

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
ІМЕНІ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО

Кафедра історії української музики
та музичної фольклористики



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

**ТЕЗИ ДОПОВІДЕЙ
ЧЕТВЕРТОЇ МІЖНАРОДНОЇ
НАУКОВО-ПРАКТИЧНОЇ КОНФЕРЕНЦІЇ**

5–7 Листопада 2020 року

Київ — 2020

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



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

**REPORT THESIS OF THE FOURTH
INTERNATIONAL RESEARCH-TO-PRACTICE
CONFERENCE**

NOVEMBER 5–7, 2020

Kyiv — 2020

Редакційна колегія:

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

З М І С Т

Тимошенко М. О. Некласична методологія в дослідженнях творчих біографій митців	8
Агай Кухи Амин. Интонации кашкайских мугамов в поэзии Юсуф-э Хосроу (презентация аудиодиска)	10
Aghaie Koohi Amin. The intonations of Qashqai Mughams hidden in the poetry of Yusuf-e Khosrow (presentation of Audio Disc)	13
Антіпіна І. О. Центр музичної україністики: від витоків до сьогодення	15
Антонюк Р. В. Жанр вокального чоловічого квартету у творчості Філарета Колесси.....	18
Борецький В. Я. Своєрідність звукообразу кларнета в монодичних творах українських композиторів- шістдесятників	23
Ваврищук С. П. Історична ораторія «Віють вітри» Ганни Гаврилець: особливості опрацювання народнопісенних джерел.....	27
Ван Юй. Українські втілення сюжету про Турандот у світовій музичній культурі	33
Великанич С. Р. Львівська музична реклама і культура на межі ХІХ–ХХ століть	39
Горбачевська Я. П. Розвиток жанру соло-сонати для альту у другій половині ХХ століття	42
Гусарчук Т. В. Україна в «Мелодії» Мирослава Скорика: інтонаційні джерела і драматургія	47
Дерев'яненко О. О. Хорові фольклорні композиції Олексія Скрипника в контексті творчості митця.....	50
Дробиш А. А. Жанр мелодекламації у творчості Леоніда Лісовського	53

Дутчак В. Г. Діяльність Василя Ємця і формування академічного бандурного мистецтва ХХ століття (до 130-річчя митця).....	58
Зінченко В. М. Балет Мирослава Скорика «Перехрестя»: проблема жанрової модуляції твору	64
Карась Г. В. Творча спадщина Бориса Лятошинського в музичній культурі діаспори	67
Кацалап О. В. Гастрольний тур Зої Гайдай до Пакистану 1954 року	71
Кобрин Н. В. Михайло Вербицький в українській історіографії до 1939 року	77
Колотило М. О. Значення музичної освіти у процесі формування національної ідентичності українців.....	82
Кушнірук О. П. «Школа гри на фортепіано» Олександра Яковчука: художній і дидактичний аспекти	86
Лебедев Є. С. Європейські впливи на становлення професійної скрипкової школи України.....	91
Лисенко О. В. Методологічні питання когнітивного аналізу музично-виконавської діяльності	96
Лігус О. М. Музична культура українців східного зарубіжжя першої половини ХХ століття: проблеми та перспективи дослідження	102
Лукашенко Л. В. Проєкт «Folk_ME»: погляд у майбутнє народномузичної освіти	106
Макаревич А. А. Третій фортепіанний концерт Петра Чайковського: історія видання і сучасний статус.....	110
Мазуренко А. В. Мікроінтервальні процеси як феномен комунікації в українському етнічному багатоголосному співі	112
Мацієвський І. В. Когнітивна етномузикологія в контексті засадничих категорій фольклористики.....	117

Москалець О. В. Раритетні примірники нот видавництва «Артарія» в колекції графів Розумовських	120
Назар Л. Й. Первістки вітаїзму в галицькій музиці першої половини ХХ століття (на прикладі творчого дуумвірату Станіслава Людкевича та Василя Барвінського)	124
Назаренко К. М. Соната для скрипки і фортепіано № 1 ор. 32 <i>ре мінор</i> Федора Якименка у світлі присвятих творів Ежену Ізаї	128
Німилович О. М. Солоспівки Богдани Фільц на поезії Олександра Маландія	133
Обух Л. В. Творчість Мирослава Скорика у проєктах Олександра Пірієва	137
Опанасюк О. П. «Тихі пісні» Валентина Сильвестрова: принципи культурно-інтенціональних акцентуацій	142
Осмачко Ю. О. Мистецька діяльність композитора Юрія Фіали крізь призму міжкультурної комунікації	146
Петришина Т. В. Хоровий концерт доби класицизму: питання сольного вокального виконавства	151
Пришляк А. Р. Кларнетне тріо Льва Колодуба в контексті розвитку жанру в музичній культурі ХХ століття	154
Прокопова О. В. Жанр оркестрової мініатюри у творчості Ганни Гаврилець (на прикладі «Хоралу» для струнних)	159
Ракочі В. О. Традиційне і новаційне в оркестровці Третього концерту для оркестру «Голосіння» Івана Карабиця	163
Романюк Л. Б. Денис Січинський — постать митця на тлі історичної доби (до 155-річчя від дня народження)	167
Савицька О. П. Трио-соната «Штейнкерк» («La Steinquerque») Франсуа Куперена: проекції програмності	172

Сікорська І. М. Ірена Стецура: внесок в українську культуру (до 90-річчя від дня народження)	177
Созанський Й. Й. Першовиконання симфонічних творів композиторів української діаспори (світова прапрем'єра Гомеоморфії ІV Леоніда Грабовського)	181
Співаковський О. Ю. Опера Бели Бартока «Замок герцога Синя Борода» в контексті угорсько-українських зв'язків	186
Степанова А. О. Українське саксофонне мистецтво і міжнародний фестивально-конкурсний рух	190
Степурко В. І. «Варіації на шведську тему» Мирослава Скорика як історичний і психологічний наратив	193
Тавлай Г. В. Соотношение психологического и музыкально-аналитического начал в становлении традиционного песенного многоголосия.....	198
Таранченко О. Г. Поезія Тараса Шевченка як фактор становлення творчої індивідуальності Бориса Лятошинського.....	200
Трусенко С. Г. Постаць Ярослава Верещагіна у дзеркалі джерел.....	203
Фадєєва К. В. Фортепіанні твори Кароля Шимановського: методи структурного аналізу	206
Шамонін О. Г. Творчість Івана Карабиця у фондах Українського радіо. Комунікативний аспект	209
Шестеренко І. В. Нові обрії дослідження творчості Віталія Кирейка 2000-х років	212
Шиленко Л. А. Участь світових дизайнерів у підготовці музично-театральної вистави.....	216
Яловенко О. В. Вокальна творчість Євсевія Мандичевського в контексті музики композиторів української діаспори європейського континенту.....	219

ТИМОШЕНКО М. О.

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

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

НЕКЛАСИЧНА МЕТОДОЛОГІЯ В ДОСЛІДЖЕННЯХ ТВОРЧИХ БІОГРАФІЙ МИТЦІВ

Дослідження творчих біографій митців залишаються необхідним і перспективним напрямом наукового пошуку у вітчизняній гуманітаристиці та мистецтвознавстві. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського як потужний дослідницький центр формує актуальні теми і принципи таких розвідок, за якими можна побачити дещо більше — вони є органічною складовою інституціональної ідентифікації Академії та маркером її унікальності: майже в усіх сучасних композиторів, видатних виконавців і педагогів життєвий і творчий шлях обертався навколо нашої Alma Mater, формуючи особливі траєкторії зустрічей, спілкування, професійного й особистісного вдосконалення. І ця конференція промовисто свідчить про таку унікальність — визначні постаті творили й продовжують творити історію української музичної культури.

Збереження пам'яті про них, вивчення їхньої творчої спадщини є об'єднавчою, інтегративною темою. Ракурс наукових дискусій може змінюватись у підходах та принципах, до чого спонукає й сучасна некласична методологія дослідження творчих біографій композиторів, виконавців, педагогів.

Зосередимось на окремих аспектах «некласичності» біографістики, визначимо актуальні принципи досліджень у цій сфері. Біографічний підхід є похідним у визначенні людиномірності культури, що становить характерну ознаку некласичної парадигми, спрямовану до індивідуально-особистісної сутності культури.

Біографічний аспект в гуманітаристиці ілюструють слова відомого дослідника П'єра Бурдьє: «Історія життя — це одне з тих понять здорового глузду, які незаконним шляхом потрапили в науковий світ» [1, с. 75]. Некласика означає кінець «біографічного позитивізму» як об'єктивізації життєвих подій, записаних кимось, перипетій, спогадів про них, викладених у їх хронологічній послідовності.

На перший план висувається біографія текстів (В. Менжулін), на відміну від «біографічного тексту»: біографія текстів працює на рівні інтертекстуальності, утворюючи на матеріалах «класичної» біографії відкриті наративи: коментарі, інтерпретації, саморефлексії тощо («Біографічна риторика» П. Бурдьє).

Іншими словами, нелінійний біографічний дискурс (історія біографічних фактів та ідей) переводиться в дискурсивно-наративну площину «інших» текстів: інтертекстуальність виводить з іманентності одного тексту (біографії) до інших текстів. За О. Еткіндом, люди і тексти перебувають в одній дискурсивній площині і в такий спосіб взаємодіють, утворюючи систему біографій-нарацій.

Із першого принципу впливає другий — розуміння відмінності між моделями життя і моделями наративів про життя («біографічна нарація» П. Рікера) і між біографічною нарацією та біографічним дискурсом. Перший передбачає послідовність, структурованість, другий, навпаки, долає будь-яку послідовність і об'єктивність. Адже дискурс мови творить нову реальність, перетворюючи її на конструкт зі знань, поглядів, переконань, цінностей.

Митці, творчі особистості є також творцями й свого життя, адекватного своєму образу нарації, яка корелює з моделями соціального очікування. Тобто митець певної епохи творить нарації про себе відповідно до соціокультурних ідеалів творчої особистості. Поль Рікер визначав принцип біографічних дискурсів: «Усе розпочинається не з архівів, а зі свідчень» [3, с. 203].

Метод «біографічної інсталяції» (Л. Буряк) [2] позиціонує біографічний дискурс як відтворення багатоманітних

проявів життя людини, як «монтаж» окремих його складових, наголошуючи на суперечностях і невідповідностях (а не на узгодженнях і послідовностях, на відміну від класичної біографістики).

Отже, наведена неklasична біографістика спрямована передусім на конструювання біографії як інтертексту в добу кризи метанаративів. Нескінчена кількість оповідей безпосередньо залежить від поліваріатних контекстів їх інтерпретацій на стику культурології, мистецтвознавства, філософії, лінгвістики, психології, соціальної антропології.

Список використаної літератури

1. Бурдые П. Биографическая иллюзия / ИНТЕР: ИНТЕРакция. ИНТЕРвью. ИНТЕРпретация, 2002. № 1. С. 75–81.
2. Буряк Л. І. Інсталяція як біографічний конструкт // Українська біографістика. Київ, 2017. Вип. 15. С. 13–42.
3. Рикер П. Память, история, забвение / пер. с франц. И. И. Блауберг, И. С. Вдовина и др. Москва : Изд. гуманитарной литературы, 2004. 728 с.

АГАЙ КУХИ АМИН

Етномузиколог, преподаватель теории музыки, этномузикологии и скрипки частного Университета музыкального искусства (Шираз, Иран).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3944-1922>

ИНТОНАЦИИ КАШКАЙСКИХ МУГАМОВ В ПОЭЗИИ ЮСУФ-Э ХОСРОУ (ПРЕЗЕНТАЦИЯ АУДИОДИСКА)

Юсуф-э Хосроу — кашкайский поэт, творчество которого составляет одну из важных частей устной лирической кашкайской литературы. Точные даты рождения и смерти его неизвестны, однако, опираясь на устные предания, можно сказать, что он жил во второй половине XIX — начале XX веков. Юсуф-э Хосроу занимал высокое положение в кашкайском обществе. Он был из знатного рода

кашкайских ильхани (чин, приближённый к хану), а также состоял в должности писаря, поскольку владел несколькими языками и глубоко знал персидскую поэзию.

Предания хранят сведения о том, что он был влюблён в кашкайскую девушку Султан. Однако влюблённым не суждено было быть вместе, и, в связи с этим, Юсуф-э Хосроу покинул свой пост, родных, раздал своё имущество, выбрал жизнь странствующего поэта и умер в одиночестве.

Поэзия Юсуф-э Хосроу насыщена лирическим чувством, неземным по своей природе. В облике его возлюбленной Султан собраны идеальные человеческие качества, поэтому этот образ приобретает значение символа, недосягаемой мечты, иллюзии.

Стихи Юсуф-э Хосроу — это своего рода дневник его жизни, отражающий все её этапы, от первой встречи и знакомства с Султан до последнего вздоха поэта. Каждое стихотворение связано с определённым событием в реальной жизни поэта или воплощает его мечтания о нём. В связи с этим, в структуре стиха можно найти наиболее распространённые поэтические приёмы (эпитеты, метафоры, аллюзии, аллегории, гиперболы и др.). С их помощью поэт то передаёт реальный разговор с Султан, то мысленно говорит с ней, ассоциируя свою возлюбленную с «лунной ночью».

Известно, что некоторые поэзии Юсуф-э Хосроу, по преданию, связаны с определёнными кашкайскими мугамами. Но в этой работе эти стихи не рассматриваются.

Для записи аудиодиска отобраны семь стихов Юсуф-э Хосроу, составившие основу семи треков. Опираясь на силлабический анализ стихотворений, их формы, ритмоинтонационной структуры, характера и образов, я решил озвучить их на основе подходящих по параметрам кашкайских мугамов, не использованных до сих пор по отношению к этим стихам Юсуф-э Хосроу. Важно также подчеркнуть, что жанр записанной работы — декламирование поэзий с музыкальным сопровождением.

В записи произведения участвуют: я (как автор и исполнитель на скрипке и альте) и мои ученики Бехруз Агай Кухи (фортепиано) и Салар Надэри (вокальная партия).

Доминуючим в музикальному супроводженні стихів став принцип імпровізації на основі отобраних кашкайських мугамов, з допомогою якого вдається створити звукоізобразительний ряд — звукову картину кожного з стихотворень. Во время записи мне казалось, что я и сам, в первую очередь, слушатель, а не исполнитель, что пребываю в гостях у этих неземных звучаний.

Звуковой ряд диска можно представить как две разные образные сферы. Одна из них передаёт общее настроение декламуемого текста посредством вокальной и фортепианной партий (первый — пятый треки).

Доклад супроводжується музикальними ілюстраціями: пропонується послухати два заключительних трека (шестой и седьмой), представляющие иную образную сферу произведения. Здесь отсутствует фортепиано, но к вокальной партии присоединяются альт и скрипка. Импровізації обоих треків побудовані на основі принципів філософії дуалізму, втіленої в образах влюблених (поэта и его Султан). Образ поэта — основной для імпровізації — представлений стихотворною декламацією (як би з першого лица) і посилено тембром альту в низькому регістрі — приглушеним, матовим, уставшим. Образ коханої поета Султан з'являється епізодически і представлений тембром скрипки. Взаємодіють ці образи по принципу взаємодоповнення і діалога.

Свою роботу я посвящаю пам'яті мого дорогого педагога — професора **Елени Івановни Мурзиной**, під чутким керівництвом якої я вивчав кашкайські фольклорні традиції і успішно захистив магістерську роботу в моєй *alma mater* — Національній музикальній академії України імені П. І. Чайковського.

AGHAIE KOOHI AMIN

Ethnomusicologist, Professor of Music Theory, Ethnomusicology and Violin at the Private Music University in Shiraz (Shiraz, Iran).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3944-1922>

THE INTONATIONS OF QASHQAI MUGHAMS HIDDEN IN THE POETRY OF YUSUF-E KHOSROW (PRESENTATION OF AUDIO DISC)

Yusuf-e Khosrow is a Qashqai poet, whose work is one of the important parts of the oral lyrical literature of Qashqai. The exact dates of his birth and death are unknown. However, based on oral traditions, it could be predicted he lived in the second half of the 19th — early 20th centuries. Yusuf-e Khosrow has held a high position in Qashqai society. He was from a noble family of Qashqai Ilkhanis (a rank close to the khan), and also held the post of a clerk, since he spoke several languages and knew Persian poetry profoundly.

The legends and sagas contain information that he was in love with the Qashqai girl so called Sultan. However, the lovers were not destined to be together, and in this regard, Yusuf-e Khosrow resigned his position, left his relatives, distributed his property, and chose the lifestyle of being a wandering poet and ultimately died alone.

Yusuf-e Khosrow's poetry is filled with an extremely wide and deep lyrical feeling that has an unearthly character. The poet fills the image of his beloved Sultan with ideal human qualities, which is why her image takes on the meaning of a symbol, an unattainable dream, an illusion.

The poems of Yusuf-e Khosrow are a kind of his life's diary, which reflects all its contents from the first meeting and acquaintance with the Sultan to the poet's last breath. Each poem is tied to a specific event in the poet's real life or embodies his dreams of this event.

In this regard, in the structure of the verse, one can find the most common poetic devices (epithets, allusions, personi-

fications, metaphors, etc.), with the help of which the poet first conveys a real conversation with the Sultan, then mentally refers to her, associating her beloved with the “moonlit night”.

According to legends, we know that some of Yusuf-e Khosrov’s poems are associated with certain Qashqai Mughams, but in our present work we deliberately avoid and do not use these poems.

For the recording of this audio CD, I selected seven poems by Yusuf-e Khosrow, which formed the basis of seven tracks. Based on the syllabic analysis of the poems, their forms, rhythmic-intonation structure, character and images, I decided to voice them on the basis of the appropriate Qashqai Mughams, which have not been used so far in relation to these poems by Yusuf-e Khosrow. It is also important to emphasize that the genre of the recorded work is recitation of poetry with musical accompaniment.

Participants in the recording of the work are me (as an author and performer on violin and viola) and my students Behrooz Aghaie Koochi (piano) and Salar Naderi (vocal part).

The dominant aspect of the musical accompaniment of the poems has become the principle of improvisation based on selected Qashqai Mughams with the help of which it is possible to create a sound-visual series — a sound picture of each of the poems. During the recording first of all it seemed to me that I was a listener, and not a performer. It seemed that I was visiting these unearthly sounds.

The sound row of the disc can be represented as two different shaped spheres. One of them — recitation-vocal-piano (from 1 to 5 tracks) — conveys the general mood of the text through the vocal and piano parts.

The last two tracks (6 and 7) represent another figurative sphere of the work. There is no piano here, but the viola and violin join the vocals. The improvisations of both tracks are based on the philosophy of dualism, embodied in the images of lovers (the poet and his sultan). The image of the poet — the main one for improvisation — is represented by poetic declamation (as if from the first person) and enhanced by the timbre

of the alto (muffled, matte, tired, in a low register). The image of the beloved poet, the Sultan, appears episodically through the violin. The interaction of these images occurs according to the principle of complementarity and dialogue.

I would like to devote my work to the memory of my dear professor Elena Ivanovna Murzina, under whose dedicated guidance I studied the Qashqai folklore traditions and successfully defended my master's work within the walls of our Music Academy.

АНТІПНА І. О.

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

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

ЦЕНТР МУЗИЧНОЇ УКРАЇНІСТИКИ: ВІД ВИТОКІВ ДО СЬОГОДЕННЯ

«Згідно Постанови ради НМАУ в грудні 1995 року було утворено міжкафедральний координаційний центр з проблем розвитку української музичної культури, педагогіки та виховання (скорочено — Центр музичної україністики)» [2], який очолив Іван Федорович Ляшенко — проректор, завідувач кафедри історії української музики. Так з'явився осередок передових музичних, мистецьких та освітніх ідей, провідник фундаментальних ідей Академії та генератор творчих проєктів.

І. Ф. Ляшенко ще за часів свого ректорства (1968–1974) розробив програму, пов'язану з «концепцією гуманізації та гуманітаризації національної освіти» [2, с. 3]. І лише завдяки об'єднаним зусиллям ректора О. С. Тимошенка й І. Ф. Ляшенка вдалося втілити його ідею.

Так, спочатку центр мав на меті формувати мистецьку еліту українського суспільства, співтворця європейської і світової культури. Аналізуючи структуру й науково-

педагогічний склад підрозділів центру, бачимо дві провідні лінії діяльності, які виражалися у відділеннях — відділенні музичної етнології та відділенні української музичної педагогіки. У початковому складі цих відділень (як це бачив І. Ляшенко) — провідні науковці, професори і доценти академії, що свідчить про високий інтелектуальний потенціал та професійний підхід до проблемних питань, вирішенням яких займався центр.

У 1999 році посаду директора Центру музичної україністики зайняв композитор, член-кореспондент Академії мистецтв України, лауреат Державної премії імені Тараса Шевченка, завідувач кафедрою історії української музики, Герой України, професор Мирослав Михайлович Скорик.

За роки існування центру впроваджуючи концепцію, розроблену засновником І. Ф. Ляшенком, здійснено колосальну роботу: засновано щорічну конференцію «До 100-річчя київської консерваторії» (2010, 2011, 2012, 2014 роки), проведено наукову конференцію «Українська та світова музична культура: сучасний погляд» (29–30 вересня Київ, 2003), Чотирнадцятий міжнародний фестиваль «КИЇВ МУЗИК ФЕСТ'2003» Назустріч 90-річчю НМАУ ім. П. І. Чайковського (2003), Міжнародну наукову конференцію «Степан Дегтярьов та його сучасники: музичний класицизм у Східній Європі (до 250-річчя від дня народження С. Дегтярьова)» та концерт із творів майстра в рамках VIII Міжнародної Пасхальної Асамблеї «Духовність єднає Україну» (2016) тощо.

Сьогодні, розвиваючи традиції, закладені І. Ф. Ляшенком та О. С. Тимошенком і продовжені М. М. Скориком, Центр музичної україністики має на меті розширювати вектори своєї діяльності відповідно до тенденцій, які диктує сучасність. Так, центр здійснює діяльність за такими векторами:

- науково-дослідний;
- культурно-проектний;
- музично-просвітницький.

Науково-дослідний передбачає ґрунтовну наукову розробку питань: життя і творчість Мирослава Скорика, його

композиторська, педагогічна, культурно-просвітницька, громадська діяльність; розвиток української музики як в Україні, так і за кордоном; діяльність композиторів української діаспори у світі. Цей вектор передбачає організацію наукових конференцій, семінарів, дискусій, підготовку наукових видань, роботу з рукописами та першоджерелами. У межах цього вектору діяльності можливі залучення до цих проєктів інших навчальних закладів та інститутів, укладання угод про співпрацю, спільна організація наукових заходів.

Культурно-проектний вектор діяльності передбачає організацію культурно-мистецьких проєктів регіонального, всеукраїнського та міжнародного рівнів, залучення до цих проєктів наукових товариств, культурних центрів, музичних колективів (як професійних так і студентських у межах виконавської діяльності кафедр), закладів мистецької освіти всіх рівнів, дитячих музичних шкіл і т. п. Цей вектор діяльності передбачає також заснування щорічного фестивалю пам'яті Мирослава Скорика, у рамках роботи якого колективи будуть виконувати твори композитора.

Музично-просвітницький вектор діяльності. Центру музичної україністики передбачає збереження традицій, закладених І. Ф. Ляшенком та М. М. Скориком у НМАУ ім. П. Чайковського шляхом залучення його учнів до проєктів, організованих Центром, створення кімнати-музею імені М. Скорика. Окремою складовою музично-просвітницького вектору може стати співпраця з кінофестивалями, кінотеатрами і т. п. та організація кінопоказів із фільмів, мультфільмів, до яких композитор писав музику в межах їх культурно-просвітницьких проєктів. Також в рамках роботи центру можлива організація проєктів, спрямованих на створення мистецького простору нового покоління, синтезуючи всі музично-культурні досягнення з новітніми технологіями. Окрім зазначених заходів, діяльність центру може бути спрямована на:

— створення курсів підвищення кваліфікації для викладачів мистецьких шкіл і навчальних закладів середньої музичної освіти;

- розширення контактів та діяльності центру на міжнародне музично-наукове товариство;
- залучення до співпраці навчальних закладів та мистецьких установ Європи та світу;
- створення нової моделі музичної української педагогіки шляхом розробки робочих програм освітнього компоненту початкової мистецької освіти загального мистецького спрямування з музичного мистецтва.

Список використаної літератури

1. Ляшенко І. Ф. Музична україністика в світлі сучасної культурної політики: аспекти гуманізації та гуманітаризації національної освіти // Українське музикознавство : наук.-метод. зб. Київ, 1998. Вип. 28. С. 3–8.
2. Центр музичної україністики // Національна музична академія України імені П. І. Чайковського [сайт]. URL: <http://knmau.com.ua/nauka/tsentr-muzichnoyi-ukrayinistiki/> (дата звернення: 20.10.2020).

АНТОНЮК Р. В.

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка; заслужений артист України, здобувач кафедри історії музики, соліст-концертмейстер кафедри концертмейстерства; соліст чоловічого квартету «Tenors Bel’Canto», (Львів, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5727-3945>

ЖАНР ВОКАЛЬНОГО ЧОЛОВІЧОГО КВАРТЕТУ У ТВОРЧОСТІ ФІЛАРЕТА КОЛЕССИ

Філарет Колесса — автор не лише ґрунтовних музикознавчих праць, а й численних композиторських опусів переважно хорової і ансамблевої вокальної музики. Свого часу його твори мали широку популярність, а з плином часу та з відомих ідеологічних причин частина з них, як і багатьох його сучасників, була вилучена з обігу. Маючи гідну вітчизняну і європейську композиторську школу

(О. Нижанківський, Д. Січинський в Галичині та А. Брукнер у Відні), Ф. Колесса є автором високохудожніх творів. Особливої уваги він надавав чоловічому співу, який набув значного розвитку в Галичині у другій половині ХІХ століття. Репрезентований у творчості майже всіх тогочасних галицьких композиторів, чоловічий хор або квартет¹, створив художньо неповторний, національно своєрідний у європейському континуумі лідертафель. Наставники композитора о. О. Нижанківський і Д. Січинський були аматорами чоловічих квартетів, як і А. Брукнер, продовжував розвивати традиції ансамблевого чоловічого співу у своїх релігійних композиціях.

Ще студентом філософського факультету Львівського університету (1892–1896), після закінчення Віденської духовної семінарії та проходження курсу гармонії в А. Брукнера, Ф. Колесса опублікував багато обробок народних пісень, зокрема хорів в'язанки («На Щедрий Вечір», «Вулиця», «Козаки в піснях народних»), готував до видання збірки «Обжинки» і «Гагілки» і велику збірку обробок для чоловічого й мішаного хорів «Наша дума» (1902). Особливо цінними є видані у Відні 1915 року «Воєнні квартети»². І хоч наукова праця відволікала Ф. Колессу від композиції, та, вивчаючи фольклор, митець писав водночас свої найкращі твори, частина з яких адаптована для чоловічого хору чи квартету.

¹ У європейській і галицькій традиції специфічний різновид «чоловічих квартетів на мужеські голоси або мужеський хор», що доводило поліфункційність композицій, які успішно виконували і сольні чоловічі квартети, і «вісімки», «дванадцятки» чи «шістнадцятки» чоловічих хорів. Демаркаційну лінію між камерним хоровим і ансамблевим виконанням практично неможливо провести, оскільки композитори писали ці твори з думкою про рівнозначне виконання обома складами.

² Ілюстрував цю збірку Богдан Лепкий. Видання прикрашене його кольоровим малюнком, відбиває характер збірки: на тлі військових атрибутів (бубни і литаври) схрещені козацька шабля і старовинний музичний козацький інструмент. Поєднання кольорів червоного і чорного символізує, разом із цифрою 1915, трагізм часу (за Ф. Погребенником).

Твори у збірці «Козаки в піснях народних» розраховані на виконання циклу за типом в'язанки, або *Quadlibet*, — одна із форм попури (за принципом М. Лисенка), у якій автор пропонує невеликі переходи, записані дрібними нотами для плавних сполучень, вибудовуючи наскрізну композицію. Ф. Колесса позначає десять частин лише темповими ремарками, створюючи кантатно-сюїтний цикл із обробок козацьких пісень:

1. *Maestoso* «Ой, гук, мати, гук» (похідна, *ре-бемоль мажор*);

2. *Andantino* «Біда тому козакови» (лірична, *сі-бемоль мажор / до-мінор*);

3. *Allegro* «Ти козаче собою» (лірична, *фа мажор*);

4. *Andante moderato* «Ой, на горі жито» (плач, *до мінор*);

5. *Risoluto* «Ой, Морозе, Морозенку» (героїко-трагедійна, *соль мажор*);

6. *Andante* «Пісня про Нечая» (героїчна, доби Хмельниччини, *ля мінор*);

7. *Andantino* «Ой, їхали козаки з обозу додому» (лірична, *до мажор*);

8. *Moderato* продовження попередньої пісні (*ля мінор*);

9. *Allegretto* «Ой, їхали козаченьки з високої гори» (похідна, *сі-бемоль мажор*);

10. *Marciale* «Гей, на горі там женці жнуть» (маршова, *ре-бемоль мажор / сі-бемоль мінор*).

Автор по-новому вирішує структуру акапельної композиції, пропонуючи одноцільне десятичастинне полотно, звертаючись до традицій військових пісень доби козаччини, виконання яких було одним із витоків чоловічого вокального квартету.

У «Воєнних квартетах» — шість творів — Ф. Колесса звертається до трагічних сторінок січового стрілецтва, пропонуючи три обробки і три авторські композиції. Маючи великий етномузичний науковий досвід, він обирає незвично свіжі, навіть експресіоністичні виражальні засоби, продиктовані образним змістом. «Пісня січових Стрільців» (сл. О. Маковея) написаний на мелодію лемківської пісні

«Я до леса не пуйду», яку обрав поет (також автор багатьох похідних пісень), у гармонізації Ф. Колесси відкриває збірку «Воєнних квартетів». Автор оперує різними типами фактури (унісони, акордово-гармонічна й поліфонізована з елементами підголосковості, органних пунктів тощо), утворюючи розгорнене драматично-героїчне полотно з цікавими динамічними ефектами: фінал квартету має ознаки гетерофонії — утримані секстові й октавні органні пункти у крайніх голосах, тим часом як середні ведуть мелодичні підголоскові лінії, а динаміка *ppp* має відтворити стереофонічний ефект віддалення.

Трагедійністю овіяний плач-трен «Тим, що упали» (сл. Б. Лепкого) з розгорненою драматургічною концепцією, пронизаною зривами і драматичними кульмінаціями, між якими у багаточастинній композиції виділяється розділ *Larghetto* «Спіть, хлопці, спіть...» із підкресленими ладовими інтенсивами (змінність високих і натуральних IV, VI, VII, біладові колювання й міноро-мажорні перебіги у змінних тональних центрах *сі мінор* та *соль мінор*).

Монологічною речитативністю вирізняється «Думка на чаті» (сл. В. Щурата) — це трагічні роздуми бійця перед боєм, у яких гра *до мінору / до мажору*, кілька відхилень (*ля-бемоль мажор*, *мі мажор*, *соль мінор*), квазі-еліптичних зворотів (особливо «лоєнгрівівські» мотиви) і застосування низьких II, III, VI, VII чи комплексу підвищених IV, VI, VII надають цілому характеру складної психологічно-екзистенційної картини.

Кульмінаційним номером збірки є «Жовнярські похорони» (сл. О. Маковея). Це жалібний марш, автор творить наскрізну композицію, поетапно розкриває стадії рекрутської драми. Інтонації плачів, базовий думний лад (розсвічений численними ладо-гармонічними світло-тінями), театралізація сюжету шляхом персоніфікації героїв, імітація хоралів церковних інтонацій відспівування («*в могилу ніп його веде*») і звучання маршів військових оркестрів («*музика грає марші по дорозі*») — мають зображально-семантичне навантаження, «працюючи» на драматургію

поемного типу. Картині похоронів протиставляється про-
світлений епізод листа матері:

*А там в селі его убога мати
до нього пише лист дрібний:
«Мій сину наймилий, що чувати?
Чому не пишеш, чи гнівний?
Кланяєсь Настя Василеві свому...
Чи ти приїдеш на Різдво додому?..»*

Так завершується одна з найболючіших поезій
О. Маковея, написана 1894 року. Ф. Колесса переміщає перші
рядки у фінал, повертаючись до похоронної процесії:

*Помер рекрут і труби грають смутно
йому самотному в труні
під віком жалісної гри не чутно
бо він спочив у вічнім сні»).*

На словах останнього рядка композитор розбудовує
невелику коду, яка на *ppp* з відгомонами дзвонів вивершує
цей галицький реквієм. Увінчують збірку «Червона калина»
на мотив народної пісні та «Журавлі» (муз. Л. Лепкого,
сл. Б. Лепкого), до яких звертався Л. Ревуцький у «Галиць-
ких піснях», та інші українські митці.

Дискретна і шляхетна манера висловлювання, багат-
ство ладо-гармонічного мислення, оригінальність компо-
зиційних вирішень, трактовка ансамблевого потенціалу
у збірках «Козаки в піснях народних» і «Воєнні квартети»
Ф. Колесси є не лише прикладом своєрідного прочитання
військової тематики, новаторства музичної мови завдяки
своєрідному трактуванню фольклорного начала, а й нови-
ми вимірами розвитку жанру вокального чоловічого квар-
тету в українській музиці.

БОРЕЦЬКИЙ В. Я.

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка; старший викладач кафедри духових та ударних інструментів, здобувач кафедри історії музики. Львівська середня спеціалізована музична школа-інтернат імені Соломії Крушельницької; викладач відділу духових та ударних інструментів (Львів, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5093-7868>

СВОЄРІДНІСТЬ ЗВУКООБРАЗУ КЛАРНЕТА В МОНОДИЧНИХ ТВОРАХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ-ШІСТДЕСЯТНИКІВ

Монодично-сольне використання кларнета у творчості українських композиторів незначне. Хоч цей інструмент наявний майже в усіх оркестрових творах, ансамблевих жанрах. Композиції, написані для кларнета і фортепіано, зацікавлення сольним звучанням інструмента набувають поширення переважно у програмній музиці митців шістдесятників.

Один із перших українських творів для кларнета соло — «Українські витинанки» Л. Колодуба (1989). Зважаючи на традиції народного музикування, автор створює колоритне полотно за принципом в'язанки, відповідної монтажній техніці. Сучасні композиторські прийоми органічно поєднані з автентичними початками не лише інструментального плану. Інструментально-пастуші награвання становлять основу кларнетної музики у вимірі традиції народного музикування. До цієї виражальної сфери належать агогічні прийоми: *rubato*, *glissando*, *sforzando*, тембрально-просторові акустичні моменти¹ (ефект луни, динамічні градації тощо).

¹ Усупереч семантиці тиші, відповідній генеральним паузам: «на цьому звуці й у ферматному такті можна зіграти багатозвуччя, на бажання виконавця, за системою Барталоцці» (ремарка автора), композитор прагне швидше досягнути ефекту відлуння, а не мовчання, сповнюючи звуковий об'єм обертоновими барвами, розсіюючи звуки в акустичному просторі.

Танцювальні інтенсиви метро-ритмічних і мелодико-інтонаційних начал (коломиївкові теми, змінна метрика й поліритмія) і вокально-пісенні прийоми композитор переносить на матеріал кларнета, який має вокальну природу, застосовуючи не лише монологічні, а й діалогічні типи викладу. З кобзарсько-лірницьким ареалом пов'язані інтонації заплочки, розщеплення ступенів, думний і паралельно-змінний лади (вражає ладова барвистість твору загалом).

Імітація гри на різних інструментах (духових, ударних, струнних, наприклад, трембітного гоеканя чи ударних інструментів із тупанням ногами і підскоками в епізоді чоловічої коломийки) збагачує звукову палітру і свідчить про активне залучення сонорно-тембральної техніки. Імпровізаційність суттєво впливає на формотворчі засади «Українських витинанок»: вільна структура має ознаки неконтрольованого награвання. Завдяки глибшим смислам, знаково-семантичним кодам, асоціативним паралелям композитор вибудовує внутрішньо струнке в драматургічній довершеності полотно. Так, уперше кларнет соло набуває національного статусу в неофольклористичному ключі.

Особливо зацікавлює «Нлас II» для бас-кларнета Л. Грабовського (1994)¹. «Моя скромна музична данина Д. Шостаковичу не містить формальних загадок, ні синтак-

¹ Як зазначає автор, «НЛАС II написано на пропозицію О. та Л. Слободяник, засновників і співголів Міжнародного фестивалю мистецтв Морріс-Морристаун-Нью-Джерсі, у зв'язку з надзвичайно талановитим молодим канадсько-українським віртуозом — кларнетистом і саксофоністом Б. Гіляшем. Після прослуховування його гри в одному з концертів у Нью-Йорка, я був глибоко вражений його витонченим звуком, бездоганною технічною майстерністю і загалом особистістю музиканта. Коли я дізнався про концерт, який повністю планувався і присвячувався пам'яті Д. Шостаковича, якого я знав особисто, в його останні роки, виникла вже ідея п'єси для Б. Гілляша. Таким чином, свого роду некролог для бас-кларнета соло, який так часто використовував великий російський композитор в його оркестрових творах, спричинився до появи цього твору. Здавалося, що це була найприродніша відповідь на поставлене завдання» [1].

сичних секретів або будь-яких інших інновацій — та й цього не повинно бути. Я просто розмірковував і зафіксував на папері мою внутрішню музику “втікача казкових видінь”. Я вставив у неї кілька коротких цитат з симфоній і концертів Д. Шостаковича і з моєї власної музики, створеної на початку 1960-х, коли велика людина, прихильно відповіла на мій дебют композитора і ми зустрілися в перший раз» [1].

Автор вводить в образно-естетичну палітру кларнета сакральний аспект. Використовуючи модель Другого гласу, на який нанизується діалог із мікро-цитат Д. Шостаковича і таких же уривків авторських тем, він творить цю поминальну епітафію, розмову-молитву. Вільна конструкція твору, витримані довгі звуки, вільне нанизування мікроелементів, тривалі промовисті паузи викликають містичне, глибоко медитативне споглядально-молитовне враження. У Л. Грабовського цей інструмент постає виразником містично-сакраментального начала: небагатослівність, свідоме обмеження «віртуозного» потенціалу, використання мінімалістичних вебернівських прийомів письма.

«Містеріозо» В. Сильвестрова (1996) виявляє ще одну грань монодичного бачення кларнета. Медитативний стрій, спроби якнайглибшого екзистенційного занурення в пошуках вселенських космічних істин виказує використання кларнета у В. Сильвестрова як інструмента містерійного, однак вирішується містерія не на рівні людської драми, а значно ширше — як містерія-діяння Всесвіту, з видимим і невидимим світом, із минулим і прийдешнім.

В. Бібік у «Звуках нічного міста» для кларнета соло теж по-філософськи трактує цей інструмент, розкриваючи грані тембру як абсолютно сучасної звукової аури людини межі ХХ–ХХІ століття¹. Композитор порушує болючу тему сьогодення «дітей асфальту» в урбаністичному середовищі, звукописуючи враження, алюзії емоцій на синестетич-

¹ В. Бібік автор Концерту-симфонії для кларнета й оркестру (1994), Сонати для кларнета і фортепіано (2004), твору для кларнета соло «Музика нічного міста», а також Квінтету для дерев'яних духових.

ному рівні. Так кларнет постає виразником і техногенної сфери, прориваючи крізь механістичність ритму життя людини ХХ століття, самої людини як феномена буття позачасового, де тембр кларнета водночас візуалізує шлях із небуття (втраченого) до навіть віртуального буття.

Найбільш плідним і прогресивним в експлуатації сольного кларнетного звучання став Є. Станкович¹. Три об'ємні сольні композиції для кларнета були створені 1996 року для сучасного французького кларнетиста Філіппа Кюпера (Philippe Cuper), прихильника й ініціатора монодичного виконавства. Це «Монолог», «Sonata per Clarinetto in B» та досі єдиний в українській і світовій музиці сольний концерт для кларнета — Концерт із програмною назвою «Гра над прірвою». Концептуально ці твори можна об'єднати в одну триактну «монологічну кларнетну драму», яку розіграє інструментальний тембр — один із найбільш містичних, багатих за своєю палітрою та імітативно-сонорними можливостями. «Твори Є. Станковича для кларнета соло відрізняє тяжіння до монологічності вислову, гострої експресивної емоційності, самотності індивідуального композиторського словника, пошук новітніх сфер виразовості інструмента в ладово-інтонаційному, штриховому, звукоутворюючому, тембро-динамічному відношеннях, рельєфна символічна семантика та етнохарактерність», — зазначає

¹ Сольними композиціям Є. Станковича передують Камерна симфонія № 5 для кларнета і струнних (1995). В ансамблевих творах кларнет знайшов своє яскраве втілення у Мікросимфоніях «Музика для небесних музикантів» для квінтету духових (1993) та у творі «Що сталося в тиші після відлуння» для шести виконавців (скрипка, віолончель, флейта, кларнет, фортепіано, ударні, 1993). До кларнетного 1996 року належить також тріо з поетичною назвою «Квітучий сад і яблука, що падають у воду...» для кларнета, віолончелі і фортепіано. У подальших творах Є. Станковича кларнет також відіграватиме помітну роль, зокрема у Восьмій камерній симфонії для голосу, флейти, кларнета, скрипки, віолончелі, фортепіано та ударних інструментів (1997), Двох Пасакаліях «Для віку, що приходить, та віку, що минає» для флейти, кларнета, гобоя, фортепіано і струнного оркестру (1998).

І. Проців [2, с. 91]. Додамо, що в цих творах Є. Станкович тяжіє до філософічності, з гострим експресивно-драматичним переосмисленням лірики.

Отже, у монодичних композиціях для кларнета митці-шістдесятники розкривають нові грані інструмента відповідно до світових виконавсько-стильових тенденцій, творячи і зберігаючи його національну неповторність.

Список використаної літератури і джерел

1. Грабовський Л. Передмова // Грабовський Л. НЛАС II (Некролог для Дмитра Шостаковича) для бас-кларнета без супроводу [Ноти]. [Рукопис].

2. Проців І. В. Композиції Євгена Станковича для кларнета соло в контексті полікультурних естетико-мистецьких і виконавських традицій // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. 2012. № 1. С. 86–92.

ВАВРИЩУК С. П.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського; аспірант творчої аспірантури кафедри хорового диригування (Київ, Україна).

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

ІСТОРИЧНА ОРАТОРІЯ «ВІЮТЬ ВІТРИ»

ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ: ОСОБЛИВОСТІ

ОПРАЦЮВАННЯ НАРОДНОПІСЕННИХ ДЖЕРЕЛ

Історична ораторія «Віють вітри» — це новий масштабний твір Ганни Гаврилець, однієї з найяскравіших представниць сучасної української композиторської школи, у спадщині якої центральне місце належить хоровим творам. Ораторія продовжує фольклорний напрям у творчості композиторки, представлений такими відомими творами, як музично-сценічне дійство «Золотий камінь посі-

емо», фольк-ораторія «Барбівська коляда» («Буковинське різдво» в редакції хору «Київ»), фольк-концерт «Крокове колесо», різножанрові обробки народних пісень тощо. Художні особливості твору і його виконавські прочитання, зацікавлення ним громадськості в різних областях України, відсутність його музикознавчого аналізу зумовлюють актуальність і новизну теми.

Історичну ораторію «Віють вітри» написано для хору, бандури й ударних інструментів. Її створено у межах проекту, приуроченого до 100-річчя культурно-мистецької місії Олександра Кошиця, над яким працювали: замовник — диригент муніципального академічного камерного хору «Київ» Микола Гобдич, композиторка Ганна Гаврилець, режисер-постановник Василь Вовкун і аранжувальник партії ударних інструментів Георгій Черненко протягом трьох років (кінець 2014 — початок 2017). Офіційна прем'єра опусу відбулась 30 квітня 2017 року в Києві під час Великоднього концертного туру хорового колективу на ІХ Міжнародної Пасхальної асамблеї.

Музично-вербальною першоосною ораторії Г. Гаврилець є віднайдені М. Гобдичем в архівах Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського обробки історичних пісень, зібрані О. Кошицем під час Кубанської експедиції (1903–1905). Композиторка дібрала й поєднала у драматургічну цілісність 12 обробок українських народних пісень.

Оснoву драматургії ораторії становить принцип контрасту, що проявляється на таких рівнях:

1) виконавського складу пісні (зіставлення звучань мішаного, жіночого, чоловічого хорів; жіночого і чоловічого соло для персоніфікації образів пісень — образи чайки, москаля, Кулини і козака; *a cappella* чи у супроводі інструментів);

2) жанру (епічні, героїчні, ліричні, жартівливі мотиви у піснях);

3) образно-тематичному рівні (козацтво, поневолене ярмом Московії (образи московського Царя і

Голіцина в піснях №№ 1, 6, 9, 10, 11), ляхів (образ пана Хорвата, загалом згадка про польський народ у піснях № 2, 11), турків (образ турецького Султана і турецького ринку невольників у піснях № 3, 6) і татар (образи Хана і його алегорії чорної хмари у піснях № 5, 6); образ українського козацтва (пісня № 7, 12); дівочий образ — символічний образ чайки (№ 8 «Ой горе чайці»), дівчина Марися (№ 3 «Ходить турчин по риночку») і дівчина Кулина (№ 4 «Їхав козак з України»);

4) темпу, що корелює з емоційно-образним змістом (№ 1 *Andante*, № 2 *Allegro*, № 3 *Lento*, № 4 *Allegro*, № 5 Тужливо, № 7 *Allegro*, № 8 *Lento*, № 9 Протяжно, № 11 *Andantino*, № 12 *Maestoso*);

5) фактури (гомофонно-гармонічна, акордова фактури, імітаційно-поліфонічний тип) тощо.

Важливими етапами драматургічного розвитку ораторії є епічний зачин (№ 1 «Уже літ за двісті»), розвиток ідеї національно-визвольних змагань (№№ 2–7, 9–11), лірико-трагедійна кульмінація (№ 8 «Ой, горе чайці»), героїчний фінал (№ 12 Гей ну, хлопці до зброї).

Ознаки цілісності циклу ораторії виявляються як на рівні організації поетичного тексту (лейтсловосполученням твору є пара слів «козак і кінь» у текстах кожної з дванадцяти пісень у парі або окремо, символізуючи головний образ козацтва), так і на рівнях *драматургії тональностей*, *розмірів* (домінування дводольних розмірів, що походить, зокрема, від похідних козацьких пісень), *метроритму* (лейтритмоформулою циклу є мотив «чотири вісімки — чверть — дві вісімки» з модифікаціями), інтонаційно-тематичні арки (№№ 1, 6) тощо.

За словами Ю. Чекана, «Ганна Гаврилець розгортає кожен із 12 пісень у хорову поему, делікатно зберігаючи неповторний колорит першоджерела, розкриваючи та розвиваючи його потужні внутрішні ресурси» [3]. В інтерв'ю з Г. Луніною композиторка відзначила, що кожна її обробка — це, по суті, «оригінальний твір, який живе за своїми зако-

нами. У народній пісні можуть звучати всі 15 куплетів, і сприйметься це нормально. Обробка ж — зовсім інший жанр, що передбачає сценічне виконання. В ній головують своя драматургія, інші закони часу, простору, структурні параметри» [2, с. 142]. Підхід до опрацювання народно-пісенних джерел у композиторки щоразу індивідуальний і залежить від конкретного твору, але в обробці народних мелодій вона тяжіє «до суто музичних моментів, а точніше, — до технічних прийомів (структурних, інтонаційних, ладових, ритмічних, метричних)» [2, с. 141].

Головним у роботі з фольклором Г. Гаврилець вважає «не нашкодити», адже «пісня будь-якого народу — вже ідеал, досконалість, що не потребує ніякої обробки» [2, с. 143]. Як наголошує композиторка, «...за основу в обробці береться певна ладова модель, яку допустимо розглядати в аспектах горизонталі і вертикалі або ж інтонаційного, ритмічного, тонального ходу. Іноді розумію, що одразу знайшла потрібний ключ і метод, тому і ритмічні засоби, і голосоведення виходять пластичними, природними. А все від чого? Обробка не суперечить першоджерелу, не несе в собі дисбаланс, дисгармонію» [2, с. 143].

Поетичні тексти пісень рясніють словами-символами, які допомагають глибше зрозуміти смисл збереженої в народнопісенних джерелах історії визвольної боротьби українського народу. Слова-символи, що трапляються в текстах, можна поділити на такі образно-тематичні групи:

— *славетного українського козацтва* — Дніпро, доля та ніж (№ 1), слава (№ 2), море (№ 3), душа, могила, стежка і Дунай (№ 4), гора і ліс (№ 7), жито (№ 8), явір, дуб і горіх (№ 9);

— *Батьківщини і Матері* — вода, вітер (№ 1), рожка (№ 2), золотії серпи (№ 5), зелена долина (№ 7), дорога і земля (№ 8), річка, дощ і трава (№ 11);

— *жіночої долі* дівчини Марисі — золото і рученька (№ 3);

— *багатства й сімейного щастя козака і Кулини* — воші (№ 4);

— *ворожого протистояння українського козацтва із турками* (образ турецького Султана у третій пісні), татарами (чорна хмара у № 5), москалями (образи московського Царя і Голіцина у № 10, горе у № 11), польськими ляхами (пан Хорват у № 11);

— *образи, пов'язані із християнськими віруваннями українців* — неділя (№ 5), церква, біле царство (№ 10), Святий Юрій (№ 12).

Серед **стилістичних ознак обробок народних пісень** ораторії «Віють вітри» відзначимо такі:

— *діалогічність викладення хорової партитури* (чергування сольних фрагментів із тутгійними, що відображають риси концертності твору, як у пісні № 10);

— *будова куплетів «заспів — приспів»*, пов'язана з відтворенням персоніфікованих образів циклу (дівчини та її рідного брата-турка в пісні № 3, козака і Кулини в № 4, роль оповідача в № 10);

— *засоби імітаційної* (фугато, проведення теми пісні канонем в октаву) *та народної поліфонії* (змінне багатоголосся, підголосковість, терцієві втори);

— *поліпластовість* (яскраво виявлена у пісні № 7);

— *метрична перемінність*;

— *тональні зсуви*, пов'язані з особливостями перемінних ладів мелодій фольклорних першоджерел;

— *використання різноманітних засобів вокально-тембрової «інструментовки»* (тоніко-домінантова хорова педаль, спів із закритими устами, гнучкі динамічні нюанси);

— *наскрізне оновлення, динамізація форми, пошук засобів подолання куплетності тощо.*

Підсумовуючи, зазначимо, що Г. Гаврилець, з одного боку, продовжує традиції поширеної в українській музиці вільної, динамізованої обробки, поєднуючи ознаки камерного (для хору *a cappella*) і концертного (для хору з інструментальним супроводом) виконавства та двох жанрово-естетичних принципів (за І. Коноваловою) — «домінуван-

ня елегійних, лірико-драматичних і трагічних настроїв» і «психологізації та драматизації (театралізації) первинної образності» [1, с. 18]. З іншого боку, в її обробках відчувуються і впливи нефольклорної тенденції 60–70-х років ХХ століття, зокрема таких чинників динамізації жанру обробки як «семантичне і структурно-композиційне втілення ідеї “узагальненої концертності” <...> осучаснення мовно-лексичного рівня обробок і модернізація їх вторинно-стильового комплексу (експресивно-загострене мовлення, ускладнення — інструменталізація тканини)» [1, с. 19]. З цього погляду, Г. Гаврилець продовжує розвиток сучасної «ускладнено-стильової» моделі хорової обробки, доповнюючи її принципами симфонізації, програмно-жанрової циклізації і театралізації фольклорних образів тощо.

Отже, Г. Гаврилець розвиває традиції хорової обробки народних пісень, сформовані у творчості українських композиторів — М. Леонтовича, Л. Ревуцького. Б. Лятошинського та інших.

Список використаної літератури

1. Коновалова І. Ю. Феноменологія музичної обробки (на матеріалі хорової творчості українських композиторів ХІХ–ХХ століть): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.01 Теорія та історія культури / Харківська держ. акад. культури. Харків, 2007. 19 с.

2. Лунина А. С. Анна Гаврилець. Аутентика: глубинная почвенность, ментальная характерность, национальная своеобразность ... — попытка понять «предел смысловой беспредельности»? ... // Лунина А. С. Композитор в зеркале современности: в 2 т. Т. 1. Киев: Дух і літера, 2015. С. 85–166.

3. Чекан Ю. І. «Віють вітри»: три історії в одному творі: стаття з буклету до СД «Ганна Гаврилець. Віють вітри». Київ, 2018.

ВАН ЮЙ

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка; здобувач кафедри історії музики. Лешанський педагогічний університет провінції Сичуань; викладач музичного факультету (Львів, Україна; Лешань, Китай).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7760-576X>

УКРАЇНСЬКІ ВТЛЕННЯ СЮЖЕТУ ПРО ТУРАНДОТ У СВІТОВІЙ МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ

В історії музичного мистецтва є сюжети, які особливо зацікавлюють композиторів різних епох і народів. До таких належить і казково-легендарна історія про принцесу Турандот, відображена в останній опері Дж. Пуччіні, яку протягом 300 років утілювали й інші композитори в різних музичних жанрах (опері¹, балеті¹, симфонічних опусах²),

¹ В оперному жанрі до цього сюжету у XIX ст. звертались передусім композитори австро-німецької школи, зокрема до драми Ф. Шіллера «Турандот» (1802): К. Блюменродер (Karl Blumenröder, 1908), Ф. Данці (Franz Ignaz Danzi, 1816), К. Райссігер (Carl Gottlieb Reissiger, 1835), А. Йенсен (Adolf Jensen, 1879), Т. Рехбаум (Theobald Rehbaum, 1888), австрійський митець нідерландського походження Й. В. ван Пюттлінген (Johann Vesque von Püttlingen), псевдонім Йоганн Хоувен (Johann Hoven, 1838); класик дансько-норвезької школи Г. С. фон Левеншйольд (Herman Severin von Løvenskiold, 1854), італійський композитор А. Бацціні (Antonio Bazzini, 1868) — учитель Дж. Пуччіні. І чи не «Туранда» А. Бацціні викликала в короля веризму бажання втілити цей сюжет, в останній опері якого образ Турандот сягнув свого апогею (1926). Проте пуччінівську «Турандот» 1917 р. випереджає опера Ф. Бузоні, який попередньо написав музику до вистави, масштабну оркестрову Сюїту оп. 41 «Турандот» (1906) і фортепіанне інтермецо «Покої Турандот» із циклу «Елегії» (1907). У другій половині XX століття Турандот виступає в оперному амплуа в англійського композитора Х. Браяна (Havergal Brian, 1951) та набуває специфічних утілень у творах китайських композиторів Хао Вей (китайський фінал до опери Дж. Пуччіні) і націоналізованому варіанті «Китайської принцеси

починаючи з першої постановки в ярмарковому французькому театрі Форі Сен-Лорен за п'єсою А. Р. Лесажа (Alain-René Lesage) і Ж.-Ф. Дорневаля (Jacques-Philippe d'Orneval) «La Princesse de la Chine» (музика Жан-Клода Жильє / Jean-Claude Gilles, 1717) і до сьогодні. В адаптації А. Р. Лесажем сюжетів псевдо-персидських казок і легенд «1000 і один день» («Les Mille et un jours», 1712) французького мандрівника Петі де ля Кроа (Pétis de La Croix) з'являється театральна-музична історія про китайську принцесу Турандот. Вагомий внесок у розкриття походження Турандот як вигаданого літературного персонажа належить українському сходознавцю А. Кримському³, який спростовує думку про

Турандот» в етнічній Сичуанській опері Вей Мінглюна (1995), здійсненої ще до першої постановки Дж. Пуччіні в Китаї 1998 року.

¹ Маючи яскраве екзотичне забарвлення, чи не всі сценічні прочитання мали численні балетні сцени, номери, навіть акти. Повноцінний балет постав 1944 року, написав його австрійський композитор Г. фон Ейнем (Gottfried von Einem) під керівництвом Л. Маліп'єро та Б. Блахера (Boris Blacher). Задум балету на теми К.-М. Вебера, однією з яких була ідея історії Турандот, виношували і Л. Мясін з П. Гіндемітом, однак він не здійснився, хоч гіндемітівська симфонічна «Турандот» знайшла згодом численні балетні постановки: Ж. Баланчина у Нью-Йорку (1952) з екстраординарними костюмами української дизайнерки В. Каринської; Дж. Гамоне (Jimmy Gamonet De Los Heros, 1991); Токійського балету (1992); Г. Лютмана (2009)

² До симфонічних прочитань належать численні увертюри до опер на цей сюжет (К.-М. Вебера, В. Лахнера, Г. фон Левеншйольда), які виконуються як самостійні твори. Натомість грандіозна симфонічна Сюїта ор. 41 Ф. Бузоні чи «Скерцо Турандот» із симфонічних «Метаморфоз» П. Гіндеміта — становлять яскраві зразки оркестрово-симфонічного втілення даного образу.

³ Кримський А. Вибрані сходознавчі праці в п'яти томах / НАН України, Ін-т сходознавства ім. А. Ю. Кримського. Т. IV : Іраністика. Київ : Стилос, 2008, 388 с. Крымский А. Е. «Тысяча и одна ночь» // Исследования о 1001 ночи, её составе, возникновении и развитии / вступ. ист.-лит. очерк А. Крымского ; пер. с малорус. с доп. авт. ; ст. [«Исследование об истории «Тысячи и одной ночи», её происхождении и развитии»] И. Эструпа, пер. с дат. Т. Ланге. Москва, 1904 (обл. 1905).

туранський, перський чи китайський родовід героїні, виходячи з поеми Нізамі «Райф Пейкар» (1196), відомої своїми сімома красунями. Одна з них — мудра слов'янка, вибудовує технічно досконалу фортецю, яку мають здобути претенденти на одруження з нею. Усі вони гинуть, і лише найдостойніший здобуває її руку; натомість китайська принцеса в Нізамі — ніжна і погідна — узагалі не має нічого спільного з кровожерливою європейсько-китайською Турандот.

У «*La Princesse de la Chine*» драматурги, спираючись на епізод розгадування загадок капризної і жорстокої принцеси (прирощеної до екзотичного Китаю), яка забавляється відрубанням голів женихів-невдах, позбавляють її усіляких чеснот, порівняно з героїнею Нізамі, у якого загадки символізували морально-духовний етос, а випробування полягало у здобутті вежі інтелектуальних вершин. Уявну ж європейську / китайську принцесу, наділену владою, після багатьох жертв перемагає іноземець і одружується з нею. Так, народжена в ореолі казкової містики, Турандот потрапляє в бурхливу масу розважальної індустрії XVII ст. Виходячи з «низового» бароко, до якого і належить ярмарковий театр Форі Сен-Лоран, для пересічної публіки сюжет міг трактуватися на примітивно-приземленому рівні: мандрі з метою збагачення, глибше — з європейською експансією Сходу (за Е. Саїдом). Попри численні пошуки вчених етимології і топономіки імені, між якими і роботи А. Кримського, у буквальному перекладі з французької воно

LXXXVIII, IV, 117 с. (Труды по востоковедению, изд. Лазаревским институтом восточных языков. Вып. 8); Крымский А. Е. Низами и его современники. Баку : Элм, 1981. 489 с.; Крымский А. Е. Тысяча и одна ночь // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. Полутом 67. Санкт-Петербург, 1902. С. 270–273; Крымский А. Е. Введение в историю арабских повестей и притч (Серия «Труды по востоковедению» Лазаревского института восточных языков); Горстер А. К. К литературной истории «Тысячи и одной ночи». Москва : Типо-литография А. В. Васильева, 1900. 369 с. (Труды Этнографического отдела Московского общества любителей естествознания. Т. 14) та ін.

означає: *tour / подорож — an / за — dot / придане*. І ця тривіальна проблематика, прикрита екзотичними покривалами містичного Китаю, передбачила в імагологічному дискурсі подальші адаптації вигаданого літературного персонажа.

Імагологічні виміри Турандот у дихотомії Захід / Схід постають як:

а) далеке, казкове, міфологічне, романтичне імаго з відчутною долею мандрівної поетики;

б) як небезпека і загроза через державне й релігійне імаго, уособленням якого є жорстока китайська принцеса;

в) декораційне імаго через особливості втілення умовної екзотики, де Китай виступає як антипод Заходу (поєднання Свого і Чужого в сюжеті і музичному трактуванні);

г) гаремне імаго через жіноче оточення Турандот, на тлі якого постає фемінне імаго Сходу, репрезентуючи Турандот як специфічний типаж з яскравими рисами *femme fatale*;

д) етнічна імагема, тобто, відповідність китайському етнотипу, який зреалізувався врешті засобами національної Сичуаньської опери Вей Мінглюном аж 1998 року.

Другою появою Турандот у Європі стає італійська фавола в стилі музичного театру *dell'arte* К. Гоцці (1762). Її романтична німецька інтерпретація Ф. Шіллера (1802) зініціювала інцедентальну музику Ф. С. Дестуша (Franz Seraph Destouches, 1804), К.-М. Вебера (1809), В. Лахнера (Vinzenz Lachner, 1860), демонструючи тип романтичного орієнталізму в жанрі театральної музики. Звернення до сюжету вибухає з новою силою на початку ХХ століття, адаптуючись до розмаїтих стильових напрямів: у новому прочитанні К. Гоцці М. Рейнхардом (Max Reinhardt) з музикою Ф. Бузони в неокласичному стилі (1904); символістичному в душі вестерну світловому шоу-спектаклі «Східний романс» П. МакКея (Percy MacKaye) з музикою В. Ферста (William Furst)¹ на

¹ Дві п'єси Д. Беласко (David Belasco) мали спочатку музичні супроводи В. Ферста — «Мадам Баттерфляй» (1900) і «Дівчина з Заходу»

Бродвеї (1913); експресіоністичному варіанті шведського композитора В. Стенхаммара (Carl Wilhelm Eugen Stenhammar, 1920); примітивному «наївному театрі» Є. Вахтангова (1922). Вальс А. Козловського з цієї вистави став символом російського театру, а кришталева Турандот — своєрідним національним Оскаром. Примітно, що 1921 року, випереджуючи МХАТ, п'єсу К. Гоцці поставив Харківський драмтеатр у режисурі В. Синельникова з музикою молодого І. Дунаєвського, у якій поєднувалися риси мюзиклу й ліричної оперети з екзотичними елементами. І хоч партитура однієї з перших оперет композитора не збереглася, проте, як історичний факт — постановка в Україні 1921 року в новому для «Турандот» жанрі оперети безумовно заслуговує на включення в історію всесвітнього туру цього сюжету.

Кульмінаційним злетом Турандот справедливо стала велика фем-фатальна веристська оперна драма Дж. Пуччіні, хоч зацікавлення цим сюжетом не вщухає донині. Турандот, наділена яскравим імперським імаго, гравітує до реакції на складні історичні колізії¹. Неординарним прочитанням у душі «епічного театру» є остання робота Б. Брехта «Турандот або Конгрес відбілювачів» («Turandot oder Der Kongreß der Weißwäscher», 1954), у якій принцеса — і жертва, і символ тоталітарної системи; авангардну музику до п'єси писали Г. Хосалла (Hans-Dieter Hosalla, 1967) та Є. Лякхнер

(«The Girl of the Golden West», 1905). Їх нью-йоркські постановки відвідував Дж. Пуччіні і згодом вплив в оперному жанрі.

¹ Заборонений нацистами художній фільм Г. Лямпрехта (Gerhard Lamprecht) «Prinzessin Turandot» (1934), з кіномузики якого фокстрот «Turandot, bezauberne Turandot» Ф. Доеля (Franz Doelle) наперекір усьому звучав по всій Європі; балет Г. фон Ейнема (1944) був реалізований у Німеччині як виклик системі у співдії з такими антифашистами як Б. Блахер, Л. Маліп'єро, О. Гзовська (Olga Gzovska), а сам Г. фон Ейнем у період творення «Принцеси Турандот» переховував єврейського композитора, за що отримав звання «праведника світу». Не меншим відвертим трагізмом крізь призму похмурої іронії сповнений і перший емігрантський твір П. Гіндеміта — «Метаморфози» (1944), прем'єра якого відбулася у США під батугою львів'янина А. Родзінського.

(Yehoshua Lakner, 1969). Для контрверсійної постановки Б. Брехта — Ю. Любимова (1979) А. Шнітке створив 10 алегорично-метафоричних зонгів для баритона, уперше позбавляючи фатальну жінку-країну голосу. У дусі постмодернізму відбулося перезавантаження постановки Б. Брехта — Ю. Любимова у київському театрі «Сузір'я» (1998) з оригінальною оркестровкою музики А. Шнітке українською композиторкою М. Денисенко. Засобами «театру абсурду» вирішений «Трон Дракона» («Der Drachenthron») В. Хільдесхаймера (Wolfgang Hildesheimer, 1955), у його радіогрі «Завоювання Турандот» («Die Eroberung der Prinzessin Turandot»; яка тепер розстрілює з автомата своїх жертв) з музикою Г. Хенце (Hans Werner Henze), незмінний *happy and* повністю блокується небажанням героїв узяти шлюб.

Нещодавно мімо-пластична експериментальна драма «Турандот» пройшла в Одеському українському музично-драматичному театрі імені В. Василька в режисурі І. Уривського та хореографа П. Івлюшкіна з використанням підбірки-колажу фонові психоделічної сучасної музики, де в адаптації І. Геращенко п'єса К. Гоцці вперше прозвучала українською мовою. І що важливо — від написання першої «Принцеси Китаю» 1717 р. українську постановку 2017 р. відділяють 300 років, чим підкреслюється й український внесок до ювілею «Турандот», яка хвилює митців от уже кілька століть як унікальна художня ідея, здатна до множинних прочитань, розкриваючи все нові грані та актуалізуючись в сучасному мистецькому просторі.

ВЕЛИКАНИЧ С. Р.

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

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0896-7171>

ЛЬВІВСЬКА МУЗИЧНА РЕКЛАМА І КУЛЬТУРА НА МЕЖІ ХІХ–ХХ СТОЛІТЬ

У процесі дослідження музичної іконографії у скульптурному декорі та металопластиці архітектури Львова наприкінці ХІХ — на початку ХХ століть виявлено факти, значення яких для вивчення історії міста й розуміння його культурної, зокрема музичної атмосфери цього періоду, важко переоцінити. Переглядаючи пресу, адресні книги та інші видання того часу, вдалося виявити значну кількість рекламних зразків у сфері музичної культури. Важливо узагальнити й систематизувати їх.

Актуальність теми зумовлена відродженням в нинішніх умовах музичної реклами, адже попит на ці послуги свідчить про певний рівень розвитку музичної культури. Наукове дослідження інфраструктури музичних послуг на межі ХІХ–ХХ століть сприятиме успішному протіканню цих процесів.

На жаль, порушене питання не привертало уваги дослідників, крім відомих львовознавців та ентузіастів, обговорюють його тільки в соціальних мережах. Зокрема, у мережі Facebook у групі «Стара львівська реклама» йдеться про різні сфери тогочасного життя міста, коли музична реклама була актуальною і розвиненою. Рекламні артефакти потребують серйозного вивчення, це сприятиме розкриттю історії музичної культури міста. Крім того, у сучасному світі реклама важлива й актуальна.

Зразки музичної реклами розрізняють за її цільовим призначенням, щоб продемонструвати високий рівень розвитку ринку музичних товарів та послуг у Львові. Ана-

лізує конкретні ілюстрації, показуємо їх значення в житті львів'ян — аматорів і професіоналів. Звертаємо увагу на естетичний вигляд реклами, а також її інформативну складову, на характерні для неї засоби психологічного впливу на потенційного клієнта. Реклама, як і інші сфери життя, зазнала впливу сецесії — стилю, який передбачав естетичність у найменших дрібницях.

Виявлено велику кількість реклами фірм з обслуговування фортепіано і його похідних, складів різних музичних інструментів, фабрики органів, магазинів, прокатів грамофонів і плит, майстерень струнних інструментів, магазинів нот.

Для прикладу розглянемо чотири зразки з різних груп.

Реклама магазину фортепіано **Рудольфа Шварца** (Rudolf Schwarz), учня К. Мікулі і його наступника на посаді директора Галицького Товариства Музичного та Консерваторії при ньому (до того працював там професором класу органа) [2]. Не цілком звичний для сучасного розуміння «магазин» надавав такі послуги: обмін, купівля, відновлення і реставрація інструментів найкращих фабрик за ціною виробника [4]. За твердженням Т. Мазепи, Р. Шварц мав великий склад фортепіано фірми Безендорфер. Цілком імовірно, у віднайденій рекламі йдеться саме про нього [2].

Реклама майстерні з виготовлення музичних інструментів для оркестрів, надзвичайно поширених у Львові на зламі століть. Місцеве виробництво музичних інструментів для оркестру **Францішека Ньєвчика** (Franciszek Niewczyk) засноване в Познані й перенесене до Львова через політичну ситуацію. Як переконує реклама, виробляли нові оркестрові інструменти і ремонтували уживані [6]. Про високий професіоналізм майстра свідчать відгуки сучасників, які вважали вироби Ф. Ньєвчика не гіршими за виготовлені на німецьких підприємствах [1].

Був і «чорний ринок» із продажу музичних інструментів. Реклама фірми **Юліана Капраліка** (Julian Kapralik) містить застереження щодо купівлі товарів у годинниківів і базарників, які не відповідають за їх якість [3].

Багато з віднайдених зразків реклами свідчать про значну кількість пунктів продажу та оренди грамофонів і платівок. Особливо популярними були вироби фірми **Міхала Гакеля** (Michal Haskel), відзначені на виставках у Парижі, Карлсбаді і Львові, що свідчить про їх якість і авторитет виробника. Інше оголошення містить інформацію про наявність 25000 різноманітних найновіших плит першокласних артистів. Платівки можна було брати в оренду, старі обмінювати на нові, купувати в розстрочку, а також замовляти плити з доставкою додому [7].

У матеріалах періодики є відомості про майстерню з виробів із гіпсу **Паскуале Заккі** (Pasquale Zacchi), у якій на замовлення, окрім іншого, виробляли бюсти Ф. Шопена [5].

Усі ці зразки свідчать про різноманітність музичних товарів і послуг, про конкуренцію і запити львів'ян.

Висновки. Музичне мистецтво у Львові наприкінці XIX — початку XX століть набуло розвитку і поширення у різних сферах, відповідно до попиту пропонувались товари і послуги. Важливо, що сьогодні, незважаючи на різноманітність товарів і широку цінову шкалу, на можливість купити будь-який товар, недостатньо музичних магазинів, пунктів ремонту чи оренди музичних інструментів. Досліджуючи музичну іконографію і культурно-мистецьку сферу Львова, вважаємо розвиток сучасної музичної реклами перспективним.

Список використаної літератури

1. Гавалюк Р. Так минає слава світу, або невідома історія львівського майстра Францішка Невчика // Фотографії старого Львова. Офіційний сайт. URL: <https://photo-lviv.in.ua/frantsishek-njevchuk/> (дата звернення: 12.08.2020).

2. Мазепа Т. Рудольф Шварц — забутий директор Галицького Музичного Товариства // Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка. Вип. 40: зб. наук. пр. Львів, 2017. С. 30–46.

3. Haliczanin. Kalendarz powszechny zastosowany do potrzeb wszystkich mieszkancow Galicyi. Lwow, 1915. S. 33.

4. Kleczewski A. Księga adresow miasta Lwowa. Lwow, 1883. S. 14.

5. Pracownia Lutnicza. URL: <http://pracownialutnicza.pl/> (accessed: 21.09.2020).

6. Spigel J. R. Scorowidz adresowy krol stol miasta Lwowa. Rocznik 2. Lwow, 1910. S. 606.

ГОРБАЧЕВСЬКА Я. П.

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка; старший викладач кафедри струнно-смичкових інструментів, здобувач кафедри історії музики (Львів, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1975-3331>

РОЗВИТОК ЖАНРУ СОЛО-СОНАТИ ДЛЯ АЛЬТА У ДРУГІЙ ПОЛОВИНІ ХХ СТОЛІТТЯ

Відроджений у першій половині минулого століття, жанр альтової соло-сонати став виразником реакцій митців на історичні виклики часу: епітафії (Я. Дубрава, Ю. Вайсман, Й. Дрізелер, Е. Маркхль); переслідування нацистами євреїв (Г. Рафаель, Ш. Ємніц, Г. Леерінк — Sonata Hebraica); вимушену еміграцію (П. Гіндеміт, Е. Кршенек, Т. Серлі). Концептуальність філософського осмислення проблематики у монологічному викладі монотембрального типу ґравітував до задіяння поліфонічного начала, пов'язаного з необахіанством (П. Гіндеміт, Е. Кршенек, Й. Давид, Л. Віншперґер, Б. Асаф'єв); інших неокласичних тенденцій¹. Не уникає альтова соло-соната й урбаністичних елементів та джазу (П. Гіндеміт, Б. Франкл, Дж. Барроуз, Н. Казден), неофольклорних тенденцій (П. Борковець, Я. Дубрава, Ф. Сухий — чеської; Ш. Ємніц,

¹ Французьке середньовіччя — М. Соланж, візантизм — П. Константінеску, чеське бароко — Й. Шрайбера, мангаймський пре-класицизм — Ф. Сухого, німецька хоральність — Й. Дрізелера, італійський ренесанс — В. Єсінхауса, античність — Х. Девіда.

Т. Серлі — угорської; П. Константінеску — румунської; Б. Асаф'єв — російської автентики). В окремих випадках — це своєрідні міксти англійсько-індійського (Е. Лаченс) чи шотландсько-чеського (Дж. Муха) начал. Виявляючи ознаки різних художньо-стильових напрямів, соло-соната сприяла впровадженню нових експериментальних систем і технік (П. Гіндеміт, Е. Кршенек, Т. Серлі), апробація яких відбувалася в етимологічно первинній монодичній якості тембрально-звукової парадигми альта.

У другій половині ХХ ст. спостерігаються попередньо намічені необарокова / неокласична лінії в *Sonatine Baroque* канадського композитора М. Адашкіна; німецьких композиторів: прихильника стародавніх інструментів, учня П. Гіндеміта і К. Закса — Г. Генцмара, Б. Ціммерманна (Соната «За співами Ангела»), григоріанські соло-сонати Г. Шредера. Неокласичні типи альтових сонат трапляються в раннього Ф. Донатоні; шведського композитора й органіста Т. Сйоренсона, французького поета, маляра і композитора Ж. Міґо, прихильника французького рококо, норвезького композитора Ф. Мортенсена, бельгійського митця Р. Коріна, австрійського композитора Г. Штадльмайра та ін.

Соло-соната часто стає опорною для впровадження нових технік, що особливо актуалізувалося у другій половині ХХ століття. Учні А. Шенберга — американські композитори Р. А. Гросс та К. Роджер експериментують із серіалізмом у сольних альтових сонатах. Послідовники Б. Бляхера — Ф. Гайслер і Г. фон Ейнем втілюють варіабельні швидкості в цьому жанрі. Американець Б. Чайлдс (учень Е. Картера і Дж. Кейджа) застосовує сонористику і мінімалізм в соло-сонаті для альта. О. Люнінг — один із родоначальників американської електронної музики, який співпрацював із В. Уссачевським, Г. Коуеллом, звертається до альтової соло-сонати. Розбудова власної структурно-модальної системи пронизує Три Сонати для альта соло польського композитора Р. Квятковського. У «*Cuatro casi sonatas para viola sola*» («Майже чотирьох сонатах для соло альта») мексиканський композитор Х. Корілло експериментує з власною «теорією

тринадцятого звука» (*Sonido 13*)¹. Шість оригінальних сонат для альтя соло написав Д. Льоб (США), який активно впроваджує екзотичні сонорні імітації японських і китайських інструментів; симптоматично — тембральний образ альтя набуває нових якостей. Такі ж інтенції відчутні в сонаті голландського митця Т. Левенді (яванська музика). К. Хубер застосовує власну техніку «мікротональної екмеліки» в альтовій соло-сонаті.

Тембральний звукообраз альтя в сольній якості асоціювався з роздумом, елегією, медитацією, ностальгією тощо, які яскраво виступають у *Sonatina nostalgica* Op. 54 а В. Єсінхауса; Сонаті Дж. Франко (емігрував до США з Голландії); особливо трепетно проводить єврейські теми в альтовій соло-сонаті Д. Фінко (російсько-єврейський композитор, що емігрував до США). У трьох соло-сонатах для струнних англійсько-німецький композитор єврейського походження Ф. Рейзенштейн ретроспективно осмислює перебування у фашистському концтаборі.

Геокультурна амплітуда поширення жанру вражаюча. До нього звертаються уругвайський композитор Х. Серебрієр, молдаванин П. Рівіліс, бразилієць М. Нобре, новозеландець Е. Вотсон, швейцарці В. Гесс² та К. Дітхельм; норвежець Б. Фонгаард (три сонати), австралієць К. Спірс. Апробують жанр бельгійські композитори Ф. Вігі, Р. Корін, П. Кабус; голландські: Я. Ван Дейк (Соната ор. 450 і Сонатина ор. 715), Роб Дюбуа; польські: Г. Бацевич, Р. Квятковський,

¹ Ще в 1895–1900 роках, експериментуючи зі скрипкою (альтом), Х. Корілло пише працю «Теорія 13 звука» («*Sonido 13*»). У своїй системі він виділяє третьютони, четвертьтони, шеститони і т. д. У 1930 році Х. Корріло створює симфонічний оркестр «13 звук», у якому кожен інструмент пристосований до виконання мікрохроматичних нот. У 1950 році композитора номіновано на Нобелівську премію з фізики, а 1958 на Міжнародному музичному конгресі в Парижі він співпрацює з А. Габою та І. Вишеградським.

² В. Гесс — автор єдиного твору в дуетній комбінації альтя і фагота, упорядник повного каталогу творів Л. ван Бетговена.

Б. Шеффер; чеські: Ї. Матис, І. Зеленка (дві соло-сонати), З. Лукаш; французькі: О. Лемеланд, Е. Аккарт; румунські: І. Одагеску-Тутуяну, К. Тараню, В. Бергер¹. Жанр соло-сонати для альту зацікавив і японських митців — Тан Чан Бона та Р. Терашіму, який є автором єдиної соло-симфонії для альту (2000). Ізраїльські композитори Р. Казілоті, М. Авідом, А. Арад, М. Лібман виявили інспірацію цим жанром, асоціюючи альт із клезмерськими плачами; одним із перших опусів українсько-ізраїльського композитора Е. Валя є альтова соло-соната. Джазові елементи є і в соло-сонатах американських композиторів С. Рegera, П. Зона.

Альтова соло-соната яскраво представлена у творчості композиторів Росії: В. Шера, видатного російського альтиста Ф. Дружиніна, Г. Дмитрієва. Видовими є чотири альтові соло-сонати М. Вайнберга, а також композиції 1970–1980-х років — І. Красильникова, В. Соколова, Ф. Брука. Знакова Соната-пісня А. Хачатуряна (1976) спричинилася до апробації жанру в музиці вірменських композиторів Е. Арістакесяна, Дж. Тер-Татевосяна, С. Оганесяна, продовжено національну лінію в одному з останніх творів представника вірменської діаспори у США — А. Хованеса. У цьому творі національний компонент органічно поєднано із сучасними авангардними техніками. Філософський концептуалізм притаманний і альтовим соло-сонатам В. Бібіка, який чи не вперше звертається до цього жанру в українській музиці, репрезентуючи дві Сонати: № 1 Op. 31 (1977) і № 2 Op. 136 (1999). У 1987 р. постають Сонати для альту соло із символічною назвою «Пісня про світ» О. Щетинського та П. Козинського. Зазначимо, що у творах українських композиторів превалюють риси філософської монологічності, лірико-медитативний тип драматургії.

Програмні соло-сонати: Соната-елегія
М. Сидельникова, Мелос І. І. Одагеску-Тутуяну, «Вільтон-

¹ Відомий румунський альтист В. Бергер, автор численних композицій для альту, зокрема й соло-сонати, а також циклу з п'яти праць із сучасної естетики жанру сонати («Teoria generală a sonatei», 1987).

соната» В. Цитрона, «Фантасмагорія» М. Гарднера, «Генезис» Х. Мірзазаде, «Suosonata» М. Радулеску, «Le Chant du Monde» О. Щетинського, Соната-поема М. Кугеля, «Voices in the Night» К. Спірса, Соната-балада і Соната-елегія І. Зеленки, «Introspecta» І. Благі, «February Sonatina» Дж. МакКабе, «Zoosonata» Д. Сміта, «Tremolet-Sonata» М. Лібмана, «D'un Avent le Vrai» М. Меню, «Sonata Semplice» Й. Йонеляйта, «Sonata Coloniae» Т. Льовенде — свідчать про широту спектру тембро-образних утілень монодичного альта крізь призму сольної сонати.

Шедевром альтової музики ХХ століття є Соната для альту соло Д. Лігері (1994): у її шестичастинній контрастно-складовій композиції синтезуються риси барокової сонати, модифікації старофранцузького луру у *Lamento* (V), трансформації варіацій-ostinato у *Chaconne chromatique* (VI), мікротоновість румунської автентичної традиції у Молитві «Hora lungă» (I), джазові та латиноамериканські елементи з мотетною технікою Ренесансу у «Loop» (II), неймовірні ритмічно-тематичні пермутації у «Facsar» (III) і *Presto con surdino* (IV). Ідіоматичне письмо з рисами спектральної музики та інших високотехнічних засобів мікроструктуралізму слугують сумарно втіленню найвищої ідеї, окресленої Д. Лігері через ідіом Плачу у Ностальгії, Екзотиці й Абсолюті (за Е. Бауер).

Відроджений у ХХ столітті, цей жанр особливо затребуваний і в другій половині століття, насамперед, у вимірах окремих національних шкіл, виявляючи інтенсивні неофольклорні тенденції та специфічні ментальні пріоритети, які виступають у співдії з численними авангардними техніками, відкриваючи нові шляхи осмислення монодичної сонатності, зокрема в альтовому репертуарі.

ГУСАРЧУК Т. В.

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

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

УКРАЇНА В «МЕЛОДІЇ» МИРОСЛАВА СКОРИКА: ІНТОНАЦІЙНІ ДЖЕРЕЛА І ДРАМАТУРГІЯ

Серед значного масиву творів Мирослава Скорика, які вже стали класикою української музики, репрезентантами різних жанрів і різних її напрямів, виокремлюється твір, що набув безпрецедентної популярності серед найширших слухацьких кіл. «Мелодію» М. Скорика, мабуть, знають усі — і не лише в Україні, а й за її межами. Тому саме про неї згадалося одразу після сумної звістки 1 червня 2020 року:

Шановний пане **Мирославе**,
Скінчився шлях земний. Шкода!
Хоча й не **мирним**, але **славним**
Було життя.
Хоча й душа боліла, сльози —
В акордах-вибухах лишень.
Прийде «Мелодія» — без прози —
У кожен наш наступний день.

Слова останнього рядка не були гіперболою: вони справилися, адже «Мелодію» багато разів згадували у промовах, дописах, її аудіозаписами обмінювались у соціальних мережах. Не минало жодного дня без неї, вона звучала всередині, постійно нагадуючи про ту непоправну втрату, якої зазнала українська культура, і з особливою силою промовляла про щось дуже важливе для всіх нас — для кожного особисто і для України загалом.

Цілком правий предстоятель УГКЦ Блаженніший Святослав (Шевчук), який побачив унікальність цього твору в тому, що композитор зумів почути українську душу. З одного боку, цей феномен не потребує розкриття, адже є очевидним і незаперечним. З іншого боку, як наголосила

під час наукової конференції Ніна Олександрівна Герасимова-Персидська, «музичний твір — це таємниця, яка і залишиться таємницею». Однак наша професія саме і передбачає певне втручання в цю містичну сферу людського духу, і цей дотик стає особливо відповідальним і складним, коли йдеться про геніальний витвір мистецтва.

Саме такою є ситуація з «Мелодією» М. Скорика, яка вражає своєю красою, довершеністю, органічною цілісністю, а ще — своєю глибинною закоріненістю в мелос української народної пісні. Безумовно, тут має місце досконале поєднання цієї природи з принципами організації, притаманними професійній творчості (формотворення, переважання секвентного розвитку, використання імітаційної поліфонії, модуляційна техніка тощо). Упізнаваним є й стиль композитора, а точніше, — його діалектичне мислення, у якому простежується єдність і боротьба протилежностей (згадаймо, зокрема, Духовний концерт або Літургію).

Знаходження безпосередніх інтонаційних джерел твору — спеціальна тема дослідження для фахівців-фольклористів. Наразі можна вказати на значне поширення інтонаційних зворотів у межах тонічної квінти, подібних до початкової фрази «Мелодії», як у фольклорній традиції (згадаймо, наприклад, пісню про зруйнування Запорозької Січі «Ой, і не гаразд, запорожці», а також «Ой і зійду я на могилу», «Було літо, було літо» тощо), так і в українській класичній музиці (тема фугато на початку фіналу в автобіографічному концерті А. Веделя «Боже, придоша язици в достояніє Твоє» на слова «яко Ти, Господи, помогл мі», а також тема першої частини концерту М. Березовського «Не отвержи мене во время старости», початок концерту А. Веделя «Услиши, Господи, глас мой» та ін.). Фольклорна природа мелодики виявляється також у варіантному способі розвитку та вкрапленні мелізматика для посилення емоційності у перших фразах другого речення, що викликає асоціації зі стилем А. Веделя.

Цікавим аспектом є ритмічна організація «Мелодії», у нотному записі якої міститься перемінність тактового розміру (4/4 — 3/4). При цьому поява тридольності напри-

кінці обох речень періоду у крайніх розділах форми сприймається абсолютно природно, що наштовхує на думку про первинність тридольності, глибоко «прихованої» у темі («розтягнення» другої долі такту й утворення внутрішньотактової синкопи, яка асоціюється із синкопою наприкінці речень). Ідея тридольності втілюється (або виявляється) в серединному — розробковому розділі форми, надаючи йому динаміки і сприяючи цілісності твору.

Найбільш глибоко національна природа «Мелодії» проступає в її загальному лірико-драматичному характері, у щирості, сердечній відкритості й силі втілених почуттів, які, утім, набирають силу хвилеподібно, поступово, шукаючи виходу, що цілком відповідає інтровертній природі інтегрального психологічного типу українців. Характерним принципом організації у творі є хвильова тріадність — як піднесення, так і спадів, що разом утворюють більшу, ніби дзеркальну хвилю. Тим потужнішим виявляється кульмінаційний вибух цієї накопичуваної енергії на початку репризи. Тож у драматургії твору втілено ідею пристрасного прагнення, віру і сподівання, мужність, силу духу, злету і падіння на шляху до мети і, врешті, — нескінченність цього процесу. Безумовно, це асоціюється з долею України, її волелюбного народу, а водночас, — із глибоко особистісними переживаннями людини. Тому впевнено можна стверджувати, що «Мелодія» Мирослава Скорика стоїть поряд з гімном М. Вербицького «Ще не вмерла України», з духовним гімном Миколи Лисенка «Боже великий, єдиний», зі «Щедриком» Миколи Леонтовича.

Насамкінець — ще раз про українську душу в цьому безсмертному творінні великого Маестро:

Про це — ніяк не можна прозою,
Про це — так хочеться віршами!
Душа лишається мімозою
Під віковічними снігами.
Душа замріяна, зажурена,
Та зріє в ній могутня сила,
І ось — розбуджена і збурена —

Широкі розправляє крила.
І вже летить душа з надією,
Бо над усе жадає волі,
Та повертається із вирію —
І знову долі. Знову долі!
Чи розірвемо врешті коло це,
Скажіть мені, скажіть, добродію?
Я вірю, є надія, доки ще
Живе душа в його «Мелодії».

ДЕРЕВ'ЯНЧЕНКО О. О.

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

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

ХОРОВІ ФОЛЬКЛОРНІ КОМПОЗИЦІЇ ОЛЕКСІЯ СКРИПНИКА В КОНТЕКСТІ ТВОРЧОСТІ МИТЦЯ

Олексій Скрипник (нар. 1955) — сучасний український композитор, заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, член-кореспондент, головний учений секретар Національної академії мистецтв України. Його твори приваблюють виконавців технічною і художньою досконалістю, регулярно звучать у програмах музичних фестивалів

Окремі аспекти творчості композитора розглянуто в публікаціях О. Берегової, В. Варнавської, В. Гливінського, Л. Решетняк, Т. Філатової, О. Ущипівської та ін. Музикознавці розглядають переважно симфонічну і камерно-інструментальну музику, яким композитор справді надає перевагу. Його хорова творчість залишається поза увагою дослідників, хоч останніми роками він знову звернувся до

цієї сфери, створив хорову поему «За горами сонце палає», успішно виконану під час міжнародного музичного форуму «Київ музик фест» (перша редакція, 2019 року, камерний хор «Софія», диригент О. Шамрицький; друга редакція, 2020 року, Академічна хорова капела імені Платона Майбороди Українського радіо, диригент Ю. Ткач).

Хрещеною матір'ю своєї хорової творчості, ініціаторкою появи кількох композицій у цьому жанрі О. Скрипник із великим пієтетом і вдячністю називає видатну українську композиторку Лесю Дичко, яка багато років опікується хоровою секцією Національної Спілки композиторів України і заохочує творчу молодь до написання музики у цій галузі.

У його творах поєднуються дві найбільш показові та плідні для української хорової музики тенденції, — національно-фольклорна і релігійно-духовна. З першою пов'язані вільні обробки українських народних пісень («А я по луку», «Ой нині свято Яна»), хорова поема «За горами сонце палає», з другою — хор «Алілуя» і духовний концерт.

Хорові твори фольклорного спрямування привертають увагу справжньою майстерністю в опрацюванні народнопісенних джерел. Вони створені на основі поєднання цитатного методу, гнучкого застосування класичних прийомів обробки та творчої настанови на «вільний підхід до фольклору» (термінологія А. Петрова), для якої характерне переосмислення першоджерела відповідно до авторського задуму. О. Скрипник у своїх фольклорних композиціях долає строфічну будову, створює сучасний ритмічний і гармонічний контекст на основі інтонаційно-конструктивних елементів, закладених у народній мелодії, досягаючи динамічної художньої цілісності. Він обирає із фольклорних збірок народні мелодії, які ніби «самі змушують тебе працювати»¹, піддаючись художній інтуїції у процесі творчості.

У вільній обробці української купальської пісні «Ой нині свято Яна» органічно поєднуються традиційні для

¹ Тут і далі цитати взято з інтерв'ю автора роботи із О. Скрипником. 14.10.2020 // Особовий архів О. О. Дерев'янченко.

обробок архаїчних мелодій прийоми (мелодико-ритмічні остинато з їх накопичуванням ритмічної енергії, хроматизовані мелодичні контрапункти, глісандування як ознака нетемперованого співу) і авторська драматургічна ідея стильової модуляції зі стилізованої фольклорно-архаїчної у сучасну ритмо-інтонаційну стилістику джазу (середній розділ — соло баритона «Ой ти, Галинонько», ремарка: «кляцання пальцями у джазовій манері»). Завдяки стильовим модуляціям композитор підкреслює театральнo-діалогічний потенціал вербального тексту (залицання хлопця до дівчини), динамізує фактурно-гармонічний розвиток, щоб показати наростаючу енергетику купальського свята, а водночас, ніби актуалізує зміст пісні для сучасного слухача.

Хорову поему «За горами сонце палає», створену на основі української народної пісні, композитор задумав як «гімн стійкості, мужності й вірності української жінки, яка винесла всі негаразди, драматичні й трагічні обставини, що випали на її життя: сама виховала дитину і все життя чекала на свого чоловіка, який пішов на війну». Архетипну для української художньої ментальності тему жіночої долі в її трагічній величі О. Скрипник трактує максимально узагальнено. За жанрово-драматургічними ознаками це епіко-драматичний твір, у якому виразно проступають ознаки симфонічного мислення не тільки на концептуальному рівні (напружена семантична колізія, глибина, масштабність, смислоосяжність образів), а й на тематичному (інтонаційно-конструктивна роль квінтового остова, наскрізне оновлення тематичного матеріалу, художнє узагальнення хорових вокалізів у вступі, інтерлюдіях між строфами-куплетами і кодї).

Творчий підхід О. Скрипника до створення авторських композицій на народні теми віддзеркалює як риси особистості автора (філософська глибина мислення), так і характерні особливості його творчого процесу (ретельність обдумування задуму, витончену відшліфовку деталей, бездоганий художній смак, осягнення семантичної поліфонії народнопісенного першоджерела), і риси творчості компо-

зитором загалом (симфонічність мислення, майстерність тематичної роботи, полістилістичність, використання сучасних елементів музичної мови) тощо.

Хорові фольклорні композиції О. Скрипника є продовженням традицій М. Леонтовича, Л. Ревуцького, Б. Лятошинського, Є. Станковича, О. Некрасова та інших класиків української музики ХХ століття.

ДРОБИШ А. А.

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

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

ЖАНР МЕЛОДЕКЛАМАЦІЇ У ТВОРЧОСТІ ЛЕОНІДА ЛІСОВСЬКОГО

Леонід Лісовський (1866–1934) — український композитор, піаніст, педагог, музичний критик, громадський діяч. Народившись у Петербурзі, ще в дитинстві переїхав до Харкова, де здобув філологічну освіту. Далі вступив до Петербурзької консерваторії, яку закінчив 1897 року. У різний час жив і працював у Полтаві, Петербурзі, Тифлісі, від 1914 — у Харкові.

Активний творчий період Л. Лісовського припадає на 1890–1920-ті роки. Його композиторська спадщина охоплює майже всі музичні жанри: дві опери, кілька увертур, симфонічні твори, квартети, ескізи до балету, чотири кантати, хорові твори. Але основу творчого доробку становлять камерно-інструментальні й камерно-вокальні твори.

Серед його камерно-інструментальних творів — п'єси, вальси, три сонати, десять етюдів; цикли «Вісім іспанських пісень», «Сім мелодій для гобоя з акомпанементом рояля», «На виставці собак. Сім фотографій»; камерно-вокальні жанри — романси і пісні, сатири й мелодекламації, вокаль-

ний цикл «Загадки. Музичні малюнки для голосу» — 60 загадок для дітей.

Мета публікації — розглянути жанр мелодекламації, його еволюцію у творчості Л. Лісовського.

Музикознавчих досліджень про мелодекламації обмаль. Найбільш ґрунтовною є дисертація Антоніни Ольшевської «Русская мелодекламация (Серебряный век)» [6], у якій розглянуто розвиток цього жанру на межі XIX–XX століть, його еволюцію до наших днів. Виявлено також унікальність мелодекламації як музично-поетичного жанру, охарактеризовано й підсумовано результати досліджень попередників (Л. Тарасової, С. Волкова-Давидова та ін.).

Практично в усіх відповідних довідниках мелодекламацію (грец. *melos* — пісня, мелодія і лат. *declamation* — декламація) визначають як виразне художнє читання тексту під музику. Етимологія жанру сягає античних часів, але найбільшого розквіту він досяг на межі XIX–XX ст.

Згідно з «Предварительным каталогом русских мелодекламаций 1897–1929 гг.», укладеним А. Ольшевською, протягом досліджуваного періоду було опубліковано 557 творів (!)¹. Така популярність мелодекламації в російській та українській музичній культурі пов'язана з новим художнім напрямом — символізмом, для якого характерне «розширення художньої вразливості» (Д. Мережковський), містичний зміст текстів, ідеалізація музичного мистецтва тощо.

А. Ольшевська розглядає мелодекламацію у трьох її основних жанрових різновидах:

- 1) подача (виголошення, виконання) тексту;
- 2) фрагмент крупного цілого («невокалізований фрагмент тексту в містеріях середньовіччя, операх або музиці до драми»);
- 3) самостійний жанр («російська мелодекламація Срібного віку» [6, с. 7]).

¹ До каталогу увійшли також твори українських композиторів, зокрема й Л. Лісовського. Каталог укладено за описами провідних видавництв: московських, петербурзьких, київських, харківських та інших.

У творчості Л. Лісовського жанр мелодекламації посідає важливе місце, зазнавши значної еволюції. 18 типологічно різних композицій, написаних на вірші англійського та російських письменників, утворюють своєрідну літературну міні-енциклопедію. Звертаючись до творчості класиків (О. Пушкіна, О. Толстого та ін.), а також до символістів К. Фофанова¹, Е. Толлера та В. Інбер, Л. Лісовський створює різні, часом типологічно протилежні жанрові моделі. Наведемо назви хоча б кількох: «Как хороши, как свежи были розы» (сл. І. Тургенєва, 1889), «Тучки небесные» (1906, сл. М. Лермонтова), «Утро жизни» та «Странники мира» (1909, сл. П. Б. Шеллі²), «Восток и мы» (1920-ті, сл. В. Інбер), «День пролетаріату» (1920-ті, сл. Е. Толлера). У самих назвах мелодекламацій Л. Лісовського вбачаються стильові пріоритети в різні роки: від «Тучек небесных» до «Странников мира» і тим більше поезії Е. Толлера або В. Інбер.

Еволюція мелодекламаційного жанру у творчості Л. Лісовського відбувалась на кількох рівнях:

1. Робота з музичним супроводом. Мелодекламації раннього періоду характеризуються переважанням значення тексту і суто прикладною функцією музичного супроводу. Гармонічно пряна музична тканина, розгорнута мелодична лінія, чіткий архітектонічний каркас є важливими складовими, які в уяві слухача створюють необхідну декорацію до паралельно декламованої історії. Акомпанемент повністю зафіксований на папері і не передбачає імпровізації. Натомість у поетичному тексті немає ані ритмічних, ані інтонаційних ремарок, тому, написаний на полях нотного тексту, між аколадами або над відповідними тактами, він припускає виконавську імпровізацію. Відповідно мелодекламаційні зразки в ранній творчості Л. Лісовського можна вважати такими, що належать до першого типу мело-

¹ Євгеній Гарланов [7], Галина Логунова [5] та інші літературознавці творчий почерк К. М. Фофанова визначають як предмодерністський, що передує символізму.

² У перекладі К. Бальмонта.

декламації (за А. Ольшевською) — як увиразнення тексту. Натомість твори зрілого періоду є самостійним музичним жанром із двома самостійними текстами: вербальний більше підпорядкований музиці ритмічно й інтонаційно.

2. Робота з текстом. У першій мелодекламації на сл. І. Тургенєва «Как хороши, как свежи были розы», датованій 1889 роком (тобто створеній ще до навчання в консерваторії), окрім «веселого галасу сімейного сільського життя» («весёлый шум семейной деревенской жизни») [8, с. 168], дослідники вбачають і символістські тенденції. Зокрема, троянда, як символ життя і смерті або символ світла (догорає і меркне свічка, згасає день), мають свої музичні характеристики. Так, лейтмотивний вислів «Как хороши, как свежи были розы» композитор озвучує, як М. Мусоргський в операх «Борис Годунов» і «Хованщина» — як моменти світла, зародження дня, особистісні осяяння: перший динамічний компонент як «стиль Фаворського світла» (С. Тишко) музично проявлений в тихому звучанні тремолюючих октав у високому регістрі на великотерцієвій основі.

Витончена і скрупульозна інтонаційна робота загалом характерна для творчості Л. Лісовського. Зокрема, у подальших мелодекламаціях він ще більш детально опрацьовує кожен вербальний елемент для його найкращого музичного оздоблення. Навіть у текстах класичної літератури Л. Лісовський деталізовано, ювелірно опрацьовував саме символістські елементи.

«Теорія музичного читання» (М. Гнесін) стала над-актуальною наприкінці XIX — початку XX ст. Завдяки їй підтримувалась увага слухачів до поезії і музики.

Жанровий спектр творчості Л. Лісовського, залучення у музичну практику літературних жанрів загадки, сатири й мелодекламації, стильові пошуки на ладогармонічному, фактурному і мелодичному рівнях — це ті важливі аспекти, які потребують уваги музикознавців. Із 557-ми мелодекламацій, зазначених у переліку А. Ольшевської, як підкреслює дослідниця, лише кілька було виконано на концерті піаніста й композитора М. Г. Коллонтая 1990 року. Із 18-ти мело-

декламацій Л. Лісовського п'ять досі не опубліковані, вони зберігаються в Інституті рукопису НБУВ ім. В. І. Вернадського. Жодну з них, як і весь творчий доробок Л. Лісовського та його епістолярій, поки що не уведено ні в науковий, ні у виконавський обіг. Історичне значення і художня цінність мелодекламацій, як і творчості Л. Лісовського загалом, загальноновизнані, тому на часі їх музикознавче дослідження.

Список використаної літератури і джерел

1. Круглова Е. А. Символика розы в русской и немецкой поэзии конца XVIII — начала XX веков (опыт сопоставления) : автореф. дис. ... канд. филологических наук : спец. 10.01.01 Русская литература; 10.01.03 Литература народов стран зарубежья (западноевропейская литература) / Московский гос. пед. ун-т. Москва, 2003. 29 с.

2. Лисовский Л. Каталог сочинений Л. Лисовского. 1928 г. // НБУВ. Інститут рукопису. Ф-І 39706.

3. Лисовский Л. Музыкальное творчество Лисовского в хронологическом порядке // НБУВ. Інститут рукопису. Ф-І 39705.

4. Лісовський Л. // НБУВ. Інститут рукопису. Ф-І 39470-40895. Інвентарний опис фонду — книги № 16, 17.

5. Логунова Г. Н. Творчество К. Фофанова и поэзия раннего русского символизма : автореф. дис. ... канд. филологических наук : спец. 10.01.02 Литература народов СССР (советского периода) / Московский гос. ун-т им. М. В. Ломоносова. Москва, 1992. 18 с.

6. Ольшевская А. В. Русская мелодекламация (Серебряный век) : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 Музыкальное искусство / Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2015. 298 с.

7. Тарланов Е. З. Константин Фофанов. Легенда и действительность. Петрозаводск : ПетрГУ, 1993. 179 с.

8. Тургенев И. С. «Как хороши, как свежи были розы...» // Тургенев И. С. Полное собрание сочинений и писем : в 30 т. Т. 10 : Senilia. Стихотворения в прозе. 1878–1882. Москва : Наука, 1982. С. 167–168.

ДУТЧАК В. Г.

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

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

ДІЯЛЬНІСТЬ ВАСИЛЯ ЄМЦЯ І ФОРМУВАННЯ АКАДЕМІЧНОГО БАНДУРНОГО МИСТЕЦТВА XX СТОЛІТТЯ (ДО 130-РІЧЧЯ МИТЦЯ)

Серед багатьох бандуристів ХХ ст. постать віртуоза Василя Ємця (1890–1962) — особливо яскрава і самобутня. Як і Гнат Хоткевич (1877–1938), він сприяв становленню академічного бандурного мистецтва. У кожній зі сфер своєї діяльності — педагогічній, виконавській, звукозапису, композиторській, аранжуванні й обробці, майструванні інструментів, науковій і громадській — він досяг новизни і першості. Його досягнення сприяли розвитку академічного бандурного мистецтва як в Україні, так і за її межами — на Кубані, пізніше в країнах Європи (Чехословаччині, Франції) та Америки (Канаді, США) [2].

Здобувши технічну й мистецьку освіту в Харківському і Московському університетах, Празькій і Берлінській консерваторіях, у приватних студіях із вокалу й диригування, постійно самовдосконалюючи свою майстерність гри на бандурі, він сформувався як універсальний митець, який усвідомлював новий напрям розвитку бандури як концертного інструмента, необхідність удосконалення його конструкції і створення репертуару. Ще на початку української державності В. Ємець, як працівник секретаріату міністерства народної освіти УНР, розробив концепцію розвитку бандурного мистецтва на рівні законопроекту, що охоплював створення капели, відкриття при ній школи гри на бандурі, заснування майстерні, кобзарського музею [5, с. 227]. Вдалося лише заснувати бандурний колектив, усі інші на-

міри здійснилися значно пізніше, у другій половині ХХ ст. Творчість митця високо оцінювала мистецька критика у багатьох країнах, а відомий музиколог Павло Маценко написав кілька аналітичних розвідок [1, с. 142]. У ювілейний рік митця актуально узагальнити його основні досягнення в різних напрямках академізації бандурного мистецтва та їх упровадження в освітній і науковій практиці в сучасній Україні.

Моделі бандурного виконавства. В. Ємець синтезував свій досвід, узагальнив гру й спів харківських кобзарів, зокрема І. Кучугури-Кучеренка, учнем якого був, переосмислив традиційний кобзарський репертуар і поступово кристалізував артистично-концертну манеру виконавства. Протягом усього творчого життя він виступав як соліст в Україні (на Слобожанщині, Поділлі, Галичині, Закарпатті) й Росії, а від 1920 року — за кордоном, в еміграції: Чехословаччині, Франції, Канаді, США та ін. Для індивідуального стилю В. Ємця характерні: блискуча інструментальна техніка обох рук на бандурі, інтонаційна виразність, майстерне володіння традиційними кобзарськими прийомами гри (тремоляndo, гліссандо), яскрава динаміка і, водночас, глибокий проникливий голос.

Під час концертів у Станіславові (тепер Івано-Франківськ) перед дипломатичними місіями країн-членів Антанти В. Ємець уперше представляє свій новий академічно-сценічний тип виконавства, за що тодішня преса назвала його «кобзарем у фракю» [5, с. 377]. В. Ємець активно виступав і в часи національно-визвольних змагань в Україні, на фронтах перед військовими, а за підтримки міністра УНР І. Огієнка був відряджений у концертне турне по Європі з відповідним посвідченням, як «артист-кобзарь, котрий має познайомити Європейське громадянство з національним українським музичним струментом — кобзою» [5, с. 73]. Виступи Ємця стали першим представленням українського народного інструмента в країнах Європи як концертно-академічного.

Окрім сольної виконавської моделі, В. Ємець запропонував і нові синтезовані варіанти ансамблів, у яких бандура

була акомпануючим інструментом: із режисером українського театру Йосипом Стадником (з яким спільно творив літературно-музичні композиції) 1919 року на Поділлі та в Галичині, а також зі співачкою Софією Вербицькою наприкінці 1920-х років у Франції та Бельгії — виконував українські й каталонські народні пісні в супроводі бандури. В. Ємець належать і перші форми нових мистецьких імпрез у бандурному мистецтві — *благодійних концертів*, які він проводив у Європі та Америці у 1920–1930-х роках, збираючи кошти для товариств інвалідів Львова й Парижа, а також *концертів-лекцій*, на яких розповідав про український народний інструмент і його репертуар, вдаючись до музичної демонстрації. Він також уперше представляє бандуру на музичному конкурсі в Парижі (1934).

Конструювання інструмента. На початковому етапі Ємець використовував інструмент харківського типу, на якому грали й народні кобзарі, з 1908 року — діатонічну бандуру на 32 струни, пізніше на 34 струни (12 басів і 22 приструнки) майстра Антона Паплинського з Києва. Але майбутнє концертного розвитку бандури для Ємця було неможливе без її вдосконалення. Він ініціює створення майстерень із виробництва бандур у Чехословаччині й Франції. А подальша його власна експериментальна робота у США, де він проживав від початку 1940-х років (у Голлівуді, біля Лос-Анджелеса), була суголосна інженерним розробкам Г. Хоткевича в Україні та конструктивним пошукам С. Ластовича-Чулівського в Німеччині, спрямована на виготовлення хроматичної бандури, яка б синтезувала традиційні ладово-інтонаційні можливості кобзарських інструментів та відкривала новий музичний простір для аранжування музики класичного типу [5, с. 229]. Конструкція його інструментів у 1940-х роках мала 50 струн (14 басів і 36 приструнків), а 1952 р. він офіційно презентує нову бандуру харківського типу з хроматичним звукорядом на 62 струни [6, с. 63]. Для всіх бажаючих В. Ємець розробив та видав у Торонто підручник «Добре діло» для самостійного виготовлення бандури [1, с. 142].

Педагогічні принципи. Досвід викладача бандури В. Ємець отримує ще в період навчання в Харківському та Московському університетах. Він був основним учителем у Кобзарській школі в Катеринодарі, на Кубані (1913), куди приїхав на запрошення М. Богуславського. Серед учнів цієї школи були й майбутні бандуристи — М. Теліга та А. Чорний. В. Ємець викладав також на курсах бандуристів, організованих товариством «Кобзар» у Празі (1924) й Подебрадах (1925–1926) [1, с. 82].

В. Ємець зініціював створення численних ансамблевих колективів. Зокрема, за часів Гетьманату П. Скоропадського стає засновником першої Київської капели бандуристів (1918), у Чехословаччині — Другої Капели бандуристів (1925). Саме заснування Ємцем однорідних чоловічих капел стало поштовхом до подальшої активізації ансамблевого музикування бандуристів в Україні та за кордоном, а традиції першого колективу сьогодні продовжують два його правонаступники — Національна заслужена капела бандуристів імені Г. Майбороди (Київ) та Капела бандуристів імені Т. Шевченка (Детройт, США).

Формування нового репертуару для бандури. Саме завдяки В. Ємцю були сформовані й практично апробовані у концертній діяльності за кордоном основні репертуарні засади академічної творчості бандуристів: композиторська (на основі переосмислення — цитування й обробки фольклорного матеріалу для інструментальних і вокально-інструментальних жанрів — соло й акомпанементу) та аранжована (для соло бандури та однорідних чоловічих капел). Його власний репертуар охоплює понад 200 творів — численні інструментальні обробки (зокрема й великої форми) для бандури соло українських народних мелодій [2, с. 12–13], а також переклади музики Л. Бетховена («Місячна соната»), Ф. Ліста («Угорська рапсодія» № 2) та інші, вокально-інструментальні аранжування дум та історичних пісень для голосу з бандурою та для капели («Козацький похід», «Про Морозенка», «Та літав орел», «Дума про смерть козака-бандурника», «Гей, на горі та й жєнці жнуть», «Ми — гай-

дамаки», зокрема й національного гімну М. Вербицького «Ще не вмерла України»), близько 30 авторських творів (серед них — «Встає хмара з-за лиману» на сл. Т. Шевченка для першої капели бандуристів).

Звукозаписна творчість. В. Ємець першим серед бандуристів академічного напрямку зафіксував свій репертуар і творчі виконавські здобутки шляхом звукозапису. Наприкінці 1920-х років перші аудіозаписи бандуриста і співачки С. Вербицької були здійснені французькою фірмою «РАТЕ». У 1950-х роках у США він записав власні композиції «В горах України», «В степах України», «Сніговій» на грамплатівках фірми «Capitol».

Науково-публіцистична діяльність. Поряд із дослідженням традиційного кобзарства, що розпочалося із середини ХІХ ст., зміна соціального середовища побутування кобзи-бандури, розвиток письмової традиції, ансамблевого музикування, новий статус виконавців на початку ХХ ст. вимагали відповідного наукового осмислення. Ці процеси спостерігали й аналізували К. Квітка, Д. Ревуцький, Г. Хоткевич та інші. А за кордоном перша публікація про інструмент і нові тенденції в розвитку бандурного мистецтва належить саме В. Ємцю — 1923 р. у видавництві «Українське слово» (Берлін) виходить друком його книжка «Кобза та кобзарі» [4]. Протягом 1920–1950-х років він активно публікується у польських, чеських, канадських, американських часописах, де пропагує бандуру, українських виконавців старих часів та нових бандуристів-емігрантів. Це, зокрема, цикл «Kobza a kobzari» у виданні «Hudební výchova» (Прага, 1923), статті в газетах «Pražský illustrovaný zpravodaj», «Národní Politika» (Прага), «Наш світ» (Варшава), «Календар Робітничого Союзу», «Народна воля» (Скрантон), «Канадійський фермер», «Канадійський ранок» (Вінніпег), «Дніпро» (Чикаго), «Тризуб», «Liège-Universitaire», «Українське Слово» (Париж), «Діло» (Львів), «Час» (Чернівці), «Українські Вісті» (Едмонтон), «Америка» (Філадельфія), «Український Робітник», «Батьківщина» (Торонто), «Календар “Свободи”» (Джерсі Сіті), «Свобода», «Кобзарський листок» (Нью-Йорк)

та ін. А вже 1959 р. у Нью-Йорку видавництво «Говерля» публікує перевидання роботи В. Ємця «Кобза і кобзарі» [3].

Сучасна актуалізація мистецької спадщини бандуриста. Здобутки В. Ємця у бандурному мистецтві української діаспори визнавали критики в достойному порівнянні з О. Кошицем у хоровому співі та В. Авраменком у хореографії. І сьогодні творчість В. Ємця не втрачає актуальності. Вона є складовою змісту тематичного курсу «Історії виконавства на народних інструментах» освітніх програм спеціальності «Народні інструменти» закладів вищої освіти, інспірує нові наукові узагальнення (О. Ваврик, А. Горняткевича, І. Дружги, В. Дутчак, В. Єсіпка й А. Іваниша, Г. Карась, Р. Ковалья, В. Мішалова [6], Р. Савицького-мол. та ін.). Його робота «Кобза і кобзарі» також була перевидана видавництвом «Музична «Україна» 1993 р. [4], а історично-мемуарна праця митця «У золоте 50-річчя служби Україні» [5] сьогодні доступне на веб-сайті diasporiana.org.

Отже, творча діяльність Василя Ємця визначила кілька важливих нових взаємопов'язаних напрямів у розвитку бандурного мистецтва ХХ ст.: формування академічного віртуозно-концертного стилю виконавства; систематизацію жанрів авторського й аранжованого, інструментального та вокально-інструментального, сольного й ансамблевого репертуару; фіксацію і популяризацію бандури засобами аудіо-запису; поширення нових колективних форм — камерних та великих; кристалізацію нового синтезованого стилю гри — поєднання традицій харківської кобзарської школи й академічних принципів; запровадження нових освітніх методик для бандури; виготовлення нових удосконалених хроматичних інструментів; видання фахової навчальної, методичної, наукової та науково-популярної літератури та ін.

Список використаної літератури

1. Дутчак В. Г. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ — початку ХХІ ст. Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. 488 с., 72 іл.
2. Дутчак В. Г. Василь Ємець: синтез бандурного мистецтва українських етнічних спільнот // Вісник Прикарпатського

університету. Мистецтвознавство. Івано-Франківськ : Плай, 2009–2010. № 17–18. С. 3–15.

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

4. Ємець В. Кобза і кобзарі. Берлін : Українське слово, 1923. 111 с. (2-ге вид. — Нью-Йорк : Говерля, 1959.; репринт — Київ : Муз. Україна, 1993).

5. Ємець В. У золоте 50-річчя служби Україні. Голлівуд, ЗДА; Торонто, Канада : УВАН, Друкарня о. Василян, 1961. 381 с.

6. Mishalow V. Tradition and innovation in the bandura performances of Vasyl Yemetz // Bulletin of Kyiv National University of Culture and Arts. Series in Musical Art. 2020. No. 3 (1). P. 59–70.

ЗІНЧЕНКО В. М.

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

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-8607-3582>

БАЛЕТ МИРОСЛАВА СКОРИКА «ПЕРЕХРЕСТЯ»: ПРОБЛЕМА ЖАНРОВОЇ МОДУЛЯЦІЇ ТВОРУ

Для балетного жанру ХХ–ХХІ століть методологічно важливим є питання про походження музики до балетних вистав. Це музика спеціально написана до балетної вистави — первинно балетна, і вже наявна, яка, за потреби, інтегрується в балет — вторинно балетна. Є ще й третій, синтетичний тип балетної музики, у якій поєднані обидва її різновиди.

Коли залучають вторинно балетну музику до створення балетної вистави, часто відбувається жанрова модуляція музичного першоджерела, унаслідок якої музичний твір стає одним із компонентів вистави, адаптуючись до хореографічної і сценографічної складових.

Для здійснення такого переходу музика має містити кінетичний потенціал, який може бути реалізований зокре-

ма й засобами хореографічної лексики. Важливими ознаками музики, які надають змогу трансплантувати її з інструментального жанру в балетний, є пластичність і дансантисть.

Дослідження балету «Перехрестя» М. Скорика щодо жанрової модуляції із жанру скрипкового концерту (Другий, Шостий, Сьомий концерти) у цілісний балетний опус надає інноваційності й актуальності цій роботі.

Мета публікації — виявити системні жанрово-інтонаційні зв'язки зазначених концертів, які надають підстави поєднати самостійні опуси в новий балетний твір.

Балет «Перехрестя» — це спільний проект Національної опери України і театру «Київ Модерн-балет», створений 2012 року на замовлення Міністерства культури до Дня Європи в Україні. У складі постановочної групи — композитор і диригент Мирослав Скорик, хореограф-постановник Раду Поклітару, сценограф Олександр Друганов.

Символічною є назва балету — «Перехрестя», вона характеризує як сюжетно-сценічну лінію (складність переплетінь у долі двох закоханих і, метафорично, — у житті кожної людини), так і жанрові й інтонаційні «перетини» (інструментальний концерт / балет).

Музична основа балету — це вторинно-балетна музика, зокрема три скрипкові концерти М. Скорика. Відомо, що, обираючи музику для балету, Р. Поклітару прискіпливо аналізував опуси композитора. Адже для нього було вкрай важливо, щоб музичні твори склалися в певну концептуально-драматургічну цілісність. Саме скрипкові концерти — Шостий, Другий і Сьомий, у такій послідовності, викликали, за словами балетмейстера, відчуття «творчого консонансу»¹.

І хоча кожен зі скрипкових концертів є самостійним, завершеним опусом, поєднання їх в одній виставі не виглядає штучним. Факторами цілісності нового балетного твору стали системні жанрово-інтонаційні зв'язки, які зу-

¹ Відомості взято з бесіди автора роботи з Раду Поклітару від 07.03.2018 р.

мовили органічне, драматургічно переконливе поєднання цих концертів.

«Перехресність» обраних опусів можна простежити на кількох рівнях. По-перше, на рівні інтонаційної концепції твору, на якому важливим фактором єднання в різних просторових напрямках є інтонація малої секунди і принцип секундовості взагалі. Так, тематичний матеріал першої і третьої частин тричастинного балетного макроциклу (Шосій і Сьомий концерти) проростає з одного інтонаційного зерна — малої секунди. Саме мала секунда у своїх різноманітних горизонтальних і вертикальних проекціях стає фактором інтонаційного єднання, який на різних рівнях формує інтонаційно-композиційну і смислову цілісність обох частин. Друга, контрастна частина балету (Другий концерт) демонструє більш широке коло секундових інтонацій: від малої секунди — до збільшеної.

По-друге, об'єднуючим фактором є макро-структурний рівень балету, на якому перша і третя частини, завдяки їх арковому розташуванню, спільній інтонаційності й композиційній подібності, викликають відчуття цілісності й архітектонічної врівноваженості. Середня частина балету, контрастна, також сприяє драматургічній цілісності твору: вона зосереджує в собі камерно-інтимну сферу.

По-третє, крайні частини балету містять характерні жанрово-танцювальні алюзії. Якщо в першій частині — це натяк на коломийку, гостро характерний танцювальний жанр із типовою для нього синкопованістю й постійним повторенням у швидкому темпі (імітацією кружляння), то у третій частині (Сьомий концерт) — це жанрово-інтонаційна сфера, близька до єврейського танцю фрейлехс, що підкреслюється на метро-ритмічному й інтонаційному рівнях (стрибки на кварту, збільшена секунда тощо).

На формування загального жанрово-інтонаційного простору балету впливає і модерне хореографічне вирішення всіх частин з опорою на експресивну, часом зумисне відверту танцювальну пластику, завдяки якій тіло, як і звук скрипки, стає «інструментом» музичної виразності.

Символічно, що балет відкривається сценічним образом Мойри, однієї з трьох богинь долі, яка плете нитку життя кожної людини. Так, окрім заплутаних сюжетних сцен-кадрів, інтонаційні переплетіння й жанрові перетини формують плавну модуляцію іманентно інструментальних концертів М. Скорика до сфери музично-хореографічного сценічного мистецтва.

Отже, балет «Перехрестя» містить жанрові модуляції, які розкривають кінетичну енергію музичного твору небалетного походження. Тож музичною складовою сучасного балету може бути як іманентно-балетна, так і вторинно балетна музика, за умови пластично-кінетичної природи інтонаційного матеріалу.

КАРАСЬ Г. В.

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

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

ТВОРЧА СПАДЩИНА БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ДІАСПОРИ

Нещодавній заклик професора Ю. Чекана усвідомити українську музику як цілісність спонукав до розмислів: «А чи може музика одного із провідних українських композиторів Бориса Лятошинського бути таким маркером?». Власне, 125-річний ювілей митця є доброю нагодою для цього. Часто в середовищі вітчизняних музикознавців на початку 1990-х років можна було почути, що в українській діаспорі є тільки аматорська музична культура, а про «високе» музичне мистецтво не варто й говорити. Задам риторичне питання: «А чи так уже й багато високого професійного мистецтва в житті пересічного українця?».

Творчість Б. Лятошинського стала еталоном української професійної музики ХХ століття в усьому світі і представники нашої діаспори (музиканти, диригенти, співаки, музикознавці) теж доклали до цього зусиль. Проблема пропагування творчої спадщини композитора в діаспорі тільки окреслюємо в основних своїх напрямках, а її глибше осягнення ще попереду.

Дбаючи про розширення українського культурного простору, Музичне товариство імені Миколи Леонтовича з Києва протягом 1920–1930-х років пересилало до Канади ноти українських композиторів, зокрема й Б. Лятошинського. Першою за кордоном прозвучала його камерно-інструментальна та симфонічна музика. Товариство приятелів української музики у Нью-Йорку (США) під керівництвом відомого скрипаля Романа Придаткевича у 1930-ті роки виконує фортепіанне тріо Б. Лятошинського. Його симфонічну й камерно-інструментальну музику композитора пропагують з 1930-х років такі видатні диригенти, як Микола Малько (оркестри Бостона і Чикаго, США), Лев Туркевич (із симфонічним оркестром Спільки Української Молоді Канади, «Messey Hall», Торонто, 1959), Володимир Колесник (Канада, США), Антін Рудницький, Богдан Пюрко (з Детройтським симфонічним оркестром, 1953), Вірко Балей — у США, Роман Ревакович — у Польщі, Оксана Линів — у Німеччині. Найчастіше вони виконували «Галицький танок» та «Гуцульський танок» з опери «Золотий обруч». Варшавський симфонічний оркестр під диригуванням А. Рудницького виконав музику українських композиторів 4 березня 1934 року, зокрема три танки (індійський, китайський і гуцульський) з опери «Золотий обруч». Цю програму А. Рудницький повторив із симфонічним оркестром Литовської філармонії 28 жовтня 1935 року в залі державного оперного театру в присутності першого президента країни А. Сметони, членів уряду та представників багатьох країн. Торонтонський симфонічний оркестр (Toronto Symphony Orchestra) під керівництвом Волтера Сускінда (Jan Walter Susskind) виконав Третю симфонію Б. Лятошинського та фортепіанний концерт (соло — Роман Рудницький) у музичній програмі Тижня україн-

ської культури в Торонто (16–23 листопада, 1963), яка стала важливою культурною подією в Канаді, свідченням співпраці українців з канадцами.

Товариство української опери в Канаді (Canadian Ukrainian Opera Association – CUOA, створене 1974 року в Торонто) мало на меті представити музику українських композиторів діаспорній та зарубіжній публіці. Участь у святкуванні 90-річного ювілею Українського Національного Об'єднання, концерт у «Carnegie Hall» (Нью-Йорк, 1 квітня, 1984) принесли незабутній музичний досвід товариству, адже програма за участю Американського симфонічного оркестру та відомої піаністки Лідії Артимів включала нещодавно написану «Святкову увертюру» Юрія Фіали (єдиного учня Б. Лятошинського в діаспорі) та перше виконання «Слов'янського концерту» Б. Лятошинського. Успіх Товариства значною мірою був зумовлений енергією, талантом художнього керівника і диригента Володимира Колесника. Його досвід роботи в Оперному товаристві залишив яскравий слід у музичному житті цієї країни, привернув увагу й здобув високу оцінку канадських музичних критиків (Рубі Мерсер / Ruby Mercer, Свенд Роувейд / Svend Roewade, Вільям Літтлер / William Littler), які представили творчий шлях В. Колесника у виданнях «Music Magazine» і «Toronto Star». Під час святкування 1000-річчя Хрещення Руси-України музика композитора звучала у багатьох країнах, зокрема: піаністка Лідія Артимів виконала «Слов'янський концерт» Б. Лятошинського у репрезентативному залі «Orchestra Hall» у Чикаго (1988). Цей же концерт зіграв Р. Рудницький із симфонічним оркестром під керівництвом В. Колесника в «Roy Thompson Hall» (Торонто) під час ювілейних святкувань, які збіглися з проведенням П'ятого Конгресу Вільних Українців (1988).

Відомо, що солоспіви композитора були в репертуарі провідних українських співаків: С. Крушельницької, М. Сокіл, І. Синенької-Іваницької, І. Маланюк, Л. Мацюка, І. Мацюк, Е. Сапун, Л. Волянської, А. Шкургана. Частина цієї спадщини записана на грамплатівки й CD.

Українські піаністи (Д. Гординська-Каранович, С. Сапрун-молодший, О. Слободяник, Р. Рудницький, Л. Артимів, М. Ганусяк), скрипалі (В. Цісик, А. Баженов, Д. Ткаченко) включали до своїх програм твори Б. Лятошинського, пропагуючи її у різних країнах світу.

Хорову музику Б. Лятошинського виконували лише окремі колективи, зокрема хор «Кобзар» (Філадельфія, США) під керівництвом А. Рудницького. Відомо, що українські народні пісні в обробці композитора виконував і записав на платівки «Візантійський хор» з Утрехта (Голландія) під орудою М. Антоновича, чоловічий хор «Журавлі» (Польща) під керівництвом Р. Реваковича.

Про зацікавлення українською музикою комерційних структур північно-американського ринку свідчить випуск компакт-дисків. Так, фірма «Марко Поло» спродувала CD «Б. Лятошинський. Симфонії № 1, 2, 3, 4, 5» у виконанні Київського державного симфонічного оркестру. О. Линів із Бамберзьким симфонічним оркестром записала Третю симфонію композитора у початковій редакції на Баварському радіо у Німеччині (2016) [1, с. 96–110]. Відомий співак Павло Гунька з Англії, здійснюючи в Канаді грандіозний проект запису українського солоспіву, планує записати вокальні твори Б. Лятошинського.

Дбаючи про музичне виховання підростаючого покоління на спадщині українських композиторів та укладаючи збірники фортепіанних творів для молоді (1969, США, перевидані в Україні у 2000-х), Таїса Богданська вводить до них твори Б. Лятошинського.

Українські музикознавці Анна Наконечна і Роман Савицький-молодший готували для іномовних біографічних довідників та енциклопедій нові статті про Б. Лятошинського або вносили правки до написаних.

Музикознавче осмислення феномена Б. Лятошинського українськими науковцями втілене у колективній монографії, яку нещодавно видав Український Вільний Університет (Мюнхен, Німеччина) [1]. Тут же відбулося вшанування п'ятдесятих роковин від дня смерті композитора концертом

фортепіанної музики, у якому прозвучало десять фортепіанних прелюдій Б. Лятошинського (твори № 38, 44) у виконанні професора УВУ Олександра Козаренка.

Підсумовуючи, підтримуємо думку доктора мистецтвознавства, професора Маріанни Копиці: «Для українського мистецтва ХХ століття ім'я майстра пов'язано зі значними досягненнями музичної творчості і становить класичний фонд української та європейської культури. Його музика характеризується високою духовністю і героїзмом, силою трагічних емоцій, широтою епосу, романтизмом художнього висловлювання» [1, с. 7]. Те, що музика Б. Лятошинського протягом століття звучить у різних країнах світу, що її продукують, пропагують і осмислюють, свідчить про її життєдайність, цілісність української музичної культури, яку трактуємо як соціокультурну систему, що має дві органічні складові — музичну культуру України і музичні культури української діаспори. Повне відкриття звукового Універсуму Б. Лятошинського — ще попереду.

Список використаної літератури

1. Борис Лятошинський. In *memoirum* / відп. ред. А. Єфіменко. Мюнхен : УВУ, 2018. 248 с.

КАЦАЛАП О. В.

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

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

ГАСТРОЛЬНИЙ ТУР ЗОЇ ГАЙДАЙ ДО ПАКИСТАНУ 1954 РОКУ

У першій половині 1950-х років українська співачка Зоя Гайдай перебувала на піку популярності. Її професійна діяльність відзначалася надзвичайною насиченістю: мисткиня співала на сцені Київської опери, виступала на кон-

цертних майданчиках і викладала в Київській консерваторії. Добре зарекомендувавши себе під час першої зарубіжної гастрольної поїздки до Ірану 1944 року, вона ввійшла до когорти артистів, яким дозволяли здійснювати творчі відрядження за кордон. Щоправда, здебільшого ці поїздки відбувалися до країн Азії, які перебували у сфері геополітичних інтересів СРСР, і в складі артистичних груп, куди, окрім неї, відбирали артистів з інших союзних республік, щоб продемонструвати дружбу народів, солідарність і різноманіття мистецтва «радянської країни». Так було і 1954 року, коли співакці запропонували в березні-квітні здійснити концертний тур до Пакистану. Крім неї, до групи ввійшли російські артисти — скрипаль Олексій Горохов і співачка, солістка Ленінградського театру опери та балету Валентина Максимова, казахський співак Єрмек Серкебаєв, таджицька танцівниця Ашура Насирова, узбецька танцівниця і співачка Тамара Ханум, російська акробатична пара Анікін-Дашкевич та ін. [3, арк. 4]. Кожен із них повинен був якнайкраще продемонструвати власну майстерність і справити позитивне враження на пакистанців.

Азійська країна Пакистан, куди мали вирушити радянські артисти, здобула незалежність 1947 року і, маючи слаборозвинену економіку, прагнула налагодити зв'язки з найбагатшими країнами світу США та Великобританією [2, с. 72–73]. Вочевидь, візит радянських артистів, як носіїв не лише мистецтва, а й інформації, мав створити добре враження і викликати приязне ставлення до СРСР представників влади і народу Пакистану. Про мету візиту Зої Гайдай, як одній із керівників групи [3, арк. 4], видалась можливість заявити під час зустрічі з мером Карачі — першого міста, до якого прибули артисти, і тодішньої столиці. Вона висловила заздалегідь підготовлені фрази про бажання продемонструвати радянське мистецтво й ознайомитися з пакистанським, а також «зав'язати дружні стосунки з пакистанським народом» [3, арк. 20 зв.], хоча, не вперше буваючи в таких концертних турах, не могла не знати про наявність політичного підґрунтя цих поїздок.

Тим паче, що на аеродромі в Карачі артистів зустрічали представники радянського посольства й Асоціації радянсько-пакистанської дружби, а рецензія на перший концерт була надрукована в «Правді» [3, арк. 12 зв., 27] — головній партійній газеті СРСР.

Від початку ця подорож стала для Зої Гайдай випробуванням на витривалість, оскільки співакці довелося перенести недугу — реакцію організму на вакцинацію, яку робили всім артистам перед візитом за кордон, та застуду, довго і без точної інформації очікувати від'їзду в Москві, перетнути пів Європи: від столиці СРСР до Риму, аби звідти нарешті вилетіти до Пакистану. Єдиною розрадою цього періоду стала можливість ознайомитися з пам'ятками Відня, Венеції, Риму та Ватикану, якими мисткиня була захоплена [3, арк. 3, 4, 5, 7, 8–8 зв.]. По приїзді до місця призначення на артистів чекали нові різноманітні враження і випробування, зокрема й пов'язані з особливостями незвичного для них спекотного місцевого клімату [3, арк. 12 зв.–13; 1, арк. 10–11], який, безумовно, створював дискомфорт, що в подальшому не могло не позначитися на самопочутті митців та якості їх виступів. Окрім Карачі, вони відвідали міста Лахор, Лаельпур, Равалпінді та Пешавер [1, арк. 8]. Гастрольні заходи включали виступи в посольствах СРСР, Китаю, Чехословаччини [3, арк. 14 зв., 17, 26–26 зв.], на концертних майданчиках, а також зустрічі з місцевою інтелігенцією, зокрема письменниками в Карачі [3, арк. 26 зв.], студентами університету і працівниками кіно в Лахорі [3, арк. 33 зв., 36 зв.]. Концертний репертуар гастролерів не містив спеціально підготовлених програм, а складався з найліпших номерів, які були давно апробовані й мали незмінний успіх. Винятком могла бути національна пісня чи танець, які б гарантовано були добре зустрінуті місцевими глядачами. Зоя Гайдай також включила до репертуару давно вивчені і вспівані твори: арії Снігуроньки з однойменної опери Миколи Римського-Корсакова і Чіо-Чіо-сан з опери «Мадам Баттерфляй» Джакомо Пуччіні, українські народні пісні «Ой не світи, місяченьку» та «Ой джигуне,

джигуне» тощо [3, арк. 14 зв., 22], а як «родзинку» артистка підбрала пісню мовою урду [3, арк. 18], до вивчення якої підійшла доволі професійно, залучившись допомогою знавців цієї мови та прослуховуючи записи в Державному музично-педагогічному інституті імені Гнесіних під час перебування в Москві в очікуванні вильоту [3, арк. 3 зв.].

Пакистанські концерти проходили переважно з аншлагами і більш-менш вдало, але без особливих овацій. Один із концертів у Лахорі навіть не відбувся через великий наплив бажаючих побачити зарубіжних митців і неспроможність організаторів скерувати стихійний натовп [3, арк. 48–48 зв.]. Почасті виступи артистів, які виконували віртуозні класичні твори, супроводжувалися сміхом, очевидно, спричиненим необізнаністю пакистанців з європейським вокальним мистецтвом. Зою Гайдай це приголомшило [3, арк. 42], адже для будь-якого артиста найбажанішою реакцією публіки є оплески. Найбільший успіх у глядачів найчастіше мали виступи Тамари Ханум та Ашури Насирової [3, арк. 18–18 зв., 19 зв.–20, 28, 54], оскільки східне мистецтво, яке вони репрезентували, було зрозуміле й найкраще сприймалося пакистанцями. І те, що афіші для першого відкритого концерту в Карачі містили інформацію насамперед про цих артисток, було, вочевидь, правильним рішенням з огляду на специфіку глядача, хоча й обурило інших митців [3, арк. 17 зв.]. Зої Гайдай здебільшого доводилося тішитись успіхом пісні мовою урду, яка, як і очікувалося, справді подобалася публіці [3, арк. 18, 24, 53 зв.].

Загалом ставлення до радянських артистів у Пакистані було неоднозначним. У щоденнику, куди Зоя Гайдай занотувала всі враження від перебування в країні, вона висловила невдоволення організацією перебування артистів у Карачі: нарікала на неякісне харчування, яке призвело до нездужання [3, арк. 20], і відсутність нормального сервісу в готелі, за проживання в якому сплачувалися чималі кошти. Хоча англійці, які мешкали поруч, на її думку, отримували необхідні послуги [3, арк. 26]. Співачка також вважала, що запланована політична місія мала всі шанси

пройти безрезультатно, оскільки концерти в Карачі виявилися не надто бажаними, а деякі з них узагалі було скасовано [3, арк. 24–24 зв.]. Тому, напевно, і стався неприємний інцидент під час прийому в радянському посольстві, коли довелося вгамовувати окремих невдоволених пакистанських глядачів, які, зчиняючи галас, намагалися зіпсувати виступ артистів, причому в присутності численних іноземних гостей [3, арк. 21, 22].

За таких непередбачуваних обставин, з якими гастроли зіштовхнулися в столиці країни, незайвим міг стати концерт для найбільш незаможних верств суспільства. Артисти, вражені граничною бідністю частини населення [3, арк. 13 зв.–14], самі висловили бажання зробити для них безкоштовний виступ. Однак утілити цей задум вдалося з допомогою великих зусиль, адже виступати довелося на помості, встановленому в робітничому районі на околиці Карачі, серед великої кількості людей, які почасти супроводжували виступи галасом та сміхом, оскільки вперше були присутні на концерті, де звучала класична музика, і не здатні були адекватно сприйняти запропоновані артистами номери. Східний танок у виконанні Ашури Насирової, який нарешті зацікавив глядачів, спричинив тисняву, навіть були постраждалі [3, арк. 24 зв., 27 зв.–28]. Тож концерт перетворився на сумбурне дійство і не увінчався успіхом, на який так розраховували митці. Лозунги, які вигукували перед його початком представники Асоціації радянсько-пакистанської дружби для галасливої юрби [3, арк. 27 зв.], додали заходу штучності й жалюгідності. Пізніше, готуючи для газети «Київська правда» інформацію про перебування в Пакистані, Зоя Гайдай дещо прикрасила розповідь оптимістичним висновком [1, арк. 12]. Але своєму щоденнику співачка довірила такі рядки: «Нікому навіть у голову не може прийти в Москві, як нам було тут важко. Кожен виступ залишав осад незадоволеності. Це невдоволення було подвійним. Перше — це відчуття нав'язування публіці того, що вона не хоче, не любить і не розуміє. А друге — незадоволеність собою, своєю якістю, яка завжди була нижче

звичної. На серці безперервно лежав камінь. Лише декілька разів ми відчували, що нас охоче слухають, а не просто терплять» [3, арк. 56–56 зв.].

Отже, гастрольний тур до Пакистану став черговою агітаційною поїздкою, покликаною вплинути за допомогою засобів мистецтва на вибір політичного курсу новоутвореною країною. Звичайно, артисти, незважаючи на те, що представники влади не вбачали в них суто митців, щосили прагнули виступати якнайкраще. Не виключено, що вони справді стали першими, хто репрезентував пакистанській публіці не лише народне, а й класичне мистецтво. Однак, враховуючи політичний, економічний та культурний рівень розвитку Пакистану в той період, ці концерти не стали яскравою мистецькою подією для місцевого населення, а просто розважили, були своєрідною дивиною. Деякі негативні нюанси прийому артистів також вказують на відсутність незаперечного успіху в налагодженні міждержавних зв'язків. Безсумнівним позитивом є лише те, що радянські артисти, які з політичних обставин не мали змоги вільно пересуватися світом, отримали можливість відвідати інші країни і збагатитися новими різноманітними враженнями, хоча й ціною великих зусиль. Для Зої Гайдай ця непроста, але насичена зарубіжна поїздка с тала останньою в її виконавській кар'єрі.

Список використаної літератури і джерел

1. Гайдай З. М. Подорож до Пакистану. Стаття для газети «Київська правда». Машинопис з авторськими правками // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Гайдай Зоя Михайлівна — співачка, народна артистка СРСР. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 16. 12 арк.

2. Каменев С. Н. Российско-пакистанские экономические отношения // Пакистан в современном мире : сб. ст. / Ин-т востоковедения РАН. Москва : Научная книга, 2005. С. 71–107.

3. Щоденник. Записи про поїздку до Пакистану [Рукопис] // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Гайдай Зоя Михайлівна — співачка, народна артистка СРСР. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 42. 76 арк.

КОБРИН Н. В.

Львівська спеціалізована музична школа-інтернат імені С. Крушельницької; кандидат історичних наук, викладач-методист (Львів, Україна).

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

МИХАЙЛО ВЕРБИЦЬКИЙ В УКРАЇНСЬКІЙ ІСТОРІОГРАФІЇ ДО 1939 РОКУ

Михайло Вербицький, одна з центральних постатей в українській музиці часів національного відродження, ще за свого життя привертав увагу музикантів і дослідників української музичної культури. С. Людкевич у статті «Михайло Вербицький та українська суспільність» (1934), опублікованій за його промовою з нагоди 120-річчя пам'яті митця, наголошував на важливості вивчення творчості й особистості М. Вербицького як «символу національного відродження» й автора гімну, одного з родоначальників провідних національних музичних жанрів в українській музиці Галичини середини XIX століття, найбільшого тогочасного духовного композитора, автора симфоній, театральних творів і композицій для гітари. М. Вербицький, «як усякий справді великий творчий таланти, став найкращим виразником наших національних змагань і думок у 40–70-х роках XIX століття» [6, с. 347].

Протягом майже століття (до 1939) в українській музичній історіографії і пресі сформувався масив матеріалів, у яких визначено основні напрями дослідження творчості М. Вербицького. Значення, цінність та актуальність наукових, публіцистичних, просвітницьких матеріалів про творчість М. Вербицького, друкованих до 1939 року, постають у кількох аспектах:

1. Первинне накопичення біографічних фактів (спогади й матеріали про українське музичне життя часів М. Вербицького, біографічні статті).

2. Визначення загального стилю й характеру музичної творчості митця (статті, нариси, есе, музично-історичні дослідження).

3. Окреслення збережених на той час творів і нотних видань (бібліографії та нотографії творів, тобто рукописів, видань, архівних збірок).

4. Фіксування концертного виконання творів М. Вербицького та їх оцінка (повідомлення й рецензії у пресі).

Фактичний матеріал про життя і творчість М. Вербицького містять матеріали в українській періодиці Галичини, документальні публікації та наукові дослідження діяльності сучасних композиторів установ і організацій, спогади про музичне життя Перемишля і Львова середини ХІХ століття, популярні історичні й музично-історичні статті.

Імовірно, першим і основним на той час біографом композитора слід вважати Сидора Воробкевича, нарис якого під назвою «Наші композитори. Михаїл Вербицький» на межі ХІХ–ХХ століть передруковували, принаймні, чотири рази: «Родимий листок» (Чернівці, 1879), календар «Просвіти» (Львів, 1884), «Зоря» (1893), «Ілюстрований музичний календар» (Львів, 1907). Незважаючи на певні неточності, саме за С. Воробкевичем основні факти життєпису митця, головню, щодо його освіти в Перемишльському кафедральному хорі та Львівській духовній семінарії, від'їзду на парафію у с. Млини [1, с. 53–56], повторювали у своїх працях інші українські дослідники: І. Сінкевич (розділ «Михаїл Вербицький» у статті «Начало нотного пінія в Галицкой Руси»¹, 1888), О. Залеський² («Після столітнього ювілею уродин творця українського гимну: Михайло Вербицький. 1815–1915»), Б. Кудрик (праця «Історія української музики в Галичині у роках 1829–1873»), В. Витвицький

¹ Сінкевич І.-Х. Начало нотного пінія в Галицкой Руси: Воспоминания старого священника // Бесіда. Львів, 1888. № 1–6.

² Залеський О. Після столітнього ювілею уродин творця українського гимну: Михайло Вербицький. 1815–1915 // Діло, 1916. Ч. 12. 1 січня. С. 1–2. Передрук: Нива. 1916. Т. 12. Ч. 2, лютий. С. 122–124.

(праця «Старогалицька сольна пісня XIX ст.»). Дослідження «Львівська духовна семінарія в часах Маркіяна Шашкевича (1829–1843)», доповнене публікацією актів семінарії, протоколів засідань ректорату та ін. латинською мовою, є одним із головних документальних джерел про побут і навчання композитора і стосується періоду 1833–1842 років [7].

Спогади й нариси про музичне життя Перемишля в середині XIX століття, написані переважно сучасниками М. Вербицького (Й. Левицьким, І. Лаврівським тощо), лише мінімально доповнюють його біографію конкретними фактами. І. Лаврівський («З Перемишля», 1854), наприклад, згадує про виконання творів митця в церкві духовної семінарії та собору св. Юра у Львові [5, с. 46]. Ю. Желехівський пише про композитора як автора музики до театральних вистав у Перемишлі в 1848–1849 роках, називаючи також репертуар театру [8, с. 94]. Однак їх доповнюють есе, статті й дослідження розвитку української культури в Галичині, авторами яких були, зокрема, М. Возняк, Б. Кудрик, З. Лисько, С. Чарнецький, В. Щурат.

У контексті характеристики стилю й творчості М. Вербицького, передовсім, варто розглянути такі праці: згадану статтю С. Воробкевича, у ній поєднано виклад біографічних даних і стислий огляд його творчості за жанрами; нарис О. Залеського «Після столітнього ювілею уродин творця українського гимну: Михайло Вербицький. 1815–1915», у якому автор називає відомі йому твори митця і здійснює спробу оцінити загальний характер його музики; статтю «Михайло Вербицький та українська суспільність» С. Людкевича — у ній накреслено перспективи вивчення творчості М. Вербицького; розділи праць «Огляд історії української церковної музики» й «Історія української музики в Галичині у роках 1829–1873» Б. Кудрика, який досліджував творчість композитора в усіх її жанрових різновидах.

Показово, що Б. Кудрик вважав духовну музику митця провідною і визначив його роль в українській музиці як «малого Бортнянського» [4, с. 94]. О. Залеський, характеризує твори композитора, наголошував: «Стиль Верби-

цького <...> легкий і простий. Проваджене голосів в хоральних композиціях мельодійне, гармонія доволі проста, хоч у декотрих творах Вербицького під впливом мабуть новітніх струй в західній музиці, декуди більше скомплікована» [3, с. 1]. С. Людкевич поетично доповнював свої характеристики музичної творчості М. Вербицького: «У кожному сливе його творів, у кожному мотиві ми чуємо Божу іскру, левині пазурі та знамення правдивого, щирого натхнення, а часто геніяльної аспірації» [6, с. 347].

Надзвичайно важливим аспектом публікацій про М. Вербицького до 1939 року є бібліографічні й нотографічні матеріали. Їх упорядники — С. Воробкевич, Б. Кудрик, З. Лисько, С. Людкевич — уперше систематизували рукописи і видання музичних творів композитора, певною мірою проаналізували їх станом на 30-ті роки ХХ століття.

Про концертне життя творів М. Вербицького від прем'єрних виконань до 1939 року можна дізнатись із рецензій і повідомлень в українських періодичних виданнях Галичини: «Зоря Галицька», «Слово», «Галичанин», «Основа», «Правда», «Зоря», «Діло», «Руслан», «Новий Час», «Українські Вісті», «Українська Музика». У програмах шевченківських вечорів у Львові протягом другої половини ХІХ — початку ХХ століть постійно звучав «Заповіт» М. Вербицького: перше виконання 1868 року (Правда, ч. 8), далі — 1876 (Правда, ч. 6), 1891 (Діло, ч. 71), 1892 (Діло, ч. 57), 1914 (Діло, чч. 99–101) [2]. «Заповіту» М. Вербицького, як твору, «вирівняному у формі і ядернішому у виразі», якого «загальний настрій можна б охрестити... як *maestoso*» [7, с. 266], надавав перевагу С. Людкевич, аналізуючи музичні твори до «Кобзаря» Т. Шевченка.

Кількість, різноманітність і змістовність друкованих матеріалів про творчість М. Вербицького, виданих протягом другої половини ХІХ століття — до 1939 року становлять цінне джерело для продовження сучасних наукових студій.

Список використаної літератури і джерел

1. Воробкевич І. Михайл Вербицький // Українська музика. Львів, 2015. Число 1–2 (15–16). С. 53–56.
2. Горак Я., Дзятко Н. Хронограф Шевченківських вечорів // Українська музика. Львів, 2014. Ч. 2 (12). С. 124–148.
3. Залеський О. Після столітнього ювілею уродин творця українського гимну. Михайло Вербицький. // Діло. Львів, 1916. Ч. 12. 14 січня. С. 1–2.
4. Кудрик Б. Огляд історії української церковної музики. Львів, 1995. 128 с.
5. Лаврівський І. З Перемишля // Українська музика. Львів, 2015. Ч. 1–2 (15–16). С. 45–48.
6. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. Т. 1 / упоряд., ред., вступ. ст. З. Штундер. Львів, 1999. 496 с.
7. Львівська духовна семінарія в часах Маркіяна Шашкевича (1829–1843) // Збірник Фільольогічної секції НТШ. Т. 17–18. Львів, 1916. ССLX с. 416 с.
8. Матеріяли до історії театру в Перемишлі з часів Вербицького // Українська музика. 2015. Число 1–2 (15–16). С. 90–95.

КОЛОТИЛО М. О.

Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського; кандидат філософських наук, доцент кафедри філософії. Національна музична академія України імені П. І. Чайковського; провідний редактор науково-інформаційного відділу Центру музичної україністики (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3198-3049>

ЗНАЧЕННЯ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ У ПРОЦЕСІ ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ УКРАЇНЦІВ

«Дуже важко академічну українську музику розповсюджувати і в Україні, і особливо за кордоном. І це дуже болюче, адже ми знаємо: коли наша музика пробивається на якісь концерти за кордоном, вона дістає дуже гарну оцінку. Значить вона цього заслуговує».

Мирослав Скорик [2].

Музичне мистецтво у всій багатоманітності його форм перебуває в нерозривному зв'язку з культурою певного етносу, народу чи нації. Попри свою, на перший погляд, очевидність, така теза є констатацією важливої ідеї: відірваною від культурних традицій конкретного суспільства як джерела збереження наявного та розвитку нового, музична сфера існувати не може. Саме завдяки цій онтологічній вкоріненості ми на сьогодні можемо насолоджуватися музичними творами України, Італії, Німеччини, Японії, інших країн, вловлюючи при цьому провідні сенсоформуючі тренди їх розвитку, що визначають як його неперервність, так і унікальність історичного поступу. Звісно, відійшовши від онтологічного підходу в дослідженні музичного мистецтва, ми констатуємо, що у своїй практиці музика існує у різних формах, не обмежуючись національними / етнічними / народними

формами, проте діалектика нерозривного зв'язку між музичним артефактом, її творцем та соціокультурним середовищем їх поставання є цікавою темою для музикознавчих досліджень. Зважаючи на масштабність та полівекторність завдання, звернімося, у межах цієї розвідки, не претендуючи при цьому на вичерпність, до питання значення музичної освіти у процесі формування (підтримання) національної ідентичності українців. У контексті поставленого перед нами завдання вкрай важливо наголошувати на проблемних аспектах взаємодії національної музики та державотворчих процесів усередині країни та поза її межами, музичного виховання та розбудови національної ідентичності українців. Одним із таких вагомих і компетентних голосів є погляд українського композитора Мирослава Скорика, одну з тез якого було винесено в епіграф.

Утім, наразі перейдемо до питання більш вузького порядку. Процеси формування та підтримання національної ідентичності хоч і є онтологічно близькими за своїми ідеєю та загальною метою, проте чітко демонструють різницю в характері їх дії. У першому випадку, йдеться про формування ідентичності як її з'яву, спрямований розвиток і завершальне оформлення; натомість підтримання вказує на збереження і недопущення руйнування (розмиття), а також у разі необхідності трансформацію (оновлення) її ідейних та інструментальних засад.

Музична освіта у всій багатоманітності своїх форм та напрямів здійснює значний сенсоформуючий вплив на національну ідентичність кожного народу в обох вимірах її процесуальності. Виховання особистості як представника окремої національної культури, носія її цінностей і транслятора духовно-ментальних смислів у визначеному соціокультурному просторі (на теренах країни, де ця культура є автохтонною, або ж поза її межами) здійснюється й засобами музичної освіти зокрема, через мережу навчальних закладів (формального та неформального характеру тощо), культурно-мистецькі заходи (міжнародні фестивалі, кон-

церти, співочі конкурси), просвітницькі заходи (лекторії, масові онлайн-курси та ін.).

Особи зі сформованою національною ідентичністю у сучасному глобалізованому мультикультурному суспільстві або ж у такому, що вороже ставиться до самотності Іншого, також можуть потребувати підтримуючого впливу зі сторони національної музичної освіти. Специфіка глобального інформаційно-комунікаційного простору з акцентуацією на філософію космополітизму та становлення уніфікованого світового порядку, реактуалізує та водночас розширює ціннісні межі музичної освіти в Україні та поза ними.

Особливістю музичної освіти (втім, як і багатьох інших) є плюралізм її форм та проявів. Відповідно до обраного нами критерію типологізації, можливо говорити, зокрема, про формальну (державні музичні школи, музичні консерваторії та училища тощо) та неформальну (недержавні музичні школи, репетиторство, майстер-класи та музикознавчі курси, культурно-мистецькі заходи різного масштабу та змісту тощо) освіти. Натомість за характером спрямування, доцільно говорити про навчальні програми у закладах освіти, регулярні й спорадичні культурно-мистецькі події, пресово-публікаційну діяльність, громадську активність музикантів як представників громадянського суспільства та ін.

Україна належить до тих держав, що попри багатосотлітній досвід реалізації державного імпульсу на своїй території у низці політичних утворень, усе ще покликана актуалізувати питання як формування, так і підтримання національної ідентичності серед свого народу, що, зауважмо, у багатьох сучасних державах не викликає такої контроверсійності та гостроти внутрішньодержавного тиску серед громадян, попри згадані світові процеси глобалізації та мультикультуралізму.

Водночас Україна належить до тих країн, що мають глибоко вкорінені в минуле музичні традиції, і саме країна в особі українців різних генерацій виступає середовищем існування та збереження музичної культури, утім не лише

її, звісно. Спираючись на переконання, що саме держава як політичне утворення за визначенням виступає «правовим охоронцем» національної культури, і в діалектичному колі національна культура (зокрема й музична) виступає потужним державотворчим чинником (цитуючи дослівно батька-засновника Центру музичної україністики, одного з ректорів НМАУ імені П. І. Чайковського Івана Ляшенка: «національна культура — вагомий чинник пришвидшення історичного часу на будівництво цивілізованої української держави» [1, с. 3], доцільно робити наголос на створенні та розвитку центрів зі збереження, дослідження та популяризації надбань національної культури засобами освіти, науки та просвітництва.

У ролі одного з таких осередків розгортає свою діяльність Центр музичної україністики імені Мирослава Скорика НМАУ імені П. І. Чайковського, що ставить перед собою доволі амбітне, проте вкрай запотребоване для суспільства, на наш погляд, завдання засобами освіти, досліджень та культурно-мистецьких заходів сприяти популяризації української музичної культури в Україні та поза її межами.

Список використаної літератури

1. Ляшенко І. Ф. Музична україністика в світлі сучасної культурної політики: аспекти гуманізації та гуманітаризації освіти // Українське музикознавство : наук. метод. зб. Київ, 1998. Вип. 28. С. 3–8.

2. «Молодь уже починає тягнутися до Баха і Моцарта» : [бесіда з композитором Мирославом Скориком, розмовляла Нінель Кисілевська] // Інтерв'ю з України. 2016. 7 червня. URL: <https://rozmova.wordpress.com/2016/06/07/myroslav-skoryk-7/> (дата звернення: 28.10.2020).

КУШНІРУК О. П.

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

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-0766-2555>

«ШКОЛА ГРИ НА ФОРТЕПІАНО» ОЛЕКСАНДРА ЯКОВЧУКА: ХУДОЖНІЙ І ДИДАКТИЧНИЙ АСПЕКТИ

Новий творчий проект — «Школа гри на фортепіано» (2019) — композитор Олександр Яковчук широко представив перед музичною громадськістю. Його презентація відбулася в Житомирі (Дитяча музична школа № 1 імені С. Ріхтера, 23.05.2019), Києві (Дитяча музична школа імені С. Турчака, 9.12.2019), Білій Церкві (Будинок органної та камерної музики, засідання обласного методичного об'єднання секції «спеціалізованого фортепіано» закладів початкової мистецької освіти Київської області за участі Білоцерківської школи мистецтв № 1, 05.02.2020), Луцьку (Інститут мистецтв Східноєвропейського національного університету, у рамках Міжнародного мистецького проекту «Music Tempus», 19.02.2020). У складі фортепіанного дуету (авторки тез із дружиною композитора, піаністкою Н. Яковчук) під час презентації також прозвучали чотири обробки українських народних пісень із цього посібника — «Щедрик», «Веснянка», «Як ішов я з Дебрецена додому», «Рекрутська пісня». Як зауважив композитор, мета цього творчого проекту, його погляду, — виховання сучасного юного музиканта на модерному матеріалі, його підготовку до адекватного сприйняття музики ХХІ століття.

«Школа» О. Яковчука містить сім розділів, що відображають базові підходи фортепіанної педагогіки у становленні піаністичного апарату юного музиканта. **Перший розділ** — Вступ — ознайомлення з інструментом. Для цього

композитор звернувся до українських й англійських народних мелодій, розклавши їх на дві руки (відповідно і на два нотні стани). Підтекстувавши 12 українських і 10 англійських дитячих пісеньок, автор за допомогою цих широко відомих мелодій цілком доступно уводить початківця у світ музики. Як стверджує О. Яковчук, «...це робиться свідомо для інтонаційного і ладового порівняння музичного фольклору двох різних націй, різних ментальностей, для розширення кругозору юних музикантів. Звичайно, тут цінним є суто когнітивний етнічно-лінгвістичний момент. Учні після цього мимоволі почнуть мислити дещо іншими, ширшими категоріями. <...Ю Ми спеціально даємо можливість дітям, мовби граючись, легко і без напруження вивчити десяток англійських популярних пісень, паралельно запам'ятавши 200–300 нових англійських слів» [2, с. 10]. З українських мелодій використано «Щедрик», «Дударик», «Ми кривого танцю йдемо», «Я маленький хлопчик» та інші. У цих, зовсім простеньких творах учні знайомляться із поняттями нотного письма, музичних тривалостей (ціла, половинна, чвертка, вісімка, шістнадцятка), їх подовженням (у п'єсах «А ми просо сіяли», «Зайчик», «Лондонський міст», «Дзвенить, дзвіночки»), з організацією музики в часі за допомогою розмірів 24, 34, 44, 68, з нотами на білих і чорних клавішах, паузами, позначеннями темпу.

У найбільшому **другому розділі** — П'єси — вміщено 89 мініатюр. Їх програмні назви шляхом асоціативного мислення конкретизують творчу уяву маленького піаніста на цікавих для нього образах тварин за характерною для них поведінкою («Цуценя», «Жаб'ячий дует», «Малий песик», «Синички», «Тхір», «Морський коник», «Їжачки», «Котик на відсонні», «Котик з клубком» тощо), неодмінних атрибутах і реаліях світу дитинства («Велосипед», «Скакалка», «Гра в квача», «Пінг-понг», «Самокат», «Дошка на роликах», «Снігова баба» та ін.), казкових персонажах («Попелюшка», «Піноккіо», «Марш гномів», «Марш олов'яних солдатиків»). На матеріалі кількох п'єс розкрито інтонаційну яскравість народних мелодій, у яких композитор

вдається до методу контамінації («Подільська колядка», «Подольночка», «Женчикок-брєнчикок», «Коломийка», «Поліська колядка», дві «Волинські колядки»). У цьому розділі учень зможе засвоїти поняття аплікатури, штрихів (*legato*, *staccato*) і їх одночасного поєднання, динаміки (*forte*, *piano*, *mezzo forte*, *mezzo piano*) та її наростання чи згасання, реєстрів, синкопи, акордики, вчитиметься координувати рух обох рук, буде застосовувати педаль, кластери.

У **третьому** розділі «Школи» маленькі музиканти вперше пізнають танцювальну музику на прикладі старовинних танців різного національного походження (менуєт, гавот, буре, вальс, екосез, полонез, тарантела). Ці десять п'єс становлять сюїту (2004) з раннього балету О. Яковчука «Пригоди в Смарагдовому місті» (1988), у якому завдяки певним жанрам стилізовано старовину. Свого часу критики відзначали зручність цієї музики до сценічної постановки: «Значно полегшує хореографічне втілення притаманне почеркові О. Яковчука відчуття танцювального руху, широкє використання інтонаційно-ритмічних зворотів, які є своєрідним “звуковим еквівалентом” класичної хореографічної лексики і безпосередньо асоціюються з певними балетними “па”, позами, жєстами» [1, с. 10].

Цінним розділом «Школи» для розвитку піаністичних засад інтелектуального виміру вважаємо **четвертий**, який містить 16 поліфонічних мініатюр — вісім фугет, дві інвенції, два канони, чотири п'єси у поліфонічному стилі (Ригодон, Буре — дві, «Село в сутінках», «Мрії грізлі»). Так, у триголосній фактурі п'єси «Село в сутінках» (темп *Andante cantabile*) застосовано засоби контрастної поліфонії між двома верхніми голосами за принципом ритмічної комплементарності, що сприятимє також відпрацюванню штриха *legato*. Темброву відмінність теми, завдяки проведенню у верхньому і нижньому реєстрах, учень відчує в «Ригодоні». Приєм канонічної імітації в октаву використано у «Каноні in G» (*Allegro*, розмір 6/8): у першому розділі тема розпочинається у першій октаві, а її імітація через такт — у малій. У другому розділі п'єси відбувається темброве обернення:

тема перенесена в низький регістр, а її імітація звучить двома октавами вище. У «Каноні *in Es*», у якому вжито імітацію квінтою нижче, висунуто перед учнем більш складні завдання, головне з яких — засвоїти пунктирний ритм як «будівельну цеглинку» рішучої за характером теми. За структурою це твір у простій тричастинній формі: у середньому розділі тема звучить у паралельній тональності (до *мінор*). Два зразки поліфонічної форми інвенції демонструють питомий для неї принцип імітації. На початку «Інвенції *in B*» його втілено в октавній імітації теми, у другому розділі твору сама тема проводиться квінтою вище від експозиційного викладу. Натомість, «Інвенція *in Cis*», технічно більш складна для вивчення, є багатогранною за фактурним розвитком і штриховою палітрою, вона цікава своєю цілісною лінією розвитку до фінального *fortissimo*, застосуванням кластерів.

П'ятий розділ «Школи» містить сонатини, жанри крупної форми. Десять зразків, стилізовані до музичної мови раннього класицизму, демонструють ідею контрастності між двома темами — головною і побічною партіями. Зокрема, типовим є рішучий або танцювальний характер головної партії та ліричний, наспівний — побічної, для якої часто використовуються «альбертієві баси». Тональний контраст виражено паралельними тональностями *фа мажор — ре мінор* (№ 1, 3), *соль мажор — мі мінор* (№ 7), *ре мажор — сі мінор* (№ 10), терцієвим зіставленням зі зниженою медіантою *соль мажор — мі-бемоль мажор* (№ 2), *до мажор — ля-бемоль мажор* (№ 8), однойменними тональностями *соль мажор — соль мінор* (№ 9). Прийом контамінації — включення свого матеріалу в чужий — застосовано в Сонатині № 3, у якій головна партія будується на інтонаціях народної пісні «Ой, лопнув обруч» з авторськими інкрустаціями.

Необхідним і вкрай важливим для широкого розвитку музичного професіоналізму є **шостий розділ** — Ансамблі. У ньому чотири п'єси циклу «Динозаври», розраховані на виконання двома учнями одного рівня, і десять обробок українських народних пісень для ансамблю учня з учителем

або з учнем вищого рівня підготовки. З метою відтворення характеру вимерлих химерних істот музична мова п'єс «Ігуанодон», «Іхтіозавр», «Бронтозавр», «Птеродактиль» ґрунтується на хроматизмах, дисонуючих співзвуччях, застосуванні кластерів, форшлагів, штрихів *staccato*, *portamento*, *legato*, прийому *glissando*, нерегулярних акцентів, перепадів динаміки. З обробок О. Яковчук використав широко популярні мелодії — «Щедрик», «Дивная новина», «Во Вифлеємі нині новина». «Рекрутська», «Бог ся раждає», «Веснянка», «В Вифлеємі днесь Марія», «Як ішов я з Дебрецена», «Щедрівка», «Коляда», які викладаються у першій партії (верхній регістр фортепіано), а їх яскраво розвинений супровід, часом з елементами джазової лексики (синкопована ритміка, септакорди) — у другій партії (нижній регістр).

Сьомий розділ «Школи» містить етюди (12 зразків), обов'язковий жанр методичного спрямування, мета якого — розвинути технічні навички. Для цього кожен із них має конкретне завдання — поступове відпрацювання певних елементів техніки: рівномірна рухливість другого, третього, четвертого пальців правої руки у висхідному напрямку, лівої — у низхідному (№ 1); гамоподібні пасажі (№ 2); рівномірне чергування штрихів *legato* і *staccato* (№ 3); *staccato* (№ 4); послідовності руху через звук з участю *legato* і *staccato* чорними і білими клавішами (№ 5); тріольних рух по чергово на *legato* і синхронно на *staccato* у розмірі 6/8 (№ 6); позиційність з участю всіх пальців (№ 7); робота над стрибками, тобто елементами крупної техніки (№ 8); рівномірність удару всіх пальців при зміні позиції від білої клавіші до чорної (№ 9); витривалість у дрібній техніці (№ 10); арпеджіо (№ 11); поєднанні арпеджіо й гамоподібних послідовностей (№ 12).

«Школа гри на фортепіано» О. Яковчука — цінне навчально-методичне видання для класу фортепіано, яке на засадах музичної педагогіки і різноманітної композиторської техніки формує світогляд юного музиканта в контексті сучасних звукових реалій.

Список використаної літератури

1. Загайкевич М. П. «Пригоди в Смарагдовому місті» // Музика. Київ, 1989. № 3. С. 10–11.
2. Яковчук О. М. Від автора // Яковчук О. М. Школа гри на фортепіано. Київ, 2019. С. 9–10.

ЛЕБЕДЄВ Є. С.

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського; кандидат мистецтвознавства, професор кафедри оркестрових струнних інструментів (Харків, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3332-4418>

ЄВРОПЕЙСЬКІ ВПЛИВИ НА СТАНОВЛЕННЯ ПРОФЕСІЙНОЇ СКРИПКОВОЇ ШКОЛИ УКРАЇНИ

Становлення і розвиток професійного скрипкового мистецтва в Україні припадають на другу половину XIX століття. Серед головних чинників цього процесу можна вважати економічні, політичні, соціально-культурні: розвиток промислового виробництва, зростання міст, вплив творчої інтелігенції, підвищення освітнього рівня, художні запити міських верств населення і т. п.

Музичне життя виявлялось у різноманітних формах: домашнє музикування, діяльність театральних, симфонічних і духових колективів. Музична освіта здійснювалась у приватних закладах, які часто не мали чітких програм і належного педагогічного потенціалу. Значними подіями в культурному житті України були Київські контрактові ярмарки, на яких із концертними програмами виступали відомі європейські виконавці: брати Венявські, Ф. Ліст та інші, такі гастролі відбувались і в інших містах.

Завдяки діяльності РМТ (Російського музичного товариства), створеного 1859 року в Петербурзі, набули належного спрямування процеси розвитку музичної культури. Відділення товариства відкриваються у багатьох містах,

зокрема в Києві (1863), Харкові (1871), Одесі (1884), Полтаві (1889). Крім організації відкритих симфонічних, камерних і сольних концертів, зусиллями РМТ засновуються музичні училища, завдання яких — підготовка професійних музикантів. Запрошуються відомі європейські виконавці й педагоги, створюються умови для їх плідної діяльності. Велику роль у цьому процесі відіграли представники чеської скрипкової школи, причетні до становлення Одеської скрипкової школи. Це передусім чеські скрипалі Й. Карбулька, Й. Перман, Ф. Ступка.

Йозеф Йозефович Карбулька (Josef Karbulka, 1866–1920) — відомий музикант, композитор, скрипаль, диригент. Він проявив себе як талановитий скрипаль у ранньому дитинстві, уже у 14 років вступив до Празької консерваторії у клас відомого педагога Антоніна Бенневіца (Antonín Bennewitz). Успішно виступає як соліст у багатьох містах Італії. Починає свою діяльність в училищі Одеського відділення РМТ 1895 року. Його клас закінчив П. С. Столярський, засновник всесвітньо відомої скрипкової школи, представники якої тріумфально виступили на Першому Міжнародному конкурсі імені Є. Ізаї в Брюсселі, завоювавши призові місця. Починаючи з 1903 року, Й. Карбулька в музичному училищі м. Миколаєва створив клас віолончелі, духових дерев'яних інструментів.

Йосиф Перман (Josef Perman, 1871–1934) і **Франтішек Ступка** (František Stupka, 1879–1965) — вихованці Празької консерваторії, навчалися в класі Отокара Шевчика. Й. Перман багато років присвятив формуванню Одеської скрипкової школи, виховавши відомих педагогів, професорів — Ф. Максман, Л. Д. Лебергського, М. М. Грінберга. Починаючи з 1902 року, Ф. Ступка викладав у музичному училищі РМТ, а з відкриттям Одеської консерваторії, 1913 року, був її професором. Багато чеських музикантів брали активну участь в культурному житті міста, серед них — чеський квартет у складі Я. Коціана, Ф. Ступки, Й. Пермана, Л. Зеленки.

Відома діяльність в Україні чеського скрипаля, композитора, музичного педагога **Отокара Шевчика** (Otokar Ševčík, 1852–1934). З дев'яти років він виступав як скрипаль, навчався у Празі у В. Бауера, 1870 року закінчив Празьку консерваторію у професора Антоніна Бенневіца. Багато років він був пов'язаний з Україною. Спільно з М. Лисенком він виступав у концертах Київського відділення РМТ, 1874 року розпочинає педагогічну діяльність у Харківському музичному училищі, а протягом 1875–1892 років — у Київському музичному училищі РМТ, одночасно працюючи концертмейстером в оперному театрі.

Досить високий рівень підготовки скрипалів, представників української школи, надав їм змогу успішно навчатись у багатьох престижних навчальних закладах Європи. Зокрема, професори Київської консерваторії **Давид Бертьє (Ліфшиць)** (1882–1950), **Яків Магазінер** (1889–1941) виховали плеяду високопрофесійних музикантів, виконавців, педагогів. Яків Самойлович Магазінер навчався в Ляйпцизькій консерваторії в Ханца Зітте (Hans Sitt) і в Петербурзькій в Ованеса Налбандяна. Давид Соломонович Бертьє 1901 року закінчив Музичний інститут у Варшаві (клас скрипки С. К. Барцевича), а 1904 року — Петербурзьку консерваторію в Л. Ауера, починаючи з 1920 року, Д. Бертьє — викладач, а з часом — професор Київської консерваторії.

Якщо одеська скрипкова школа зазнала впливу чеської культури, то музичне життя Львова — польської. У місті протягом кількох років працював концертмейстером оперного театру видатний польський скрипаль, композитор і педагог **Кароль Липинський** (Karol Józef Lipiński, 1790–1861), визнаний одним із найкращих скрипалів Європи, змагався з Нікколо Паганіні. Він грав у квартеті з Л. Шпором, виступав в ансамблі з Р. Шуманом, Ф. Лістом.

У Львові працювали такі відомі скрипалі, як **Ігнац Шуппанціг** (Ignaz Schuppanzigh, 1776–1830), французький скрипаль, педагог і композитор **Жак-Фереоль Мазас** (Jacques Féréol Mazas, 1782–1849), скрипаль і педагог **Станіслав Сервачинський** (Stanisław Serwaczyński, 1781–1859),

який здобув популярність як перший педагог Г. Венявського та Й. Йоахіма. Музичне життя у Львові багато в чому було пов'язане з діяльністю приватних музичних товариств, яка мала переважно просвітницький характер. Львівська музична академія заснована 1853 року на базі музичної школи Союзу співочих і музичних товариств. У 1880 році вона діяла під опікою Галицького музичного товариства.

1903-й рік дав новий імпульс у роботі консерваторії, яка не раз змінювала свою назву. Починаючи з 2007 року, це Національна музична академія імені М. В. Лисенка. Одним із перших педагогів у класі скрипки в цьому музичному закладі став диригент музичного театру Томас Браун, а 1859 року на педагогічну роботу було запрошено відомого польського скрипаля Кароля Козловського (Karol Kozłowski). Надалі у класі скрипки працювали польські виконавці й педагоги.

Європейська культура помітно вплинула і на музичне життя Харкова, великого промислового і культурного центру, у якому проживала численна польська діаспора. Значний внесок у розвиток скрипкового мистецтва належить **Костянтину Антонію Горському** (Konstanty Antoni Gorski, 1859–1924), скрипалю, педагогу, композитору польського походження, на той час уже відомому в Європі і Росії. З 1890 року він розпочинає свою педагогічну діяльність у музичному училищі РМТ, виступає у складі тріо і струнного квартету, керує створеним ним польським церковним хором. У 1917 році було створено Харківський музично-драматичний інститут, з часом — Національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Першим педагогом у класі скрипки, камерного ансамблю став **Віктор Маркович Гольдфельд** (1893–1982), досвідчений скрипаль і педагог, професор, який закінчив Брюссельську консерваторію у Сезара Томсона (César Thomson) і Петербурзьку — у Леопольда Ауера. На розвиток скрипкового професійного мистецтва значною мірою вплинула діяльність **Адольфа Абрамовича (Арнольдовича) Лещинського** (1915–1965), який сприйняв найкращі традиції

німецької скрипкової школи. Виступаючи в ранньому віці як вундеркінд, він привернув увагу Карла Флеша (Carl Flesch), видатного скрипаля і педагога, визнаного глави німецької скрипкової школи. У 1928 році А. Лещинський виїхав до Німеччини, навчаючись спочатку в молодого, але вже відомого польського скрипаля Макса Росталя (Max Rostal), а протягом 1929–1932 років — у Берлінській музичній школі у Карла Флеша. Надалі А. Лещинський веде активну концертну діяльність як соліст, виступає з такими диригентами, як Курт Зандерліх (Kurt Sanderling), Натан Рахлін та ін., яскраво виявляє себе майстром камерного музикування. У 1935 році він був одним із переможців Всеукраїнського конкурсу музикантів-виконавців у Ленінграді, здобувши третю премію. Із 1943 року почалася плідна педагогічна діяльність А. Лещинського в Харківському інституті мистецтв. Його клас закінчили багато лауреатів міжнародних конкурсів і професійно підготовлені скрипалі, серед яких — Альберт Марков, Марк Могилевський, Григорій Фейгін, Антон Холоденко та ін.

У наш час, у зв'язку з новими політичними реаліями, творчі контакти з представниками музичного мистецтва країн Західної Європи зміцнюються. Відбуваються виступи солістів і мистецьких колективів, зустрічі на міжнародних семінарах і майстер класах.

Список використаної літератури

1. Гамкало І.-Я. Д. Бертъе Д. С. (Ліфшиць) // Українська музична енциклопедія. Т. 1. Київ, 2006. С. 185.
2. Гинзбург Л. С., Григорьев В. Ю. История скрипичного искусства. Вып. 1. Москва : Музыка, 1969. 231 с.
3. Григорьев В. Ю. Шевчик Отокар // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. Келдыш. Москва : Сов. энциклопедия, 1982. Т. 3, С. 315–316.
4. Загайкевич М. П. Ліпінський Кароль (Lipinski) // Українська музична енциклопедія. Т. 3. Київ, 2006, С. 155–157.

5. Кафедра струнних інструментів // Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. URL: <http://conservatory.lviv.ua/kafedry/kafedra-skrupky/> (дата звернення: 08.09.2020).

6. Кафедра струнних інструментів // Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової. URL: <http://www.dum.kharkov.ua/orchstrings-r.htm> (дата звернення: 08.09.2020).

7. Раабен Л. Н. История русского и советского скрипичного искусства. Москва : Музыка, 1978. 175 с.

8. Спренціс О. В. Магазінер Яків Самойлович // Українська музична енциклопедія / Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Т. 3. Київ, 2011. С. 281.

ЛИСЕНКО О. В.

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

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

МЕТОДОЛОГІЧНІ ПИТАННЯ КОГНІТИВНОГО АНАЛІЗУ МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Сучасне музикознавство належить до сфери гуманітаристики, у якій останнім часом спостерігається прагнення вітчизняних, російських і зарубіжних учених синтезувати методології, що розробляються в руслі когнітивної парадигми в різних галузях наукових пізнань і спеціальних дисциплінах. Але в музикознавчих дослідженнях музично-виконавського напряму цей «сплеск методологічної рефлексії» (Т. Корнелюк) поки що не набув належного вияву. Зазначимо, що наприкінці ХХ — початку ХХІ століть у виконавському музикознавстві здійснюються нові методологічні підходи до аналізу музичних текстів і процесів їх актуалізації. Але всі вони ґрунтуються на методах системного, цілісного та жанрово-стильового видів аналізу, пов'язаних із виявом формально-атрибутивних особливостей музичної

мови творів, її структурно-композиційної форми тощо, а також системно-функціонального аналізу, заснованого на ідеях і принципах теорії функціональної системи П. К. Анохіна. Мета застосування цих принципів аналізу — створити *цілісну пізнавальну концепцію* специфічного розумового процесу у виконавстві на основі отриманих інтегративних уявлень про його багаторівневу структурну зі складними системно-функціональними взаємозв'язками.

Крім того, «...концептуальна модель системно-функціонального підходу пов'язана з аналізом структурно-функціональної супідрядності процесів виконавського мислення і мовлення як системно-функціональних процесів виконавської творчості з іманентними їм структурними особливостями» [2, с. 182]. Інтегративна музикознавча методологія, поєднуючи історичні, теоретичні й інтерпретологічні методи аналізу музичних текстів, також мало торкається рефлексивних моментів музично-виконавської діяльності. У контексті трансформації науково-творчих парадигм, спрямованих на сферу «пізнання людського розуму і головних механізмів його ментальної діяльності» [6, с. 52], в сучасному виконавському музикознавстві актуалізується проблема застосування методів когнітивного аналізу музично-виконавської діяльності для дослідження виконавського музично-звукового «мовленнєвого мислення».

У працях, спрямованих на дослідження когнітивних процесів, навколишня дійсність і внутрішній світ особистості відбиваються у *концептуалізованих смислоутворюючих системах мозку*. У творчих когнітивних процесах музиканта-виконавця ці системи залежать від особливостей мислення людини, його емоційно-інтелектуальної і розумової потенції, а також від тренінгу професійної моторики пальців, рук, голосового апарату, які стимулює активність творчої свідомості. Одиницею виміру в когнітивних процесах численні дослідники обирають поняття «*концепт*», що є «ідеальною ментальною моделлю».

На сьогодні методи когнітивного аналізу активно розробляються в таких галузях гуманітаристики, як лінгвокогні-

тологія і когнітивна психологія. Вони вивчають зв'язок мовних систем і ментальних процесів, відображених у ній. У рамках лінгвокогнітології та когнітивної психології виникли деякі теорії, що можуть бути корисними в дослідженнях із когнітивного виконавського музикознавства, зокрема: «теорія категоризації», «теорія фреймової семантики» і «теорія втіленого пізнання» (*embodiend cognition*). Вони доводять, що, по-перше, процеси категоризації і концептуалізації завжди пов'язані зі свідомою уявою та її фіксуванням у досвіді. По-друге, що це об'єктивний процес життєдіяльності і світовідчуття, який забезпечується свідомістю людини у процесі творчої діяльності і який передбачає створення таких *ментальних утворень*, як образи, метафори, концепти тощо, які, по суті, є семантичними категоріями. У дослідженнях лінгвокогнітології «семантичні категорії виступають безпосередніми виразниками *норм свідомості* <...> служать тим елементом, який поєднує і пов'язує мовний матеріал із загальною будовою людського мислення, відповідно, і з категоріями логіки і психології» [1, с. 63].

Водночас «семантичні категорії, на відміну від поняттєвих, мають мовну реалізацію, вони втілені в конкретних мовних засобах (лексичних, граматичних), специфічних для мови, а також в тому, що вони тісно пов'язані зі сферою конотації, тобто з додатковим смисловим змістом, співвіднесенням з образним мисленням, і зі сферою структурних значимостей і функцій» [1, с. 64]. Ці спостереження справедливі й для музичної мовленнєво-мисленевої діяльності виконавця. Адже він постійно має справу з багатьма нотними текстами, у яких зафіксовані і лексика, і грамати́ка музичної мови композитора.

Є різні типи семантичних категорій, які мають різну міру самостійності й абстрактності. До них належать категорії загального змісту — «назви творів», які презентують відповідний жанр і його внутрішню композиційну конструкцію (симфонія, опера, ораторія, концерт, балада, соната, fuga та ін.), «позначення загального «характеру» темпового руху (*Presto, Allegro, Andante, Grave* і т. ін.), «поз-

начення настрою, відчуття, почуттів, емоцій», які формують уяву про інтонаційно-емоційний характер звуковидобування у творі. Наприклад, *Agitato* (збуджено), *Amoroso* (любовно), *Calando* (заспокоюючись), *Cantabile* (співучо), *Deciso* (рішуче), *Doloroso*, *Dolente* (сумно, скорботно), *Lamento* (жалібно), *Perdendosi* (зникаючи, завмираючи) *Pesante* (підкреслено важкувато), *Spirito* (натхненно) тощо. Семантичні категорії є комплексом музично-виконавських засобів вираження (аплікатура, педалізація, динаміка, артикуляція, агогіка та ін.), які у процесі музичної мовленнєво-мисленнєвої діяльності формують інтонаційно-семантичну реальність музичного тексту, у якому відчувається «...і нищівний, і похмурий драматизм, і захоплення від щастя, скорбота й екстаз, палаючий гнів і лють, що леденить, меланхолію і буремну веселість, і не тільки всі ці почуття, а й найтонші їх відтінки, переходи між ними, які не можуть бути вимовлені словами і недоступні ані живопису, ані скульптурі» [3, с. 6].

Зазначимо, що, згідно з типологізацією М. Арановського, музичне мислення функціонує у двох площинах — «просторах», «вкладених» один в одного: у фізичному просторі музичного звуку і в семантичному просторі художнього смислу. Звідси висновок, що музично-виконавський мовленнєво-мисленнєвий процес — це процес формування музично-звукової актуалізації художнього смислу нотного тексту функціональними засобами інтонаційної системи вираження. Це відбувається в момент вирішення таких складних творчих завдань, як переведення нотних знаків на рівень специфічних для музично-виконавської спеціалізації моторних компонентів. У теорії «втіленого пізнання» (*embodiend cognition*) доводиться, що план моторних дій здатен включати план інтелектуальної активності. При цьому відбувається актуалізація метафори «рішення рукою». Отже, музично-виконавський аналіз-актуалізація нотного тексту протікає в *діалогічній взаємодії* композиторського тексту і виконавця з урахуванням його

когнітивних, психологічних, емоційно-інтелектуальних і технічно-моторних параметрів.

У процесі ауто-сугестивної діалогічної взаємодії відбувається виконавське розуміння художнього значення музично-мовного висловлювання композитора, зафіксованого в нотному тексті. І це залежить від двох контекстів досвіду композитора і виконавця. Під ауто-сугестивним діалогом розуміємо синтезування сенсомоторних образів під час переведення знакової системи нотного тексту в музично-звукову функціональну систему інтонаційних засобів вираження, що відповідає уявленням про *діалогічність свідомості* в «первинній філософії» М. М. Бахтіна. Принцип «діалогічності свідомості» вчений обґрунтував у процесі вирішення проблем свідомості, її функцій і зв'язку з мовою і мовленням.

Для дослідження музичної мовленнєво-мисленнєвої діяльності виконавця позитивне значення має сучасна теорія фреймової семантики (фреймів, фреймування), яка стала «чи не найбільш популярною теорією серед семантичних теорій останніх десятиліть. <...> вона має міжпредметний характер, і, об'єднуючи різні ділянки лінгвістичних та *нелінгвістичних* знань, дає змогу пояснити багато мовних явищ із позиції когнітивного аналізу» (курсив — О. Л.) [4, с. 224]. Основним елементом теорії фреймової семантики є фрейм, який становить *когнітивну модель*, що має і свою структуру — систему внутрішньої організації елементів у *сміслові цілі*, і образність, що є ментальною цілісністю з певним рівнем абстрактності. Українські лінгвокогнітологи О. В. Тишко і Л. М. Коцюк розглядають «фрейм як унікальну структуру репрезентації когнітивних знань людини, що об'єднує когнітивну та мовну сферу у процесі мовленнєвої діяльності. Головною властивістю при цьому є те, що на відміну від інших типів когнітивних одиниць (поняття, образ і т. п.), фрейм представляє *змістовний каркас* майбутнього висловлювання...» [5, с. 398]. Це означає, що будь-яка когнітивна одиниця (поняття, образ тощо), як результат мовленнєво-мисленнєвої діяльності музиканта-виконавця, зазнаючи звукової актуалізації на передмов-

ленневому етапі, «постає у вигляді фрейму». Отже, фреймами стають ментальні конструкції, що формуються з елементів функціональної системи інтонаційних засобів вираження, які виконавець зберігає у своїй пам'яті і які в конкретному мовленнєво-мисленнєвому процесі стають «трансляторами художнього смислу». З позицій теорії фреймової семантики можливо аналізувати функціональну систему інтонаційних засобів вираження, що є музично-виконавською мовою, яка забезпечує мовленнєво-мисленнєвий процес музично-виконавської діяльності.

Список використаної літератури

1. Іщенко Н. Г. Семантична та поняттєва категорії у мовознавчих студіях // Вісник Національного технічного університету України «Київський політехнічний інститут»: зб. наук. пр. Київ: Політехніка, 2013. Вип. 2. С. 61–64.
2. Лисенко О. В. Музичне виконавство: генезис, категорії, система (історико-теоретичний та мистецтвознавчий аспекти) / Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтва. Київ, 2017. 318 с.
3. Мартынов И. И. Морис Равель. Москва: Музыка, 1979. 335 с.
4. Никонова Ж. В. Основные этапы фреймового аналізу речевих актів // Вестник Нижегородского университета имени Н. И. Лобачевского. 2008. № 6. С. 224–228.
5. Тишко О. В., Коцюк Л. М. Лінгвістичний аналіз поняття фрейму // Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філологічна». Острог, 2009. Вип. 11. С. 391–399.
6. Lakoff G., Johnson M. Philosophy in the Flesh. The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought. New York: Perseus Books, 1999. 550 p.

ЛІГУС О. М.

Інститут мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка; кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства та музичної освіти (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-5513-5525>

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА УКРАЇНЦІВ СХІДНОГО ЗАРУБІЖЖЯ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: ПРОБЛЕМИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Дослідження української музичної культури першої половини ХХ століття передбачає розгляд її форм, явищ і тенденцій у творчості українських композиторів, які проживали й за межами України. Музичне життя української діаспори на Заході постійно привертає увагу мистецтвознавців¹, які співпрацюють з колегами Європи, США й Австралії. Щодо східної діаспори, до речі, більш численно², то в українському музикознавстві досі не сформовано належної джерельної бази про музичну культуру цього ареалу, а це ускладнює її дослідження.

Такий стан зумовлений тривалою кризою української музичної культури у східному зарубіжжі в радянський час унаслідок винищення активних національно-патріотичних музичних діячів, а також русифікації української діаспори.

¹ Див. зокрема: Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.; Дутчак В. Бандурне мистецтво українського зарубіжжя ХХ — початку ХХІ століття / Прикарпатський нац. ун-т ім. Василя Стефаника ; Івано-Франківська обл. орг. Нац. спілки кобзарів України. Івано-Франківськ : Фоліант, 2013. 487, 72 с.

² Згідно з переписом 1926 року, на території Радянського Союзу за межами України проживало майже вісім мільйонів українців, найбільше в Росії (Кубані, Надволжі, Далекому Сході, Уралі, Сибіру, Чорноземній частині, Москві та Ленінграді), Казахстані й у республіках Центральної Азії. Значна частина українських переселенців перебувала на території Китаю, що межувала з Приморською областю РСФСР.

Ускладнює ситуацію і характерна для російської науки тенденція до приховування етнічних та історичних зв'язків із батьківщиною багатьох українських митців у російських містах. Зокрема, творчість корифеїв радянської музики (родом з України), які працювали в Москві й Ленінграді (А. Альшванга, Е. Гілельса, В. Задерацького, І. Козловського, Г. Нейгауза, Д. Ойстраха, М. Рославця, Л. Утьосова, Б. Яворського та ін.) російські вчені асоціюють виключно з російською культурою. Це стосується і менш відомих постатей. Крім того, через війну на Донбасі, українські дослідники не можуть працювати в архівах Росії.

Праць з історії музики східного українського зарубіжжя не так багато, утім окремі з них становлять вагомий внесок у сучасну науку, зокрема праці Надії Супрун-Яремко¹ про музичну культуру українців Кубані. У монографії і статтях дослідниці розкрито жанрову своєрідність народнопісенної творчості кубанського українства [5], кобзарські традиції, хорову творчість і діяльність українських митців цього краю, зокрема Григорія Концевича, визначного хормейстера і фольклориста, який трагічно загинув у роки сталінських репресій.

Значно менше уваги привертає музична культура українців Далекого Сходу. Один із перших її дослідників — фольклорист Василь Сокіл, автор збірника «Народні пісні

¹ Праці Н. О. Супрун-Яремко: Українці Кубані та їхні пісні : монографія / Харківська держ. акад. культури. Київ : Муз. Україна, 2005. 772 с.; До джерел кубанської музичної фольклористики // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство. 2001. Вип. 2 (7). С. 66–73; Фольклористична спадщина Олександра Кошиця в галузі кубанознавства // Кубань: проблеми культури и информатизации. Краснодар : КГУКІІІ, 2001. № 2. С. 22–28; Український феномен кубанського кобзарства // Записки наукового Товариства імені Шевченка. Львів, 2001. Т. ССXLІІ. С. 562–573; Ретроспективний погляд на історію і традицію кобзарства на Кубанщині // Традиція і національно-культурний поступ : зб. наук. пр. Харків : НТУ «ХП», 2005. С. 104–116 та ін.

українців Зеленого Клину»¹. Професійна музики українських переселенців цього краю не так часто зацікавлює істориків музики. Відомі розвідки Андрія Попка («Українське театральне та хорове мистецтво на Далекому Сході у ХХ ст.»²) і В'ячеслава Чорномаза («Зелений Клин. Енциклопедичний довідник»³), у яких розглянуто діяльність музично-театральних і хорових колективів Зеленого Клину, а також наведено біографічні відомості про окремих діячів української культури цього краю, зокрема про полковника Федора Стешка, майстра хорової справи, музикознавця, який поєднував мистецьку діяльність з військовою службою.

Більше відомо про музичне життя українців у Китаї протягом першої половини ХХ століття, що найбільш активно розвивалось у місті Харбін. Ідеться про сучасні музикознавчі дослідження [1; 4], а також про спогади очевидців: Івана Світа, організатора українського громадсько-культурного життя на Далекому Сході («Втікачі-українці в Маньджурії»⁴), російського історика-китаєзнавця Георгія Мєліхова («Белый Харбин: середина 20-х»⁵), який провів молоді роки в довоєнному Харбіні.

Огляд цієї літератури дає підстави для висновку про музичну культуру в українських осередках міст Китаю (хорове виконавство, музично-драматичний театр, камерне інструментальне виконавство) і роль українських музикантів цього краю навіть за межами континенту: хормейстерів

¹ Народні пісні українців Зеленого Клину в записах Василя Сокола / НАНУ. Ін-т народознавства. Львів, 1999. 272 с. : нот.

² Попок А. Українське театральне та хорове мистецтво на Далекому Сході у ХХ ст. // Визвольний шлях. Лондон, 2001. Кн. 7. С. 114–128.

³ Зелений Клин. Енциклопедичний довідник / уклад. В. А. Чорномаз ; Владивосток : Вид-во Далекосхідного федерального ун-ту, 2011. 288 с.

⁴ Світ І. В. Втікачі-українці в Маньджурії // Альманах Українського народного союзу на рік 1980. Джерзі Сіті ; Нью-Йорк : Свобода, 1982. С. 197–207.

⁵ Мєлихов Г. В. Белый Харбин: середина 20-х. Москва : Русский путь, 2003. 440 с.

П. Машина, В. Лукшу, С. Кукурузу, скрипалів В. Трахтенберга і О. Дзигаря, бандуриста Й. Сніжного, співачки В. Кравченко, музичних педагогів Г. Баранової-Попової та О. Селіванової.

Останнім часом на сторінках деяких російських видань з'явилася нова інформація про українських музикантів на Далекому Сході. Однак автори публікацій вважають їх російськими митцям, як у статті Ізабелли Криловської про творчість Давида Гейгнера, талановитого композитора і піаніста естрадного жанру, уродженця Вінниччини, розстріляного 1937 року після повернення з Далекого Сходу [3]. Така ж доля спіткала й інших естрадних музикантів українського походження, які тривалий час працювали в Китаї: Євгенія Еренбурга і Макса Арського. Про них згадується в коротких біографічних нарисах до нотної збірки (А. Хисамутдинов «Русский романс в Китае»¹), виданої у Владивостоці 2019 року.

У наукових працях радянського часу («Из музыкального прошлого. Вып. 2»²) і в сучасних популярних російських виданнях [2; 6] вдалося віднайти імена кількох українських митців, які розвивали музичну культуру в містах Надволжя (Самарі, Нижньому Новгороді) і Свердловську (Єкатеринбурзі). Серед них — видатні фортепіанні виконавці і педагоги В. Цареградський, Б. Маранц, С. Бендицький; диригенти А. Маргулян, М. Паверман; музикознавець Г. Кисельов. Дослідження життя і творчості цих музикантів у контексті української культури — справа майбутнього.

Отже, завдання українського діаспорознавства — зібрати інформацію про музичну культуру українців східного зарубіжжя в різних її формах і проявах, повернути забуті маловідомі імена музикантів, педагогів, учених українського походження, які з різних причин опинились за межами історичної Батьківщини, зокрема й на східних теренах.

¹ Хисамутдинов А. А. Русский романс в Китае. Владивосток : Neshchet, 2019. С. 3–36.

² Из музыкального прошлого : сб. очерков. Вып. 2 / ред.-сост. Б. С. Штейнпресс. Москва : Музыка, 1965. 314 с.

Список використаної літератури

1. Ван І. Концертно-педагогічна діяльність українських співаків у Китаї ХХ — початку ХХІ століття в контексті міжнародних зв'язків : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Львівська нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2017. 190 с.
2. Жизнь длиною в 100 лет. К 100-летию детского музыкального образования в Самарской губернии. Самара, 2008. 140 с.
3. Крыловская И. И. Композитор, пианист и дирижёр Давид Гейгнер на Дальнем Востоке: возвращенное имя // Научный вестник Московской консерватории. 2018. Вып. 2 (33). С. 127–149.
4. Сун Жуйлун. Китайсько-російсько-українські музичні зв'язки в соціокультурному континуумі Північного Китаю (на прикладі музичного життя Харбіна першої третини ХХ ст.) : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 Теорія та історія культури (мистецтвознавство) / Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2014. 200 с.
5. Супрун-Яремко Н. О. Українці Кубані та їхні пісні : монографія. Київ : Муз. Україна, 2005. 784 с.
6. Полоцкая Е. Е., Шабалина Л. К. Г. Г. Нейгауз и его ученики на Урале // Журнал Общества теории музыки / Московская гос консерватория им. П. И. Чайковского. 2016. № 4 (16). С. 18–35.

ЛУКАШЕНКО Л. В.

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка; кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичної фольклористики, науковий співробітник Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології (Львів, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5402-4177>

ПРОЄКТ «FOLK_ME»: ПОГЛЯД У МАЙБУТНЄ НАРОДНОМУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

У жовтні 2019 року стартував Міжнародний науково-освітній проєкт «Folk Music Education for Future Generations» («Народномузична освіта для майбутніх поколінь»), що

виконується у рамках програми партнерства Євросоюзу Erasmus+, тривалістю півтора року. У ньому взяли участь чотири країни: **Угорщина** — Фонд «Форум для народної творчості “Pro Progressione”» та Музична академія Ференца Ліста, **Фінляндія** — Академія Яна Сібеліуса, **Німеччина** — організація фестивалю WOMEX («World Music EXpo»), **Україна** — Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка (далі — ЛНМА ім. М. В. Лисенка). Безпосередніми виконавцями проєкту є співробітники Проблемної науково-дослідної лабораторії музичної етнології (далі — ПНДЛМЕ) та кафедри музичної фольклористики.

Завдання Проєкту:

— Інтеграція сучасних технологій в музичну освіту та застосування їх у руслі цифрового поступу.

— Інтеграція традиційної культури в широкому міжнародному контексті в народному музичну освіту середніх шкіл.

— Застосування на основі наукових досліджень нових навчальних методологій у народному музичних навчальних програмах [1].

Основним матеріалом проєкту стануть записи народної музики. У більшості європейських країн архаїчна традиційна культура зникла ще до появи звукозаписувальної техніки. В Україні під тиском глобалізаційних процесів це відбувається у наш час: автентична музика зникає разом з її останніми яскравими носіями із сільського середовища. Аби не втратити унікальні фольклорні зразки, 2014 року угорський музикант і культуролог Міклош Бот (Miklós Both) започаткував мультимедійний проєкт «Поліфонія» [2], спрямований на формування он-лайн архіву музичного фольклору. Наступний проєкт «Folk_ME», започаткований цим-же угорським культурним діячем, хоча і є інноваційним, проте в певному сенсі продовжує «Поліфонію», оскільки провідною ідеєю обох починань є збереження та культивування традиційної музичної культури.

Починаючи із жовтня 2019 року, у рамках Проєкту було проведено кілька міжнародних методологічних зустрічей, на яких вирішувались питання змісту, форми та програмного втілення контенту.

У серпні 2020 року колектив українських виконавців проєкту у складі працівників адміністрації ЛНМА ім. М. В. Лисенка, співробітників кафедри музичної фольклористики та ПНДЛМЕ розпочали виконувати завдання зі створення навчальних відео. Так, у серпні було здійснено високоякісний поканальний запис відео та аудіо народної музики з учасниками рівненського фольклорного гурту «Сільська музика».

Наступні методологічні зустрічі у колі львівського колективу, на яких обговорювалися принципи методики виконання народномузичної транскрипції та визначення змісту супровідного навчально-методичного контенту було проведено у вересні. У жовтні для згромадження потрібного матеріалу було організовано музично-фольклористичну експедицію; дві наступні планується провести до кінця року. У цей час угорські колеги розробили запитальник для вчителів народної творчості, за результатами якого буде здійснено доопрацювання і тестування цифрового продукту. На листопад заплановано тренінг для українських учителів, на якому вони безпосередньо ознайомляться зі змістом, методологією та цифровим інструментарієм навчального відео та обговорять його.

Наступними кроками будуть міжнародний методологічний тренінг учителів середньої ланки освіти, презентація Проєкту на Міжнародному музичному фестивалі «Womex» та впровадження його в навчальний процес трьох країн. Щоб досягти поставленої мети, інноваційний продукт і запропонована методика будуть протестовані в середніх школах. Для допомоги вчителям, згідно з Проєктом, запланована також розробка методичного посібника, необхідного для успішного запровадження цифрових засобів в ланку середньої освіти. Він ґрунтуватиметься на матеріалах методологічних зустрічей, результатах опитування та буде завершений після створення цифрового продукту. Цей посібник міститиме такі розділи:

— Технічний опис цифрового продукту та способи його використання.

— Методологія інтеграції традиційної культури у народно-музичну освіту.

— Методика народно-музичної освіти та способи навчання [1].

Проект «Folk_ME» «пропонує особливе рішення збереження народної спадщини в Європі за допомогою нової методики викладання народної музики в школах» [1]. Перевагою цієї методології є цифровий інструментарій, уперше запроваджений під час досліджень та згромадження архіву проекту «Поліфонія», розробка якого триватиме в проекті «Folk_ME». До низки переваг участі у цій програмі слід зарахувати й можливість співпраці з досвідченими музично-педагогічними фахівцями Європи. Саме це передусім є запорукою успіху у створенні практичного цифрового інструмента справжньої та реальної протидії незворотному процесу занепадання народної культури [1]. Для цього колектив виконавців розробляє, випробовує та впроваджує нову адаптивну навчальну модель у народно-музичну освіту трьох країн, яка утім, може надалі використовуватись та розвиватись на ґрунті інших національних культур. Отже, здійснений Проєкт сприятиме підвищенню якості сучасної музичної освіти на основі інтеграції традиційної культури не тільки в країнах, де ця модель навчання була впроваджена, а й на ґрунті інших європейських культур.

Список використаної літератури

1. Народномузична освіта для майбутніх поколінь // Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Офіційний сайт. URL: <http://conservatory.lviv.ua/erasmus/> (дата звернення: 15.10.2020).

2. Поліфонія. Онлайн-архів музичного фольклору. URL: <https://www.polyphonyproject.com/uk> (дата звернення: 15.10.2020).

МАКАРЕВИЧ А. А.

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

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5290-3194>

ТРЕТІЙ ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ ПЕТРА ЧАЙКОВСЬКОГО: ІСТОРІЯ ВИДАННЯ І СУЧАСНИЙ СТАТУС

Третій фортепіанний концерт П. Чайковського належить до небагатьох його творів, які мало досліджені. Крім того, поза увагою залишаються питання щодо створення концерту, особливостей його будови, аналізу загалом. Така сама ситуація склалась і серед виконавців: Третій фортепіанний концерт поступається першим двом, а більшість піаністів, які все ж беруть його у свій репертуар, обмежуються лише першою частиною — *Allegro brillante*.

Справді, цей твір композитора позначений певною маргінальністю, тому він потребує значно глибшого дослідження історичних обставин, за яких його створено, що й допоможе дещо прояснити його сьогоднішній статус.

Третій концерт для фортепіано з оркестром був останнім твором, над яким працював П. Чайковський. Задум написати його виник у композитора влітку 1893 року, а музичним матеріалом мали стати ескізи Симфонії *мі-бемоль мажор* («Життя»), яка у своєму тодішньому вигляді не задовольняла автора. Однак і робота над концертом теж була досить складною. На певному етапі роботи П. Чайковський мав намір обмежитись лише першою частиною, однак у завершеному рукописі партитури *Allegro brillante* він написав: «Кінець 1-ї частини». Це свідчило про бажання продовжити роботу над концертом, написати ще дві частини і створити на основі матеріалу симфонії повноцінний тричастинний концертний цикл. На жаль, менш ніж за місяць П. Чайковський помер.

Після смерті П. Чайковського видавництво П. Юргенсона поспішило опублікувати деякі досі не видані твори композитора. Наступного, 1894 року під назвою «Концерт № 3» op. 75 була опублікована перша частина цього твору, повністю оркестрована П. Чайковським. Дві наступні залишились у вигляді неоркестрованих ескізів, і до їх завершення долучився С. Танеєв. Через два роки після публікації першої частини концерту вони були видані окремим опусом під назвою «*Andante e Finale*» op. 79.

Якщо розглядати характерні ознаки і музичний матеріал цих трьох частин, виданих під двома різними опусами, можна дійти висновку, що в них віддзеркалено драматургічний концепт Симфонії «Життя», як його трактував П. Чайковський. Перша частина, за словами композитора, мала відображати порив, упевненість, бажання діяти [3, с. 123]. Саме таких емоцій сповнене *Allegro brillante*. Виняток становить лише контрастна, драматична каденція, емоційний стан якої межує з трагічністю, і це з психоаналітичною докладністю ілюструє зовсім різні стани душі композитора в останні роки його життя.

Музика *Andante* продовжує задуману П. Чайковським основну концепцію симфонії «Життя». До двох основних тем *Andante* цілком могли б підійти коментарі композитора із програми другої і третьої частин симфонії «Життя»: перша тема — кохання, друга — розчарування. Однак в *Andante* після розчарування повертається кохання, що дає підстави змінити концепцію фіналу концерту, надавши йому кардинальної протилежності задуму симфонії: *Finale* не є констатацією смерті (цю ідею П. Чайковський утілює у Шостій симфонії), він стає перемогою над нею, гімном життю і бажанню жити.

Поза сумнівами, *Allegro brillante*, *Andante* і *Finale* — це частини одного твору, написаного на основі матеріалу незавершеної симфонії на основі змістовної концепції його частин.

Незважаючи на те, що обидва ці опуси тепер вважають різними творами, їх слід поєднати в один тричастинний

концерт, що відповідатиме початковому творчому задуму композитора. Враховуючи видавничу історію твору, його можна визначити як Концерт № 3 *мі-бемоль мажор* оп. 75/79.

Список використаної літератури

1. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. Изд. 5-е. Москва : Музыка, 1987. 240 с.
2. Орлова Е. М. Петр Ильич Чайковский. Москва : Музыка, 1980. 271 с.
3. Ручьевская Е. А. Чайковский (краткий очерк жизни и творчества). Изд. 5-е, исправленное. Санкт-Петербург : Композитор, 2010. 139 с.

МАЗУРЕНКО А. В.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського; магістр музичного мистецтва, здобувач кафедри історії української музики та музичної фольклористики. ТОВ «Телеканал СТБ»; старший звукорежисер постпродакшену (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3276-274X>

МІКРОІНТЕРВАЛЬНІ ПРОЦЕСИ ЯК ФЕНОМЕН КОМУНІКАЦІЇ В УКРАЇНСЬКОМУ ЕТНІЧНОМУ БАГАТОГОЛОСНОМУ СПІВІ

Розглянемо феномен мікроінтервальних процесів у різних голосах (партіях) українських традиційних багатоголосних пісень. Спробуємо класифікувати мелодичні рухи, які у звуковисотному діапазоні не перевищують інтервалу малої секунди та є непомітними на слух без застосування допоміжних інструментів (засобів акустичного вимірювання). Інтерпретуємо цей феномен із погляду психології та інших суміжних дисциплін.

Українські багатоголосні пісні досліджені в регіональних, жанрових, ритмотипологічних та інших етномузи-

кологічних аспектах у працях відомих українських мистецтвознавців — Леопольда Ященка, Володимира Матвієнка, Олени Мурзиної, Євгена Єфремова, Ігоря Пяковського, Олени Шевчук та інших. Різноманітність типів багатоголосного співу в українській традиції змушувала дослідників неодноразово здійснювати спроби класифікувати їх. Так, одну з найбільш вживаних класифікацій здійснила київська дослідниця Олена Мурзина. За її класифікацією, є такі типи традиційного багатоголосся: гуртова монодія, різні типи гетерофонії, триголосна фактура канту, підголосковий спів та проміжні форми [1, с. 340–368]. Обираємо за основу саме цю класифікацію.

Визначною збіркою, яка містить опубліковані транскрипції багатоголосних пісень з експедицій, які розпочалися 1952 року і тривали протягом 1960-х років, здійснювані дослідниками Інституту музичного фольклору та етнографії, є збірка «Українське народне багатоголосся» [2]. Вона й досі є хрестоматією для багатьох науковців-фольклористів, зразки, уміщені в ній, наводяться як приклади в етномузикологічних дослідженнях. Проте кожен, хто стикався з транскрипцією чи спробою виконати багатоголосні пісні, особливо у зразках із розспіваною підголосковою фактурою, знає, як складно розпізнати, ідентифікувати близько розташовані голоси, визначити всі розспіви і переходи¹. Саме тому актуальним на сьогодні є застосування акустичних вимірювальних пристроїв і розвиток методів їх обчислювання та інтерпретації.

У сфері моїх дослідницьких зацікавлень, пов'язаних з акустичними вимірюваннями звуковисотності, мікроінтервальними особливостями народних пісень (на прикладі найбільш поширених жанрів — зимового й весільного ци-

¹ Останнім часом в Україні здійснюються спроби записати багатоголосні пісні багатоканальним (із застосуванням індивідуальних мікрофонів) способом. Ініціатором таких записів стала І. Клименко, завідувач Проблемною науково-дослідною лабораторією етномузикології Київської. Технічне оснащення багатьох записів здійснює О. Коробов.

клів), багатоголосні зразки посідають значне місце (із 70 досліджених зразків, майже 50 є багатоголосними). Спроби застосувати акустичні вимірювання звуковисотності в етномузикології здійснювали багато відомих дослідників: Карл Штумпф (Carl Stumpf), Еріх Моріц фон Горнбостель (Erich Moritz von Hornbostel), Отто Абрагам (Otto Abraham), Олександр Листопадов, Чарльз Луї Сігер (Charles Louis Seeger), а також українські — Полікарп Барановський, Євген Юцевич та інші. Серед сучасних дослідників значний внесок у розробку цього напрямку етномузикології здійснив Рітіс Амбразявічюс (Rytis Ambrazevičius). Застосовують вимірювання й обчислювання з метою більш точної та об'єктивної фіксації звуків, виявлення особливостей музичного сприйняття.

Одиницею музичного тексту є тон, який ми відображаємо на письмі одним символом, однією нотою. Акустичні вимірювання вимагають виокремити конкретний часовий проміжок — місце звука для визначення точної висоти. Сам же звук має динамічну природу і змінюється в часі. Тому для «схоплення» точної висоти звука обирається його момент найбільшої стабільності, приблизно, у середині тривалості. Для багатоголосних зразків більш простим є завдання визначити абсолютну висоту звука, на який припадає одна силаба. Та коли мелодія має розспіви, різні тони не відокремлюються при співі приголосними звуками, визначити окремі тони складніше. Саме на таких етапах визначення окремого звука постає питання про відмінність у сприйнятті музичного тексту різними слухачами залежно від індивідуального досвіду, слухових навичок, уваги тощо. Це питання лежить у сфері психоакустики. Р. Амбразявічюс для психоакустичного визначення різних тонів застосовує термін JND (just noticeable difference). Але, на відміну від інших дослідників, які вказують JND для діапазону 100–5000 Hz у розмірах від двох до дев'яти центів, Р. Амбразявічюс наголошує, що в реальності розмір JND значно перевищує вказані попередниками [3, с. 59–60].

У процесі визначення відрізків окремих звуків багатоголосної фактури постало запитання: що робити з тими місцями пісні, у яких на одну ноту (звук, який сприймається як один окремий тон) в одному голосі припадає розспів в іншому? Адже методика вимірювання звуковисотності в багатоголосній фактурі передбачає вимірювання відрізків із гармонічними (вертикальними) інтервалами. Є два варіанти вирішення цієї проблеми: 1) визначити точну звуковисотність тону, який триває протягом усього розспіву іншого голосу кожного разу; 2) визначити лише один раз в одному випадково вибраному місці. Практика вимірювань показала, що протягом мелодичного розспіву в одному голосі, інший голос, який тримає тон, визначений нами як єдиний, змінюється в межах, непомітних неозброєним вухом, тому більш коректним підходом до вимірювання буде перший із названих. Рух може бути паралельний до мелодії іншого голосу в мікроінтервальних масштабах, рух у бік наступного звука мелодії в тому ж голосі, поступовий підйом чи спуск або зміна звуковисотності для корекції співзвуччя з іншим голосом задля милозвучності. В окремих випадках такого детального вимірювання процесів усередині одного тривалого тону можна спостерігати значні зміни звуковисотності в межах, менших за JND.

Така закономірність простежується в різних видах багатоголосся, у якому є мелодичні розспіви одного голосу на фоні тривалого звучання тону іншого голосу / голосів. Але цю закономірність можна також спостерігати в прикладах гетерофонної фактури, у якій в різних силабах в одному голосі утримується (повторюється, скандується) один тон.

Та чи є ці процеси характеристикою виключно етнічної музики, чи вони притаманні будь-якому ансамблевому співу? Для відповіді на це запитання ми порівняли два виконання однієї пісні — колядки з центрального регіону України (Полтавської області) у виконанні ансамблю носія традиції та відомого фольклористичного гурту. У результаті дослідження в мікроінтервальних значеннях була виявлена помітна різниця. Виконання пісні носіями традиції

демонструє більшу гнучкість та більше звуковисотних варіантів одного тону (перший щабель варіюється в межах 104 центів — інтервал, більший від малої секунди), тоді як виконавиці вторинного гурту демонструють більшу звуковисотну стабільність (перший щабель варіюється лише в межах 37 центів — інтервал, менший чверті тону). У результаті дисонантні звучання, характерні для такого типу гетерофонії, звучать більш жорстко у виконанні фольклористичного гурту, ніж у традиційному співі, у якому гетерофонія часто асоціюється з жорстким, дисонансним звучанням. Такі обставини можуть свідчити про комунікацію, принцип взаємодії в гурті — пошуки більш милозвучного звучання між голосами, адаптація та налаштування на інших учасників гурту в першому випадку та концентрація на власній голосовій партії, чітке її утримання, що породжує жорсткі дисонанси в спільному звучанні.

Складна та багата традиція українського народного багатоголосся потребує від дослідників не лише витонченого слуху, концентрації уваги, власного виконавського досвіду, а й неупередженого погляду. Уявлення дослідника про «еталонне» звучання традиційного багатоголосся (як, наприклад, жорстке звучання «архаїчної дисонансної гетерофонії») потребують ревізії, перевірки об'єктивними методами, серед яких — методи акустичного вимірювання та обчислювання.

Список використаної літератури

1. Мурзина О. І. Народне багатоголосся // Історія української музики : у 7 т. Т. 1 : Від найдавніших часів до XVIII ст. Кн. 1 : Народна музика. / НАН України. Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнології ім. М. Т. Рильського; редкол.: О. Ю. Шевчук, Б. М. Фільц, О. П. Прилепа, О. М. Летичевська. Київ, 2016. С. 340–368.

2. Українське народне багатоголосся : збірник пісень / упоряд.: З. Василенко, М. Гордійчук, А. Гуменюк, О. Правдюк, Л. Яценко. Київ : Мистецтво, 1963. 538 с.

3. Ambrazevičius R., Budrys R., Vishnevskia I. Scales in Lithuanian Traditional Music: Acoustics, Cognition, and Context. Kaunas : Arh reclama, 2015. 484 p.

МАЦІЄВСЬКИЙ І. В.

Російський інститут історії мистецтв; доктор мистецтвознавства; професор, заслужений діяч мистецтв України та Польщі, дійсний член Національної спілки композиторів України, завідувач сектора інструментознавства (Санкт-Петербург, Росія).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6448-4057>

КОГНІТИВНА ЕТНОМУЗИКОЛОГІЯ В КОНТЕКСТІ ЗАСАДНИЧИХ КАТЕГОРІЙ ФОЛЬКЛОРИСТИКИ

Сучасний стан звісної невідповідності матеріалів польових досліджень і наукових засад та естетико-теоретичних позицій музичної фольклористики вимагає нового розуміння явищ етнічної музичної традиції і, відповідно, удосконалення методології та методики їх дослідження. З одного боку, цьому сприятиме залучення досягнень суміжних наукових дисциплін — і не тільки філософії, соціології, естетики, філології, етнографії тощо, а й точних наук: фізики, акустики, а також вищої математики, зокрема теорії множин.

З іншого, суттєвих результатів можна досягнути, коли дослідник, аналізуючи явища традиційної культури, робить це не тільки за допомогою власних міркувань та аналітичних операцій, а й звертається до традиційних носіїв народного мистецтва, виявляє їх естетичні, історико-філософські, соціо-психологічні, інструментознавчі та музично-теоретичні позиції. Це становить одну із **засадничих** сфер сучасної **когнітивної музикології** та етномистецтвознавства загалом.

Серед засадничих позицій нашої науки загальноновизнаними, хрестоматійними є визнання таких важливих властивостей фольклору, як його **стихійність і варіативність**.

Здійснено детальний аналіз:

а) різноманітних процесів, які відбуваються у традиційному мистецькому середовищі, пов'язаних з музичним і художнім навчанням народних митців, подальшим відбором

і поступовим розподілом їх по ієрархічних «сходинах», за функціями в побуті чи гурті (особливо це стосується епічних виконавців-казкарів та музикантів-інструменталістів з їх обов'язковим рольовим розподілом на лідерів груп, солістів, знавців «драматургії» ритуалів);

б) **творчих, науково-методологічних і критичних позицій народних музикантів**, носіїв музичної традиції, висловлених ними під час опитувань, розмов і дискусій, та зіставлення цих свідчень з оцінкою результатів їх діяльності найбільш фаховими у своєму середовищі **реципієнтами-експертами**.

Цей аналіз переконав, що віддавна вживане у фольклористиці поняття **стихійності** не відповідає сутності й характеру побутування провідних галузей традиційної етнічної культури. Про негативні спроби робити аналогії між фольклором та художньою самодіяльністю застерігав свого часу і класик етномузикознавства ХХ століття Є. В. Гіппіус.

Не менш застарілим для сучасної науки є і поняття **варіативності** (від латинського *vario* — міняю, змінюю, переробляю). Воно народжене естетикою представників писемної літератури й музики (вони першими в європейській науці звернулись до народної пісні чи казки) і пов'язане з уявленням про неповторність певного твору й тексту. І справді, у писемній традиції твір спочатку формується у вигляді одиничного письмового тексту — літературного чи нотного, який у живому виконанні залишається щоразу ідентичним: виконавські тонкощі не торкаються сюжетики, композиції, мелодики тощо. На відміну від цього, почувши традиційних співачок чи казкарів, представники писемної культури вирішили, що носії традиції постійно **змінюють**, створюють все нові «варіанти» якогось первинного тексту. Звідси походить і так звана варіативність, пошуки моделювання якогось початкового тексту чи його історичного пратексту, а далі — архетипу, первинної структури тощо.

Самі ж народні митці, знавці традиції, навпаки, постійно створюють **паралельні, різноманітні версії** кожного виконуваного твору. Більше того, вони вважають таку

практику **принципово справедливою і необхідною** для живого контакту з реципієнтами, категорично висловлюються **проти** буквального **текстового копіювання** будь-якого виконання і творчості іншого виконавця. Мало того, на їх погляд, **кожен митець** повинен мати своє **коло версій** твору. Крім того, своє коло версій породжує також відповідна **ситуація і умови виконання** (зокрема й відповідна погода, частина доби й дня), **настрій** виконавця й аудиторії тощо. Це стосується і кола представників відповідної **мистецької школи** та **мікрорегіональної традиції**.

Для глибшого розуміння і наукового обґрунтування цього явища найбільш корисним стало застосування математичної **теорії** множин (англ. *the theory of multitude*) з відповідними **підмножинами**. Ця теорія ніби унаочнює співвідношення індивідуальної творчості народного майстра — носія традиції — з місцевою творчою школою, з колом локальних традицій, цілого регіону тощо.

Висловлені ідеї, спостереження, думки автора будуть підтверджені й проілюстровані конкретними фактами мистецької діяльності народних музикантів, їх творчої практики і системи навчання, прикладами виконання традиційних творів, а також естетико-теоретичними й соціопсихологічними висловлюваннями музикантів — носіїв і знавців етнічного мистецтва Українських Карпат, Полісся, Поділля й Підгалля.

МОСКАЛЕЦЬ О. В.

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

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

РАРИТЕТНІ ПРИМІРНИКИ НОТ ВИДАВНИЦТВА «АРТАРІА» В КОЛЕКЦІЇ ГРАФІВ РОЗУМОВСЬКИХ

Починаючи від останньої чверті XVIII століття, Австрія обрала своїм культурним ментором у музичній галузі Італію. Близьке сусідство цих країн сприяло появі на музично-видавничому ринку Відня нових видавців італійського походження, серед них: родина Артарія (Artaria), Кристоф Торрічелла (Christoph Torricella), П'єтро Мекетті (Pietro Mechetti), Транквілло Молло (Tranquillo Mollo), Джованні Каппі (Giovanni Cappi), Антоніо Діабеллі (Anton / Antonio Diabelli) [3].

Джерелом для вивчення розвитку нотного друкарства в Європі цього періоду є нотозбірня графів Розумовських, що зберігається у відділі музичних фондів Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського [1]. Зокрема, у цій колекції зібрано десятки видань, серед яких є раритетні примірники 70-х — початку 80-х років XVIII століття віденського видавництва «Артарія», коли воно переживало процес становлення, а нотовидавнича справа в Австрії тільки зароджувалась.

Видавництво родини Артарія заснували 1769 року Карло Артарія (Carlo Artaria, 1747–1808) і його двоюрідний брат Франческо (Francesco Artaria, 1744–1808). Починаючи від 1771 року, воно набуло назви «Artaria & Co.», спеціалізуючись на виданні літератури з мистецтва й географічних мап. Його перші нотні друковані зразки — шість струнних квартетів Ігнаца Плесля (Ignaz Josef Pleyel) (1778) з номером нотної дошки 1 [6]. На той час видавці вже мали власний магазин на престижній вулиці Кольмаркт (Kohlmarkt) у центрі Відня, відкритий ще 1775 року. Нотодрукарство у

видавництві розвивалась досить повільно: протягом перших трьох років вийшли видання лише з 12-ма нумерованими нотними дошками. Лише на десятий рік нотодрукарської діяльності родини Артарія стався «прорив», кількість нових нотних дощок протягом року сягнула 65-ти і на кінець 1787 року — 164 за наскрізною нумерацією. Дані про ранню нотну продукцію «Artaria & Co». збереглися переважно в так званих складських каталогах.

Найбільш раннім зразком видань видавництва «Artaria» з нотозбірні Розумовських є клавір дуодрами Геогра Бенди (Jiří Antonín Benda) «Аріадна на Накосі» на вірші Йоганна-Крістіана Брандеса (Johann Christian Brandes) [2]. Його надруковано в альбомному форматі, що характерно майже для всіх видань «Artaria» тих років. Номер нотної дошки дуже ранній — 6. Це означає, що його видано наприкінці другого року нотовидавничої діяльності братів Артарія [3, с. 7]. Титульну сторінку клавіру прикрашає гравюра розміром 200 мм × 260 мм. Гравірування цих нот здійснив Антуан Хуберті (Antoine Huberty), відомий на той час гравірувальник, музикант і музичний видавець французько-фламандського походження. Він прикрашав нотні видання вишуканими гравюрами, що свідчило про неабиякий його художній хист, адже зазвичай вміщували одразу кілька складних елементів: постаті людей, рослини, геометричні й рослинні орнаменти. За даними RISM¹, це видання представлено у фондах 19 зарубіжних бібліотек. Його колекційний примірник має картонну оправу зі шкіряним корінцем.

У 1781 році в «Artaria & Co.» вийшло друком 14 нових видань із номерами дощок до 26-ої включно. Серед них зацікавлює видання пісні Леопольда Кожелуха (Leopold Koželuch) «Klage» («Скарга») для сопрано і клавесина, яке вийшло на початку року з номером нотної дошки 14 [5]. Цей твір написано на смерть Марії Терезії, ерцгерцогині Австрії, королеви Угорщини і Богемії, яка померла

¹ Répertoire International des Sources Musicales (RISM) — Міжнародний каталог музичних джерел.

29 листопада 1780 року. Автор слів — австрійський священик і поет Йоганн Деніс (Johann Denis), проте у виданні його імені не зазначено. На сторінках 5–9 уміщено великий текстовий матеріал (25 поетичних строф — подальших куплетів). У центрі верхніх частин сторінок тричі трапляються характерні для паперу того часу філіграні у вигляді фрагмента візерунку з завитками. Як і дуодраму Г. Бенди, це видання також гравірував А. Хуберті. За даними RISM, воно є раритетним, адже, крім НБУВ, такі ж примірники зберігаються тільки в шести бібліотеках світу (в Австрії, Німеччині, Франції, США).

Нумерація дощок на ранньому етапі діяльності видавництва «Artaria & Co.» впорядкована, це полегшує їх датування під час атрибуції. Хоча зрідка номери дощок поточного року випереджали номери початку наступного. Однак є ще одна особливість: інколи різні твори видавались з однаковими номерами нотних дощок. Таке непорозуміння спіткало й твір «Klage». З таким самим номером дошки і, очевидно, того ж року «Artaria & Co.» випустило клавірну сонату Маріанни Ауенбруггер (Marianna Auenbrugger), учениці Й. Гайдна й А. Сальєрі. Збіг виявився фатальним: наступного року ця композиторка померла у віці 23 років.

Ще один зразок ранньої продукції «Artaria», представлений у колекції, датується 1782–1783 роками. Ідеться про партитуру «Кантати для сопрано з фортепіано та облігатною скрипкою» Л. Кожелуха, присвячену Елеонорі де Рааб (Eleanor de Raab) (номер нотної дошки — 31) [4]. Склад виконавців, зазначений у назві на титульному аркуші, є не повним. Крім названих інструментів, до складу включено ще два гобої, дві валторни і повну струнну групу. На титулі — гравюра у вигляді рами, увитої листям. Автора слів не зазначено. У центрі зверху на всіх сторінках трапляються філіграні — орнамент у вигляді потрійного півмісяця (десять разів), зображення корони (шість разів) та монограми «AV» (чотири рази).

Такими є найбільш ранні видання «Артарія», представлені в колекції Розумовських. Серед інших, наявних у

колекції та хронологічно максимально наближених розглянутих, можна назвати й видання арії з опери Джузеппе Сарті (Giuseppe Sarti) «Коли двоє сваряться, третій виграє» («*Fra i due litiganti il terzo gode*»), яке вийшло друком 1784 року у великій серії оперних арій. Як зазначає RISM, таке видання на сьогодні збереглося лише у двох бібліотеках Німеччини: в Галле та Регенсбурзі (Regensburg). Як бачимо, ця інформація не повна, бо примірник цих нот зберігається й у фондах НБУВ.

Наведені приклади атрибуції нотних видань дають підстави стверджувати, що музичні фонди українських бібліотек недостатньо розкриті. Навіть рідкісні чи унікальні примірники нот із фондів НБУВ здебільшого не обліковані в міжнародних базах даних. А відтак, українським дослідникам доведеться ще довго вивчати шляхи поширення європейської музичної культури XVIII століття в Україні і продовжувати ретрокаталогізацію наявних джерел.

Список використаної літератури і джерел

1. Івченко Л. Реконструкція нотної колекції графа О. К. Розумовського за каталогами XVIII сторіччя. Київ, 2004. 643 с.
2. Benda G. *Ariadne auf Naxos = Arianne à Naxos* [Ноти] : *Einem Duodrama von Hrñ Brandes / In Musik geserzt von Georg Benda. Clavierauszug / E. Mansfeld fec. ; gravé par A. Huberty. Vienne : Publiée et se vend chez Artaria Comp., 1779 (J). [4], 34 p. : il.*
3. Deutsch O. E. *Musikverlags Nummern : Eine Auswahl von 40 datieren Listen : 1710–1900.* Berlin, Verlag Merseburger, 1961. 33 p.
4. Kozeluch L. *Cantata per un Soprano Con Pianoforte e Violino obbligato : Opera VIII : [P XIX:2] : Composta per L'Illustrissima Signora Eleonora de Raab* [Ноти] : *Dal Sig. Leopoldo Kozeluch.* In *Vienna : Presso Artaria Comp., 1782–1783.* 39, [1] p.
5. Kozeluch L. *Klage [per canto e cembalo] : [P XIX:1]* [Ноти]. *Á Vienna : Chez Artaria Comp., 1781 (Huberty Sculpsit).* 11, [1] p.
6. Weinmann A. *Vollständiges Verlagsverzeichnis Artaria & Comp. Vienne, Musikverlag L. Krenn, 1978. (Beiträge zur Geschichte des Alt-Wiener Musikverlages, Vol. 2) 2te Aufl.* 201 S.

НАЗАР Л. Й.

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

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8541-4805>

**ПЕРВІСТКИ ВІТАЇЗМУ В ГАЛИЦЬКІЙ МУЗИЦІ
ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ
(НА ПРИКЛАДІ ТВОРЧОГО ДУУМВІРАТУ
СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА
ТА ВАСИЛЯ БАРВІНСЬКОГО)**

Романтика національного, як одна з провідних ідей у мистецтві ХІХ століття, була пов'язана насамперед із визвольними змаганнями тих чи інших європейських націй, які на початку ХХ століття зазвучали з новою силою і в нових тональностях. Найбільш зорієнтованим на проблемах патріотизму серед різнобарв'я художньо-естетичних напрямів і течій того часу виявився задекларований М. Хвильовим, як винятково український вимір синтезу численних сучасних тенденцій, — вітаїзм¹. «Романтика вітаїзму» або «активний

¹ «Романтика вітаїзму», як кожне явище, мала свої витoki насамперед на шляхах еволюції українського романтизму загалом, а особливо у неоромантичних пошуках кінця ХІХ — початку ХХ століть, що знайшло відображення у працях І. Франка, Лесі Українки, М. Зерова, С. Єфремова, Д. Донцова, М. Яценка, Н. Калениченка. Проблеми існування активного романтизму в українському материковому мистецтві 20–30-х років та еміграції 40–50-х років ХХ століття проаналізовано в культурологічних та літературознавчих роботах М. Хвильового, І. Мірчука, Ю. Меженка, Г. Костюка, В. Яніва, Ю. Шереха, О. Кульчицького, Ю. Лавріненка, який апелює до музичних констант вітаїзму; серед сучасних — І. Дзюби, М. Насенка, В. Агєєвої, С. Павличко, Т. Гундорової, В. Мельника, Л. Плюща, В. Панченка та ін. Так, Г. Вдовиченко порушує тему філософсько-культурологічних засновків осмислення феномену людського буття діячами українського відродження 20-х років ХХ ст.; З. Савченко досліджує «Романтику вітаїзму»

романтизм» не ставив своїми першочерговими завданнями звернення радикальних змін у справі стилістики чи манери письма, радше, апелював до світоглядних засад, визначаючи національний первень як основоположний, що давало змогу переакцентувати й адаптувати все багатство різнорідних аспектів модерної доби під єдиний знаменник. Активно кореспондуючи з митцями Великої України, сповідуючи ідеї соборності та єдності українства, галицькі композитори виявили чимало суголосних ідей і мистецьких тенденцій щодо цього напрямку.

Так, С. Людкевич виявляє низку аналогічних ідейно-естетичних констант щодо платформи розбудови національного мистецтва, яка активно реалізувалася і в Галичині, зокрема, у творчості близького друга і соратника композитора — поета і драматурга Василя Пачовського¹. До його

(активний романтизм) в українській прозі першої половини ХХ століття; Л. Кавун у працях «Концепція людини і світу в літературі “романтики вітаїзму”» та «“Романтика вітаїзму” як світобачення» розширює історичний тезаурус вітаїзму, виводячи його засвітки з творчості Г. Сковороди, спрямовуючи вектор пошуків у глибинні витoki становлення ментальних архетипів української культури; Г. Джулай опосередковано достосовує константи вітаїзму до музичного мистецтва у праці «Музична ментальність: соціально-філософський аналіз», доводячи, що широта вітаїстичних тенденцій була спроможною для створення унікальної національної платформи всіх мистецтв під знаменником домінантних світоглядних ідіом.

¹ Василь Пачовський — соратник М. Міхновського, був поетом-державником, виявляв україноцентристські ідеали, суголосні вітаїзму та азійському ренесансу, а його найпопулярніша драма «Сон української ночі» виховувала національно свідому інтелігенцію Галичини початку ХХ ст. Ціле життя й велику частину своїх творів В. Пачовський присвятив створенню ідеології української державності, випереджаючи свою епоху на довгі десятки років. Знаменно, що відому драму В. Пачовського «Сонце руїни» (у якій уперше прозвучав один зі знакових гімнів українства «Ой, у лузі червона калина») ставив чи не найяскравіший вітаїст — знаменитий Лесь Курбас. У постановці театру імені Івана Франка у режисурі Гната Юри, прем'єра якої відбулася у Вінниці 1922 року та з успіхом виставлялася кілька років у різних містах Наддніпрянської України, звучала музика С. Людкевича.

текстів композитор написав «Хор підземних ковалів», монументальні вокально-симфонічні полотна «За Дорошенка, нашого пана, радуйся земле», «Присяга Батави» («Ми лицарі без страху і без смерти»). Водночас Людкевич закладав основи прогресивно-революційних товариств «Молода Україна» (1900) і мистецького угруповання «Молода Муза» (1906), написав музику до модернових п'єс В. Пачовського «Зоряний вінець», «Сонце руїни», «Сфінкс Європи», у яких дебютував знаменитий український вітаїст Лесь Курбас.

Гравітуючи до пізньоромантичної стилістики, основу музичної мови композитора все ж становлять національні джерела. У багатьох творах Людкевич задекларував оптимістичні життєствердні концепції, які закликають до перемоги у здобутті незалежності України. Яскраво виражені сподвижницькі націєтворчі ідеї у численних маловідомих хорах («Дайте руки, юні друзі», сл. М. Шашкевича; «За тебе, Україно», сл. В. Щурата; «Для України ми живем», сл. О. Гриця; «Складаємо присягу», сл. М. Підгірянки); кантатах («Найпісня лунає!», сл. С. Лепкого; «Хай неволі тьма згасає», сл. М. Підгірянки; «Хвалім цей день, брати», сл. Ю. Шкрумеляка; «Квітчаймо наш храм», сл. У. Кравченко), монументальних вокально-симфонічних полотнах («Україні», сл. О. Колесси; «Наша дума, наша пісня», сл. Т. Шевченка; «В хмарах сурми загриміли!», сл. О. Олеся; «Останній бій», сл. С. Людкевича); симфонічних творах («Стрілецька рапсодія», «Веснянки», «Колядниця», «Дніпро», «Наше море», «Мойсей»), більшість з яких і досі не виконані. Особливо це стосується молодіжної музики для юнацько-спортивних товариств «Сокіл», «Січ» та низки патріотичних пісень національно-визвольної боротьби, а також релігійних композицій. Зрештою, прометеївське начало грандіозного «Кавказу» з імперативним кредо «Борітеся — поборете! Вам Бог помагає!» свідчить на користь вітаїстично-життєлюбного світобачення митця.

Як мірило світоглядно-духовних засад, гносеологічні базові первні вітаїзму, що виявляються у забезпеченні життєздатності нації, незнищенності національного духу і

волелюбності, життєспроможності героїв, поклонінні перед творчими силами і початками життя притаманні всім сферам багатогранної діяльності С. Людкевича: композиторській, науковій, фольклористичній, педагогічній, культурно-громадській.

Націотворча ідея збирає і поглинає всі життєві процеси і В. Барвінського, виявляючи глибоке ментальне коріння як основи вітаїзму — сердечної одушевленості життям. Злиття етногенетичного початку (фольклоризм) з історичною традицією (широкої національної та європейської часової перспективи) відбувається в композитора під знаменником кордоцентричного ліричного, проте активного романтизму. Численні вектори нео- (бароко, класицизм, романтизм) як одна з відцентрових осей стилю В. Барвінського, відкриває новий виток бачення й оновлення традиції. Поряд зі світлим життєствердними сторінками музики композитора, у ній наявний і відчутний трагізм. Відповідальне «серце-всесвіт» (за Ю. Лавріненком) не уникає темряви, адже світло і темрява знаходяться в єдиному неподільному серці людини, яке несе відповідальність і за темні первні, охоплюючи антитетичність і суперечливість життя. Головним методом митця стає прагнення до синестетичного злиття у звуковій матерії гри, пластики, кольору, символу і руху (світлоритм). Концептуальне моделювання на основі такого синтезу дає неповторні українські картини власного поетичного образу світу. Радіо вітаїзму проявилось у високій освіченості та професіоналізмі митця, що покликали до відповідальності за потребу розбудови серйозної національної культурної школи, чому слугували об'ємна критично-публіцистична та науково-педагогічна діяльність. Концепції монументальних фортепіанних циклів («Любов», Соната, Сюїта), кантат, особливо Концерту для фортепіано з оркестром, присвяченого Т. Шевченкові, розкривають творчу постать митця у світлі унікального явища питоми українського модернізму — вітаїзму. Зрештою, сонцепоклонництво як один із важелів етноментального світобачення українства та центральна вісь вітаїзму (за Л. Кавун) утілилася в сим-

волічній назві (і як тут не провести паралель із «Сонечком» Л. Ревуцького) одного з найкращих українських дитячих циклів — «Наше сонечко грає на фортепіані».

Центральні постаті галицької музичної культури першої половини ХХ століття — С. Людкевич та В. Барвінський — виявляють оригінально-неповторний синтез тенденцій численних мистецько-естетичних напрямів доби. Однак, оптимістична світоглядна вісь та вияви активного романтизму, що формують стильові домінанти творчості обидвох композиторів, життєствердний концептуалізм у художньому моделюванні картин світу митців, дозволяють визначити і С. Людкевича, і В. Барвінського як речників питомо українського національного вияву модернової епохи — вітаїзму.

НАЗАРЕНКО К. М.

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка; аспірантка кафедри історії музики (Львів, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2585-7890>

СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ І ФОРТЕПІАНО № 1 ОР. 32 РЕ МІНОР ФЕДОРА ЯКИМЕНКА У СВІТЛІ ПРИСВЯТНИХ ТВОРІВ ЕЖЕНУ ІЗАЇ

Видатний скрипаль і композитор Ежен Ізаї мав велетенські особисті й творчі контакти з визначними композиторами свого часу, про що свідчать велика кількість «присвятних» композицій (більше 50) насамперед скрипкових, а також камерно-інструментальних, і навіть симфонічних. Широка геокультурна проекція концертної діяльності Е. Ізаї та його безпрецедентна популярність захопила у свою орбіту широке коло митців. Велика кількість присвячених Е. Ізаї творів включає концертні п'єси для скрипки соло та з оркестром (Ф. Рассе, Т. Наше, Ф. Крейслер, Т. Шанто, Й. Котек, В. Кес). Серед крупних симфонічних полотен є кілька Поем для скрипки з оркестром. Написана по гарячих

слідом після Поєми Е. Ізаї, який став родоначальником цього жанру в скрипковій музиці, знаменита Поєма оп. 25 Е. Шоссона із присвятою бельгійському скрипалеві. Поєму для скрипки з оркестром присвятив Е. Ізаї і його довголітній акомпаніатор, творець ритмопластичної системи Е. Ж. Далькроз, а також американський композитор Ш.-М. Лефлер (чотири поєми) та Е. Блох, який дедикував скрипалеві свою «Фантазію В9». До цього жанрового кола належать і два Концерти для скрипки з оркестром. Перший з них — це нещодавно віднайдений останній Концерт № 8 оп. 59 видатного скрипаля світового значення Анрі В'єтана — співвітчизника й учителя Е. Ізаї, якому маєстро присвятив цей твір ще на початку творчого шляху юного обдарування. Другий присвятний Концерт належить угорському винахіднику і композитору Е. Моору.

Серед оркестрових композицій, які були присвячені Ежену Ізаї, назвемо: Симфонію № 2 Гі Ропартца; «Ноктюрни» («Хмари», «Свята», «Сирени») для скрипки й симфонічного оркестру (перша редакція 1895 р.) Клода Дебюссі, якого з Ізаї лучила глибока творча і особиста приязнь (фактично, друзі разом творили тембральний образ імпресіоністичного оркестру). Ш.-М. Лефлер — американський композитор і скрипаль французького походження, який переїхав 1881 р. у США, де став одним з основоположників американської музичної культури — присвятив Е. Ізаї драматичну поєму для двох віол д'амур із симфонічним оркестром «Смерть Тентажіля» (карнавального героя народних бельгійських фестивалів). Цікаво, що йому належить Сюїта для скрипки з оркестром під назвою «Українська ніч», написана того ж 1900 року, що й «Смерть Тентажіля».

Не менш важливою ділянкою творчості Е. Ізаї була камерно-інструментальна музика, на терні якої з'явилися немало адресних творів, багато з яких стали знаковими для розвитку європейської камералістики загалом, і саме Ізаї був ініціатором написання таких шедеврів як: Струнний квартет № 1 оп. 35 В. Д'Енді (1890); Струнні квартети оп. 10 *ре мінор* К. Дебюссі (1893); № 1 оп. 112 К. Сен-Санса

(1899), який зважився на написання Струнного квартету за вимогою Е. Ізаї в 64 роки!; № 2 ор. 30 Г. Бенуа (1909), а також — Фортепіанний квартет голландця Г. Леке (1894) та знаменитий Фортепіанний Квінтет № 1 *re minor* ор. 89 Г. Форе, що свідчить про заінспірованість провідних митців передусім французької музичної культури у творчому діалозі з Еженом Ізаї.

Проте найбільш вражаючою є кількість Сонат для скрипки і фортепіано (загалом 14), список яких відкривається одним із шедеврів скрипкової музики ХХ ст. скрипковою Сонатою С. Франка. Скрипкові сонати адресували Е. Ізаї його близькі друзі: Г. Леке — бельгійський композитор, який прожив усього 25 років і якому Ізаї особисто замовляв твори; Т. Дюбуа — директор Брюссельської консерваторії. Г. Ропартц присвятив Е. Ізаї симфонію. Представники *Scola Cantorum*, франкісти Ф. Ахілл, Л. В'єрне (наставник М. Дюпре — учителя О. Мессіана, який 57 років був органістом собору Нотр-Дам), В. Вреульс — директор консерваторії Люксембургу; М. Альберік, Й. Йонген, С. Лаззарі, Г. Самацульх — майже всі учні Венсана д'Енді та Бенуа Голляндер — голландський скрипаль і композитор, учень К. Сен-Санса. Написав твір для Ежена Ізаї і знаменитий український символіст Федір Якименко. Його Соната датується 1905 роком, коли Ф. Якименко працював у Ніцці, часто відвідуючи Париж. Твір опубліковано у виданні Юргенсона, де на титульній сторінці дуже крупним шрифтом виписана присвята Ежену Ізаї¹.

В основі тричастинної Сонати Ф. Якименка лежить кілька символічних «знаків»: низхідні широкі рівномірні кроки-хитання з ходом на велику септиму, які розгортаються в розлогу мелодичну лінію; малосекундовий мотив-

¹ Можна припустити, що українські інспірації Е. Ізаї, пов'язані з багатьма довготривалими гастролями різними містами України (зокрема й у Львові), були радо зустрінуті в адресній українській сонаті. На знайдений у львівському Музично-меморіальному музеї Соломії Крушельницької афіші виступу Е. Ізаї у Львові 1925 р. значиться цей твір.

circulatio та підголосково-хоральні витримані акорди; висхідний мотив-вознесіння діатонічними інтервалами (мала терція — чиста кварта — мала секста — чиста квінта — мала терція — велика секста). Уже в першій частині *Andantino / Allegro* кожен з елементів видозмінюється (мотив сходження переростає у «хвилю»; малосекундова поспівка стає поштовхом для хроматизації, хорали розспівуються і поліфонізуються), створюючи калейдоскопічне, наскрізь ліризоване вишукане у дискретній шляхетності полотно з відчутними українськими мотивами-поспівками, підголосковістю, ладо-гармонічним відтінюванням. У стилі Е. Ізаї, який часто застосовує тональні й акордові зіставлення далеких сфер, Ф. Якименко гнучко накладає *ре мінор* і *фа-дієз мажор*, єднає в паралелізмах діатонічні та хроматичні послідовності, «виграє» всіма барвами повної діатоніки і хроматики, однак, на відміну від Е. Ізаї без перенавантажень, спрямовуючись до мінімалістичних тенденцій. Нанижуючи нові мікрознаки — рівномірний погрозливий стукіт і октавний імператив у коді першої частини, композитор переводить дію в діалог танцювально-дрібушечкової «теми-щобетання» і потужних церковних дзвонів у другій частині *Andante con moto*, яка, розчинившись у тихих вечірніх хорах, виходить у запальну танцювальну стихію небувалого енергетичного напору третьої частини *Allegro risoluto*, у якій технічна насиченість обидвох партій може позмагатися з найшвидшими лістівськими тарантелами. Козак і метелиця набирають мало не спортивного розгону, немовби кидаючи виклик на силу і виконавську витривалість, завершуючи цілість *ре-мажорною* оптативною віссю¹. Можливо, один із

¹ Цікаво, що Ф. Якименко використовує чимало характерних штрихів Е. Ізаї, тобто, митець був добре ознайомлений із принципами його гри, даруючи від українців блискучому віртуозу картину — вишукано-елегантну, відточену в деталях, сповнену кольорів палітри й осібної душі, різнобарв'я світу. Тут варто додати, що далеко не у всіх творах символістів, як і в самого Ізаї, знаходимо такі карколомно життєствердні фінали. Тут радше йдеться про опірність, уміння і вижити, і перемогти. Зрештою, символізуючи і оптативні речі (згадаймо «За-

найбільших українських патріотів Федір Якименко якоюсь мірою поділився з великим бельгійським патріотом Еженом Ізаї молодечою силою і духом козацтва, співмірюючись із легендарним Тілем Уленшпігелем, які можуть виступати як своєрідні музичні прообрази цієї Сонати.

Е. Ізаї, будучи творцем інноваційних скрипкових технік, натхненних вимогами новаторських музичних тенденцій і напрямів першої половини ХХ століття (фольклоризму, імпресіонізму, експресіонізму, символізму, неокласицизму, органічний синтез яких спостерігається в його стилістиці), славився своїм активним відчуттям навколишнього музичного середовища, відкритістю до всього нового. Підтвердженням цьому слугує значна кількість присвятних творів. Хоч деякі автори цих творів були маловідомими, та Е. Ізаї високо поважав їхні роботи, намагався виконувати. Розуміючи, як складно рекламувати власні композиції, він постійно грав сучасні твори. Маючи величезний потенціал, Е. Ізаї розумів і був готовий до того, що не всі твори і не одразу визнавала публіка (подібно до Ф. Давида та Й. Йоахіма, які популяризувати сольні сонати Баха в ХІХ ст.). Додамо, що Фондом Ізаї, Джуліардом, кількома університетами Європи і США 1998 р. був зініційований Міжнародний проект «*Dedications to Eugène Ysaÿe: A Performance Project*» під егідою UNESCO, мета якого — виконувати і популяризувати не лише всі твори Е. Ізаї, а насамперед — присвятні. І приємно, що у цьому всесвітньому Проекті стоятиме ім'я українця Федора Якименка.

клик» О. Скрябіна), знакове поле символізму не є замкненим у песимістичній пастиці. Той же Е. Верхарн поруч зі Смертю і Зорями виводить у творчості й Героїв Льежа. І у творчості Ізаї є чимало вольових, цілеспрямованих, енергетично насичених сторінок. Ця світла й ніжна душа проявила неабиякі зусилля, щоб досягти таких запаморочливих результатів: усе життя він боровся з діабетом, і навіть з ампутованою ногою закінчив свою єдину валлійською мовою патріотичну оперу, роблячи ескізи до символічної містичної драми «Богородиця з каменю», яка перегукувалася з ідеями уже неотомістичного порядку.

НІМИЛОВИЧ О. М.

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, Навчально-науковий інститут музичного мистецтва; доцент кафедри музикознавства та фортепіано (Дрогобич, Україна).

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

СОЛОСПВИ БОГДАНИ ФІЛЬЦ НА ПОЕЗІЇ ОЛЕКСАНДРА МАЛАНДІЯ

У творчому доробку видатної композиторки сучасності Богдани Фільц значне місце посідає камерно-вокальний жанр. Її вокальний диптих для сопрано й фортепіано на вірші Олександра Маландія «**Сни журавлині**» присвячений «пам'яті вірного друга, чоловіка Миколи Мордюка». Відомий учений, металофізик, кандидат фізико-математичних наук Микола Мордюк (1932–1998) завжди допомагав і підтримував дружину в житті і творчості. Його наукові дослідження в Інституті металофізики НАН України стосувались питань впливу ультразвукових коливань на фізико-механічні властивості металевих матеріалів. Він вивчав пластичну деформацію в ультразвуковому полі, підвищення стійкості тугоплавких металів до високотемпературної повзучості [2]. Результати його досліджень і винаходів були впроваджені у виробництво надтонкого металевого дроту для світлотехнічної промисловості і приладобудування, а також для космічних літальних апаратів. Докторську дисертацію «Закономірності формування структури та фізичних властивостей металів і сплавів під дією ультразвукових коливань» учений не зміг захистити через важку хворобу.

Володіючи мистецьким хистом, М. Мордюк 1970 року, як дарунок дружині, викарбував на міді портрети видатних педагогів Богдани Фільц — Станіслава Людкевича і Льва Ревуцького. Маючи гарний почерк, він здійснював художнє оформлення заголовків у рукописах новостворених композицій своєї дружини. В атмосфері родинного щастя, любові і взаєморозуміння подружжя виховало двох синів: Олеся

(тепер він — відомий скрипаль Зразково-показового оркестру Збройних сил України, Ансамблю народної музики «Святовид», викладач Київської дитячої школи мистецтв імені Стефана Турчака), і Богдана, який став доктором фізико-математичних наук, завідувачем відділу Інституту металофізики імені Г. В. Курдюмова НАН України. Творчо зростають четверо онуків — Ярослава, Лідія, Роман і Ольга, а також правнук Любомир. Втративши 1998 року вірного друга і чоловіка, композиторка створила вокальний диптих його пам'яті на вірші О. Маландія. Світоглядно його творчість споріднена із «шістдесятництвом», йому довелося пережити «допити і звинувачення в антирадянських настроях, звільнення з роботи і позбавлення можливості друкуватись» [1]. Від 1976 року він прикутий хворобою до ліжка, проте залишається творчо активним: перекладає, здійснює журналістську діяльність. Він багато писав про життєвий і творчий шлях Богдани Фільц [3].

Вокальний диптих створено 1999 року, його названо подібно до першого однойменного солоспіву «Сни журавлині». Уперше цикл був опублікований у Львові в навчальному посібнику, якого упорядкувала Надія Бабинець [4, с. 11–22]. Уже з перших двох тактів коротенького фортепіанного вступу на витриманих співзвуччях відчуються повторювані низхідні секундні звороти, подібні до популярної пісні братів Богдана (текст) і Лева (мелодія) Лепких «Чуєш, брате мій», у якій осінній образ журавлів, що відлітають у вирій, символічно сприймається як тужливе прощання з рідним краєм. Пісня ця звучала як реквієм за полеглими героями, які віддавали життя за волю України, і за видатними українськими діячами, з часом вона стала символом життя українців в еміграції.

Перша строфа вірша О. Маландія теж перегукується з рядками пісні: «Знов кру-кру-кру із високості впало». Вокальна лінія також будується на подібних до інструментального вступу, схлипуючих низхідних зворотах на словах «кру-кру-кру», чим передано настроїв туги і смутку, неминучості смерті і втрати близької людини. Подальший розвиток

мелодичної лінії має мовленнєвий характер, здебільшого залишаючись на повторах окремих нот із пунктирним ритмом і лише зрідка рух мелодизується.

Я задивлена в небо стою.

Чом же ви, журавлі, не забрали,
як і літо, печаль мою?.

Композиторка такими стриманими засобами передає стан глибокого жалю. У фортепіанній партії з'являються короткі висхідні арпеджовані пасажі, каскади тритонових співзвуч, гамоподібні звороти, які відтіняють і оживляють застиглість вокальної партії. Проте в кульмінаційних злетах твору настрій не переростає в розпач і безнадію, навпаки, він утверджує надію на життя у вічності й у людській пам'яті. Мелодика твору наспівна, а раптові динамічні й агогічні зміни та романсовий фортепіанний супровід посилюють трагічні й неймовірно просвітлені моменти композиції.

Основу музичної ідеї солоспіву «Щастя» становить поетична думка з філософським і духовним осмисленням прожитого, але з точки зору не кількості прожитих років, а їх сенсу і духовного спрямування:

Хіба у тому щастя, скільки жив?

Хоч, звісно, добре вповні звікувати,
та щастя зміг сповна лиш той зазнати,
хто діяв так, як думав і любив.

Кантиленно-романсова мелодичність вокальної партії з висхідними інтервальними підйомами та їх наступним поступеним заповненням, стрімкий розвиток мелодичної лінії, насиченість фортепіанної фактури підсилюють емоційну наснаженість твору. Повтореність фрази «*та щастя зміг сповна лиш той зазнати, / хто діяв так, як думав і любив*» на кульмінаційному злеті й застосування фактурних звукозображальних елементів солов'їного співу (у верхньому регістрі фортепіано) як прояву щасливого Божого знаку, символу любові, волі, натхнення і таланту утверджує музичну концепцію вокального циклу.

Б. Фільц 29 травня 2001 року створила на слова поезії О. Маландія солоспів «Оберіг», сповнений ліричності й

епічної величі. У поезії О. Маландія звеличено прадавній рід поета, силу й добро його мужніх пращурів і українську землю. Він написаний так майстерно й узагальнено, що сприймається з великою гордістю за весь прадавній український рід. У поетичному тексті знаходимо чимало символів (древні предки — як співці, бояни вільні, мужні воїни захисники; грудочка землі — як оберіг, рідна земля — як хліб і сіль, шлях і рідний поріг), йому притаманні оповідний характер, оспівування величі українського роду. Цей солоспів нагадує думу: уже перші такти кроткого фортепіанного вступу на арпеджованих співзвуччях асоціюються з переборами струн на кобзі чи бандурі, а часте звучання порожніх квінт додає певної схожості з ними. Згодом початковий мелодичний зворот вокальної партії неодноразово, в різних варіантах проходить в партії лівої руки, додаючи імпровізаційності. Величю характеру першій частині твору надає виконання вокальної партії низьким голосом (баритон) і звучання інструментального супроводу в низькому регістрі фортепіано, а яскрава мелодична фраза додає емоційного піднесення. Другий розділ твору (*Andante con affetto*) більш речитативний, але й більш ліричний за змістом і динамічною палітрою, що підтримується в доволі прозорому супроводі фортепіано. На почуттях гордості й тихої прослави рідної землі й народу завершується цей твір.

Солоспіви на вірші О. Маландія уміщені в новій авторській збірці вокальних творів Б. Фільц «Переливи барв» [5], виданій 2020 року. Вокальний диптих «Сни журавлині» і солоспів «Оберіг», виражаючи особисті переживання кожного з авторів, увиразнюють й одвічні людські почуття втрати й горя і щастя й величі, гідності й слави, вони стали цінним надбанням української музичної культури.

Список використаної літератури

1. Забіяка І. Маландій Олександр Миколайович. URL: <http://labs.journ.univ.kiev.ua/spring2017> (дата звернення: 12.08.2020).
2. Кочелаб Є. В. Мордюк Микола Семенович. URL: http://esu.com.ua/search_articles.php?id=69269 (дата звернення: 07.08.2020).

3. Маландій О. М. Світлотіні, або Яворова колисанка Богдани Фільц, композитору, вченому // Україна молода. 2002. 22 травня; Маландій О. Яворовий місток до храму // Слово Провсвіті. 2004. 23–29 вересня. С. 15.

4. Фільц Б. М. Сні журавлині: вокальний диптих // Камерно-вокальні твори сучасних композиторів Галичини для концертмейстерських класів : навч. посібник / упоряд. Н. Бабинець. Львів : Сполом, 2010. С. 11–22.

5. Фільц Б. М. Переливи барв. Двадцять солоспівів на вірші українських поетів: для голосу з фортепіано : навч. посібник / ред.-упоряд.: О. Німилович, Д. Василик. Дрогобич : Посвіт, 2020. 110 с.

Обух Л. В.

Житомирський державний університет імені Івана Франка; кандидат мистецтвознавства, Навчально-науковий інститут мистецтв; доцент, завідувач кафедри мистецької освіти (Житомир, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3556-7587>

ТВОРЧІСТЬ МИРОСЛАВА СКОРИКА У ПРОЄКТАХ ОЛЕКСАНДРА ПІРІЄВА

Олександр Пірієв (1982) — український віолончеліст, культурно-громадський діяч, один з найвідоміших музичних продюсерів України в галузі класичної музики, який здійснив понад 500 музичних проєктів. Нині він поєднує концертну діяльність, роботу в галузі культурного менеджменту, продюсування мистецьких проєктів і посаду продюсера музичних програм UA: Українське радіо.

Найбільш резонансні музичні проєкти О. Пірієва пов'язані з репрезентацією творчості Мирослава Скорика (1935–2020). Фактично, О. Пірієв став імпресаріо композитора як в Україні, так і за кордоном.

Один із перших його проєктів — авторський концерт 2009 року в межах «Мюзик рев'ю: Вікенд» (м. Київ), на

якому композитор виконав кілька своїх джазових композицій [2, с. 32]. Далі — звучання його «Мелодії» під час телепередачі С. Шустера у дні «Євро-2012» в Києві. Мета цього заходу — продемонструвати гостям високу національну культуру [2, с. 33].

2013 року, О. Пірієв виступив арт-директором Міжнародного фестивалю «Дні музики Мирослава Скорика», підтриманого Міністерством культури України, а також спонсорами і міжнародними грантами і фондами, які допомогли залучити зарубіжних виконавців екстра-класу із кількох країн. Усе це надало змогу популяризувати творчість М. Скорика на світовому рівні [2, с. 34].

Наступний проект — концерт «Три С: Скорик-Станкович-Сильвестров» (2016–2017) в Національній опері імені Т. Г. Шевченка і по всій Україні. Його мета — привернути увагу до української академічної музики. Розпочинався проект виконанням твору М. Скорика за Н. Паганіні «Вибрані каприси з циклу «24 каприси» для симфонічного оркестру та Концерт № 2 для віолончелі з оркестром (соліст О. Пірієв). До речі, цей Концерт написано саме для цього проекту [3].

Протягом 2018 року відбулась серія ювілейних проектів в різних містах України до 80-річчя М. Скорика — у Вінниці, Києві, Івано-Франківську, Львові. «...І хоч ці проекти об'єднувала одна тема, проте вони різнилися змістом, формами і назвами (авторська джазова програма «Мирослав Скорик у стилі JAZZ» із презентацією під час концерту шістнадцяти трекового CD з ідентичною назвою та «Дні музики Мирослава Скорика у Львові» із серією різнобарвних концертів. Унікальність більшості концертних програм в тому, що М. Скорик сам диригував свою музику (авторську джазову програму, парафрази відомих творів для оркестру тощо)...» [1, с. 46]. Найбільш знаковою стала ювілейна фінальна програма 19 вересня «Прем'єра — Вечір Концертів Мирослава Скорика», оскільки творчість ювіляра у той вечір вшанували своєю присутністю Президент України Петро Порошенко та Міністр культури України Євген Нищук.

У рамках цього проекту відбулись також дві світові прем'єри творів Маестро у Швеції (Стокгольмі) й Австрії (Відні). Зокрема, О. Стельмашевська зазначає, що спеціально для фестивалю «Переосмислюючи Європу: Україна» М. Скорик написав новий твір «Варіації на Шведську тему», презентований у Стокгольмі на початку листопада 2018 року за особистої участі композитора. Він присвятив його концертуючій піаністці Наталії Пасічник, яка понад 25 років живе у Швеції і пропагує українську музику на усіх континентах. Цей фестиваль є поки що єдиною платформою Скандинавії, завдяки якій меломани мають змогу ознайомитись з українською академічною музикою [7].

У квітні 2019 року у Віденському Концертхаусі (Wiener Konzerthaus) відбувся концерт «Tradition bis Moderne. Musik aus der Ukraine und aller Welt» (Від традиції до модернізму. Музика з України і всього світу) у рамках фестивалю UStream / Ukrainische Kulturstage, присвяченому 100-річному ювілею української культурної дипломатії. Для цього концерту М. Скорик написав романс на цикл віршів Богдана-Ігоря Антоновича «До музи» [6].

Наступний резонансний медіа-проект «Пам'яті Мирослава Скорика» об'єднав три вагомні проекти, він уже відбувався посмертно. Як зазначив О. Пірієв на своїй сторінці у Facebook 10 липня 2020 року: «...стало емоційною необхідністю створити для нашого мистецького світу простір, в якому б сучасникам, а ще більше нащадкам можна було розказати, ким насправді був Мирослав Скорик, який став ще за життя уособленням геніальності в мистецтві...» [4].

Ці проекти були підготовлені разом із Суспільним мовником під хеш-тегом **#пам'ятіСкорика**, їх анонсував телеканал UA: Культура 2020 року. Перший становив собою відеотрансляції мелодій композитора з вибраних концертів. О. Пірієв доповнив їх звучання короткими історіями про «Гуцульський триптих» з кінофільму С. Параджанова «Тіні забутих предків», Концерт № 2 для віолончелі з оркестром (присвячений О. Пірієву), Музичного ексклюзиву зі Стокгольму — звучання світової прем'єри «Варіацій на

Шведську Тему», знамениті джазові твори у виконанні Маестро і, звичайно, про «Мелодію» у незвичному аранжуванні М. Скорика вже наприкінці життя.

Наступний ефір стосувався спецвипуску «Оперного абонементу» на Радіо Культура зі звучанням знаменитої опери «Мойсей» (благословенної Папою Римським Іоанном Павлом II), яка зберігається у фонді Українського радіо. Унікальності цьому спецвипуску додала промова Глави УГКЦ Блаженнішого Святослава Шевчука і те, що його в радіоефірі транслювали на весь світ завдяки партнерській співпраці з Українським радіо та радіо «Воскресіння. Живе радіо». Третій із серії проектів — показ на телеканалі UA: Культура документального фільму «Десять нот, що змінили Україну». У фільмі взяли участь П. Гудимов (музикант і колекціонер), Е. Кірич (сценарист і художник-аніматор), А. Солов'яненко (головний режисер Національної опери України), С. Фоменко (співак і композитор), І. Малкович (поет і видавець), С. Тримбач (кіносценарист і кінокритик) і О. Пірієв. Мета проекту — розкриття таємниці життя Мирослава Скорика в музиці — на сцені та поза нею. Зокрема, бандуристка і музикознавець О. Герасименко, ознайомившись із пропонованим контентом, зазначила: «...Не знаю, чи зараз у світі є композитор такого масштабного таланту?!!! <...> Кожен з його скрипкових, фортепіанних, віолончельних концертів — це окремий захоплюючий світ! А який калейдоскоп образів! <...> Дякую радіо Культура і Вам, Олександр, за можливість провести сьогоднішній день з музикою нашого дорогого Маестро!!! Шана, безмежна вдячність і низький уклін Генію...» [4].

Заслуга О. Пірієва полягає в тому, що він знову відкрив грані таланту композитора світові у ХХІ столітті, демонструючи унікальність українського музичного мистецтва, його високовартісність та конкурентоспроможність. Завдяки його мистецьким проектам соціокультурний світовий простір збагатили кращі зразки української академічної музики.

Список використаної літератури

1. Обух Л. В. Дні музики Мирослава Скорика: ювілейні проекти до 80-ліття маестро в Україні // Україна. Європа. Світ. Історія та імена в культурно-мистецьких рефлексіях. Друга Міжнародна науково-практична конференція / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського (1–2 листопада 2018 року). Київ, 2018. С. 45–47.

2. Обух Л. В. Олександр Пірієв: «Я зараз не уявляю собі іншого буття» // Музика. Ч. 1–3 (2020). С. 29–42.

3. Обух Л. В. Проект «Три С» : український музичний менеджмент у сфері академічної музики // Діяльність продюсера в культурно-мистецькому просторі ХХІ століття: дослідницькі практики, динаміка розвитку, сфери реалізації: зб. наук. праць / упоряд., наук. ред. С. Садовенко. Київ : НАКККіМ, 2019. С. 126–129.

4. Пірієв О. В. Пам'яті Скорика. Facebook. 10.07.2020. URL: <https://www.facebook.com/100000505363697/posts/3849247545102053/?app=fbl>; <https://www.facebook.com/100000505363697/posts/3854722637887877/?app=fbl> (дата звернення: 20.02.2020).

5. Світова прем'єра музики Мирослава Скорика у Відні. Music-review Ukraine. URL: <http://mr.co.ua/mr/mr.nsf/0/C81C46D18B99A773C22583E3007750D1?OpenDocument> (дата звернення: 20.02.2020).

6. Стельмашевська О. «Варіації на Шведську тему» // День. 2018. № 195, 30 жовтня.

ОПАНАСЮК О. П.

Інститут мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка; доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри музикознавства та музичної освіти (Київ).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2685-9468>

«ТИХІ ПІСНІ» ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА: ПРИНЦИПИ КУЛЬТУРНО-ІНТЕНЦІОНАЛЬНИХ АКЦЕНТУАЦІЙ

Валентин Сильвестров належить до митців широкого жанрового діапазону творчості. Його вокальну музику можна розглядати в аспекті формування характерних ознак його стилю й музичної поетики. Особливо це стосується вокального циклу «Тихі пісні» (1974–1977), у якому відбиті творчі пошуки композитора кінця 1960–1970-х років.

У цей період європейська музика постає перед завершенням гонитви за новими виражальними засобами, неможливості упевнено говорити про серйозні речі на такій основі. Відтак на «приглушений тон» звучання переводяться відкриті авангардом виражальні засоби і змодельовані на цій основі музичні твори. З цього приводу В. Сильвестров зазначає: «...У ці роки в усьому музичному світі композитори, котрі пишуть авангардну музику, переживали якусь фундаментальну кризу. В кожного вона протікала по-своєму і свого часу... Рушилася стіна, що відокремлювала нову музику від старої... вичерпана зона нової музики» [3, с. 61–62]. Переживання кризи завершилось тим, що Сильвестров «зважився залишити “авангардне гетто”» та прийти до «глибоко особистого варіанту неоромантизму, який він сам іменує “слабким стилем”» [1, с. 516].

Можна по-різному визначати зміст музичного стилю, сформованого композитором у 1970-х роках. Проте його ідентифікація має враховувати: 1) культурний фактор — процесуальне буття культури; 2) принципи культурно-інтенціональних акцентуацій, які актуалізує композитор і які визначають

зміст його творчих поривань. (Тут треба розуміти, що хоча митець має свободу вибору у творчості, однак будь-які творчі порухи душі талановитих митців відбивають зміст руху культури в просторі. Можна сказати, що за їхньою спиною «стоїть» культура, і саме вона у певний період розвитку ініціює позицію щодо актуалізації відповідних інтенцій.)

Концепція інтенціоналізму культури і мистецтва [2] виходить із такого:

1. Поза інтенціональністю ніщо не може існувати.

2. Інтенціональність — вихідна інтенція, яка зберігається упродовж періодів розвитку Європейської культури: символічного (V–XVI ст.); класичного (XVII–XVIII ст.); романтичного (XIX ст.); інтенціонального (кінець XIX — початок XXI ст.).

3. У завершальний період динамічний важіль змінюється на екстенсивний, у просторі культури виникає інтенціональна рефлексія; вона формує базові принципи інтенціоналізму (екстенсії, інтро-ретро-спекції та компіляції, периферійності, феноменологізму, індетермінізму, абдукції, прогностики), які визначають зміст буття художніх явищ.

4. Метою такого розвитку є дослідження культурою пройденого шляху та проектування можливого майбутнього розвитку.

5. Творчість митця узагальнено виражає зміст одного чи кількох базових принципів інтенціоналізму в їхній характерній та ієрархічній даностях.

Смисловий нахил стилю, поезики, сприйняття й вираження образів світу В. Сильвестрова ґрунтується на таких базових принципах інтенціоналізму: феноменологізму, прогностики, частково периферійності, інтро-ретро-спекції та компіляції, екстенсії [2, с. 338–360].

Вокальний цикл для голосу і фортепіано «Тихі пісні» яскраво виражає характерний зміст культурних трансформацій XX ст. Вокальні п'єси ґрунтуються на зазначених базових принципах інтенціоналізму.

Звернімо увагу на те, як В. Сильвестров визначає зміст своїх пісень: «...Якщо взяти, для прикладу, “Зимову

путь” Ф. Шуберта, то там усе ж відчувається персонаж — сам романтичний герой... який проходить цю путь. А тут (у «Тихих піснях». — О. О.) — відсторонення: нібито в кожному вірші є персонаж, та все ж персонажем є сама *лірична* поезія... Тут же не персонаж співає вірш, а вірш сам себе співає...» [3, с. 114]. Очевидно, що композитор зорієнтований на феноменологічний рівень сформованих у минулому образів та намагається (повторно) з’ясувати його суть. Неважко збагнути, що така позиція відбиває ситуацію, коли культура прагне проаналізувати звершене становлення та досягнути його глибинний зміст.

Підтвердженням сказаного є пісні на вірші М. Лермонтова «Белеет парус одинокий» (1848 р. музику на цей текст написав О. Варламов), «Выхожу один я на дорогу» (на цей текст писали музику П. Булахов, К. Вільбоа, М. Огарьов, проте найбільшої популярності зазнала написана 1861 р. музика співачки й композиторки Є. Шашиної), Ф. Тютчева «Я встретил вас» (авторами музики є В. Шереметєв, С. Донауров).

У ХІХ ст. була сформована смислова конфігурація музики на ці тексти, як і традиція їхнього виконання. Однак В. Сильвестрова це не турбує, адже він виражає не реальний, а феноменологічний зміст віршів, тобто прагне досягти рівня, коли «вірш сам себе співає». Якщо зазначене розглянути в контексті розвитку європейської культури в завершальний / інтенціональний період становлення, то явно і підспудно виявляються рефлексії відгону культурно-художнього буття, ностальгії за минулим і втраченим у ХХ ст. та власне прагнення культури досягнути глибинний зміст звершеного.

Звернемося до пісень на вірші Є. Баратинського «Блуждающий дух врачует песнопенье», Т. Шевченка «Прощай світе». На перший погляд, ця ситуація відрізняється від попередньої. Нам важко назвати авторів пісень на ці тексти (ХІХ–ХХ ст.), однак феноменологічна інтенція і тут є визначальною. В обох випадках В. Сильвестров веде діалог із музичною традицією, знову ж таки, намагаючись з’ясувати суть їхнього музичного буття.

Специфічне вслуховування в текст вказує на інтроспекцію й ретроспекцію (актуальні принципи інтро-ретроспекції та компіляції, екстенсії), прагнення виразити суть образу вірша в його феноменологічній іпостасі (актуальний принцип феноменологізму). Композитор віддає належне музичній мові епохи ХІХ ст., однак говорить про метамову, у площині якої шукається істинний зміст музичного буття (актуальні принципи феноменологізму, прогностики): «...А в мене було безкінечне вслуховування в музику... вслуховування не в те, як це зроблено, а була просто любов до музики... Мова, за допомогою котрої цей текст звучить, важлива, та сутність речі нею не обмежується. Мова тут — ніби можливість сказати щось поза нею. Це і є метафоричність, метамова» [3, с. 39–40, 137]. Водночас В. Сильвестров переконаний, що «метамовою ти непомітно скажеш більше, ніж можна було би сказати тоді (коли писалися вокальні твори минулих часів. — О. О.)» [3, с. 209]. Причому ця метамова символізує і співвідноситься з глибинністю буття, яка в різний спосіб виражена в композиторів різних епох, проте зараз вона вже стає привабливою саме в контексті інтенціонального / феноменологічного зосередження з метою осягнення глибинної суті мистецтва.

Кілька слів щодо базового принципу інтенціоналізму — прогностики, який в музиці В. Сильвестров також набуває чинності. З'ясовуючи суть музики, композитор так чи інакше актуалізує питання щодо її майбутнього буття, тобто питання, якою має бути музика майбутнього. Аналізують щастя, коли воно втрачене чи сховалося за горизонт. Так і в описаних випадках, належних інтенціоналізму культури, коли постійно моделюється ситуація щодо намагання зрозуміти, що ж воно таке те, що вже відбулося, але ще повністю не сховалося за горизонт культурного буття, та яке ж воно у своєму ідеалі і як це може розвиватися в майбутньому. У цьому контексті символічним змістом є слова Л. Акопяна «“Слабкий стиль” означає для Сильвестрова повернення до чистих і вічних джерел мистецтва» [1, с. 516], про що, зрештою, композитор часто говорить у своїх інтерв'ю.

Список використаної літератури

1. Акопян Л. О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. Москва : Практика, 2010. 855 с.
2. Опанасюк О. П. Іntenціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти. 3-тє вид., виправл. Київ : Освіта України, 2020. 472 с.
3. Сильвестров В. В. Дочекатися музики. Лекції-бесіди. За матеріалами зустрічей, організованих Сергієм Пілютиковим. Київ : Дух і літера, 2011. 376 с.

ОСМАЧКО Ю. О.

Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка; аспірантка Навчально-наукового інституту музичного мистецтва (Дрогобич, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3274-1888>

МИСТЕЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ КОМПОЗИТОРА ЮРІЯ ФІАЛИ КРІЗЬ ПРИЗМУ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

На сучасному етапі увагу науковців усе більше привертають комунікативні особливості різних культур, серед яких важливе місце посідає й українська культура, основне завдання якої — популяризувати свою систему цінностей у світовому мистецькому просторі. Важливою складовою цього процесу є музична культура, яка протягом останніх двох століть творилася не лише в Україні, а й далеко за її межами. Провідна роль у цьому процесі належить представникам української діаспори, однієї з найбільших порівняно з іншими етнічними розселеннями. Провідною постає особистість Юрія Фіали, композитора, піаніста, музичного редактора і публіциста.

Він народився 31 березня 1922 року в Києві. З раннього дитинства був закоханий в музику, із семи років навчався в музичній школі, за три місяці опанувавши про-

граму другого класу. У 1934 році його прийняли до музичної школи для обдарованих дітей, де він засвоював основи гри на фортепіано у класі Костянтина Михайлова, а також теорію і основи композиції. Уже через рік Юрій написав «Піано Марзурку», яка увійшла до збірки творів для дітей під назвою «Альбом дитячих композицій», виданій у Москві [1].

У 1939 році Ю. Фіала вступив до Київської консерваторії імені П. Чайковського, навчався композиції у В. Грудина і Л. Ревуцького, вивчав теорію музики в А. Ольховського, а оркестрування — у Б. Лятошинського. У 1942 році, у зв'язку з німецькою окупацією, родина Фіалів змушена була виїхати до Берліна, де Юрій продовжив свою музичну освіту в Берлінській академічній вищій школі музики, вивчаючи композицію під керівництвом Г. Домбровського, вихованця німецького композитора, диригента й публіциста Ханса Пфіцнера (Hans Pfitzner), курс диригування — у Вільгельма Фуртвенглера (Wilhelm Furtwängler). Там же ж захистив дисертацію і здобув ступінь доктора музикознавства (1945).

Після закінчення війни Ю. Фіала переїхав до Бельгії і вступив до Брюссельської консерваторії, де вдосконалював свої композиторські навички у директора консерваторії, композитора Леона Йонгена (Leon Jongen) [6]. У 1946 році Юрій отримав спеціальну стипендію від Ватикану, завдяки якій протягом трьох років мав змогу більш серйозно зосередитись на композиції. Це був чи не найбільш плідний період його творчої діяльності. За роки перебування в Бельгії він написав майже сорок творів, серед яких — симфонія, соната, концерт для фортепіано з оркестром, камерний квартет, квінтет і чимало фортепіанних композицій [1]. Юрій брав участь у П'ятому концерті сучасної музики, організованому «Семінаром мистецтв» під керівництвом композитора Андре Суріса (Andre Souris) в рамках Весняного фестивалю музики 1948 року в Брюсселі. Тоді ж у концерті була виконана його «Проста музика» для двох фортепіано [6]. За час перебування Юрія у Бельгії, його музика стала надзвичайно популярною. Мистецька й інтелектуальна еліта столиці була захоплена винятковими здіб-

ностями композитора, а відомий професор Вольтер Бімель (Wolter Biemel), надихнувшись його творчістю, 1948 року за підтримки українського видавництва в Бельгії та його очільника К. Мулькевича видав про митця книгу «Юрій Фіала та проблеми сучасної музики» [5, с. 24]. Згодом, у січні 1949 року, через брак подальших творчих можливостей, Юрій вирішив переїхати до Канади й оселився в Монреалі, де продовжив свою професійну діяльність. Відтоді й почався активний період творчої праці композитора.

У зв'язку з гострою потребою українського педагогічного репертуару, Ю. Фіала писав невеликі дитячі п'єси для фортепіано, які часто виконували піаністи-початківці, зокрема «Танок», «Колискова», «Кужіль», «Майже вальс», «Старовинна історія». Ці мініатюри стали першими виданими творами композитора на північноамериканському континенті. Протягом 1957–1987 років він працював на державному радіо СВС, поєднуючи свою роботу з композицією. Тоді ж він написав музику до балету «Дід Ладос» на лібрето Миколи Бутового, 1958 року його «Колискову» було відзначено в Північній Америці премією «Твір року» [1].

Авторитет композитора значно зріс після 1965 року, коли в Монреалі відбувався перший на північноамериканському континенті Міжнародний конкурс піаністів, на якому, за рішенням журі, «Каприччо» Ю. Фіали було обрано обов'язковим твором конкурсної програми молодих виконавців. Відтоді він написав майже двісті творів різних жанрів. Його композиції були в репертуарі відомих виконавців, а твори для молоді звучали у провідних канадських музичних інституціях [3].

У місцевій пресі, яка зазвичай була не надто уважна до творчості композитора, після одного з концертів тижня української музики в Торонто, коли сонатина для скрипки Ю. Фіали прозвучала у виконанні талановитого скрипала з Монреаля Євгена Гусарука під музичний супровід симфонічного оркестру Канадської опери під керівництвом Вальтера Зюскінда (Walter Susskind), було опубліковано кілька позитивних рецензій. Почувши цей твір, скрипаль і диригент

Іван Ковалів писав: «Твір Фіали імпресіоністично-кольоровий, написаний поетично з прекрасним знанням властивостей інструмента. На окрему увагу заслуговує фугато в середній частині. Це вартісний вклад в українську скрипкову літературу» [цит. за: 1].

Композитор писав і вокальні твори, зокрема романси «В незнаний світ», «Пам'ять серця», «Далека ти, далека», «Коли тебе у яр зіпхне життя», «Чи знаєте ви, де зимують раки?» на слова відомого поета Бориса Олександріва. Діяльність митця не обмежувалась тільки виконавством і композицією. Працював він і як педагог, музикознавець, рецензент і музичний критик. Його науково-теоретичні праці, зокрема монографія «Бела Барток: творчий парадокс ХХ ст.», опублікована до 100-річчя від дня народження композитора у виданні «Сучасність» за травень 1981 року [4].

Незважаючи на те, що все своє життя композитор провів за межами України, він завжди підтримував творчі зв'язки з історичною Батьківщиною: активно включався у фестивалний рух України, який сприяв актуалізації не лише його творчості, а й таких видатних постатей діаспори як І. Соневицький, Р. Савицький, В. Балей, Г. Кулеша та інші [2, с. 920]. Завдяки цим фестивалям, музика Ю. Фіали неодноразово звучала в Києві. Уперше це відбулося в жовтні 1990 року з нагоди Першого українського міжнародного музичного фестивалю «Київ Музик Фест'90», коли в присутності композитора у виконанні Державного заслуженого академічного симфонічного оркестру України під керівництвом диригента Володимира Сіренка прозвучала його симфонічна поема «Євлоги (Пам'яті Джона Кенеді)». Удруге композитор відвідав Київ 1992 року. Цього разу в залі Київської консерваторії імені П. Чайковського відбувся його авторський концерт [1]. Серед поціновувачів творчості композитора були й відомі канадські піаністи українського походження — Люба та Іриней Жуки, які презентували у світі творчість Ю. Фіали, концертуючи Європою, Австралією і переважно Україною (від 1990-х років), сприяючи налагодженню культурних зв'язків між Батьківщиною і діаспорою.

Серце митця перестало битись 6 січня 2017 року в Монреалі на 95-му році життя. Останні роки Ю. Фіала провів у будинку по догляду за людьми похилого віку разом зі своєю дружиною Гудрон Бленк-Фіалою. Упродовж усього свого творчого шляху він прагнув бути самим собою, чим можна частково пояснити, його намагання уникати більш авантюрних шляхів створення сучасної музики. Його композиції логічно структуровані, з проявами дисонантності, відзначаються високим професіоналізмом, неповторністю, новаторством і контрастністю. Важливо, що в естетичному плані Ю. Фіала завжди дотримувався класичного музичного зразка. Ім'я та мистецькі досягнення композитора увійшли в історію не лише канадської й української, а й світової музичної культури.

Список використаної літератури

1. Житкевич А. У першу річницю відходу у вічність композитора Юрія Фіали. URL: <http://meest-online.com/culture/urpershu-richnytsyu-vidhodu-u-vichnist-kompozytora-yuriya-fialy/> (дата звернення: 20.08.2020).
2. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.
3. Логуш М. Композитор Юрій Фіяла (з нагоди 60-річчя) // Свобода. 1982. Ч. 204. 27 жовтня. С. 2; 4.
4. Фіала Ю. Беля Барток: Творчий парадокс 20 століття до сотої річниці з дня народження композитора // Сучасність. 1981. № 5. С. 40–46.
5. Biemel W. George Fiala et les Problèmes de la Musique Contemporain. Louvain, 1948.
6. Potvin G. George Fiala. URL: <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/george-fiala-emc> (accessed: 20.08.2020).

ПЕТРИШИНА Т. В.

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

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

ХОРОВИЙ КОНЦЕРТ ДОБИ КЛАСИЦИЗМУ: ПИТАННЯ СОЛЬНОГО ВОКАЛЬНОГО ВИКОНАВСТВА

Хорові (духовні) концерти українських композиторів доби класицизму цікавлять дослідників і виконавців насамперед як твори, написані для хору, і такий підхід є цілком природним. Хоровий склад позначається на змісті твору і визначає своєрідність музичного матеріалу в хорових партіях, кожна з яких вирізняється універсальністю, зручністю і відносною простотою. У них дотримано діапазони й темпо-динамічні властивості голосів хору. Як наслідок, виникають природні умови для рівноваги між партіями хору.

Гарне знання виконавських можливостей хору і специфіки окремих його партій сформувалося у композиторів доби класицизму завдяки роботі з церковними хорами. Підготовка півчих була спрямована на професійне оволодіння навичками хорового співу. В умовах відсутності інструментального супроводу, партіям хору надавались функції оркестрових голосів, а самі концерти за будовою циклу і типом тематизму нагадували барокові *concerto grosso*, тільки з текстом.

Подібно до *concerto grosso*, хорові концерти ґрунтувалися на зіставленні контрастних за фактурою туттійних і ансамблевих побудов. Партії солістів, які утворювали співацький ансамбль, мали переважно наспівну природу, не були надмірно складними і не вимагали додаткової вокальної підготовки. Їх співали найкращі півчі хору, яких називали *принципалами*, або *першими принципалами* (від італ. *principale* — головний).

Поява сольних партій принципово іншого типу, з якими могли впоратися лише співаки з оперними голоса-

ми, потребувала залучення додаткових виконавських сил, зокрема професійно підготовлених оперних солістів.

Огляд хорових концертів доби класицизму [3] переконує в тому, що такі партії найчастіше трапляються в концертах Степана Дехтярева¹. Цей композитор був керівником хорової капели графа Шереметєва, а протягом певного часу (1797–1802) до капели долучалася дружина графа, оперна співачка Парасковія (Прасковья) Ковальова-Жемчугова [1]. Тому С. Дехтярев писав сопранові соло, зважаючи на голос і виконавські можливості цієї співачки.

Ще один український композитор доби класицизму, у концертах якого наявні сольні вокальні побудови, — Артемій Ведель. У повільні частини своїх концертів він вмістив багато прекрасних, розлогих, а часом і віртуозних тенорових соло. Розвинені й надто складні для хористів сольні тенорові партії композитор писав для самого себе. За спогадами сучасників та учнів, він мав ліричний тенор широкого діапазону з розвинуеною колоратурною технікою, надзвичайно рухливий і виразний [2].

Концерти М. Березовського і Д. Бортнянського не мають таких вокально розвинених партій. Їхні сольні-ансамблеві побудови написані в межах виконавських можливостей професійно підготовлених хорових (церковних) півчих.

Для прикладу розглянемо концерт С. Дехтярева «Господи, возлюбих благолепіє дому Твого» *ре мажор*. Спочатку з'ясуємо час його створення. Цей концерт не згадується в ранніх каталогах (наприклад, «Каталогі певческой ноты» 1793 року), однак його зазначено в оголошенні про продаж нот у газеті «Московские ведомости» за 1808 рік (№ 45 від 3 червня), а основним джерелом нотного тексту є рукописний Автограф із концертами С. Дехтярева, датований 1808–1813 роками. Тож концерт слід датувати початком ХІХ століття.

Із оголошення в газеті «Московские ведомости» дізнаємося, що цей концерт є «величезним» і має «каданси».

¹ Про правопис прізвища «Дехтярев» див.: [5].

Тричастинний 224-тактовий концерт є твором крупної форми, однак важливішим є інший коментар — про «каданси». Тут ідеться не про акордово-гармонічні звороти, якими завершуються періоди чи розділи форми, а про вокальні каденції, які мають ту саму функцію, що й каденції соліста в інструментальних концертах.

Побудов, названих «кадансами», у концерті «Господи, возлюбих» є доволі багато, особливо у другій, повільній частині, і всі вони уміщені в партії сопрано. Унаслідок домінування концертно-віртуозного співу в сопрановій партії та підтримки провідного голосу іншими голосами хору, які утворюють акордовий супровід, музична фактура концерту набуває ознак гомофонно-гармонічного складу, більшою мірою характерного для оперних арій, ніж для хорових концертів. На зв'язок із духовним концертом вказує лише молитовний текст («Ти же, Господи, не удалися от мене»).

Отже, питання сольного вокального виконавства у хорових концертах доби класицизму слід пов'язувати з тенденцією до розширення жанрових меж хорового концерту шляхом уведення у склад хору оперних голосів і опанування засобів, властивих хоровому і оперному виконавству.

Список використаної літератури

1. Горяйнов Ю. С. России славу пел [Степан Дегтярѐв]. Воронеж : Центр-Чернозем. кн. изд-во, 1987. 151 с.
2. Кутасевич А. В. Сильова диференціація духовно-музичних спадщин Степана Дегтярѐва та Артема Веделя: питання авторства творів суперечливої атрибуції : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2015. 18 с.
3. Лебедева-Емелина А. В. Русская духовная музыка эпохи классицизма (1765–1825). Каталог произведений. Москва : Прогресс-Традиция, 2004. 656 с.
4. Левашев Е. М. С. А. Дегтярѐв // История русской музыки : в 10 т. Т. 4 : 1800–1825. Москва : Музыка, 1986. С. 184–208.
5. Шуміліна О. А. Нові документальні відомості про родини українських композиторів другої половини XVIII ст. // Українська музика : наук. часопис. 2020. № 1 (35). С. 15–21.

ПРИШЛЯК А. Р.

Львівський національний театр опери і балету імені Соломії Крушельницької; співробітник. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка; здобувач кафедри історії музики (Львів, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2850-1099>

КЛАРНЕТНЕ ТРІО ЛЬВА КОЛОДУБА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЖАНРУ В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ

Тріо з участю кларнета є одним із найпоширеніших типів інструментального ансамблю. Одним з перших його промоторів є Е. Ф. Бах, якому належать шість сонат і три тріо (*ре мажор, ля мінор, соль мажор*) для кларнета, фагота і клавіру. Демонструючи широку адаптивну палітру тембрових поєднань (монодичні, однорідні, духові, мішані), кларнет швидко увійшов в ансамблеву культуру, стаючи повноправним учасником усіх видів ансамблевої практики. Пройшовши протягом XVIII–XIX століть апробацію та етап вживлення у найрізноманітніші склади у творчості Й. Гайдна, В.-А. Моцарта, Л. ван Бетговена, М. Глінки, Й. Брамса, кларнетне тріо привернуло увагу І. Стравинського, Б. Бартока, К. Сероцького, Дж. Енеску, П. Владігерова, А. Копленда, С. Барбера, Е. Віла Лобоса, Т. Токеміцу, Дж. Лігеті, Дж. Крама, Е. Картера, К. Штокгаузена, К. Пендерецького, В. Лютославського, Р. Щедріна, Е. Денисова та ін. Одним із яскравих видових типів, пов'язаних із цим духовим інструментом, є кларнетно-струнні фортепіанні тріо.

Уперше такий ансамблевий склад запропонував у Тріо для кларнета, альту і фортепіано *мі-бемоль мажор* (Kegelstatt-trio) В.-А. Моцарт. Молодечим Тріо *сі-бемоль мажор* ор. 11 (1798) Л. ван Бетговен започаткував жанр кларнетно-віолончельного фортепіанного тріо. До цього різновиду жанру належать і два знамениті Тріо Й. Брамса: ор. 40 та ор. 114. У ХХ столітті кларнетно-

струнне фортепіанне тріо набуває особливої популярності, чітко диференціюючись за змінним елементом струнного інструмента. Серед найбільш показових кларнетно-фортепіанних тріо за участю альтя: Доппельконцерт ор. 88 М. Бруха, «Структури» Х. Ляхенманна. Кларнетно-віолончельні фортепіанні тріо адаптували В. д'Енді, М. Брух, Б. Франкл, А. Цемлінський, Е. Хартман.

Найпізніше сформувався тип кларнетно-скрипкового тріо, адже акустично вибір такого поєднання є доволі контрроверсійним¹. Знаковим для цього типу ансамблю є «Контрасти» Б. Бартока², у якому віртуозна авангардна техніка лучиться з автентичними первістками. Динаміка тричастинної композиції — 1. Verbunkos (рекрутський танець), 2. Pihenő (релаксація), 3. Sebes (швидкий танець) — полягає не лише у темпових контрастах. Б Барток проводить ідею контрастів по всій палітрі виражальних засобів, зокрема й тембрально-акустичних, вводячи принципи народного музикування³, імітації гри народних капел, чим суттєво

¹ Більшість творів у камерній музиці зорієнтовані на рівновагу діапазонів: високий (сопрано), середній (альт / тенор), і низький (бас / баритон) регістри. Проте, хоч кларнет і скрипка належать до високорегістрових інструментів, що робить менш збалансованим їх спільне звучання, ніж у типовому струнному тріо (скрипка, віолончель, фортепіано), — усе ж тембральна природа аерофонів та хордофонів є різною. Пошуки тембральних комбінацій між духовими, струнними і клавішними інструментами спричинили величезну популярність такого складу тріо саме у ХХ столітті, одним із постулатів якого стала ідея поєднання непоєднуваного.

² Твір написаний на замовлення всесвітньовідомих скрипала Дж. Сігеті і кларнетиста Бенні Гудмена. Прем'єра першого варіанту під назвою «Rhapsody» відбулася 9 січня 1939 року в Карнегі-Хол, у виконанні Дж. Сігеті, Б. Гудмена і піаніста Е. Петрі. Невдовзі Б. Барток додає середню частину і змінює назву на «Контрасти». Дж. Сігеті, Б. Гудмен і Б. Барток уперше виконали це тріо в Карнегі-Холл 21 квітня 1940 року, а згодом записали його на платівку фірми «Columbia». Тріо опубліковане 1942 р. з присвятою Дж. Сігеті та Б. Гудмену.

³ У шаленому танці третьої частини скрипка перестроюється у специфічну скордатуру: G#DAEб, зрушуючи-змикаючи на півтону

збагатив і оновив музичну стилістику ХХ ст. у контексті неофольклоризму, розширюючи горизонти й камерно-інструментальних жанрів. Своїми «Контрастами» Б. Барток відкриває нову сторінку в історії кларнетного тріо, адже саме цей твір серед подібних у ХХ ст. здобув чи не найбільшу популярність та безліч виконавських інтерпретацій, даючи потужний імпульс до подальших композиторських пошуків.

Бартоківську ідею фольклористичного тембрального урізноманітнення фонічно-звукового простору в аспекті сонорування класичних інструментів та надання їм характеру звучання автентичних випередив А. Хачатурян, Тріо якого було написано 1932 року. Твір вражає інтенсивним національним колоритом, яскравістю барв, неординарним композиторським мисленням, а звучання кларнета співмірне з дудуком. Український етномузиколог та композитор І. Мацієвський продовжує цю лінію в такому виді ансамблю, створюючи тріо «Співи», взоруючись на власні національні традиції, зокрема, троїсту музику. У цьому жанрі працюють: Ч. Айвз, Д. Мійо, Е. Кршенек, Г. Уствольська. Відкриттям стала посмертна публікація 1956 року рукопису *Adagio* для скрипки, кларнета і фортепіано А. Берга (авторський переклад другої частини Камерного концерту 1925 року).

Кларнетно-струнні фортепіанні тріо, які становлять одну з найбільш численних груп у жанровій палітрі цього ансамблевого виду, в українській музиці представлені творами

крайні струни, імітуючи прийоми народної гри (скрипаль кілька раз перестроює інструмент). На цьому фоні кларнет представляє віртуозні теми в дуже складних метроритмічних послідовностях, що спираються на одну з найвибагливіших ритмічних автентичних культур — болгарські ритми. Однак відчувається і присмак джазових імпровізацій, у яких кларнет Б. Гудмена не мав собі рівних. Б. Барток відзначав, що «Контрасти» були частково натхненні «Блюзом» із другої частини Сонати для скрипки і фортепіано М. Равеля. Компенсацією сольного звучання скрипки стає її завершальна каденція, у якій неначе підсумовуються, з'єднуються воедино контрасти цілого тріо.

С. Азарової «Вісь всякого Карасса...» для кларнета, віолончелі та фортепіано (2002), і тріо Є. Станковича «Квітучий сад і яблука, що падають у воду...» для кларнета, альту і фортепіано (1990). До кларнетно-скрипкового фортепіанного тріо звертаються Л. Самодаєва (1987), А. Золкін (1999) та Л. Колодуб у Сонаті для скрипки, кларнета і фортепіано (2001).

Як кларнетист і композитор, Л. Колодуб чимало творів присвятив «рідному» інструменту у найрізноманітніших жанрах, особливо у сфері ансамблевої музики. На межі тисячоліть митець працює в різних стильових векторах¹. Тричастинна композиція Соната для скрипки, кларнета й органа або фортепіано Л. Колодуба з яскравою низкою необарокових рефлексій гравітує до первинного ансамблевого жанру ренесансно-барокової доби — тріо-сонати. У фортепіанній авторській редакції Л. Колодуб зберігає імітативно-сонорну барву органного звучання, використовує навіть тримануальний запис.

Автор застосовує тип контрастно-складових форм за принципом *sonata da chiesa* у першій частині, де розділи нанизуються за принципом контрасту (*Adagio, Lento, Allegro, Con moto, Adagio*); ефект пасакалії на *basso ostinato* у другій частині *Andante* (тема-дух рухається октавами в найнижчому регістрі: контр- і субконтроктаві); елементи токатності у третій частині *Allegro*. Короткі афективні мотиви, що виконують функції лейтзнаків-символів, єднаються з імпровізаційною річеркарно-фантазійною інструментального типу віртуозною мелодикою (вигадливі заплутані пасажі у партії кларнета) чи з токатними утри-

¹ Завершивши монументальну оперу «Поет» про життя і творчість Т. Шевченка (2001), композитор переосмислює авангардні техніки (програми симфонії Шоста «C-dur і А. Шенберг» і Сьому «Метаморфози»); працює у фольклористичному («Ескіз в молдавському стилі»); джазовому («Капріzone, Пограємося в джаз»), неокласичному (оркестрова сюїта «Танці старої Європи», Тріо у старовинному стилі для дерев'яних духових) ключах, виявляючи увагу до органа (Концерт для двох труб і органа, Тріо-соната для скрипки, кларнета й органа / фортепіано (2001)).

маними ритмічними остинатними площинами (рух «ріжучими» рівномірними дубльованими вісімками *sul ponticello* у скрипки). На необарокову вісь «працюють» численні фігуративно-фактурні остинато й різнорівневі органні пункти, які іноді тривають 30 тактів, тощо.

З іншого боку, композитор демонструє в доволі експресивно-дисонантній серійно-додекафонній манері з особливою увагою до сонорних ефектів, які творять своєрідну поліплощинну не лише тембральну, а й складну гармонічно-модальну, ритмічну вертикаль, мінімалістичні тенденції та авангардний підхід. Єдина сумовито-моторна наспівно-танцювальна тема квазі-народного типу з характерною прикінцевою синкопою у фіналі розігрується у надзвичайно витончених і дискретних варіаціях *soprano ostinato*, де кожен інструмент постає і в наспівно-мелодичній, і в речитативно-монологічній, і у віртуозно-моторній якості. Застосовуючи різні типи ансамблевого кореспондування, автор пропонує і віртуозно-сольний тип висловлювання з концертного музикування, і унісони, діалоги та поліфонізовані в рівноправності учасників типи мовлення, не уникаючи і туттійного викладу. Ефекти підголоскових доспівувань тем і принципи стрічкового багатоголосся підкреслюють завуальований, та однозначно наявний національний колорит у високому філософсько-піднесеному «органно-бароковому» етосі цілого.

Так, Соната Л. Колодуба, у якій автор поєднує концептуальну ідею чистого звукового інструментального пошуку у сфері ансамблевого співіснування та співдії іманентно-індивідуального та триєдиного начал, є цікавим, новаторським та непересічним мистецьким явищем у становленні українського кларнетного тріо, органічно включеного в загально-світовий процес розвитку жанру.

ПРОКОПОВА О. В.

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

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

ЖАНР ОРКЕСТРОВОЇ МІНІАТЮРИ У ТВОРЧОСТІ ГАННИ ГАВРИЛЕЦЬ (НА ПРИКЛАДІ «ХОРАЛУ» ДЛЯ СТРУННИХ)

Ганна Гаврилець працює в різних жанрах оркестрової музики: концерт, симфонічна поема, камерна симфонія, симфонієта, симфонія, п'єси. Мініатюру для струнних «Хорал» композиторка створила «за покликом душі» [1]. Це єдиний твір для оркестру серед кількох хорових композицій, написаних у цей час: після хорових концертів «Нехай воскресне Бог!», «Кроковеє колесо», кількох духовних і світських хорів оркестрова п'єса сприймається як ліричне одкровення автора.

Хорал — жанр, який має вокальну природу і за своїм змістом відповідає традиційним церковним піснеспівам. У різний час цей термін означав виконавський склад — хор (приблизно з XIV століття), пізніше — багатоголосні обробки одноголосних церковних пісень (з XVI століття). Перші такі обробки були моноритмічними, звідки й походить назва відповідного типу фактури — хоральна [див.: 2].

«Хорал» Г. Гаврилець написано для струнного оркестру. Такий склад виконавців підкреслює інтимний характер задуму, адже струнні інструменти зазвичай виражають суб'єктивні переживання [1]. Використання лише однієї групи інструментів надає звучанню камерного характеру.

Основна тема композиції має яскраво виражену мелодію, яка протягом твору звучить у верхніх шарах фактури. Це авторська тема скорботно-ліричного характеру. Їй притаманний неспішний розвиток, зосередженість на довгих тривалостях і плавний рух мелодії із заповненням

більш широких ходів. Ці ознаки надають темі характерного звучання, нагадуючи мелодії строгого стилю. Таким чином уже в мелодії втілюється ідея статичності в русі.

Основоположний елемент — фактура. Основний тип фактури, який використано у крайніх розділах форми, — акордовий, із фрагментами вкраплення підголоскових поліфонічних елементів.

Хорал як символ. У творі втілено головні ознаки хоральності: акордовий виклад, неспішний розмірений рух, серйозність загального характеру звучання. **Образне наповнення** — трагічний стан, самотність.

Перша частина написана у простій двочастинній формі. Її характерна ознака — багаторазове повторення основної теми, якій властива метрична перемінність — композиторка подовжує тривалість тактів (до 5/4) там, де використовує зупинку на довгих тривалостях, надаючи їм вагомості.

Тема проходить у перших скрипок, інші інструменти утворюють гармонічний супровід. Для нього характерна тривала зосередженість на одній гармонічній барві. Розвиток теми відбувається на тонічному органному пункті, що також вносить елемент статичності. Зміна гармонії розтягується у часі постійними затриманнями в окремих голосах. Ритмічна комплементарність досягається й обігруванням акордових звуків.

Гармонічна мова експозиційного розділу ґрунтується на неспішному розгортанні повного гармонічного звороту. Композиторка використовує звучання мажорної субдомінанти, а потім її дезальтерацію. Такий засіб сприймається як короткий пробіск надії, кристалізуючи ідею твору — прагнення досягнути вершини і неможливість здійснити це. Допоміжні мелодичні секундні ходи в середніх голосах, які завершують перше проведення теми, надають статичному звучанню ознак прихованого руху.

У другому проведенні теми (другий період форми) виділяється оновлене темброве звучання, адже склад виконавців обмежений спочатку лише альтами та віолон-

челями. Однак спостерігається поступове пожвавлення розвитку в середніх голосах, які набувають більш виразного значення. У цих підголосках зароджується обертальний мелодичний елемент, який стане основою для середньої частини твору.

Середня частина контрастує з крайніми за темповими (*con moto*) і ритмічними ознаками. Основна тема викладена в тремолоючому звучанні, створюючи ефект мерехтіння. Побудована на обертальному оспівувальному мелодичному звороті, який визрів із тканини першої частини, — риторична фігура *circulatio*. Розвиток частини побудований за хвилеподібним принципом. Кожна мелодична хвиля ніби закручується і потім виринає назовні, втілюючи наростання емоційного хвилювання. У музиці це втілено принципом масштабного-тематичної структури підсумовування. Завершується тематичний виклад секвенційним шлейфом, який стане основним тематичним ядром кульмінації твору.

У середніх шарах фактури використано інтонації *lamento* і риторичну фігуру *catabasis*, що надає звучанню тривожного настрою, який у розвитку сповнюється відчуття приреченості.

Кульмінація побудована на динамічних і тембровому контрастах, а інтонаційну основу тематичного матеріалу становить тема-шлейф. Такими засобами в кульмінації підкреслено тиху самотність людини на тлі загальної радості. Звучання низхідної секвенції посилює трагічність. Композиторка ніби демонструє високу мрію, до якої прагне людина, але, не досягнувши бажаного, знесилена у своїх стремліннях, розчаровується.

Риторичної фігури *anabasis* у високому регістрі в партії перших скрипок надають звучанню ефекту примарності, ефемерності. Дисонантні акорди, які звучать у розкладеному викладі, сприймаються як демонстративний крик відчаю. Останнє проведення одного витка теми *circulatio* в ритмічному збільшені і з елементами канонічної імітації між першими і другими скрипками створює

враження, ніби людина, змирившись з невідворотністю буття, пливе за течією життя, нав'язаною суспільством.

У настрої перших двох частин утілено ортогональну картину буття, що згладжується в **третій частині**. Повертаються тривалі й неспішні гармонічні переходи на тлі звучання основної мелодичної теми. Такі довготи в мелодії і гармонії — характерна ознака композиторського почерку Ганни Гаврилець. Подібна техніка використовується і в таких симфонічних творах, як «Canticum» для струнного оркестру, «Симфонія-диптих» (друга частина), симфоніета для альту і струнних «A-corda» та інших. Тихою згадкою про пережите сприймається звучання теми середньої частини наприкінці твору, яка розчиняється в останньому кластері.

Ганна Гаврилець створила яскраву оркестрову п'єсу, у якій на різних рівнях музичними засобами втілено діалог епох: звернення до жанрових ознак хоралу в авторській інтерпретації, використання сучасних гармонічних засобів поряд із риторичними фігурами. Типова ознака композиторського письма — статика в русі — реалізується витриманими тривалими в часі звуковими барвами, у середині яких є динамічний імпульс. Використані засоби зумовлені загальною ідеєю твору — втілення образу втомленої людини, змушеної прилаштуватися до законів соціуму.

Список використаної літератури і джерел

1. Інтерв'ю з Г. О. Гаврилець // Особистий архів О. В. Прокопової.
2. Кюрегян Т. С. Хорал // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т. 6 : Хейнце — Яшугин. Москва : Сов. энциклопедия , 1982. Стб. 42–44.

РАКОЧІ В. О.

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка; кандидат мистецтвознавства, докторант кафедри історії музики. Київська муніципальна академія музики імені Р. М. Глієра; викладач циклової комісії «Музично-теоретичні дисципліни» (Львів, Київ; Україна).

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

ТРАДИЦІЙНЕ І НОВАЦІЙНЕ В ОРКЕСТРОВЦІ ТРЕТЬОГО КОНЦЕРТУ ДЛЯ ОРКЕСТРУ «ГОЛОСІННЯ» ІВАНА КАРАБИЦЯ

Творчість Івана Карабиця дедалі активніше привертає увагу дослідників (О. Гуркова, Ю. Гожи́к, Л. Кияновська, М. Копиця, С. Турнеєва, Б. Янюк, тощо). Утім, особливості оркестрування його симфонічних творів, зокрема Третього концерту для оркестру «Голосіння», та семантика спеціальних прийомів викладу в оркестрі мало досліджені. Винятком є стаття І. Пяковського, однак учений побіжно торкається оркестру. Цим зумовлена актуальність аналізу оркестрування Третього концерту для оркестру «Голосіння» як засобу втілення минулого і сучасного в межах авторської концепції жанру концерту для оркестру.

Симфонічні жанри постійно привертали увагу Івана Карабиця, проте концерт для оркестру посідає особливе місце в його творчості. Для цього було кілька взаємопов'язаних причин:

— дивовижна сучасність жанру, якому менше ста років (1925);

— значна, порівняно з іншими симфонічними жанрами, гнучкість, що дає підстави наближати його до симфонії, симфонічної поеми, інструментального концерту, театрального перформансу або їх комбінації залежно від художньої концепції твору;

— іманентна синтетичність, завдяки якій можливе максимально природне поєднання різних жанрів і стилів в одне ціле.

Очевидно, цим можна пояснити вибір І. Карабицем жанру для експонування ціннісних орієнтирів у його розумінні минулого.

Поєднання минулого і сучасного загалом притаманне жанру концерту для оркестру, як своєрідній ремінісценції *concerto grosso* і *concerto ripieno*. Полістилістика посилює синергію епох, поєднуючи барокові й сучасні ознаки, зокрема трактуючи музичну форму, фольклорне (об'єктивне) та індивідуальне в композиторському стилі (суб'єктивне) начала. Утім, саме оркестрування постає одним із найбільш дієвих засобів синтезування різних начал, не поступаючись за значенням інтонаційному і ритмічному.

Синергія епох в оркеструванні Концерту виявляється, по-перше, у складі оркестру. Нормативний і парний, як 200 років тому, він містить дуже велику ударну групу, притаманну багатьом композиціям XX–XXI століть. Це дає композитору змогу використовувати всі ресурси великого оркестру. Жорсткість звучання зумовлена не лише ритмічними зсувами чи напруженими дисонансами. Акцентне дублювання, утворене мідними та ударними інструментами, додає викладу особливої рельєфності. Воно ж сприяє утворенню музичних образів: таємничих, на *piano*, як потенційна загроза (ц. 21, дерев'яні коробочки); спантеличених — на *crescendo*, як закликання небезпеки (ц. 36, група ударних інструментів); невідворотних, як сама доля на *forte* (ц. 37, тарілки).

Вивищення ударної групи в оркестрі — характерна особливість викладу в оркестрі XX століття (Г. Малер, І. Стравінський, Б. Барток, Д. Шостакович та ін.). І. Карабиць поєднує архаїчне «дикунство» ударних інструментів (абсолютні *solі* литавр¹, малого барабана і бонго — цц. 31, 36, або рідкісне точне дублювання мелодії у литавр і віолончелей — ц. 29) із сучасним — «ударно-подібним» підходом до інших інструментів (струнні — ц. 32, дерев'яні духові — ц. 34). Це сприяє емоційній трансформації останніх: струнні позбав-

¹ Абсолютним *solo* називається гра одного оркестранта, якого не супроводжує жоден інший музикант.

ляються природної теплоти і м'якості, характерність тембру кожного духового інструмента нівелюється, знеособлюється.

Важливим чинником поєднання традиційного і сучасного в оркестровці Концерту, є опора на *ostinato*. З одного боку, багаторазові повторення міцно пов'язані зі старовинними жанрами (варіації на утриманий бас); з іншого, — спираючись на практики ХХ століття (М. Равель, Д. Шостакович), композитор осучаснює цей прийом. І. Карабиць застосовує багаторазові повторення ритмічних, інтонаційних і тембрових формул, ускладнюючи семантику кожної репетиції завдяки поєднанню різних начал. Спосіб перший: надання інструменту функції другого плану (перефразовуючи термін В. Бобровського). Зокрема, експонування величної «теми хреста» *a-h-gis-c* на початку другої частини мідними духовими інструментами у такий спосіб, що вона викликає фізичне відчуття жаху. Спосіб другий: модифікація ролі інструмента у процесі повторень остинатної послідовності (ритмічної, мелодичної чи їх поєднання). Так, у партії флейт (цц. 3–5) безперервний тремолоючий фон (ц. 3) змінюється «перед-мелодією» (цц. 4–5) як підготовка вступу кларнета власне з мелодією (ц. 6).

Окремо слід вказати на спеціальні прийоми звуковидобування, які також виконують своєрідну об'єднавчу функцію, синтезуючи минуле і сучасне. Проявом «минулого» є архаїчність ударних інструментів й опора на *ostinato*. Водночас виклад у всіх оркестрових груп осучаснено завдяки новітнім прийомам експонування матеріалу. Вкажемо на численні *glissando* у струнних (включно з нечастим *glissando* флажолетами) і мідних духових інструментів, довільні прискорення й уповільнення ритмічної пульсації, імпровізації, зазначені нотами у довільному ритмі тощо. Так поєднується «об'єктивне» минуле — плин часу, історія народу, доля і суб'єктивне — авторське ставлення до подій, їх переосмислення, покаяння. Останнє найбільш очевидне у тривалому солюванні фортепіано і дзвіночків, власноруч виготовлених композитором, на тлі ледь чутного гудіння оркестру в низькому регістрі: минуле так і не відпускає...

Синтез різних начал загалом властивий жанру концерту для оркестру, у якому можуть поєднуватися: різні стильові напрями (неофольклор і класична музика — А. Ешпай, М. Скорик); жанри (театралізоване дійство, опера, концерт — М. Тіппетт); різні жанрові різновиди (інструментальний концерт виявляється завдяки солюванню фортепіано, а концерт для оркестру — завдяки почерговому солюванню різних інструментів — Г. Петрассі). У Третньому концерті для оркестру «Голосіння» І. Карабиця втілені, фактично, усе зазначене. Однак він ускладнений часовими, стильовими, тембровими й інтонаційними алюзіями і персоніфікацією викладу в оркестрі. Проявом цього є протиставлення «об'єктивно-загального» минулого і «суб'єктивно-авторського» сучасного у вічному прагненні душевної гармонії.

Список використаної літератури

1. Гуркова О. М. Творчість Івана Карабиця у дзеркалі епохи (кінець 1960-х — 1990-т роки) // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 120. Київ, 2017. С. 275–290.
2. Кияновська Л. О. Сад пісень Івана Карабиця. Київ : Дух і літера, 2017. 288 с.
3. Пясковський І. Б. Семіотична система концерту для оркестру № 3 («Голосіння») Івана Карабиця // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 31 : *Vivere memento*. Київ, 2003. С. 59–69.
4. Турнеєв С. П. Темброве мислення Івана Карабиця (на прикладі Концерт № 3 для оркестру «Голосіння») // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: Когнітивне музикознавство: зб. наук. ст. на честь 55-річчя Л. В Шаповалової. Вип. 29. Харків : «С.А.М.», 2010. С. 246–254.
5. Янюк Б. М. «Голосіння» Івана Карабиця у контексті академічної ідеї покаяння в музичному мистецтві кінця ХХ століття // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 85 : *Духовна культура України: традиції та сучасність*. Київ, 2010. С. 313–331.

РОМАНЮК Л. Б.

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

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0206-7420>

ДЕНИС СІЧИНСЬКИЙ — ПОСТАТЬ МИТЦЯ НА ТЛІ ІСТОРИЧНОЇ ДОБИ (ДО 155-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)

В історії вітчизняної музичної культури є постаті, значення яких непересічне, але недооцінене, відтак, виникає необхідність відродження їх імен та актуалізації діяльності в контексті розвитку національної культури минулого і сучасності. До таких яскравих особистостей належить Денис Володимирович Січинський (1865–1909), 155-річний ювілей якого музична спільнота відзначає цього року. Він був талановитим композитором, диригентом, педагогом, громадським діячем, видавцем та людиною своєї епохи межі XIX і XX століть і серед західноукраїнських музикантів, як ніхто інший, відобразив її у своїй творчості. Прагнув реалізувати власний талант, але так і не зміг цього зробити повною мірою.

Одним із найталановитіших композиторів Галицької землі вважав Дениса Січинського Станіслав Людкевич, а Стефанія Павлишин назвала його «нездійсненим генієм» [3, с. 62]. До своєї творчості він ставився як до професії (хоча в тих обставинах надто мізерними були заробітки музиканта). Його композиції написані у романтичному стилі та різних жанрових різновидах, серед яких: опера «Роксоляна», кантати («Дніпро реве», «Лічу в неволі», «Минули літа молодії» та ін.), хорова музика, пісні-романси («Бабине літо», «Кілько дум ту переснилось», «Із сліз моїх», «Не співайте мені» та ін.), камерно-інструментальні твори, обробки українських народних пісень. Митець звертався до поезій Тараса Шевченка, Івана Франка, Уляни Кравченко, Лесі

Українки, Генріха Гейне. Популярний за життя, особливо на початку ХХ століття, він залишався добре відомим автором завдяки численним хорovým колективам у Галичині, а також видатним українським співакам, серед яких, насамперед, Соломія Крушельницька.

Денис Січинський народився на Тернопільщині в селі Клювинці в інтелігентній родині. Після навчання у місцевій гімназії 1888 року він вступив на правничий та теологічний факультети Львівського університету, який йому не вдалося закінчити через матеріальні причини. Музичне навчання також не було систематичним, його він розпочав у Тернопільській гімназії, а завершив у Львівській консерваторії (1892), у її директора професора Кароля Мікулі, який був учнем Ф. Шопена і відіграв велику роль у справі розвитку музичної освіти в місті.

Після закінчення студій Д. Січинський переїхав до Коломиї, де заснував чоловічий вокальний квартет, у якому співав другим тенором і з великим успіхом гастролював із ним містечками Галичини. Після цього він часто переїжджав у пошуках кращої долі. Працював учителем гри на фортепіано й диригентом хорів у Бережанах та інших містах Західної України, капельмейстером оркестру при сирітському притулку в Дроговижі, організатором філій і диригентом хорів співацького товариства «Боян». Будучи одним із засновників та керівників львівського «Бояну», Д. Січинський написав для нього в'язанку народних пісень «Було не рубати зеленого дуба» і кантату «Дніпро реве», яка отримала першу премію на конкурсі цього Товариства 1892 року і з того часу міцно увійшла в хоровий репертуар. Після знайомства із І. Франком, М. Павликом, О. Роздольським, Ф. Колессою, О. Нижанківським Д. Січинський узяв активну участь у створенні комітету для збирання й публікації українських народних пісень у Львові (1894). Активно друкувався в місцевій пресі як музичний критик, рецензуючи нові твори українських композиторів та виступи провідних виконавців [3, с. 63].

Д. Січинський жив і працював у багатьох містах і селах Галичини, адже відсутність сталого заробітку змушувала його постійно переїжджати. Але його композиторський та організаторський талант найбільше виявився на Прикарпатті: у містах — Станиславіві (нині Івано-Франківську), Коломиї та селах — Радчі, Вікторіві, Микитинцях, Угорниках, Підпечарах, Серафинцях, де він організовував хорові колективи, деякі з них (хор села Микитинці) успішно функціонують і в наш час. Ця діяльність майже не приносила йому матеріального достатку, тож, щоб вижити, він переписував ноти й аранжував популярні твори. Час від часу йому доводилось працювати рахівником чи бухгалтером на приватних фірмах.

Із культурно-мистецьким життям Станиславова, де Д. Січинський провів останні, найбільш плідні роки свого життя (1899–1909), тісно пов'язана його організаційна, композиторська, видавнича, музично-критична діяльність. Значний поступ музичної культури того часу був зумовлений виникненням у різних місцевостях Галичини численних українських музичних товариств, творчих об'єднань та навчальних закладів, поява яких спонукала до активізації концертного життя, зростання рівня виконавства, формування досить потужної композиторської та музикологічної плеяди [1, с. 101–102]. Одним із вартісних осередків культури, навколо якого концентрувалося мистецьке життя міста і краю у той час, було товариство «Станиславівський Боян», діяльність якого охоплювала різні сфери і включала просвітницько-пропагандистську, освітньо-виховну, концертно-виконавську, видавничо-публіцистичну. Біля витоків товариства стояв Д. Січинський, який організував при ньому музичну школу і видавництво. Для композитора «Станиславівський Боян» став своєрідною творчою лабораторією, адже як диригент хору він мав змогу безпосередньо втілювати в життя свої мистецькі задуми, його твори складали вагомому частку хорового репертуару. Для «Станиславівського Бояна» вже наприкінці життя він завершував першу західноукраїнську оперу «Роксоляна», гармонізував колядки та

щедрівки. Це музично-хорове товариство залишило помітний слід в історії. Його значення не вичерпується локальним рівнем одного міста, а поширюється на територію всієї Галичини [2, с. 119–133].

З відкриттям 1902 року за ініціативи Д. Січинського музичної школи при товаристві «Станиславівський Боян» музична освіта стала доступною ширшим колам української громадськості. У школі того часу викладали такі предмети:

1) музично-теоретичні: елементарна теорія музики, гармонія, контрапункт, композиція, історія та естетика музики;

2) гра на музичних інструментах: фортепіано (курс елементарний, середній і вищий), скрипці та інших смичкових інструментах;

3) сольний і хоровий спів [4].

Теоретичні предмети і хоровий спів викладали польський композитор Я. Галь та українські композитори Д. Січинський і А. Вахнянин. Згодом школа переросла у філію Вищого музичного інституту імені Миколи Лисенка. Це стало визначальним фактором у формуванні музичної культури міста і започаткуванні фахового професіоналізму у сфері освіти.

Створення у Станиславові при товаристві «Станиславівський Боян» одного з перших у Галичині українських музичних видавництв також зініціював Д. Січинський. Діяльність видавництва мала великий резонанс у мистецьких колах Західної України, що дало змогу публікувати й розповсюджувати твори відомих і маловідомих композиторів, поповнювати бібліотеки і репертуар численних хорових об'єднань і солістів. Незважаючи на короткий вік своєї діяльності, музичне видавництво «Станиславівський Боян» зробило рішучий крок у справі вдосконалення українського нотовидання. Усього було надруковано 22 випуски, у яких розміщено різножанрові твори Д. Січинського, О. Нижанківського, М. Вербицького, І. Воробкевича, Й. Кишакевича, С. Абрисовського, а також класика української музики М. Лисенка. Із видавничими справами «Ста-

ниславівського Бояна» також була пов'язана музично-критична діяльність Д. Січинського.

Отже, багатогранна діяльність Д. Січинського, яка охоплює композиторську, організаційну, видавничу, музично-критичну, виконавську сфери, є дуже важливою в історії музичної культури Станиславова і всієї Галичини на межі ХІХ–ХХ століть. В останні десятиліття для вшанування пам'яті композитора його ім'ям названо Івано-Франківське музичне училище, створено музей, найменовані вулиці, опубліковані твори та започатковано конкурс хорового мистецтва.

Список використаної літератури

1. Кияновська Л. О. Сильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. : монографія. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.
2. Романюк Л. Б., Черепанин М. В. Музичне і театральне життя Станиславова (друга половина ХІХ — перша половина ХХ ст.) : монографія. Івано-Франківськ : Супрун В. П., 2016. 508 с.
3. Павлишин С. С. Нездійснений геній (до 150-річчя Дениса Січинського) // Українська музика, 2015. № 3 (17). С. 62–67.
4. Янович В., Якубович Є. Руска музична школа // Діло. Львів, 1902. Ч. 186.

САВИЦКАЯ О. П.

Белорусская государственная академия музыки; кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры теории музыки (Минск, Беларусь).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-3259-9698>

ТРИО-СОНАТА «ШТЕЙНКЕРК» («LA STEINQUERQUE») ФРАНСУА КУПЕРЕНА: ПРОЕКЦИИ ПРОГРАММНОСТИ

В историю ансамблевой инструментальной музыки эпохи барокко Франсуа Куперен вошёл как основоположник французской трио-сонаты. Его сочинения, отмеченные новизной и ярким своеобразием авторского стиля, стали импульсом для дальнейшего развития жанра в творчестве французских композиторов XVIII века.

Первые сонаты Куперен написал в начале 90-х годов XVII века: «La Pucelle» («Девственница»), 1692; «La Steinquerque» («Штейнкерк»), 1692; «La Visionnaire» («Ясновидящая»), 1693; «L'Astrée» («Астрея»), 1693; «La Superbe» («Великолепная»), 1693; «La Sultane» («Султанша»), 1695. За ними, после некоторого перерыва, последовали «L'Impériale» («Имперская»), 1710–1715; Большая трио-соната «Le Parnasse, ou L'Apothéose de Corelli» («Парнас, или Апофеоз Корелли»), 1724; «Concert en forme d'Apothéose de Lully» («Апофеоз Люлли») с финальной трио-сонатой, 1725¹.

¹ Единственная прижизненная публикация четырёх сонат состоялась в 1726 году. В отличие от рукописей, в печатном издании, на титульном листе которого значится «Les Nations. Sonades et Suites de Simphonies en Trio», трио-сонаты становятся первыми частями развёрнутых «макродиклов» «La Française», «L'Espagnole», «L'Impériale», «La Piémontoise». При этом «Девственница», «Астрея» и «Ясновидящая» утратили свои первоначальные названия, они были «вписаны» в сложную многочастную структуру «Французской», «Пьемонтской» и «Испанской».

Все трио-сонаты Ф. Куперена программны. Но композитор трактует этот общий принцип по-разному: от использования кратких названий («Нации») до развёрнутых ремарок, подзаголовков, пояснений, образующих своеобразный сюжет «воображаемого театра» («Апофеоз Корелли», «Апофеоз Люлли»).

Феномен программности в инструментальной музыке Ф. Куперена исследован во многочисленных музыкально-исторических и теоретических работах. Отправной точкой музыковедческих интерпретаций и своеобразным «ключом» для постижения авторского замысла, как правило, служат слова композитора: «При сочинении... я всегда имел в виду определённый сюжет, который мне подсказывали разные обстоятельства» [2, с. 64]. Так Ф. Куперен, никогда не работавший в театральных жанрах, предстаёт создателем особого типа спектакля — инструментального. В этом отношении весьма показательно название статьи А. Булычевой: «Воображаемый театр» Франсуа Куперена» [1].

В последние десятилетия обозначился новый ракурс изучения программности в музыке композитора — в широком социокультурном контексте эпохи Людовика XIV. Назовём в этой связи книгу «The mirror of human life»: reflections on F. Couperin's "Pièces de clavecin"» [3], в которой представлен большой круг персонажей, популярных в светском парижском обществе рубежа XVII–XVIII веков. Жизненные коллизии, характер и внешний облик героев, проиллюстрированные цитатами из писем, стихов, сатирических эпиграмм, позволяют увидеть во многих из них прообразы музыкальных портретов Ф. Куперена. Весь этот пёстрый мир, запечатлённый в двадцати семи сюитах, составляет, по мнению авторов «The mirror of human life», своеобразную музыкальную автобиографию непревзойдённого мастера клавесинной миниатюры и придворного музыканта короля-солнца.

Вместе с тем, несмотря на значительный научный интерес к феномену программности в музыке Куперена, многие её аспекты нуждаются в дальнейшем исследовании.

Ряд вопросов возникает в связи с трио-сонатами композитора. Отметим среди них следующие: типы программности и особенности их реализации в крупных инструментальных формах, роль программности в организации целостной жанрово-композиционной структуры, программность как многоуровневое явление индивидуального композиторского стиля.

Трио-соната Ф. Куперена «Штейнкерк» явилась непосредственным откликом на военные события 1692 года. Победа французской армии под небольшой бельгийской деревушкой с одноимённым названием вызвала в обществе бурю чувств, которые не могли повлиять на авторский замысел и его творческое воплощение.

«Штейнкерк», как и другие трио-сонаты Куперена, принадлежит к типу *Sonata da chiesa*. Основу семичастного цикла составляет чередование медленных и быстрых, гомофонно-гармонических и полифонических разделов: *Gayement — Air — Gravement — Légèrement — Mouvt, de fanfares — Lentement / Gravement — Gayement / Lentement*.

Героизм, воинская доблесть и триумф победителей получают воплощение в первой (**Gayement**) и пятой частях (*Mouvt, de fanfares*). В первой из них «батальный» комплекс передаётся характерными выразительными средствами: «тональность трубы» — величественный и радостный *си-бемоль мажор* (по характеристике М. А. Шарпантье), маршевое движение, ритмоформулы традиционных военных сигналов в сопровождении старинного тамбурина. Использование жанра фанфары (пятая часть, **Mouvt, de fanfares**), распространённого во Франции не только в армейской или церемониальной музыке, но и в концертной, усиливает яркий национальный колорит. В сонате Куперена «Фанфара» воспринимается как живописная «сценка с натуры», где композитор мастерски использует звукоподражательные возможности клавесина и струнных инструментов, имитирующих тембры отсутствующих в трио духовых.

Air — излюбленный жанровый «персонаж» Куперена, без которого не обходится ни одна из его трио-сонат. Не является исключением и «Штейнкерк». Во второй части

с её выразительными «паузами-вздохами», придающими течению мелодии взволнованно-прерывистый характер, важное значение приобретает использование приёма «эхо»: каждая из частей старинной двухчастной формы повторяется дважды *mezzo forte* и *piano*. Многоплановая жанровая семантика «эха» расширяет ассоциативный ряд музыки. В ней «прочитываются» и пространственные эффекты, и символика светотени, и аллюзии на один из древнегреческих мифов о трагической судьбе юной нимфы Эхо, чарующий голос которой, как вечную память о ней, богиня земли Гера навсегда оставила жить среди людей.

Третья часть — **Gravement** — выполняет в цикле функцию «лирического центра», в ней сконцентрированы аффекты скорби и печали. Обострённые хроматизмы в переплетении свободно льющихся голосов, диссонансы, усложнённая ритмика, резкие синкопы, фигуры *passus duriusculus*, *pathopiia*, *catabasis*, выступают здесь как репрезентанты одного из самобытных жанров инструментальной музыки французского барокко — *tombeau*. Эпитафия, помещённая в «Штейнкерке» на месте традиционного для старосонатного цикла *Adagio*, не только «конкретизирует» программный замысел, но и окончательно определяет его значение в формировании жанрово-композиционного рельефа сочинения.

Трагическое напряжение этой части получает эмоциональную разрядку в маленькой трёхголосной фуге **Légèrement**.

Следующие две части сонаты представляют собой новую фазу сопоставления образно-смысловых антитез. Шестая часть — **Lentement / Gravement** — продолжает «скорбную» драматургическую линию сонаты. Однако, если стилистика третьей части апеллирует к традициям старофранцузской инструментальной музыки, то здесь в качестве модели выступает ренессансная вокальная полифония (*stile antico*). Примечательно завершение части: появление секундовых стретт, образующих две восходящие гаммообразные линии, исполнено глубокого сакрального

смысла, отсылая к важнейшему библейскому символу «скалы» или «лестницы» как знаку духовного возвышения, связи Мира Земного и Мира Небесного.

Оживлённый финал (**Gayement**) с его песенно-танцевальным тематизмом и круговой рефренной структурой поначалу воспринимается как вполне традиционное окончание старосонатного цикла. Но Куперен, следуя внутренней логике антитетичного развёртывания музыкального сюжета, смело нарушает устоявшийся канон. Как смысловой вывод трио-сонаты звучит медленная пятитактовая кода — своего рода риторическое *conclusio*, последняя часть ораторской речи, содержащая патетическое обращение к слушателям.

Создавая эту сонату, Ф. Куперен опирался на богатые традиции французского искусства. Топос военной героики занимает важное место в полотнах живописцев («Вылазка», «Кавалерийская схватка», «Схватка французских кавалеристов с испанскими» Ж. Куртуа, батальные сцены Н. Пуссена, офорты «Большие бедствия войны» Ж. Калло и др.). Он отражён и в композиторском творчестве: четырёхголосный шансон К. Жаннекена «Битва» («*La guerre*»), опера М. А. Шарпантье «Давид и Ионафан», трёхчастная клавесинная сюита № 10 «Торжествующая» («*Bruit de querre*», «*Allegresse des vainqueurs*», «*Fanfare*») самого Ф. Куперена. Однако именно его ранней трио-сонате суждено было стать одним из наиболее оригинальных образцов претворения батальной темы в музыке барокко.

В трио-сонате «Штейнкерк» обобщённое программное название служит своеобразной *матрицей*, определяющей логику строения сочинения и проецирующейся на весь музыкальный текст — от тональных, жанровых, композиционно-драматургических особенностей до многоплановой звуковой символики и целостной образно-смысловой концепции. Рассмотренный выше тип программности расширяет наше представление о многообразии аспектов взаимодействия музыкального и внемузыкального содержания в инструментальных сочинениях эпохи барокко.

Список литературы

1. Булычева А. В. «Воображаемый театр» Франсуа Куперена // Старинная музыка. 2000. № 2. С. 10–14.

2. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине / очерк о Куперене, коммент. и общ. ред. Я. Мильштейна ; теорет. часть комментариев к «Правилам аккомпанемента» Ю. Н. Холопова. Москва : Музыка, 1973. 151 с.

3. Clark J., Connon D. The Mirror of Human Life: Mirror of Human Life: Reflections on François Couperin's "Pièces de Clavecin". Huntington, 2002. 125 p.

СІКОРСЬКА І. М.

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

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-3485-9206>

ІРЕНА СТЕЦУРА: ВНЕСОК В УКРАЇНСЬКУ КУЛЬТУРУ (ДО 90-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)

У ряду представників української діаспори постать українсько-американської музикознавиці Ірени Стецури (Irene Stecura) посідає осібне місце. З-поміж тисяч наших співвітчизників, які в різний час унаслідок суспільних катаклізмів змушені були покинути батьківщину та опинилися на Заході, вона чи не єдиною зважилася перервати доволі безтурботне життя нью-йоркської пенсіонерки й поринути у вир нелегких українських реалій перших років доби постнезалежності.

Народжена поза межами України (27.06.1931 р. у польському Кракові), але вихована в душі палкого патріотизму, Ірена Стецура повернулася в Україну, щоби своїми знаннями й досвідом прислужитися рідній землі. Однак певні об'єктивні причини й суб'єктивні риси особистості

завадили їй інтегруватися в тодішній український соціум, а відтак і сповна реалізуватися. В умовах нелінійного й доволі драматичного розвитку української культури вивчення й узагальнення діяльності І. Стецури видається нам актуальним і важливим.

З відстані минулого десятиліття (з 2011, відколи І. Стецура відійшла в інший світ) легше досягнути й оцінити її внесок, а, оскільки в наступному році І. Стецурі виповнилося б 90 років, на часі реконструювати її життєпис і віддати данину пам'яті цій неординарній особистості.

Творчий шлях Ірени Стецури (в дівочтві Скв'іртнянської) можна умовно розділити на кілька періодів. Перший — дитинство і юність (1931–1951) — припав на нелегке воєнне та післявоєнне лихоліття, коли родина з Польщі після поневірянь по австрійських таборах DP нарешті опинилася в США. Там Ірена здобула освіту (закінчила музичний факультет Хантер коледжу (Hunter College MA CUNY), отримала ступінь магістра. Брала активну участь у житті української спільноти, була членом «Пласту» (займала різні пости, зокрема, «краєвої комбатантки»). Вийшла заміж за українського піаніста Романа Стецуру (який на той час мав концертну практику в містах Канади і США, виступав як соліст із Симфонічним оркестром Едмонтону).

Наступний період діяльності І. Стецури пов'язаний із менеджментом. Протягом 1964–1974 років вона працювала адміністратором Нового театру на Бродвеї (Broadway New Theatre). Секрети професії в 1968–1974 роках опанувала під керівництвом легендарного імпресарію С. Юрока (S. Yurok, справжнє прізвище Соломон Гурков, 1888, містечко Погар на Чернігівщині — 1974, Нью-Йорк), який відкрив новому континенту багатьох світових зірок. Відтоді основною своєю метою вважала промоцію українських митців за кордоном, сприяння їхній швидкій адаптації до західних умов життя. З колом однодумців вона постійно організовувала численні публічні благодійні заходи на підтримку української культури, науки, мистецтва (зокрема, Гарвардських студій).

У власному помешканні на Central Park West, 285 подружжя Стецур відкрило мистецьку галерею «The Irene Stetsura Gallery», де одночасно виставлялися 50–60 полотен українських художників, утворивши своєрідний центр української мистецької спільноти.

У 1980-х роках І. Стецура увійшла до Ради директорів (Board of Directors) Українського інституту Америки (UIA). Була ініціаторкою (і співзасновницею) відкриття його музичної секції (MATI — Music At The Institute, відкриття 28 жовтня 1989 — фортепіанним концертом О. Слободяника та його сина Олександра). Вона підтримувала (зокрема й матеріально) багатьох українських музикантів: Л. Артимів, В. Винницького, О. Крису, М. Сука, М. Скорика, О. Слободяника, Н. Хомути ін., 1993 року заснувала Українську мистецьку агенцію (The Ukrainian Artist Management Agency, Нью-Йорк).

У 1993 році Ірена Стецура переїхала до Києва як радник міністра культури І. Дзюби (1993–1994). Намагалася запровадити в Україні західний стиль менеджменту в культурі. Виступала зі статтями з цих питань у газетах «День», «Дзеркало тижня», «Український тиждень» та ін. Паралельно працювала перекладачем з англійської мови на радіо «Свобода». Розробила авторську лекцію «Класна класика» (The Classics are Classy), виступала з нею в Києві, Вінниці, Житомирі. Ініціювала написання підручника «Українська музична культура» Л. Корній і Б. Сюті.

Протягом 1996–2005 років І. Стецура переважно власним коштом видавала двомовний щомісячник «Kyiv Cult» («Culture & Entertainment» / «Культура і розваги», українською і англійською мовами), у якому висвітлювалися найвизначніші події українського мистецького життя, зокрема академічної музики (фестивалі, конкурси, найвидатніші концерти); містився розклад культурно-розважальних заходів (вистави, концерти, виставки, кіно-покази тощо), стислі відомості (і графік роботи) щодо просвітницьких закладів (музеї, церкви), туристичних маршрутів та ін. Задля порятунку Національного художнього музею вона органі-

зувала Товариство «Друзів Художнього музею» для збору коштів на його реставрацію. Продюсувала авторські концерти В. Рунчака, американські гастролі хору «Київ» та випуск CD з їхнім записом Літургії «Св. Іоанна Златоустого» (ор. 41, 1880) П. Чайковського (1998, соліст В. Овдій) та ще багато іншого.

Останні роки життя І. Стецури склалися трагічно: через стрімко прогресуючу хворобу (важка форма діабету) вона опинилася на Тернопільщині, де раптово померла (18.11.2011 р.) у притулку для літніх людей (похована на місцевому цвинтарі). Так серед чужих людей закінчилося життя палкої патріотки, непересічної особистості, постать якої в Україні залишається недооціненою. Водночас на Заході всі, хто спілкувався з нею (зокрема О. Крися), пам'ятають її та відгукуються дуже тепло. 6 жовтня 2012 р. до роковин від дня її смерті за програмою МАТІ в UIA відбувся концерт «Immortal Beloved» із творів Л. Бетховена, присвячений пам'яті І. Стецури (виконавці: Р. Скарлата, баритон, С. Івахів, скрипка, А. Пелед, віолончель, Г. Каліш, фортепіано).

Список використаної літератури

1. Immortal Beloved .All-Beethoven Program. Dedicated to the memory of Irena Stecura // Ukrainian Institute of America. Офіційний сайт. Past events archive. URL: <https://ukrainianinstitutenyc.wordpress.com/2012/10/06/mati-presented-immortal-beloved-in-memory-of-irena-stecura/> (accessed: 6.07.2020).

СОЗАНСЬКИЙ Й. Й.

Академічного симфонічного оркестру Чернівецької філармонії імені Дмитра Гнатюка; заслужений діяч мистецтв України, головний диригент. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка; здобувач кафедри історії музики (Львів, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-2762-5161>

ПЕРШОВИКОНАННЯ СИМФОНІЧНИХ ТВОРІВ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ (СВІТОВА ПРАПРЕМ'ЄРА ГОМЕОМОРФІЇ IV ЛЕОНІДА ГРАБОВСЬКОГО)

Перша інтерпретація невиконуваних творів завжди містила багато проблем, проте, у випадку виконання симфонічних творів композиторів української діаспори (лише непрограмних повномасштабних опусів налічується майже 70, не кажучи про більш як 300 відомих на сьогодні менших і програмних симфонічних композицій різних жанрів) виникають численні комплікації. Насамперед це відродження імен композиторів, наукове осмислення їх творчої спадщини, аналітичні спостереження над симфонічними творами, чого, за невеликими винятками, вкрай бракує в мистецтвознавстві матерікової України.

Віднайдення партитур — друга проблема, адже багато творів, написаних за межами України, зберігались у приватних архівах, а місцезнаходження деяких досі не відоме. Складною є комунікація із зарубіжними архівами, нотозбірниками (процес оцифрування полегшує роботу, проте ноти українських композиторів далеко не завжди потрапляють в поле зору іноземних архівістів). Ускладнює ситуацію те, що ці твори є переважно рукописними, робота з якими — складна і виснажлива, пов'язана з редагуванням (більшість симфонічних творів, на відміну від вокальних і хорових, predisпозиція виконання яких мала реальні підстави, пи-

салися з малою надією на їх виконання)¹. Відзначимо, що кожен окремий випадок має свою проблемну ауру, яку, крім зазначених, становлять і особливості корелятивних, індивідуально-інтерпретаційних, соціо-естетичних та інформаційних процесів, які складають специфічну ментальну карту певного опусу. Це стосується і нововіднайдених творів загалом, зокрема: редакції-поновлення рукописів симфоній М. Вербицького чи концтабірних манускриптів Б. Кудрика; роботи з посмертними рукописними творами «Малярська симфонія» С. Туркевич-Лукіянович, «Шляхи повернення» М. Кузана, «Симфонія Визволення» Р. Придаткевича. Та особливо цікавими є постановки з безпосередньою участю авторів, що в умовах глобалізації виказує і значні плюси, і певні проблеми. До першопрочитань такого типу належать «Симфонія-Гулаг» І. Панова, «Гомеоморфія IV» Л. Грабовського, Симфонія-думу «Майдан» Ю. Печеного, Симфонія № 4 «Гуцульські легенди» Г. Скупінського.

¹ Кілька спроб організувати у США український симфонічний оркестр ще в першій половині ХХ ст. з ініціативи М. Гайворонського і диригента й композитора А. Рудницького, на жаль, виявилися короткочасними спалахами — яскравими та успішними разовими принагідними виконаннями. Звісно, відсутність промоції та розпорошеність музичних сил на європейському чи американському континентах, а також дорожнеча праці симфонічного оркестру, на жаль, не дали змоги здійснити задумане. Рідкісними були і факти виконання української симфонічної музики іноземними оркестрами. Зазначимо перемовини Г. Шолті з А. Ольховським (аспірантом Б. Асаф'єва) щодо його симфонії та репетиції, які перервалися складними історичними подіями. Єдиний твір концертмейстера Нью-Йоркського і Філадельфійського оркестрів, скрипаль-віртуоза (учня О. Шевчика, друга К. Флеша), композитора Р. Придаткевича — симфонія «Визволення» прозвучала під батудою друга українського митця — знаменитого Л. Стоковського 1951 р. в Денвері. Успіх виконання на Бі-Бі-Сі дитячих опер і балетів С. Туркевич-Лукіянович (учениці В. Барвінського, П. Гіндеміта, В. Новака, А. Шенберга), на жаль, не сплчинився до реалізації жодної з її симфоній. Більше пощастило композиторам, які змалечку були адаптовані до інших культур — В. Балей, М. Кузан, проте їх музика також потребує більш активної акціональності в українському звуковому просторі.

Робота з таким майстром, як Л. Грабовський, одним із найяскравіших експериментаторів, живою легендою сучасної української музики, — дуже відповідальна. Він перший звернувся до радикальних композиторських технік ХХ століття, започаткував власний творчий метод «алгоритмічної композиції», який ґрунтується на теорії множин і використанні комп'ютерних технологій; поєднав неоавангард, неоготику і неофольклоризм, які визначають стильовий модус митця. Його ім'я стало символом руйнування стереотипів, консервативності і провінційності в нашій культурі.

У творчому доробку композитора особливо виділяється серія «Гомеоморфій», які стали еталоном медитативної, метафізичної музики. Ідея виконання симфонічних «Гомеоморфій IV» виникла з нагоди авторських концертів до його 75-річчя¹.

Першим кроком у співпраці над постановкою симфонічних опусів композитора було глибше ознайомлення з музикою і творчими інтенціями, світоглядом і, очевидно, самим твором. Л. Грабовський виявився не надто багатослівним. Зокрема, на запитання: «Що відбувається у свідомості композитора, який створює таку космічну музику, як “Гомеоморфії”»? — автор відповів: «Композитор має певну візію і формує її згідно з певними пропоціями, але вони можуть бути різними, і їх буває неможливо навіть перелічити. Коли художник, наприклад, пише своє полотно, він не скаже вам конкретно, який буде результат. На запитання, над чим він тепер працює, один із них відповів: “Я комбіную біле із зеленим і хочу побачити, що з того вийде”. Коли я збирався писати *Гомеоморфії*, уявляв собі

¹ Авторські концерти відбулись у Києві, Чернівцях, Львові. Світова прем'єра «Гомеоморфій IV» і українське першовиконання не виконаних жодного разу в Україні знаменитих, хрестоматійних Симфонічних Фресок відбулися в Чернівцях. У Львові та Києві — перше в Україні публічне виконання «Чотирьох українських народних пісень» для хору та симфонічного оркестру, написаних 50 років тому, які схвально відзначив тоді Д. Шостакович.

потужні звукові блоки, конгломерати, які насуваються, витісняють, валяться один на одного. Але як все це втілити? Допомогла математика. Випадкові числа я перетворюю на ті числа, які мені потрібні для цієї композиції, відповідно до кількості будівельних матеріалів, які я хочу вжити. Це і є алгоритмічна композиція, заснована на понятті породжуючої граматики зі структурної лінгвістики: коли ви маєте граматику, то виникне й потік, текст. Започаткував цей напрям французький композитор грецького походження Я. Ксенакіс (за першою освітою — математик і архітектор), а я продовжую його розвивати трохи в іншому аспекті. В Америці я звернув увагу на комп'ютерну мову для музики, що містить потрібні мені функції і формули» [2]. Правиконання супроводжували болючі життєві історії композитора та його музичних опусів, які тривалий час були приречені на мовчання¹.

Складний підготовчий процес стосувався й оформлення партитури (проблеми з набором, шрифтами, які спеціально замовлялись американським ученим-програмістам), а особливо її «транспортування», яке навіть за сучасних технологій становило значну проблему². Паралельно відбувалась і

¹ «У мене є один твір, який сорок років лежав не виконаний через свою радикальну естетичну спрямованість. Була одна спроба: диригент Юрій Ніконенко у Києві збирався це виконувати у грудні 1979 р., але на першій же репетиції сексоти з групи духовиків і ударних негайно побігли повідомляти, що діється ідеологічна диверсія — твір негайно було знято з репетиції і заборонено до виконання. Після того ніяких нагод не траплялося ні тут, ні за океаном. Власне диригент Йосип Созанський взявся дуже ретельно за виконання не лише цього твору, але і Симфонічних фресок, які теж в Україні, практично не звучали, адже концерт з ними “завдяки” тим сексотам було заборонено, тільки то сталося в 1962. Вони прозвучали в Москві і в Ленінграді, але в Києві вони не звучали» [2].

² З листа Л. Грабовського: «Про формат DejaVu, в якому це зараз надсилається. Вам треба завантажити дві програмки: Viewer та DejaVu Solo. Перша читає, а друга власне перетворює в цей формат кільканадцять інших, з компресією в чорно білому вигляді іноді 300:1 або трохи менше.

суттєва авторська редакція, адже робота з живим колективом вносить значні корективи, які іноді й суперечать задуму¹. Труднощі із сучасною і оригінальною нотацією композитора було подолано, унаслідок чого викристалізувалась оновлена партитура².

Можна сміливо стверджувати, що підготовка «Гомеоморфій IV» Л. Грабовським стала другою ґрунтовною редакцією цього новаторського монументального твору, який уперше, поряд з українською прем'єрою «Симфонічних

Ця компресія власне і є головна перевага цього формату. З цього формату Ви і будете друкувати партитуру — поекспериментуйте на одній-двох сторінках для певності, а потім друкуйте вже решту. Другий пункт програми — це 4 п'єси для струнного оркестру, вже набрані давно, їх я теж переведу у DeJaVu і вишлю за кілька днів. Партії теж готові. Далі буду старатися доповнити все до повних 2-х відділів. Можливо наберу наново «Симфонічні фрески» 1961 р. З повагою ЛГ» [1].

¹ «Відносно партій струнних в “Гомеоморфії”. Я запланував твір із занадто примхливою різноманітністю струнних тембрів, але для нашого виконання спроба вжити їх всі буде непрактичною <...> Тому я вирішив, що струнні будуть грати нормальним тембром, лише з сурдинами і без сурдин, там де це зазначено в партитурі. Отже, прошу Вас вважати лише на *Con sordini* (CS) — *Senza sordini* (SS), а решту вказівок — проігноруйте, побачимо). ЛГ» [1].

² «Шановний п. Созанський! Нарешті я закінчив чищення партитури і надсилаю Вам її в найбільш зручному форматі, який дав можливість поєднати всі типи сторінок (нотні і мовні) в одне ціле. Хоча я трохи розчарований ним: деякі сторінки партитури постраждали (не розумію чому), не всюди збереглися додаткові лінії під нотами, зникли дефіси між подвійними номерами інструментів тощо, та й кришталева чіткість оригіналів трохи втрачена — натомість цей формат перешлеться моментально, і Ви матимете можливість негайно видрукувати і приступити до вивчення цієї **незвично занотованої партитури** (виділення — *Й. С.*). Ця скорочена нотація зберегла мені не один додатковий місяць писанини (в цьому виді тут є 53 стор., які забрали місяць чи два переписування на партитурному папері, в звичайній нотації це було б не менше ніж 400, а то й 500 стор. і півроку роботи). До концерту я привезу партитуру великого формату, ідеально видруковану для диригування, так само і голоси. ЛГ» [1].

фресок», отримав світове правиконання. Безпосередні ж виконавські проблеми, викликані підготовленістю до такої експериментальної музики оркестрантів, як і слухачів, — теж належать до цієї площини, до значно ширшої соціокультурної проблематики, пов'язаної з усіма ризиками, складністю, та водночас — з відвагою і сміливістю першо-прохідців.

Список використаної літератури

1. Грабовський Л. О. Листи до Й. Созанського // Приватний архів Й. Созанського.

2. Шморгун Н. Леонід Грабовський: «Я лише починаю жити!» // Молодий буковинець. 2010. 01 жовтня.

СПИВАКОВСЬКИЙ О. Ю.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського; аспірант другого року навчання творчої аспірантури кафедри оперної підготовки та музичної режисури (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-6938-1073>

ОПЕРА БЕЛИ БАРТОКА

«ЗАМОК ГЕРЦОГА СИНЯ БОРОДА» В КОНТЕКСТІ УТОРСЬКО-УКРАЇНСЬКИХ ЗВ'ЯЗКІВ

Сучасний музичний театр перебуває у пошуку нових режисерських і музичних інтерпретацій оперних творів. У зв'язку з цим актуальності набуває опера Бели Бартока «Замок Герцога Синя Борода», адже вона надає режисерам можливість утілити авторські прочитання опери. Постановка її в Україні важлива, оскільки композитор протягом певного часу перебував на українських землях і активно цікавився національною музикою. Це набуло вияву в його творчості.

Мета — розглянути культурні і творчі зв'язки Бели Бартока з українським фольклором, проаналізувати інтерпретації опери «Замок Герцога Синя Борода» українською

диригенткою Оксаною Линів та режисеркою Кеті Мітчел (Katrina Jane Mitchell) в контексті угорсько-українських відносин.

Бела Барток цікавився дослідженнями фольклору різних народів та етносів, зокрема української. Перебування в Україні, дружба і листування з Філаретом Колессою, починаючи з 1925 року, переконує в цьому. Пізніше він листувався з Климентом Квіткою, Юлієм Мейтусом. Від Дезидерія Задора з 1939 року Бела Барток отримував записи народних пісень Закарпаття.

Творчість Б. Бартока мала значний вплив на українську музичну культуру ХХ ст., передусім на композиторів «нової фольклорної хвилі». Сьогодні твори композитора виконують оркестрові, камерно-інструментальні і хорові колективи України.

Новизна роботи полягає в тому, що в ній уперше проаналізовано інтонаційно-композиційні особливості опери «Замок Герцога Синя Борода» Б. Бартока, розглянуто сучасну інтерпретацію цього твору українською диригенткою Оксаною Линів.

У 1911 році Б. Барток створив свою першу одноактну оперу, вніс до неї зміни (1912) і написав новий фінал (1917). Її літературна основа — сценічна балада Бели Балажа (Béla Balázs) з використанням мотивів відомої казки Шарля Перро «Синя Борода» (1697) і драма бельгійського письменника-символіста Моріса Метерлінка «Аріана і Синя Борода, або Марне звільнення» (1902). Лібрето опери Б. Бартока написав Бела Балаж. У ньому сюжет М. Метерлінка трактувався у психологічній площині. Лібрето витримано в стилі угорської народної поезії — його восьмирядові строфи подібні до народних секейських балад.

Твір Б. Бартока теж містить ознаки опери-балади. Композитор спирався на інтонації старовинних угорських народних пісень, зібраних у фольклорних експедиціях. Опера стилістично близька до монодрами: одноактна, камерна за своїми масштабами (тривалістю не більше години); обмежений простір дії — у таємничому Замку. Посилює ефект

замкненого простору відсутність зовнішньої подієвості (нічого, крім діалогу, не відбувається, кількість дійових осіб мінімальна, їх дві: бас і мецо-сопрано).

В опері Б. Бартока напруження перенесене у внутрішній, психологічний світ героїв, у цьому переконують деталізовані авторські ремарки щодо мізансцен та емоційного стану героїв.

Композиція опери досить своєрідна: кожен епізод починається з того, що Юдіт відчиняє двері, а перед нею та Синьою Бородою постає нова картина, після чого відбувається діалог Герцога і Юдіт. Отже, незважаючи на динамічну музично-сценічну дію, структура сцен-епізодів практично не зазнає змін. Дія в картинах, на перший погляд, зупиняється, завмирає: події відбуваються, але не у сфері зовнішнього «реального», а глибокого емоційного — передчуттів, тривоги, страхів. Структура сцен-епізодів інваріантна, і в межах інваріанту допускається певна ротація елементів. Ця індивідуальна «пропорція» картинності й діалогічність створюють темпоритм кожної картини.

Розглянемо оперу Б. Бартока у постановці української диригентки Оксани Линів — оперно-симфонічну виставу «Юдіт» (2020), під час якої прозвучав і його концерт для оркестру. Крім харизматичної диригентки-постановниці, до участі в проєкті були запрошені: одна з найсильніших режисерок світу англійка Кеті Мітчел (Katrina Jane Mitchell) та англійський кінорежисер Грант Гі (Grant Gee, відомий своїм документальним фільмом про британську рок-групу Radiohead). Сценографію для вистави створив Алекса Ілса (Alex Eales), а костюми — Суссі Юлін-Валлен (Sussie Juhlin-Wallén). Виконавці головних партій — Ніна Стемме (Nina Stemme, сопрано) і Джон Лундгрєн (John Lundgren, бас). Диригент Оксана Линів, у минулому музичний помічник генерального музичного керівника Кирила Петренка, виявила музичний зв'язок між цими двома творами Б. Бартока, завдяки чому концерт для оркестру сприймається як «драматично досконалий вступ» до опери. Спеціально знятий фільм, трансльований на тлі звучання концерту,

заглибив глядачів в атмосферу справжнього трилера, утіленого під час виконання опери.

У виставі Баварської державної опери події твору перенесені в сучасність: Замок — це сповнений таємниць будинок маніяка Синьої Бороди, викрити якого планує жінка-детектив, що працює під умовним ім'ям Юдіт. В опері дев'ять музичних «подій»: пролог, епілог, сім епізодів, що мають назви, пов'язані з кімнатами, які відчиняє у Замку Синьої Бороди Юдіт.

Стиль утілення композиторського задуму містить елементи реалізму. Режисер знаходить сучасні відповідники до кожного епізоду опери, зокрема: «Кімната тортур» — медичний кабінет, «Збройова кімната» — арсенал зброї, «Скарбниця» подібна до банківського сховища із сейфом і скриньками, а володіння графа можна показати за допомогою окулярів із віртуальною реальністю. Головне напруження перенесене у внутрішній світ героїв; Б. Барток надав детальну світлову партитуру як супровід для втілення вистави, досить чітко прописав композицію і структуру сцен опери.

Музичний матеріал опери не зазнав змін у процесі постановки, окрім відсутності читця на початку опери. Проте режисерські пошуки дають можливість для нового її трактування.

Отже, опера угорського композитора Бели Бартока, один із найкращих його творів, потребує детального аналізу і втілення на українській оперній сцені.

Список використаної літератури

1. Конькова Г. В. Барток на Україні // Музика. 1972. № 1. С. 10.
2. Уйфалуши Й. Б. Барток. Жизнь и творчество. Будапешт : Корвина, 1971. 392 с.
3. Шевчук О. Осмислюючи художньо-національні традиції (Б. Барток і Україна) // Музика. 1981. № 5. С. 6–7.
4. Шандор Л. Барток и Украина // Україна. 1960. № 6.
5. Письма Бела Бартока Филарету Колессе // Советская музыка. 1961. № 1. С. 85–91.

СТЕПАНОВА А. О.

Національна музична академія України імені П. І. Чайковського; аспірантка творчої аспірантури кафедри дерев'яних духових інструментів. Південно-український національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського; викладач кафедри музично-інструментальної підготовки (Київ, Одеса; Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-4715-3840>

УКРАЇНСЬКЕ САКСОФОННЕ МИСТЕЦТВО І МІЖНАРОДНИЙ ФЕСТИВАЛЬНО-КОНКУРСНИЙ РУХ

Для сучасного розвитку українського саксофонного мистецтва актуальне питання обміну творчими ідеями і професійним досвідом із зарубіжними колегами, що відбувається під час міжнародних фестивалів і конкурсів.

Питання розвитку саксофонного виконавства і фестивально-конкурсного руху привертають увагу багатьох вітчизняних і зарубіжних мистецтвознавців. Так, саксофонне виконавство досліджують В. Актісов, Д. Зотов, В. Іванов, С. Кириллов, М. Крупей, Д. Максименко, Л. Максименко, М. Мимрик, А. Понькіна та ін. Вони зосереджують увагу на різних аспектах цього явища. Розвиток фестивально-конкурсного руху розглянуто у працях І. Афанасьєвої, К. Давидовського, Т. Зінської, С. Зуєва, М. Пухлякко, О. Резнікової, І. Рябова, М. Шведа, М. Яковлева та ін. Зокрема, теоретичне обґрунтування музичного конкурсу як культурно-мистецького феномена здійснено в дослідженнях М. Пухлякко «Конкурс музикантів-виконавців як феномен сучасного культурного простору» [2] та І. Рябова «Виконавський тип як феномен фортепіанної культури на межі ХХ та ХХІ століть (на матеріалі Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті В. Горовиця)» [3].

Однак у цих працях висвітлюються переважно фортепіанні конкурси, а конкурси виконавців на саксофоні ще не набули належного висвітлення. Вважаємо за доцільне

розглянути українське саксофонне виконавство як засіб міжнародного співробітництва, зміцнення українсько-європейських зв'язків.

Зауважимо, що Україна лише недавно стала платформою для міжнародного співробітництва найкращих представників національних шкіл у сфері саксофонного виконавства. Зокрема, за сприяння фірми «Henri Selmer Paris» на початку 2000-х Юрій Василевич заснував конкурс саксофоністів і кларнетистів «Сельмер-Париж в Україні», у складі журі якого є видатні представники саксофонного мистецтва Європи, Північної Америки та країн СНД: Крістіан Вірт (Christian Wirth, Франція), Білл Стріт (Bill Street, Канада), Олексій Волков (Росія), Жан-П'єр Барагліолі (Jean-Pierre Baraglioli, Італія), Теодор Керкезос (Θεόδωρος Κερκέζος, Греція), Лілія Русанова (Німеччина), Олександр Манукян (Вірменія) та інші.

Ю. Василевич сприяв налагодженню українсько-європейських зв'язків як ініціатор конкурсу і як керівник Київського квартету саксофоністів Національної філармонії України, який виступав не лише в багатьох містах України, а й у різних країнах світу (Бельгії, Білорусі, Греції, Італії, Канаді, Німеччині, Польщі, Росії, США, Угорщині та Франції). Колектив брав участь у Всесвітньому конгресі саксофоністів (Анже, Франція, 1990), X Всесвітньому конгресі саксофоністів (Пезаро, Італія, 1992.), Європейському конгресі кларнетистів і саксофоністів, (Будапешт, Угорщина, 1996), XI Всесвітньому конгресі саксофоністів (Монреаль, Канада, 2000) [1].

Наголосимо, що знаковою подією в розвитку міжнародного фестивально-конкурсного руху в Україні стало заснування 2013 року, за сприяння посольства Бельгії в Україні, Міжнародної асоціації Адольфа Сакса, Євразійської асоціації саксофоністів першого міжнародного конкурсу виконавців на саксофоні «Золотий саксофон» («Goldensaxophone»), мета якого — залучити українських саксофоністів до світової виконавської практики.

У складі оргкомітету конкурсу «Золотий саксофон» працюють: провідна саксофоністка України, артистка

Selmer Paris BG France і Silverstein works, випускниця Російської академії музики імені Гнесіних Анна Степанова (засновник і президент конкурсу), заслужений артист України, професор Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського Михайло Мимрик (віце-президент), випускник Уханської консерваторії і магістратури Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського Ду Ханфон (арт-директор). Високий рівень об'єктивності забезпечують найавторитетніші й найкомпетентніші члени журі, провідні представники саксофонних шкіл США і країн Європи.

Отже, Міжнародний конкурс молодих виконавців «Золотий саксофон» являє собою важливу культурно-мистецьку акцію в сучасній Україні, він сприяє розширенню її міжнародних зв'язків у мистецькій сфері, піднесенню рівня української саксофонної виконавської школи. Українське саксофонне виконавське мистецтво має значний творчий потенціал для розвитку міжнародного фестивально-конкурсного руху.

Список використаної літератури

1. Київський кuartет саксофоністів. URL: <https://www.filarmonia.com.ua/about/artists/kamerni-ansambli/kyyivs%60kyu-kvartet-saksofonistiv/> (дата звернення: 20.10.2020).
2. Пухляк М. Е. Конкурс музыкантов-исполнителей как феномен современного культурного пространств : дис. ... канд. искусствоведения : спец. 26.00.01 Теория и история культуры / Нац. муз. акад. Украины им. П. И. Чайковского. Киев, 2014. 188 с.
3. Рябов І. С. Виконавський тип як феномен фортепіанної культури на межі ХХ та ХХІ століть (на матеріалі Міжнародного конкурсу молодих піаністів пам'яті В. Горовиця) : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 26.00.01 Теорія та історія культури / Нац. муз. акад. України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 292 с.

СТЕПУРКО В. І.

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

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

«ВАРІАЦІЇ НА ШВЕДСЬКУ ТЕМУ» МИРОСЛАВА СКОРИКА ЯК ІСТОРИЧНИЙ І ПСИХОЛОГІЧНИЙ НАРАТИВ

Сприймання себе творчою особистістю в соціальному середовищі відбувається шляхом формування наративів, які є висловленням власної позиції автора. Креативність висловлених ідей, що з покоління до покоління фіксуються в пам'яті особистості, підлягає постійному оновленню і висловлюється як наративний концепт творчого «Я» композитора, що постулює себе світові. Тому розгляд композиторської творчості в контексті постмодерної теорії історичного і психологічного наративу є спробою розглянути музичний твір як спосіб систематизації індивідом історичного досвіду на основі психологічного наративу.

Наративістську теорію історії та психології розробляли провідні вітчизняні і зарубіжні дослідники, зокрема К. Гемпель [3], А. Данто [1], П. Оппенгейм [4], Ч. Тейлор [6], Н. Чепелева [3] та ін. Вони наголошують на триєдиному зв'язку мови, комунікації та соціальної складової і зосереджують увагу на проблемі повідомлення, у якому є логічний виклад події, а також на проблемі особистісного психологічного сприйняття в умовах певного стану соціуму. Ми розглядаємо це питання з погляду не лише наукової теорії, а й наративної терапії, тобто впливу на суб'єкт сприйняття.

Твір М. Скорика «Варіації на шведську тему» виражає суб'єктивне вирішення проблеми зв'язку між авторським текстом та історичною реальністю минулого, закладеною у темі варіацій на старовинну шведську мелодію пісні, має

інтерпретативний характер суб'єктивно-діяльнісного психологічного наративу. Старовинна шведська пісня анонімого автора за змістом є прикладом «мандрівних» роздумів про рідну землю, її холодний кліматичний ландшафт і можливість зігрітися в дорозі, лише завдяки «теплій» пісні й спогадам про колишні щасливі спілкування. Однак спрямованість мандрівника у фургоні, що «їде до тепла», можна розглядати як наратив, характерний для розповідної форми в кожній культурі, це — бажання щастя як ідеалу опису.

Термін «нاراتив» не збігається з поняттям хронологічної послідовності дії, а лише висловлює людське ставлення до оповідної історії, що формується на основі усвідомлення певної ідеї або творчого концепту. Так, М. Скорик у своєму прочитанні тематики народної пісні після викладу основної теми у стилі бахівського хоралу одразу вводить динамічний наратив емоційного «розкручування», що на кульмінації цього фрагмента завершується в партії фортепіано піднесеним сплеском основної теми варіацій, у традиціях висловлення особистісних романтичних почуттів. Наступна варіація будується на притишеному звучанні «лагідної» танцювальної барокової стилістики і за раптовістю стилістичної зміни викликає стан дещо настороженого очікування, що у третій варіації і справджується проявом агресивної сутності зла.

«Варіації на шведську тему» М. Скорика, який сформував специфічну форму сприйняття соціального досвіду на основі старовинної шведської народної пісні, є яскравим прикладом всеохоплюючої спроби висловити дискурсивну реальність завдяки особистісному світовідчуттю, власному наративу. Адже, якщо уявити довгий шлях від образу мандрівника у фургоні, що «їде до тепла», до авторських роздумів і переживань із цього приводу, притаманних кожному, то історичний проміжок може видатись не таким уже й тривалим, а етнічний ґрунт не таким уже й значимим. Важливим залишається лише спільний холодний політичний «ландшафт», у якому доводиться особистості зігріватися лише «теплою піснею».

Згадаємо принагідно, що історичні перипетії контактів України і Швеції переплітаються ще з часів Івана Мазепи і Карла XII. І хоч контекст пісні, на основі якої формується історичний і психологічний наратив твору М. Скорика, не торкається жодних політичних мотивів, однак дисонуючі кластери і політональні прийоми, використані у творі, свідчать про зображальність ненадуманого реального зла, якими є політичні й військові події в історичній реальності.

Історичне знання тут висловлюється на основі суб'єктивних відчуттів, що не дає можливості обґрунтувати його за допомогою усталених схем. А зважаючи на постмодерністську зорієнтованість сучасного мистецтва, зазначимо, що в ньому передують думка про те, що історичну правду можна відчутти не в історичних працях, а у давньому фольклорі, у творах мистецтва, літератури.

Ставлення М. Скорика до історії, висловленої у шведській народній пісні, не можна відривати від його особистих почуттів, родинної трагедії виселення з рідного Львова до Сибіру з початком окупації сталінським режимом і багаторічних мрій про «поїздку до тепла», у рідну Україну. Саме тому у третій варіації після бравурного зачину у скрипок з'являється дисонуючий кластерний прийом у фортепіано, що нагадує маршові кроки кованих чобіт по бруківці. Тут розгортається найбільша подієвість у тривимірному просторі: «бравурність» скрипок і «кроки кованих чобіт» породжують руйнацію й відчуття особистісного болю і тривожних людських переживань.

Особистісне ставлення М. Скорика до «людського в людині» висловлюється в аранжуванні мелодії старовинної шведської пісні в стилі бахівського хоралу, що далі, у процесі варіювання набуде й інших стилістичних забарвлень: пафосного романтичного сплеску, лагідної дитячої наївності, притишеного музичного образу, що формує відчуття тривоги, страждання і вибудовує психологічний наратив особистості, яка не просто «їде до тепла», а напружено очікує, чи прокрадається або проривається до своєї мрії, витримуючи нищівні удари долі.

З іншого боку, у творі М. Скорика «Варіації на шведську тему» є характерна для постмодерністської моделі нарративу деталь, висловлена у своєрідному формуванні образу зла, коли не можна відчутти його жанрової або стильової основи. Він містить фактурні обриси мінливості, що в образно-психологічному сенсі може бути трактована як «завивання віхоли», «руйнівна стихія», «удари грому» тощо, однак, зважаючи на історичний контекст, як було зазначено, висловлює сутність соціально-політичного зла.

Розглянувши нарративну спрямованість жанрово-стильових алюзій, які використовує М. Скорик, можна дійти таких висновків:

1. Аранжування старовинної шведської пісні висловлює сакральну сутність художньої образності авторського нарративу.

2. Проведення теми першої варіації у партії фортепіано можна трактувати як ідею патріотичного нарративу.

3. Бароковий стиль другої варіації висловлює сутність нарації дитячого світогляду.

4. Образи природних феноменів «віхоли» і «заметілі» у третій, четвертій і п'ятій варіаціях набирають обрисів протистояння і загальної руйнації та образу страждання.

5. Шоста варіація висловлює сутність емоційно-психологічної розбурханості, що на кульмінації досягає найбільшого динамічного й дисонантного рівня. Завершальною кульмінаційною фразою у струнних М. Скорик підбиває страдницький підсумок усього композиційного розвитку, а фактурні елементи «булькання» на останній ноті мелодії та останній кластер у фортепіано свідчать про «потопання» всіляких надій і утвердження влади зла. Такий нарратив можна пов'язати з мистецьким напрямом італійського веризму XVII століття, у якому автори прагнули показати життя таким, яким воно є насправді.

Сутність творчого концепту під кутом зору історичного і психологічного нарративу у «Варіаціях на шведську тему» М. Скорика висловлюється у формі, яка не передбачає логічного викладу події, а концентрується на проблемі

особистісного психологічного сприйняття, з огляду на умови авторського розуміння певного стану соціуму. Наратив «людського в людині» має історичний (жанрово-стильовий) і психологічний контексти, а зло лише психологічний. Тобто, в авторському трактуванні поняття «зло» має містичний і позаісторичний контекст.

Список використаної літератури

1. Данто А. Аналитическая философия истории / пер. с англ. А. Л. Никифорова и О. В. Гавришин ; под ред. Л. Б. Маковой. Москва : Идея-Пресс, 2002. 292 с.
2. Чепелева Н. В, Пов'якель Н. І. Теоретичне обґрунтування моделі особистості практичного психолога // Психологія : зб. наук. пр. Вип. 3. С. 35–41.
3. Hempel C. G. Scientific Inquiry: Invention and Test // First Philosophy: Fundamental Problems and Readings in Philosophy. Volume 2. Peterborough, Ontario : Broadview Press. P. 206.
4. Hempel C. G., Oppenheim P. Studies in the logic of explanation // Philosophy of science. 1948. Vol. 15. P. 135–175.
5. Taylor Ch. The Politics of Recognition // Multiculturalism. Examining the Politics of Recognition / ed. by A. Gutman. Princeton (N. J.), 1994. P. 25–73.

ТАВЛАЙ Г. В.

Російський Інститут історії мистецтв; кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник сектору фольклору. Член Спільки композиторів Республіки Білорусь (Мінськ, Білорусь; Санкт-Петербург, Росія).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7503-4465>

СООТНОШЕНИЕ ПСИХОЛОГИЧЕСКОГО И МУЗЫКАЛЬНО-АНАЛИТИЧЕСКОГО НАЧАЛ В СТАНОВЛЕНИИ ТРАДИЦИОННОГО ПЕСЕННОГО МНОГОГОЛОСИЯ

Любой традиционный певческий стиль имеет собственную историческую глубину, социальную предрасположенность, воплощает в себе определённые, во многом универсальные для традиционной культуры принципы взаимодействия исполнителей и взрастившей их реальности, а также не всегда осознанное, не всегда могущее быть выраженным словом чувственное, неповторимое соучастие, сопричастность к той действительности, в которой человек вырос. В образцах традиционного многоголосного группового интонирования, в самом звучании песен, в соответствующей им нотной документации находят своё выражение представления о красоте и востребованности тех или иных принципов сочетания голосов в группе, характере воссозданного в них этнического звукоидеала (термин Ф. Бозе) коллективного пения, разнообразных его проявлений и воздействий на слух.

Сольное и ансамблевое воплощения — две принципиально разные формы реализации звучания типового напева, дающие различный слуховой психологический эффект и исчезающие, растворяющиеся в окружающем ландшафте вместе с окончанием певческого собрания спянных воедино единомышленников, решающих задачу совместной актуализации той или иной бытовой или об-

рядовой ситуации. Это искусство, в котором доминируют мощная экспрессия, энергетика, сравнимая с силой воздействия природных стихий в завораживающем, меняющемся в своём тембровом озвучании, осознанном и одновременно стихийном процессе набора голосов в группе, в импровизационном, ярком, всегда открытом миру мастерском традиционном пении. Многое здесь сравнимо с пространственно-временными критериями симфонизма в академической музыке как комплекса различных созвучаний, гармонии голосов и фактурных пластов, сложных драматургических решений.

Многоголосное пение — всегда живой творческий акт, рассчитанный прежде всего на слуховое, а не зрительное, абстрагированно-аналитическое восприятие, направленное преимущественно на выявление интервального состава созвучий, характера соотнесения мелодических линий и их фрагментов. Это такое явление традиционной культуры, которое невозможно с точностью воспроизвести в концертной — вторичной по отношению к подлиннику — исполнительской форме при всей похвальной устремлённости к аутентичности. Невоспроизводимой оказывается, в первую очередь, степень правдивости самой психической ситуации, коренное несовпадение ментальности. К сожалению, на пути воссоздания типовой слогоритмической формы в изучении песенных типовых структур пласты меняющегося по характеристикам фактуры многоголосия никак не учитываются, не влияют на результат и оказываются, по сути, «лишним» аналитическим слоем.

Музыкальное поведение участников какой бы то ни было певческой группы как некоего сложившегося сообщества музыкантов — подлинных носителей, знатоков традиции — определяется общей для них культурной установкой, взаимодействием, партиципацией, за которыми стоят глубинное, прочувствованное знание, умелое следование неписанным канонам своеобразного, принятого в каждом данном социуме, функционирующего и потому понятного в большем или меньшем ареале музыкального

языка. Общепринятый, но в значительной степени утраченный, позабытый язык многоголосия как формы традиционного художественного общения, взаимопонимания, творческой песенной коммуникации и фантазии несёт исключительно важную функциональную нагрузку в музыкальной культуре. Нас интересуют прежде всего внутренние аспекты интонационного поведения певцов-соратников, входящих в каждый подобный, как правило, небольшой коллектив, природа, источники, воистину бесконечное многообразие структурных характеристик сочетания голосов в группе, несводимых к упрощённой, раз и навсегда заданной для каждого данного жанра и региона «замороженной», застывшей структуре совместного пения, предполагающей, судя по многочисленным публикациям, неизменное повторение исходного материала во всех последующих песенных строфах.

ТАРАНЧЕНКО О. Г.

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

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

ПОЕЗИЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА ЯК ФАКТОР СТАНОВЛЕННЯ ТВОРЧОЇ ІНДИВІДУАЛЬНОСТІ БОРИСА ЛЯТОШИНСЬКОГО

Борис Лятошинський — одна з найпотужніших статей в українській музиці ХХ ст. Універсальність його життєтворчості як композитора-філософа, симфоніста, високоморального митця сприяли утвердженню новітньої української музики, її неухильному європейському поступу. Яскрава індивідуальність, зміст і спосіб його життя унаочнюють багатотрудний шлях митця у виборюванні своєї ідентичності, національного самоусвідомлення.

Поезія Т. Г. Шевченка була одним із визначальних факторів становлення Лятошинського-митця, його світоглядного і громадянського змужніння. Зацікавлення композитора спадщиною Кобзаря зумовлена багатьма об'єктивними й суб'єктивними чинниками, зокрема реакцією на виклики сучасного йому драматичного часу, потребами розвитку національної музичної культури, формуванням індивідуального стилю. Вхідження Б. Лятошинського у світ поезії Т. Шевченка, осмислення величі його постаті було складовою процесу пізнання вітчизняної історії, національного характеру. Особливо гостро ця проблема постала перед композитором, як і перед багатьма іншими українськими митцями, у 20-ті роки ХХ ст. З часом, у 30–40-і роки, український фольклор, традиції М. Лисенка, поезія Кобзаря стали для Б. Лятошинського своєрідним «інформативним кодом українства». Шевченкове слово сприяло національному самовизначенню / самоусвідомленню композитора.

Б. Лятошинський створював свою Шевченкіану протягом усього творчого шляху. Вона охоплює різножанрові твори: хори, інструментальні цикли, сюїти, кантати, музику до кінофільмів. Щоразу композитора спонукали звернутись до поезій Т. Шевченка «вузлові» моменти в його життєтворчості, результатом вирішення яких були етапні симфонічні полотна. Осмислення Б. Лятошинським творчості поета сприяло творенню і збагаченню його художньої картини світу, становленню нової інтонаційності, поглибленню образно-символічної системи, формуванню «стабільних знакових полів» (за О. Козаренком) у музиці. Він один із тих українських композиторів, хто, наслідуючи М. Лисенка, продовжив і оновив національну стилетворчу традицію, укрупнену і збагачену досягненнями сучасної йому європейської музики [2]. І масштабна Лисенкова «Музика до “Кобзаря” Шевченка», і твори Шевченкового циклу Б. Лятошинського містять ті «знакові універсалії», що «лежать в основі світоспоглядання [обох] композиторів, створених ними музичних світів» [1, с. 18].

Водночас індивідуальне прочитання Б. Лятошинським поезії Кобзаря — це зразок якісно нового її трактування,

завдяки якому увиразнилась трагедійно-філософська глибина Шевченкового слова, відчутого і пережитого митцем у ХХ ст. завдяки його новому світовідчуттю. Поряд із концептами Історії, народно-національного характеру, Вічності, у нових знаково-символічних вимірах постала суголосна Б. Лятошинському ідея людського буття, призначення і долі. У такому розумінні, музичні композиції утворюють наскрізну ідейно-смыслову лінію творчості Майстра, розкривають сутність бачення сучасного йому об'єктивного світу й особистісного життєбуття.

Особливо яскраво це проступає в хорах на слова Т. Шевченка: «Тече вода в синє море», «Із-за гаю сонце сходить» (1949), «За байраком байрак», «У перетику ходила», «Над Дніпровою сагою» (1960). Створені в різні роки, вони сприймаються як цілісний цикл, який містить ознаки хорової сюїти, збагаченої поемністю й елементами сонатно-симфонічного циклу.

Цикл перейнятий логікою симфонічно-хорового розвитку, внутрішнім напруженням і ніби обертається навколо головного змістового стрижня. Драматургічна лінія розгортається від конфліктного напруження хору («Тече вода в синє море»), сповненого трагедійності, згущено-темного тонального забарвлення (*мі-бемоль мінор*) і графічно окресленою інтонаціями «*Dies irae*» основною темою-ядром — через певну просвітленість у хоровій партитурі («Із-за гаю сонце сходить») та новий рівень поглиблення конфліктності в хорі («За байраком байрак») — до скерцозності, пульсуючої енергії («У перетику ходила») і життєствердного фінального хору, спрямованого до вічної краси. Кожна складова циклу надає щоразу іншого виміру внутрішній глибині художнього задуму Б. Лятошинського, істинно симфонічному розгортанню музики.

Обрані композитором поетичні тексти Т. Шевченка зацікавлюють його не тільки художньою майстерністю, метафоричністю й знаковістю слова Кобзаря. Своєю глибинною сутністю вони додавали до філософської ідеї музики Б. Лятошинського й нове: мотиви плинності й про-

минальності часу, людської долі, молодості й старості, неглинності, вічності краси природи. Ці роздуми особливо хвилювали композитора в останній період життя. Вони резонують і в шевченківському хоровому циклі, надто в його фінальній частині «Над Дніпровою сагою». Сповнений, як і попередні композиції, фольклорно-забарвлених архетипових Шевченкових образів-символів (Дніпра, старого явора, дівчини і козака, калини), цей хор розкриває не тільки глибинні національні сенси поезії Кобзаря, а й філософсько-психологічні моменти життєбуття Б. Лятошинського. Тут стверджується й набуває загальнолюдського звучання ідея Краси, «символічного світу мудрості чи духовного життя» (за С. Кримським), спільного для людини і природи.

Список використаної літератури

1. Козаренко О. В. Про деякі універсалиї музичного світу Бориса Лятошинського // Борис Лятошинський. In *memoriam* : колективна монографія. Мюнхен : Український Вільний університет, 2018. С. 18–23.
2. Таранченко О. Г. Б. М. Лятошинський та М. В. Лисенко // Борис Лятошинський. In *memoriam* : колективна монографія. Мюнхен : Український Вільний університет, 2018. С. 55–57.

ТРУСЕНКО С. Г.

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

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-8629-8607>

ПОСТАТЬ ЯРОСЛАВА ВЕРЕЩАГІНА У ДЗЕРКАЛІ ДЖЕРЕЛ

Творча постать Ярослава Верещагіна (1948–1999) — композитора, поета, видавця, музично-громадського діяча належить до плеяди українських композиторів 1970–1980-х років. Він був сучасником Є. Станковича, О. Киви та

Г. Саська, яких вважаємо композиторами, що сприяли оновленню арсеналу жанрово-стильових засобів сучасної української музики, її лексики. Атмосфера стильових змін кінця 60-х і 70-х років ХХ століття відобразилася в неоромантичній поезії музики Я. Верещагіна. На жаль, його самобутня і різножанрова композиторська творчість мало відома як в Україні, так і за кордоном, і ще й досі не стала предметом фундаментального цілісного музикознавчого дослідження. Практичне завдання роботи полягає у тому, щоб повернути музику цього митця до наукового й виконавського обігу, відновити увагу музикознавців до творчої спадщини композитора, а виконавців — до її відтворення.

Для відновлення цієї сторінки української музики було зібрано й опрацьовано інформацію про Я. Верещагіна та його творчість з різних джерел.

Кілька публікацій про життєтворчість Я. Верещагіна було знайдено у періодичних виданнях 1970–1990-х рр. Це матеріали О. Лавриненко [5], О. Зінькевич [1], М. Копиці [3], у яких вміщено інформацію про звучання творів композитора; статті Г. Конькової [2], присвячені переважно творчій постаті митця, його роздумам та філософії, які розкриваються в інтерв'ю з ним самим. А на початку ХХІ століття про композитора пишуть Г. Луїна [6] та Д. Костура [4] з нагоди ювілейних дат Я. Верещагіна і пам'ятних концертів.

Цінною інформаційною базою стало опитування осіб із близького оточення Я. Верещагіна. Вдалося поспілкуватися з родиною композитора — його дружиною Надією Бардамит і донькою Богданою, братом Борисом Верещагіним. Безперечно, важливими є спогади його викладача з композиції у Київській консерваторії М. Скорика, товаришів — Є. Станковича, І. Щербакова та художнього керівника «Київської камерати» В. Матюхіна. Зібрані відомості дають змогу представити історичну реконструкцію життєвого шляху і творчого доробку Я. Верещагіна.

Трудомістким блоком роботи став пошук нотних матеріалів композитора. Досліджувалися фонди бібліотек і архіву видавництва «Музична Україна». На жаль, було

знайдено дуже мало надрукованих творів. Натомість величезною джерельною базою виявилися невідомі рукописні композиції, які зберігаються в особистому архіві Богдани Верещагіної. Зокрема, понад сто опусів різних жанрів переважно камерних творів, з них близько п'ятдесяти — вокальні, виявлено також робочі зошити композитора з чернетковими записами творів.

Ці матеріали було ретельно опрацьовано та систематизовано за хронологією створення. Знайдений неопублікований список творів, складений Я. Верещагіним, вдалося доповнити. Отже, на сьогодні у списку зазначено 129 композицій різних жанрів: чотири опуси для симфонічного оркестру, п'ять — для струнного, три — для камерного оркестру, двадцять шість — для ансамблів інструментів різних складів, сорок один — для фортепіано, сім — для голосу і камерного ансамблю, та сорок три — для голосу і фортепіано. Серед матеріалів домашнього архіву доньки композитора потрібно виокремити великий поетичний доробок Я. Верещагіна, листи і графічні замальовки.

Тобто, можна відзначити позитивний результат кропіткої джерелознавчої праці. Цей матеріал і є важливим фундаментом майбутнього монографічного дослідження про майже забутого українського композитора Я. Верещагіна.

Список використаної літератури

1. Зінкевич О. С. 3 прем'єр минулого сезону // Музика. 1978. № 5. С. 9–10.
2. Конькова Г. В. Лишь капелька росы // Комсомольское знамя. 1979. 14 октября. С. 7.
3. Копиця М. Д. Здобутки і сподівання // Музика. 1981. № 4. С. 7–9.
4. Костура Д. Присвята Ярославу Верещагіну // Українська Народна Рада Приірпіння. Офіційний сайт. URL: <http://imounr.org.ua/prysvyata-yaroslavu-vereschahinu/> (дата звернення: 20.03.19).
5. Лавриненко О. Кличе сонце мене // Українські композитори — лауреати комсомольських премій. Київ : Муз. Україна, 1982. С. 16–25.
6. Луніна Г. Є. Оригінальний митець сучасності // Українська музична газета. 2004. № 1. Січень-березень. С. 12.

ФАДЕЄВА К. В.

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

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

**ФОРТЕПІАННІ ТВОРИ
КАРОЛЯ ШИМАНОВСЬКОГО:
МЕТОДИ СТРУКТУРНОГО АНАЛІЗУ**

Кінець XIX — початок XX століть характеризуються важливими відкриттями у сфері природничо-наукової думки, загальними тенденціями, які зумовили якісне оновлення філософського осмислення природи буття. Вони пов'язані з пошуками системності в композиторській творчості. Системність композиторського мислення, функціонування логіко-конструктивних принципів організації музичного матеріалу простежуються у творчості Олександра Скрибіна, Миколи Рославця, Кароля Шимановського та ін.

Найбільш яскраво ці принципи відображені у творчості О. Скрибіна, вони вплинули на формування індивідуального творчого почерку К. Шимановського. Система образного мислення О. Скрибіна екстраполюється на логіку музичного мислення, функціональний розвиток, принципи організації гармонічної мови. У гармонії пізнього періоду творчості О. Скрибіна процеси звукоконструювання виявляються не на спонтанному, а на осмисленому рівні, що дає змогу розглядати їх із теоретико-інформаційної точки зору як систему відкритого типу з імовірнісним розподілом звукових величин, проявом ентропійних процесів. Це передбачає функціональну диференціацію звукових елементів — при частотному зростанні одних звукоелементів спостерігається відповідне зменшення частотних значень інших.

Ідеї звукоконструювання складно організованої, упорядкованої системи пізньоскрибінської гармонії виявляються в комбінаторній різноманітності, пермутаційних змінах

акордових структур, інтонаційному відборі, формуванні інваріантної парадигми у вигляді «прометеївського комплексу».

У творчості К. Шимановського відбувається синтетична інтеграція ладогармонічних (звуковиражальних) засобів, які тяжіють до творчості К. Дебюссі й О. Скрябіна. Цим зумовлено застосування комбінаторного (структурного) стосовно фортепіанної творчості К. Шимановського методу, особливість якого в теорії інформації полягає в тому, що він являє собою один з аспектів побудови і перетворення системи повідомлень у вигляді знаків, відносно цього дослідження — звуків.

Аналіз фортепіанних творів К. Шимановського за допомогою авторської комп'ютерної програми «СІ++» дав змогу простежити певні закономірності, які властиві різним періодам творчості композитора. У творі «Каліпсо» з циклу «Метопи» ор. 29, № 2 відзначається прояв особливостей, які характерні для ранніх опусів композитора, а саме: спостерігається відсутність розшарування гармонічних (що належать до постромантичного експресіонізму Скрябіна, гармонічна система якого вкладається в русло гранично індивідуалізованих засобів) та ладових (які демонструють зв'язок з особливостями творчого почерку Дебюссі) явищ. У наведеному прикладі функціонують паралельні шари з лідійсько-міксолідійським «забарвленням», прояв ладового лінеаризму свідчить про певний вплив на творчий метод К. Шимановського композиторської техніки К. Дебюссі, дискретна поява звукових елементів, чергування мажорних і мінорних терцій ускладнює «прометеївську структуру», фонічна якість якої у більш пізніх опусах порушується.

У «Масках» ор. 34 простежуються конфігуративні зміни у багатозвучних акордових структурах із включенням підгальського звукоряду та чіткою диференціацією фактурних пластів. У циклі ор. 50 «Двадцять мазурок» у мазурці № 9 в організації музичного матеріалу визначальним є фактурне розшарування, у якому органічно інтегруються «прометеївська структура» й ладова варіантність, у

середній частині твору пріоритетного значення набувають фольклорні, ладові форми та поліструктурні утворення.

Отже, у пізній період творчості К. Шимановського інтенсифікуються симультанні властивості в гармонічному експонуванні, що виявляється у своєрідній інтеграції структурного центру у вигляді «прометеївського комплексу», який у процесі гармонічної еволюції ускладнюється і водночас розпадається на субструктури, політональні або політонікальні утворення в поєднанні з ладовим «наповненням».

Застосування системно-структурного методу дослідження фортепіанної творчості К. Шимановського надало можливість виявити і простежити логіко-конструктивні принципи і тенденції наступності в музичному мисленні композитора.

Список використаної літератури

1. Пясковський І. Б. До проблеми комп'ютерного моделювання процесу композиторської творчості // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Вип. 20 : Музичний твір: проблеми розуміння. Київ, 2002. С. 33–44.

2. Пясковский И. Б. Логика музыкального мышления. Киев : Муз. Україна, 1987. 184 с.

3. Фадєєва К. В. Структурний аналіз фактури пізніх фортепіанних творів О. М. Скриябіна (з досвіду комп'ютерного програмування) // Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журн. Київ, 2005. № 3. С. 61–66.

4. Фадєєва К. В. Сучасні комп'ютерні технології та їх використання у музичній творчості // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. Тернопіль, 2000. № 1 (4). С. 74–80.

ШАМОНІН О. Г.

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

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

ТВОРЧИСТЬ ІВАНА КАРАБИЦЯ У ФОНДАХ УКРАЇНСЬКОГО РАДІО. КОМУНІКАТИВНИЙ АСПЕКТ

Проблеми фонозапису музичних творів, їх зберігання й поширення в сучасному середовищі актуальні, проте ще недостатньо досліджені в музикознавстві. Роль аудіозапису в нинішньому глобалізованому світі набуває особливого значення у зв'язку з необхідністю міжкультурних відносин, сучасних медійних та мистецьких практик. Історія фонозаписів дає можливість проаналізувати специфіку вироблення, поширення і сприйняття музичного контенту. Це важливий чинник композиторської творчості, виконавського мистецтва, їх комунікативної складової. Запис музичного твору — цінний фотодокумент, він унаочнює зміст музичної спадщини, використання, сприяє її збереженню і функціонуванню. Фонозапис відбиває динаміку музично-творчих процесів певного культурно-історичного періоду.

Аудіозаписи музики І. Карабиця, визначного українського композитора, диригента, громадського діяча, посідають вагоме місце у фондах Українського радіо як приклад творення, функціонування, сприйняття і збереження таких фотодокументів.

Творчість митця — важлива сторінка в історії української музики кінця ХХ ст. У ній віддзеркалено складну суперечливу епоху, у яку жив і творив митець, сприйняту крізь його особистий внутрішній світ. Талант І. Карабиця розкрився в багатьох музичних жанрах: симфонічні, кантатно-ораторіальні, інструментальні твори, концерти для оркестру, фортепіано з оркестром, вокальні цикли, численні

пісні. Неповторний індивідуальний почерк митця відчувається в тяжінні до фресковості, монументальності форми, увазі до слова, голосу, сценічності. У його музиці завжди нуртує симфонічне биття думки і серця, а звернення до фольклору, національної думної романтичної традиції надає їй особливої поетичності.

Та визначальною ознакою музики І. Ф. Карабиця є її комунікативність. Більшість творів автора (симфонічні, камерні, а надто пісні, естрадні інструментальні композиції) звернені до найширшої аудиторії. Це є одним із важливих і специфічних факторів музичного радіомовлення, адже він виявляє особливий комунікативний вплив на радіослухача, прямий і зворотній зв'язок із ним. «Адресність» є суттєвою ознакою творчості композитора.

Показово, що радіомовлення відіграло вагому роль не лише в популяризації музики митця, а й певною мірою, як зазначав сам митець, визначило його шлях у музику. В одному з радіоінтерв'ю він згадував, як ще юнаком почув по радіо Третю симфонію Б. Лятошинського, яка справила на нього колосальне враження. Тоді ж майбутній композитор вирішив, що обов'язково стане його учнем. Наполегливо йдучи до своєї мети, І. Карабиць вступив до Київської консерваторії у клас Б. Лятошинського, а після його смерті закінчував навчання у М. Скорика.

Фонофонд записів І. Ф. Карабиця складався протягом 30 років. Представлені у фондах Українського радіо твори (загальна їх кількість — понад 150 одиниць) свідчать про потужний творчий потенціал митця і є цінними фонодокументами для дослідження еволюції індивідуального стилю, соціокомунікативної складової його творчості. У фонотеці Українського радіо, своєрідному літописі музичної культури України, представлені різні типи фонодокументів композитора, зокрема фондіві, записані в студіях УР, трансляційні — під час концертів та музичних фестивалів. Аналізуючи ці фонди, можна вибудувати певну вертикаль творчості митця, його пошуків, кульмінаційних спалахів.

Найширше таланти митця виявився у великих масштабних полотнах. Для їх виконання і запису було залучено

великі художні колективи — оркестри, хори. Це й поема «Vivere memento» на вірші Івана Франка, ораторія «Заклинання вогню», опера-ораторія «Київські фрески», кантата «Молитва Катерини» і багато інших.

Перші записи творів композитора здійснені на початку 1970-х років. У фондах Українського радіо широко представлені його симфонічні, камерні, ораторіальні композиції, зокрема знаменні для української музики ХХ ст. Перша симфонія «5 пісень про Україну» в запису симфонічного оркестру Українського радіо під орудою В. Гнедаша (1979), запис ораторії «Сад божественних пісень» на тексти Г. Скороводи, яка 1971 року відкрила багатьом шанувальникам української музики ім'я І. Карабиця. Кілька композицій симфонічний оркестр Українського радіо записав під керівництвом автора, який досконало володів фахом диригента (протягом 1968–1975 рр. він — диригент Ансамблю пісні і танцю Київського військового округу). Третій Концерт для оркестру «Голосіння» І. Карабиць написав на замовлення симфонічного оркестру м. Лас-Вегас (США) і присвятив його своєму побратиму, невтомному пропагандисту української музики за кордоном композитору і диригенту Вірко Балею. Запис було здійснено у жовтні 1991 р. на одному з концертів II фестивалю «Київ музик фест». Національним симфонічним оркестром України диригував Вірко Балеї.

Для композитора мали дуже важливе значення ширі, творчі стосунки з виконавцями його творів, серед яких: хормейстери Михайло Кречко і Євген Савчук, скрипаль Анатолій Баженов, піаніст Микола Сук, диригенти Вадим Гнедаш, Ігор Блажков, Володимир Сіренко, Валерій Матюхін, виконавці естрадних пісень Віктор Тіткін, Лідія Михайленко та інші. Зокрема, Лідія Михайленко була першою виконавицею його знаменної пісні «Наша мати, сивая горлиця» (на сл. Б. Олійника). Саме після перших виконань і трансляцій в радіоефірі вона стала однією з найпопулярніших в українському ліричному репертуарі. Кількість листів радіо-слухачів, які жадали почути цю пісню, сягало сотень на місяць. Уперше її було записано 1982 року. Деякі твори митець написав на замовлення Українського радіо, зокрема

«Ранкову сюїту» для солістів та естрадно-симфонічного оркестру на слова В. Батюка і В. Губарця. Пісня із цієї сюїти «Де вітер землю голубить» також набула широкої популярності.

Значення радіоєфіру в популяризації музики митця важко переоцінити, а сам композитор був частим гостем різних радіопередач циклів: «Вечірня студія «Ліра», «Україна музична», «Музика сучасності» та інших. Особливо слід відзначити програми про фестивалі «Київ музик фест» та конкурси імені Володимира Горовиця, адже ці заходи стали важливими етапами громадської діяльності І. Карабиця, він був їх незмінним організатором та керівником і добре усвідомлював важливість значення радіо для поширення інформації про ці події, знакові для української культури.

В умовах глобалізації соціокультурного простору роль зберігання і дослідження спадщини І. Карабиця, аналізу фонових документів, їх цілісної концепції (зокрема записів, що зберігаються у фонотеці Українського радіо), буде з часом набувати нових значень і сприяти популяризації і дослідженню творчості видатного Майстра.

ШЕСТЕРЕНКО І. В.

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

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-1694-0350>

НОВІ ОБРІЇ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОСТІ ВІТАЛІЯ КИРЕЙКА 2000-Х РОКІВ

Творчий доробок композитора — це той нетлінний скарб, що залишається і після відходу митця у вічність. Із плином часу погляди на його спадщину можуть змінюватися: з відкриттям нових документів, рукописів та інших матеріалів по-новому постає значення постаті в контексті світоглядних характеристик епохи та історії української музичної культури.

Творчість композитора Віталія Дмитровича Кирейка (1926–2016) потребує подальшого дослідження й актуалізації, зокрема його твори написані протягом 2000-х років. У дисертації [3] та навчально-методичному посібнику [4] автора цих тез було висвітлено життєвий і творчий шлях композитора до 2008 року. Необхідно науково осмислити останні тридцять опусів митця. На основі особистого творчого спілкування з В. Д. Кирейком протягом останніх двадцяти років (аж до його відходу у вічність), розгляду перших виконань його фортепіанних, вокальних і ансамблевих творів переосмислено творчі зацікавлення митця, охарактеризовано його оновлене світосприйняття в роки незалежності України.

Здатність розкривати нові духовні обрії та громадянську позицію національно свідомого митця-патріота доби складних і мінливих потрясінь відображено практично в усіх творах В. Д. Кирейка 2000-х років. Найвагомим його доробком є опера-драма «Бояриня» ор. 226 за однойменною поемою Лесі Українки (2003) на лібрето В. Туркевича. Її дослідженню були присвячені статті і розділ кандидатської дисертації автора цих тез [2–4].

Відповіддю на події нового часу стали **вокально-хорові твори** композитора ХХІ століття, у яких яскравого вияву набув процес інтелектуалізації фольклорних жанрів. Соціально-політичні настрої нового міленіуму відтворив В. Кирейко у своїй другій кантаті «Навік єдині» (слова Зої Ружин) і в невеликих хорових творах на патріотичну тему: «Козацький марш» ор. 212 і «Козацький гімн» ор. 241 на слова Н. Поклад, «Київ травневий» ор. 242 на слова Г. Чубач, «Град прадавній» ор. 261 (слова А. Ахматової).

Події історичного минулого України передано в картинних романсах-монологіях громадянського звучання: «Молитва за Україну» ор. 269 (слова П. Оселедька), «Батурин» ор. 268, «Дорога до храму» ор. 272 та останній романс-реквієм «Запалим пам'яті свічу» пам'яті жертв Голодомору 1930-х років на слова В. Москвича, що став своєрідним рекві-

ємом самому композитору. Особливою турботою про майбутнє України перейнятий передостанній романс-монолог із прихованим політично-критичним підтекстом «Епіграма» ор. 296 (слова Й. В. Гете у перекладі В. Кирейка).

Філософсько-поетична лірика відображена в солоспівах «Хто звідав туги біль» ор. 218 (слова Й. В. Гете у перекладі В. Кирейка), «Маки» ор. 255 (слова М. Луківа), «Мелодія» ор. 269-а (слова Ю. Словацького), «Сумую» ор. 217 (слова С. Шафар), «Відлетіло листя» та «Січневий храм» ор. 228 (слова П. Перебийноса), «Весняне диво» та «В'ється пісня голосна» ор. 230 (слова З. Ружин), «Дайте крила мені» ор. 231 (слова В. Антонюк), «Коли в твої очі дивлюся» ор. 234 (слова П. Тичини), «Вертайте музику душі» ор. 235 (слова О. Матушек), «Пахнуть липи» ор. 254 (слова Я. Черногуза) та «Давньоєгипетська пісня» ор. 294 на слова Лесі Українки.

Композиційна пропорційність, гармонійність, логічність форми, індивідуальна музична мова характерні й для фортепіанної творчості В. Кирейка. Протягом 2000-х років він написав: «24 прелюдії» ор. 221, п'ять фортепіанних сонат (від Восьмої до Тринадцятої, присвячені авторці цих тез), «Вальс-фантазія» ор. 265 та «Вальс-багатель» ор. 286 (теж присвячені І. Шестеренко), а також три ноктюрни (з четвертого по шостий), Фантазія ор. 238, три п'єси («Гумореска», «Експромт» і «Дума») ор. 280, чотири інтермецо ор. 287, п'ять багатель ор. 285, два експромти ор. 288, дві казки ор. 289, Варіації ор. 277 та ор. 291, «Балетна сюїта в п'яти частинах» ор. 292 та «Козацький марш» ор. 295.

Не минув В. Кирейко і камерно-інструментальні жанри: 2004 року створені Фортепіанний квінтет ор. 232, а 2011 року — фортепіанний квартет ор. 275. Цього ж року були написані П'ятий і Шостий струнні квартети (ор. 278 і 279).

В останні роки життя В. Кирейко редагував свої твори, написані у попередні роки, створював повторні редакції. У цьому виявлялося критичне ставлення до написаного. Так, 2008 року створено другі редакції його «Симфонічних варіацій» для фортепіано з оркестром (ор. 166), присвячених

авторці цих тез, та неповторної поетично-романтичної «Фантазії» для фортепіано з камерним оркестром (ор. 195), прем'єра якої відбулася 2011 року на фестивалі «Київські прем'єри сезону» у виконанні І. Шестеренко та Національного ансамблю солістів «Київська камерата» під орудою народного артиста України В. Матюхіна.

Аналізуючи останні твори В. Кирейка, звернемо увагу на лаконічність музичної форми і виражальних засобів, камерність викладу, посилення ролі складних поліфонічних контрапунктів і тональних відхилень. При тому завжди оригінальним зберігається стиль творів композитора попередніх років з яскраво окресленим народнопісенним мелодизмом. Це особливо помітно в останніх двох фортепіанних сонатах: ор. 293 (*соль мінор*) і ор. 297 (*сі мінор*). Майстерно виписані тричастинні цикли мінімізовані (обсягом не більше однієї частини з попередніх циклів), проте сповнені глибокого змісту і драматургічного розвитку.

Особливою простотою виражальних засобів, незвичним для В. Кирейка лаконізмом форми й фактури і помітній глибині музичного мислення позначені останні 15 обробок українських народних пісень для голосу й фортепіано у Співанику «Ой, у гаю, при Дунаю» ор. 299. Можливо, ці твори могли би стати початком нового етапу творчості композитора, проте його життя обірвалося 19 жовтня 2016 року: він не дожив до свого 90-річчя лише два місяці.

Протягом останніх років в Україні зростає зацікавлення творчістю Віталія Кирейка у сучасних виконавців та молодих дослідників. Його музичні твори все частіше звучать не тільки в концертах, присвячених його пам'яті, а й у програмах молодих вокалістів та інструменталістів.

Список використаної літератури

1. Антонюк В. Г., Шестеренко І. В. Портрет композитора в інтер'єрі часу: Віталій Кирейко // Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського : наук. журн. Київ, 2016. № 2 (31). С. 114–122.

2. Шестеренко І. В. Нова опера В. Д. Кирейка «Бояриня». Прочитання драми Лесі Українки в контексті часу // Українське музикознавство : наук. журнал. Вип. 35. Київ, 2006. С. 283–302.

3. Шестеренко І. В. Творчість Віталія Кирейка в аспекті біографічних досліджень : дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Львівська нац. муз. акад. України ім. М. В. Лисенка. Львів, 2009. 253 с.

4. Шестеренко І. В. Творчість Віталія Кирейка в курсі історії української музики : навч.-метод. посібник. Київ : Купріянова О. О., 2008. 428 с.

ШИЛЕНКО Л. А.

Київський національний університет культури і мистецтв; здобувач кафедри мистецтвознавства (Київ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0003-0069-6880>

УЧАСТЬ СВІТОВИХ ДИЗАЙНЕРІВ У ПІДГОТОВЦІ МУЗИЧНО-ТЕАТРАЛЬНОЇ ВИСТАВИ

У світовій культурі поширені тенденції синтезу різних видів мистецтв. Особливо це помітно в театральному мистецтві, передусім у галузі сценографії. Музичний театр від початку є синкретичним, оскільки поєднує в собі музику, поезію, спів, балет, живопис, архітектуру, світло, грим. Органічна синкретичність музично-театральних жанрів збагачується новими, сучасними видами творчості. Як результат — активне залучення до академічного оперного та балетного театру відео-засобів, світлових та піротехнічних шоу, галузі високої моди, циркового мистецтва, боді-арту тощо.

Серед найновіших видів таких поєднань у створенні театральної вистави є використання авторського дизайнерського одягу як театрального костюму. З театром активно співпрацювали художники, дизайнери та бренди: Пабло Пікассо, Коко Шанель (Coco Chanel), Версаче (Versace), Fendi, Ів Сен-Лоран (Yves Saint Laurent), Крістіан Лакруа

(Christian Lacroix), Prada, Valentino, Александр МакКвін (Alexander McQueen), Келвін Кляйн (Calvin Klein) і Джорджо Армани (Giorgio Armani).

Така співпраця здійснюється з різною метою: від суто рекламних дизайнерських акцій до популяризації власне музично-театрального мистецтва і залучення нової аудиторії музичного театру через світ моди. Ця тенденція сягає ХХ століття. Видатний художник Пабло Пікассо ще 1919 року створив костюми для «Трикутного капелюха» («El sombrero de tres picos») на музику Мануеля де Фальї. У 1924 р. все-світньо відомий бренд Коко Шанель працював над костюмами для персонажів балету С. Дягілєва «Блакитний експрес» («Le Train bleu»).

Британський модельєр Александр МакКвін [Alexander McQueen], співпрацюючи 2009 року з Паризькою національною оперою, розробив одяг для героїв балету «Еоннагата» («Eonpagata»), що сприяло значному успіху постановки. Як зазначає дослідниця Джудіт Макрелл [Judith Mackrell], «конструкції МакКвіна були і чудовими, і трансгресивними — завдяки фантастичному поєднанню військової форми, кабуки та криноліну. МакКвін зачарував візуальним світом “Еоннагати”» [3].

Майстри італійського бренду Версаче (Versace) часто співпрацювали з італійською оперою Ла Скала. Дизайнери розробили балетні костюми для постановки балетів «Легенда про Йосифа» («La Légende de Joseph», 1982) «Саломея» («Salome», 1987) Р. Штрауса, опери «Дон Паскуале» Г. Доніцетті (1984). У 1989 році працівники компанії Версаче пошили одяг для артистів для постановки в оперному театрі Сан-Франциско (San Francisco Opera) балетів «Каприччо» і «Жар-птиця» І. Стравінського [5].

Розроблені брендом Версаче костюми для постановки Королівського театру у Лондоні викликали велику зацікавленість публіки, і кількість глядачів на прем'єрі суттєво зростає, значна їх частина прийшла до оперного театру вперше.

У 2010 році французький дизайнер Крістіан Лакруа (Christian Lacroix) працював над замовленням Берлінської

державної опери (Staatsoper Berlin) з виготовлення барокових костюмів для «Агріпіни» («Agrippina») Г. Ф. Генделя. Того ж року модельєри італійського бренду «Prada» пошили вбрання для персонажів опери «Аттіла» Дж. Верді, постановка якої відбулася в Метрополітен-опера. Дизайнерка Міуччія Прада (Miuccia Prada) зазначала: «Моєю улюбленою справою в цьому проєкті були експерименти в іншій, непростій галузі. Я хотіла працювати більше як дизайнер одягу, а не костюмів. Відправна точка [з костюмом] зовсім інша, оскільки історія вже є, а сценографія та сама опера накладають деякі реальні обмеження» [1].

Проте не завжди співпраця режисера й модельєра є вдалою і доречною. Так, сценічний одяг, виготовлений 1995 року Джорджо Армани для постановки опери «Так чинять усі» В. А. Моцарта в театрі Ковент-Гарден, видався таким, що не відповідав жанру комедії і характеру музики. Вишуканої естетики і стриманих кольорів виявилось недостатньо, щоб перетворити просто стильне вбрання на повноцінний театральний костюм.

Участь провідних світових дизайнерів у підготовці музично-театральної вистави — це один зі способів залучити до відвідування театру нову аудиторію та сприяти популяризації постановки. Завдяки театральним костюмам модельєри мають можливість вдатися до вільного творчого пошуку, не обтяженого комерційними планами, продемонструвати своє мистецтво у найбільш елітному музично-театральному жанрі — опері. Вони можуть вільно експериментувати, забезпечивши себе надійною рекламою. Успіх такої творчої діяльності залежить від здатності модельєра перейнятися режисерською ідеєю та вміння працювати з музичними жанрами, адже костюми — лише частина візуального аспекту вистави, а не головний його об'єкт. Використання дизайнерського одягу як екстравагантного й естетично цілісного мистецького явища для видовища — головна мета постановників вистави. Якщо її досягнути — з'являється шанс на успішну інтерпретацію сценічного матеріалу.

Список використаної літератури

1. Greene L. Theatrical tradition puts Prada on centre stage. URL: <https://www.ft.com/content/1af36a24-230f-11df-a25f-00144feab49a/> (accessed: 13.08.2019).
2. Legierska A. Opera Haute Couture. Wielka moda na wielkiej scenie. URL: <https://culture.pl/pl/artykul/opera-haute-couture-wielka-moda-na-wielkiej-scenie>. (accessed: 25.08.2019).
3. Mackrell J., Jefferson Hack's fashion-dance mashup: Dancers from Tanztheater Wuppertal perform in Prada. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2015/apr/15/jefferson-hack-fashion-dance-tanztheater-wuppertal-prada-movement> (accessed: 13.08.2019).
4. Mackrell J. The kings and queens of couture — and their most dazzling dance creations. URL: <https://www.theguardian.com/stage/2018/jan/16/dancer-prada-couturecatwalk-ballet-alexander-mcqueen> (accessed: 15.08.2019).
5. The theatre of fashion, stage costumes by great fashion designers. URL: http://www.culturaitalia.it/opencms/en/contenuti/eventi/event_2536.html?language=en (accessed: 15.08.2019).

ЯЛОВЕНКО О. В.

Івано-Франківська філармонія імені Іри Маланюк; солістка. Івано-Франківське музичне училище імені Дениса Січинського; викладач. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка; здобувач кафедри історії музики (Івано-Франківськ, Україна).

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9376-5173>

ВОКАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ

ЄВСЕВІЯ МАНДИЧЕВСЬКОГО В КОНТЕКСТІ МУЗИКИ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ ЄВРОПЕЙСЬКОГО КОНТИНЕНТУ

Камерно-вокальна музика Євсевія Мандичевського є маловідомою сторінкою творчості українського композитора-діаспорника — автора численних кантатно-ораторіальних,

хорових, інструментальних та вокальних композицій, які починають нове життя в національному звуковому просторі. Родом із Буковини, вихованець С. Воробкевича, близький друг і соратник Й. Брамса, «музичний архіваріус Європи», провідний вчений межі ХІХ–ХХ століть, Є. Мандичевський залишив об'ємну композиторську спадщину, у якій є численні зразки вокальних творів.

Українська тематика у творчому доробку митця представлена кантатою «Буковий край» (1802), одинадцятьма українськими хорами, два з них написані на слова Т. Шевченка («Ой, діброво», триголосний канон «І день іде, і ніч іде»). Зауважимо, що рідна сестра композитора Катерина була керівником українського хору «Буковинський Боян», з учасниками якого неодноразово виконувала композиції брата. Є. Мандичевський був також учнем і відданим другом С. Воробкевича, який вочевидь передав йому любов і повагу до української народної пісні та авторського солоспіву¹ [2]. Особливо шанобливо ставився Є. Мандичевський до жанру обробки народних пісень, опрацювавши велику кількість українських, румунських, німецьких, угорських, італійських народних пісень. Серед яких виділяється цикл «200 українських пісень Буковини», над яким працював митець із буковинським фольклористом О. Воевідкою. Композитор писав музику до текстів Т. Шевченка, Ю. Федьковича, своєї сестри К. Мандичевської², палкої пропагандистки творчості

¹ У цьому контексті варто згадати і про дружні стосунки Є. Мандичевського з українським художником Юрієм Пігуляком, у домі якого близько заприятелював з Ольгою Кобилянською та її братом Максимом. З ним Є. Мандичевський, відвідуючи Чернівці, часто музикував, наприклад, залюбки грали тріо Л. Бетховена.

² Катерина Мандичевська (1867–1957) закінчила теологічний факультет університету, викладала музику в Чернівецькому жіночому ліцеї, була учителькою вокалу та диригенткою хорів, пропагувала музичну творчість свого знаменитого брата. Вона постійно підтримувала з ним зв'язок. Так, 22 лютого 1913 року в дівочому православному ліцеї в Чернівцях Катерина Мандичевська організувала торжества на честь Юрія Федьковича, де хор під її керівництвом представив про-

Ю. Федьковича. Так, на його слова композитор написав такі твори: «Оскресни, Бояне», «Кобзарська зірниця», «Зозулька», «Наш рідний край», «Однако». На український текст драматичної балади Ю. Федьковича «Сестра» (1862) створене й нещодавно віднайдене однойменне жіноче вокальне тріо в супроводі фортепіано — лірико-драматична поема, з яскравим наспівним мелодизмом, сповненим українськими народнопісними інтонаціями, поліфонізованою фактурою з пізньюромантичною ускладненою гармонічною вертикаллю.

Дослідники музики української діаспори щодо творчості Є. Мандичевського вказують на «18 румунських пісень» для голосу і фортепіано ор. 7 та «Любовні сцени: цикл 15 романсів із Тосканських мелодій» на слова Ф. Грегоровіуса для голосу і фортепіано ор. 10. (за Г. Карась) [1]. Однак, як виявилось в процесі дослідження, камерно-вокальна творчість композитора представлена значно більшим корпусом композицій. У єдиній на сьогодні монографії про Є. Мандичевського К. Лямбура [3] надано великий список вокальних сольних та ансамблевих творів. У ньому знаходимо відомості про численні обробки народних пісень, зокрема це низка обробок народних пісень для голосу з фортепіано, серед яких є українські, російські та молдавські пісні. У тритомнику «200 популярних пісень Буковини»: у першому томі (1922) — 52 пісні; другому (1923) — 80; третьому (1924) — 68 пісень, серед яких чимало й українських.

Лише невелика частина вокальних творів Є. Мандичевського опублікована. Серед виданих творів: «Зулейка» ор. 1 — цикл для тенора і фортепіано на тексти Мірзи Шаффі в перекладі Ф. Боденштедта; «Трени» ор. 2 — цикл для мецо-сопрано на слова А. Шаміссо з присвятою професорові Р. Фуксу; «Сходить повний місяць» ор. 3 — п'ять пісень на слова Й. В. Гете для сопрано, мецо-сопрано, скрипки і фортепіано, що відзначаються глибоким ліриз-

граму з творів на слова Т. Шевченка та Ю. Федьковича. Були виконані і три композиції Є. Мандичевського на слова Юрія Федьковича, серед яких, ймовірно, прозвучала й «Сестра».

мом, монологічністю (наприклад, № 1 «Ти хочеш мене залишити відразу?»); «Дитячі пісні» на тексти німецьких поетів і дует «Алое» на слова В. Грільпарцера для двох жіночих голосів у супроводі фортепіано, які були видані свого часу у Відні (видавництво Гутмана) та Ляйпцигу. Згадані «18 Румунських пісень» ор. 7 у німецькому перекладі Й. Відмана, видані у Ляйпцигу, становлять цикл авторських солоспівів (особливо виділяються щемливо-трагічні «Травневі дзвони» для сопрано, скрипки і фортепіано).

Рукописними досі залишаються «8 пісень для різних чоловічих голосів» ор. 4 у двох зошитах; вокальний цикл для різних голосів, флейти і клавіру «З минулого» на тексти різних поетів. Романси, написані на власний текст 1889 р. — «У сутінках» для дуету сопрано і мецо-сопрано у супроводі альту, віолончелі і фортепіано ор. 3 № 2 та «Проведи мене в свої поля» («Пісня для Евсебія на Різдво») — чудові лірико-споглядальні монологи, сповнені дискретної шляхетності та глибокого почуття. Не менш цікавими є «Три пісні для тенора» на слова Р. Баумбаха (1885); «Сім пісень для різних голосів» на тексти Р. Баумбаха, К. Шмідта, Н. Ленау, серед яких особливою красою і довершеністю вирізняється психологічний пейзаж для сопрано, скрипки і фортепіано «Вечір» на текст Н. Ленау. Із «Дев'яти пісень для тенора» на слова Г. Шмідта (1889) особливо вражає солоспів «Від святого Нілу», сповнений молитовно-гімнічного, майже брукнерівського відчуття космогонії. Витонченими психологічно-настрояними картинами є «Дві пісні з Рюккерта»: «Вода мовчання» та «Весняна омана» ор. 5 (1889). Цікавим ансамблевим вирішенням вирізняються «Великодній день» і «Шлях Амменона» — дві пісні для альту в супроводі альту і фортепіано на слова К. Вагнера. «Скрипка і вітер» на текст К. Моргенштейна для середнього голосу, скрипки і фортепіано (1910), вражає віртуозною партією скрипки, яка в поєднанні з вокальним монологом творить експресіоністичну картину розпачу людської душі.

Вплив Й. Брамса безперечно відчутний у вокальній творчості композитора, проте аналогії з А. Брукнером, Г. Малером, Х. Вольфом більш відповідні сецесійній, пост-

романтичній традиції (особливо щодо ускладненої поліфонічно-гармонічної вертикалі). Превалюючим для Є. Мандичевського є монологічний тип викладу, його вокальні партії і вимовно-речитативні, і сповнені чудового мелодизму, та завжди відзначаються шляхетною стриманістю, що посилює глибину емоційно-психологічних станів героїв, а декотрі з пісень є справжніми драматичними чи навіть експресіоністичними поемами. Таким є і нещодавно віднайдений чоловічий квартет у супроводі фортепіано «Alpenjaeger» на текст Ф. Шіллера, написаний 1905 р. для Вищої православної реальної школи Чернівців. Прем'єра цього твору відбулася з нагоди вшанування пам'яті Фрідріха Шіллера у виконанні квартету вчителів під фортепіанний акомпанемент брата композитора Григорія Мандичевського. Переважно ансамблевий вокальний та вокально-інструментальний формат (дуети, тріо чи соло зі скрипкою, флейтою, альтом, віолончеллю і фортепіано) вокальної музики Є. Мандичевського становить оригінальний та непересічний «поглиблений» пласт камерної вокальної лірики межі XIX–XX століття.

Список використаної літератури

1. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012, 1164 с.
2. Кияновська Л. О. Євсевій Мандичевський у музичній українці // Українська музика. 2012. № 1 (3). С. 38–47.
3. Lambour Ch. Eusebius Mandyczewski — Nachklänge eines Meisters. Innsbruck, 2014. 119 S.

Наукове видання

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

Тези доповідей

**Четвертої міжнародної науково-практичної конференції.
Національна музична академія України імені П. І. Чайковського.
Київ, 5–7 листопада 2020 року**

Наукове редагування — *О. О. Дерев'янченко,*

О. Г. Таранченко, Л. А. Гнатюк

Літературне редагування — *Лідія Світайло*

Верстка і макетування — *Л. А. Гнатюк*

Формат 60×84 1/16

Папір офсетний. Гарнітура Georgia, Times, Arial.

Обл.-вид. арк. 10,77. Ум. друк. арк. 12,79. Наклад 300

Національна музична академія України

імені П. І. Чайковського, 01001, м. Київ,

Вул. Архітектора Городецького, 1-3/11.

Телефон (044) 279-07-92. Факс (044) 279-35-30

Свідоцтво про державну реєстрацію юридичної особи:

Серія А01, № 20668 від 11.01.2008 р.

Свідоцтво про державну реєстрацію

друкованого засобу масової інформації

Серія КВ, № 15129-3701 Р від 30.04.2009 р.