venator*), що зафіксовано в тексті трактату «*Porta ad caelum in via contemplativa animae paenitentis*» (див. другу титульну сторінку, ілюстрація 3). Вони були власниками села Ставиські (*Stawiski*) і дбали про його добробут. Більше інформації збереглося про Фортуната Замойського, який сприяв розвитку духовного життя села Ставиські. Оскільки мешканці села тривалий час не мали власної церкви, він спорудив дерев'яну каплицю та будинок для двох священників-францисканців. Після пожежі 1695 року Фортунат Замойський ініціював будівництво дерев'яного монастиря і церкви, присвячених святому Фортунату. Після отримання дозволу єпископа Плоцької єпархії на створення фонду для заснування францисканського монастиря, 4 жовтня 1697 року ченці розпочали діяльність у Стависьках. Фортунат Замойський планував побудувати великий кам'яний храм і монастир, проте передчасна смерть завадила реалізації цих планів: він помер 25 жовтня 1698 року

в палаці гетьмана Великого князівства Литовського Яна Казимира Сапеги (Jan Kazimierz Sapieha) у Вільно. Похований у храмі у Стависьках, на його могилі встановлено срібну табличку з епітафією латинською мовою. Саме завдяки його зусиллям Ставиські 1688 року отримали міську хартію [Z dziejów Stawisk, 2016, с. 8; Kościół w Stawiskach]. Цікаво, що Фортунат Замойський намагався змінити назву поселення на Фортунатово, проте вона не прижилася [Rogowska-Cybulska, 2015, с. 244].

Стило охарактеризуємо трактат «Porta ad caelum in via contemplativa animae paenitentis» Адама Казимира Стажимовського. Як уже зазначалося, його структура нетипова: він розпочинається надзвичайно розлогим вступом обсягом близько 50 сторінок, у якому вихваляються чесноти роду Замойських, гідними представниками якого є Франциск і Фортунат. Завершується ця частина поезією з акровіршем «Franciscus et Fortunatus Zamoiscii par nobile fratrum vivant» («Хай живуть Франциск і Фортунат Замойські, шляхетна пара братів», ілюстрація 5). У поетичній частині Адам Казимир Стажимовський апелює до античної традиції не лише через використання гекзаметру, а й завдяки алюзіям на творчість давньоримських поетів. Наприклад, фраза «par nobile fratrum» джерелом має «Сатири» Горация (II, 3, 243), водночас поет доби Бароко відмовляється від її негативної конотації.

Примітною є диспропорція між морально-повчальною спрямованістю основного тексту богословського трактату «Porta ad caelum in via contemplativa animae paenitentis» та світським характером вступу, який не має прямого стосунку до змісту центральної частини. Однак цей вступ близький до панегірика «Lux Oriens Luceoriensi Hemispherio», що є вагомим аргументом на користь того, що ці твори належать одному автору.

Трактат «Porta ad caelum in via contemplativa animae paenitentis» має форму коментарів на текст 50 псалма «Miserere mei Deus» («Помилуй мене, Боже»). Порівнюючи

мову вступу і трактату, виявляємо стилістичну відмінність: піднесений тон вступу протиставлений сухо-схоластичному стилю трактату (ілюстрація 6). Свій твір Адам Казимир Стажимовський завершує віршем-медитацією «*Moriendum, hoc est certum*» (ілюстрація 7). Звернімо увагу, що автор апелює не до античного віршування, а до актуальної в барокову добу силабічної поезії, у багатьох рядках якої помітна близькість до силабо-тоніки, а також використовує риму, якої не було в античні часи. Отже, Адам Казимир Стажимовський володів як античними, так і бароковими засобами віршування, застосовуючи їх відповідно до жанру та змісту: у творах-присвятах він орієнтувався на античну традицію, у релігійних творах спирався на віршування, характерне для європейської середньовічної поезії.

Трактат Адама Казимира Стажимовського свого часу був досить популярний і зберігався в різних монастирських бібліотеках, зокрема в бібліотеці латеранських каноніків у Калішу [Andrysiak, 2015, с. 47]. Тому не дивно, укладачі «Богогласника» використали текст вірша «*Moriendum, hoc est certum*» майже без змін як поетичну основу для пісні, що увійшла до четвертого розділу почаївської антології.

Список використаної літератури

1. Andrysiak E. Biblioteka kanoników laterańskich regularnych w Kaliszu i jej losy po likwidacji klasztoru w 1810 roku. *Polonia Maior Orientalis*. 2015. T. II. S. 37–48.

2. Bogoglasnik. Pesni blagogovejnyja (1790/1791). Hrsg. von Hans Rothe, Jurij Medvedyk. Band 2: Darstellung. Köln ; Weimar ; Wien : Böhlau Verlag, 2016. 432 S.

3. Kościół w Stawiskach. URL: <https://parafia.stawiski.pl/kosciol> (Accessed: 24.10.2024).

4. Lux Oriens Luceoriensi Hemispherio. [Miejsce nieznane] : [drukarz nieznany], [1689]. [17] k., sygn.: []2, A-G2, H1.

5. Porta ad caelum in via contemplativa animae paenitentis. Warszawa : Druk. Kol. Pijar., 1693. [50], 130 p.

6. Rogowska-Cybulska E. O etymologiach ludowych nazw miejscowości w powiecie kolneńskim. *Studia Łomżyńskie*. 2015. T. 25. S. 233–253.

7. Rypson P. Piramidy, słońca, labirynty. Poezja wizualna w Polsce od XVI do XVIII wieku. Warszawa : Wydawnictwo Neriton, 2002. 352 s.

8. Słownik pseudonimów pisarzy polskich : XV w. — 1970 r. T. 3 : (R–Ż). Wrocław ; Warszawa ; Kraków : Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1996. 720 s.

9. Z dziejów Stawisk. [Stawiski] : Gimnazjum im. Adama Mickiewicza w Stawiskach. 2016. 18 s.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.8.2025.355538>
УДК 78.02:780.614.331:781.63(477)(045)

ІВКО А. В.

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

Ivko, Anna. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music; Candidate of Art Studies (PhD), senior lecturer of the Department of Music Theory (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0004-5368-0449>
anna.ivko@gmail.com

НІКУЛІН В. Ю.

Криворізький обласний фаховий музичний коледж Дніпропетровської обласної ради; викладач циклової комісії оркестрових струнних інструментів (Кривий Ріг, Україна).

Nikulin, Vladyslav. Kryvyi Rih Regional Professional Music College of the Dnipropetrovsk Regional Council; teacher of the cycle committee of orchestral string instruments (Kryvyi Rih, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0003-9391-701X>
vladfiesta777@gmail.com

**ПРАКТИЧНІ АСПЕКТИ ХУДОЖНЬОЇ ТРАНСКРИПЦІЇ
КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МІНІАТЮРИ
ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ (НА ПРИКЛАДІ
«МЕЛОДІЇ» БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО)**

**PRACTICAL ASPECTS OF ARTISTIC TRANSCRIPTION
OF A CHAMBER-INSTRUMENTAL MINIATURE FOR VIOLIN
AND ORCHESTRA (ON THE EXAMPLE OF “MELODY”
BY BORYS LYATOSHYSKYI)**

Сучасна ситуація в українській музичній культурі, зокрема у сфері виконавського мистецтва, вирізняється певною унікальністю. В умовах складного й водночас визначального для України історичного періоду особливої актуальності набуває потреба популяризації найцінніших надбань української музики, її репрезентації у світі як самобутнього й неповторного явища. Репертуар українських виконавців та оркестрових колективів поступово розширюється завдяки творам вітчизняних композиторів — як добре відомим і вже знаковим, так і малознаним зразкам національної музичної спадщини.

Поряд із масштабними оркестровими полотнами, багато яскравих творів високої художньої цінності написані для малих камерно-інструментальних складів — зокрема для скрипки (або іншого сольного інструмента) в супроводі фортепіано. Ці твори належать переважно до малих жанрів і форм, що трохи обмежує можливості їх виконання на великій сцені. Водночас їхня виразна інтонаційність і мелодизм є самобутнім утіленням українського музично-інтонаційного коду. Саме тому в репертуарах сучасних виконавських колективів дедалі частіше з'являються перекладення й транскрипції, які створюють композитори та виконавці — часто спеціально для конкретних великих складів.

Проблема художнього перекладу в музиці неодноразово привертала увагу дослідників. Поширена практика звернення до «чужого слова» у композиторській та виконавській

діяльності охоплює широке коло художніх завдань, залежно від яких визначається різний ступінь творчого впливу на текст оригіналу. Це актуалізує в музикознавстві низку питань, пов'язаних із визначенням термінологічних меж поняття, ступеня взаємовпливу художніх систем оригіналу і перекладу, особливостей переінтонування й переосмислення першоджерела на різних рівнях його змістовно-структурної організації.

Художній переклад як родове поняття ґрунтується на створенні нової версії оригіналу, що постає як певна інтонаційно-семантична модель, вихідна система, що зафіксована в нотному тексті. Олександр Жарков визначає переклад як «створення нової художньої системи музичного твору на засадах цілісного або часткового використання елементів вихідної системи (оригіналу)» [1994, с. 4]. Ступінь трансформації тексту водночас може варіюватися у широких межах: від «технічного» адаптування до нового інструментального складу до глибинного творчого переосмислення самої концепції твору. Жанрова типологія художньої транскрипції у дослідженнях різних науковців так чи інакше базується на ступені творчого втручання композитора-транскриптора до музичного тексту першоджерела.

Питання художньої трансформації оригінальних музичних текстів у жанровому контексті саме скрипкових транскрипцій докладно проаналізовано в роботах Назарія Пилатюка. Для позначення множини творів, написаних на «чужу» тему, дослідник вводить термін «похідні жанри» і пропонує розгорнуту методологічну базу для музикознавчого аналізу таких творів. Спираючись на творчо-психологічну мотивацію композиторів та виконавців, які звертаються до жанру транскрипції, Н. Пилатюк класифікує твори «похідних» жанрів на три основні групи:

1. Переклади, що їх створюють композитори, які не є виконавцями-скрипалями. Для них немає принципової різниці між похідними й оригінальними жанрами. Як зазначає дослідник, «ігрова ситуація», характерна для музики

XX століття загалом, унаслідок якої слухач втягується в процес “розкодовування прихованих смислів”, найбільш послідовно застосовується саме у цьому типі перекладів» [Пилатюк, 2013, с. 62].

2. Переклади, які створюють виконавці. У таких творах автори «більшу увагу приділяють збагаченню, “розцвічуванню” музичного тексту» [Пилатюк, 2013, с. 62], прагнуть до ефектної репрезентації виконавських можливостей.

3. Переклади, призначені для педагогічного репертуару. Їх можуть створювати і педагоги, і композитори, і виконавці.

Марія Борисенко, розглядаючи жанр транскрипцій у системі індивідуального композиторського стилю, наголошує на гетерогенній природі цього жанру, що виявляється на рівні стильового синтезу й певного характеру взаємодії систем «своє» і «чуже». Саме цією ознакою, за спостереженням дослідниці, відрізняються транскрипції від авторських редакцій та переробок, які не виходять за межі моностильової системи. Результатом праці транскриптора стає повноцінний художній твір, народжений у процесі індивідуально-стильового синтезу — глибинної композиторської інтерпретації змістовно-структурної основи оригіналу і стильових засобів його переосмислення — з обов’язковим збереженням вихідної системи й змістової форми першоджерела.

Засоби роботи з музичним матеріалом у художньому перекладі досить ґрунтовно досліджено в музикознавчій літературі. Спираючись на комплекс можливих технік фактурного перетворення, виокремимо ті засоби, що використані у власних транскрипціях.

Перспективним для такого аналізу є поняття «фактурна інтонація», яке М. Борисенко визначає як «сукупну якість музично-художнього світу твору, його найважливіший жанрово-стильовий компонент, що характеризується певним просторово-часовим співвідношенням звукоелементів у процесі музичного становлення та розвитку» [Борисенко, 2005, с. 4–5]. Термін відображає також тяжіння до поліфонічних методів композиції, тенденцію до тематизації фактурно-структурних компонентів у їхньому тембровому забарвленні.

Інша тенденція — «посилення мелодичного фактора шляхом його просторово-часового поєднання з іншими фактурними конструкціями — вертикальними (за контрастом рельєфів), горизонтальними (за спорідненою фактурною якістю)» [Борисенко, 2005, с. 4].

Одним із найефективніших засобів роботи з оригінальним текстом є поліфонізація фактури — використання контрапунктів, підголосків, втор і самостійних тематичних утворень на різних масштабних рівнях музичної тканини: від фонетичного та синтаксичного (мікроінтонації, мотиви, фрази) до композиційного (великі частини й твір загалом). Потенціал, закладений у прихованих мелодичних зв'язках вихідного матеріалу, може реалізуватися у транскрипції як додаткова гармонічна барва або як оригінальний фігураційний елемент, завдяки чому художній результат набуває більш глибокого, а іноді й нового інтонаційно-тематичного змісту.

Серед важливих жанрових тенденцій транскрипції М. Борисенко виокремлює принцип фактурної компенсаторики, який визначає «тяжіння музичного процесу до тієї сторони багатоголосся, якої, на думку інтерпретатора, бракує вихідному розвитку, — до вертикально-гармонічних комплексів у поліфонічних зразках, до поліфонії у гомофонних» [Борисенко, 2005, с. 10].

Характерною рисою українських скрипкових мініатюр композиторів XIX–XX століття є виразний тематизм, наспівність, пісенність, танцювальність і динамічність. Скрипкова техніка збагачується вокальними прийомами, такими як атака звука, вібрація, *portamento*, багатогранність виразного речитативного інтонування, декламаційність, максимальна наближеність до людського голосу. У творах, написаних до 1970-х років, поєднуються чуттєве й інтелектуальне, врівноваженість і гармонія.

Мініатюра «Мелодія» (1951) для скрипки (валторни в оригіналі) та фортепіано належить до пізнього періоду творчості Бориса Лятошинського. Провідною інтенцією камерних творів цього періоду стає фольклоризм. Фольклорне начало притаманне і «Мелодії», адже «українською темою» мініатюри є народна пісня «Діброва зелена».

Перекладення «Мелодії на українську тему» для скрипки соло з камерним оркестром здійснив Владислав Нікулін влітку 2023 року для концерту «Ukraine» камерного оркестру «Kyiv Mozart Orchestra» з нагоди Дня Незалежності України 24 серпня 2023 року¹. З того часу транскрипція набула значної популярності та має багату історію виконання різними оркестрами як в Україні, так і за її межами. Твір увійшов до репертуару таких українських колективів: НАОНІ (Національний академічний оркестр народних інструментів України), Ансамбль класичної музики імені Бориса Лятошинського (Liotoshynskiy Capella) Національного будинку органної та камерної музики України, Камерний оркестр Криворізького обласного фахового музичного коледжу Дніпропетровської обласної ради, Камерний оркестр Волинського фахового коледжу культури і мистецтв імені І. Ф. Стравінського. Твір виконується й за кордоном — у Польщі, Данії, Нідерландах, Швейцарії.

Оригінальний твір написано для валторни (або скрипки) в супроводі фортепіано. Партія сольного інструмента побудована на ліричній кантиленній темі, яка ґрунтується на народній пісні «Діброва зелена». Важливого конструктивного й семантичного значення набуває тембральна «оболонка» для проведення основної мелодичної лінії — партія фортепіано, якій притаманна фактурна насиченість і багатоплановість. Акордові фігурації середнього шару поліритмічно вплітаються в тріольний «романсовий» супровід, фактурно та ритмічно ущільнюючись у репризі. У середньому розділі партія фортепіано бере на себе провідну тематичну функцію: октавно дубльована тема діалогічно переплітається зі скрипковими підголосками, а поліфігураційна фактура охоплює максимальний регістровий діапазон. Таке «симфонічне» трактування фортепіанної партії дає змогу легко перенести камерно-інструментальне музичне полотно у площину оркестрового звучання.

¹ Відеозапис «Мелодії» Б. Лятошинського у виконанні Владислава Нікуліна в супроводі камерного оркестру «Kyiv Mozart Orchestra» доступний за посиланням: <https://www.youtube.com/watch?v=IuASa1GTU4o>.

У процесі виконавського перекладення вирішено розширити межі вступу. Додавання обмеженої алеаторики слугувало підготовці слухача до сприйняття основного звукового образу композиції. Ідея також зумовлена практичними умовами прем'єрного виконання в концертному залі з особливими акустичними можливостями (Fairmont Grand Hotel): завдяки наявності вітражів і мармурового покриття, що має чудові акустичні властивості, вільне виконання натуральних флажолетів та інші розширені техніки гри на струнних інструментах досягають максимального ефекту.

Сольна партія зазнала певних видозмін. Зокрема, у середньому розділі мініатюри партію супроводу виконує соліст, а підголоскові інтонації сольного інструмента були передані оркестру (тт. 29–48).

Істотних перетворень зазнав оркестровий супровід. Насичена оркестрова партитура потребувала розширення класичного струнного оркестру: скрипкові партії розділились на чотири окремі самостійні голоси. Тріольний рух у партіях скрипок доповнюється *tremolo*. *Pizzicato* висхідних ходів віолончелей дублюється альтами, але *arco* (тт. 8–16).

Далі (від т. 17) додається проведення контрапункту першою і третьою скрипками в унісон для підсилення. Альти ж виконують ще один підголосок, який дещо схожий на головну тему, але відрізняється від неї ритмічно. Перше проведення прикрашають (т. 25) септольні пасажі (в оригіналі їх немає), якими яскраво підкреслюється подвійна домінанта. Завершується тема скрипковим унісоном.

Середній розділ (від т. 30) зазнав найбільших змін як у фактурному, так і в композиційному плані загалом. В оригінальну текстіву тема звучить у фортепіано, а скрипка виконує підголоскову функцію (тт. 33, 37). Автор перекладення змінив пріоритети, надавши перевагу саме сольній партії, натомість зберіг тріольний рух у партії альту, максимально наближений до оригінального тембрового забарвлення.

Далі (від т. 40) починається підхід до кульмінації всього твору. На вершині звукової палітри (т. 46) оркестрове

полотно охоплює найширший діапазон звучання — від басів (*ля* великої октави) до скрипок (*соль* третьої октави). Сольна партія залишається в межах середнього скрипкового регістру, що потребує від виконавця високої майстерності у видобуванні звуку.

У репризі мініатюри автор перекладення змінює динамічну шкалу (т. 65): оркестр завмирає на *subito piano*, а сольна партія залишається на *fortissimo*. До кінця твору загальна динаміка поступово розчиняється на *pianissimo*.

У процесі транскрипторської роботи з обраним музичним твором автор оркестрового перекладення насамперед прагнув висвітлити й підкреслити ті ознаки музичного тексту, які неможливо досягнути на фортепіано — зокрема рельєфність фактури, виразність інтонаційних ліній, витонченість діалогів між скрипкою соло та оркестровою тканиною. Крім того, глибоких змін зазнали не лише фактурно-інтонаційні елементи, а й композиційно-драматургічна структура твору, що дає змогу з максимальним ступенем художньої яскравості розкрити, поглибити й збагатити авторський задум завдяки багаторівневій стильовій взаємодії із транскрипторським баченням концепції оригінального твору.

Список використаної літератури

1. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2005. 17 с.

2. Жарков О. М. Художній переклад в музиці: проблеми і рішення : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02 Муз. мистецтво / Київська держ. консерваторія ім. П. І. Чайковського. Київ, 1994. 19 с.

3. Пилатюк Н. І. Еволюція скрипкових перекладів у творчості українських композиторів. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка* / гол. ред. І. Пилатюк. Вип. 30 : *Музикознавчі студії*. Львів, 2013. С. 58–70.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.8.2025.355540>
УДК 78.071.5:378.678(477-25)"1918/1934"(045)

КАЦАЛАП О. В.

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка; старший викладач кафедри академічного та естрадного вокалу факультету музичного мистецтва і хореографії (Київ, Україна).

Katsalap, Olena. Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University; Faculty of Musical Art and Choreography; Senior Lecturer at the Department of Academic and Pop Vocal (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-8217-480X>
o.katsalap@kubg.edu.ua

ДІЯЛЬНІСТЬ МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНОГО ІНСТИТУТУ ІМЕНІ М. В. ЛИСЕНКА В 1918–1934 РОКАХ

THE ACTIVITIES OF THE MYKOLA LYSENKO MUSIC AND DRAMA INSTITUTE IN 1918–1934

Музично-драматичний інститут імені М. В. Лисенка утворений 1918 року на базі Музично-драматичної школи, яку заснував композитор на кошти, зібрані громадськістю до 35-річчя його творчої діяльності. За задумом засновника, школа мала сприяти розвитку саме українського музично-драматичного мистецтва, хоча в умовах бездержавності України реалізувати його було непросто. Утворення Інституту також збіглося в часі з непростим періодом в її історії. Усі тогочасні кардинальні зміни й потрясіння, яких зазнала наша країна, безпосередньо вплинули на діяльність цього навчального закладу, що підтверджується його документацією. Так, у січні 1918 року більшовики здійснили першу спробу захопити Київ — на той час столицю Української народної республіки (УНР). Увійшовши до міста, вони вчинили кривавий

терор. За підтримки Німеччини, яка визнала незалежність України, цю навалу вдалося відбити.

Інститут підтримував і розвивав викладацькі традиції школи. Зокрема, у другому півріччі 1918/1919 навчального року планувалося заснування кафедри історії української народної музики, інструкторського класу студіювання народних інструментів (поки лише бандури), курсів із підготовки «українських регентів», спеціального класу з вивчення українського вокального репертуару, щоб підготувати «свідомих Українських концертних і оперних співаків-артистів» [Обрахунок, 1919, арк. 4–4 зв.]. Реалізації цих планів, пов'язаних із навчальним процесом, перешкоджала проблема нестачі приміщень, що зумовило потребу орендувати їх для музичного відділу, залишивши для драматичного приміщення на вулиці Великій Підвальній (нині — Ярославів Вал) [Обрахунок, 1919, арк. 4 зв.–5].

Проте вже з лютого 1919 року Київ знову поринув у хаос, пов'язаний із захопленням міста більшовиками. А в липні 1919 року на порядку денному Ради Всеукраїнського музичного комітету (ВУКМУЗКОМу) — однієї з перших урядових структур підбільшовицької України — було розглянуто питання щодо націоналізації Музично-драматичного інституту та Київської консерваторії. Ішлося також про потребу фінансового субсидювання Інституту [ВУКОТИСК, 1919, л. 6–7]. У доповідній записці про націоналізацію завідувач педагогічної секції ВУКМУЗКОМу М. М. Домбровський намагався довести необхідність обох вищих музичних навчальних закладів у Києві, просив якнайшвидше націоналізувати їх та підпорядкувати державі [Докладная записка, 1919, л. 9–9 об.].

У листопаді 1920 року майже всю територію України зайняли більшовики, замість УНР постала керована з Москви УСРР (Українська Соціалістична Радянська Республіка), практично всі підприємства було націоналізовано [докладніше див.: Героїчний акорд, УІНП]. Того ж року набув чинності документ «Основні положення, що визначали структуру,

організацію та функції адміністративно-навчальних і господарських органів управління консерваторії та вищого музично-драматичного інституту імені М. В. Лисенка», у якому зазначалося, що ці навчальні заклади «перебувають у підпорядкуванні Народного Комісаріату Освіти та утримуються на суми, які відпускає Держава» [Основные положения, 1920, л. 1]. Отже, Інститут було націоналізовано.

У наступні роки, позначені суспільно-політичною нестабільністю, зумовленою утвердженням радянської влади, відповідна атмосфера запанувала і в цьому навчальному закладі. Згідно з документом, адресованим Народному комісаріату освіти (Наркомосу), 1922/1923 навчального року порушувалося питання про скорочення штату педагогічного персоналу [Кошторис видатків, 1922–1923, арк. 2–2 зв.], до якого, зокрема, входили такі визначні постаті, як викладачка вокалу О. О. Муравйова, композитор М. І. Вериківський, фольклорист і хоровий диригент П. Д. Демуцький, акторка М. М. Старицька, режисер О. С. (Лесь) Курбас (який згодом обіймав посаду декана) [Кошторис видатків, 1922–1923, арк. 5–6; Анкета, 1923–1924, арк. 1].

Не маючи належної кількості власних приміщень для здійснення навчального процесу, Інститут був змушений скористатися ордером, виданим житловим відділом, і розміститися в садибі на вулиці Хрещатик, 58. Проте внаслідок службової недбалості виникла конфліктна ситуація з орендарем, який також претендував на це приміщення, що спричинило судові розгляди [Кошторис видатків, 1922–1923, арк. 11–14 зв., 16]. Проблеми з приміщенням і пошуки такого, яке відповідало б вимогам належної організації навчального процесу, тривали і в наступні навчальні роки [Звіт, 1924, арк. 1–3 зв., 25–25 зв., 27, 30; Телеграма та доповідна записка, 1927, арк. 2–3; Листування, 1926–1930, арк. 2, 39].

Ще одним випробуванням радянського періоду стала хронічна нестача фінансування. У 1922/1923 навчальному році матеріальне становище Інституту оцінювалося як «дуже критичне»: бракувало коштів на господарські потреби й ви-

плату викладачам гідної заробітної плати; це унеможливило поповнення штату новими кадрами, у чому відчувалася «гостра необхідність» [Кошторис видатків, 1922–1923, арк. 17]. У 1926/1927 бюджетному році Рада народних комісарів (Раднаркомом) України планувала «зняти» Інститут «з державного бюджету» й залишити його «лише на субсидії», що викликало глибоке занепокоєння керівництва навчального закладу [Видаткові кошториси, 1925–1926, арк. 208–209 зв.]. У цей, чи не найскладніший період діяльності Інституту, до Наркомосу в Харкові — тодішній столиці УСРР — було надіслано телеграму з розпачливим змістом: «Зарплатня співробітникам не виплачується студенти два місяці без стипендій голодують прискорте справу асігнування грошей» [Виписи з протоколів, 1926–1929, арк. 15].

Попри націоналізацію та фінансування з боку Наркомосу, бюджет Інституту поповнювався й за рахунок плати за навчання. Розмір внесків залежав від соціальних категорій, визначених «Комісією по Собезу» [Кошторис видатків, 1922–1923, арк. 17–18]. Стипендія, як уже зазначалося, виплачувалась, однак коштів, отриманих від оплати навчання, було недостатньо, оскільки «склад студентів Інституту у своїй масі пролетарський і не в змозі повністю вносити плату в тому розмірі, в якому вона декретована для Інституту» [Кошторис видатків, 1922–1923, арк. 17]. Більше того, через високу вартість навчання кількість студентів, насамперед із «пролетарської маси», зменшилася [Кошторис видатків, 1922–1923, арк. 17–17 зв.]. Це призвело до певних репутаційних втрат для Інституту, особливо з огляду на те, що 1925 року він залишився єдиним вищим музичним навчальним закладом у Києві, бо Консерваторію було реорганізовано в Музичний технікум [Музично-драматичний інститут ім. М. Лисенка]. У 1928 році до Інституту приєднали Музичний і Театральний технікуми, однак обсяги коштів, передбачених державним бюджетом на 1928/1929 навчальний рік, і надалі залишалися недостатніми [Виписи з протоколів, 1926–1929, арк. 79].

У діяльності Інституту знайшла відображення й політика українізації, що здійснювалася від початку 1920-х до початку 1930-х років у межах загальносоюзного процесу коренізації — стратегічного курсу радянської влади, спрямованого на зміцнення її позицій у союзних республіках шляхом залучення місцевих кадрів до адміністративного та культурного управління. Попри зовнішню активізацію національного життя, ця політика фактично виконувала функцію тимчасового заспокоєння українського суспільства і його інтеграції в радянську систему. Так, «Анкета для навчальних занять профобра» (тобто професійної освіти) з документації 1923–1924 років містила запитання щодо кількості викладачів і студентів, які володіли українською мовою, можливості повного переходу на українську мову викладання, наявності українських книжок у бібліотеці тощо. Українських видань, як зазначалося в цьому ж документі, була «величезна кількість» [Анкета, 1923–1924, арк. 22]. У 1924/1925 навчальному році майже половина дисциплін уже викладалася українською мовою, зокрема «Інструментові форми», «Музичний твір як ціле» (викладач — Л. М. Ревуцький), «Практикум хорового співу» (викладач — Г. Г. Верьовка), «Професійні форми диригентської діяльності» (викладач — П. О. Козицький), «Художнє читання» (викладач — Д. М. Ревуцький), «Семінар літературних читань» (викладач — М. О. Драй-Хмара) [Звіт, 1924, арк. 46]. Та все ж для навчального закладу, який називали «огнищем української музичної культури» й більшість студентів якого становили етнічні українці [Виписи з протоколів, 1926–1929, арк. 39 зв.], ці показники не були високими.

Попри постійні труднощі з приміщенням і фінансуванням, Інститут дотримувався необхідних підходів та принципів професійної підготовки майбутніх фахівців. Про інтенсивність навчального процесу свідчать протоколи засідань правління Інституту в 1926–1930 роках. Так, за «недбайливе ставлення до академічних обов'язків» (зокрема пропуски лекцій) практикувалися відрахування зі складу студентів, щоправда

з можливістю поновлення [Протоколи, 1926–1930, арк. 6 зв., 22 зв., 89]. Водночас однією з причин відмови студенту в поновленні на навчання могла стати наявність у його родині так званих контрреволюціонерів, що свідчить про характерну для радянського часу заполітизованість діяльності Інституту [Протоколи, 1926–1930, арк. 205]. Одним із найбільш ганебних проявів радянської людиноненависницької системи, яка діяла повсюдно, зокрема й у навчальних закладах, стало відрахування 1929/1930 навчального року студентів, які «приховали свій соцстан при вступі» [Листування, стипендії, 1926–1930, арк. 51]. Діти «попів», «куркулів», «експлуататорів селян» тощо підлягали відрахуванню з подальшим повідомленням про це в пресі [Листування, стипендії, 1926–1930, арк. 52]. Духовне нищення українського народу відбувалося паралельно з фізичним. Організований радянською владою в 1932–1933 роках штучний голодомор із метою залякування й упокорення населення став однією з найбільших трагедій в історії України. Як функціонував Інститут у цей період, можна лише припускати, адже документів збереглося вкрай мало. У 1934 році заклад було реорганізовано: виконавський факультет трансформовано в Київську консерваторію, а драматичний — у Київський інститут театрального мистецтва. Очевидно, необхідність Інституту, яку раніше палко обстоювали, втратила актуальність, і він припинив діяльність.

Отже, утворення й діяльність Музично-драматичного інституту імені М. В. Лисенка припали на складний період в історії України, що позначилося на його функціонуванні. Хронічні проблеми, пов'язані з нестачею належної матеріальної бази та фінансування, несприятливі умови для розвитку української музичної культури й освіти в період згортання політики «українізації» зрештою вирішили його долю. Так завершилася історія цього легендарного навчального закладу, у якому провідні діячі української культури передавали свій професійний досвід наступним поколінням українських митців. Безумовно, специфіка діяльності Музично-драматичного інституту потребує подальших ґрунтовних досліджень.

Список використаної літератури і джерел

1. Анкета загальних відомостей, зведення про кількісний склад студентів та цифровий звіт про прийом у ВУЗ Київського державного музичного драматичного інституту ім. Лисенка. 1923–1924 роки. *Центральний державний архів вищих органів влади та управління України*. Фонд Міністерства освіти і науки України. Ф. 166. Оп. 3. Од. зб. 746. 25 арк.

2. В ВУКОТИСК. 13 серпня 1919 року. *Центральний державний архів вищих органів влади та управління України*. Фонд Міністерства освіти і науки України. Ф. 166. Оп. 1. Од. зб. 621. Арк. 6.

3. В Управление делами ВУКОТИСКа. 25 июля 1919 года. *Центральний державний архів вищих органів влади та управління України*. Фонд Міністерства освіти і науки України. Ф. 166. Оп. 1. Од. зб. 621. Арк. 7.

4. Видаткові кошториси Всеукраїнського музичного товариства ім. Леонтовича, Київського музично-драматичного інституту ім. Лисенка, Всеукраїнської наукової асоціації сходознавства, Луганської радпартшколи, педагогічних і індустріально-технічних технікумів на 1926/1927 рік та матеріали до них (є відомості на видачу зарплати). Листування з Наркофіном УСРР та учбовими закладами про затвердження кошторисів на 1926/1927 рік та асигнування коштів. 7 вересня 1925 року — 26 вересня 1926 року. *Центральний державний архів вищих органів влади та управління України*. Фонд Міністерства освіти і науки України. Ф. 166. Оп. 6. Од. зб. 975. 351 арк.

5. Виписи з протоколів засідань правління Київського музично-драматичного інституту ім. Лисенка від 10 серпня 1927 року про святкування 10-річного ювілею інституту. Кошториси видатків та прибутків інституту на 1928/29 р. та листування з ним про асигнування коштів на господарські потреби. 6 лютого 1926 року–18 вересня 1929 року. *Центральний державний архів вищих органів влади та управління України*. Фонд Міністерства освіти і науки України. Ф. 166. Оп. 6. Од. зб. 5747. 130 арк.

6. Героїчний акорд: Інформаційні матеріали Українського інституту національної пам'яті до 100-річчя Другого Зимового походу і завершення збройної боротьби Армії УНР за українську дер-

жавність. 17.11.2021. Український інститут національної пам'яті. URL: <https://tinyurl.com/5n7hkn3z> (дата звернення: 27.10.2024).

7. Докладная записка Заведующего Педагогической Секцией ВУКМУЗКОМа М. Домбровского о национализации Киевской Консерватории и Музыкального Института имени Н. В. Лысенко. 26 лютого–13 серпня 1919 року. *Центральний державний архів вищих органів влади та управління України*. Фонд Міністерства освіти і науки України. Ф. 166. Оп. 1. Од. зб. 621. Арк. 9–9 зв.

8. Звіт про діяльність предметних комісій Київського музично-драматичного інституту ім. Лисенка та листування з ним про викладання на українській мові, складання кошторису та надання нового помешкання. 13 червня — 23 грудня 1924 року. *Центральний державний архів вищих органів влади та управління України*. Фонд Міністерства освіти і науки України. Ф. 166. Оп. 4. Од. зб. 597. 46 арк.

9. Кошторис видатків на утримання особистого складу і ремонт приміщення Київського музично-драматичного інституту ім. Лисенка на 1922/23 операційний рік та штати, списки викладачів і студентів цього інституту. 5 жовтня 1922 року–25 серпня 1923 року. *Центральний державний архів вищих органів влади та управління України*. Фонд Міністерства освіти і науки України. Ф. 166. Оп. 2. Од. зб. 1552. 37 арк.

10. Листування з Київським державним музично-драматичним інститутом ім. Лисенка про надання інституту нового помешкання та асигнування коштів на ремонт існуючого будинку. 2 серпня 1926 року — 22 серпня 1930 року. *Центральний державний архів вищих органів влади та управління України*. Фонд Міністерства освіти і науки України. Ф. 166. Оп. 6. Од. зб. 5751. 81 арк.

11. Листування з Київським музично-драматичним інститутом ім. Лисенка про розподіл і виплату стипендій студентам інституту. 10 травня 1926 року — 6 травня 1930 року. *Центральний державний архів вищих органів влади та управління України*. Фонд Міністерства освіти і науки України. Ф. 166. Оп. 6. Од. зб. 5753. 63 арк.

12. Обрахунок Вищого музично-драматичного інституту імені М. В. Лисенка що до заведення з 2-го півріччя 1918/19 шкільного

року нових кафедр на українським відділі інститута, утворення стипендій для існуючих відділів і зняття нового помешкання для інституту. 26 лютого–13 серпня 1919 року. *Центральний державний архів вищих органів влади та управління України*. Фонд Міністерства освіти і науки України. Ф. 166. Оп. 1. Од. зб. 621. Арк. 4–5.

13. Основные положения, определявшие структуру, организацию и функции административно-учебных и хозяйственных органов управления консерватории и высшего музыкально-драматического института имени Н. В. Лысенко. 1920 год. *Державний архів міста Києва*. Фонд Київської консерваторії. Ф. 297. Оп. 1. Од. зб. 217. 4 арк.

14. Протоколи засідань правління Київського державного музично-драматичного інституту ім. Лисенка за 1926–1930 рр. 24 квітня 1926 року — 28 лютого 1930 року. *Центральний державний архів вищих органів влади та управління України*. Фонд Міністерства освіти і науки України. Ф. 166. Оп. 6. Од. зб. 5750. 284 арк.

15. Семененко Н. Ф. Музично-драматичний інститут ім. М. Лисенка. *Енциклопедія сучасної України* / редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; Нац. акад. наук України, Наук. тов-во ім. Шевченка. Київ : Ін-т енцикл. досліджень НАН України, 2020. URL: <https://esu.com.ua/article-70409> (дата звернення: 27.10.2024).

16. Телеграма та доповідна записка ректора Київського державного музично-драматичного інституту ім. Лисенка до Наркомосу УРСР про тяжкий фінансовий стан інституту. 31 січня–2 лютого 1927 року. *Центральний державний архів вищих органів влади та управління України*. Фонд Міністерства освіти і науки України. Ф. 166. Оп. 6. Од. зб. 5746. 3 арк.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.8.2025.355541>
УДК 782.1:791.221.2:81'355(477)(045)

КИРИЧЕК Д. О.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського; творчий аспірант кафедри оперного співу; науковий консультант — О. А. Д'ячкова, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри історії світової музики (Київ, Україна).

Kyrychek, Dmytro. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music; Creative Postgraduate Student at the Opera Singing Department; Scientific advisor — Olena Diachkova, 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/0009-0000-9149-5560>

kyrychok.1997@gmail.com

ОСОБЛИВОСТІ ВТЛЕННЯ ОРФОЕПІЇ КУЛЬТУРНОГО ГЕРОЯ У ФІЛЬМІ ОЛЕГА ФІАЛКА «ПОВЕРНЕННЯ БАТЕРФЛЯЙ»

FEATURES OF THE EMBODIMENT OF THE ORTHOEPY OF A CULTURAL HERO IN OLEG FIALKO'S FILM "THE RETURN OF THE BUTTERFLIES"

Ім'я всесвітньовідомої української співачки Соломії Крушельницької відоме майже кожному українцю. Назви вулиць, численні публікації в мас-медіа, спеціалізовані теле- й радіопередачі сприяли утворенню ефекту «постійної присутності» постаті Соломії Крушельницької в національній культурній свідомості. Найпоширеніша характеристика особистості С. Крушельницької в медіапросторі — означення «легендарна співачка». На наш погляд, саме поєднання цих чинників — постійної символічної присутності в культурному

просторі й статусу «легенди» — створили підґрунтя для певної міфологізації постаті С. Крушельницької в українській культурі й делегування їй ролі «культурного героя».

Крім численних музикознавчих досліджень, присвячених творчості та виконавському мистецтву С. Крушельницької, є чимало художніх версій її образу — літературних, театральних і навіть музичних. Серед них — роман Олександра Балабка «Кімоно для Баттерфляй. Из життя Соломії Крушельницької» [2022], художньо-публіцистичні мемуари внучатого племінника співачки Анді Семотюка «Соломія, зірка Золотої доби опери» («Solomiya: Star of the Golden Age of Opera») [Semotiuk, 2023], вистава Олени Лазович «Соломія»: Сторінки життя Соломії Крушельницької (за спогадами її сучасників)» (Театр на Печерську, м. Київ) та інші.

На особливу увагу заслуговують музичні твори, через які образ співачки представлений у культурній пам'яті, адже в цьому разі постає надзвичайно складна й водночас методологічно цікава ситуація пізнання «музики через музику»¹.

Для багатьох меломанів ім'я Соломії Крушельницької міцно пов'язане із оперою Джакомо Пуччіні «Мадам Батерфляй». Співачка виконувала багато провідних партій італійського репертуару, однак саме роль **Чіо-Чіо-сан** стала знаковою для її кар'єри. Після невдалого прем'єрного показу в театрі *La Scala* 1904 року Дж. Пуччіні здійснив редакторські правки й запросив Крушельницьку на роль головної героїні. Її виступ на прем'єрі в Брешії (1904) став тріумфальним

¹ Ім'я Соломії Крушельницької пов'язане насамперед з її оперними образами у творах Джакомо Пуччіні («Мадам Батерфляй»), «Манон Леско»), Гаetano Доніцетті («Фаворитка»), Станіслава Монюшка («Галька», «Графіня»), Джузеппе Верді («Аїда», «Трубадур»), Шарля Гуно («Фауст»), Ріхарда Штрауса («Електра»), Ріхарда Вагнера, Ільдебрандо Піццетті, Альфредо Каталані, Владислава Желенського, Адама Міюхгаймера та інших композиторів. Важливе місце в її репертуарі посідали також вокальні твори Миколи Лисенка й українські народні пісні [докладніше про це див.: Ніколаєва, 2008; Турчак, 2021].

і фактично відродив оперу, забезпечивши їй світове визнання. Цей успіх став важливим етапом у міжнародній кар'єрі співачки й остаточно утвердив її статус зірки світової оперної сцени.

Тріумф Соломії Крушельницької в опері «Мадам Баттерфляй» («Madama Butterfly») зберігається в культурній пам'яті завдяки архівним матеріалам, рецензіям, біографічним дослідженням, музейним експозиціям і концертно-фестивальній практиці. Її ключову роль у відродженні опери підкреслюють автори численних музикознавчих праць, організатори тематичних виставок та меморіальних заходів. Зокрема, у Львівському музеї-садибі Крушельницької експонуються матеріали, пов'язані з цим етапом її творчості. Щорічні меморіальні концерти й фестивалі вшановують внесок співачки у світову оперну культуру, акцентуючи її вирішальну роль у перетворенні «Madama Butterfly» на один із шедеврів оперного мистецтва.

Художня поетизація постаті Соломії Крушельницької сприяла посиленню міфологізації не лише її особистості, а й голосу як центрального елемента виконавської ідентичності співачки.

Голос Соломії Крушельницької у критичному й мемуарному дискурсі часто постає як унікальне явище світового оперного мистецтва. Він поєднував силу, технічну досконалість і глибоку емоційну наснаженість, що дало змогу співачці посісти провідне місце серед найвидатніших оперних виконавиць свого часу. У відгуках сучасників і музичних критиків простежуються кілька ключових характеристик її голосу.

Діапазон і технічна майстерність. Голос Крушельницької вирізнявся значним діапазоном, що давало їй змогу з однаковою переконливістю виконувати як ліричні, так і драматичні партії. Співачка успішно поєднувала в репертуарі сопранові й мецо-сопранові ролі, демонструючи виняткову технічну свободу й уміння переходити від делікатних ліричних епізодів до драматичних кульмінацій.

Тембр і виразність. Одна з найяскравіших характеристик її голосу — насичений, теплий і благородний тембр. Здатність передавати найтонші емоційні відтінки надавала кожному виконанню особливої психологічної глибини. Чистота інтонації та культура звуковедення забезпечували її інтерпретаціям виразність і художню завершеність

Музична чутливість. Поряд із високою вокальною технікою Крушельницька вирізнялася витонченою музичною інтуїцією та винятковим інтерпретаційним хистом. Вона вміла проникати в драматургічну сутність образу, надаючи кожній ролі психологічної глибини і драматизму. Саме цю здатність до осмисленої інтерпретації складних музичних творів відзначали музичні критики, нею захоплювалися слухачі.

Зірковий статус у суспільстві. Критики з Італії, Франції, Аргентини та інших країн характеризували голос співачки як «божественний», «неповторний» і «величний». У популярній біографії «Соломія Крушельницька» Ігор Коляда наводить численні схвальні відгуки преси на її виступи, у яких поступово формується образ мисткині з «надлюдським» обдаруванням:

І справді, вона зачарувала всіх глядачів своїм блискучим голосом, неперевершеним ефектом майстерного співу <...>

Довгі роки творчої співпраці і щирої дружби пов'язували С. Крушельницьку з найвідомішим диригентом ХХ ст. Артуро Тосканіні. Найвимогливіший до музикантів, як і до себе, він схилився перед С. Крушельницькою, вважаючи її винятковою <...>

Соломія мала містичний вплив на публіку. Як писав один із тогочасних критиків, це був вплив, який мав присмак безсмертя <...>

Тепер перед нами вона в камені... Поряд — лише юний Орфей з арфою в руці. Часом можна побачити,

як сивий отець стоїть біля могили «Sole mio» та немов слухає арію Чіо-Чіо-сан... Мабуть, думає про ту, хто вже давно зійшла з древнього барельєфу, аби продовжити життя серед людей, вражаючи їх мелодійністю звуків неповторного голосу [Коляда, 2019, с. 12, 67, 82, 117, розрідження — Д. К.].

Унаслідок цього в художньо-культурному просторі голос співачки набув статусу її своєрідного *alter ego*, отримавши умовно автономне, «додаткове» символічне життя.

Загалом, з часом постать Соломії Крушельницької набула в пам'яті українського суспільства чітких ознак національного *культурного героя*¹. Для свого часу співачка уособлювала нові моделі соціальної поведінки жінки [Кияновська, Комаревич, 2023]. У радянську добу феміністично забарвлений образ Соломії Крушельницької набув героїчних рис мужнього внутрішнього й політичного опору [Коляда, Дрозденко, 2020]. Непересічна соціальна виразність співачки, її внутрішня сила й харизма згодом кристалізувалися в художніх інтерпретаціях образу Соломії Крушельницької як персонажа літератури, пов'язаного з певним колом музичних текстів. У цій іпостасі образ співачки набув виразно надлюдських, майже надприродних рис, передусім пов'язаних із голосом.

Подальша еволюція міфологізованого образу Соломії Крушельницької в українській культурі з часом загострила питання втілення звукового світу співачки. Проблема «як передати її головну, божественну якість» — її «голос» — окреслила одну з найуразливіших зон для інтермедіальних художніх рішень цього образу. Найчастіше автори обирають найпростіший і водночас найкоротший шлях — цитування раритетних аудіозаписів голосу С. Крушельницької.

¹ У роботі спираємось на концепцію культурного героя, викладену в дисертації Юлії Бенті «Культурний герой сентименталізму в жанрово-стильовій картині світу» [2021] і монографії Наталії Ковтун «Структурно-функціональний аналіз архетипу культурного героя» [2019].

Унікальною і водночас парадоксальною інтерпретацією образу співачки став балет Мирослава Скорика «Повернення Батерфляй» на лібрето Валерії Врублевської. Однак пропонуємо звернутися до іншої, не менш цікавої проблемної ситуації — утілення образу Соломії Крушельницької в кінематографі, що передбачає специфічну режисерську роботу зі звуковим світом співачки, а також створення кінематографічного звукового портрета її унікального голосу.

У фільмі Олега Фіалка за романом Валерії Врублевської «Повернення Баттерфляй» головну роль Соломії Крушельницької виконала акторка Олена Сафонова, а вокальну партію героїні озвучила Гізела Ципола, завдяки чому фільм набув додаткового жанрового виміру — «фільму-опери».

У «Поверненні Баттерфляй» змальовано ключові моменти кар'єри Соломії Крушельницької, увагу зосереджено в кульмінації на її тріумфі в ролі Чіо-Чіо-Сан в опері «Мадам Баттерфляй» Джакомо Пуччіні. У фільмі йдеться також про боротьбу співачки з життєвими труднощами, особисті випробування та її безумовну відданість мистецтву.

У стрічці Олега Фіалко передано трагізм і водночас велич постаті С. Крушельницької, розкрито її життєвий шлях як видатної оперної дівки, яка завдяки таланту й винятковій силі духу вписала своє ім'я в історію світової музичної культури. У фільмі простежується характерна для радянської культурної парадигми тенденція героїзації головної героїні: образ Соломії Крушельницької подається крізь призму беззастережної відданості справі з виразним акцентом на її професійні досягнення, проте без детального психологічного портретування особистого життя і внутрішніх переживань.

Орфоепічний аспект фільму має важливе художнє, драматургічне й ідеологічне навантаження. «Повернення Баттерфляй» з очевидних причин, пов'язаних із радянською політикою примусової русифікації, вийшов у двох мовних версіях — російськомовній та україномовній. Водночас у художньому просторі стрічки (у межах нашого аналізу — україномовної версії) актуалізується також мовна опозиція італійська — українська.

У драматургічному вимірі формуються три орфоепічні плани:

- 1) побутова мовна практика оточення головної героїні;
- 2) орфоепія «оперного співака»;
- 3) звуковий план «народної пісні».

Попри різну природу, усі три плани у фільмі поступово зближуються, чим зумовленого виникнення своєрідного орфоепічного універсалізму, пов'язаного насамперед із домінуванням літературної академічної вимови. Академізований орфоепічний колорит підсилює ключові смислові акценти фільму — шлях крізь випробування до слави та героїчну відданість мистецтву «ціною душі».

У межах такої концепції головна героїня фактично відмовляється від особистого життя заради оперної сцени, що надає сюжетній символізації певного ідеологічного забарвлення. Водночас фільм, як і інші художні інтерпретації образу Соломії Крушельницької, безперечно, заслуговує на подальше, глибше міждисциплінарне дослідження.

Список використаних джерел

1. Балабко О. В. Кімоно для Баттерфляй. Із життя Соломії Крушельницької : роман. Чернівці : Букрек, 2022. 320 с.
2. Бентя Ю. В. Культурний герой сентименталізму в жанрово-стильовій картині світу : дис. ... канд. мистецтвознавства ; 26.00.01 Теорія та історія культури / Ін-т проблем сучасного мистецтва Нац. акад. мистецтв України. Київ, 2021. 241 с.
3. Врублевська В. В. Соломія Крушельницька. Київ : Дніпро, 1986. 357 с.
4. Кияновська Л. О., Комаревич І. Л. Соломія Крушельницька і українська мистецька емансипація в Галичині. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 136 : *Історія музики: проблеми, процеси, персони*. Київ, 2023. С. 22–34.
5. Ковтун Н. М. Структурно-функціональний аналіз архетипу культурного героя / Житомирський держ. ун-т. ім. Івана Франка. Житомир, 2019. 182 с.

6. Коляда І. А., Дрозденко В. С. Соломія Крушельницька та радянська влада: від зірки зі світовою славою до забуття. *Тоталітаризм як система знищення національної пам'яті* : зб. наук. пр. за матеріалами Всеукраїнської наук.-практ. конф. із міжнар. участю (Львів, 11–12 червня 2020 р.) / Львівський нац. мед. ун-т ім. Данила Галицького. Львів, 2020. С. 178–182.

7. Коляда І. А. Соломія Крушельницька. Харків : Фоліо, 2019. 121 с.

8. Ніколаєва Л. М. Українська музика в репертуарі Соломії Крушельницької Збірник праць. Т. 4 : Видатні постаті в українській культурі і науці. / Тернопільський міський осередок наук. тов. ім. Шевченка. Тернопіль : Рада, 2008. С. 59–67.

9. Турчак Л. І. Соломія Крушельницька в українському та світовому музично — театральному мистецтві. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* / Рівненський держ. гуманітарний ун-т. Рівне, 2021 Т. 38. С. 31–36.

10. Andiy J. Semotiuk. Solomea. Star of the Golden Age of Opera. Toronto : Rodovid & Courageous Heart Productions, 2023. 465 p.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.8.2025.355542>
УДК 78.01:78.07(477)"20"(045)

КИЯНОВСЬКА Л. О.

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

Kyuanovska, Luba. Mykola Lysenko Lviv National Music Academy; Honored Worker of Arts of Ukraine, Doctor of Art Studies (Dr. Hab.), Professor, Corresponding member of the National Academy of Arts of Ukraine, Professor at the Department of Music History (Lviv, Ukraine).

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

lubakyjan@gmail.com

ПРИКЛАДНЕ МУЗИКОЗНАВСТВО В СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ РЕАЛІЯХ

APPLIED MUSICOLOGY IN MODERN UKRAINIAN REALITIES

Термін «прикладне музикознавство» пропонуємо розглядати у двох основних площинах.

У **першій** з них прикладним вважатимемо дослідження, які безпосередньо впливають на структурування музичного життя в соціумі; визначення його стратегії і тактики; гнучкого, відповідного до загального розвитку суспільства, оновлення форм музичної освіти, а також — на індивідуальному рівні — на оптимізацію спілкування з музикою, що сприяє духовному й фізичному розвитку особистості.

Звісно, музична психологія чи соціологія, спрямовані на аналіз реальної ситуації та потреб окремого індивідуума й соціуму загалом, не завжди можуть трактуватися як при-

кладна наука — фундаментальні дослідження в цій царині вельми численні й розмаїті. Протягом понад 200 років розвитку накопичено великий емпіричний матеріал і на цій основі створено сотні праць узагальненого характеру. Ідеться про можливість практичного використання результатів цих досліджень, розширення кола суспільних значень музикознавства, яке має забезпечити методологічну базу для впровадження найефективніших форм застосування музики в індивідуальному та соціальному просторі. Наприклад, нині конче потрібна теоретична база для використання музики в реабілітаційному процесі наших воїнів, допомоги у подоланні посттравматичного синдрому. У суспільному вимірі постають інші виклики, тож необхідно виробити музикознавчу концепцію результативного просування української музики та витіснення російськомовного продукту. Натомість музикознавство, принаймні поки що, може уявлятися «розкішшою всередині іншої розкоші» — чистою наукою всередині високого мистецтва, таким собі небесним притулком муз.

В Україні поки що не діють реальні механізми застосування серйозної музичної культури для соціального впливу: узагалі не функціонують кабінети музичної терапії, не впроваджується музична релаксація, а отже не використовуються можливості національних зразків професійного музичного мистецтва як звукового матеріалу. Не досліджуються системно проблеми ціннісно-змістової сфери особистості в галузі музики, а також пов'язана з ними структура музичного життя, зміст музичних програм радіо і телебачення, потреби й смаки на ринку компакт-дисків тощо. Може здатися, що серйозні музиканти не повинні займатись такими другорядними справами, які відривають їх від чистого мистецтва й науки. Проте важливість прикладного розширення сфер інтересів музикознавців, особливо в сучасному суспільстві, є очевидною. Насамперед це необхідно для прогнозування розвитку музичної ціннісно-змістової сфери особистості в різних вікових категоріях, а також для перспективного впровадження у навчально-виховний процес

форм роботи, що сприяють розвитку в молоді потреби усвідомити ієрархію своїх музичних цінностей і для коригування музичної політики ЗМІ та ринку музичної продукції. Нині всі ці сфери дуже часто залишені на відкуп людям з іншою освітою (педагогічною, інженерною, медичною, журналістською тощо) або навіть відвертим непрофесіоналам — особливо у сфері шоу-бізнесу чи програм засобів масової інформації.

Друга площина прикладного музикознавства умовно може бути визначена як «репрезентативна». Вона здійснюється через використання слова про музику для формування суспільного резонансу на музичні події та формулювання стратегічних завдань музичного мистецтва в соціумі — передусім через популярні музикознавчі тексти в медіа і присутність видатних музикантів у ЗМІ й соціальних мережах як медійних персонажів. Важливо усвідомлювати роль слова про українську музику у створенні її належної позиції в духовному світі як у самій державі, так і за її межами. У цьому контексті можна виділити три важливі функції прикладного музикознавства:

1) репрезентативна — формування позитивного іміджу країни та популяризація української музики через *musical stories*;

2) історико-культурологічна — актуалізація історичної пам'яті і національних архетипів у слові про музику, створення комунікативних спільнот на основі національних музичних інтересів;

3) аналітична — проведення й аналіз соціологічних зрізів у сфері музичних інтересів як важливих показників зрілості та інтелектуально-духовних потреб суспільства.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.8.2025.355543>

УДК 78.071:782.1:792.027(477-25)(045)

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 Academy of Music; People's Artist of Ukraine, Professor, Head at the Department of Opera Training and Music Direction (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5190-3144>

kolesnikevdokia1941@gmail.com

ОПЕРНА СТУДІЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ УКРАЇНИ ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО ЯК ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА ЛАБОРАТОРІЯ ФОРМУВАННЯ ФАХОВИХ КОМПЕТЕНТНОСТЕЙ МОЛОДИХ РЕЖИСЕРІВ

OPERA STUDIO OF THE UKRAINIAN NATIONAL TCHAIKOVSKY ACADEMY OF MUSIC AS AN EXPERIMENTAL LABORATORY FOR THE FORMATION OF PROFESSIONAL COMPETENCES OF YOUNG DIRECTORS

Оперна студія Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського являє собою унікальний експериментальний майданчик для формування професійних компетентностей молодих митців різних спеціальностей і спеціалізацій, серед яких чільне місце посідає підготовка режисерів музичного театру.

Мистецький комплекс Оперної студії за інфраструктурою максимально наближений до професійного оперного театру з відповідним технічним оснащенням і театральними цехами, репетиційними й артистичними приміщеннями.

У таких умовах молоді виконавці та музичні режисери мають змогу співпрацювати зі штатними колективами: оркестром, солістами, хором, балетом, мімансом. Це створює сприятливі умови для набуття фахових компетентностей у взаємодії з різними підрозділами під час створення художньо-цілісної вистави.

Започаткована 1938 року, Оперна студія пройшла важкий, але плідний творчий шлях. Завдяки роботі багатьох видатних митців України й зарубіжжя вона набула цінного досвіду, який і нині допомагає рухатися далі. Обмін інформацією між країнами, участь у спільних міжнародних проєктах сприяли поєднанню вітчизняного і зарубіжного досвіду. Наслідком цього стало відкриття нового напрямку підготовки фахівців з музичної режисури. Його унікальність полягає в ексклюзивній підготовці висококваліфікованих фахівців, потрібних як в Україні, так і за кордоном.

Із відкриттям кафедри оперної підготовки та музичної режисури до роботи з молодими режисерами в Оперній студії доєдналися провідні митці національних музичних театрів України, професори: народні артисти України Сергій Сміян і Володимир Лукашев; заслужені діячі мистецтв України Валерій Курбанов та Володимир Бегма. Пізніше до режисерсько-постановочного складу Оперної студії були запрошені професори: заслужені діячі України Сергій Шутько й Петро Льщенко і народна артистка України Ірина Даць. Саме тому на сцені Оперної студії молоді режисери втілювали новітні прочитання класичних та сучасних українських і зарубіжних музично-театральних творів: опери «Наталка Полтавка», «Ноктюрн» і «Сапфо» Миколи Лисенка; «Палата № 6» Володимира Зубицького; «Монологи Джульєтти», «Ніжність» і «Сват мимоволі» Віталія Губаренка; «Ведмідь» Ірини Губаренко; «У неділю рано» Віталія Кирейка; «Орґія» Олександра Костіна; «Одержима» Мирослава Волинського; дитячий мюзикл «Жаба Маша» Олени Спіліоті; «Орфей і Евридика» Крістофа Віллібальда Глюка; «Чарівна флейта», «Cosi fan tutte» Вольфганга Амадея Моцарта; «Пробний камінь» Джоаккіно Россіні; «Дон Паскуале» й «Любовний напій»

Гаetano Доніцетті; «Джанні Скіккі» й «Плац» Джакомо Пуччіні; «Медіум» і «Мартінова брехня» Джанкарло Менотті; «Замок Герцога Синя Борода» Бели Бартока; «Іспанська година» Моріса Равеля; «Гендзель і Гретель» Енгельберта Гумпердінка й інші.

У 2023 році за ініціативи й авторської ідеї заслуженого діяча мистецтв України Лариси Леванової і народного артиста України Сергія Ковніра в Академії започатковано всеукраїнський проєкт «Мистецтво єднає Україну» спільно з музичними академіями Дніпра, Одеси, Харкова і Львова.

У 2024 році авторка ідеї Лариса Леванова за підтримки завідувачки кафедри і творчих керівників мистецької молоді започаткувала платформу молодих режисерів «Prostir». У рамках проведення заходів заплановано показ вистав молодих режисерів, серед яких:

Четверо здобувачів вищої освіти:

— Наталія Пархоменко — опера Віталія Кирейка «Лісова пісня» (творчий керівник — доцент Любов Канюка);

— Антон Перегуда — опера Вольфганга Амадея Моцарта «Весілля Фігаро» (творчий керівник — Сергій Шутько);

— Валентина Андрєєва — опера Юлія Мейтуса «Украдене щастя» (творчий керівник — Сергій Шутько);

— Наталія Сімонова — опера Джоаккіно Россіні «Шовкова драбина» (творчий керівник — Сергій Шутько).

Двоє викладачів кафедри:

— Олександра Шевельова докторка мистецтва — опера Гаetano Доніцетті «Дон Паскуале»;

— Лариса Леванова, заслужений діяч мистецтв України — опера Гаetano Доніцетті «Любовний напій».

Глибока повага до класичного оперного репертуару, оригінальні втілення сучасних вистав, співпраця видатних діячів із талановитою молоддю задля втілення міжнародних та національних проєктів сформували власне творче кредо Оперної студії як експериментальної лабораторії з підготовки нової генерації вітчизняних митців.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.8.2025.355546>
УДК 78.021:78.036(4)''20''(045)

КУПИНА Д. Д.

Дніпровська академія музики; кандидат мистецтвознавства; доцент, професор кафедри історії та теорії музики (Дніпро, Україна).

Kupina, Daryna. Dnipro Academy of Music; Candidate of Studies (PhD), Associate Professor, Professor at the Department of History and Theory of Music (Dnipro, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9624-9916>

d.kupina@dk.dp.ua

**«ЧУЖИЙ» ТЕКСТ
У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ МУЗИКИ:
ТВОРЧИЙ ДОСВІД ЄВРОПЕЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ**

**THE “EITHER’S” TEXT IN THE CONTEXT
OF CONTEMPORARY MUSIC: CREATIVE EXPERIENCE
OF EUROPEAN COMPOSERS**

У рамках композиторської практики ХХІ століття спостерігається різноманітність підходів до використання чужих текстів, що вказує на складність і багатогранність художніх пошуків сучасних митців. Дослідження механізмів адаптації запозичених елементів у музиці європейських композиторів набуває особливої актуальності в контексті мистецького руху метамодерну, в умовах якого відбувається переосмислення класичних зразків минулого. Метамодерн, на відміну від постмодерну, намагається подолати обмеження останнього, пропонуючи більш оптимістичний підхід до мистецтва. Йому властивий пошук нових смислів та щирі спроби митців звернутися до традиційних тем та цінностей з урахуванням контексту сучасності. У цьому зв'язку важливу роль відіграють твори таких композиторів, як Святослав Луньов,

Олафур Арнальдс (Olafur Arnalds) і Макс Ріхтер (Max Richter), які активно осмислюють спадщину видатних авторів минулих епох, формуючи нові мистецькі дискурси.

У сучасному музикознавстві питання запозичення чужих текстів надзвичайно актуальне. Зокрема, численні дослідники — зокрема Богдан Сюта [2022], Петер Буркхолдер [Burkholder, 1994] та Вернон Говард [Howard, 1974] — звертають увагу на різноманіття форм використання чужих текстів, що охоплює спектр від прямих цитат до ледь вловимих алюзій.

Вернон Говард виділяє цитату й алюзію як основні типи звернення до чужого тексту. Цитування він розглядає як реплікацію або копіювання оригінального матеріалу за наявності посилання, розрізняючи пряму й вільну цитати, парафрази та непрямі цитування. Дослідник наголошує, що не кожне запозичення може бути трактоване як цитата, адже її значення безпосередньо залежить від обізнаності слухача: вона набуває смислу лише за умови впізнавання, що активізує асоціативні процеси мислення.

Богдан Сюта визначає цитату як «будь-яку форму текстових співдій у музиці» [2022, с. 143], акцентуючи на її функціонально-стилістичному коді, що відображає соціокультурний контекст. У цьому сенсі сприйняття цитати суттєво залежить від знання первинного тексту, який актуалізує нові культурні й соціальні зв'язки.

Петер Буркхолдер [Burkholder, 1994], своєю чергою, наголошує на понятті «хибного цитування», коли слухач ідентифікує запозичення, які не були свідомим наміром композитора. Це підкреслює потребу розширення категорії запозичень у музичному дискурсі. Дослідник пропонує чотирнадцять типів текстових запозичень — зокрема моделювання, варіації, аранжування, стилістичні алюзії, — що свідчить про складність і багатовимірність цього феномену.

Аналіз наукової літератури показує, що використання чужих текстів у сучасній музиці виходить за межі простого

цитування й охоплює складні механізми адаптації, які формують нові смисли. Це підтверджують твори: «Апокрифи» для органа Святослава Луньова, «Проект Шопен» Олафура Арнальдса й «Вівальді: Пори року» Макса Ріхтера. Кожен із цих митців, звертаючись до музичної спадщини, створює нову музичну реальність, яка взаємодіє із традиціями та водночас є відкритою до впливу сучасних тенденцій.

Щодо **«Апокрифів» Святослава Луньова** можна спостерігати, як композитор використовує неявні запозичення з музики Й. С. Баха, зберігаючи загальні принципи барокового походження, але трансформуючи їх у новому контексті. Тема твору постійно оновлюється, оскільки автор адаптує музичний текст, застосовуючи варіаційний принцип. Таке використання чужого тексту не зводиться до простого копіювання, а передбачає глибоке перетворення, що відкриває нові смислові горизонти. Так С. Луньов підкреслює важливість міжкультурного діалогу між минулим і сучасністю, водночас ставлячи під сумнів традиційні уявлення про авторство. Отже, «Апокрифи» можна трактувати як варіації на «зняту тему», яка, хоча і не звучить, але наявна в мета-музичному контексті.

Олафур Арнальдс у **«Проекті Шопен»** («The Chopin Project», 2015) пропонує своєрідну інтерпретацію творів польського композитора, поєднуючи класичні мотиви із сучасними елементами. Співпраця з піаністкою Еліс Сарою Отт (Alice Sara Ott) сприяла створенню нового звукового ландшафту, який ґрунтується на ідеї емпієнту. Тут простежується, з одного боку, шанобливе ставлення до оригіналу, а з другого — його переосмислення, що забезпечує свіжий погляд на музику ХІХ століття. О. Арнальдс використовує мінімалістичні прийоми, повторюючи фрази й гармонічні структури, завдяки чому слухач має змогу відчутти емоційний зв'язок із класичною спадщиною в новій інтерпретації, яка стає відображенням сучасного звучання. Його музика вирізняється прозорістю й ліризмом, занурюючи слухача в емоційний простір, сформований на основі шопенівських

мелодій. Загалом проєкт О. Арнальдса можна розглядати як авторський коментар до творів Шопена, що набуває форми персоналізованої адаптації. Композитор обирає значущі для себе твори польського митця, акцентує окремі фрагменти й створює нові музичні елементи, актуалізуючи цю музику у XXI столітті.

Не менш показовим є досвід **Макса Ріхтера**, який в альбомі «**Вівальді: Пори року**» («Recomposed by Max Richter: Vivaldi, The Four Seasons», 2012) послуговується методом «рекомпозиції». Митець не лише зберігає структуру оригінальних творів, а й трансформує їх, вносячи нові тембри та звучання, що свідчить про актуальність музики Вівальді в сучасному мистецькому контексті. М. Ріхтер наголошує на важливості перетворення класичних творів у нові звукові образи, які, з одного боку, зберігають «ДНК» оригіналу, а з другого — набувають нового звучання завдяки сучасній інтерпретації. Такий підхід надає слухачеві змогу не лише впізнати відомі мелодії, а й відкрити їх для себе в новому світлі, що підкреслює динамічну природу музичної спадщини. Отже, метод Макса Ріхтера ґрунтується на осмисленні й деконструкції музики Вівальді з подальшим створенням нового музичного тексту. Цей текст зберігає елементи барокового стилю, пропущеного крізь призму особистого творчого бачення митця сучасності.

Крім того, підкреслимо, що процеси адаптації чужих текстів мають не лише технічний, а й насамперед концептуальний характер. Сучасні композитори шукають нові способи взаємодії з класичним матеріалом, переосмислюючи традиційні уявлення про авторство і власність на музичний текст.

Отже, дослідження механізмів адаптації чужого тексту в музиці XXI століття виявляє глибокі процеси переосмислення, що унаочнює живий діалог між минулим і сучасністю. Сучасні композитори демонструють здатність музичного тексту до «нового життя», відкриваючи додаткові горизонти для його сприйняття й інтерпретації. Чужі тексти постають у їхній творчості не лише джерелом натхнення, а й підґрунтям

для формування нових художніх концепцій, які трансформують широко відомі твори, надаючи їм нових смислів та контекстів. Такий підхід є важливим чинником розвитку сучасної музичної культури та потребує подальшого осмислення й аналізу, зокрема й у межах наукового дискурсу метамодерну.

Список використаної літератури

1. Сюта Б. О. Статус і види цитати в музичному тексті. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Музичне мистецтво. 2022. Вип. 5 (2). С. 141–152. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7581.5.2.2022.269640>.
2. Burkholder J. P. The Uses of Existing Music: Musical Borrowing as a Field. *Notes*. 1994. Vol. 50. № 3. P. 851–870. DOI: <https://doi.org/10.2307/898531>.
3. Howard V. A. On musical quotation. *The Monist*. 1974. Vol. 58, № 2. P. 307–318.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.8.2025.355547>

УДК 78.071.2Венедиктов:78.03(477)(045)

ЛЕТИЧЕВСЬКА О. М.

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

Letychevska, Oksana. Rylsky Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology, National Academy of Sciences of Ukraine; Candidate of Art Studies (PhD), Research Fellow at the Department of Music Studies and Ethnomusicology (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6103-7072>

ЗНАЧЕННЯ ТВОРЧОЇ ПОСТАТІ ЛЕВА ВЕНЕДИКТОВА В РОЗВИТКУ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

THE SIGNIFICANCE OF LEV VENEDYKTOV'S CREATIVE PERSONALITY IN UKRAINIAN MUSIC ART DEVELOPMENT

У 2024 році ми відзначаємо 100-річчя видатного музиканта, хорового диригента, педагога, музичного діяча Героя України Лева Миколайовича Венедиктова. 60 років свого творчого життя він віддав роботі в Національному академічному театрі опери та балету України, де працював хормейстером, головним хормейстером, диригентом, директором театру, і Національній музичній академії України, у якій він був викладачем, професором, завідувачем кафедри диригування. До цього ще варто додати його роботу диригентом художнім керівником Ансамблю Київського військового округу¹.

¹ Сучасна назва: Заслужений (від 1993 року) академічний (від 2009) ансамбль пісні і танцю Збройних Сил України.

Творчий доробок Л. Венедиктова вимірюється десятками оперних вистав і концертних програм, аншлагами на рідній кийвській сцені й надзвичайним успіхом під час зарубіжних гастролей, а в педагогічній сфері — кількома генераціями високопрофесійних хорових диригентів, які тепер працюють із хоровими колективами різного виконавського профілю.

Ще за життя Лева Миколайовича його постать була оповита аурую легендарності. Він був визнаним авторитетом, метром, до думки якого дослухалися й у якого питали поради навіть зрілі музиканти. Енциклопедична обізнаність Л. Венедиктова в музичному репертуарі вражала, а в глибині виконавського осмислення хорової та оперної творчості йому, вочевидь, не було рівних серед сучасників.

За словами Євгена Савчука, у класі Л. Венедиктова:

... навчання відбувалося на тому матеріалі, який було опановано власними руками, вухами, серцем, розумом, на партитурах, перевірених роботою з хором, сценою і публікою¹.

Відомо також, що власний виконавський досвід Лева Миколайовича, особливо в молоді роки, формувався в тісній співпраці з провідними музикантами: він переймав від них досвід і традиції виконавської майстерності. Під час хорових репетицій, занять зі студентами, а також у численних інтерв'ю Лев Миколайович постійно згадував і розповідав про диригентів Натана Рахліна, Веніаміна Тольбу, Костянтина Симеонова, хормейстерів Костянтина Пігрова, Дмитра Загрецького та інших майстрів, з якими його поєднала творча доля.

У навчанні та прищепленні молодим музикантам найвищих стандартів виконавської майстерності він, безперечно, вбачав свою життєву місію. Збереження пам'яті про видатних музикантів минулого вважав надзвичайно важливим,

¹ Інтерв'ю з Євгеном Савчуком записала Оксана Летичевська. *Особистий архів О. Летичевської.*

а на пошану своїх учителів — засновників хорової кафедри Київської консерваторії Григорія Верьовки й Елеонори Скрипчинської — створив за власні кошти експозицію у своєму класі.

На посаді завідувача кафедри диригування Лев Михайлович сприяв розкриттю творчих можливостей студентів і педагогів, опікувався мистецьким взаємообміном між Київською консерваторією та іншими навчальними закладами України й республік колишнього СРСР.

Найголовнішою і найважливішою справою життя Л. Венедиктова була його робота з хором Національної опери України, незмінним керівником якого він залишався протягом майже сорока років. Без перебільшення можна стверджувати, що це був унікальний хоровий колектив як у масштабах колишнього Радянського Союзу, так, імовірно, й у світовому контексті. Про це свідчать спогади сучасників, а також збережені в архіві театру відгуки й публікації, якими супроводжувалися нечисленні закордонні виїзди театру в добу «залізної зависи» та пізніші тріумфальні гастролі періоду Незалежності України.

Починаючи від голосового складу й завершуючи дивовижними ефектами виконавського нюансування, хор Л. Венедиктова був найповнішим утіленням того, яким має бути оперний хор: повноцінним, а у окремих моментах і визначальним складником музичної драми та водночас неповторним виконавським феноменом, створеним талантом, працею і самою особистістю унікального Майстра.

Концепція оперного хору Л. Венедиктова ґрунтувалася на глибокому розумінні природи оперного мистецтва, композиторського стилю, практики відтворення драматичної дії засобами музичної виражальності. Він прекрасно знав і переконливо реалізовував широкі можливості хорового звучання в оперному синтезі. Так само він розумів природу оперного вокалу: постійно спостерігаючи й аналізуючи творчість видатних співаків, він умів давати цінні

поради солістам театру, які до нього зверталися й високо цінували його думку.

Л. Венедиктов досконало знав оркестр, і його оперна диригентська практика, якби він її продовжував, безумовно, могла б привести його до найвищих досягнень і в цій галузі. Він добре орієнтувався в законах сценічної дії та оперної мізансцени, тому не тільки консультував режисерів, а й одного разу сам здійснив постановку оперної вистави під час закордонних гастролей.

Хоча період роботи Л. Венедиктова на посаді директора театру (1986–1991) був відносно нетривалим, він виявився надзвичайно показовим. Оперний театр поставав для нього не лише простором реалізації виконавських амбіцій, а й цілісним організмом, у якому діяльність кожного підрозділу тісно пов'язана з роботою всіх інших. Він сприймав театр як спільний дім для всіх, хто в ньому працює і творить. І сьогодні, переступаючи поріг Національної опери України, можна побачити плоди діяльності митця. Саме на посаді директора Лев Миколайович, завдяки своїй енергії та організаторським здібностям, зумів урятувати складну ситуацію й довести до завершення багатостраждальний ремонт театрального приміщення, подбавши і про встановлення нового органу, і про оновлення глядацької зали, і про численні інші важливі умови — як для відвідувачів театру, так і для його працівників.

Характеристика творчої постаті Л. Венедиктова як хорового диригента, знавця оперного мистецтва й педагога буде неповною без осягнення масштабу його особистості. Він був людиною високої культури і справжньої «аристократичності» поведінки, вимогливим і безкомпромісним у мистецтві й водночас демократичним і щирим у спілкуванні. Мав гострий розум та енциклопедичну обізнаність, цікавився усім і знаходив підхід до кожного. А ще мав неабияке почуття гумору, про яке згадує кожен, кому пощастило спілкуватися з Левом Миколайовичем.

Без перебільшення можна сказати, що постать Л. Венедиктова уособлює епоху в розвитку українського оперного і хорового мистецтва. Його діяльність не просто мала великий вплив, а й протягом десятиліть у багатьох аспектах формувала обличчя нашого головного оперного театру — Національної опери України, виявляючи особливості в кожному з непростих періодів у житті нашої країни, і театру разом із нею, у складному історичному шляху. За багаторічну педагогічну діяльність Л. Венедиктов підготував кілька поколінь високопрофесійних музикантів, здійснив значний внесок у розвиток української диригентсько-хорової школи.

Список використаної літератури

1. Летичевська О. М. Хорове виконавство в оперній виставі: творчість Л. М. Венедиктова : монографія. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2018, 230 с.

2. Станішевський Ю. О. Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Шевченка: історія і сучасність. Київ : Муз. Україна, 2002. 736 с.

3. Степанченко Г. В. Професія — диригент хору (Творчий досвід Л. М. Венедиктова як диригента і хормейстера). *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ, 2005. Вип. 1. С. 136–142.

4. Туркевич В. Д. Лев Венедиктов: «Справжнє творче життя — то повноводна ріка...». Творчий нарис / Нац. опера України. Київ, 2009. 24 с.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.8.2025.355548>
УДК 78.03:061.2(477.83)НСКУ(045)

ЛІТЕПЛО Т. І.

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка; аспірантка кафедри історії музики; науковий керівник — З. М. Ластовецька-Соланська, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор, завідувач кафедри (Львів, Україна).

Liteplo, Tetiana. Mykola Lysenko Lviv National Music Academy; Postgraduate student at the Department of Music History; Academic advisor — Zoryana Lastovetska-Solanska, Candidate of Art Studies (PhD), Associate Professor, Professor, Head of the Department (Lviv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0003-7641-7435>
tanyapavliv321@gmail.com

РОЛЬ ДРОГОБИЦЬКОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ СПІЛКИ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНИ В АКТИВІЗАЦІЇ МУЗИЧНОГО РУХУ РЕГІОНУ

THE ROLE OF THE DROGOBYCH ORGANIZATION OF THE NATIONAL UNION OF COMPOSERS OF UKRAINE IN THE ACTIVATION OF THE MUSICAL MOVEMENT IN THE REGION

Важливу роль у культурно-мистецькому житті народу відіграють творчі спілки, які здійснюють значний внесок у становлення й розвиток українського музичного мистецтва. Одна з найвпливовіших серед них — Національна спілка композиторів України (НСКУ) — творча громадська організація професійних композиторів і музикознавців (понад 450 членів), яка має 12 регіональних організацій та осередків: Волинський, Запорізький, Миколаївський, Полтавський осередки; Дніпровську, Дрогобицьку, Закарпатську, Івано-

Франківську, Київську, Львівську, Одеську й Харківську організації. З 2014 р. у зв'язку з тимчасовою окупацією окремих районів України діяльність Донецької, Кримської та Луганської організацій призупинено.

До когорта наймолодших членів НСКУ належить Дрогобицька організація (до 2005 р. — осередок), яка розпочала діяльність 1996 року, а офіційно була зареєстрована у жовтні 1997 р. Показово, що й донині вона залишається одиницею такого штибу, створеного не в обласному центрі. Зауважимо, що в низці обласних центрів України — Тернополі, Чернівцях, Вінниці, Житомирі — на сьогодні ще немає осередків НСКУ.

У цьому контексті варто пояснити, чому саме Дрогобищина здобула право заснувати організацію НСКУ. Регіон є одним з важливих осередків Галичини й вирізняється давніми культурно-мистецькими традиціями. Поблизу Дрогобича (с. Нагуєвичі) народився і розпочав свої поетичні проби геніальний Іван Франко. У навчальних закладах краю працювали видатні постаті — композитор Остап Нижанківський, оперний співак Модест Менцинський, театральний діяч Йосип Стадник, хоровий диригент, педагог, організатор мистецького життя о. Северин Сапрун. У місті неодноразово виступали й читали лекції Станіслав Людкевич, Василь Барвінський, Нестор Нижанківський, Борис Кудрик, Роман Савицький та інші, інспектуючи філію Вищого музичного інституту імені М. В. Лисенка. Регіон характеризується високим рівнем фахової музичної освіти, що пов'язано з діяльністю Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка, факультетом початкової та мистецької освіти (раніше — Інститут музичного мистецтва) і Дрогобицького музичного фахового коледжу імені Василя Барвінського.

Появі Дрогобицького осередку НСКУ завдячує Володимир Грабовському — музикознавцеві, викладачу музично-теоретичних дисциплін Дрогобицького фахового музичного коледжу імені Василя Барвінського, члену науково-культурологічного товариства «Бойківщина». Протягом

1970–1980-х років митець часто відвідував Київ і брав участь у засіданнях НСКУ, що й спонукало його до організації творчих вечорів українських композиторів для дрогобицької публіки. Зокрема, за його ініціативи відбувся перший в Україні сольний концерт Леоніда Грабовського (Дрогобич, 1979), Богдани Фільц (1982, 1992), Миколи Колесси (1988); сольний концерт до 100-річчя від дня народження Бориса Лятошинського (1995). В. Грабовський був також співорганізатором фестивалю «Музика української діаспори» (1992), на якому виступали знані митці — Мирослав Скорик, Мар'ян Кузан, Марія Загайкевич та представники родини Нижанківських. У 1993 році за рекомендаціями видатних вітчизняних музикознавців Марії Білинської та Володимира Гошовського, Володимир Грабовський став першим дрогобичанином, який вступив до Національної спілки композиторів України.

Як і інші регіональні осередки, Дрогобицька організація об'єднує композиторів, музикознавців та етномузикологів. Серед перших її членів — композитори Микола Ластовецький, Олександр Опанасюк та Людвіг Тур'яб, фольклорист Ярослав Бодак (1996–1997). Згодом до них приєдналися: музикознавиця Марія Ярको (1998), композитор і музикознавець Роман Сов'як (1999), музикознавець Людомир Філоненко (2000), фольклорист Петро Зборовський (2002), знавець давньої музики Юрій Медведик (2002), піаністки Людмила Садова й Олександра Німилович (2005). Серед прийнятих членів останніх років — композитори Роман Паньків, Анна Школьнікова, Роман Никифорів, Олег Підківка, Богдан Шкільник.

Олександра Німилович, секретар Дрогобицької організації, зазначає:

Ураховуючи те, що не кожне обласне місто може пишатися таким спілчаним ядром, для Дрогобича це був напрочуд вдалий та сміливий крок... [Німилович, 2013, с. 132].

Протягом майже 30 років діяльності Дрогобицька організація НСКУ демонструє вагомі творчі здобутки, серед яких — фестивалі, мистецькі акції, авторські та ювілейні концерти; творчі зустрічі з провідними композиторами України; участь членів спілки на Міжнародних та Всеукраїнських наукових конференціях, у фестивалях давньої та сучасної музики, а також підготовка до друку нотних і наукових видань.

У місті Юрія Котермака проведено 12 фестивалів української музики «Струни душі нашої» [Грабовський, 1997, с. 64], мета яких — популяризувати твори вітчизняних композиторів. Програми фестивалю охоплювали численні мистецькі події: концерти духовної, камерної, хорової, фортепіанної, сучасної музики; літературно-мистецький конкурс «Малі бойки» (1996); презентації книг і нотних видань; вечори пам'яті Якова Сорокера (1997), Миколи Копніна (1998), Володимира Баб'яка (2008), Романа Сов'яка (2008); концерт польської музики пам'яті Ф. Шопена (1999), а також Четверту міжнародну наукову конференцію «Musica Galiciana» (1998) за участю науковців Львова, Києва, Кракова, Варшави, Ряшева, Дрогобича, Тернополя, Івано-Франківська та ін.

Особливо яскраво у програмах фестивалів представлено творчий доробок українських композиторів. Поряд із відомими виконавцями — Олександром Козаренком, Лідією Шутко, Йозефом Єрмінем, Ярославом Матюхою та іншими — у концертах брали участь і місцеві музиканти: піаністи, співаки, диригенти й концертмейстери Дрогобицького музичного училища та музично-педагогічного факультету Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Під час V фестивалю (1999) відбувся Перший вокальний конкурс, присвячений 90-річчю від дня народження Анатолія Кос-Анатольського. У конкурсі взяли участь 30 молодих співаків. Журі очолив народний артист України, професор Володимир Ігнатенко (Львів).

За ініціативи Дрогобицької організації НСКУ, на Дрогобиччині проводилися музично-просвітницькі акції, авторські

концерти й творчі зустрічі з видатними представниками української діаспори: композиторами Ігорем Соневицьким (2001, 2002), Леонідом Грабовським (2009), який нині проживає у США, Анджеєм Нікодимовичем (2010) із Польщі; музикознавцем із США Романом Савицьким-молодшим (2000, 2003), співаком Йосипом Гошуляком із Канади (2002).

Ще один напрям діяльності членів Дрогобицької організації НСКУ — музикознавство [див.: Павлів, 2018б, с. 97]. Музиканти демонструють широке коло наукових зацікавлень: від історії української музики XVII–XVIII століть (Юрій Медведик), фольклору (Ярослав Бодак, Петро Зборовський), музичної освіти й методики викладання музичних дисциплін (Володимир Грабовський, Олександра Німилович, Людмила Садова, Людомир Філоненко, Марія Ярکو, Микола Ластовецький) до всебічного висвітлення актуальних питань музично-концертного життя Дрогобиччини (Л. Філоненко, А. Школьнікова), аналізу творчого доробку українських і зарубіжних композиторів минулого та сучасності (В. Грабовський, О. Німилович, М. Ластовецький, М. Ярکو, Л. Філоненко, А. Школьнікова).

Члени цієї організації популяризують українську музичну культуру минулого і сучасності, активно працюють і у сфері нотовидавництва [докладніше див.: Павлів, 2019, с. 170]. Завдяки їм опубліковано чимало партитур, серед яких твори композиторів із різних регіонів України (Дениса Січинського, Остапа Бобикевича, Ярослава Барнича, Василя Барвінського, Романа Сов'яка, Олександра Опанасюка, Богдани Фільц, Миколи Ластовецького, Анни Школьнікової). Є також і перші видання.

Отже, Дрогобицька організація НСКУ вирізняється високим рівнем творчих здобутків, унікальною позицією серед інших регіональних осередків і значним внеском у розвиток національного музичного мистецтва України на різних етапах його розвитку.

Список використаної літератури

1. Грабовський В. С. Відбувся фестиваль української музики «Струни душі нашої». *ArtLine*. 1997. Ч. 9. С. 64.

2. Німилевич О. М. Дрогобицька організація Національної спілки композиторів України: історія в особистостях. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 86 : *Історія в особистостях*. Київ, 2013. С. 128–139.

3. Павлів Т. І. Віхи діяльності Дрогобицької організації Національної спілки композиторів України. *Музикознавчий універсум молодих* : зб. матеріалів міжнар. наук. форуму (Львів, 27 лютого — 2 березня 2018 р.) / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2018а. С. 100–101.

4. Павлів Т. І. Музикознавчий доробок членів Дрогобицької організації НСКУ. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія* : тези доповідей VI всеукр. наук. конф. / Ін-т досліджень бібл. мистецьких ресурсів Львівської нац. наук. б-ки України ім. В. Стефаніка. Львів, 2018б. С. 97–98.

5. Павлів Т. І. Нотовидавнича діяльність Дрогобицької організації Національної спілки композиторів України. *Видавничий рух в Україні: середовища, артефакти* : доповіді та повідомлення міжнар. наук. конф. (Львів, 24–25 жовтня 2019 р.) / Львівська нац. наук. б-ка України ім. В. Стефаніка. Львів, 2019. С. 170–171.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.8.2025.355549>

УДК 78.031.4:784.4]:78.071Дутко(477.87)(045)

МАДЯР-НОВАК В. В.

Ужгородський музичний фаховий коледж імені Д. Є. Задора; кандидат мистецтвознавства, викладач (Ужгород, Україна).

Madyar-Novak, Vira. Uzhgorod Music Professional College named after D. E. Zador; Candidate of Art Studies (PhD), teacher (Uzhgorod, Ukraine).

ORCID ID <https://orcid.org/0000-0002-5178-0639>

veramadyarnovak@gmail.com

ОЛЬГА ДУТКО — СПАДКОЄМИЦЯ НАУКОВИХ ІДЕЙ ФІЛАРЕТА КОЛЕССИ НА ЗАКАРПАТТІ

OLGA DUTKO IS THE HEIRESS OF FILARET KOLESSA'S SCIENTIFIC IDEAS IN TRANSCARPATHTIA

Звернення до постаті Ольги Дутко зумовлене тим, що 2024 року минуло 40 років від смерті цієї яскравої української музикантки, а 2025 року відзначатимемо 115-річчя від дня її народження. У роки німецької окупації та тоталітарного радянського режиму ім'я Ольги Дутко перебувало під заборонаю через родинні зв'язки з президентом Карпатської України Августином Волошиним. Ольга Дутко була його племінницею і виховувалася в родині Волошина як рідна донька. Імігрувавши в Чехію та уникаючи депортації в СРСР, вона змінила в документах рік і місце свого народження (на 1916 р. й однійменне село Пряшівщини) [Мушинка, 2004]. Після розпаду Радянського Союзу в довідники й краєзнавчі словники Східної Словаччини повернуто її справжні біографічні дані [див. Ковач, 1999], хоча в українських довідникових статтях і досі трапляються розбіжності [Мушинка, Сюта, 2006; Мушинка, 2008]. З огляду на відзначення 115-річчя від дня народження встановлення точної дати має принципове значення.



На сьогодні корпус літератури, присвяченої Ользі Дутко, залишається вкрай обмеженим і складається з нечисленних публікацій Федора Ковача [1999], Миколи Мушинки й Богдана Сюті [2008], а також рецензій у закордонній пресі на її концертні виступи. Отже, перед українськими музикознавцями постає завдання більш повного й ґрунтовно висвітлити творчі й наукові здобутки цієї мисткині.

Ольга Дутко була обдарованою та високоосвіченою людиною. У юнацькі роки вона здобула фундаментальну педагогічну, музичну й філологічну освіту. Закінчила Ужгородську вчительську семінарію, навчалася у Львівському вищому музичному інституті імені М. В. Лисенка, у консерваторії м. Брно¹ (Brněnská konzervatoř, клас фортепіано).

¹ Тепер — Академія виконавських мистецтв імені Яначека (Janáčkova akademie múzických umění).

Здобула дипломи піаністки, хорової диригентки та композиторки в Празькій консерваторії (Pražská konzervatoř). Опанувала музикологію, етнографію, славістику й дефектологію у Празькому Карловому університеті (Univerzita Karlova v Praze), захистила докторську дисертацію і здобула звання доктора філософії.

В історію українського музичного мистецтва Ольга Дутко ввійшла як музикантка різнобічних обдарувань. Найбільш відома її диригентська діяльність. Протягом життя вона диригувала близько двадцятьма хоровими колективами — дитячими, студентськими, учительськими, театральними, народними, церковними (любительськими й професійними) — у різних куточках Закарпаття (Невицьке, Ужгород), Чехії (Прага, Часлав, Карлові Вари), Східної Словаччини (Меджилаборці, Цем'ята, Пряшів), Хорватії (Вуковарі) тощо. Найбільшого визнання вона набула як диригентка ансамблю старовинної музики «Візантіон» (Byzantion) при Чехословацькій академії наук (Československá akademie věd) у Празі, яким керувала близько тридцяти років. Виконуючи найдавніші зразки української церковної музики візантійського обряду, Ольга Дутко переконливо доводила, що цей шар вітчизняної культури належить до найбагатших у Європі. Разом із професійним колективом «Візантіон» мисткиня здобула першу премію на Міжнародному фестивалі слов'янської церковної музики (1991), гастролювала в багатьох країнах Європи — Бельгії, Німеччині, Франції, Угорщині, Польщі, Чехії, Східній Словаччині.

Як знавець старовинної музики Ольга Дутко писала музикознавчі статті — зокрема «Про новий об'яв (розшифрування старовинних нотних крюків)», — підтримувала творчі зв'язки з українською діаспорою Канади, Чехії та Хорватії.

Вона залишила різнопланову композиторську спадщину, важливе місце в якій належить творам карпатської тематики й народним пісням карпатського регіону (серед них — солоспів «Карпатські косиці» для голосу з фортепіано, «Пісні Підкарпаття» на тексти Маркіяна Шашкевича, хорові

обробки закарпатських народних пісень), духовні хорові композиції великої форми (Літургія «Служба Божа»), інструментальна музика (п'єси для старовинних народних інструментів: ліри, псалтиря, цимбал, сопілки, бандури тощо), а також музика для дітей: дитяча опера «Солом'яний бичок» (у співавторстві з Борисом Левитським), співогра «Скам'янілі серця» (лібрето Василя Гренджі-Донського), збірка «Пісні для дітей» на текст В. Гренджі-Донського.

Створення дитячої музики в Ольги Дутко тісно пов'язане з її педагогічною діяльністю. Вона викладала в початкових і середніх школах, на диригентських курсах, у Празькій консерваторії та Театральній академії музичних мистецтв.

Однак її творча діяльність була значно ширшою: у 1947–1955 роках О. Дутко постала однією із перших закарпатських етномузикознавиць. Ця сфера її діяльності найменш досліджена, тому й перебуває в центрі нашої уваги.

Фахові студії народної музики дослідниця розпочала в імміграції під час навчання у Празькому Карловому університеті. Для дослідження народних пісень О. Дутко поєднала три вищі освіти: музичну, етнографічну й філологічну (славістичну), пройшла всі етапи наукової роботи: збирання й транскрипцію експедиційних матеріалів, укладання рукописних збірників, виконання наукових досліджень, а також популяризацію зібраного матеріалу за допомогою хорових обробок народних пісень. Її етномузикознавчий доробок охоплює рукописні збірники закарпатських народних пісень із території Східної Словаччини, є ще чотири етномузикознавчі праці: «Нарис музичних інструментів Закарпаття», «Обрядові пісні», «Веснянки» й «Гене́за карпатської пісні» (докторська дисертація і найвагоміше її дослідження).

У наукових поглядах і підходах О. Дутко спиралася на здобутки Філарета Колесси та розвинула їх. Як український етномузиколог, вона приділяла увагу історії збирання й дослідження народних пісень Закарпаття, водночас розширила колессівський огляд. Дослідниця підтримувала думку вченого щодо наявності в регіоні культур лемків, бойків, гуцулів

і долинян, однак її джерельна база була значно ширшою: тоді як Ф. Колесса оперував матеріалами переважно з лемківсько-бойківського пограниччя і частково з Марамороша, О. Дутко залучила народну музику з усієї території Закарпаття, що зумовило масштабніші узагальнення.

Як і галицький вчений, вона застосовувала комплексний підхід до аналізу народно-вокальних творів, урахуовуючи їхній зміст, текст, історичні відомості, діалектні, жанрові, стилістичні, структурні, метро-ритмічні, ладові й мелодичні особливості. Дослідниця підтримала колессівський принцип необхідності зіставлення кожної пісні з текстовими й мелодичними варіантами з інших джерел і пішла далі, залучивши не лише українські, а й слов'янські нотні збірники. Як і Ф. Колесса, значну увагу вона приділяла обрядовому музичному фольклору й пісням карпатського циклу. На значно ширшому географічному ареалі, ніж в українського науковця, О. Дутко апробувала його метод дослідження етногенези народних пісень і довела українське походження всього закарпатського музичного фольклору.

Серед перших дослідників народної музики Закарпаття О. Дутко постає найпослідовнішою колессознавицею та популяризатором його ідей у Празі, Меджилаборцях і Пряшіві. На працях Ф. Колесси вона сформувалася як фольклористка.

На жаль, в умовах ідеологічно несприятливого повоєнного періоду в Чехословаччині — закидів в «українському буржуазному націоналізмі» та відмови в публікації етномузикознавчих праць — дослідження народної музики було призупинено, і ця сфера діяльності О. Дутко відійшла «у тінь» її наукових зацікавлень. Та не слід забувати, що ступінь доктора філософії вона здобула саме завдяки вивченню народної музики Закарпаття. У контексті формування регіональної музичної фольклористики внесок дослідниці є надзвичайно вагомим.

Її наукова діяльність припала на період, коли Дезидерій Задор уже припинив фольклористичні студії, а Володимир Гошовський ще не розпочав їх. Ольга Дутко належить

до плеяди місцевих музикантів, які започаткували перші етномузикознавчі дослідження, перебуваючи водночас на перехідному етапі, коли пізнання фольклору ще тісно поєднувалося з композиторськими й диригентськими зацікавленнями. Проте саме вона впритул наблизилася до межі, за якою розпочалося виокремлення музичної фольклористики як самостійної та незалежної наукової дисципліни.

Аналіз етномузикознавчої діяльності Ольги Дутко в загальному процесі становлення науки про народну музику в південно-західному регіоні України здійснено в дисертаційному дослідженні «Музична фольклористика Закарпаття: етапи, постаті, здобутки (кінець XVII — середина XX ст.)» автора цих рядків [Мадяр-Новак, 2021]. Водночас у межах конференційного формату це питання, так само як і проблема впливу наукової спадщини Філарета Колесси на формування поглядів Ольги Дутко, порушуються вперше.

Список використаної літератури

1. Ковач Ф. М. Дутко Ольга. *Краєзнавчий словник русинів-українців: Пряшівщина*. Пряшів, 1999. С. 126.
2. Мадяр-Новак В. В. Музична фольклористика Закарпаття: етапи, постаті, здобутки (кінець XVII — середина XX ст.): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2021. 20 с.
3. Мушинка М. І. Диригент і музикознавець д-р Ольга Дутко. *Дукля*. 2004. № 3. С. 36–41.
4. Мушинка М. І. Дутко Ольга Михайлівна. *Енциклопедія сучасної України*. Київ : Ін-т енциклопедичних досліджень НАН України, 2008. Т. 8. URL: <https://esu.com.ua/article-19608> (дата звернення: 07.11.2024).
5. Мушинка М. І., Сюта Б. О. Дутко (Dutkkoва, за чоловіком Туркиняк) Ольга Михайлівна. *Українська музична енциклопедія*. Т. 1. Київ, 2006. С. 673–674.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.8.2025.355551>

UDC 78.03:780.616.432.083.2(477)(045)

NEMTSOV JASCHA

Nemtsov, Jascha. Franz Liszt University of Music Weimar. Doctor of Art Studies (Dr. Hab.), Professor, Head of the Department of History of Jewish Music, Faculty of Musicology (Weimar, Germany).

Нємцов, Яша (Яків Григорович). Ваймарська вища школа музики імені Ференца Ліста (Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar); доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії єврейської музики факультету музикології (Ваймар, Німеччина).

ORCID ID: <http://orcid.org/0009-0008-8250-5024>

jascha.nemtsov@hfm-weimar.de

RECORDING PROJECT “UKRAINIAN PRÉLUDES”: COMMITMENT TO HUMANITY AND THE EUROPEAN TRADITION

ЗАПИС ПРОЄКТУ «УКРАЇНСЬКІ ПРЕЛЮДІ»: ВІДДАНИСТЬ ГУМАННОСТІ ТА ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ТРАДИЦІЇ

For many years, I have been working theoretically and practically on the rediscovery, research and performance of works by composers who became victims of political persecution in the 20th century. Fortunately, I can combine these occupations, as I was trained as a pianist at the Leningrad State Conservatory and, after moving to Germany, also acquired qualifications as a musicologist and music historian. Since my first CD production almost 30 years ago, I have recorded more than 40 CDs as a pianist, most of which are dedicated to this topic. I can't say how I came to this topic, rather the topic found me. Anyway, it is a great happiness to be able to discover and perform so many previously unknown, great works of music. It is also incredibly exciting and enriching to be able to explore the associated cultural and historical context. Of course, my personal back-

ground also played a role: my father survived the Gulag¹, where he spent 10 years as a prisoner, and I myself was born in Magadan. I am also Jewish, so the effects of anti-Semitic persecution in music are particularly moving for me.

Among the composers with whom I have dealt in this way in recent years are several outstanding Ukrainian composers. It began in 2005 with the projects on the life and work of Vsevolod Zaderatsky (1891–1953). In the following 10 years, I studied most of his piano works and recorded them on 5 CDs; in 2018 this project was honored with the most important German music award „Opus Klassik”.

Today I would like to present my most recent project, which will be released in a few days under the title „**Ukrainian Preludes**”. All works on this CD were produced as first recordings.

Some years ago, I received an email from Russia sent by a music-lover as yet unknown to me. His name was Alexander Plekhanov. He knew me from my CDs of works by persecuted composers and wanted to draw my attention to a Ukrainian Jewish composer whom I had never heard of — **Matviy Gozenpud**. Attached to the email were a few of his compositions. I was busy on other projects at the time and neglected to answer him. In fact, some time went by before I remembered the email with the scores and played them through at the piano — and was delighted. I was particularly taken by Gozenpud’s cycle of *12 Preludes*. I contacted Alexander Plekhanov, who I’m glad to say was not put out by my long silence. On the contrary: he was very pleased to learn I was interested and sent me many more scores in the following weeks and months by various Soviet composers of that period. Plekhanov is still a young man and he sees it as his mission to bring back to life music that has fallen into undeserved oblivion. He spends

¹ GULAG — abbreviation, the Main Administration of Corrective Labor Camps (Russian: *Glavnoe upravlenie ispravitel'no-trudovykh lagereĭ*) — was a system of Soviet concentration and forced-labour camps in the USSR (1930–1950), administered by the NKVD (People’s Commissariat for Internal Affairs) and later by the MVD (Ministry of Internal Affairs); it functioned as an instrument of mass political repression.

his spare time in Moscow's large music libraries in search of interesting compositions and has a strong commitment to composers from Ukraine. He publishes many of these rediscovered works in his online library and apart from that, he seeks to approach musicians directly and enlist their support for his discoveries. So, this CD, which brings together music by three composers from Ukraine, is our joint project, even though we only met for the first time in real life a few weeks ago.

As everyone knows, the piano prelude as a self-contained genre established itself in European music early in the 19th century, with Frédéric Chopin's brilliant cycle of 24 Preludes in all keys playing an important part in that development. Since then such cycles have found favor with many other composers, who have used the form to create a kind of musical microcosm. In addition, the 20th century saw numerous cycles of 24 Preludes and Fugues in the tradition of J.S. Bach's „Well-Tempered Clavier”, embodying the idea of a universal channel of musical expression. Such a musical microcosm corresponds to the humanist principles of European culture, where such cycles focus on the individual with his vastly different emotional states and feelings.

After the Second World War, the New Music of western Europe was increasingly committed to the avant-garde approach, which departed from tonality and forsook most of the other traditional aspects of musical works. Tonal elements of any sort were frowned upon. The most influential ideologue of the period in this field, Theodor W. Adorno, wrote in 1949 in his „Philosophy of Modern Music”: „There are modern compositions which occasionally scatter tonal sounds in their own context. It is precisely the triads which, in such context, are cacophonous and not the dissonances!”¹ [Адорно, 2021]. Thus, the New Music in the West rendered obsolete the very form of a piano cycle through all the keys and shut their ears to its universal humanist message. The experimental avant-garde of that period willingly embraced the concept of a certain disengagement of music from real

¹ Adorno T. W. Philosophie der neuen Musik. Tübingen : J. C. B. Mohr, 1949.

human. The serial music that then prevailed was largely based on „objective” mathematical parameters, while the new technical potential of electronic music fostered the illusion that music could flourish quite untouched by human hand.

In Eastern Europe, which in contrast to Western nations was subject to decades of authoritarian rule, the European musical tradition and its humanist spirit paradoxically enjoyed a renaissance. Between 1937 and 1939, under the inconceivably harsh conditions of the Siberian gulag, **Vsevolod Zaderatsky** created the twentieth century’s first cycle of 24 Preludes and Fugues for piano, which came to light only in recent years. Many eastern European composers were inspired by Dmitri Shostakovich’s 24 Preludes (1932) and the 24 Preludes and Fugues (1950–1951) that he wrote to celebrate the bicentenary of Bach’s death, and they adopted these cycles as a stylistic model. Many other composers from the national republics of the Soviet Union used this form as a declaration of their humanism and a commitment to the European tradition.

One of the many cycles of 24 preludes for piano in all keys was written by the Ukrainian-Jewish composer Matviy Gozenpud. Gozenpud was born in Kiev in 1903. He studied piano and composition (under the guidance of Reinhold Glière) at the city’s conservatoire and made a name for himself in the 1920s both as a brilliant pianist and as a composer of works that followed on from the style of Scriabin. From the early nineteen-twenties he taught first at the music school of the Jewish Kultur-Lige (League of Culture), later at the Lysenko Music Institute and eventually at the Kiev Conservatoire, where he was appointed Professor for Composition in 1935. In the late 1940s, Gozenpud was the victim of an antisemitic campaign in the Soviet Union. The antisemitic attacks were particularly virulent on leading figures in the Jewish intellectual community: countless Jewish artists and scholars were rounded up and tortured; many of them, including most of the Yiddish writers and poets then active, were executed. To escape imminent arrest, Gozenpud fled to Kazakhstan in 1950. Weakened by the stress and uncertainty

of this enforced exile, he fell seriously ill; the illness overshadowed the latter years of his life and ultimately brought about his early death. After his return to Kiev, Gozenpud was no longer able to regain his former place in the city's musical life. In 1959 he went to Novosibirsk; a new conservatoire had just been founded there, offering him the prospect of a new start in life. His declining health, undermined further by the harsh Siberian climate, and his sorrowful longing for the city of his birth soon put paid to these hopes and he died in February 1961 at the age of 57.

Gozenpud wrote his cycle of 24 Preludes for piano not long before the start of the antisemitic campaign. Whereas the first volume of *12 Preludes* was printed by the Kiev State Publishing House in 1947, the second volume was denied publication. It is now considered lost and despite repeated searches I have been unable to find any trace of it. The Preludes combine a Romantic idiom with manifold influences from modern popular music, including jazz, and give ample evidence of their author's pianistic virtuosity.

The Ukrainian composer **Mykola Silvansky** (1916–1985) was born in the small town of Lyubotin near Kharkov and grew up in the city. He commenced his study of the piano at the Leningrad Conservatoire in 1934 and continued it at the Moscow Conservatoire from 1938 in the class of the exceptional Russian Jewish pianist and piano teacher Yakov Flier. After Hitler's invasion of the Soviet Union in 1941, Silvansky was briefly engaged in the defence of Moscow, then evacuated with the entire conservatoire to Saratov on the Volga. After graduating in 1944 he returned to his native city, from which German troops had only lately been expelled, and worked in subsequent years as soloist to the Kharkov Philharmonic. In 1954 he moved to Kiev, where he spent the rest of his life. He was appointed Professor for Piano at the Kiev Conservatoire in 1968.

As a composer, Mykola Silvansky was largely self-taught. The quality of his music is all the more remarkable. His piano works in particular represent a valuable and highly original contribution to the modern repertoire for this instrument. Silvansky's

24 *Preludes* were published in two volumes by the Kiev State Publishing House in 1966 and 1974. It is frankly amazing that this cycle has never attained the status of a standard work. Even against the background of other outstanding works in this genre from the Soviet period — including the cycles of 24 *Preludes* by Dmitri Shostakovich, Vsevolod Zaderatsky, Dmitri Kabalevsky, Boris Goltz, Kara Karayev, Eduard Abramian or Nikolai Kapustin — Silvansky's cycle stands out for the striking vividness of his musical portraiture, for its original and effective handling of the piano and for its emotional depth and intensity of expression.

Evgeniya Yakhnina (1918–2000) also came from Kharkov, but left the city when she was still a girl. She moved with her parents to Moscow, where she later studied composition with Vissarion Shebalin at the Conservatoire. Yakhnina came from a notable Jewish intellectual family, her uncle Julius Martov (Tsederbaum) having established Russian Social Democracy together with Lenin at the end of the 19th century. After her studies, Yakhnina taught composition at a specialist Moscow music school. Like Matviy Gozenpud, she was the victim of antisemitic persecution: losing her teaching post in 1948, she was excluded from musical life for the next five years and denied any way of making a living. In her personal life, too, she suffered repeated blows of fate: her first husband, the gifted Armenian composer Hrachiya Melikyan (1913–1941), died at the front in the first days of the war; her second husband and father of her only daughter came to an equally sudden end in a plane crash in 1950.

Evgeniya Yakhnina nevertheless remained artistically active throughout her life. Her *Six Preludes*, published in 1959, are among her few works for piano. The idiosyncratic harmonies and emotionally intense musical language of her *Preludes* remain true to their foundation in tonal thinking. Later, however, she developed a greater enthusiasm for avant-garde compositional techniques and atonal structures.

I was pleased to learn that interest in these composers has grown in Ukrainian musicology. A few years ago, the wonderful colleague Olga Volosatykh published a comprehensive biographical study of Matvey Gozenpud's Kiev years [Волосатих,

2013; Волосатих, 2015]. I have recently heard that a thesis with a chapter on Silvansky has been prepared [Зубай, 2024]. I very much hope that the music of these composers will also be given more attention in concerts. It represents a considerable enrichment of Ukrainian and international musical life.

НЕМЦОВ Я. Г.

**ЗАПИС ПРОЄКТУ «УКРАЇНСЬКІ ПРЕЛЮДІ»:
ВІДДАНИСТЬ ГУМАННОСТІ ТА ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ТРАДИЦІЇ**

Протягом багатьох років я здійснюю теоретичну і практичну діяльність, спрямовану на повернення з небуття, дослідження й виконання творів композиторів, які стали жертвами політичних переслідувань у ХХ столітті. На щастя, я маю змогу поєднувати ці види діяльності, оскільки здобув фах піаніста в Ленінградській (тепер Санкт-Петербурзька) державній консерваторії імені М. А. Римського-Корсакова, а після переїзду до Німеччини отримав також кваліфікацію музикознавця й історика музики. Від часу мого першого компакт-диска, записаного майже 30 років тому, я здійснив понад 40 CD-записів як піаніст, більшість із яких присвячено саме цій тематиці. Я не можу сказати, як прийшов до цієї теми — радше вона сама знайшла мене. У будь-якому разі це велике щастя — відкривати й виконувати таку кількість раніше невідомих, визначних музичних творів. Не менш захопливим і збагачувальним є і дослідження пов'язаного з ними культурно-історичного контексту. Звісно, певну роль відіграв і мій особистий життєвий досвід: мій батько пережив ГУЛАГ¹, де провів десять років як в'язень, а я сам народився в Магадані. Я також єврей, тож наслідки антисемітських переслідувань у музичній сфері особливо гостро мене хвилюють.

¹ ГУЛАГ — Головне управління виправно-трудових таборів (рос. «Главное управление исправительно-трудовых лагерей») — система радянських концентраційних таборів у СРСР (1930–1950) під керівництвом НКВС (Народний комісаріат внутрішніх справ), згодом МВС (Міністерство внутрішніх справ); інструмент масових політичних репресій.

Серед композиторів, творчість яких я в такий спосіб досліджував упродовж останніх років, є кілька видатних українських митців. Усе розпочалося 2005 року з проєктів, присвячених життю й творчості Всеволода Задерацького (1891–1953). Протягом наступних десяти років я вивчив більшість його фортепіанних творів і записав їх на п'яти компакт-дисках; 2018 року цей проєкт відзначено найпрестижнішою німецькою музичною нагородою *Opus Klassik*.

Сьогодні я хотів би представити свій найновіший проєкт, який за кілька днів побачить світ під назвою «**Українські прелюдії**». Усі твори, вміщені на цьому диску, записано вперше.

Кілька років тому я отримав електронного листа з Росії від поціновувача музики, тоді ще мені незнайомого. Його звали Олександр Плеханов. Він знав мене за моїми компакт-дисками з творами переслідуваних композиторів і хотів звернути мою увагу на українського композитора єврейського походження, про якого я раніше ніколи не чув, — **Матвія Гозенпуда**. До листа було додано кілька його композицій. Тоді я був зайнятий іншими проєктами й не відповів на цей лист. Минув певний час, перш ніж я згадав про надіслані ноти, сів за фортепіано й переграв їх — і був захоплений. Особливо мене вразив цикл із 12 прелюдій М. Гозенпуда. Я зв'язався з Олександром Плехановим, який, на щастя, не образився на моє тривале мовчання. Навпаки, він був дуже радий дізнатися про мою зацікавленість і протягом наступних тижнів та місяців надіслав мені ще багато творів різних радянських композиторів того періоду. Олександр Плеханов — молодий дослідник, який вважає своєю місією повернути до життя музику, несправедливо забуту. Свій вільний час він проводить у великих музичних бібліотеках Москви в пошуках цікавих творів і особливу увагу приділяє композиторам з України. Багато з цих заново відкритих творів він публікує у своїй онлайн-бібліотеці, а також безпосередньо звертається до музикантів, залучаючи їх до підтримки своїх знахідок. Тож цей компакт-диск, що об'єднує

музику трьох українських композиторів, є нашим спільним проектом, попри те що вперше в реальному житті ми зустрілися лише кілька тижнів тому.

Як відомо, фортепіанна прелюдія як самостійний жанр утвердилася в європейській музиці на початку XIX століття, і важливу роль у цьому процесі відіграв чудовий цикл із 24 прелюдій у всіх тональностях Фридерика Шопена. Відтоді такі цикли здобули популярність у багатьох композиторів, які використовували цю форму для створення своєрідного музичного мікрокосму. Крім того, у XX столітті з'явилося чимало циклів із 24 прелюдій і фуг у традиції «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха, у яких утілено ідею універсального каналу музичного висловлення. Такий музичний мікрокосм відповідає гуманістичним засадам європейської культури, адже ці цикли зосереджені на людині з її надзвичайно різноманітними емоційними станами й почуттями.

Після Другої світової війни нова музика Західної Європи дедалі більше орієнтувалася на авангардні підходи, представники яких відмовлялися від тональності й відкидали більшість традиційних компонентів музичного твору. Будь-які тональні елементи сприймалися як небажані. Найвпливовіший ідеолог цього періоду в цій сфері Теодор Візенгруд Адорно у «Філософії нової музики»¹ (1949) писав: «Є сучасні твори, у структурі яких час від часу трапляються тональні співзвуччя. Проте в такому разі какофонічними виявляються саме ці тризвуки, а не дисонанси!» [Адорно, 2001]. Отже, нова музика Заходу фактично оголосила застарілою саму форму фортепіанного циклу в усіх тональностях і відвернулася від його універсального гуманістичного послання. Експериментальний авангард того часу охоче прийняв ідею певного відчуження музики від реальної людської сутності. Серіальна композиційна техніка, що тоді домінувала, значною мірою ґрунтувалася на «об'єктивних» математичних

¹ Adorno T. W. Philosophie der neuen Musik. Tübingen : J. C. B. Mohr, 1949.

параметрах, тоді як нові технічні можливості електронної музики породжували ілюзію, ніби музика може розвиватися майже незалежно від людської руки.

У Східній Європі, яка, на відміну від західних країн, упродовж десятиліть перебувала під владою авторитарних режимів, європейська музична традиція та її гуманістичний дух парадоксальним чином пережили своєрідне відродження. У 1937–1939 роках, за неймовірно жорстоких умов сибірського ГУЛАГу, **Всеволод Задерацький** створив перший у ХХ столітті цикл із 24 прелюдій і фуг для фортепіано — твір, який став відомий лише в останні роки. Багатьох східноєвропейських композиторів надихнули 24 прелюдії (1932) і 24 прелюдії і фуги (1950–1951) Дмитра Шостаковича, написані з нагоди двохсотліття від дня смерті Й. С. Баха, і вони взяли ці цикли за стилістичний зразок. Чимало інших композиторів із національних республік Радянського Союзу використовували цю форму як декларацію свого гуманізму та прихильності до європейської традиції.

Один із численних циклів із 24 фортепіанних прелюдій у всіх тональностях належить українсько-єврейському композиторові Матвію Гозенпуду. Він народився в Києві 1903 року. Гозенпуд навчався гри на фортепіано й композиції (під керівництвом Рейнгольда Глієра) у Київській консерваторії й у 1920-х роках здобув визнання як чудовий піаніст і як композитор, розвиваючи традиції стилю Олександра Скрябіна. Від початку 1920-х років він викладав спершу в музичній школі Єврейської культур-ліги, згодом — у Музично-драматичному інституті імені М. В. Лисенка, а пізніше — у Київській консерваторії, де 1935 року був призначений професором композиції. Наприкінці 1940-х років Гозенпуд став жертвою антисемітської кампанії в Радянському Союзі. Особливо жорстокими були антисемітські напади на провідних представників єврейської інтелігенції: безліч єврейських митців і науковців було заарештовано й піддано тортурам; багатьох із них, зокрема більшість тодішніх їдишських письменників і поетів, стратили. Щоб уникнути неминучого

арешту, 1950 року Гозенпуд утік до Казахстану. Ослаблений стресом і невизначеністю вимушеного вигнання, він тяжко захворів; ця хвороба затьмарила останні роки його життя і зрештою призвела до передчасної смерті. Після повернення до Києва Гозенпуд уже не зміг відновити свого колишнього місця в музичному житті міста. У 1959 році він переїхав до Новосибірська, де щойно було засновано консерваторію, що давало надію на новий початок. Однак погіршення здоров'я, ще більше підірваного суворим сибірським кліматом, і болісна туга за рідним містом швидко перекреслили ці сподівання, і в лютому 1961 року він помер у віці 57 років.

Гозенпуд написав свій цикл із 24 прелюдій для фортепіано незадовго до початку антисемітської кампанії. Якщо перший зошит із 12 прелюдій виданий Київським державним видавництвом 1947 року, то другому зошиту в публікації було відмовлено. Нині він вважається втраченим, і, попри неодноразові пошуки, мені так і не вдалося знайти жодних його слідів. У прелюдіях поєднано романтичну образність із численними впливами сучасної популярної музики, зокрема джазу. Ці твори переконливо свідчать про піаністичну віртуозність їхнього автора.

Український композитор **Микола Сильванський** (1916–1985) народився в невеликому містечку Люботин поблизу Харкова й виріс у самому Харкові. У 1934 році він розпочав навчання гри на фортепіано в Ленінградській консерваторії, а з 1938 продовжив його в Московській консерваторії у класі видатного російського єврейського піаніста й педагога Якова Флієра. Після нападу гітлерівської Німеччини на Радянський Союз 1941 року Сильванський певний час брав участь в обороні Москви, а згодом разом з усією консерваторією був евакуйований до Саратова на Волзі. Після закінчення навчання 1944 року він повернувся до рідного міста, звідки німецькі війська були вигнані лише нещодавно, і в наступні роки працював солістом Харківської філармонії. У 1954 році він переїхав до Києва, де про-

жив решту свого життя. У 1968 його було призначено професором фортепіано Київської консерваторії.

Як композитор Микола Сильванський був переважно самоучкою, що робить художній рівень його музики ще більш важливим. Особливо його фортепіанні твори становлять цінний і надзвичайно оригінальний внесок у сучасний репертуар для цього інструмента. «24 прелюдії» Сильванського видані у двох зошитах Київським державним видавництвом у 1966 та 1974 роках. Відверто дивує, що цей цикл досі не набув статусу репертуарної класики. Навіть на тлі інших визначних творів цього жанру радянського періоду — зокрема циклів із 24 прелюдій Дмитра Шостаковича, Всеволода Задерацького, Дмитра Кабалевського, Бориса Гольца, Кари Караєва, Едуарда Абрамяна чи Миколи Капустіна — цикл Сильванського вирізняється різкою яскравістю музичних характеристик, оригінальним і ефектним трактуванням фортепіано, а також емоційною глибиною та інтенсивністю художнього висловлення.

Євгенія Яхніна (1918–2000) також походила з Харкова, проте залишила це місто ще в дитячому віці. Разом із батьками вона переїхала до Москви, де згодом навчалася композиції в класі Віссаріона Шебаліна в консерваторії. Яхніна походила з відомої єврейської інтелектуальної родини: її дядько Юлій Мартов (Цедербаум) наприкінці XIX століття разом із Володимиром Леніним перебував біля витоків російської соціал-демократії. Після завершення навчання Яхніна викладала композицію в спеціалізованій московській музичній школі. Як і Матвій Гозенпуд, вона стала жертвою антисемітських переслідувань: 1948 року втратила викладацьку посаду, була усунута від музичного життя на наступні п'ять років і позбавлена будь-яких можливостей для заробітку. І в особистому житті її спіткали тяжкі удари долі: її перший чоловік, обдарований вірменський композитор Грація Мелікян (1913–1941), загинув на фронті в перші дні війни; другий чоловік і батько її єдиної доньки теж раптово загинув в авіакатастрофі 1950 року.

Попри це, Євгенія Яхніна протягом усього життя залишалася творчо активною. Її «Шість прелюдій», опубліковані 1959 року, належать до небагатьох фортепіанних творів композиторки. Самобутні гармонії та емоційно насичена музична мова цих прелюдій зберігають вірність тональному мисленню. Водночас у пізніший період вона виявляла дедалі більшу зацікавленість авангардними композиційними техніками й атональними структурами.

Мене тішить, що увага до творчості цих композиторів зростає в українському музикознавстві. Кілька років тому чудова колега Ольга Волосатих опублікувала ґрунтовне біографічне дослідження, присвячене київським рокам Матвія Гозенпуда [2013; 2015]. Нещодавно я дізнався, що було підготовлено дисертаційну працю з розділом про Сильванського [Зубай, 2024]. Дуже сподіваюся, що музика цих композиторів привертатиме дедалі більшу увагу і в концертному житті, адже вона становить вагоме збагачення української та світової музичної культури.

Список використаної літератури

1. Адорно Т. В. Філософія нової музики / пер. с нем. Б. М. Скуратова; вступит. ст. К. К. Чухрукідзе. Москва : Логос, 2001. 352 с.
2. Волосатих О. Ю. Відомі «невідомі кияни» — Абрам і Матвій Гозенпуди. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2013. № 4. С. 104–115.
3. Волосатих О. Ю. Матвій Гозенпуд. Становлення митця. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 113 : *Композитори і музикознавці Київської консерваторії у 1923–1941 роках*. Київ, 2015. С. 154–176.
4. Зубай Ю. М. Проект творчого універсализму в діяльності педагогів-піаністів Київської консерваторії другої половини ХХ століття : дис. ... доктора філософії : 034 Культурологія / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2024. 231 с.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.8.2025.355552>
УДК 780.6:902/904(045)

Олійник О. Г.

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка; кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри струнно-смичкових інструментів (Львів, Україна).

Oliynyk, Olga. Mykola Lysenko Lviv National Music Academy; Candidate of Art Studies (PhD), Associate Professor, Associate Professor at the Department of Strings and Bows Instruments (Lviv, Ukraine).

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-4363-0200>
oola5064@gmail.com

РОЗВИТОК МУЗИЧНОЇ АРХЕОЛОГІЇ В УКРАЇНІ

DEVELOPMENT OF MUSIC ARCHAEOLOGY IN UKRAINE

Основи формування музичної археології закладено у другій половині XIX — першій половині XX ст. У цей період завдяки масштабним археологічним розкопкам відкрито пам'ятки давніх цивілізацій — Єгипту, Шумеру, Ассирії, Вавилону, Давньої Греції, Риму, Давньої Індії, Китаю та Мезо-америки. Серед знахідок виявлено чимало музичних інструментів, а також їх зображень на пам'ятках мистецтва. Одним із перших на них звернув увагу бельгійський музикознавець **Франсуа Жозеф Фетіс** (François-Joseph Fétis). Аналізуючи археологічні інструменти та їх зображення у праці «Загальна історія музики до XV ст.»¹, він уперше застосував метод порівняльного аналізу до археологічних і традиційних інструментів народів світу. Його праця стала підґрунтям

¹ Ідеться про перший том п'ятитомної праці: Fétis F.-J. Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours. Paris : Firmin-Didot, 1869.

для формування нового напрямку в історії музики — порівняльного музикознавства.

Засновником сучасної музичної археології вважають німецького інструментознавця **Курта Закса** (Curt Sachs). У дослідженні архаїчних музичних знарядь та інструментів учений дотримувався порівняльно-типологічного й історико-еволюційного методів, що розвивалися в руслі традицій Берлінської культурно-історичної школи. У статті «Пролегомени до музичної передісторії Європи» (1936) К. Закс окреслив основні методологічні проблеми цієї галузі знання, яку він розглядав як синтез археології, етнології та фольклористики [Sachs, 1936]. Він перший почав інтерпретувати археологічні музичні інструменти в контексті їхнього зв'язку з давнім соціокультурним середовищем і процесами, характерними для конкретних історичних епох, що відповідає одному з базових принципів археологічної науки.

У 1977 році під егідою Каліфорнійського університету (University of California) в Берклі (США) відбувся Конгрес Міжнародного музикознавчого товариства (The 12th Congress of the International Musicological Society), на якому було започатковано нову галузь музикології — музичну археологію (music archaeology). Саме в її межах уперше було порушено питання поєднання методів музикознавства й археології. Подальшому розвитку музичної археології сприяла публікація восьми томів серії «Музика античності» («Musik des Altertums») у складі багатотомного німецького видання «Історія музики в зображеннях» («Musikgeschichte in Bildern», 1960–1980-ті роки).

У 1998 році у складі Міжнародного товариства традиційної музики¹ етномузикологи й музичні археологи з різ-

¹ Міжнародне товариство традиційної музики (International Council for Traditional Music, ICMT) свою сучасну назву отримало на XXVI Всесвітній конференції в Сеулі (1981). Заснована ж ця наукова недержавна організація ще 1947 року в Лондоні як Міжнародна рада народної музики (International Folk Music Council, IFMC). У 1949 році вона стала одним

них країнах світу заснували Міжнародну дослідницьку групу з музичної археології (The International Study Group on Music Archaeology, ISGMA). Матеріали міжнародних форумів та симпозіумів, що відбувалися в різних містах світу, публікувалися в окремих збірниках.

Нині в багатьох країнах світу функціонують наукові центри з вивчення давніх музичних інструментів. На цій базі здійснюється реконструкція та моделювання інструментів, досліджуються їхні акустичні параметри, проводяться комп'ютерні дослідження (спектральний аналіз звуку, тестування тембрових характеристик, рентгенівський аналіз матеріалів виготовлення), а також відроджується виконавська практика на репліках і реконструйованих інструментах, створених за іконографічними джерелами.

В Україні першим музикознавцем, хто зацікавився реліктами давньої української музики та походженням українських струнних інструментів, був **Петро Сокальський**. Досліджуючи мелодико-ритмічні особливості давніх українських наспівів у праці «Руська народна музика російська і українська в її будові мелодичній і ритмічній і її відмінності від основ сучасної гармонічної музики» (1888) [Сокальський, 1959], він порівнював їх зі старовинними мелодіями різних народів світу й дійшов висновку про наявність у них численних спільних рис із музикою Давнього Сходу, зокрема Персії (Давнього Ірану). Для обґрунтування своїх міркувань учений уперше залучив струнні інструменти українців — бандуру, торбан і давньослов'янські гусла [Сокальський, 1959, с. 161], запропонувавши шукати їхні витоки серед інструментарію давніх іранців [Сокальський, 1959, с. 161], що на той час було дуже сміливим припущенням. П. Сокальський також уперше застосував термін «порівняльна народно-музична археологія та етнографія» [1959, с. 161]. У сучасних дослідженнях із музичної археології, археології, лінгвістики,

із фундаторів Міжнародної музичної ради (International Music Council) при ЮНЕСКО.

міфології, топоніміки та багатьох інших галузей наук підтверджено висновки вченого.

У 1890 р. в Києві опубліковано тритомну працю **Віктора Чечотга** «Історія музики» [1890]. У вступі до першого тому автор наголосив на зростанні ролі музично-археологічного матеріалу, означеного в книзі як музична археологія, без урахування якої історія музики постає неповною й недостатньо переконливою.

В Україні музична археологія як окрема галузь музикознавства почала формуватися в 1980-х роках. Одним із перших питань музичної археології та реконструкції палеолітичних музичних інструментів почав досліджувати археолог **Сергій Бібіков**. Він звернув увагу на комплекс орнаментованих кісток мамонта з характерними пошкодженнями поверхні, не пов'язаними з побутово-господарською діяльністю. Щоб з'ясувати їхні функції, археолог залучив фахівців із різних галузей знань — палеонтологів, судових експертів і трасологів. Отримані висновки свідчили про те, що кістки мамонта використовувалися виключно як ударні музичні інструменти. Запропонована у праці С. Бібікова [Бибиков, 1981] методика дослідження палеолітичних музичних інструментів стала сміливим і новаторським кроком та отримала подальший розвиток в Україні у 1990–2000-х роках.

На початку 1990-х років київський диригент **Костянтин Єременко** розпочав дослідження проблем виникнення й розвитку звуковисотної структури духових інструментів доби палеоліту. Працюючи з точними копіями трьох флейт XVII, XV і XII тисячоліть до н. е., виявлених у різних шарах пізньопалеолітичної стоянки Молодове-5 (Чернівецька область), дослідник відновив звукоряд інструментів і вперше реконструював їхнє темброве звучання. Результати досліджень К. Єременко опублікував у першій книзі двотомника «Музика від льодовикового періоду до віку електроніки» [1991]. Відтворений звукоряд виявився хроматичним, що дало підстави для важливого висновку про первісність

хроматичного строю палеолітичних флейт і глісандний тип ладового інтонування, який сформувався значно раніше, ніж діатонічне музичне мислення.

У дослідженнях **Геннадія Євдокимова** і **Якова Гершковича** [2011], присвячених унікальному половецькому смичковому інструменту XIII століття, виявленому на території Херсонської області, проаналізовано його морфологію і розглянуто цей інструмент як відображення розвитку музичної культури тюркомовних народів Давньої України доби середньовіччя.

Від 1990-х років напрям музичної археології активно розвивають львівські інструментознавці. У Львові започатковано дослідження стародавніх і середньовічних музичних інструментів та іконографічних джерел із території України в контексті їх генетично-типологічних аналогів Євразії.

Ольга Олійник, інструментознавиця й музична археологиня, вивчаючи скіфо-сарматські арфи й ліри, зокрема й знайдені на території України, визначила їхню давньоіранську ґенезу, розкрила ритуальні функції та ідеологічне значення в духовній культурі ранніх кочівників Євразії VI ст. до н. е. — IV н. е. [2001, 2003, 2006, 2007]. Дослідниця запропонувала нову методикку комплексного підходу до вивчення археологічного інструментарію, створену на основі даних органології, археології, історії, порівняльної міфології, релігієзнавства, палеолінгвістики, фольклористики, етнографії, етногеографії, семіотики, семантології, мистецтвознавства [Олійник, 2008]. З цих позицій досліджено й систематизовано за міжнародною класифікацією Горнбостеля — Закса близько двох сотень різних типів духових, ударних і струнних інструментів, знайдених на території України, а також здійснено реконструкцію та виготовлено репліки ударних і духових інструментів доби палеоліту, неоліту, енеоліту, бронзи і раннього залізного періоду України [Олійник, 2015, 2016, 2017, 2019, 2020, 2023, 2024].

Сферою наукових досліджень **Ірини Зінків**, інструментознавиці-медієвістки й музичної археологині — стало вивчення історичних прототипів давньослов'янських та українських традиційних струнних інструментів кобзи й бандури. Дослідження ґрунтуються на аналізі археологічних музичних інструментів, іконографічних джерел із території України, а також матеріалів генетично споріднених давніх народів Євразії [Зінків, 2016 а, 2016 б, 2017, 2023]. Розвинувши методику дослідження давніх археологічних музичних інструментів О. Олійник, І. Зінків у монографії «Бандура як історичний феномен» [2013] уперше залучила широке коло євразійських матеріалів IV ст. до н. е. — XVIII ст., щоб з'ясувати генезу вихідних прототипів струнно-щипкового українського інструментарію — від скіфо-сарматських лір та грифних інструментів. Виокремивши в самостійний тип ранньосередньовічні слов'янські ліроподібні гусла XI–XIII ст., вона визначила їхню давньоіранську генезу й роль у становленні українського цитроподібного інструментарію, зокрема традиційної бандури [Зінків, 2006, 2008, 2014, 2016 а, 2019]. На основі цієї методики окреслено три основні вихідні прототипи української бандури: ліро-, цитро-, лютнеподібні інструменти. За міжнародною класифікацією музичних інструментів Горнбостеля — Закса, бандура належить до інструментів-гібридів [Зінків, 2017]. Останні роботи І. Зінків присвячено проблемам реконструкції, функціонування і значення всіх різновидів західно- й східнослов'янських музичних інструментів у духовній культурі слов'янського середньовіччя [2024 а, 2025 б]. З метою уведення до наукового обігу середньовічних музичних інструментів дослідниця працює над створенням каталогу цих інструментів, знайдених на території України [Зінків, 2024 б, 2025 а].

Історію дзвонів та дзвонарської культури України висвітлено в монографії **Богдана Кіндратюка** «Дзвонарська культура України» [2012]. Один із розділів автор присвятив археологічним знахідкам цього типу ідіофонів на теренах Давньої України.

Дослідження дрибл XIII–XVII ст. представлено у статті **Олександра Пашковського** [2012]: проаналізовано вісім археологічних інструментів із території Чернігівщини, Галичини, Черкащини, Полтавщини, Волині й Закарпаття. У наш час в Україні давні музичні інструменти реконструюють майстри-практики. Зокрема, майстер музичних інструментів Степан Тихоненко (Ужгород) на основі точних вимірів ренесансної вієлли з Горянської ротонди XIII ст. виготовив її повну копію [див.: Зінків, 2023], а також лютю XV ст. Художник-реконструктор Володимир Ільків створив репліку гусел XII ст., знайдених у Звенигороді (Львівська область).

У більшості публікацій у різних археологічних збірниках і журналах, присвячених результатам археологічних розкопок, музичні інструменти та їх фрагменти подаються в загальному контексті ілюстративного матеріалу. Це ускладнює їх виокремлення для подальшого інструментознавчого опрацювання й інтерпретації. Значна частина матеріалів, які археологи визначають як «предмети нез'ясованого призначення», залишається неідентифікованою та зберігається в археологічних архівах і фондосховищах.

Ще одна проблема полягає в тому, що дослідження інструментознавців та музичних археологів публікуються переважно у фахових музикознавчих виданнях, маловідомих для археологів. Єдиним науковим збірником, який сприяє публікації матеріалів із питань музичної археології, є «Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку», що публікує Рівненський державний гуманітарний університет. У зв'язку з цим назріла потреба створити міждисциплінарний друкований орган, покликаний об'єднати археологічні матеріали та їх наукову інтерпретацію в галузі інструментознавства. Адже в окремих випадках саме музичний інструмент є єдиним джерелом інформації про історико-культурні явища й світогляд давніх народів. Вивчення археологічних музичних інструментів також дає змогу простежити генезу їх функціонування у традиційній музичній культурі.

Отже, музична археологія в Україні розвивається в загальному річищі світових музично-археологічних досліджень. Уведення давніх українських музичних артефактів до міжнародного наукового обігу дало змогу з нових позицій осмислити ті музично-інструментальні явища, які на іншому історико-культурному матеріалі не мали однозначного пояснення. Точне датування окремих різновидів археологічних духових та ударних інструментів доби палеоліту, неоліту й енеоліту дало змогу визначити найдавніші хронологічні межі їх побутування на території Давньої України. Синхронно-порівняльний аналіз з однотипним інструментарієм Давнього Світу показав, що археологічні музичні інструменти з території України належать до найдавніших серед відомих у світі археологічних аналогів.

Дослідження струнних інструментів скіфо-сарматського часу дали змогу з'ясувати вихідні прототипи окремих різновидів струнних інструментів ранніх середньовічних етносів, що жили на території Давньої України, а також простежити шляхи їх подальших міграцій у Північну, Центральну й Західну Європу.

Список використаної літератури

1. Бибииков С. Н. Древнейший музыкальный комплекс из костей мамонта. Очерк материальной и духовной культуры палеолитического человека. Киев : Наук. думка, 1981. 108 с.
2. Гершкович Я. П. Спадщина Коркута в половецькому середовищі Північного Причорномор'я. *Археологія*. 2011. № 1. С. 40–49.
3. Євдокимов Г. Л. «...Співай же йому пісні половецькі» (Літопис Нестора). *Золото степу. Археологія України / упоряд П. П. Толочко*. Київ ; Шлезвіг, 1991. С. 281–283.
4. Еременко К. А. Музыка от ледникового периода до века электроники : в 2 кн. Кн. 1. Москва : Сов. композитор, 1991. 320 с.
5. Зінків І. Я. Археологічні музичні інструменти з території Галицько-Волинської держави. *Записки наукового товариства імені Шевченка*. Т. CCLXXVI : *Праці музикознавчої та театрознавчої секцій*. Львів, 2025 а С. 62–80.

6. Зінків І. Я. Бандура як історичний феномен : монографія. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2013. 448 с. ; іл.

7. Зінків І. Я. Відродження Горянської віелли. Українська музика : наук. часопис. 2023. № 3–4 (46–47). С. 116–118.

8. Зінків І. Я. Генетичні витоки традиційної бандури: євразійський контекст. *Традиційна бандура: минуле, сучасне, майбутнє*: статті і матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. (Харків, 18–19 червня 2016 р.) / Нац. центр. нар. культури «Музей Івана Гончара». Київ, 2016 а. С. 38–46.

9. Зінків І. Я. Давньослов'янські ліроподібні гусла VI–XIV ст. (проблеми генези і пошуки вихідного прототипу). *Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині* / Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича Нац. акад. наук України. Львів, 2006. Вип. 10. С. 291–297.

10. Зінків І. Я. До взаємодії середньовічних музичних культур Європи (на матеріалі ліроподібних гусел). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 73 : *Музична творчість та наука в історичному просторі* : зб. ст. Київ, 2008. С. 30–38.

11. Зінків І. Я. Експериментальні музичні інструменти Сходу в добу Середньовіччя. *Українська культура: минуле, сучасне. Шляхи розвитку*. / Рівненський держ. гуманіт. ун-т. Рівне, 2025 б Вип. 51. С. 7–16. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucrpmk.51.1017>.

12. Зінків І. Я. Кобза: до питання витоків українського музичного інструмента. *Українська культура: минуле, сучасне. Шляхи розвитку* / Рівненський держ. гуманіт. ун-т. Серія: Мистецтвознавство : Культурний вектор розвитку України початку XXI століття: реалії і перспективи. Рівне, 2016 б. Вип. 22. С. 7–13.

13. Зінків І. Я. Ліроподібні гусла слов'янського Середньовіччя: пошуки вихідного прототипу. *Національна академія наук України за 100 років: здобутки, втрати, перспективи розвитку* : IX Міжнародний конгрес україністів. Серія: Мистецтвознавство. Культурологія. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2019. С. 171–182. URL: <http://www.etnolog.org.ua/pdf/stories/zbirnyky/2019/mk.pdf> (дата звернення: 12.05.2024).

14. Зінків І. Я. Проблеми реконструкції та значення слов'янських музичних інструментів у духовній культурі середньовічної Європи. *Українська культура: минуле, сучасне. Шляхи розвитку* / Рівненський держ. гуманіт. ун-т. Рівне. 2024 а. Вип. 48. С. 37–49.

15. Зінків І. Я. Середньовічні археологічні музичні інструменти з території України. *Українська культура: минуле, сучасне. Шляхи розвитку* / заг. ред В. Г. Виткалова ; Рівненський держ. гуманіт. ун-т. Рівне, 2024 б. Вип. 49. С. 14–27. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucrpmk.vi49.831>.

16. Зінків І. Я. Хордофони-гібриди: між Сходом і Заходом. *Українська культура: минуле, сучасне. Шляхи розвитку* / Рівненський держ. гуманіт. ун-т. Серія: Мистецтвознавство Рівне, 2017. Вип. 24. С. 4–10.

17. Зінків І. Я. Цитри вертикального способу тримання доби Середньовіччя — Бароко у східноєвропейському вимірі. *Українська культура: минуле, сучасне. Шляхи розвитку* : у 2 т. / Рівненський держ. гуманіт. ун-т. Рівне, 2014. Т. 1. Вип. 20. С. 11–17.

18. Кіндратюк Б. Д. Дзвонарська культура України / Прикарпатський нац. ун-т ім. Василя Стефаника. Івано-Франківськ : 2012. 898 с.

19. Олійник О. Г. Археологічні музичні інструменти з території України в контексті синхронного інструментарію Давніх цивілізацій світу. *Українська культура: минуле, сучасне. Шляхи розвитку* / Рівненський держ. гуманіт. ун-т. Рівне, 2020. Вип. 34. С. 18–24.

20. Олійник О. Г. До питання реконструкції музичного інструментарію доби палеоліту-бронзи з території України. *Українська культура: минуле, сучасне. Шляхи розвитку* / Рівненський держ. гуманіт. ун-т. Рівне, 2015. Вип. 20. Т. 1. С. 5–10.

21. Олійник О. Г. До проблеми вивчення музично-інструментальної культури скіфо-сарматських племен VII ст. до н. е. — III ст. н. е. *Фольклористичні візії (учні — вчителів І. В. Мацієвському з нагоди 60-річчя)* : зб. ст. і матеріалів. Тернопіль: Астон, 2001. С. 42–52.

22. Олійник О. Г. Зображення скіфського музиканта на сахнівській пластині. *Археологія*. Київ. 2003. № 4. С. 40–54.

23. Олійник О. Г. Морфологія і семантична інтерпретація трипільських керамічних ідіофонів овально-втягнутої та антропоморфної форми. *Українська культура: минуле, сучасне. Шляхи розвитку* / Рівненський держ. гуманіт. ун-т. Рівне, 2024. Вип. 48. С. 18–25. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucrpm/v48i.744>.

24. Олійник О. Г. Різновиди пізньопалеолітичних духових інструментів у первісній музично-інструментальній культурі України. *Українська культура: минуле, сучасне. Шляхи розвитку* / Рівненський держ. гуманіт. ун-т. Рівне, 2023. Вип. 44. С. 18–29. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucrpm.vi44.597>.

25. Олійник О. Г. Сарматська арфа з території України. Студії мистецтвознавчі. Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського, 2007. Число 4 (20). С. 89–97.

26. Олійник О. Г. Скіфо-сарматські духові та ударні інструменти в духовній культурі кочовиків Євразії. *Українська культура: минуле, сучасне. Шляхи розвитку* / Рівненський держ. гуманіт. ун-т. Рівне, 2017. Вип. 23. С. 14–20.

27. Олійник О. Г. Скіфо-сарматські музичні інструменти (за матеріалами археологічних розкопок на території України). *Матеріали і дослідження з археології Прикарпаття і Волині*. Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича Нац. акад. наук України. Львів., 2006. Вип. 10. С. 283–290.

28. Олійник О. Г. Трипільські духові інструменти доби енеоліту: різновиди і обрядово-ритуальні функції. *Українська культура: минуле, сучасне. Шляхи розвитку* / Рівненський держ. гуманіт. ун-т. Рівне, 2024. Вип. 49. С. 7–13. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucrpm/vi.49.830>.

29. Олійник О. Г. Ударні та духові інструменти Трипільської цивілізації: питання реконструкції. *IX Міжнародний конгрес україністів. Мистецтвознавство. Культурологія* : зб. наук. ст. до 100-річчя Нац. акад. наук України. Київ : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2019. С. 273–286.

30. Олійник О. Г. «Флейта Пана» в духовній культурі племен доби неоліту–бронзи. *Українська культура: минуле, сучасне. Шляхи розвитку* / Рівненський держ. гуманіт. ун-т. Рівне, 2016. Вип. 22. С. 13–19.

31. Олійник О. Г. Хордофони ранніх кочівників Євразії (VI ст. до н. е. — IV ст. н. е.) : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Муз. мистецтво / Львівська нац. акад. музики ім. М. В. Лисенка. Львів, 2008, 245 с.

32. Пашковський О. Дримби XIII — початку XVII ст. за археологічними знахідками/ *Нові дослідження пам'яток козацької доби в Україні* : зб. наук. пр. Вип. 21. Ч. II. Київ : Центр пам'яткознавства НАН України, 2012. С. 248–253.

33. Сокальський П. П. Руська народна музика російська і українська в її будові мелодичній і ритмічній і її відмінності від основ сучасної гармонічної музики. Київ : Держ. вид-во образотв. мистецтва і муз. літ., 1959. 400 с.

34. Чечотт В. И. История музыки. Отд. 1–3 : Музыка древнего Востока и античного классического мира. Киев : Типо-лит. Имп. Ун-та св. Владимира 1890. 2, 149 с.

35. Fétis F.-J. Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours : en 5 vol. Vol. 1. Paris : Librairie de Firmin Didot Frères, 1869. 527 p.

36. Sachs C. Prolégomènes à une préhistoire musicale de l'Europe. *Revue de Musicologie*. 1936. Vol. 20. No. 37. P. 22–26.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.8.2025.355553>

УДК 78.01:78.071.1(477): 821.112.2(436)Кафка(045)

ПЕШКОВА В. А.

Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра;
доктор філософії, доцент кафедри історії музики (Київ, Україна).

Pieshkova, Veronika. R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music;
Doctor of Philosophy, Associate Professor at the Department of Music
History (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7875-2489>

veronika_peshova@ukr.net

ТВОРЧІ ВИМИРИ ВІКТОРІЇ ШИНКАРЕНКО: ОСОБЛИВОСТІ БАЧЕННЯ СВІТУ ФРАНЦА КАФКИ

CREATIVE DIMENSIONS OF VIKTORIIA SHYNKARENKO: FEATURES OF FRANZ KAFKA'S VISION OF THE WORLD

Українська композиторська спільнота має потужний мистецький потенціал і є важливою рушійною силою популяризації вітчизняної музики в просторі сучасного Європейського мистецтва. Нові постаті в композиторському середовищі України усе частіше стають предметом зацікавлення дослідників. Серед провідних молодих українських митців на особливу увагу заслуговує творчість мисткині Вікторії Шинкаренко, яка вирізняється оригінальністю, новаторським підходом і активним використанням сучасних композиторських технік.

У творчому доробку В. Шинкаренко — дві симфонії, чотири камерні опери, камерний балет, камерно-інструментальні твори, а також вокальна музика на слова українських та чеських поетів. За час членства в Національній спілці композиторів України музика В. Шинкаренко звучала в різних концертних програмах, зокрема таких: «Музичні прем'єри

сезону» 2022 та 2023 років, «Київ Музик Фест» 2023 року. Повне сценічно-режисерське втілення на сцені Малої опери здобула трилогія «Кавка» (у виконанні Національного камерного ансамблю «Київські солісти» під орудою Івана Стецького з оригінальною постановкою незалежної формації «Art Razom» та її креативної режисерки Марини Рижової).

У фокусі творчих зацікавлень композиторки — постать видатного австрійського письменника чеського походження Франца Кафки, який здобув світову славу завдяки унікальним творам у жанрах екзистенціалізму й сюрреалізму. Вікторія Шинкаренко зазначила у виступі на VI Міжнародному науково-творчому проєкті «Сучасне музикознавство та виконавство: від теоретичного дискурсу — до виконавської практики»:

Зацікавлення цим письменником та його творчістю також зумовлене актуальністю питання неповторності людського буття в наші дні. Це своєрідний смисловий та філософський міст між століттями: а саме десятими й двадцятими роками XX століття і десятими й двадцятими роками XXI.

[Шинкаренко, 2024].

Франц Кафка створив своєрідний стиль письма, у якому поєднуються елементи фантастики і реальності, що спонукає читача до осмислення глибинних філософських проблем. Актуальність його творчості в сучасному культурному контексті зумовлена зверненням до тем відчуження, ізоляції та нерозуміння — явищ, які набувають особливої гостроти в умовах сьогодення, попри широкі комунікаційні можливості. У творах Кафки неодноразово порушується проблема абсурдності існування й функціонування бюрократичних механізмів, що виразно резонує з реаліями складних соціальних систем нашого часу. Письменник також актуалізує екзистенційні питання сенсу життя, ідентичності й місця людини у світі.

Серед українських дослідників феномену Франца Кафки зазначимо вагомий внесок у справу осмислення його метафоричного художнього світу літературознавиці Богдани Романцової [2015; 2015а; 2018]. У її працях здійснено ґрунтовний текстуальний аналіз творів письменника й запропоновано інтерпретацію концепції часу в кафкіанському наративі.

Під впливом кафкіанського світобачення Вікторія Шинкаренко 2020 року створила оперну трилогію із симптоматичною назвою «Кавка». За коментарем композиторки «слово “kavka” з чеської мови перекладається як “галка”: “Галка яка втратила крила...” — так себе називав Ф. Кафка» [Шинкаренко, 2024].

Трилогія складається з камерних опер:

1) «Процес» — для п'ятох співаків, струнного оркестру, гобоя і литавр;

2) «Перетворення» — для баритона, струнного оркестру, басового кларнета, труби in B, великого барабана (cassa), дзвіночків (campanelli) та підвісної тарілки);

3) «Замок» — для п'ятох співаків, струнного оркестру, фагота, литавр, тамбурина й дерев'яної коробочки.

Ці твори об'єднані в єдиний цикл, попри опертя на три самостійні літературні першоджерела. Кожна опера характеризується розвинутою системою лейтмотивів та чітко окресленими принципами драматургії. Задля досягнення органічної єдності музичної та вербальної інтонації композиторка, орієнтуючись на український переклад тексту, вибудовує відповідну музичну інтонацію та ритміку, добираючи темброві поєднання інструментів, якими втілюються образно-сміслові сфери.

У кожній з опер трилогії головний герой характеризується різними тембрами (тенор — баритон — бас-баритон), що свідчить про трансформацію образу. В опері «Процес» протагоніст Йозеф К. постає в амплуа людини, яку суспільство не сприймає як рівну, виявляючи щодо нього аб'юзивно-маніпулятивну поведінку та деформує його сприйняття реальності. В моноопері «Перетворення» головний герой

Грегор Замза від початку зазнає трансформації з людини *Ungeziefer* (дослівно з німецької — «паразит») і постає символом відчуження, ізоляції та дегуманізації сучасної людини. Головний герой опери «Замок» Йозеф К. (зауважимо, що в літературному першоджерелі Ф. Кафка називає його К.) має риси серйозної, поважної людини, яка приступає до служби землеміром у графа Вествеста. Композиторка доручає сольну партію протагоніста тембру бас-баритона, щоб підкреслити мужність та вольовий характер персонажа. Йозеф К. постає вже не безсилою людиною (на відміну від попередніх опер трилогії), яка підкоряється волі суспільства, а амбітною особистістю, що прагне досягти своєї мети — дістатися замку і знайти до нього вхід.

Опера «Процес» має три дії: перша — «Арешт», друга — «У порожній залі суду», третя — «У костелі». Драматургія твору розгортається за принципом параболи — як символу викривлення бюрократичної системи. За цим принципом зіставляються площини протагоніста (Я) і суспільства. Йозеф К. протягом опери спускається до найнижчої точки системи, унаслідок чого уподібнюється їй, а згодом стрімко злітає до вершини, створюючи власний вектор руху до завершення життєвого шляху.

Смислову організацію опери забезпечують лейттеми «Закон! Процес!» і страждань. Опера розпочинається першою з них, яка розвивається між частинами, у притчі та в кульмінації твору. У межах трилогії ця тема вирізняється нетиповим складом: упродовж чотирьох тактів звучить оркестрове *tutti* (за винятком гобоя).

Лейттема страждань уперше з'являється в оркестрі — у партіях альтя соло та віолончелі. Тема характеризується низхідним рухом малими секундами — риторичною фігурою, яка символізує зневіру. Для Йозефа К. ця лейттема має значення символу важкого шляху, подолати який він не спроможний. Виконавський прийом *sul ponticello* композиторка використовує для втілення психоемоційного стану героя, передаючи його відчуття «життя на волосині».

Моноопера «Перетворення» складається з чотирьох сцен, дія яких відбувається в одному маленькому приміщенні — у кімнаті протагоніста. Драматургія твору також має параболічний характер (подібно до опери «Процес»): зіставлено площини протагоніста (Я, тобто Грегора Замзи) і його родичів як представників земного світу, з побутом і буденними проблемами, клопотами. В. Шинкаренко дотримується образного світу художнього твору Ф. Кафки та втілює нерозуміння з боку родини становища Замзи-паразита.

Важливим в опері постає діалог музичної та вербальної інтонацій. У другій сцені — «Танець комахи» (ця назва є авторською версією композиторки, оскільки у творі Ф. Кафки її немає) — тридольний метр підкреслено чіткими ударами барабана, дзвіночків і тарілок, чим акцентовано вальсовість, легкість, пластичність. Таке музичне прочитання є втіленням шансу й надії протагоніста на швидше одужання і повернення до людського тіла, до життя, яким він жив раніше. Однак це лише марення героя, які поступово спускають його до нижньої частини драматургічної параболи опери.

У наступній сцені розкрито тотальне розчарування протагоніста у своїх прагненнях одужати. Втрата надії з боку родини, прийняття його невиліковності, стало для нього потужною руйнівною силою. У словах Грегора Замзи «Батьки спустошили мою кімнату, забрали все, що я любив, бо я комаха і не зможу одужати ніколи» закарбовані невимовні сум та біль, спричинені передчуттям близької смерті.

Моноопера «Перетворення» має кілька лейттем: тему «неспокійного сну» (якою розпочинається твір і яка звучить між сценами), тему комахи (яка переходить з партії головного героя до партій труби, кларнета або струнних інструментів).

Опера «Замок» складається з трьох дій (перша — «Прибуття», друга — «Лист», третя — «У просторому шинку»), завершального розділу «Кінець» і Постлюдії.

Драматургія «Замку» відрізняється від двох попередніх опер трилогії. Оскільки роман Франца Кафки залишився незавершеним, композиторка самостійно осмислює фінал,

прагнучи зберегти вірність художній традиції письменника і водночас реалізувати власне авторське бачення сюжету. В. Шинкаренко створює образ занурення Йозефа К. у біле світле сяйво, формуючи глибокий духовно-філософський контекст. Головний герой досягає своєї мети — він потрапляє до вищого світу освітленого двору омріяного Замку.

В опері «Замок» виразно окреслюється одна лейттема замкових служителів, яка проходить і в оркестрі, і у вокальних партіях персонажів — Юнака, Варнави й самого головного героя Йозефа К. Ця тема має характер активного речитативу на слова «Треба отримати» й уособлює прагнення протагоніста потрапити до Замку, попри всі перепони.

Трилогія завершується Постлюдією, однак музичний матеріал фіналу запозено з Інтерлюдії та Постлюдії першої опери «Процес». Таке рішення є креативним драматургічним ходом В. Шинкаренко: композиторка вибудовує тематичну арку, яку можна трактувати як замкнене коло або лабіринт, у якому головний герой блукає в пошуках виходу. В основі процесуальної драматургії трилогії лежить конфлікт між суб'єктом — Я — та суспільством, яке за жодних обставин не здатне його прийняти. У кожній із трьох камерних опер метафорично відтворено світ кафкіанських образів. Саме символізм літературної основи трилогії дає композиторці підстави інтегрувати його у власну композиційну мову.

Отже, оперна трилогія «Кавка» — один із найвідоміших мистецьких проєктів української композиторки Вікторії Шинкаренко. У ньому поєднуються алеаторика й вільна атональна техніка письма із вкрапленнями тональних елементів і своєрідними «тональними острівками». Застосовуючи різноманітні композиційні прийоми, мисткиня формує унікальний звуковий ландшафт, який дає змогу слухачеві зануритися в атмосферу абсурду, ізоляції та метафізичних пошуків, властивих світобаченню Франца Кафки.

Список використаних літератури і джерел

1. Романцова Б. М. До питання рецепції оповідання «Перевтілення» Франца Кафки. *Наукові записки НаУКМА*. Серія: Філологічні науки. 2015а. Т. 176. С. 79–84.

2. Романцова Б. М. Неможливість візуальної фіксації образу Замку в однойменному романі Франца Кафки. *Наукові праці / Чорноморський держ. ун-т ім. Петра Могили, Києво-Могилянська академія*. Серія: Філологія. Літературознавство. 2015а. Т. 259. Вип. 247. С. 141–145.

3. Романцова Б. М. Час у європейському модерністському романі першої третини ХХ ст.: дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 Теорія літератури / Нац. ун-т «Києво-Могилянська академія», Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка Нац. акад. наук України. Київ, 2018. 228 с.

4. Шинкаренко В. С. Оперна трилогія «Кавка». *Сучасне музикознавство та виконавство: від теоретичного дискурсу — до виконавської практики* : VI Міжнародний науково-творчий проєкт. (Київ, 12 березня 2024 р.) / Київська муніцип. академ. музики ім. Р. М. Глієра. URL: https://www.youtube.com/watch?v=i3IHBy3xfEI&ab_channel=R.Glier KyivMunicipalAcademyofMusic (дата звернення: 23.10.2024).

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.8.2025.355555>
УДК 78.02:78.071.1Березовський:930.25(477)(045)

ПРИХОДЬКО О. В.

Вокальний ансамбль сучасної музики «Alter Ratio», артистичний директор і диригент. кандидат мистецтвознавства (Київ, Україна). Берлінська співоча академія (Sing-Akademie zu Berlin), митець-резидент (Берлін, Німеччина).

Prykhodko, Olga. Vocal ensemble “Alter Ratio”, artistic director and conductor. Candidate of Art Studies (PhD) (Kyiv, Ukraine); Sing-Akademie zu Berlin, artist-in-residence (Berlin, Germany).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0004-6464-0856>
prikhodkoolya@gmail.com

ПРАКТИКА РЕКОНСТРУКЦІЇ ТВОРІВ МАКСИМА БЕРЕЗОВСЬКОГО: ТРУДНОЩІ ТА ВИКЛИКИ (ЗА МАТЕРІАЛАМИ ЦЕНТРАЛЬНОГО ДЕРЖАВНОГО АРХІВУ-МУЗЕЮ ЛІТЕРАТУРИ І МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ)

THE PRACTICE OF RECONSTRUCTING MAKSYM BEREZOVSKY’S WORKS: CHALLENGES AND ISSUES (BASED ON MATERIALS FROM CENTRAL STATE ARCHIVE- MUSEUM OF LITERATURE AND ART OF UKRAINE)

Від часу сенсаційного відкриття рукописної збірки хороших творів другої половини XVIII століття (ЦДАМЛМ¹ України. Ф. 441. Оп. 1. Спр. 2–7) минуло понад двадцять років, однак і досі залишаються відкритими питання авторства окремих композицій, тривають пошуки втрачених партій і додаткових копій, порушуються проблеми редагування тощо. Спочатку

¹ Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва.

зацікавленість цією збіркою була зумовлена практичними потребами: виникла необхідність реконструювати партитури Максима Березовського за матеріалами рукописної збірки архіву Берлінської співочої академії (Sing-Akademie zu Berlin) і ЦДАМЛМ України для їх подальшого виконання. Робота передбачала виявлення збережених рукописних джерел хорових творів композитора, опрацювання відповідної наукової літератури й нотних публікацій, а також звірення фактів в україно- та іншомовних джерелах. Результатом цієї роботи стали кілька партитур творів Максима Березовського, текст яких максимально наближений до рукописних поголосників зазначеної збірки. Під час опрацювання рукописних матеріалів і наукових публікацій виникли окремі уточнення, узагальнення й міркування, що стосуються передусім двох аспектів — пошуку додаткових голосів та систематизації відомостей про авторство творів.

Порівняння списків творів М. Березовського, поданих у монографіях, нотних виданнях, відкритих інтернет-джерелах, виявило суттєві розбіжності, а подекуди й суперечливі дані. Нерідко помилки й неточності перекладу механічно переходять з однієї публікації до іншої. У статтях, присвячених рукописній збірці ЦДАМЛМ, часто подається майже ідентичний опис комплекту поголосників¹. Водночас зіставлення цих відомостей із першоджерелом свідчить про наявність некоректних узагальнень, неповних даних і подекуди безапеляційних тверджень, що справляє хибне враження вичерпності інформації і завершеності дослідницького процесу. Під час укладання партитур і порівняння рукописів з уже опублікованими й відредагованими творами виявлено суттєві розбіжності. Саме вони спонукали до уважнішого аналізу

¹ Уперше з дослідницькою метою до рукописної збірки поголосників ЦДАМЛМ звернулися Іванна Карабиць [2002]. Першу атрибуцію композицій збірки та кодикологічний аналіз здійснила Лариса Івченко [2001]. Далі до дослідження цієї збірки долучилися такі науковці: Світлана Гоменюк [2024], Антоніна Лебедева-Ємеліна [2004; 2016; 2022], Ольга Шуміліна [2011; 2012; 2019], Мстислав Юрченко [2018].

змісту київської рукописної збірки та продовження пошуків партій в інших джерелах.

Важливо зафіксувати гіпотези, сумніви, джерела атрибуції творів творів, щоб дослідження найбільшого зібрання рукописних копій творів М. Березовського — комплексу поголосників ЦДАМЛМ — не зупинялась і отримувало нові імпульси та підходи.

Опрацьовано майже всю літературу щодо творчості М. Березовського та окремої рукописної збірки, зокрема, дослідження Катерини Антоненко [2012], Світлани Гоменюк [2024], Лариси Івченко [2001], Іванни Карабиць [2002], Антоніни Лебедевої-Ємеліної [2016; 2022; 2023], Галини Малиніної [2008], Марини Рицаревої [2013], Ольги Шуміліної [2011; 2012; 2019], Мстислава Юрченка [1985]; доступні нам каталоги — «Каталог Півчої Ноти 1793» [Каталог Певческой Ноте, 1793], Каталог архіву Берлінської співочої академії [Katalog des Archiv der Sing-Akademie zu Berlin], Каталог бібліотеки Цельтера [Catalog musikalisch-literarisch und practischer Werke]; реконструкції та редакції творів із київської рукописної збірки, які виконали С. Гоменюк, А. Лебедева-Ємеліна, О. Шуміліна, М. Юрченко; нотні рукописні першоджерела — збірку рукописних поголосників архіву Берлінської співочої академії [Das Archiv der Sing-Akademie zu Berlin] і ЦДАМЛМ [Ф. 441. Оп. 1. Спр. 2–7], рукописи з фонду 283 Державного центрального музею музичної культури імені Глінки¹ [Сборник духовных песнопений, №№ 256, 509], літературні першоджерела — праці Якоба фон Штеліна (Jacob von Stählin) [1769], Вільяма Кука Стаффорда (William Cooke Stafford) [1830]. Резюмуючи дані з опрацьованих ресурсів, наводимо *ряд тверджень*, які побутують у музикознавчому обігу, та подаємо *тези*, що їх уточнюють або доповнюють.

¹ Государственный центральный музей музыкальной культуры имени Глинки. Далі ДЦММК ім. Глінки.

1. Березовський М. С. «Благообразний Іосиф...», нотні манускрипти духовного концерту

Рукописна збірка (ЦДАМЛМ. Ф. 441. Оп. 1. Спр. 2–7) вводить в оману дослідників своєю назвою і не дає чіткого уявлення про зміст. Назва збірника «Березовський М. С. «Благообразний Іосиф...», нотні манускрипти духовного концерту» насправді помилкова, як з'ясували 2000 року Іванна Карабиць та Олена Корчова. Вони виявили в поголосниках двадцять вісім окремих творів, з-поміж яких лише кілька належали М. Березовському. Цю помилку описано у статті Л. Івченко [2001], ідеться про неї і в статті С. Гоменюк [2024]. Хоча помилку виявили понад двадцять років тому, на офіційній інтернет-сторінці архіву нині все ще наявний саме такий опис справ 2–7 фонду 441¹.

Аналогічно, у виданому 2010 року каталозі реституційованого архіву «Sing-Akademie zu Berlin» наведено неактуальні дані щодо авторства творів збірки й названо їх виключно творами М. Березовського [Das Archiv der Sing-Akademie zu Berlin. Katalog, 2010, S. 525–526]. До того ж у каталозі наведено розгорнуту інформацію — перелік усіх 28 творів та посилення на місцезнаходження оригіналів манускриптів. Рукопис позначено шифром SA 907, 1–28, а за каталогом Цельтера — ZC 877. У фондах Берлінської співочої академії та Берлінської державної бібліотеки (Staatsbibliothek zu Berlin) рукопис зберігається у вигляді мікрофільмів.

2. Рукописна збірка поголосників для 8 голосів

У загальному описі зазначено:

... шість рукописних збірників, так званих поголосників, які складають неповний комплект партій подвійного хору: є перше і друге сопрано, другий альт, перший і другий тенори, другий бас; партії першого альта і першого баса загублені [ЦДАМЛМ. Фонд № 441. Колекція. Оп. 1. Од. зб. 49, арк. 7].

¹ Описи фондів ЦДАМЛМ України : сайт. ЦДАМЛМ України. URL: <https://csamm.archives.gov.ua/opusy-fondiv/> (дата звернення: 10.09.2024).

Однак ця інформація потребує уточнення. Не всі концерти зі збірки написані для восьми голосів і тим більше для подвійного хору. Наразі з'ясовано, що лише три твори з цієї збірки призначені для подвійного хору. В інших творах пари голосів ідентичні (за винятком помилок переписувачів), а перші голоси хороших концертів часто містять сольні проведення.

3. В комплекті немає А 1 і В 1

Ідеться про те, що немає голосових книг першого альту й першого баса у комплекті, однак для різних творів збірки наявна й різна кількість голосів. Концерту № 28 «Прийдіте и видіте дела Божиі»¹ бракує партій других сопрано, альту, тенора і баса. У Концерті № 24 «Слава Отцу и Сыну» немає перших альту і баса та другого альту. Про те, чи необхідні у творі додаткові голоси, можна дізнатися лише після укладання поголосників у партитуру. Наприклад, у № 25 «Херувимській» пари голосів ідентичні (це зрозуміло з порівняння наявних в комплекті партій перших і других сопрано й тенора). Наявність других альту і баса дає змогу укласти повноцінну чотириголосну партитуру, що й зробила С. Гоменюк. Аналіз, який виконала дослідниця, доводить, що твір написаний саме для чотирьох голосів.

Інша ситуація в № 24 «Слава Отцу и Сыну» — творі, який змушує сумніватися в тому, що всі композиції збірки написані виключно для парного складу виконавців. Під час укладання партитури із наявних голосів було виявлено, що перші й другі сопрано зі збірки ЦДАМЛМ — дві самостійні партії; першого альту немає, як і другого, якого вдалося отримати з анонімних рукописних збірок поголосників ДЦММК ім. Глінки (подібність партій першого й другого альтів перевірити неможливо); перший і другий тенори — ідентичні; першого баса немає, а бас без номера взято з анонімних рукописних збірок поголосників ДЦММК ім. Глінки, другий бас — зі збірки ЦДАМЛМ повністю збігається з басом зі збірника ДЦММК ім. Глінки. Отже, маємо

¹ Тут і далі використовуємо нумерацію творів із рукописної збірки, вказуємо назви із збереженням правопису збірки.

на цей момент нетиповий склад на п'ять голосів. Чи є десь додаткові партії? Залишимо питання без відповіді. Цей твір опублікувала як анонімний зі значними редакторськими правками А. Лебедева-Ємеліна [Лебедева-Емелина, 2022, с. 355–356]. Він поданий як чотириголосний, є зміни в гармонії, поліфонічних епізодах, тексті тощо. У коментарях до публікації знаходимо інформацію про рукописні джерела, які стали основою готової партитури. Хоча серед них зазначені матеріали рукописної збірки ЦДАМЛМ, у нас є підстави сумніватися в цьому — у публікації зовсім немає партії другого сопрано, наявної у збірці ЦДАМЛМ. У багатьох епізодах таке рішення суттєво змінює звучання твору¹.

4. Рукописна збірка творів Бальтазарє Галуппі й Максима Березовського

Усі твори кийвської рукописної збірки подані анонімно. Авторська атрибуція — важливе завдання для дослідників і водночас предмет запеклих дискусій. Формат статті не дає змоги навести аргументи і контраргументи щодо авторства окремих композицій, тому обмежимося узагальненням опрацьованих даних²:

— підтвердження або спростування авторства Бальдассаре Галуппі потребують № 5 «*Gloria*» (*Слава Отцю и Сыну*) та № 6 «*Достойно есть*»;

— щодо авторства творів № 22 «*Слава во вышних Богу*», № 23 «*Господи, силою Твоею*», № 24 «*Слава Отцу и Сыну*», № 25 «*Иже Херувимы*», № 27 «*Да воскреснет Бог*» — інформації недостатньо або ж вона залишається дискусійною;

— твори № 18 «*Тебе Бога хвалим*», № 19 «*Тебе Бога хвалим*», № 20 «*Господь воцарися*», № 21 і № 26 «*Вси язичи, восплещите руками*» викликають сумніви щодо авторства й потребують подальшого вивчення, зокрема ґрунтовних досліджень з аргументацією на користь Максима Березовського.

¹ Аргументацію щодо підтвердження або спростування версії про п'ятиголосся цього твору та інші деталі авторка планує подати в окремому дослідженні, присвяченому питанням реконструкції цього твору.

² Авторка працює над розгорнутою статтею щодо проблем атрибуції авторства композицій з рукописної збірки ЦДАМЛМ України.

Висновки

Найгострішим питанням, пов'язаним зі збіркою ЦДАМЛМ, залишається проблема авторства окремих творів. Дискусії серед багаторічних дослідників творчості Максима Березовського не вщухають, що лише підсилює усвідомлення необхідності подальшого опрацювання погослосників, залучення нових джерел і критичної перевірки вже відомих матеріалів. За відсутності автографів композитора доводиться визнати, що робота з реконструкції його спадщини набуває рис безперервного пошуку істини, у якому кожна нова версія постає лише черговим — але не остаточним — етапом пізнання.

Водночас принципово важливими вбачаються такі напрями подальшої роботи:

1. Опрацювання всіх відомих на сьогодні першоджерел, на які спираються дослідники творчості Максима Березовського та інших композиторів цього періоду, а також їх повторне й критичне осмислення.

2. Звернення до літератури мовами оригіналу, оскільки редакторське втручання не запобігає викривленню інформації (ідеться, зокрема, про роботи Якоба фон Штеліна [Jacob von Stählin, 1876] та інших європейських дослідників XVIII й XIX століть).

3. Робота з рукописними копіями партитур (у якомога більшій кількості) з максимальним обмеженням редакторських втручань. У цьому контексті варто враховувати специфіку редагування творів Максима Березовського у версіях Дмитра Бортнянського, Петра Чайковського, а також сучасних редакторів та видавців.

4. Аналіз помилок, зафіксованих у джерелах і коментарях у відповідній літературі, з урахуванням їхнього змісту й можливих причин виникнення. Простеження історії таких помилок — включно з повторенням хибних дослідницьких траєкторій попередників — дає змогу глибше зрозуміти історико-соціальні контексти функціонування твору або факту і є необхідною передумовою оновлення наукового погляду й подолання усталених міфів.

Цією статтею вважаємо за необхідне акцентувати на потребі подальших ґрунтовних досліджень хорової спадщини XVIII століття й наголосити на важливості виваженої аргументації в питаннях авторської атрибуції окремих композицій. Плутанина, наявна в атрибуції творів найвідоміших композиторів епохи — Бальдассаре Галуппі, Максима Березовського, Дмитра Бортнянського, — нерідко зумовлена мінливою політичною кон'юнктурою, яка зміщує дослідницькі акценти. Такі практики не сприяють збереженню історичної достовірності.

Список використаних літератури і джерел

Архівні й нотні матеріали

1. Березовський М. С. «Благообразний Йосиф» Вокальні партії духовного концерту. ЦДАМЛМ (Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України). Ф. 441. Оп. 1. Спр. 2–7.
2. Березовський М. С. Віднайдені хорові твори. Частина А : Концерти чотириголосні / концепція, упоряд. та спец. ред. М. С. Юрченка. Київ : Комора, 2018. 160 с. (Антологія української музики. Серія А: Твори українських композиторів. Вип. 5).
3. Березовский М. С. Хоровые произведения / сост., ред., вст. ст. М. С. Юрченко. Киев: Муз. Україна, 1989. 112 с.
4. Березовський М. С. Хорові духовні твори. Антологія української духовної музики / упоряд. та спец. ред. М. С. Юрченка. Київ : Український фонд духовної музики; Благодійний фонд «Паростки», 1998. 109 с.
5. Каталог Певческой Ноте 1793 года, 16 января. ГЦММК им. Глинки КП—4034/369. Ф. 283 : Культовая музыка. № 25.
6. [Сборник духовных песнопений]. ГЦММК им. Глинки. Ф. 283 : Культовая музыка. № 256, 509.
7. Твори композиторів 18–19 століть. ЦДАМЛМ. Ф. № 441. Колекція. Оп. 1. Од. зб. 49 : 1765–1831 pp. Київ, 2022. арк. 7. URL: <https://csamm.archives.gov.ua/fondy-z-401-po-500/> (дата звернення: 10.09.2024).
8. [Beresowski, Maxim Sosontowitsch]. *Das Archiv der Sing-Akademie zu Berlin*. SA 907, 1–28 [Mikrofiche].

9. Catalog musikalisch-literarisch und practischer Werke aus dem Nachlasse des Königl: Professors Dr. Zelter. *Staatsbibliothek zu Berlin*. Mus. ms. autogr. Zelter. C. F. 1.

10. Das Archiv der Sing-Akademie zu Berlin. Katalog. Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, 2010. 776 s.

Література

1. Антоненко Е. Ю. Бальдассаре Галуппи и русская духовная музыка. *Научный вестник Московской консерватории*. 2012. № 2. С. 34–67.

2. Гоменюк С. Г. Невідома «Херувимська» Максима Березовського зі збірки ЦДАМЛМ: текст і контексти. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 140 : Сучасна музично-теоретична наука: проблемні дискурси і перспективи. Київ, 2024. С. 29–47.

3. Івченко Л. В. Справа № 907 (про знайдені твори М. Березовського у фонді бібліотеки Співацької капели в Берліні, що зберігалася у ЦДАМЛМ України). *Музика*. 2001. Ч. 1. № 4–5. С. 28–30; Ч. 2. № 6. С. 25–26.

4. Карабиць І. І. До питання вивчення нотної колекції з фондів Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтв України. *Київське музикознавство*. Київ, 2002. Вип. 8. С. 71–75.

5. Лебедева-Емелина А. В. Музыка литургии эпохи классицизма. Нотные публикации и исследования. Москва : Изд. дом ЯСК, 2022. 404 с.

6. Лебедева-Емелина А. В. Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825): каталог произведений. Москва : Прогресс-Традиция, 2004. 656 с.

7. Лебедева-Емелина А. В., Малинина Г. М. Загадки рукописи из Berliner Sing-Akademie (к вопросу о духовном творчестве М. С. Березовского). *Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия V. Вопросы истории и теории христианского искусства*. 2016. Вып. 3 (23). С. 100–125.

8. Максиму Березовському присвячується : колективна монографія / ред.-упоряд. О. А. Шуміліна. Львів : Бона, 2023. 280 с.

9. Малинина Г. М. Венская находка: к вопросу о музыкальной росике XVIII века в Национальной библиотеке Австрии. *Музыковедение*. 2008. № 7. С. 21–27.

10. Рыцарева М. Г. Максим Березовский. Жизнь и творчество композитора. Санкт-Петербург : Композитор, 2013. 228 с.

11. Шумилина О. А. Духовные сочинения Максима Березовского: проблема поставторских редакций. *Духовная музыка России и Австрии* : сб. ст. по материалам междунар. конф. в рамках перекрестного Года музыки Россия — Австрия 2018 / под ред. А. В. Булычёвой, А. А. Сафоновой ; Рос. нац. музей музыки. Т. 1. Москва, 2019. С. 90–103.

12. Шуміліна О. А. Проблема атрибуції духовних творів Максима Березовського та їх стильова еволюція. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського* : наук. журн. Київ, 2011. № 2 (11). С. 90–97.

13. Шуміліна О. А. Стильова динаміка української духовної музики XVII–XVIII століть за матеріалами рукописних колекцій. Донецьк, 2012. 299 с.

14. Юрченко М. С. Віднайдені чотириголосні хорові концерти Максима Березовського. Березовський М. С. Віднайдені хорові твори. Частина А : Концерти чотириголосні / концепція, упоряд. та спец. ред. М. С. Юрченка. Київ : Комора, 2018. С. 6–14. (Антологія української музики. Серія А: Твори українських композиторів. Вип. 5).

15. Юрченко М. С. Невідомий концерт Максима Березовського. *Музыка*. 1985. № 6. С. 18–21.

16. Heigold J. J. Beylagen zum neueränderten Russland. Riga : Hartknoch, 1769. 491 S.

17. Stafford C. W. History of Music. Edinburg : Andrew Shortreed, 1830. 413 p.

18. Stählin J. von. Nachrichten von der Musik in Russland. Riga ; Leipzig, 1769.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.8.2025.355557>
УДК 782.1:78.075(450)"20"(045)

ПОНОМАРЕНКО О. Ю.

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

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3726-489X>

ponomarenkoolena1970@gmail.com

Події оперного життя сучасної Італії

EVENTS IN THE OPERATIC LIFE OF MODERN ITALY

Надзвичайно показовими для музичного життя сучасної Італії є креативні оперні проєкти, що постають як унікальні культурні події. Ця тенденція набуває особливої динаміки: оперні заходи формують атмосферу колективного свята, яка надовго закарбовується в пам'яті публіки. У межах таких проєктів трансформуються традиційні взаємини між сценою і залом, переосмислюються зв'язки театру із суміжними виконавськими мистецтвами, налагоджується активний діалог із глядачем. Організація таких видовищ потребує значних фінансових витрат, які відшкодовують держава, меценати або публіка. Театральна продукція — вистава — це специфічна послуга, споживання якої можливе лише в процесі її безпосереднього створення. З огляду на це, сучасний оперний театр постає не лише ініціатором художньої комунікації, а й координатором складної системи соціальної взаємодії, що реалізується у співпраці з іншими соціокультурними інституціями міста — музеями, консерваторіями, музичними фестивалями тощо.

В українському музикознавстві дослідники досі не звертали уваги на те, що поняття «подія», поширене у працях зарубіжних філософів — Мартіна Гайдеггера (Martin Heidegger) і Романа Ингардена (Roman Ingarden), — може сприяти глибшому розумінню сучасних процесів в оперному житті загалом та Італії зокрема. Це стосується не лише вистав, а й різножанрових заходів, пов'язаних з оперою і орієнтованих на широку аудиторію. Їхня основна мета — зацікавити оперним мистецтвом не тільки елітарну публіку, а й широке коло поціновувачів.

Термін «подія» пов'язують з ім'ям німецького філософа ХХ століття Мартіна Гайдеггера, який одним із перших у праці «Буття і час»¹ здійснив спробу осмислити цю категорію. Філософ зауважує, що подія (використовується тільки в однині) — це не просто «випадок» чи «пригода»; вона мислиться як одиничне, не одноразове, а єдине, унікальне, неповторне явище:

Подія постає як внутрішньо мерехтлива область, у якій людина і буття взаємно відкривають свою сутність [Хайдеггер, 1997].

Польський філософ Роман Ингарден у праці «Суперечка про існування світу»² наголошує, що події не мають тривалості як такої: вони є завершеннями процесів або їхніми початками, інколи — точками перетину. Процес приводить до події, а вона, завершуючи його, постає щодо нього як якісно нове явище:

Загалом, не може бути подій, які б відбувались без певної процесуальної підготовки і які б не мали жодних, хоча б нетривалих і малозначних наслідків (у вигляді

¹ Heidegger M. Sein und Zeit. Halle an der Saale : Max Niemeyer, 1927. VIII, 430 S.

² Ingarden R. W. Spór o istnienie świata : w 2 t. Kraków : Polska Akademia Umiejętności, 1947–1948. T. I : Ontologia egzystencjalna. 1947. 310 s.; T. II : Ontologia formalna. 1948. 583 s.

деякого тривалого стану, емоції чи якогось нового процесу, чи навіть безлічі процесів) [Ingarden, 1981].

Українські дослідники, спираючись на ідеї М. Гайдеггера й Р. Інгардена, окреслюють такі характеристики категорії «подія»:

- 1) віднесеність до життєвого простору;
- 2) належність до магістральної лінії життя;
- 3) динамічність і кульмінаційність;
- 4) сценарність;
- 5) цілісність;
- 6) одиничність;
- 7) залученість в інтерпретаційний контекст;
- 8) кульмінаційна позиція у просторово-часовому поєднанні з іншими подієвими об'єктами, що становлять матеріальну основу проєкту (зокрема управлінсько-маркетинговий компонент організації оперних подій), загальне матеріальне підґрунтя проєкту, пов'язане з менеджментом і маркетингом в організації оперних подій.

Серед проєктів, які ознайомлюють глядача з різними аспектами діяльності оперного театру — від організаційних процесів до кульмінації мистецької події — і стали вагомим явищем у музичному житті Неаполя, вирізняється Музей пам'яті й музики MeMus (Memoria e Musica). Музей розпочав роботу 1 жовтня 2011 року. Це не лише музей та історичний архів Театру Сан-Карло (Teatro di San Carlo), а й сучасний багатофункціональний культурний центр, проєкти якого присвячені історії італійської опери загалом і неаполітанської зокрема.

18 грудня 2021 року в музеї MeMus відбулася виставка «Prêt à parler: мода й манери в Сан-Карло» («Prêt à Parler: di Moda in Modi al San Carlo») — ще одна яскрава подія театру. Її було присвячено глядачам, для яких відвідування театру в різні епохи ставало своєрідним ритуалом, що впливав на моду і суспільні смаки, відображаючи культурні й історичні трансформації часу. Назва проєкту (*Prêt à parler* — алюзія на *Prêt-à-porter*) побудована на метонімічному перенесенні:

акцентовано слово «партер» — нижній ярус глядацького залу, який уміщує численну публіку і символізує її провідну роль у цьому проєкті.

Театр Сан-Карло від моменту відкриття 4 листопада 1737 року тісно пов'язаний із королем та його оточенням. Заснування театру ініціював Карл III Бурбонський (Carlo III di Borbone, 1716–1788), король Обох Сицилій¹, який прагнув створити новий театр як символ монархії Бурбонів. Не випадково відкриття відбулося в день святого Карла — іменини короля, що й зумовило назву театру. Розкішна й вишукана будівля мала підкреслити європейський статус міста, що претендувало на роль театральної столиці, «у якій вище й театр у різних жанрах ставали характерними ознаками життя міста» [Croce, 1992].

Спочатку театр був осередком культурного життя неаполітанської знаті. Про ставлення глядачів до театру, особливо в Італії, свідчило й урочисте вбрання публіки. Опера традиційно сприймалася як суспільна й інтелектуальна подія, що об'єднувала спільноту навколо мистецтва. Неаполітанська публіка прагнула з'явитися в театрі у найкращому вигляді, гідному рівня короля, підкреслюючи свій соціальний статус. І сьогодні в європейських театрах, зокрема в Театрі Сан-Карло, зберігається атмосфера свята і престижності відвідування прем'єр. Любов Кияновська зазначає, що можливість

... потрапити на прем'єру опери в театр, та ще й на добре дороге місце — це такий самий знак певного, достатньо високого щабля на соціальній драбині, як костюм від Армани чи торбинка від Віттона [Кияновська, 2010].

¹ Королівство Обох Сицилій (Regno delle Due Sicilie) — найбільша держава на півдні Італії у 1816–1861 роках. Вона утворилася шляхом об'єднання Неаполітанського (материкова частина) та Сицилійського (острів) королівств, охоплюючи під владою династії Бурбонів південь Апеннінського півострова й острів Сицилію, зі столицею в Неаполі.

Центром експозиції виставки була публіка, характер якої відтворено у фото- й відеоматеріалах, зразках одягу й аксесуарах. Незабутнє враження справили експонати — неаполітанські сукні *haute couture*, у яких відвідували прем'єри й урочисті вечори, — а також вироби місцевих кравчинь, що мали родинні майстерні й фабрики в Неаполі. Виставка продемонструвала два взаємопов'язані напрями моди — театральний костюм і вбрання публіки.

Проект відбувся під патронатом державних структур — регіону Кампанія (Campania) й Архівно-бібліографічного управління (Soprintendenza archivistica e bibliografica).

Особливу увагу привертали постаті митців, життя й діяльність яких тісно пов'язані з Неаполем. Серед експонатів — фотоматеріали з приватної колекції архіву Ріккардо Карбоне (Riccardo Carbone), на яких зафіксовано світових зірок — учасників подій у Театрі Сан-Карло: акторів Софі Лорен, Інгрід Бергман, Джуліо Андреотті (Giulio Andreotti), режисера Роберто Росселліні (Roberto Rossellini), співачку Марію Каллас. Про звички й традиції театральної публіки Сан-Карло йдеться в історичних матеріалах з архіву Серджіо Ранї (Sergio Ragni) — неаполітанського музикознавця, куратора численних ініціатив, редакційних проєктів і виставок, що відбувалися в MeMus. Він відомий італійській публіці як дослідник і колекціонер, зокрема як знавець творчості Джоаккіно Россіні.

Фестивалі Театру Сан-Карло — ще одна яскрава сторінка оперного життя Італії. Фестиваль «Regione Lirica» («Оперний регіон») уперше відбувся в липні 2020 року, вдруге — з 25 червня до 17 липня 2021 року в Неаполі. У межах цього проєкту театр на площі П'яцца-дель-Плебїшито (Piazza del Plebiscito) представив концертні версії опер «Кармен» Жоржа Бізе і «Трубадур» Джузеппе Верді. «Кармен» прозвучала у виконанні зірок світової сцени: литовської меццо-сопрано Еліни Гаранча (Elina Garanča) — Кармен, американського тенора Браяна Джагде (Brian Jagde) — Дон Хосе,

італійського баритона Mattia Олів'єрі (Mattia Olivieri) — Ескамільйо; диригував Дан Еттінгер (Dan Ettinger) з Ізраїлю.

Оперні проєкти просто неба суттєво відрізняються від традиційних постановок у театрі, адже тут домінує не музичний фактор видовища. Важливу роль відіграють декорації, що охоплюють природний ландшафт і архітектурний ансамбль історичного центру міста, а також світлове оформлення. Цього вечора головні будівлі площі — Королівський палац і Базилика Святого Франциска Паоланського (San Francesco di Paola) — завдяки підсвічуванню стали повноцінними «героями» дійства.

Водночас активним учасником події стала й публіка. Просторове розташування хорового сектору на сцені формувало своєрідне коло, яке ніби обрамляло площу; у центрі цього уявного кола, на величезній сцені із заліза і дерева, площею близько 1500 квадратних метрів, розгорталася історія свободи, любові й трагедії героїв Севільї. Світлове рішення історичних споруд П'яцца-дель-Плебішито сприяло особливому поширенню звуку, що ніби огортав аудиторію. За словами італійського музикознавця Роберто Фаваро (Roberto Favaro), глядач «уявляє себе залученим до абсолютно нового досвіду сприйняття, перебуваючи в центрі величезної інструментальної архітектури». Драматургія кольору якнайкраще передавала психологічні стани героїв, увиразнюючи ліричні й драматичні акценти дії.

Художній потенціал драми розкрився завдяки переконливій акторській грі, майстерному співу, оркестровій динаміці та продуманому світловому оформленню, яке підсилювало драматичну канву опери широким спектром відтінків — від ніжно-лілових тонів спокуси до багряного кольору фатуму, перетворюючи «звичайну» форму концерту на яскраве й цікаве дійство.

Висновки. Отже, оперні події в музичному житті Італії мають свої константи: ініціатора (агенса), час і місце створення, сценарій розвитку. Окремі дії породжують наступні, швидко входять у культурний простір, відображаються

у свідомості людини й надовго зберігаються в пам'яті через пережиті емоції. Провідна мета й імідж сучасних оперних подій — зацікавити публіку, сформувати сталу театральну аудиторію, залучити нового глядача. У цьому контексті показовими є слова суперінтендантки фестивалю «Арена ді Верона» Чечілії Газдіа (Cecilia Gasdia): «Сьогодні опера може бути доступною для кожного» — щоб продемонструвати світові історичні й мистецькі пам'ятки італійських міст і зберегти для наступних поколінь музичні проекти як національний оперний бренд.

Список використаної літератури

1. Кияновська Л. О. Опера як ринок: вистава як маркетинговий хід. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Сучасний оперний театр і проблеми оперознавства. Вип. 89. Київ, 2010. С. 47–57.
2. Пономаренко О. Ю. Оперний театр в системі соціальної комунікації сучасної Італії. Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Історія музики: проблеми, процеси, персони. Вип. 136. Київ, 2023. С. 121–129. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.136.276568>
3. Хайдеггер М. Бытие и время. URL: <https://lib.sashko.me/files/2021/03/17/10/17/50/buttya-i-chas.pdf> (дата обращения: 27.10.2024).
4. Croce B. I teatri di Napoli, a cura di G. Galasso. Milano : Adelphi Edizioni, 1992. 404 p.
5. Favaro R. Spazio sonoro. Musica e architettura tra analogie, riflessi, complicità. Venezia : Marsilio, 2010. 303 p.
6. Ingarden R. Spór o istnienie świata : w 3 t. T. III. Warszawa : PWN, 1981. 478 s.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.8.2025.355558>
УДК 78.071.1Щенко:78.036:316.7”194/202”(477)(045)

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 України, доктор філософії, професор, академік Національної академії мистецтв України, ректор (Київ, Україна).

Puchko-Kolesnyk, Mykola. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music; Postgraduate Student at the Department of Theory and History of Culture; Academic Advisor — Maksym Tymoshenko, Honored Worker of Arts of Ukraine, Doctor of Philosophy, Professor, Academician of the National Academy of Arts of Ukraine, President of UNTAM (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0005-1151-5274>

puchko-kolesnik@ukr.net

ТВОРЧА ПОСТАТЬ ЮРІЯ ІЩЕНКА В ДИНАМІЦІ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО КОНТЕКСТУ УКРАЇНСЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX — ПОЧАТКУ XXI СТОЛІТТЯ

THE CREATIVE FIGURE OF YURIY ISHCHENKO IN THE DYNAMICS OF THE SOCIOCULTURAL CONTEXT OF UKRAINIAN MUSICAL ART OF THE SECOND HALF OF THE 20TH — EARLY 21ST CENTURY

Життя творчої особистості розгортається у смисловому просторі культури як універсальної реальності людського буття, що постає на підставах ціннісно-орієнтаційних та смислотворчих засад людського існування. У процесі творчої діяльності здійснюється саморозвиток і самовизначення

людини як системного феномену, у якому макросвіт культури та мікрокосмос індивідуально-особистісного буття перебувають в органічній єдності. За словами Сергія Кримського, якщо розуміти культуру як системну взаємодію соціальних цінностей та індивідуально-особистісного буття людини, яка регулює її життєдіяльність з урахуванням досвіду минулого і перспектив майбутнього, соціокультурний простір постає тим смисловим середовищем, у якому здійснюється актуалізація смислового потенціалу творчої діяльності [2009]. Ольга Овчарук, розвиває цю думку, зазначаючи, що ця діяльність характеризується відтворенням історичного досвіду в його перспективних можливостях [2018]. Вони являють собою різноманітні форми творчої діяльності, у яких знаходять специфічного (індивідуального-особистісного) втілення ціннісні смисли культури.

Соціокультурний контекст життєдіяльності творчої особистості охоплює сукупність таких факторів, як цінності, традиції, звичаї, рівень освіти й інші елементи, які формують культурне середовище суспільства, впливають на особистісну свідомість митця і форми її творчої реалізації.

Принцип єдності суб'єктивного й об'єктивного чинників музично-творчої діяльності регулює її основні функції, що сприяють розгортанню-реалізації креативного потенціалу творчої особистості (композитора, виконавця) у стильовому просторі музичної культури та її самоідентифікації-самовизначенні в соціально-суспільному контексті. Серед таких функцій головною постає культуротворча, яка «відповідає» за формування національно-культурних ідеалів та цінностей, їх актуалізації і трансляції в умовах сучасної соціокультурної реальності, створення «нового» — нових форм музичної культури та мистецтва на засадах взаємодії традиції і новаторства.

Дослідження творчої постаті Юрія Іщенка у зазначеному смисловому контексті сприяє більш глибокому розумінню принципів взаємодії соціокультурного контексту українського музичного мистецтва і ціннісних орієнтирів

індивідуального стилю композитора. З одного боку, у ньому виявляються глибинні зв'язки музичного мислення митця з давніми традиціями українського музичного мистецтва (фольклорною та церковно-богослужбовою). З другого — з інноваційними відкриттями музичної творчості у ХХ столітті, що набули суттєвого значення для розвитку української музичної культури у складну і суперечливу епоху відкриття «нової музики» у другій половині ХХ століття. У комплексі зазначені стильові вектори творчого мислення Ю. Іщенка утворюють динамічний профіль української музичної традиції, що регулюється соціально-культурним запитом сучасності як чинником конструювання певних суспільних і творчих практик, спрямованих на розвиток та підтримку національно-культурних цінностей і традицій.

Сучасні мистецтвознавці розглядають музичний стиль не тільки як історико-теоретичну категорію, а і як важливий чинник формування музичної культури, оскільки він постає як найважливіший критерій оцінки композиційної логіки музичних творів різних митців, індивідуально-виконавської інтерпретації музичних творів, впливу культурних традицій на хорове мистецтво.

Для хорового стилю Ю. Іщенка особливо показовим є його жанровий параметр, оскільки він демонструє домінування в хоровій спадщині композитора таких жанрових форм, як хоровий цикл (текстовий складник яких становить широке коло української поезії ХХ століття) і псалом (його вербальна основа — канонічно-богослужбовий текст).

Псалми для хору *a cappella* Ю. Іщенка за жанрово-стильовими показниками відповідають концепційній сфері напряму духовної музики, який є провідним у сучасному українському хоровому мистецтві, та координуються з поняттями «сакральної», «релігійної», «церковно-ритуальної» музики [Бондар, 2019, с. 88], але можуть заперечувати у творчості сучасних композиторів усталені формально-системні критерії. У хорових псалмах Ю. Іщенка яскраво виражена тенденція до новаторського трактування традиційного

духовного жанру, яка реалізується як на рівні авторського прочитання канонічного тексту, так і на рівнях структурно-композиційному, фактурному та музично-лексичному. Отже, самобутній хоровий стиль українського композитора репрезентує соціокультурні чинники музичного простору України межі ХХ–ХХІ століть.

Список використаної літератури

1. Бондар Є. М. Художньо-стильовий синтез як феномен сучасної хорової творчості: монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 388 с.
2. Кримський С. Б. Культура розкриває внутрішню безмежність людини. *Культурологічна думка*: щорічник наукових праць. Київ: Ін-т культурології АМУ, 2009. № 1. С. 18–26.
3. Овчарук О. В. Парадигмальні виміри ідеалу людини у просторі культури ХХ — початку ХХІ століття : дис. ... доктора культурології; 26.00.01 Теорія та історія культури / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2018. 426 с.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.8.2025.355613>

УДК 78.071.1Кобзар:78.036(477)(045)

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'яненко, кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри історії української музики та музичної фольклористики (Київ, Україна).

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

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0004-9421-4508>

dzvenislava.saphian@gmail.com

СПЕЦИФІКА ХУДОЖНЬОГО ЕКСПЕРИМЕНТУВАННЯ У ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРКИ АЛІСИ КОБЗАР

THE SPECIFIC NATURE OF ARTISTIC EXPERIMENTATION IN THE CREATIVE WORK OF COMPOSER ALISA KOVZAR

Творчість української мисткині Аліси Кобзар сьогодні стає вагомою і помітною частиною електроакустичної музики не лише в Україні, а й у світі. Мультимедійна артистка і композиторка вже здобула міжнародне визнання, а її діяльність охоплює як сферу komponування музики — акустичної, електроакустичної, комп'ютерної, — так і її виконання. Здобувши численні нагороди й стипендії, Кобзар утвердилась як авторка, чії твори регулярно звучать на провідних європейських фестивалях і мистецьких проєктах.

У 2024 році А. Кобзар виповнилося 35 років — вік, який у європейському мистецькому середовищі вважається першим

знаковим рубежем професійної кар'єри, адже після цього митці зазвичай уже не належать до категорії *emerging artists* («молодих» або «нових» артистів) і часто втрачають можливість брати участь у низці спеціалізованих конкурсів і майстеркласів.

Грані таланту мисткині вражають передусім поєднанням глибокого знання програмування із професійним володінням композиторською технікою, а також здатністю до виконавської і наукової інтерпретації новітніх творів. Кожна сфера, у якій реалізується універсалізм мислення й креативна енергія А. Кобзар, спрямована на досягнення цілісного художнього результату. Тому актуальними є завдання музикознавців — окреслити різні вектори її діяльності, охарактеризувати чинники фахового становлення, виявити специфічні риси індивідуального стилю, а також осмислити умовно перший період творчості композиторки. Визначальною його ознакою є прагнення до експерименту — як на рівні концепцій, так і в площині багатопарових, часто непередбачуваних алгоритмів їх реалізації.

Серед творчих зацікавлень А. Кобзар — розширене використання інструментального тембру, комп'ютерна обробка звуку й відео (у власних і чужих проєктах), програмування і дослідницька діяльність. Мисткиня зазначає:

Ще до музичної академії мене цікавив концепт розширення можливостей інструментального тембру, робота із записаним матеріалом, звуковою хвилиною [цит. за: Саф'ян, 2024].

Прагнення систематизувати практичний досвід у галузі електронної музики зумовило усвідомлення того, що заняття композицією органічно поєднується з науковою працею.

У музичній школі рідного Херсона А. Кобзар навчалася за класом фортепіано, а до музичного училища вступила як теоретикиня й піаністка. У Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського (2009–2014) вона спершу навчалася у класі композиції Артема Роценка, згодом —

Алли Загайкевич; паралельно працювала над електронною музикою зі Святославом Луньовим та Ігорем Стецюком.

Навчаючись на бакалавраті, композиторка активно долучалася до міжнародних проєктів, присвячених сучасним музичним тенденціям. Сформована в умовах цифрової епохи, вона брала участь у численних майстеркласах з інструментальної та електронної музики, консультиуючись із провідними європейськими композиторами та медіамитцями, серед яких: Гергард Штеблер (Gerhard Stabler), Сергій Невський, Сергій Пілютіков, Карола Баукгольт (Carola Bauckholt), Мартін Смолка (Martin Smolka), Дмитро Курляндський, Марек Холонєвський (Marek Choloniewski), Марчин Стрелецький (Marcin Strzelecki), Жеме Рейс (Jaime Reis), Мехмет Озер (Mehmet Ozer), Томаш Горбах (Thomas Gorbach), Аннет Ванде Горн (Annette Vande Gorne).

З 2018 року А. Кобзар живе у Граці (Австрія), де навчається комп'ютерної музики та звукового мистецтва в Інституті електронної музики й акустики (Institut für Elektronische Musik und Akustik) Університету музики і виконавських мистецтв Граца (Universität für Musik und darstellende Kunst Graz) у класі професора Гергарда Еккеля (Gerhard Eckel) і працює науковою асистенткою.

Експеримент для мисткині є невід'ємним складником творчого процесу. В інтерв'ю вона наголошує:

... нові теми, а також експерименти, які я мала змогу чути, я хотіла самотійно втілювати: не копіювати, а генерувати — як частину композиторської творчості. <...> Для мене експеримент — це баланс з усіма завданнями їхньої обробки: знайти шляхи кореспонденції та поєднання або трансформації елементів звукового простору [Саф'ян, 2024].

У цьому контексті показовим є визначення художнього експерименту як духовно-практичної діяльності, спрямованої «на розвиток мистецького дискурсу та створення принципово нового, незалежного і своєрідного культурного

явища» [Юр, 2004, с. 243]. На думку Марини Юр, авторки цього визначення, експеримент завжди зумовлює:

... зародження нової якості твору, нової пластичної лексики, що репрезентує його інакше прочитання, в історичному зрізі це було часто поштовхом до генезису нового стилю, напряму, течії [Юр, 2004, с. 243].

Таке розуміння цілком відповідає і експерименту в музиці, адже робота з новітнім програмним забезпеченням сприяє освоєнню нових технічних функцій, активізації творчого процесу, ускладненню алгоритмів композиції та формуванню їхньої багат шаровості. До того ж мисткиня звертається до актуальної тематики: завдяки інноваційному поєднанню сучасних технологій з еко-соціально-культурними аспектами їй вдається досягти бажаного мистецького результату.

Розвиток техногенної цивілізації в сучасному мистецтві, за словами українського музикознавця Андрія Карнака, «реалізується через віртуалізацію творчого процесу» [2005, с. 125]. Справді, творчість А. Кобзар охоплює мультидисциплінарні проєкти з керуванням звуком за допомогою жестів (з використанням контролерів на базі програм «Leap Motion», «Myo», «Kinect», «Arduino»), інтерактивні композиції до театральних вистав на основі «Unity», роботи з керування рухами танцюристів, а також твори, що наявні лише в інтернет-просторі. За визначенням самої авторки, підґрунтям її творчості є:

... міждисциплінарність, спрямована на поєднання різних мистецьких форм у мультимедіа, в якому жодне з мистецтв не є ілюстративним [Alisa Kobzar].

Отже, авторка експериментує з перформативним складником творів, а також із виконанням електронної музики наживо, зазначаючи, що експеримент для неї існує «і як імпровізація, і як результат взаємодії» [Саф'ян, 2024]. Зокрема, Аліса Кобзар як учасниця дуєту «Rotkäppchen»

активно працює у сфері експериментальної електронної музики та мультимедіа. У співпраці з хореографією Лізою Макґуайр (Lisa McGuire) вона розробляє проєкти, у яких поєднано музику, танець і візуальні технології, досліджує рух і похідний від нього звук за допомогою інтерактивних діджиталізованих систем. Один із відомих проєктів дуєту — «Floating Pointers», у якому музика й танець синхронізуються в режимі реального часу, формуючи аудіовізуальний простір із використанням сенсорів технології захоплення руху. Це підкреслює їхню прихильність до інтерактивного мистецтва й сучасних медіа. Такий концепт має певну традицію в межах застосування методу соніфікації електронної музики, коли контролери в реальному часі перетворюють немuzичну інформацію — зокрема імпульси людського мозку — на звукові хвилі. Прикладами є *brain music* («музика мозку») Ельвіна Люсьєра (Alvin Lucier) у 1960-х роках і Марека Холонєвського (Marek Chołoniewski) у 1990–2000-х.

Роль А. Кобзар як виконавиці комп'ютерної музики полягає в активному використанні технологій для створення й трансформації звукових потоків у реальному часі. Вона не лише компонує, а й виконує свої та чужі твори, використовуючи електронне обладнання для глибшої інтеграції звуку та простору, що дає змогу маніпулювати звуковими потоками в реальному часі. Це унікальний аудіовізуальний досвід, коли важлива не лише музика, а й те, як звук розміщується в просторі, впливаючи на слухачів багатовимірним звучанням.

Її діяльність як композитора і медіа-артиста зосереджена на створенні й розвитку ідеї твору, концептуальному опрацюванні звукової основи й активній участі у самому процесі виконання:

Я створюю аудіовізуальні структури, будь то фіксовані твори, живі виступи чи інсталяції. Я розглядаю звук, рухоме зображення й людське тіло як єдиний універсальний мета-інструмент. Мое мистецтво — це багатозарове взаємодоповнення багатьох компонентів із різних медіа [Alisa Kobzar].

Один із найновіших проєктів А. Кобзар — твір «Echo and N.N.» для віолончелі, контрабаса, електроніки й перформансу. Контрабас у творі є інтерактивним об'єктом. Інструменти об'єднані спеціальними нитками (conductive threads), що зчитують інформацію з імпульсів людського тіла щодо електродермальної активності людини. А. Кобзар зазначає:

Нитки я купила в інтернеті, а далі під'єднала до власноруч зробленої педалі, яка оброблює сигнал, що йде від контакту зі шкірою. Оскільки шкіра людини має електричні властивості, то, генеруючи додатково статично електрику, ти можеш до чогось торкнутись і відбудуться зміни в характеристиці цього іншого об'єкту. Кожен доторк видозмінює звук [Саф'ян, 2024].

Тож специфіка експериментування виявляється в ньому через первинно неконтрольоване генерування звуку під впливом людського тіла і його електричного поля. Плагіни для обробки звуку мисткиня створила спеціально.

Експериментування виявляється в А. Кобзар у детальному вивченні можливостей інструментарію — фізичного й віртуального. Вона зазначає:

Для мене композиція є способом навчання: я вивчаю свої задумані конструкції, які розглядаються як твори мистецтва, а також навчаюся сама. Натхненна наукою та лінгвістикою, я будую свій твір мистецтва як живу систему, згортаючи своє емоційне ставлення до його предметів усередину рухливих структурних зв'язків. Я хочу, щоб слухачі робили свої відкриття через процес переживання моїх робіт [Alisa Kobzar].

Окремим ґрунтовним дослідженням Кобзар стала її бакалаврська наукова робота під назвою «Sound Object», у якій вербальні адаптації її мистецьких концепцій поєднано

з ключовими теоретичними позиціями XXI століття й аргументовано їхніми положеннями. До таких належать «звукові ландшафти» і «звукові об'єкти» Реймонда Мюрєя Шеффера (Raymond Murray Schaeffer), Мішеля Хіона (Michel Chion), «HCI» (*human-computer interaction*) дизайн «людина-комп'ютер» Рішаба Шарми (Rishab Sharma), інтерактивне експериментування в режимі *live*.

Отже, можемо стверджувати, що для А. Кобзар специфіка художнього експериментування полягає в опрацюванні нових технологій, зокрема таких, як застосування методу соніфікації позамузичних даних, а також у створенні власних унікальних комп'ютерних програм і плагінів для компонування музики. У сукупності кожен із видів діяльності Аліси Кобзар — виконавиці, авторки, креаторки мультимедійного контенту — формує провідну характеристику її творчості: здатність творити в новітньому якісному вимірі, формувати естетично оновлені образно-концептуальні рамки в полі технологізації художнього процесу.

Список використаної літератури та джерел

1. Карнак А. М. Нові комп'ютерні технології в сучасній музиці та концепція творчого процесу. *Сучасне мистецтво* : зб. наук. пр. / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтва. Київ, 2005. Вип. 2. С. 123–135.

2. Саф'ян Д. І. «Технологічне не може переважувати креативне» — композиторка Аліса Кобзар. Інтерв'ю. *The Claquers*. 2024. 26 серпня. URL: <https://theclaquers.com/posts/13540> (дата звернення: 25.10.2024).

3. Юр М. В. Художній експеримент як творча стратегія українських митців. *Сучасне мистецтво* : зб. наук. пр. / Нац. акад. мистецтв України, Ін-т проблем сучасного мистецтва. Київ, 2004. С. 243–248.

4. Alisa Kobzar : Personal website. URL: <https://alisakobzar.mur.at/> (Accessed: 25.10.2024).

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.8.2025.355617>
УДК 782.1:7.071.2:781.68(477)(045)

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, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор (Київ, Україна).

Suvorova, Iryna. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music; Postgraduate Student at the Department of Opera Training and Music Direction. Scientific advisor — Olena Kasyanova, Honored Artist of Ukraine, Candidate of Art Studies (PhD), Professor (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0008-7365-2946>

irinaapplause@gmail.com

СИНТЕЗ ТРАДИЦІЙ ТА НОВАЦІЙ У СУЧАСНІЙ РЕЖИСЕРСЬКІЙ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ОПЕРИ АНТИНА РУДНИЦЬКОГО «АННА ЯРОСЛАВНА — КОРОЛЕВА ФРАНЦІЇ»

SYNTHESIS OF TRADITIONS AND INNOVATIONS IN THE MODERN DIRECTOR'S INTERPRETATION OF ANTIN RUDNITSKY'S OPERA “ANNA YAROSLAVNA — THE QUEEN OF FRANCE”

Актуальність дослідження. У зв'язку із сучасними трансформаціями, зокрема зміною художніх орієнтацій і смаків глядацької аудиторії, особливої уваги потребує вивчення ставлення публіки до оперного мистецтва. До складу оперної аудиторії зазвичай входять глядачі з високим рівнем естетичної вибірковості. Водночас у сучасному світі дедалі

більше утверджується тенденція сприйняття традиційного мистецтва передусім як різновиду дозвілльєвого жанру. Роль театру зазнала змін під впливом інститутів масової комунікації. Активно формується структура ціннісної свідомості споживацького суспільства, що зумовлює послаблення розвивальної та посилення розважально-релаксаційної функцій музичного театру. Відвідування оперної вистави в сучасному соціокультурному контексті дедалі частіше постає формою соціальної поведінки, орієнтованої насамперед на світське спілкування і статусний відпочинок. Водночас не можна ігнорувати інституційне призначення музичного театру, сформоване впродовж століть. Незалежно від політичного устрою держав, опера розглядалася як художній твір, покликаний інтелектуально розвивати глядача й формувати його морально-естетичні якості. З огляду на зазначене, актуалізується потреба переосмислити сценічне прочитання історичної опери з урахуванням сучасної поінформованості глядача доби інформаційного суспільства — обізнаного з досягненнями світового й вітчизняного музичного театру, а також із новітніми режисерськими постановочними практиками. Це й зумовлює **актуальність** обраної теми дослідження.

Аналіз останніх досліджень. Перспективи розвитку сучасного музичного театру потребують ґрунтовного вивчення й зіставлення публікацій, присвячених як традиційним формам, так і модерним засобам художнього втілення вистави. Проблему художньої цілісності оперної вистави в умовах пошуку шляхів оновлення музичного театру України розглянув Сергій Шутько [2021]. Режисерський задум оперної вистави в контексті сучасних тенденцій театральної естетики розкрив Павло Ільченко [2020]. Сучасні режисерські підходи до постановки оперних вистав у площині ціннісних орієнтирів XXI століття проаналізувала Людмила Каянюка [2022]. Тандем режисера й диригента в постановочному процесі опери окреслив Анатолій Солов'яненко [2009]. Диригентський складник у традиційному й нетиповому вирішенні оперних вистав висвітлив

Сергій Голубничий [2023]. Пошуки сценографічних рішень крізь призму режисерського аналізу твору розглянула Оксана Ковальчук [2019]. Новації у формуванні театрального простору із застосуванням сучасних технологій охарактеризували Катерина Юдова-Романова, Віктор Стрельчук, Юлія Чубукова [2019]. Модерні засоби втілення вистав проаналізували Катерина Юдова-Романова і Юлія Аленіна [2019].

Мета дослідження — віднайти співвідношення традиційних та інноваційних засобів художньої виражальності, адекватних режисерській інтерпретації історичної тематики в українській опері Антіна Рудницького «Анна Ярославна — королева Франції».

Виклад основного матеріалу. Сучасні соціологи констатують послаблення розвивальної функції театрального мистецтва на тлі посилення його розважального складника. Необхідність конкуренції з іншими видовищними мистецтвами активізувала пошук нових специфічних засобів театральної виражальності та зумовила переосмислення системи «оперний театр — глядач», що сприяло виникненню нових синтетичних сценічних форм. Відбувається поступовий процес популяризації високого мистецтва, що неминуче веде до взаємодії художніх і технологічних засобів виражальності, які раніше вважалися несумісними. Академічному музичному театру дедалі складніше працювати в традиційному форматі, оскільки він потребує оновлення як у поліжанрових формах, так і в режисерських підходах до сценічного втілення творів. Прагнучи подолати вузькі межі свого функціонування і набуваючи рис масштабного культурного проєкту, сучасний музичний театр змушений шукати нові форми презентації, розширювати репертуар і активно взаємодіяти з неакадемічними жанрами.

Щодо сучасного сценічного втілення української опери на історичну тематику можна виокремити два основні підходи. Перший передбачає застосування у сценографії інноваційних мультимедійних арт-технологій та елементів

віртуальної реальності, органічно поєднаних із традиційними виконавськими засобами. Такий підхід потребує відповідного технічного оснащення сцени, залучення спеціально підготовлених фахівців і, відповідно, значних фінансових ресурсів. Другий підхід ґрунтується на пошуках оригінальних режисерських і сценографічних рішень, а також нових вокально-інструментальних і пластично-мізансценічних трактувань, що органічно поєднуються з несподіваними комбінаціями традиційних засобів виражальності.

Автор дослідження — режисер-постановник опери Антіна Рудницького «Анна Ярославна — королева Франції» — обирає другий підхід, зважаючи як на фінансові можливості постановки, так і на прагнення до пошуку оригінальних інтелектуальних рішень у синтезі із традиційними видами мистецтва, що забезпечує художню цілісність вистави. У пластично-сценографічній концепції вистави застосовано принцип символізації замість ілюстративної історичності. Символіка постає змістовною ознакою режисерського втілення, що формує цілісне світовідчуття сценічного простору. Використання мінімалістичних засобів сценічного оформлення передбачає поступову колористичну трансформацію — від темних, похмурих, майже морокових тонів до світлих і яскравих відтінків. Завдяки цьому глядач має змогу простежити розвиток художнього задуму — від стану державного безладу до утвердження політичного порядку. Світло-кольорова стилізація вистави постає новаторським підходом до сценічного осмислення історичної тематики.

Оригінальним рішенням у конфлікті вистави є відображення антагоністичного персонажа — графині Монморансі з додаванням елементів містицизму у пластичному трактуванні її спілкування з потойбічними силами. На такому контрасті образів Анна Ярославна постає перед глядачем прямою протилежністю графині — героїнею-протагоністкою, князівною з чарівною зовнішністю та мудрою душею.

У режисерсько-мізансценічному вирішенні вистави у першій дії простежується невідповідність брутальної поведінки щодо короля дам вищого світу й вельмож, які його зневажають, заздять йому та змушені сприймати його, на їхній погляд, незаслужено першим серед рівних. Протиставленням цьому постає друга дія опери, у якій почет князівського двору відтіняє постать Ярослава як державотворця. Згуртованість, взаємозалежність і співпереживання об'єднують усіх дійових осіб — представників Київської Русі. Третя дія є вирішальною для всього оперного твору, адже Анна Ярославна стає визначною особистістю, яка відроджує повагу до королівської родини та згуртовує навколо себе вельмож і васалів короля Франції.

Синтез усіх компонентів у створенні художньої цілісності оперної вистави передбачено досягнути завдяки детальному ідейно-тематичному аналізу твору; глибокому відчуттю психології людини через простеження вчинків героїв, зумовлених логікою розвитку подій; натхненній роботі постановочної групи й творчого складу як однодумців, умотивованих на досягнення успішного результату.

Висновки. Зміна глядацького запиту в умовах соціокультурних викликів сьогодення зумовила звернення до класичних творів українських композиторів на історичну тематику, що спричинило переосмислення репертуарної політики музичних театрів України. Завдяки поінформованості глядача доби інформаційного суспільства академічний театр поєднує своє виробництво з неакадемічними видами мистецтва видовищного характеру, що впливає на сценічні інтерпретації опер історичної тематики. Сценічне прочитання опери Антіна Рудницького «Анна Ярославна — королева Франції» у власному баченні автора дослідження передбачає пошук оригінального поєднання традиційних і новаторських прийомів задля психологічного поглиблення драматургії твору і забезпечення художньої цілісності вистави.

Список використаної літератури

1. Голубничий С. В. Специфічність підходів диригента у не-типових умовах утілення оперних вистав. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2023. № 1 (58). С. 129–140.

2. Ільченко П. І. Режисерський задум оперної вистави крізь призму сучасної театральної естетики. *Українське музикознавство*. Київ, 2020. Вип. 46. С. 45–57.

3. Канюка Л. С. Український музичний театр в епоху змін ціннісних орієнтирів у мистецтві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 1. С. 148–153.

4. Ковальчук О. Здатність перевтілювати світ. Ковальчук О. В. *Сценографічна практика у просторі ХХ століття: кийвські реалії*. Київ : Фенікс, 2019. С. 196–209.

5. Солов'яненко А. А. Взаємодія режисера й диригента у процесі вирішення оперної вистави. *Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2009. № 2. С. 73–77.

6. Шутько С. М. Сучасна музична режисура — новаторство чи авантюризм? *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. № 3–4 (52–53). С. 203–216.

7. Юдова-Романова К. В., Аленіна Ю. О. Модернізація театрального простору: сучасний вітчизняний мистецтвознавчий контекст. *Народознавчі зошити / Ін-т народознавства Нац. акад. наук України*. Львів, 2019. № 1 (145). С. 259–265.

8. Юдова-Романова К. В., Стрельчук В. О., Чубукова Ю. А. Режисерські інновації у використанні технічних засобів і технологій у сценічному мистецтві. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Сценічне мистецтво. 2019. № 1. Т. 2. С. 52–72.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.8.2025.355618>
УДК 78.07:37.014(477-25)''1918/1925''(045)

ТАРАНЧЕНКО О. Г.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського; кандидат мистецтвознавства, професор, 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>

olenataranchenko@gmail.com

РОЛЬ АНАТОЛІЯ БУЦЬКОГО В РОЗБУДОВІ МУЗИЧНО-ОСВІТНЬОГО ПРОЦЕСУ В КИЄВІ (1918–1925 РОКИ)

THE ROLE OF ANATOLIY BUTSKYI IN THE DEVELOPMENT OF THE MUSIC EDUCATION PROCESS IN KYIV (1918–1925)

Дослідження історії національної музичної освіти в її вищих формах у ХХ столітті — важливий напрям музикознавчої науки й художньої практики. Специфіка поетапного розгортання цього процесу позначена складністю і водночас стрімкою динамікою. У сучасному контексті, зумовленому потребою вироблення нових стратегічних рішень і вдосконалення системи функціонування закладів вищої мистецької освіти, особливо актуальним постає звернення до накопичених у цій сфері здобутків, осмислення їхньої практичної значущості, а також аналіз реалізованого і нереалізованого з позицій сьогодення.

У галереї визначних митців, які стояли біля витоків новітніх музично-освітніх процесів у Києві періоду кінця 1910-х — 1920-х років, почесне місце належить науковцю-теоретику, композитору, виконавцю, педагогу, музичному діячеві Анатолію Буцькому (1892–1965). Різнобічно обдарована особистість, він був одним із найпалкіших розробників новітньої моделі вищої національної музичної школи. У такому сенсі Анатолія Буцького поруч із Кирилом Стеценком, Болеславом Яворським, Пилипом Козицьким, Миколою Грінченком слід зарахувати до когорти тих «перших хоробрих», які в неймовірно драматичні, зламні роки національної історії, боротьби за становлення української державності та в пореволюційні 1920-ті роки беззастережно віддавали себе високій і благородній справі культурного будівництва. Чи не найяскравіші й водночас насичені складними подіями сторінки життєтворчості Анатолія Буцького пов'язані з Вищим державним музично-драматичним інститутом імені М. В. Лисенка і процесом становлення новітньої музично-освітньої справи в Києві.

Анатолій Буцький — митець дивовижної долі. Нащадок волелюбних традицій польського дворянського роду, він здобув ґрунтовну освіту: закінчив із золотою медаллю одну з найкращих київських гімназій, а в Університеті Св. Володимира — фізико-математичний (1915) і медичний (1919) факультети. Водночас до кола його серйозних зацікавлень входили хімія, біологія, ботаніка (він навіть мав намір вступити до Київського Політехнічного інституту). Здавалося, на нього чекала кар'єра вченого чи лікаря. Проте вирішальний вплив на вибір життєвого й професійного шляху А. Буцького мало не менш глибоке захоплення музикою.

З дитинства формування світогляду й особистості майбутнього митця відбувалося в атмосфері музики — слухання творів світової класики, концертного життя. Він систематично навчався гри на фортепіано й скрипці, до чого його захочувала мати — Олена Вонсовська, визначна скрипалька і педагог, учениця славнозвісних музикантів Івана Гржималі

й Фердінанда Лауба. Доленосним стало навчання Анатолія Буцького в Музично-драматичній школі М. В. Лисенка у 1908–1913 роках (клас фортепіано — Миколи Лисенка й Антона Добкевича і теоретичних дисциплін — Григорія Любомирського). Вирішальний вплив на формування світоглядних позицій А. Буцького мали національно-просвітницькі ідеї Миколи Віталійовича й постійне спілкування з ним, а також активна участь у мистецько-просвітницьких та громадських акціях і концертах, які організовував композитор-класик. Не менш важливим чинником стало й багаторічне перебування А. Буцького в середовищі передової київської інтелігенції — визначних діячів науки, мистецтва, більшість із яких викладали в Музично-драматичній школі М. В. Лисенка.

Від 1914 року А. Буцький на запрошення дирекції цього закладу працює викладачем фортепіано й теорії музики. Саме тоді яскраво розкрився його композиторський талант і здатність до музикознавчої праці. З метою поглиблення фахових знань митець вступає до Київської консерваторії (клас композиції і теорії музики — Болеслава Яворського та оркестровки — Рейнгольда Глієра). Тут А. Буцький не лише вдосконалює композиторську майстерність, а й під впливом свого вчителя Б. Яворського оволодіває методологією аналізу сутнісних ознак музики, ідеями ладового ритму, опановує сучасну філософію та психологію. Водночас активна громадянська позиція А. Буцького спонукала його не залишатися осторонь бурхливих виступів студентства з вимогами реформувати стару консерваторську освіту, які в 1916–1917 роках охопили провідні музичні центри тодішньої імперії. Молодий музикант очолює Студентський комітет із цих питань, бере активну участь у зборах, публікує статті у пресі. Невипадково цю рису індивідуальності А. Буцького належно оцінив його професор Б. Яворський, який залучив молодого митця до важливої культурно-освітньої справи — створення унікальної інституції, Народної консерваторії в Києві. Спільно вони розробляють її концептуальні засади як осередку

культурного виховання широких верств молоді й долучення її до світової і національної мистецької спадщини. За переконанням Б. Яворського, це мав бути своєрідний «хліб для розуму й душі народу» — ідея, що набула особливої актуальності в роки революційних зламів історії. Такі ідеї, народжені в палких дискусіях із Б. Яворським, справили глибокий вплив на молодого митця, стали важливим джерелом його натхнення в подальшій музично-освітній та організаторській діяльності.

Як відомо, 1918 року відбулися знаменні для української культури події. За розпорядженням уряду Української держави були започатковані Українська академія мистецтв, Всеукраїнська академія наук та інші національні наукові й культурні осередки, університети. У цьому контексті знаковим став факт реорганізації приватної Музично-драматичної школи М. В. Лисенка в державний Вищий музично-драматичний інститут його імені.

У 1918 році в новоствореному Вищому музично-драматичному інституті А. Буцький обіймає посаду старшого викладача. На той час 26-річний вихованець лисенківської школи й Київської консерваторії вже був відомим учителем фортепіано й теорії музики і провадив інтенсивну концертну діяльність як піаніст-віртуоз. А. Буцький швидко здобуває авторитет серед учнів і професорів інституту. Із притаманною йому енергією та відповідальністю він долучається до вибудови музично-освітньої справи як у Музично-драматичному інституті імені М. В. Лисенка, так і загалом у Києві. Завдяки високому рівню фахової підготовки та широкій ерудиції молодий музикант стає одним із провідних викладачів Інституту, а невдовзі рішенням Ученої ради його обирають професором. У 1920 році загальні збори колективу одноставно висувають А. Буцького на посаду декана музичного факультету і ректора Інституту.

Роки праці в Інституті (1918–1925) синхронізувалися з найдраматичнішими переломними соціально-політичними подіями в історії України та буремним повсякденням тодіш-

нього Києва. Перед митцем постали надзвичайно складні завдання, які вимагали виважених і водночас кардинальних рішень. Зі встановленням більшовицької влади доводилося долати дедалі більші бюрократичні й ідеологічні перепони. За умов майже повної відсутності фінансування потрібно було стабілізувати навчальний процес, забезпечити належні умови праці викладачів і нагальні потреби студентського побуту. Чимало часу А. Буцькому доводилось витрачати на численні наради, засідання найрізноманітніших комісій, додаткову роботу в музично-освітніх відділах Київського губвиконкому та інших установах. Водночас саме в цей період у Музично-драматичному інституті за безпосередньої участі А. Буцького розгортався складний процес структуризації загальної та спеціальної української музичної освіти в цілісну трирівневу систему. Вона мала спиратися на найкращі здобутки й методики вітчизняних шкіл, засадничі принципи європейських консерваторій і національні етнокультурні традиції.

Час потребував залучення до цієї відповідальної справи як досвідчених авторитетних професорів, так і молодих, енергійних фахівців із новаторським мисленням. Ішлося не лише про структурну реорганізацію Інституту. Мета А. Буцького і його однодумців — створити інституцію **нового типу** за зразком університетської моделі. Концептуально в ній мали поєднуватися завдання професіоналізації української музичної освіти й виховання із широкою загальнокультурною і науково-теоретичною підготовкою майбутніх висококваліфікованих кадрів музикантів-фахівців, артистів-виконавців та педагогів. Реалізація цих завдань здійснювалася на всіх рівнях освітнього процесу, спиралася на організаторські здібності А. Буцького і потребувала граничної концентрації його інтелектуальних та фізичних сил.

Процес реорганізації передбачав оптимізацію структурної вертикалі закладу. Номенклатура факультетів, відділів, підрозділів та спеціальностей поряд із традиційними напрямками істотно розширювалася новими. Це було зумовлено

насамперед глибоким усвідомленням стратегії розвитку української музичної і театральної культури та відповідало їй актуальним викликам і потребам. У результаті було сформовано чотири факультети зі спеціальними секціями: музичний (композиції та теорії), диригентський (регентський, згодом — хоровий, та оркестровий), інструкторсько-педагогічний і професійної освіти (у складі вокальної та інструментальної секцій), а також факультет музичного виховання.

За активної участі А. Буцького було розроблено навчальні плани, вступні й екзаменаційні вимоги, критерії оцінювання базового рівня підготовки вступників. Значно розширено курси теоретичних дисциплін і предметів загальнокультурологічного спрямування. До навчальних планів уперше було введено музичну етнографію, акустику, вивчення теорії ладового ритму Б. Яворського, курс музично-історичних ілюстрацій, історію світової музики. Розроблено й запроваджено спеціальні семінари з проблем синтезу мистецтв, творчих вправ. Поряд із загальнообов'язковими дисциплінами викладалися унікальні авторські курси провідних професорів Інституту, зокрема й спеціальні курси самого Анатолія Буцького.

Окрему й принципову увагу молодий ректор приділяв музичній україністиці й комплексу українознавчих дисциплін. Виняткового значення у вихованні майбутніх фахівців набули вперше запроваджені лекційні курси з історії української музики та проблем національної культури, які викладалися в широкому контексті світового культурного процесу, а також курси народної творчості й українського танцю. На всіх факультетах, зокрема виконавських, обов'язковим стало вивчення і внесення до індивідуальних навчальних планів та концертних програм зразків українського фольклору й класичної спадщини, а також уведення до репертуару творів зарубіжних авторів у перекладах українською мовою.

Водночас з інтенсивною педагогічною діяльністю в Музично-драматичному інституті поступово розгорталася й науково-дослідницька робота. Попри складні матеріальні

умови й загальну неусталеність буття, почали виходити друком окремі наукові розвідки провідних професорів закладу, а з 1923 року — публікації викладачів Інституту в щойно заснованому журналі «Музика». Серед них особливу увагу привертала праця А. Буцького. Присвячені актуальним, але на той час ще мало розробленим проблемам методології аналізу музики, музичної соціології та музичної освіти, вони стали основою в розвитку молодого музикознавчої науки в Україні, окреслювали перспективні напрями подальшої музично-теоретичної думки. Важливу роль у цьому процесі відігравали також систематичні наукові доповіді та публічні дискусії з актуальних питань психології творчості й музичного сприйняття, що регулярно проводилися в Києві. У них активну участь брав ректор А. Буцький разом із провідними професорами й викладачами Інституту.

Закладені в цей період концептуальні засади й методичні принципи забезпечили стрімкий розвиток новітнього українського модерного мистецтва, музики й театральної культури, відкривши широкі можливості для творчої самореалізації наступних поколінь митців. Випускники Музично-драматичного інституту знаменували входження в національний культурний простір нової генерації талановитих виконавців, майстерних акторів, режисерів-новаторів, науковців і педагогів-методистів у сфері художнього дитячого та шкільного виховання.

Вагому роль у цих процесах відіграла багатогранна діяльність Анатолія Буцького — видатного музиканта, науковця, організатора й одного з фундаторів новітньої системи музичної освіти України.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.8.2025.355620>
УДК 78:008(477:510)”2024”:061.3(045)

УСОВА Г. А.

Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського; доктор філософії з педагогічних наук, старший викладач кафедри вокально-хорової підготовки (Одеса, Україна).

Usova, Ganna. South Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushynsky, PhD in Pedagogical Sciences, Senior Lecturer at the Department of Vocal and Choral Training (Odesa, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9214-2038>
annushkausova@ukr.net

**РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ УКРАЇНСЬКОЇ КУЛЬТУРИ
В РАМКАХ КУЛЬТУРНОГО ФОРУМУ «КИТАЙ-
УКРАЇНА: ЛЮБОВ ДО МИСТЕЦТВА (2024)»
ХУНАНЬСЬКОГО ГУМАНІТАРНОГО НАУКОВО-
ТЕХНІЧНОГО УНІВЕРСИТЕТУ**

**REPRESENTATION OF UKRAINIAN CULTURE WITHIN
THE FRAMEWORK OF THE CULTURAL FORUM “CHINA-
UKRAINE: LOVE OF ART (2024)” OF HUNAN UNIVERSITY
OF SCIENCE AND TECHNOLOGY FOR THE HUMANITIES**

Культурний обмін — це головна
рушійна сила прогресу людства.

Цзи Сяньлінь (2005 р.)

Народи України та Китаю поєднують давні традиційні дружні зв'язки. Співпраця в галузі культури і мистецтва є одним із пріоритетних напрямів двосторонніх відносин.

Відповідно до вимог національної стратегії, китайські заклади вищої освіти активно співпрацюють з університетами й науковими установами інших країн через двосторонні угоди, програми обміну студентами й викладачами.

Завдяки цьому інтернаціоналізація освітнього процесу й міжнародна академічна мобільність реалізуються в таких формах: залучення іноземних викладачів та експертів для проведення курсів, лекцій, майстер-класів, творчих заходів, що сприяє міжнародному обміну знаннями й прогресивним досвідом; стажування і навчання китайських студентів за кордоном, тобто інтеграція їх у міжнародне освітнє середовище; організація міжнародних наукових конференцій з актуальних питань вокальної освіти; залучення студентів до спільних досліджень із міжнародними партнерами тощо.

Варто також зазначити зростання популярності відкритих китайських культурно-освітніх програм, до яких долучаються онлайн студенти з усього світу, що також сприяє інтернаціоналізації освітнього процесу й розвитку міжнародної академічної мобільності.

З першого по третє жовтня 2024 року з нагоди 75-річчя від дня утворення Китайської Народної Республіки — головного державного свята країни, було проведено презентацію української культури на базі Хунаньського гуманітарного науково-технічного університету (м. Лоуді, Китай. 湖南人文科技学院, 娄底市, 中国). Запрошені українські фахівці запропонували реалізувати її у форматі культурного форуму під назвою: «Китай — Україна: любов до мистецтва 2024» (中乌 : 艺术之爱 2024), що став унікальним спільним проектом Хунаньського гуманітарного науково-технічного університету та Китайсько-українського науково-дослідного інституту «Наук про життя» (м. Чжуцзі, Китай, 中乌生命科学研究院, 诸暨市, 中国) з метою зміцнення взаєморозуміння між двома державами через обмін культурними надбаннями і практичним досвідом.

На тлі глобалізаційних процесів та стрімких змін у світі такі ініціативи особливо важливо розглядати як платформу для діалогу і взаєморозуміння. Форум охопив широкий спектр мистецьких, культурних та освітніх заходів. До програми увійшли: цикл тематичних концертів із виконанням українських і традиційних китайських творів; лекції і майстер-класи з вокального мистецтва, присвячені осмисленню національного та європейського досвіду й демонстрації музичних інструментів; виставка кераміки; чайна церемонія.

Особливою подією форуму стали кулінарні змагання серед іноземних та китайських викладачів і студентів. До участі було запрошено викладачів кулінарних дисциплін, які тривалий час працюють на факультеті харчової промисловості Китайсько-українського науково-дослідного інституту «Наук про життя» і в Хунаньському гуманітарному науково-технічному університеті. Відбулося міжнародне кулінарне змагання, що презентувало й поєднало дві різні гастрономічні культури — України та Китаю. Ідея створення цього блоку виникла з прагнення поглибити взаєморозуміння та діалог між студентами й іноземними викладачами крізь призму кулінарного мистецтва. Учасники форуму мали змогу ознайомитися з популярними стравами обох країн і безпосередньо долучитися до процесу їх приготування. Майстри кулінарного мистецтва Китаю та України ділилися рецептами, що ґрунтуються на традиційних технологіях, розкривали секрети смаку, аромату й текстури. Обговорення стосувалися не лише національних страв, а й інгредієнтів, кулінарних технік та особливостей сервірування. Зокрема, було з'ясовано, що технологія приготування вареників і піріжків в обох країнах має спільні риси, проте суттєво різняться за складом начинок. Учасники мали нагоду скуштувати нетипові для українців вареники з креветками, кукурудзою, зеленню і яйцем, а для китайців — вареники з картоплею і квашеною капустою. Відмінності простежувалися й у використанні соусів та приправ: українська традиція передбачає додавання смаженої цибулі зі шкварками, сметани або вершкового масла, тоді як у Китаї більш поширені

гострі приправи, оцет і соєвий соус. Цікавим виявився той факт, що багато китайців ніколи не куштували вершкового масла або його смак був для них незвичним.

Форум став також майданчиком для дискусій та круглих столів, на яких фахівці в галузі мистецтва обговорювали нові тенденції у вокальній педагогіці й перспективи міжнародної співпраці. Для проведення майстер-класів і лекцій із вокального мистецтва було запрошено відомих виконавців академічного й народного співу, а також китайських та іноземних викладачів провідних університетів, які працюють або здобули освіту за кордоном. Запрошений іноземний експерт Ганна Усова прочитала лекцію-презентацію з української вокальної музики, представивши китайській аудиторії стислий огляд народної, оперної та пісенної творчості. Вона також провела зі студентами майстер-класи з вивчення українських вокальних творів мовою оригіналу — арії Одарки «Ой, казала мені мати» з опери «Запорожець за Дунаєм» Семена Гулака-Артемовського та української народної пісні «Якби мені не тиночки». Ганна Усова поділилася також своїм виконавським досвідом роботи над китайською художньою піснею «Міст» («桥») композитора Лу Цзайї (陆在易) на слова Ю Чжи (于之), окресливши особливості інтерпретації та стилістики цього твору.

Лекції та майстер-класи на тему «Вокальне мистецтво як інструмент культурної дипломатії» провели: Лю Сяоїн (刘小英) — професор вокальної музики, декан музичного факультету Хунаньського інституту мистецтв (湖南艺术学院声乐教授、音乐学院长); Ван Лі (王丽) — професор, завідувач кафедри академічного вокалу Хунаньської консерваторії (湖南音乐学院声乐系主任); Чжоу Лін (周玲) — професор кафедри естрадного співу Хунаньського інституту мистецтв (湖南艺术学院流行唱法系教授); Лі Сінь (李欣) — доцент кафедри вокалу Хунаньської консерваторії, керівник молодіжної оперної програми (湖南音乐学院声乐表演系副教授·青少年歌剧项目负责人). Такі інтерактивні форми роботи стали важливим складником культурного форуму, поєднавши практичний і теоретичний досвід і створивши умови для діалогу українських та китайських фахівців.

Цикл концертних програм було представлено зразками української та китайської культурної спадщини: творами сучасних композиторів, народнопісенною й танцювальною творчістю, що отримало схвальні відгуки публіки. Кожну вокальну композицію супроводжував переклад, це сприяло глибшому розумінню її змісту.

Шедеври української вокальної музики — пісня «Чорнобривці» (слова Миколи Сингаївського, музика Володимира Верменича) та українська народна пісня «Чорнії брови, карії очі» — прозвучали особливо проникливо й зворушливо. Викладач Хунаньського гуманітарного науково-технічного університету Ван Чень (王晨) не лише глибоко відчув художньо-образну концепцію цих творів, а й запропонував власну інтерпретацію, позначену індивідуальним стилем і виразністю.

У виконанні чоловічої капели «Октава» («八音») цього ж університету під керівництвом Ганни Усової мовою оригіналу прозвучали китайські твори, а також *a cappella* неповторний «Щедрик» Миколи Леонтовича й українська народна пісня «Казав мені батько». Це дало змогу продемонструвати широкі можливості інтеграції української музичної традиції у китайське хорове виконавство.

Окрему увагу в межах форуму було приділено презентації українсько-китайського оперного та сучасного вокального репертуару у виступі Ганни Усової. Прозвучали арія Дівчини з опери «Взяття хитрістю гори Вейхушань» («智取威虎山») композитора Май Чжена (马正), романс Оксани з опери «Запорожець за Дунаєм» Семена Гулака-Артемовського, а також мистецькі пісні «Я люблю тебе, Китай» («我爱你, 中国», слова Чжун І / 钟宜, музика Чжен Цюфен / 郑), «Я і моя Батьківщина» («我和我的祖国», слова Чжан Лі, 张黎, музика Цін Юнчен / 秦咏诚) та інші твори.

Виконання відомих китайських та українських творів мовами оригіналу підкреслило відкритість культур до міжнародного діалогу і сприяло інтеграції у світовий мистецький простір. Це не лише зміцнює зв'язки між Україною та Китаєм, а й дає змогу відкрити нові горизонти для роз-

витку культурної співпраці, формуючи взаєморозуміння й повагу між народами.

Яскравим елементом програми став український національний танець «Гопак» у виконанні студентів факультету хореографії Хунаньського гуманітарного науково-технічного університету під керівництвом Олени Кузьміної.

Керівництво Китайсько-українського науково-дослідного інституту «Наук про життя» і Хунаньського гуманітарного науково-технічного університету активно співпрацювало в організації заходу, надало допомогу в пошуку й придбанні українських костюмів, що додало виступам автентичного колориту. Танцювальний номер в енергійному русі поєднав національні мотиви та високу професійну майстерність, викликавши значний резонанс серед глядачів. Виконання українського шедевр, яке здійснили китайські студенти, набуло особливого значення в поширенні діалогу між іноземними викладачами та студентською молоддю Китаю. Такі виступи безумовно зміцнюють міжнародні зв'язки та виконують функцію культурної дипломатії, формуючи позитивний імідж України на міжнародній арені.

Отже, основним завданням культурного форуму «Китай — Україна: любов до мистецтва 2024» була не лише демонстрація багатства української та китайської культур, а й пошук точок дотику, що об'єднують народи обох держав. Унікальність освітнього й мистецького компонентів форуму полягала в можливості представників обох країн зануритися в нове для себе культурне середовище.

Неповторна атмосфера єдності й творчого обміну в межах концертних програм форуму підкреслила розмаїття музичних традицій. Викладачі й студенти представили не лише національний репертуар, а й результати плідної міжкультурної співпраці.

Зрештою, культурний форум «Китай — Україна: любов до мистецтва 2024» став не просто подією, а важливим кроком до формування сталого партнерства і дружби між двома народами — живою платформою для народження нових культурно-мистецьких ініціатив.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.8.2025.355621>
УДК 78.071.1(438:477)Зарембський:78.03(045)

ШАМАЄВА К. І.

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

Shamayeva, Kira. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music; Doctor Doctor of Art Studies (Dr. Hab.), Professor, Professor of the General and Specialized Piano Department (Kyiv, Ukraine).

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

kishamaeva@gmail.com

ПОВЕРНЕННЯ ЮЛІУША ЗАРЕМБЬСЬКОГО

THE RETURN OF JULIUSZ ZARĘBSKI

Уславлений польський композитор і піаніст Юліуш Зарембський (Juliusz Zarębski, 1854–1885) народився в Житомирі — центрі Великої Волині, на споконвічній українській землі, де впродовж століть поруч жили український і польський народи, взаємодіяли їхні культури, традиції, фольклор, побут. У такій поліетнічній атмосфері минули дитинство й рання юність Юліуша (батьки — поляки, нянька — українська дівчина). Юнак здобув ґрунтовну музичну освіту, що дало йому змогу за два роки з відзнакою закінчити шестирічний курс Віденської консерваторії (Konservatorium Wien) за класами гри на фортепіано та композиції. Це визначило його подальший творчий шлях. Отримавши в Петербурзі диплом вільного артиста, Зарембський протягом року перебував у рідному місті, а згодом для вдосконалення майстерності вирушив до Риму, щоб навчатися в легендарного Ференца Ліста. Навчання переросло в дружнє й плідне творче спілкування: молодий музикант опинився в елітарному європейському

мистецькому середовищі, що сформувалося навколо великого Маестро. Концертні виступи в Римі, Неаполі, Константинополі, Варшаві, Парижі принесли Ю. Зарембському славу виконавця. Згодом його було обрано професором Брюссельської королівської консерваторії (Conservatoire royal de Bruxelles / Koninklijk Conservatorium Brussel). У цей період створено Фортепіанний квінтет, який став окрасою жанру в європейській музиці. Водночас композитор підтримував постійний зв'язок із рідним містом: відвідував батьківський дім, спілкувався із земляками, надихався волинською природою. Останньою стала подорож на малу батьківщину. Раптовою смертю і похованням на католицькому кладовищі рідного Житомира завершився його життєвий шлях.

До сторіччя від дня народження митця вийшла друком монографія польського дослідника Тадеуша Струмільла (Tadeusz Strumiłło) [1954], а 1960 року опубліковано нарис «Юльош Зарембский» Ігоря Федоровича Белзи [Бэлза, 1960].

У середині 1960-х років до статті видатного земляка звернулася житомирська вчителька музики, краснавиця Олена Павлівна Венцеславська. У місцевій пресі з'явилися дві розгорнуті публікації про життя і творчість музиканта [Венцеславська, 1967; 1968].

На початку 1970-х років архівні розшуки, пов'язані з житомирським оточенням композитора, розпочала авторка цих рядків. До наукового обігу введено матеріали про родину Зарембських і навчання Юліуша в гімназії, з'ясовано точну дату смерті композитора, ідентифіковано його вчительку музики Луцію Ручинську (Łucja Rucińska, 1817/18?–1882). Віднайдено два листи Юліуша з Відня до Житомира — місцевого композитора й віолончеліста Анджея Яновича, отримано музичні рукописи останнього (передано до кабінету-музею Бориса Лятошинського в Житомирі). За матеріалами архівних знахідок і житомирської та київської преси відповідного періоду підготовлено доповіді на міжнародних та всеукраїнських конференціях і опубліковано такі праці:

Muzycy polscy w Zytomierzu. *Muzyka*. 1978. № 1. S. 61–67.

Juliusz Zarębski w Zytomierzu. *Muzyka*. 1979. № 2. S. 19–31.

Nowe materiały archiwalne dotyczące polsko-ukraińskich kontaktów muzycznych w 2 połowie XIX w. *Kultura polska XVIII i XIX w. i jej związki z kulturą Rosyi*. Warszawa, 1984. S. 153–168.

Поляк з Житомира. *Золоті сторінки історії України: Ференц Ліст та піаністична культура ХХ століття* : зб. ст. і матеріалів. Кіровоград, 1999. С. 31–33.

До біографії Юліуша Зарембського. *Українсько-польські культурні взаємини / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського; Ін-т мистецтв Польської АН [Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk]*. Вип. 2. Київ, 2008. С. 121–130.

І знов Житомир... Уже кілька поколінь житомирських дослідників утримують постать Юліуша Зарембського в полі наукової уваги краєзнавців і мистецтвознавців, а також у сфері концертних зацікавлень музикантів-виконавців. Звучить його музика (зокрема, першу частину Квінтету лише в цьому столітті виконували чотири рази). Організуються екскурсії місцями, пов'язаними з його ім'ям.

До ювілею 2024 року видано перший збірник матеріалів «Юліуш Зарембський: відомий і невідомий» (Житомир, 2024), у якому краєзнавчі розвідки доповнено працями істориків, бібліографів, філологів, журналістів, музикознавців та виконавців-практиків. Триває підготовка другої частини видання. Святкові заходи продовжить міжнародний форум дослідників творчості композитора і важлива мистецька подія — виконання «Галицьких танців» в оркестровці Ференца Ліста (20 листопада 2024 року).

Зарембський повертається...

Список використаної літератури

1. Бэлза И. Ф. Юльюш Зарембский. Москва : Гос. муз. изд, 1960. 56 с.
2. Венцеславська О. П. Початок шляху. *Радянська Житомирищина*. 1967. 24 листопада.
3. Венцеславська О. П. Волинь завжди була в його серці. *Радянська Житомирищина*. 1968. 10 березня.
4. Копоть І. Є. Європейське зарембськознавство за минулі 100 років. *Юліуш Зарембський: відомий і невідомий* : зб. ст. Житомир : Бук-друк, 2024. С. 6–17.
5. Шамаєва К. І. Митці. Освіта. Час (З архівних джерел) : зб. ст. Житомир : Косенко М. Г., 2005. 135 с.
6. Юліуш Зарембський: відомий і невідомий Житомир = Juliusz Zarębski: known and unknown : зб. ст. / Музей Бориса Лятошинського в Житомирі ; ред.-упоряд. І. Є. Копоть, Д. А. Шміло: Бук-Друк, 2024. 376.
7. Strumiłło T. Juliusz Zarębski. Kraków : PWM, 1985. 76 s.
8. Szamajewa K. I. Muzycy polscy w Zytomierzu. *Muzyka*. 1978. № 1. S. 61–67.
9. Szamajewa K. I. Juliusz Zarębski w Zytomierzu. *Muzyka*. 1979. № 2. S. 19–31.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.8.2025.355622>

УДК 792.5:37.036-053.2:316.7(045)

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 (Київ, Україна); науковий консультант — О. В. Касьянова, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри оперної підготовки та музичної режисури (Київ, Україна).

Shevelova, Oleksandra. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music; Doctor of Arts, Lecturer at the Department of Opera Training and Music Directing, Postgraduate Researcher at the Department of Theory and History of Culture. Academic advisor — Olena Kasianova, Honored Artist of Ukraine, Candidate of Art Studies (PhD), Professor at the Department of Opera Training and Music Directing (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9543-4829>

shevelova.sa@gmail.com

СПІВПРАЦЯ ДІТЕЙ І ПРОФЕСІЙНИХ ВИКОНАВЦІВ У МУЗИЧНИХ ВИСТАВАХ ЯК ПРОЯВ ВПЛИВУ СУЧАСНИХ КУЛЬТУРОТВОРЧИХ ТЕНДЕНЦІЙ НА ТЕАТРАЛЬНЕ МИСТЕЦТВО

COLLABORATION BETWEEN CHILDREN AND PROFESSIONAL PERFORMERS IN MUSICAL PRODUCTIONS AS A MANIFESTATION OF CONTEMPORARY CULTURE-SHAPING TRENDS IN THEATRICAL ART

Постановка проблеми. Музичний театр споконвіку об'єднує людей різного віку не лише як глядачів, а і як безпосередніх творців вистав. Синтетична природа цієї інституції

потребує від учасників комплексного підходу до набуття знань і навичок, щоб виконавці стали її невід'ємною, органічною частиною. Безсумнівно, співпраця професійних артистів із дітьми у процесі сценічної практики позитивно впливає на молоде покоління: сприяє всебічному розвитку особистості, допомагає подолати психологічні бар'єри, позбутися страху публічних виступів у майбутньому, реалізувати творчий потенціал. У цьому процесі дорослі постають своєрідними провідниками у світ мистецтва.

Сучасні психологи наголошують на необхідності довірливого, відкритого діалогу між дорослими та дітьми, у якому діти не сприймаються як обмежені чи неспроможні зрозуміти складну інформацію через брак життєвого досвіду. Емпатійний складник дитячого сприйняття дає змогу віднайти шлях до усвідомлення через емоційний і чуттєвий відгук, який у процесі комунікації сприяє засвоєнню позачасових цінностей. Невпинні пошуки та відкриття у сферах науки, педагогіки, психології, художньої культури й мистецтва значно розширили можливості соціальної взаємодії між дорослими та дітьми, де кожен виступає не лише учасником, а й рівноправним співтворцем спільного дійства.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Участь дітей у виставі як багатоаспектному процесі позитивно впливає на цілісне сприйняття музичного твору; дає змогу не лише втілювати творчий задум авторів, а й зрозуміти його ідейно-ціннісні смисли через власні переживання та інтерпретування, на чому наголошує Ірина Барвінок [2017]. Водночас Микола Юдін підкреслює необхідність поетапного осягнення ролі й змісту твору у процесі творчої діяльності молодших виконавців з опорою на базові методи аналізу драматургії та їх проєкцію на репетиційний процес [2015]. Дорослі співтворці вистави мають активно підтримувати дітей протягом усього процесу її створення. На думку Оксани Сапіги, співтворчість молодших і професійних виконавців, які репрезентують «культуру дорослих» і водночас взаємодіють із «культурою дитинства», сприяє творчому

освоєнню культурних цінностей у дитячому середовищі [2021]. Принципи такої взаємодії у творчому середовищі позитивно впливають на глибоке пізнання мистецтва загалом і музичних жанрів зокрема, про що йдеться в дослідженнях Тетяни Кремешної [2012], Фредріка Буррака (Fredrick Burrack) й Карли Мальтас (Carla Maltas) [Burrack, Maltas, 2016]. Про зростання уваги до творчої діяльності завдяки підтримці дорослих свідчать і результати інтерв'ю з дітьми, які записала Галина Конькова [2001].

Мета дослідження — визначити позитивний вплив співпраці дітей і професійних дорослих виконавців у музичній виставі на всебічний розвиток молодого покоління.

Виклад основного матеріалу дослідження. Сучасні соціально-культурологічні тенденції зумовили появу численних пізнавально-дозвіллевих форм взаємодії дорослих і дітей. Дедалі частіше діти не лише підпорядковуються «культурі дорослих», а й виступають рівноправними співтворцями заходів. Проте їхня активна й усвідомлена участь можлива за умови чіткого визначення правил, орієнтирів і завдань, поданих у доступній формі. Серед різноманітних соціальних форм взаємодії старшого й молодшого поколінь, які впливають на виховання і розвиток дітей, можна виокремити заходи й акції, найбільш актуальні й популярні у вітчизняному просторі:

Соціально значущі (спрямовані на порушення актуальних проблем суспільства: подолання бар'єрів для окремих груп населення — ветеранів, літніх, малозабезпечених та інклюзивних людей, які часто зазнають дискримінації серед суспільства, — та їх підтримка у майбутньому).

Екологічні (спрямовані на підтримку вирішення глобальних проблем: сортування й перероблення відходів; турбота про довкілля, безпритульних тварин тощо з усвідомленням причинно-наслідкових зв'язків, що можуть призвести до потенційних загроз у майбутньому).

Спортивні (родинні марафони, змагання на підтримку здорового способу життя).

Державні та всеукраїнські (відзначення пам'ятних дат, національних свят; вшанування видатних постатей).

Мистецькі / культурні (конкурси, фестивалі, перформативні форми, майстер-класи, благодійні акції тощо).

Кожен із цих напрямів соціальної діяльності, що так чи так містить креативний складник, сприяє набуттю необхідних знань і навичок. Проте не завжди дитина повною мірою усвідомлює значимість своєї участі, розуміє тематичну спрямованість і важливість проведення таких заходів.

Залучення дітей у музичну виставу окреслює інші способи взаємодії і в чистому вигляді не підпорядковується жодній із зазначених категорій. Мистецьке явище, у якому молодші учасники виступають співтворцями, має широкий спектр функцій. Кожен із розглянутих аспектів позитивно впливає на всебічний розвиток молодшого покоління у процесі співпраці з дорослими-професіоналами — як виконавцями, так і представниками постановочної групи.

Передусім варто зосередитися на сприятливих умовах мистецького середовища як своєрідної культуротворчої моделі, що формується під час створення музичної вистави. Синтез мистецтв у спектаклі дає змогу одночасно задіяти всі органи чуття дитини з активним залученням низки аналізаторів: зоровий (візуальний) — художній складник; слуховий (тональний) — музичний, речитативний; тактильний (моторний) — взаємодія з партнерами, робота з декораціями, реквізитом, костюмами тощо).

Такі умови фактично створюють для дитини новий світ — світ гри, у якому вона діє за визначеними правилами, відтворює ролі, залучає фантазію та уяву, реалізує власний творчий потенціал. Дитинство значною мірою пов'язане з грою, що сприяє активному розвитку особистості. Перебуваючи в ігровому просторі, дитина здобуває необхідні знання й навички у доступній, креативній формі. Водночас театральний простір — це особливе середовище, у якому молодші виконавці разом із дорослими діють за чітко окресленими орієнтирами. Казковий сюжет перетворюється на простір

співтворчості, у якому учасники відчують згуртованість і рівність як у процесі створення вистави, так і під час демонстрації результату глядачам. Такий вид спільної роботи в музичній виставі дає підстави виокремити аспекти позитивного впливу на розвиток дитини.

Культуротворчий аспект. У процесі створення вистави дитина як співтворець перебуває всередині історико-культурної моделі, що відповідає проблематиці й тематиці твору. Виконавці стають частиною жанрової системи із притаманними їй засобами виражальності, перебуваючи на перетині міждисциплінарних зв'язків і зберігаючи відповідні жанрові ознаки. Дитячі казки, опери Миколи Лисенка «Пан Коцький», «Зима і Весна», «Коза-Дерева» ознайомлюють юних учасників із музично-театральною традицією, культурою, фольклором і передбачають їх активне залучення як у професійному, так і в аматорському театрі.

Аксіологічний аспект. Дорослі у виставі виступають провідниками певного кола ідей, світоглядних позицій, життєвих смислів та філософських засад. Перебуваючи в ігровій моделі (перевтілюючись у роль — суб'єкта, що діє в умовному, казковому, уявному світі — об'єкті), дитина підсвідомо засвоює важливі позачасові цінності, приховані за зовнішньою простотою казкового сюжету. Так, мюзикл Олени Спіліоті «Жаба Маша» передбачає участь дітей у виконавському складі. Розгортання історії про дівчинку-підлітка, надмірно захоплену гаджетами, підводить до утвердження ідей цінності родини, поваги до старшого покоління, збереження традицій, що залишаються визначальними для української ментальності й культури. Співпраця дітей із дорослими виконавцями формує середовище, у якому, за слухним зауваженням Оксани Сапіги:

... підпорядкованість культури дитинства культурі дорослих поступово трансформується у модель творчого освоєння культури дитиною. У культурі дитинства змінюється не тільки сам статус дитини,

a й статус дорослого — із патрона, вихователя <...> на помічника, тьютора, співтворця [Сапіга, 2021, с. 10].

Соціально-адаптивний аспект. Можливість співпрацювати з широким колом учасників — партнерами по сцені, постановниками, працівниками різних театральних цехів — сприяє формуванню комунікативних умінь. Усвідомлення командної взаємодії задля досягнення спільного результату (сценічної презентації вистави), перебування у творчому середовищі, у якому кожен орієнтований на підтримку і взаємодопомогу, позитивно впливають на розкриття особистісного потенціалу дитини

Інтелектуально-пізнавальний аспект. Професійні артисти й режисери формально не виконують ролі вихователів, які передусім вимагають дисциплінованості та слухняності. Вони постають наставниками, які у процесі співтворчості розширюють світогляд дитини, сприяють набуттю знань і практичних умінь. Дорослі учасники вводять дітей в умовний ігровий простір, окреслюють його правила й межі, формують ставлення юних виконавців до сюжетних колізій і допомагають осмислити шляхи їх подолання.

Гедоністичний аспект має двоетапний вимір і розгортається хронологічно — від процесуального до результативного. Під час створення вистави учасники втілюють матеріал, який їм запропонували автори — лібретист, композитор, режисер, однак творчість передбачає простір для фантазії та імпровізації:

... бо для них (дітей) вистава — гра, у якій постановники встановили конкретні правила. Вони їх дотримуються і вносять чимало власної імпровізації [Конькова, 2001, с. 38].

У творчому середовищі дитина відчуває власну значущість як артиста, причетного до народження сценічної казки. За словами дітей-учасників:

... а з дорослими ще цікавіше! Вони всі такі красиві, гарно співають ... З ними й ми себе почуваємо акторами [Конькова, 2001, с. 38].

Презентація результату глядачеві стає логічним завершенням тривалої роботи й дає змогу відчувати себе повноцінною частиною мистецького дійства.

Профореґнтаційний аспект. Діти, які змалку долучаються до творчої діяльності або стають активними учасниками мистецької практики, ознайомлюються з надбаннями національної і зарубіжної культури. Це сприяє формуванню естетичних смаків майбутнього дорослого глядача, розвитку креативного мислення, а також може впливати на свідомий вибір творчої професії в дорослому житті.

Висновки. Сучасні культуротворчі тенденції сприяють активному залученню дітей до соціальних проєктів різної тематичної спрямованості. Перебування у відповідних соціокультурних контекстах допомагає глибшому осмисленню актуальних проблем суспільства. Співпраця дітей і професійних виконавців у музичних виставах позитивно впливає на формування гармонійної особистості в комплексному, міждисциплінарному вимірі. Підтримка дорослих і спільна творчість сприяють реалізації креативного потенціалу дитини, набуттю знань і навичок через перевтілення у роль в умовному сценічному просторі, де діють чітко визначені правила, але зберігається можливість імпровізації і активної роботи уяви. Перебування юних учасників у мистецькому середовищі впливає на формування естетичних орієнтацій та відкриває перспективи подальшого професійного зростання.

Список використаної літератури

1. Барвінок І. В. Теоретичні підходи до розуміння особливостей сприймання музики молодшими школярами. *Молодий вчений*. 2017. Вип. 4. С. 1–6.

2. Кремешна Т. Театр як засіб впливу на культурне та соціальне становлення особистості. *Молодь і ринок*. 2012. № 5 (88). С. 102–105.
3. Конькова Г. В. Театр: вхід без квитків. Кн. 1 : Спрага музики: паралелі і час спогадів. Київ : Комбі-ЛТД, 2001. 134 с.
4. Сапіга О. В. Дитина-творець: новоевропейська парадигма культури дитинства. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. № 1 (50). С. 7–20.
5. Юдін М. М. Дитячий театр як засіб організації активного дозвілля дітей та підлітків. *Педагогічні науки*. 2015. Вип. 27. С. 215-220.
6. Burrack F., Maltas C. Engaging elementary-age children with opera. *Applications of Research in Music Education*. 2006. No. 25 (1). P. 82–89.

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.8.2025.355624>

УДК 78:821.112.2(437)Кафка:78.071.1(045)

ШИНКАРЕНКО В. С.

Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра;
викладач кафедри теорії музики (Київ, Україна).

Shynkarenko, Viktoriia. R. Glier Kyiv Municipal Academy
of Music; Lecturer at the Department of Music Theory (Kyiv, Ukraine).

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

karelvikcomposer@gmail.com

АКТУАЛЬНІСТЬ ІДЕЙ ФРАНЦА КАФКИ У ТРИЛОГІЇ «КАВКА» ВІКТОРІЇ ШИНКАРЕНКО

THE RELEVANCE OF FRANZ KAFKA'S IDEAS IN THE TRILOGY "KAVKA" BY VIKTORIYA SHYNKARENKO

Франц Кафка — митець, який жив на зламі століть (1883–1924). У своїй творчості він порушив актуальну для того періоду проблематику неповторності буття людини, осмислюючи питання: хто така людина, що визначає її сутність, як вона змінюється під впливом життєвих випробувань і системних процесів, як сприймає власну трансформацію та чи можливо повернути втрачене — тіло, розум, саму повноту життя [Кривцов].

Після початку повномасштабного вторгнення 24 лютого 2022 року, коли питання людського буття набуло особливої гостроти й досягло кризового рівня, значно посилюється смисловий та філософський зв'язок між першою чвертю ХХ і ХХІ століть.

Показовими є паралелі між цими історичними періодами: і тоді, і нині поширюються пандемії, ведуться війни, відбуваються політичні маніпуляції людськими долями, піддаються випробуванню моральна й фізична стійкість

людини. Як наслідок, ці процеси спричинили загострення глобальних криз, зокрема культурної, та започаткували формування нового світового укладу.

Актуальність ідей творчості Ф. Кафки знайшла втілення в оперній трилогії «Кавка» Вікторії Шинкаренко за романами «Процес», «Замок» і новелою «Перетворення». Назву трилогії обрано не випадково — вона має символічний характер. Прізвисьце Кафка — чеського походження, а слово *kavka* у перекладі означає «галка»: «Галка, яка втратила крила...» — так писав про себе Ф. Кафка.

Наявність у трилогії трьох вимірів — нижчого («Процес»), земного («Перетворення») й небесного («Замок») — окреслює координати протагоніста в тій віртуальній реальності, до якої він потрапляє. Йому здається, що будь-якої миті можна вирватися звідти, прокинутися від жахливого сну й повернутися до колишнього спокійного, впорядкованого, мирного життя. Однак цього не відбувається.

Сучасні українці здатні особливо гостро відчутися становище протагоністів: Йозефа К. із «Процесу», Грегора Замзи з моноопери «Перетворення» та землеміра К. із «Замку», — як і самого автора цих творів, Франца Кафки. Літературна критикиня з Києва Богдана Романцова у статті «Франц Кафка: єврей, чех, німець, жук» зауважує: «Мені подобається думати, що біографія Кафки робить життя кожного з нас трохи стерпнішим, навіть у довгі блекаути, навіть поруч із довбанутим сусідом-маніяком. Адже хай які неприємності в нас трапляються, завжди є Кафка, якому трохи гірше. Або який бодай зрозуміє нас» [Романцова]. Кафкіанській тривимірності можна надати особливої актуальності сьогодні, адже розміщення протагоніста у трьох вимірах не залежить від часу. Тож такі сценарії можуть повторюватися знову і знову — чи в першій чверті ХХ століття на вулицях Праги, чи в будь-якому українському місті або селі в умовах повномасштабного вторгнення Росії в Україну.

У процесі дослідження творчої спадщини Ф. Кафки особливу увагу привертає той факт, що деякі твори, зокрема основні — романи «Процес», «Замок» і новела «Перетворення», об'єднані у трилогію «Кавка», — розпочинаються запитанням. Наприклад, у «Процесі» Йозеф К. запитує: «Хто ви?» — коли до його кімнати заходять судові виконавці:

Йозеф К.
Josef K.

mp

Хто ви та кі?
Kdo jste?

У моноопері «Перетворення» першою думкою Грегора Замзи були слова «Що зі мною сталося?» — у мить, коли він усвідомлює, що перетворився на страхітливу комаху:

Г. З.

f

Що зі мною ста-ло-ся?

У «Замку» землемір К. запитує: «Хіба тут є замок? У яке село мене занесло?» — коли пізнього вечора прибуває за викликом Графа Вествеста:

К.

p

Хі - ба тут є За - мок?

Усі ці запитання протагоніст ставить чи то лежачи в ліжку, прокинувшись від неспокійного, схожого на непритомність сну, чи після важкого пробудження. У такий спосіб, застосовуючи поетику сну як основний драматургічний прийом, Ф. Кафка показує, як можна спантеличити людину, акцентувати її слабкість, вразливість і незахищеність перед зовнішнім світом, особливо перед тими, хто ним керує. Важко знайти логічне пояснення таким подіям у творах Ф. Кафки — нас ставлять перед фактом. Б. Романцова у статті «Тут був Франц Кафка» пише: «Висновок із творів — та й особистого життя — Кафки досить невтішний: ми самотні

й не здатні на правдиву взаємодію з іншими такими ж самотніми істотами. Ми розщеплені й приречені на *кафкізацію*, тобто на абсурд. Часто нас судять і нами керують люди, яких ми навіть не бачимо, згідно з правилами, яких не знаємо. Але, зображаючи цей темний світ, Кафка також нагадує, що ми самі його створили. А значить, здатні змінити на краще» [Романцова].

Мабуть такі ж відчуття сповнюють чи не кожного українця, і такі ж запитання постали не лише 24 лютого 2022 р., коли рано-вранці пролунали перші сирени й вибухи, які сповістили про напад росії на Україну, а й зараз 2024 року, та навіть раніше — у, здавалося б, далекому 2014 році. Тоді українці були змушені покинути свої домівки, опинившись у безвихідному становищі, поставлені перед фактом. І тоді, і тепер Ф. Кафка зі своєю проблематикою залишається непохитно актуальним.

Такою ж непередбаченою є зав'язка сюжету камерних опер трилогії «Кавка». Ця раптовість подається одразу, з перших моментів — зненацька, різко, майже як «пісок у вічі». Композиторка зберегла цей драматургічний прийом, адже він зумовлений його наявністю в літературних першоджерелах. Парадокс полягає в тому, що з таким початком виникає відчуття не зав'язки, а радше висновку чи найвищої точки — кульмінації, якою розпочинаються як кожна з трьох камерних опер трилогії «Кавка», так і їхні першоджерела — «Процес», «Перетворення», «Замок». Причини й логічні передумови подій, що формують цей початок, залишаються поза нашою увагою, недосяжними для прочитання. Вони не розкриваються, та й узагалі виникає сумнів, що їх мали нам показувати. Ці сцени ніби залишено за кулісами, вилучено, як кадри, не призначені для показу в кінотеатрі, — режисерську ж версію буде оприлюднено невідомо коли.

Сьогодні, щодня і щомиті, кожен українець через безперервні атаки відчуває на собі ефект своєрідної віртуальної реальності — участі у грі, у якій найважливішим є зберегти

себе. Вона ніби не має кінця, або ж цей кінець прихований серед лабіринтів подій, серед безлічі перехресних шляхів і рішень, що могли б вивести на фінішну пряму. Попри все зло й ті наміри ворога, об'єктом яких ми є вже третій рік для ворога, кожен українець намагається віднайти світло і рухатися до нього, нести його в собі, бути щасливим у моменті, долаючи синдром відкладеного життя.

Список використаних джерел

1. Кривцов М. «Я поверну собі своє життя, обіцяю...» : [допис у Facebook]. URL: <https://www.facebook.com/profile.php?id=100011994764563> (дата звернення: 19.09.2024).

2. Романцова Б. Франц Кафка: єврей, чех, німець, жук. *Lektūra* : проєкт Goethe-Institut. URL: <https://www.goethe.de/prj/lek/uk/chy/fk.html> (дата звернення: 19.09.2024).

Романцова Б. Тут був Франц Кафка. *Lektūra* : проєкт Goethe-Institut. URL: <https://www.goethe.de/prj/lek/uk/dos/fk.html> (дата звернення: 19.09.2024).

DOI: <https://doi.org/10.31318/2786-8877.8.2025.355626>
УДК 78.01:78.036(477)''202''(045)

ЩИРИЦЯ Д. О.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського; кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри композиції, інструментовки та музично-інформаційних технологій (Київ, Україна).

Shchyrytsia, Dmytro. Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music. Candidate of Art Studies (PhD), Associate Professor at the Department of Composition, Instrumentation and Musical Information Technologies (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-9784-2201>

dmytro_s@ukr.net

ТРАГЕДИЙНА ТЕМАТИКА В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ ОСТАННІХ РОКІВ

TRAGIC THEMES IN UKRAINIAN MUSIC IN RECENT YEARS

Війна на рідній землі — чинник, який неможливо ігнорувати. Вона впливає не лише на повсякденне життя, а й на композиторську творчість, яка в різних формах віддзеркалює трагічну реальність нашого часу.

Протягом ХХ століття — так само, як і нині, на початку ХХІ, — композитори приділяли особливу увагу акустичній першооснові музики — звуку. Подекуди межа між суто музичним та «звуковим» в акустичному сенсі ставала розмитою. Поняття музики охопило ширше коло значень, а митці почали оперувати розширеним арсеналом засобів завдяки експериментам із самим звуком, зокрема й із записаними шумами. Вагомий внесок у цей процес належить електроакустичному напрямку, завдяки якому музика почала активніше взаємодіяти з буденним звуковим середовищем. Ця реальність дедалі частіше проникає в музичний простір

у різних формах — від прихованих, символічних до відверто натуралістичних.

Переживаючи трансформацію навколишнього звукового середовища та осмислюючи досвід війни в умовах воєнного стану, українські автори формують свою, вторинну звукову реальність. Вона може взаємодіяти з первинною або ж поставати навмисно відокремлено — як антитеза. В обох випадках війна істотно впливає і на процес, і на результат композиторської творчості.

Воєнним подіям і трагедіям, спричиненим російською агресією, українські митці присвятили чимало знакових творів. Серед них — «Україна. Музика війни» (у пізнішій редакції — «Псалми війни», 2023) для симфонічного оркестру та хору Євгена Станковича, «Буча. Lacrimosa» (2022) для симфонічного оркестру Вікторії Польової, «Місто Марії» (2022) — гімн-реквієм для камерного оркестру Золтана Алмаші.

Тенденція до осмислення трагічної тематики в сучасній українській музиці воєнного періоду безпосередньо пов'язана з жорстокою реальністю сьогодення, у якій загибель цивільного населення стала страшною буденністю. Смерть беззбройних людей, зокрема дітей, має особливо травматичний вплив, і саме такі події спонукають композиторів до художнього втілення граничних емоційних переживань. Усі названі твори ґрунтуються на трагічних подіях такого характеру. Якщо композиції Вікторії Польової та Золтана Алмаші є безпосередньою мистецькою реакцією на конкретні акти геноциду, вчинені в Бучі й Маріуполі, то у творі Євгена Станковича вже самою назвою узагальнено стан і досвід суспільства, яке переживає війну.

Композиція Євгена Станковича постає як масштабне симфонічне полотно за участю хору й солістів. Твір починається емоцією боротьби: перша частина має назву «Музика війни», а її хорова партія значною мірою ґрунтується на словах Тараса Шевченка «борітеся — поборете». Хоровим фразам на цей текст передує розгорнутий оркестровий вступ, у якому окреслено драматичну атмосферу воєнного часу.

Уже з перших тактів у музичну тканину «вторгається» звук сирени, імітований глісандо тромбонів, — звуковий символ війни, що став невід’ємним складником нашого повсякдення. У цій частині він з’являється знову, функціонуючи як чужорідний елемент в оркестровій фактурі. Саме так у творі виявляється буденна «звукова реальність», яка проникає в музику сучасних композиторів. Євген Станкович майстерно вводить в оркестрову тканину контрастний матеріал — контрапункти з різним звуковим рельєфом і образним наповненням, які підсилюють драматизм симфонічного розвитку та формують упізнаваний індивідуальний стиль його симфонічного письма.

Образи страждань, спричинених війною, Є. Станкович утілює через один із найбільш чітких мотивів — загибель дітей (друга частина «Колискова для вбитих дітей»). На відміну від інших частин твору, автор тут відмовляється від словесного тексту: звучить вокаліз, що має глибоке символічне значення, адже цю трагедію неможливо описати словами. Для посилення трагічного ефекту митець застосовує характерний прийом — поєднання хорового звучання із флажолетами або мелодією скрипок у високому регістрі.

Третя частина ґрунтується на народній пісні «Чорна рілля ізорана» як художньому втіленні скорботи за загиблими воїнами. Вона дописана спеціально для версії, поставленої у Львівській національній опері під назвою «Псалми війни», сценічне втілення якої здійснив Василь Вовкун. Композиція завершується філософським узагальненням і своєрідним просвітленням, що дарує надію (фінальна частина «Псалми війни»). У фіналі Євген Станкович використовує тексти «Псалмів Давида», поєднуючи їх із життєствердними рядками Василя Симоненка:

*Народ мій є! Народ мій завжди буде!
Ніхто не перекреслить мій народ!*

В опусі Євгена Станковича, сповненому драматичних контрастів і трагічної лірики, відтворено широку палітру складних емоцій, пов’язаних із війною. Як відомо, композитор

далеко не вперше торкається емоційно складних тем. Варто згадати хоча б «Панахиду за померлими з голоду» й «Кадиш-реквієм “Бабин Яр”», які теж написані для симфонічного оркестру, хору й солістів. Саме такий склад, що передбачає взаємодію музики і слова, у поєднанні з монументальністю задуму й винятковою майстерністю митця в цьому жанрі, надають трагедійній тематиці в композиціях Євгена Станковича масштабності й художньої ваги, які дають змогу говорити про значну соціокультурну роль його творів. Це приклад того, наскільки важливим може бути індивідуальне осмислення трагедій нашого часу, здатне резонувати з колективним досвідом суспільства.

Твір Євгена Станковича та інші згадані композиції становлять лише частину творів українських авторів, у яких осмислюються події війни, що визначають наше сьогодення. Очевидно, слід очікувати появи нових творів такого спрямування, адже мистецька рефлексія до певної міри є необхідною для суспільства, пораненого війною.

Трагедійна тематика у творах сучасних українських композиторів є закономірною з огляду на драматичну реальність останніх років. Ба більше, такі твори можна розглядати як вагомий внесок у формування майбутньої української культурної ідентичності, адже національні спільноти для свого існування потребують пам'яті не лише про перемоги, а й про власні трагедії. Ця пам'ять, соціальна за своєю природою, концентрується в культурі — зокрема в мистецьких творах, що є невід'ємним складником культурної пам'яті. Завдяки їй суспільство здатне зберігати й актуалізувати досвід подій, які виходять за межі безпосередньої пам'яті окремих поколінь. Залишається сподіватися, що трагедійні твори сучасних українських композиторів, пов'язані з воєнними реаліями сьогодення, стануть для майбутніх поколінь своєрідним орієнтиром і нагадуванням про цінність та високу ціну незалежності й державної самодостатності, миру, на який ми сьогодні так чекаємо.

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 8

МАТЕРІАЛИ

ВОСЬМОЇ МІЖНАРОДНОЇ НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
(Київ, 7–9 листопада 2024 року)

Наукове редагування — *Олена Таранченко,
Лариса Гнатюк, Олена Дерев'янченко*

Редактор текстів англійською мовою — *Наталія Набокова*
Літературне редагування — *Лариса Гнатюк*
Верстка і макетування — *Лариса Гнатюк*
Дизайн обкладинки — *Сергій Николаєв*

Формат 60×84 1/16. Папір офсетний. Друк офсетний.
Гарнітура Georgia, Times, Arial.
Обл.-вид. арк 14,8. Наклад 300 прим.

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. Е-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 8

MATERIALS OF THE EIGHTH INTERNATIONAL RESEARCH-TO-PRACTICE CONFERENCE

Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music.
(Kyiv, November 7–9, 2024)

Compiling editors — *Olena Taranchenko,
Larysa Hnatiuk, Olena Derevianchenko*

Editor in English — *Nataliya Nabokova*
Editor — *Larysa Hnatiuk*

Lay out design — *Larysa Hnatiuk*
Cover design — *Serhii Nikolaiev*

Format 60×84 1/16. Offset paper. Offset printing.
Typeface “Georgia”, “Times”. Publishing sheet 14,8. 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