

Міністерство культури та інформаційної політики України
Львівська національна музична академія
імені М. В. Лисенка

НАУКОВІ ЗБІРКИ

**Львівської національної музичної
академії імені М. В. Лисенка**

**Scientific collections of the Lviv National Music
Academy named after Mykola Lysenko**

Засновано в 2000 р.

Випуск 46

**МУЗИКОЗНАВЧИЙ
УНІВЕРСУМ**

Львів
2020

УДК 78.2

Н 34

Рекомендовано до друку Вченою радою ЛНМА імені М. В. Лисенка
(протокол № 2 від 26.02.2020 р.)

Свідоцтво про державну реєстрацію КВ № 16175–4647Р від 20.11.2009 року

Редакційна колегія:

Головний редактор – Академік НАМ України, кандидат мистецтвознавства,
професор, Народний артист України Ігор ПИЛАТЮК

Заступник головного редактора – Заслужений діяч мистецтв України,
кандидат мистецтвознавства, професор Ольга КАТРИЧ

Члени редакційної колегії:

доктор мистецтвознавства, професор Ірина БЕРМЕС

доктор мистецтвознавства, професор Юрій МЕДВЕДИК

доктор мистецтвознавства, професор Наталія СИРОТИНСЬКА

доктор мистецтвознавства, професор Тереса МАЗЕПА

кандидат мистецтвознавства, професор Мирослава ЖИШКОВИЧ

Рецензенти:

докт.пед.наук, проф. Андрейко О. І.; канд.мист., доц. Антонюк І. М.;

канд.мист. Бура А. Я.; канд.мист. Завісько Н. З.; канд.мист. Загнітко К. М.;

канд.мист. Карапінка М. З.; докт.мист., проф. Кияновська Л. О., докт.мист.,

проф. Козаренко О. В.; канд.мист. Куриляк І. І.; канд.мист., проф. Майчик О. І.;

канд.мист. Мартинова Н. І.; канд.мист., доц. Назар Л. Й.; канд.мист.,

доц. Новакович М. О.; канд.мист., доц. Рибак Ю. П.; канд.мист. Старко В. Г.,

канд.мист., доц. Сидоренко Л. В.; докт. мист.,

проф. Сиротинська Н. І.; докт. мист., проф. Шуміліна О. А.

Редактори-упорядники –

кандидат мистецтвознавства, професор Ольга КАТРИЧ

кандидат мистецтвознавства Антоніна ЧУБАК

Технічний редактор –

кандидат мистецтвознавства Антоніна ЧУБАК

Наукові збірки індексуються в міжнародних наукометричних базах даних:

Research Bible, Google Scholar, Бібліометрика української науки,

Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського

Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені
Н 34 М. В. Лисенка. Львів, 2020. Вип. 46: Музикознавчий універсум. 400 с.

Випуск 46 Наукових збірок ЛНМА імені М. В. Лисенка «Музикознавчий універсум» присвячений проблемам музичного виконавства, композиторської творчості, історії і теорії музики.

Висловлені в статтях ідеї можуть не збігатись з поглядами редакційної колегії. За точність викладених фактів та коректність цитувань відповідальність несе автор.

УДК 78.2

© ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2020

ЗМІСТ

СУЧАСНИЙ ДИСКУРС МУЗИЧНОЇ НАУКИ

Мирослава Новакович Українська знаковість творчості Бориса Лятошинського.....	6
Мар'яна Ферендович На початку зіркового шляху: штрихи до портрета диригента Артура Родзінського.....	19
Софія Петлій Національні виміри творчої особистості Ігоря Маркевича.....	31
Ірина Куриляк Мистецько-артистична діяльність Богдана Дерев'янка: з історії створення та творчого розвитку Гуцульського ансамблю пісні й танцю	42
Мирослава Чорнобай Соціокультурна зумовленість українського фортепіанного мистецтва в еміграції першої третини ХХ століття	53
Наталія Мартинова Урбаністичні інтенції в європейському музичному континуумі початку ХХ сторіччя у контексті віддзеркалення процесу еволюції форм колективної комунікації.....	67
Ярина Горбачевська Шляхи розвитку жанру сонати для альту соло впродовж першої половини ХХ-го століття (панорамний огляд).....	81
Любава Сидоренко Неоромантизм та неофольклоризм як провідні стильові вектори постмодерної парадигми	105

**УКРАЇНСЬКА ІНТЕРПРЕТОЛОГІЯ:
ПОШУКИ, ТЕКСТИ, ВІДКРИТТЯ**

Лілія Назар Творчість Станіслава Людкевича під знаком українського вітаїзму.....	123
---	-----

Наталія Посікіра Особливості фортепіанного звукопису у творах львівських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття	146
Оксана Рапіта Фортепіанна соната Зинові Лиська: стилістика і виконавська традиція	162
Антон Пославський Семантика і техніка у камерно-інструментальному письмі Антона Веберна: від традиції до альтернативи	173
Наталія Самострокова Етнохарактерні засади скрипкового концерту Мечислава Карловіча	183
Андрій Макаревич Третій фортепіанний концерт Петра Чайковського: питання «затемненої» біографії	195
Ярослав Горбаль Особливості сучасного духовного ансамблевого виконавства: організація та навчання гри в ансамблі духових та ударних інструментів	206
Ярослав Жовнірович Кларнет у складі троїстих музик: імплантація традиційного ансамблевого утворення в творчості Левка Колодуба	227
Роман Антонюк Формування жанру вокального чоловічого квартету в європейській культурі: історичний дискурс	242

ЕСТЕТИКО-ФІЛОСОФСЬКИЙ ТА МЕТОДОЛОГІЧНИЙ ВИМІР МУЗИКОЛОГІЇ

Наталія Сиротинська Вплив німецьких музично-теоретичних трактатів на створення української п'ятилінійної нотації	270
Чен Менвей Приклади навчання у зарубіжних фахівців на ранньому етапі професіоналізації скрипкового мистецтва Китаю	285

Фен Їжань

Засади фортепіанної педагогіки професора
Чжоу Гуанженя 296

Тетяна Молчанова

Жінки-композиторки: гендерна політика часу 311

Марія Герєга

Дидактична творчість Оксани Бірецької в
контексті її культурно-організаційної діяльності 332

Любомир Мартинів

Хорова справа як сенс педагогічної і наукової
діяльності Ірини Бермес (до 65-річчя від
дня народження) 343

Анна Утіна

Використання асоціативного мислення при
визначенні тризвуків та їх обернень на слух 354

Жао Джін

Глобалізаційні виміри розвитку музичної
культури Сходу 370

Антоніна Чубак, Ольга Катрич

Феномен творчої зрілості композитора: типологічні
аспекти 389

СУЧАСНИЙ ДИСКУРС МУЗИЧНОЇ НАУКИ

УДК 78.27

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2020.46.6.18>

Мирослава Новакович

УКРАЇНЬСКА ЗНАКОВІСТЬ ТВОРЧОСТІ БОРИСА ЛЯТОШИНЬСЬКОГО

Новакович Мирослава Олександрівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів (Україна). E-mail: golowersa63@gmail.com
ORCID 0000-0002-5750-7940

Українська знаковість творчості Бориса Лятошинського

У пропонованій статті Б.Лятошинський постає як носій української ідентичності в національній музичній культурі першої половини та середини ХХ століття. Зазначається, що його музика в часи панування пролетарського ідеологічного дискурсу вважалася складною для слухацького сприйняття через свою виразну інтелектуальну складову і глибоку символічність. Наголошується на тому, що протягом 1920-х років у середовищі українських музикантів існував поділ на власне українських композиторів та російських, оскільки останні не прагнули інтегруватись в тогочасну українську культуру як «селянську» й «вузько етнографічну». Обґрунтовується безпідставність тверджень про тогочасну орієнтацію Б. Лятошинського як російського композитора, що жив і працював в Україні. Адже саме у 1920-ті роки він пише «Увертюру на чотири українські теми», хорову мініатюру на слова Т. Шевченка «Тече вода в синє море», оперу «Золотий обруч» - твори, що стали знаковими для української культури і визначили подальший вектор творчої діяльності митця.

Зуважується, що композитор завжди намагався виявити саме драматичні риси у тих етностильових темах, інтонації яких він використовував. Констатується що у застосуванні Лятошинським знаків західноєвропейської та національної музичної семантики існує певна спільність, основу якої складає експресивна мовленнєва функція. Тому ці знаки у творчості митця перетинаються саме у площині трагічного. З мелодії ліричних пісень композитор зазвичай вибирає фрагменти, позначені драматичними рисами, і тим самим докорінно змінює їх характер.

Наголошується на слов'янській ментальності, як інтонаційній домінанті та стильовому орієнтірі мислення Лятошинського. Моделюючи особливості усного коду, він використовує найхарактерніші ознаки не тільки української етномузичної інтонаційності, але й західної та південнослов'янської, знаходячи спільні риси та поєднуючи їх у своїх творах.

Ключові слова: музична семантика, експресивна мовленнєва функція, міфологізм, риторичні знаки.

Постановка проблеми. Глибинні сенси музичної спадщини Бориса Лятошинського, одного з найвидатніших композиторів ХХ століття, неможливо осягнути без глибокого розуміння усього тогочасного радянського культурного та суспільно-політичного контексту. Адже музичні твори є мистецькими зразками «сконденсованого людського життя» і однією з форм «вираження того самого духовного змісту, тих самих людських ідей та змагань» [4, с. 35]. Б. Лятошинський як композитор, що окреслив катакомбний тип музичної культури радянської України першої половини ХХ ст., фактично залишався єдиним послідовним модерністом, чільною постаттю національного музичного маргінесу як конструктивної опозиції до офіційного, штучно створеного пролетарського канону. І навіть, незважаючи на нечисленні випадки у його творчій біографії (опера “Щорс”, “Урочиста кантата”, симфонічна поема “Возз'єднання), коли композиторові доводилося писати твори, які у наш час можна трактувати як кон'юнктурні, він не намагався пристосуватися до режиму, а своїм мистецтвом руйнував засади його тоталітарного культурного канону.

Музика Б. Лятошинського (минуло вже понад 50 років із дня його смерті) й досі залишається складною для слухацького сприйняття через свою виразну інтелектуальну складову, глибоку символічність, зашифрованість. Композитор, прагнучи донести до слухача особисте, неприховано трагічне розуміння ходу національної і світової історії, послуговується риторичними знаками тієї високої європейської культурної традиції, що веде свій відлік від музично-філософських послань Й. С. Баха, Л. Бетговена, Р. Вагнера й Г. Малера, а в наш час, через втрату культурних сенсів, «прочитується» і розшифровується з дедалі більшими труднощами. В українській, традиційно хоровій та вокальній музиці Лятошинський не лише першим звернувся до жанру драматичної

філософської симфонії, а й продемонстрував високу професійну майстерність, переконливо доводячи зрілість цієї культури, її здатність до опанування складних мистецьких форм і спроможність до глибоких філософських рефлексій. Цілком передбачувано, що спосіб мислення композитора увійшов у конфлікт з тими народницькими й неонародницькими параметрами норми, її шаблонами, що нав'язувались тогочасними партійними функціонерами в якості обов'язкового зразка для наслідування. Ба більше, Лятошинський постійно відчував на собі тиск не лише з боку влади, а й від своїх колег, що репрезентували офіційний канон «нового пролетарського мистецтва», що почав формуватися у радянській культурі всередині 1920-х років.

Аналіз досліджень і публікацій. Слід зазначити, що упродовж останніх десятиліть написано чимало праць, у яких різнопланово проаналізовано творчість Б. Лятошинського. Його музика розглядалася не лише в контексті спадкоємності національної музичної культури, але й у порівнянні із здобутками представників інших композиторських шкіл. Творчій постаті композитора присвячені роботи М. Копиці, М. Новакович, І. Савчука, Т. Гомон, О. Козаренка, Т. Бачул, О. Рожака та інших. Однак у вивченні музичної спадщини майстра є ще багато незаповнених лакун і недосліджених проблем. Однією з них і далі залишається проблема втілення національного в його музиці.

Тому **метою** пропонованої статті є виявлення рівня індивідуальної музичної ідентичності Б.Лятошинського як композитора глибоко українського за своєю сутністю.

Виклад основного матеріалу. Серйозне зацікавлення Б. Лятошинським у 1920-х роках творчістю представників «нововіденської школи» на чолі з її лідером А. Шенбергом дало імпульси до ускладнення його музичної мови у ранніх камерно-інструментальних та вокальних творах. Водночас воно засвідчило зміну українського «горизонту сподівань» і вихід у «широкий простір європейського модерного мислення та письма» [6, с.37]. Але з іншого боку, для молодого тоді ще Б. Лятошинського це таїло небезпеку залишитися поза межами мистецького українського середовища, яке у той час формувалось.

Національна культура, що на початку 1920-х років страждала від слабкої матеріальної бази й недостатності фінансування, змушена була вести боротьбу з проявами великодержавного російського

шовінізму. У цьому контексті достатньо згадати славнозвісну «теорію боротьби двох культур» одного з тогочасних найвищих чиновників української компартії росіянина Дмитра Лебеда. Йшлося взагалі про доцільність самостійної української культури, оскільки в російських інтелігентських колах популярними були ідеї П. Струве про єдину загальнодержавну російську культуру, обов'язкову для усіх українців, у той же час для росіян, які мешкали в Україні, знання й оволодіння українською було не потрібним. Щодо самого Д. Лебеда, то цей неосвічений і малокультурний «більшовик» (чорнороб і помічник слюсаря) вважав, що російська культура в Україні пов'язана з містом, у той час як українська — з селом, а тому в недалекому майбутньому російська культура приречена на перемогу над українською. Відомо, що «теорія двох культур» є далеко не новою. Її витоки слід шукати в ренесансній «цивільності», про яку Чарльз Тейлор пише, «що ми маємо, але чого не має решта, ті, кому бракує досконалості, вишуканості, важливих досягнень [...] ця решта є “дикунами”» [9, с.162]. На думку філософа, підґрунтям цивільності є протиставлення життя у місті та життя поза містом. Але якщо місто, як осередок людської цивілізації, розглядається у його найвищих та найкращих проявах, то тим, хто живе поза містом, а отже – дикунам, усього цього бракує. Теорія Д. Лебеда недвозначно натякала на закономірну відсталість «варварської» української «селянської» культури від «високої міської російської». Тим молодим митцям, які включилися у процес українізації, рекомендувалося обмежувати себе жанровою та мовно-інтонаційною сферою, що була тісно пов'язаною з масовою піснею та музичним фольклором. Наслідком стало прямолінійне, «звужене» розуміння багатьма композиторами своєї «українськості», втрата «“інформаційності” знаків національної музичної мови, зрештою, самої її природи як специфічної мистецької семіологічної системи» [3, с. 188]. Але не тільки музичні тексти Б.Лятошинського, написані ускладненою мовою, були задалегідь призначені на неуспіх, така сама доля спіткала й поодинокі його «ідеологічні» твори, сучасні у сенсі музичного мовлення, але значно доступніші для широкого загалу. Йдеться про оперу «Щорс», лібрето до якої створили визначні майстри художнього слова Іван Кочерга та Максим Рильський. Композитор не випадково почав працювати над нею у 1937 році, оскільки це був час наймасовіших і найжорстокіших сталінських репресій стосовно української інтелектуальної та

культурної еліти. Лятошинський зазначив, що лібрето йому дуже сподобалося, а в самій опері він використав багато народних і старих революційних пісень, а також дещо спростив свою мову. У результаті відбору для постановки у Ленінграді перевага була віддана однойменному твору маловідомого дніпропетровського диригента та композитора Володимира Йориша, який, за влучним зауваженням композитора, писав у стилі тогочасного «українського управління мистецтв», а якщо висловитись зрозуміліше, то в стилі «Запорожця за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського [5, с.283].

Відомо, що таке сплановане “програмування” певних культур, як це відбувалося з українською, стало причиною відмежування від неї багатьох композиторів і навіть їх небажання вважати себе українськими митцями. Підтвердження цьому можна знайти в епістолярній спадщині композитора, зокрема у його переписці зі своїм педагогом і близьким другом Рейнгольдом Гліером. Киянин за походженням, Гліер, залишивши у 1919 році посаду директора Київської консерваторії, у 1920 році виїхав до Москви, обґрунтовуючи своє рішення тим, що «жити сучасному композиторові, та ще й молодому, в такій провінції, як теперішній Київ, - це означає майже себе поховати [...] був час, коли мені здавалось, що в Києві можуть бути створені такі умови (йдеться про Москву та Петроград – *М. Н.*), але тепер я переконуюсь, що Києву ніколи не наздогнати Москву, Петроград чи взагалі закордон» [5, с.33].

Відомо, що упродовж 20-х років у середовищі українських музикантів ще залишався існувати поділ на власне українських композиторів та російських. Останні не прагнули інтегруватись в сучасну українську культуру як «селянську» й вузько етнографічну. До таких митців поруч з Б. Яновським, Л. Лісовським, Б. Яворським, Л. Штейнбергом був зарахований і Б. Лятошинський. Але якщо проаналізувати композиції, створені майстром у 1920-тих роках, то твердження про Б. Лятошинського, як російського композитора, будуть безпідставними. Адже саме у цей час він пише «Увертюру на чотири українські теми» (1926), хорову мініатюру на слова Т.Шевченка «Тече вода в синє море» (1927, перша редакція), оперу «Золотий обруч» - твори, що стали знаковими для української культури і визначили подальший вектор творчої діяльності митця.

Насамперед слід звернути увагу на специфіку роботи Б. Лятошинського з етностильовим матеріалом. Прикладів

безпосереднього цитування фольклорних зразків у композитора небагато: українські народні мелодії в “Увертюрі на чотири українські теми” та в опері “Золотий обруч”, пісні “Закувала зозуленька” у другій частині “Українського квінтету” та “Гей у лісі в лісі” в четвертій частині (Тема з варіаціями) фортепіанного тріо №2, “Яром, хлопці, яром” у поемі “Возз’єднання”, прелюдях (тв.38) тощо. Зазвичай, Лятошинський використовує окремі інтонації та характерні звороти народних пісень, як це сталося з піснею “Журба за журбою” у Третій симфонії. Адже за основу другої теми вступу композитором взято мелодичний зворот з низхідною малою секундою та тонічною квінтою, тобто другу фразу мелодії, яка звучить особливо експресивно.

Як зауважила Т. Бондаренко, митець завжди намагається виявити саме драматичні риси у тих етностильових темах, інтонації яких він використовує. Це в однаковій мірі торкається і пісень ліричних, «що їх мелодія на перший погляд далека від драматизму» [1, с.14]. Відтак, можна констатувати, що у використанні Лятошинським знаків як західноєвропейської музичної семантики, так і національної існує певна спільність, її основу складає експресивна мовленнєва функція. Тут напрошуються паралелі з Шевченком, бо в Лятошинського (як і в Шевченка) використання фольклоризмів, зазвичай, пов’язується з категорією трагічного. Отже, і знаки європейської семантики, і національно-своєрідної – перетинаються у творчості композитора саме у площині трагічного.

Для підтвердження думки доцільно звернутись до четвертої частини “Слов’янської сюїти” (написаної композитором у 1966 році для симфонічного оркестру), що має назву “Траурна музика”. Звертає на себе увагу подібність її основної теми до мелодії народної пісні “Ой, у полі три криниченьки”. І це не випадковість, тому що Лятошинський вже звертався до згаданої пісні (йдеться про обробки народних пісень для хору а`capella). Але цікавим є те, що з широкою за своїм діапазоном (у межах нони) ліричної мелодії композитор вибирає тільки першу фразу, яку ритмічно та інтонаційно цитує майже дослівно. І саме вона якнайкраще відповідає трагічному настроєві цієї частини. Спочатку зобразимо тему у вигляді формули, де арабськими цифрами позначений контур мелодії, що йде вгору від основного звука, а римськими – вниз: 1VII 1232321| 3213212 | VII 1VII 122232321| VII 32132 VII 1|. Як видно з наведеної формули – це (за будовою) вузькообсягова, в межах тетраходу, замкнена мелодія

з опорою на першому ступені (es-moll). У пісенному фольклорі такий тип класифікують як мелодію стійкої рівноваги. На думку Ф. Колесси та К. Квітки, оліготонічні (вузькообсягові) теми є характерними для обрядової та епічної пісенності. Лятошинський не випадково вибирає із загального мелодичного контуру пісні саме першу фразу, бо:

- це пояснюється його тяжінням до епіки;

- для слов'янської пісенної епіки, особливо її архаїчних зразків, характерний речитативний реченнєвий колон, який «реалізується стало повторюваним, нерідко варійованими мелодичним рядом» [2, с.110], і в якому найбільш виразно виступає функція мовного первня.

Саме за таким принципом композиції будується четверта частина “Слов'янської сюїти”, де музична думка реалізується спочатку у фразі і де не виявляється контрастний матеріал, а відбувається лише повторення та варіювання початкової тези. Фактично, “Траурна музика” – це варіації на першу фразу пісні “Ой, у полі три криниченьки”. Лятошинський моделює тут найхарактерніші ознаки усного коду, використовуючи мелодику експозиційного типу з невеликим масштабом колона в межах кварти, з секундовим рухом, що характерно для музичного мислення у народній пісні, особливо в її архаїчних зразках. На першому плані тут – мовний, речитативний первень. Адже «повторення одного і того ж матеріалу, навіть з деякими варіаційними змінами, створює враження монотонії, концентрації уваги на одному психологічному стані» [2, с.111]. У “Траурній музиці” думка весь час повертається до однієї болісної трагічної події. Використовуючи принцип розвитку, в якому постійно повторюється мелодія експозиційного плану, композитор тим самим досягає ефекту величезної драматичної напруги та експресії. Ба більше, як стверджує С. Грица, аналогічний принцип простежується в голосіннях, у яких відбивається епічна тенденція мислення і для яких характерна “формульність” мелодичного викладу. Підсумовуючи сказане, можна стверджувати, що Лятошинський у четвертій частині “Слов'янської сюїти”, моделюючи ознаки усного коду, відтворює особливості народного голосіння. Це ж саме спостерігається у другій частині “Українського квінтету”, де основна тема, викладена в межах трихорду, постійно повторюється, створюючи враження голосіння. А як відомо, за теорією Ф. Колесси, існує генетичний зв'язок народних голосінь з

думами (основою в обох випадках є декламаційний, речитативний первень), що дає змогу розглядати згадані вище твори як одну з численних проєкцій думного коду в музиці Б. Лятошинського.

На приведених вище прикладах можна також побачити як композитор підходить до використання етностильового матеріалу, вибираючи з мелодії ліричної пісні фрагменти, позначені драматичними рисами, і тим самим докорінно змінює її характер. Як стверджує Є. Назайкинський, «цей особливий тип використання народного матеріалу можна визначити як тип, заснований на глибокій суб'єктивно-ліричній, експресивній трансформації фольклорного матеріалу, на такому його підпорядкуванню всім системам музичної організації, що склалися у професійній композиторській творчості, при якому його впізнання помітно знижується і він, продовжуючи нести в собі деякі смислові відтінки – у даному випадку скорботного голосіння, є у значній мірі темою-символом» [7, с.36].

Інтерес Лятошинського до давніх пластів слов'янського фольклору, як вже зазначалось, викликаний впливом візіонеризму, для якого стало характерним вживання архаїчного мовлення. Так, в “Увертюрі на чотири українські теми”, у якій майстер чи не вперше використовує усний мовний код, початкова тема – старовинна весільна пісня із збірки К. Квітки – належить до мелодій вузькообсягових, з “формульним” викладом музичної думки. До цього виду мелодики слід також зарахувати лейтмотив “золотого обруча” з однойменної опери, теми Захара Беркута та Дажбога. Остання у якості побічної партії введена композитором в епіко-драматичну Третю симфонію. В її основу покладено мелодію старовинної західноукраїнської колядки. У цьому випадку вражає глибоке проникнення Лятошинського в саму природу національного мелосу, тому що побічна партія якнайповніше відповідає епічному первню твору. Адже колядки, на думку С. Грици, «як явища ізохронні “мислять” епічно, незважаючи на їх відмінну від епосу функцію. Вони відбивають “епічну тенденцію мислення своєї епохи» [2, с.16]. І тут ми, очевидно зустрічаємось з явищем “інсайту”, коли композитор через мистецьке “освяння” вибирає саме такі теми.

Формульна природа оліготонічних тем знайшла своє втілення і в тих творах майстра, які репрезентують філософську лінію його музики. Йдеться про використання Лятошинським ефекту передзвону, який, зазвичай, набуває в його текстах великого

психологічного навантаження і майже не застосовується з програмною метою. Так, у другій частині Четвертої симфонії тема передзвону побудована на чергуванні інтервалів кварта та секунди, що вказує на її виразне етностильове походження. Аналогічний принцип покладено в основу теми хору “У старому місті” (чергування кварта та терції). Прагнення донести до слухача філософську ідею як симфонії, так і хорової мініатюри, використовуючи при цьому мелодику оліготонічного типу, пов’язане з “ритуальною”, “магічною” природою останньої (супроводжувала певні обрядові дії). У цьому проявляється міфологізм мислення композитора (суміщення теперішнього реального та минулого історичного часу, який набуває ірраціонального та трансцендентного виміру).

Це явище особливо характерне для Лятошинського в останній період його композиторської діяльності, який багатьма дослідниками визначається як “слов’янський”. Не випадково при написанні П’ятої симфонії устремління майстра були скеровані на пошук того інтонаційного матеріалу, в якому якнайповніше втілились найхарактерніші риси слов’янської пісенності. Це стосується як вузькообсягових поспівок, типологічно близьких до давньоруських билин (дві билинні теми із збірки Кірши Данилова), так і широкообсягових тем.

Аналізуючи в творчості композитора поле знаків національно-своєрідної семантики, слід звернути увагу на відтворення ним ладових особливостей, притаманних для музичного мистецтва усної традиції. Так, константними ладовими побудовами в українському фольклорі є лади еолійського, дорійського та міксолідійського нахилу. В одному з листів до Глієра, який у той час працював над балетом “Тарас Бульба”, Лятошинський радить використовувати мелодії тих українських народних пісень, що написані переважно в ладах, а не в тональності, звертаючи увагу на те, що особливо добре звучить натуральний ввідний тон у мінорі [5, с.396]. Яскравим прикладом такого використання еолійського мінору в творчості самого композитора стала “Слов’янська сюїта”, де мінор з натуральним увідним тоном домінує у першій, четвертій та п’ятій частинах циклу. В еолійському мінорі написана побічна партія першої частини Третьої симфонії, перша та четверта частини Другого тріо, перша прелюдія з “Шевченкової сюїти” тощо.

Досить часто Лятошинський поєднує елементи натурального та гармонічного мінору, що є характерною ознакою української ладовості. Притому «створюється відчуття ладової перемінності, так як натуральний VII ступінь чується не як ввідний тон, а як квінта III ступеню з мажорним нахилом» [8, с.160]. Прикладом одночасного використання еолійського та гармонічного мінору є тема прелюдії №2 з “Шевченкової сюїти”. Низхідний малосекундовий зворот з високим VII ступенем початкової лексеми мелодії сприяє посиленню драматичної напруги, а оспівування ввідними тонами тоніки закріплює тональність *es-moll*, у той час як наступний низхідний хід від першого ступеню через натуральний VII до V – викликає відчуття зміни ладового нахилу (паралельний *ges-dur*).

Серед інших досить часто вживаних композитором національно-своєрідних ладових побудов – мажор та мінор з високим IV ступенем. Останній став ладовою основою масових сцен першої картини опери “Золотий обруч”. У лідійському мажорі звучить одна з тем “Увертюри на чотири українські теми”. На особливу увагу в творчості композитора заслуговує хроматизований дорійський мінор, так званий думний лад, що відігравав у думках важливу формотворчу роль і «піднявся у них до рівня символу семантичного узагальнення емоційного змісту жанру» [2, с. 211]. Так, вже в опері “Золотий обруч” у дорійському мінорі з підвищеним IV ступенем звучить один з найважливіших лейтмотивів твору – “тема любові” Максима та Мирослави. Як відомо, думні речитативи переважно будуються з тетрахордних та пентахордних відрізків з опорою на I та V ступенях. У цьому випадку, як стверджує С. Грица, IV та VII ступені виконують функцію ввідних тонів щодо опорних звуків. У танці (третя частина “Слов’янської сюїти”) основна тема викладається у дорійському мінорі з підвищеним IV та VII ступенем. Характерно, що в мелодії постійно фіксується саме нижній пентахорд як у висхідному, так і в низхідному русі з виділенням інтервалу збільшеної секунди. Думний лад у завуальованому вигляді лежить і в основі початкового епізоду “Балади” для фортепіано.

Моделюючи основні риси усного коду, Лятошинський використовує певні звороти, характерні для народної пісні. Сюди слід зарахувати початковий рух мелодій по звуках тонічного тризвуку, квартсектакорду. У поєднанні двох кварт початкової фрази хору “Тече вода в синє море” проступають звуки тонічного квартсектакорду. Подібне спостерігається у темі другої частини

фортепіанного тріо №2, спільною є навіть тональність es-moll. На ступенях тонічного квартсекстакорду будується головна тема першої частини “Українського квінтету”, а по звуках тонічного тризвуку – тема прелюдії №2 (тв.44). Серед решти знаків національної семантики – використання Лятошинським особливостей народного інструменталізму, що відбилося у розташуванні акордів, для яких характерний кварто-квінтовий фонізм.

Слід також наголосити на слов'янській ментальності як інтонаційній домінанті та стильовому орієнтирі мислення Лятошинського. Моделюючи особливості усного коду, він використовує найхарактерніші ознаки не тільки української етномузичної інтонаційності, але й західної та південнослов'янської, знаходячи спільні риси та поєднуючи їх у своїх творах. Яскравим прикладом такого поєднання та підпорядкування одній ідеї служить “Слов'янський” концерт з своєрідною ладовою організацією еолійського, лідійського, фрігійського та міксолідійського ладів, ладовою перемінністю. В якості тематичного матеріалу композитор використовує інтонації словацьких, польських, українських та російських пісень. Це ж можна сказати і про “Слов'янську” увертюру, тематичною основою вступу якої послужили інтонації російських народних пісень, а головна партія побудована на болгарській темі. На автентичних польських мелодіях заснована “Польська сюїта” майстра. Тема першої частини твору звучить у мінорі з високими VII та IV ступенями (двічі гармонічний), а в “Ноктюрні” відчутна ладова перемінність (натуральний та гармонічний мінор). Теми російського та балканського походження домінують у П'ятій симфонії композитора.

Висновки. У зверненні митця до слов'янського фольклору слід вбачати пряму спадкоємність, яка глибоко закорінена в українській ментальності. На це неодноразово звертали увагу дослідники творчості Лятошинського. Ба більше, є закономірним інтерес майстра саме до балканського фольклору. Адже кінець XIX та початок XX ст. ознаменувався посиленням інтересу діячів національної культури до епосу південних слов'ян. Результатом цього стали численні переклади українськими письменниками, зокрема Лесею Українкою, І. Франком, С. Руданським та багатьма іншими сербських дум, висловлювання М. Лисенка про спорідненість українського і сербського епосу тощо.

Отже, можна говорити про ситуацію типу для мистецтва ХХ ст., коли опора на традицію означала відтворення глибинних фольклорних шарів. Щодо мово-стилю Лятошинського, то тут наявний послідовний перехід від відкриття традиції до її освоєння.

Література

1. Бондаренко Т. Деякі композиційні особливості обробок народних пісень для голосу і фортепіано Б. М. Лятошинського. *Українське музикознавство*. Київ: Муз. Україна, 1969. Вип.4. С. 13-30.
2. Грица С. Мелос української народної епіки. Київ: Наукова думка, 1979. 246 с.
3. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: НТШ, 2000. 285 с.
4. Людкевич С. Націоналізм у музиці. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи / упоряд., ред., вст. ст. і прим. З. Штундер*. Львів: Вид-во М.П.Коць, 1999. Т.1. С.35-52.
5. Лятошинський Б. Епістолярна спадщина. Том 1. Борис Лятошинський-Рейнгольд Гліер. Листи (1914-1956). Київ: Задруга, 2002. 768 с.
6. Моренець В. Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща. Київ: Основи, 2001. 327 с.
7. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва: Музыка, 1982. 319 с.
8. Самохвалов В. Черты симфонизма Б. Лятошинского. Київ: Муз. Україна, 1977. 169 с.
9. Тейлор Ч. Секулярна доба. Книга перша. Київ: Дух і Літера, 2013. 664 с.

References

1. Bondarenko, T. (1969) Deyaki kompozycijni osoblyvosti obrobok narodnyh pisen dlya golosu i fortepiano B. M. Lyatoshynskogo. *Ukrainske muzykoznavstvo*. Kyiv: Muz. Ukrayina. Vyp. 4. S. 13-30.
2. Grycza, S. (1979) Melos ukrayinskoj narodnoi epiky. Kyiv: Naukova dumka. 246 s.
3. Kozarenko, O. (2000) Fenomen ukrayinskoj nacionalnoi muzychnoi movy. Lviv, NTSh. 285 s.
4. Lyudkevych, S. (1999) Nacionalizm u muzyci. *Lyudkevych S. Doslidzhennya, statii, recenzii, vystupy / uporyad., red., vst. st. i pry`m. Z. Shtunder*. Lviv: Vyd-vo M.P.Kocz. T.1. S.35-52.
5. Lyatoshynskiy, B. (2002) Epistolnyarna spadshchyna. Tom 1. Borys Lyatoshynskiy-Rejngold Glier. Lysty (1914-1956). Kyiv: Zadruga. 768 s.
6. Morenez, V. (2001) Nacionalni shlyahy poetychnogo modernu pershoj polovyny XX st.: Ukrayina i Polshha. Kyiv: Osnovy. 327 s.
7. Nazaykinskiy, E. (1982) Logika muzyikalnoy kompozitsii. Moskva: Muzyka. 319 s.

8. Samohvalov, V. (1977) Chertyi simfonizma B. Lyatoshinskogo. Kyiv: Muz. Ukraina. 169 s.
9. Tejlor, Ch. (2013) Sekulyarna doba. Knyga persha. Kyiv: Dux i Litera. 664 s.

Myroslava Novakovych – Candidate in Art Criticism (PhD), Associate Professor, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine). E-mail: golowersa63@gmail.com
ORCID 0000-0002-5750-7940

Ukrainian significance of Borys Lyatoshynsky's creativity

In the proposed article B. Lyatoshynsky appears as a bearer of Ukrainian identity in the national musical culture of the first half and middle of the twentieth century. It is noted that his music during the reign of proletarian ideological discourse was considered to be difficult for the listener's perception because of its expressive intellectual component and deep symbolism. It is emphasized that during the 1920s there was a division among Ukrainian musicians into Ukrainian and Russian composers, as the latter did not seek to integrate into the Ukrainian culture of that time as "peasant" and "narrowly ethnographic". The allegations about the then orientation of B. Lyatoshynsky as a Russian composer who lived and worked in Ukraine are substantiated. After all, it was in the 1920s that he wrote "Overture on Four Ukrainian Themes", a choral miniature based on T. Shevchenko's words "Water flows into the blue sea", the opera "Golden Hoop" - works that became iconic for Ukrainian culture and determined the further vector of creative activity of the artist.

It is noted that the composer always tried to identify the dramatic features in those ethnic style themes, the intonations of which he used. It is stated that in the use by Lyatoshynsky signs of Western European and national musical semantics is a certain commonality, the basis of which is an expressive speech function. Therefore, these signs in the artist's work intersect precisely in the plane of the tragic. From the melodies of lyrical songs, the composer usually chooses fragments marked by dramatic features, and thus radically changes their character.

Emphasis is placed on the Slavic mentality as an intonation dominant and stylistic landmark of Lyatoshynsky's thinking. Modeling the features of the oral code, he uses the most characteristic features not only of Ukrainian ethnomusical intonation, but also Western and South Slavic, finding common features and combining them in his works.

Key words: *musical semantics, expressive speech function, mythologism, rhetorical signs.*

Стаття поступила до редакції 04.01.2020, прийнята до друку 04.02.2020.

УДК 78.472

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2020.46.19.31>*Мар'яна Ферендович*

НА ПОЧАТКУ ЗІРКОВОГО ШЛЯХУ: ШТРИХИ ДО ПОРТРЕТА ДИРИГЕНТА АРТУРА РОДЗІНСЬКОГО

Ферендович Мар'яна Василівна – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музикознавства та хорового мистецтва факультету культури і мистецтв, Львівський національний університет імені І. Франка, Львів (Україна). E-mail: ferendovych.maryana@ukr.net
ORCID 0000-0002-7256-6535

На початку зіркового шляху: штрихи до портрета диригента Артура Родзінського

Статтю присвячено постаті видатного диригента Артура Родзінського, який розпочав свою блискучу кар'єру у Львові. Методологія дослідження передбачає застосування історико-біографічного, компаративного та аналітичного методів. Наукова новизна полягає у тому, що автором вперше осмислюється ранній період життєтворчості митця. Зірковий шлях А. Родзінського є показовим з огляду на підгрунття, яке становив Міський (Великий) театр у Львові в першій третині ХХ ст. Його сцена сприяла творчому становленню, формуванню професійних якостей та мистецьких ідеалів у низки галицьких диригентів, серед яких було чимало львів'ян.

Модель успіху А. Родзінського побудована на орієнтаціяx постійного вдосконалення, що були закладені під впливом батьківського авторитету, потужної аури Львова, багатого на культурні традиції, непересічних особистостей – видатних діячів в музично-освітній сфері Львова і Відня, гастрольно-концертному і музично-театральному житті краю.

Аналіз раннього (львівського) періоду дає підстави твердити про створення позитивного іміджу диригента. Можна виділити такі його складники як енергійність, ініціативність, темпераментність, високе самовладання, освіченість, музикальність, точність, старанність, працездатність, організаторські вміння, швидкість, результативність. Зауважимо, що перелічені професійно важливі якості А. Родзінського не суперечать характеристикам митця в роки його творчої зрілості. Навпаки тільки доповнюються ознаками інтенсивності, витривалості, досвідченості, ефективності, продуктивності у творчому процесі. Натомість психологічний портрет диригента-виконавця окреслюється

новими рисами, що виявилися у формі крайньої радикалізації комунікативних функцій. Наприкінці 30-х рр. за А. Родзінським закріпилася репутація диригента-диктатора, що на наш погляд, принципово відрізняє специфіку його особистості на ранньому (львівському) і пізньому (американському) етапах.

Ключові слова: А. Родзінський, Львів, диригент, оркестр, диригентське мистецтво, творчий портрет.

Постановка проблеми. Визначні постаті диригентського мистецтва Львова постійно перебувають у фокусі наукових зацікавлень дослідників музичного минулого Галичини. Його історія засвідчує величезну кількість маестро, котрі у різних сферах мистецької роботи зчинили вплив на розвиток музичної культури краю. Однак існують особистості, котрі незважаючи на короткотривалу диригентську практику зуміли привернути увагу світової спільноти до мистецького життя регіону, піднести його престиж крізь призму власних творчих досягнень. До таких митців належить Артур Родзінський – одна з найяскравіших зірок диригентського мистецтва, що коли-небудь вийшла із стін Львівської опери.

Аналіз досліджень і публікацій. А. Родзінському, якого титулюють великим і легендарним диригентом ХХ ст., приділяли увагу найавторитетніші часописи світу (The New York Times, Time, Los Angeles Times), а біографічні дані публікуються більшістю енциклопедичних видань [5; 9; 18]. Загалом ці матеріали концентруються на етапі творчого злету маестро, тоді як в українському і зарубіжному музикознавстві його постать розглядалася в контексті функціонування Міського (Великого) театру у Львові [2; 12]. Тому, **метою статті** є висвітлення початку зіркового шляху А. Родзінського, що сприятиме внесенню штрихів до портрета знаменитості.

Виклад основного матеріалу. Артур Родзінський (1892–1958) народився у Спліті – одному з найбільших міст історичного регіону Далмація (сьогодні Хорватія). Члени його сім'ї знаходилися в цілковитій залежності від військово-професійної діяльності батька. Вимоги військової служби змушували часто змінювати місце проживання лікаря за фахом і корінного львів'янина Германа Юзефа Родзінського (властиво Ріттігштайна). У 1897 р. він був переведений до Львова, що став рідним містом для його родини на довгі роки.

Очевидно подібні біографічні факти слугували підставою для ідентифікації А. Родзінського як львів'янина.

Скласти більш ширше уявлення про склад сім'ї, атмосферу взаємин, що панувала в ній дозволяє праця Кшиштофа Дуди і Агнешки Кубіш, присвячена долі брата Артура – видатного лікаря-анестезіолога Річарда Родзінського. Обоє братів, які досягли неабиякого успіху, кожен у своїй сфері, зростали під впливом домінування батька, беззаперечного лідера, який займав високі військові посади: був старшим лікарем першого класу цісарської та королівської армії, згодом отримав звання бригадного генерала Війська Польського. Їх матір Ядвігу Вішневську характеризували як життєрадісну, толерантну і, водночас, мовчазну жінку із заклопотаним способом життя, присвяченого обов'язковому і вимогливому чоловікові [11].

Варто акцентувати на значній сімейній події, що відбулася одразу після закінчення Першої світової війни. За ініціативи батька було змінено родинне єврейське прізвище Рітгіштайн на Родзінських. На цьому питанні зосередився Анджей Хойновський – дослідник життєдіяльності сина Артура – відомого дипломата, синолога та історика Вітольда Родзінського. Він зазначав, що таке перетворення трактувалося як фінальний акт вибору польської приналежності [10, с. 132].

За спогадами, сини Г. Ю. Родзінського мали різні темпераменти і характери. Старший Річард («Рікі») був спокійним і роздумливим, з ним не виникало проблем у вихованні. Він вивчав медицину у Львівському університеті й до початку Першої світової війни здобув ступінь доктора медичних наук. Йому належать новаторські розробки в галузі епідуральної анестезії. Знеболення, яке він назвав «крижово-поперековим» знайшло застосування не тільки в хірургії, а й у гінекології, акушерстві та урології. Річарда шанували в широких верствах суспільства, вважали одним з кращих польських хірургів, людиною надзвичайної доброти з «кришталевим» характером [11]. На сьогодні постать Р. Родзінського тільки відкривається в історії анестезіології.

Натомість молодший Артур («Туркі»), надзвичайно талановитий (абсолютний слух, музична пам'ять), відзначався жвавістю та бурхливим темпераментом. Промовистим щодо характеристики його вдачі залишається випадок, який ілюструється фактично кожним біографічним джерелом. Йдеться про історію, коли Річард

поскаржившись на гучну музику, отримав від брата шаблею по руці. Темперамент буде головним арсеналом Артура і головною слабкістю його життя [13].

Першим вчителем А. Родзінського вважають Вілема Курца – представника чеської гілки львівського піанізму, що справив істотний вплив на розвиток музичної культури регіону [6, с. 286]. Його вихованці сформували потужну плеяду музичних діячів Галичини: композиторів, диригентів, музикознавців, піаністів, педагогів тощо. У переліку низка українських і польських музикантів, які розвинули фортепіанно-педагогічну систему вчителя. Зокрема видатні постаті національного музичного мистецтва Дарія Шухевич-Старосольська, Тарас Шухевич, Василь Барвінський, Марія Віханська, Іванна Шмериковська-Приймова, Антін Рудницький, Роман Савицький, Роман Сімович, Дезидерій Задор [4, с. 13].

Педагогічні принципи В. Курца, що окреслювалися вихованням інтелекту учня-піаніста, активним апелюванням до мислення, стали важливою умовою становлення особистості А. Родзінського. Вони пронизують подальший шлях професійного самовизначення й самореалізації митця. Коли йому виповнилося дванадцять років він влаштувався на роботу, що вимагала перегортання сторінок для музикантів у Львові. У п'ятнадцять, став членом «*claque*» у Львівській опері – організованій групі людей, що аплодують виконавцям [13]. Такі популярні тогочасні практики дозволили музиканту-початківцю безкоштовно слухати прекрасні виконання, формували музично-естетичний смак, сприяли розширенню діапазону професійних орієнтирів і перспектив. Адже, в період першого десятиріччя ХХ ст. Міський (Великий) театр знаходився на дуже високому мистецькому рівні. Під керуванням Людвіка Геллера працювали талановиті музиканти, запрошувалися до співпраці зірки музичного виконавства, здійснювалися оперні постановки композиторів різних національних шкіл. В прийдешньому знаменитий диригент мав змогу спостерігати за диригентськими тріумфами визнаного «вагнеромана» і «вагнерознавця» іспанця за походженням Антоніо Рібери, хорвата Фердинанда Рукавіни, шанувальника і глибокого знавця італійської опери хорвата Петара Стрміча ді Валькроціати, видатного польського композитора Людомира Ружицького. Ймовірно був очевидцем диригентських дебютів краків'янина Леона Лангера, львів'ян Стефана Баранського та Броніслава Вольфшталя.

На початку Першої світової війни 22-річний Артур жив із матір'ю у Відні, де за бажанням батька вивчав право. Однак, прагнення стати різнобічно освіченим музикантом зумовило його відвідувати Академію музики. Він опановував мистецтво гри на фортепіано в класі професора Єжи Лялевича, вдосконалював майстерність під керуванням відомого піаніста, учня Ференца Ліста, Еміля фон Зауера. Крім цього, навчався диригуванню у головного диригента Віденської опери Франца Шалька та композиції у молодого на той час професора Йозефа Маркса і знаного хормейстера, композитора Франца Шрекера [9, с. 207].

З початком Світової війни заняття А. Родзінського перервалися. Перебуваючи на військовій службі в австрійській армії, його було поранено на російському фронті. Повернувшись додому він закінчив юридичне навчання у Львівському університеті та відповідно статусу учасника війни і юриста отримав посаду інспектора м'ясних магазинів. Водночас, почав грати на фортепіано у львівському вар'єте Марека Віндхайма, який невдовзі зробив блискучу кар'єру соліста Метрополітен-опера і голлівудського актора. Він акомпанував багатьом знаменитостям, що гастролювали у Львові, зокрема Фріцу Крейслеру, одному з найвідоміших скрипалів світу [13].

У 1918 р. директор Міського театру у Львові, відомий композитор і оперний критик Станіслав Невядомський запросив А. Родзінського працювати репетитором солістів і хормейстером [9, с. 207]. У грудні цього ж року, ангажував його як оперного диригента [12, с. 182].

У низці біографічних джерел повідомляється, що перший виступ А. Родзінського у Львівському театрі був невдалий [5, с. 221]. Найімовірніше така інформація інтерпретована зі слів самого маестро, який негативно оцінював свій перший диригентський досвід [19, с. 5]. Натомість, спираючись на матеріали тогочасної львівської періодики, варто спростувати подібне твердження. Зауважимо, що більшість музичних критиків Галичини доволі позитивно відгукувалися про його дебют. Зокрема, Альфред Пльон писав: «Недавньою прем'єрою опери “Ернані” керував молодий капелмейстер др. Артур Родзінський, який вперше виступив перед львівською публікою і справив дуже позитивне враження. Пана Родзінського знаємо як досконалого піаніста з високою інтелігентністю, великою музикальністю і ґрунтовним музичним

вишколом. Як диригент він виявив багато енергії і самовладання, особливо у важких кінцевих ансамблях. Оркестр грав дуже добре, хор співав вправно» [7, с. 3].

В іншій рецензії А. Пльон наголошував на недосвідченості диригента. За словами критика, результат репертуарного вибору суттєво сприяв його виступу, оскільки постава опери не викликала ніяких труднощів для складу солістів, хору і оркестру. На його думку, здібний і освічений музикант був повний темпераменту і життя, диригував із задивованою певністю, запобігливо звертав увагу на все, внаслідок чого цілість вийшла дуже вдало [8, с. 157].

Не менш схвально оцінив перші кроки на диригентській ниві й Францішек Нойгаузер. «Передусім випадає піднести з гарячим визнанням працю диригента А. Родзінського» – зазначив довголітній рецензент «Gazety Lwowskiej». «Добре відтворена пульсуюча ритміка “темпу”, тонке застосування динаміки і, загалом, точність під кожним оглядом є корисною ознакою діяльності його батуту в надійному майбутньому для Львівської опери» [15, с. 6].

Через пів року праці на посаді диригента А. Родзінський здійснив прем'єру опери «Ерос і Психея» Л. Ружицького. Постановка цього спектаклю викликала справжній резонанс у пресі. Її залічували до важливих подій музичного життя Галичини, підкреслювалося значення для прихильників модерністського мистецтва.

Характеризуючи виконання опери музичні критики були одностайними щодо виняткових труднощів, які виникали внаслідок вивчення твору та успішності виступу обдарованого диригента [14, с. 90–91]. А. Пльон зауважував: «Презентація на нашій сцені “Ероса і Психеї” відбулася дуже старанно, що передусім є заслугою молодого, енергійного і дуже талановитого капельмейстера А. Родзінського. Постава цієї опери не належить до легких справ і вимагає дуже багато праці та часу, а вивчення окремих партій у стилі “modern” із співаками, які призвичаєні тільки до виконання італійських опер створювало умови більш як важкі. Це завдання др. Родзінський виконав добре, за що йому належить повне визнання» [17, с. 5].

Аналізуючи перше прочитання опери у Львові, Ф. Нойгаузер також відзначав надзвичайно сумлінне приготування твору та належний рівень, який було досягнуто завдяки працьовитому диригентові. Сильною стороною виконання вважав витончене нюансування і вміле застосування контрасту світла й тіні [16, с. 5].

Після блискучого старту на львівській оперній сцені творчий шлях А. Родзінського наповнюється низкою виняткових подій, які сприяли відкриттю нової знаменитості диригентського виконавства ХХ ст. Фактологічна інформація стосовно життєтворчості митця вражає своєю розмаїтістю, а працездатність та високі результати, безперечно, гідні захоплення. Зарекомендувавши себе як талановитий та ініціативний диригент, який за короткий проміжок часу завоював авторитет у Львові, А. Родзінський отримав запрошення на посаду другого диригента від директора Варшавської опери Еміля Млинарського. Впродовж 1921–1925 рр. він керував також симфонічними концертами у Варшавській філармонії.

Наступні етапи його диригентської практики ознаменовані знайомством з велетнями у світовому диригентському просторі – Леопольдом Стоковським і Артуро Тосканіні. Вони відіграли помітну роль у формуванні творчого почерку й особистості А. Родзінського. Саме завдяки Л. Стоковському, молодий і амбітний диригент отримав змогу асистувати йому в одному з найуспішніших симфонічних колективів світу – Філадельфійському оркестрі [1, с. 229]. До того ж, у 1927–1929 рр. диригував спектаклями у Філадельфійській Гранд-опері (Philadelphia Grand Opera Companies), де з-поміж низки видатних співаків співпрацював з Адамом Дідуром – знаковою постаттю в музичній культурі Львова й Галичини та «українським Шаляпіним» Іваном Стешенком [3, с. 1586]. Активний режим роботи диригента передбачав також керування студентським оркестром в Інституті Музики Кертіса (Філадельфія) та гастрольну діяльність (стояв на чолі симфонічних виконань оркестрів New York Philharmonic, Detroit Symphony, Rochester Philharmonic, Chicago Symphony).

Висока продуктивність, ефективність і якість праці призвели до зростання популярності А. Родзінського. У 1929 р. він отримав посаду головного диригента оркестру в Лос-Анджелесі (1929–1930, 1932–1933), згодом – у Клівленді (1933–1943 рр.). В міжчасі (1930–1931) провадив оперний сезон у Сан-Франциско і диригував Голлівудським симфонічним оркестром [2, с. 71].

Десятиріччя праці в Клівленді вважаються періодом розквіту таланту диригента А. Родзінського. До переліку тогочасних досягнень належать омолодження складу оркестру та піднесення його до рівня кращих симфонічних колективів країни [5, с. 221]. Особливого успіху здобули організовані оркестрові прочитання

сучасних творів, що здійснювалися у формі відкритих репетицій в присутності авторитетних музикантів і критиків. За участю кращих солістів підготував постанови опер Р. Вагнера, Р. Штрауса та Дмитра Шостаковича.

Виступаючи з кращими американськими і європейськими оркестрами, неодноразово концертуючи у Будапешті, Варшаві, Відні, Лондоні, Парижі, Празі, А. Родзінський привернув до себе увагу А. Тосканіні – багаторічного головного диригента Нью-Йоркського філармонічного оркестру. Існує думка, що саме А. Тосканіні ініціював його відрядження до Зальцбурга на легендарний музичний фестиваль, де він з величезним успіхом керував Віденським філармонічним оркестром [13]. Відтак маестро доручив А. Родзінському сформувати оркестр Національної радіомовної корпорації Ен-бі-сі (NBC Symphony Orchestra), що був створений спеціально для А. Тосканіні в 1937 р. у Нью-Йорку [18, с. 96].

На початку 40-х рр. А. Родзінський зайняв одне з ведучих місць в диригентській еліті США. У 1942–1947 рр. він очолив оркестр Нью-Йоркської філармонії, згодом Чиказький симфонічний оркестр (до 1948). Його вважають гідним спадкоємцем великого А. Тосканіні, а роботу з Нью-Йоркським філармонічним оркестром чи не найбільшою в диригентській практиці. Зафіксовано, що 13 мільйонів людей слухали прямі недільні трансляції їх концертів на одній з найбільших тогочасних радіомереж США – Сі-бі-ес (CBS) [13].

В останнє десятиліття свого життя працював як диригент-гастролер із Royal Philharmonic Orchestra («Національний оркестр Великої Британії»), в оперних театрах Відня, Риму та знаменитому «Ла Скала», виступав у Південній Америці та США.

А. Родзінський увійшов в історію диригентського мистецтва як безкомпромісний, деспотичний, маестро, що «дихає вогнем», вимогливий, важкий для вдоволення, зі складною вдачею тощо. Зазначені риси творчої особистості не притаманні характеристикам раннього періоду діяльності митця. Рецепція постаті диригента на сторінках львівської періодики поставала тільки у вигляді таких формулювань як енергійний, темпераментний і водночас з високим самовладанням, талановитий, освічений, музикальний, точний, старанний, працездатний, з розвиненими організаторськими вміннями, швидкий, результативний.

Складові творчого портрету молодого музиканта стали запорукою блискучої кар'єри. Їх формування позначені впливом

родинного оточення, специфіки мистецького середовища, рівня музичних вражень і освіти. Втім, сукупність індивідуальних якостей, що визначили його як диригента-диктатора, варто розглядати як наслідок тривалої праці в умовах жорсткої конкуренції диригентсько-оркестрового виконавства США, а також ролі духовних кумирів. В цьому контексті наглядною видається паралель з А. Тосканіні, принципи управління якого передбачали «деспотичний метод» спілкування з виконавцями. Очевидно манера поведінки маестро була співзвучною авторитарному стилю виховання А. Родзінського, що в комплексі набуло вияву у високій вимогливості, дисципліні, єдиноначальності, особистому контролі, суворості та категоричності.

Стосовно характеру А. Родзінського побутує низка епатажних історій, іноді навіть анекдотичних. Та передусім його пам'ятатимуть як диригента-перфекціоніста, який впродовж усього творчого шляху знаходився в пошуку ідеалу, цілеспрямовано і жертвовно стремів до висот музично-виконавського мистецтва.

Висновки. Зірковий шлях А. Родзінського є показовим з огляду на підґрунтя, яке становив Міський (Великий) театр у Львові в першій третині ХХ ст. Його сцена сприяла творчому становленню, формуванню професійних якостей та мистецьких ідеалів у низки галицьких диригентів, серед яких було чимало львів'ян (Стефан Баранський, Роман Войнарович, Броніслав Вольфшталь, Анда Кічман, Юзеф Лерер, Ярослав Лещинський, Якуб Мунд, Антін Рудницький, Тадеуш Серединський, Лев Туркевич).

Модель успіху А. Родзінського побудована на орієнтаціяx постійного вдосконалення, що були закладені під впливом батьківського авторитету, потужної аури Львова, багатого на культурні традиції, непересічних особистостей – видатних діячів в музично-освітній сфері Львова і Відня, гастрольно-концертному і музично-театральному житті краю.

Аналіз раннього (львівського) періоду дає підстави твердити про створення позитивного іміджу диригента. Можна виділити такі його складники як енергійність, ініціативність, темпераментність, високе самовладання, освіченість, музикальність, точність, старанність, працездатність, організаторські вміння, швидкість, результативність. Зауважимо, що перелічені професійно важливі якості А. Родзінського не суперечать характеристикам митця в роки його творчої зрілості. Навпаки тільки доповнюються ознаками

інтенсивності, витривалості, досвідченості, ефективності, продуктивності у творчому процесі. Натомість психологічний портрет диригента-виконавця окреслюється новими рисами, що виявилися у формі крайньої радикалізації комунікативних функцій. Наприкінці 30-х рр. за А. Родзінським закріпилася репутація диригента-диктатора, що на наш погляд, принципово відрізняє специфіку його особистості на ранньому (львівському) і пізньому (американському) етапах.

Зважаючи на розвиток сучасного інформаційного простору важко собі уявити, щоб диригентське виконавство певного мистецького лідера користувалося такою безпрецедентною популярністю (за винятком Герберта фон Караяна). Здобувши світове визнання А. Родзінський посів одне з найпочесніших місць серед визначних майстрів диригентської справи поряд з Л. Стоковським, А. Гоканіні та ін.

Література

1. Лошков Ю. І. Диригентське оркестрове виконавство США. *Культура України: зб. наук. праць*. Харків, 2014. Вип. 45. С. 226–233.
2. Мазепа Л. Диригенти львівської оперної сцени. *Musica Galiciana*. Rzeszów, 2003. Т. 7. С. 64–77.
3. Мухіна Л. Творчість І. Н. Стешенка у контексті розвитку світового оперного мистецтва першої половини ХХ ст. *Народознавчі зошити*. Львів, 2019. № 6 (150). С. 1583–1590.
4. Садова Л. І. Виконавсько-методичні засади фортепіанної школи Вілема Курца як джерело розвитку львівської піаністики: автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Львів, 2007. 20 с.
5. Современные дирижеры / сост. Л. Григорьев и Я. Платек. Москва: Советский композитор, 1969. С. 220–222.
6. Федчун Т. Історичні умови концертування західноукраїнських піаністів за межами регіону і на теренах зарубіжжя у ХІХ–ХХ ст. *Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової*. Одеса: «Астропринт», 2017. Вип. 25. С. 279–293.
7. Ap. «Ernani», opera Verdiго. Chwila. 1919. № 188. 22 lip. S. 3.
8. Ap. Z Opery. Gazeta muzyczna. 1919. № 21–22. 15 sierp. S. 157.
9. Błaszczyk L. T. Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku: słownik biograficzny. Warszawa: Stowarzyszenie Żydowski Instytut Historyczny w Polsce, 2014. S. 207.
10. Chojnowski A. Polski epizod «rewolucji kulturalnej» w Chinach. Zapiski ambasadora Witolda Rodzińskiego. *Dzieje Najnowsze: Kwartalnik poświęcony historii XX wieku*. Warszawa: Instytut Historii Polskiej Akademii Nauk, 2014. R. XLVI. Z. 4. S. 131–153.

11. Duda K. Kubisz A. Losy doktora Ryszarda Rodzińskiego (1890–1938) i jego rodziny. *Anestezjologia Intensywna Terapia*. 2002. № 1. URL: <https://www.czytelniamedyczna.pl/50,losy-doktora-ryszarda-rodzin>
12. Komorowska M. Jak upadła opera lwowska (1919–1933). *Teatr Polski we Lwowie. Studia i materiały do dziejów teatru Polskiego* / pod. red. L. Kuchtówny. Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, 1997. T. 25 (37). S. 180–198.
13. Mankurt A. Їх варго пам’ятати. Артур Родзінський. *Zaxid.net*. 2009. 3 лип. URL: https://zaxid.net/yih_varto_pamyatati_artur_rodzinskiy_n108112
14. Neuhauser F. Ruch muzyczny we Lwowie. *Gazeta muzyczna*. 1920. № 11 i 12. marzec. S. 90–91.
15. Neuhauser F. Z muzyki. *Gazeta Lwowska*. 1919. № 167. 20 lip. S.6.
16. Neuhauser F. Z muzyki. *Gazeta Lwowska*. 1920. № 39. 18 lut. S. 5.
17. Plohn A. Z opery. *Chwila*. 1920. № 392. 16 lut. S. 5.
18. Steinberg M. Rodziński, Artur. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / edition by Stanley Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 1980. T. 16. P. 96.
19. Stromenger K. Artur Rodziński. *Rzeczpospolita*. 1946. № 199. 21 i 22 lip. S. 5.

References

1. Loshkov, Yu. I. (2014) Dyrygentske orkestruve vykonavstvo SShA. *Kultura Ukrainy*. Kharkiv. Vyp. 45. S. 226–233 [in Ukrainian].
2. Mazepa, L. (2003) Dyrygenty Ivivskoyi opernoyi sceny. *Musica Galiciana*. Rzeszów. T. 7. S. 64–77 [in Ukrainian].
3. Mukhina, L. (2019) Tvorchist I. N. Steshenka u konteksti rozvytku svitovogo opernogo mystetstva pershoi polovyny XX st. *Narodoznavchi zoshyty*. Lviv. № 6 (150). S. 1583–1590 [in Ukrainian].
4. Sadova, L. I. (2007) Vykonavsko-metodychni zasady fortepiannoyi shkoly Vilema Kurtsa yak dzherelo rozvytku Ivivskoyi pianistyky: avtoref. dys... kand. mystetstvovnav. Lviv. 20 s. [in Ukrainian].
5. Grigorev, L., & Platek, Ja. (1969) *Sovremennye dirizhery*. Moskva: Sovetskiy kompozitor. S. 220–222 [in Russian].
6. Fedchun, T. (2017) Istorychni umovy kontsertuvannya zakhidnoukrainskykh pianistiv za mezhamy regionu i na terenakh zarubizhzhya XIX–XX st. *Muzychne mystetstvo i kultura*. Odesa. Vyp. 25. S. 279–293 [in Ukrainian].
7. Ap. (1919, 22 lip.) «Ernani», opera Verdiego. *Chwila*. № 188. S. 3 [in Polish].
8. Ap. (1919, 15 sierp.) Z Opery. *Gazeta muzyczna*. № 21–22ю S. 157 [in Polish].
9. Błaszczyk, L. T. (2014) Żydzi w kulturze muzycznej ziem polskich w XIX i XX wieku: słownik biograficzny. Warszawa: Stowarzyszenie Żydowski Instytut Historyczny w Polsce. S. 207 [in Polish].
10. Chojnowski, A. (2014) Polski epizod «rewolucji kulturalnej» w Chinach. Zapiski ambasadora Witolda Rodzińskiego. *Dzieje Najnowsze*. Warszawa. R. XLVI, Z. 4. S. 131–153 [in Polish].

11. Duda, K., & Kubisz, A. (2002, № 1) Losy doktora Ryszarda Rodzińskiego (1890–1938) i jego rodziny. *Anestezjologia Intensywna Terapia*. URL: <https://www.czytelniamedyczna.pl/50,losy-doktora-ryszarda-rodzin> [in Polish].
12. Komorowska, M. (1997) Jak upadła opera lwowska (1919–1933). Teatr Polski we Lwowie. *Studia i materiały do dziejów teatru Polskiego*. L. Kuchtówna (Red.). Warszawa: Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk. T. 25 (37). S. 180–198 [in Polish].
13. Mankurt, A. (2009, 3 lyp.) Yikh varto pamiataty. Artur Rodzinskiyi. Zaxid.net. URL: https://zaxid.net/yih_varto_pamyatati_artur_rodzinskiy_n108112 [in Ukrainian].
14. Neuhauser, F. (1920, marzec.) Ruch muzyczny we Lwowie. *Gazeta muzyczna*, № 11–12. S. 90–92 [in Polish].
15. Neuhauser, F. (1919, 20 lip.) Z muzyki. *Gazeta Lwowska*. № 167. S. 6 [in Polish].
16. Neuhauser, F. (1920, 18 lut.) Z muzyki. *Gazeta Lwowska*. № 39. S. 5 [in Polish].
17. Plohn, A. (1920, 16 lut.) Z opery. *Chwila*. № 392. S. 5 [in Polish].
18. Steinberg, M. (1980) Rodziński, Artur. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. S. Sadie (Ed.). – London: Macmillan Publishers Limited. T. 16. P. 96 [in English].
19. Stromenger, K. (1946, 21 i 22 lip.) Artur Rodziński. *Rzeczpospolita*. № 199. S. 5 [in Polish].

Maryana Ferendovych – Candidate in Art Criticism (PhD), Associate Professor at Department of Musicology and Choral Arts, Faculty of Culture and Arts, Ivan Franko National University of Lviv, Lviv (Ukraine). E-mail: ferendovych.maryana@ukr.net
ORCID 0000-0002-7256-6535

At the beginning of the star journey: touches to the portrait of conductor Artur Rodzinsky

The article is dedicated to the figure of the prominent conductor Artur Rodzinsky, who began his brilliant career in Lviv. The research methodology involves the use of historical, biographical, comparative and analytical methods. The scientific novelty is that the author first considers the early life of the artist. A. Rodzinsky's stellar journey is indicative in view of the grounds that made up the City (Grand) Theatre in Lviv in the first third of the XX century. It's stage contributed to the creative development, the formation of professional qualities and artistic ideals among a number of Galician conductors, including many Lviv citizens.

The model of A. Rodzinsky's success is based on the orientations of continuous improvement, which were laid under the influence of his father's authority, a powerful aura of Lviv, rich in cultural traditions, remarkable

individuals - outstanding figures in the music and educational sphere of Lviv and Vienna, the touring and musical and theatrical life of the region.

The analysis of the early (Lviv) period gives grounds for claiming that the conductor has a positive image. It is possible to distinguish such components as energy, initiative, temperament, high self-mastery, education, musicality, accuracy, diligence, efficiency, organizational skills, speed and efficiency. It should be noted that the mentioned professionally important qualities of A. Rodzinsky do not contradict the characteristics of the artist in the years of his creative maturity. On the contrary, they are only supplemented by signs of intensity, endurance, experience, efficiency, productivity in the creative process. Instead, the psychological portrait of the conductor-performer is outlined by new features that have emerged in the form of extreme radicalization of communicative functions. In the late 1930's, A. Rodzynsky's reputation as a conductor-dictator became entrenched, which, in our view, fundamentally differentiates the specifics of his personality in the early (Lviv) and late (American) stages.

Keywords: *A. Rodzinsky, Lviv, conductor, orchestra, conductor art, creative portrait.*

Стаття постуила до редакції 10.01.2020, прийнята до друку 10.02.2020.

УДК 78.472

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2020.46.31.41>

Софія Петлій

НАЦІОНАЛЬНІ ВИМІРИ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ ІГОРЯ МАРКЕВИЧА

Петлій Софія Вікторівна – аспірантка, Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, Луцьк (Україна). E-mail: sofipetlii@gmail.com

ORCID 0000-0003-3258-2909

Національні виміри творчої особистості Ігоря Маркевича

У запропонованій статті постать видатного франко-італійського композитора й диригента Ігоря Маркевича осмислюється у контексті генези його національної ідентичності. Зазначено, що в українському музикознавстві, незважаючи на українське походження митця, його творчість і диригентська діяльність майже не досліджувались. Відтак метою публікації є формування інформаційного тезауруса української

музичної культури щодо постаті І. Маркевича. Вперше у вітчизняний музикознавчий обіг уводяться матеріали з книги спогадів митця «Бути і бути» у перекладі з французької автора цієї розвідки.

Констатується, що в роздумах про природу власної творчості І. Маркевич намагається глибше досягнути свою самість. При цьому він вказує на нерозривний зв'язок із своєю батьківщиною Україною та її народом, зазначивши, що є нащадком деяких видатних козацьких полководців та гетьманів. Композитор з великою пошаною пише про своїх предків, серед яких особливо виділяє постать прапрадіда Миколи Андрійовича Маркевича, автора п'ятитомної праці «Історія Малоросії», та підкреслює свою глибоку духовну з ним спорідненість. У його мемуарах демонструються генетичні родинні зв'язки, що являють собою своєрідний культурний мікст з української, французької, російської, шведської, німецької культур. При цьому, перевага надається саме українському національному коду.

Підкреслюється, що сформувавшись, як особистість і професіонал, у мультикультурному західноєвропейському середовищі (Швейцарія, Франція, Італія) І. Маркевич підтримував тісні творчі контакти з людьми, чиє життя було пов'язане з Україною, зокрема з І. Стравінським, С. Лифарем та В. Ніжинським. При цьому зазначається, що (як композитор і диригент) І. Маркевич вважався однією з найяскравіших постатей французької музичної культури ХХ ст., а його учнями були такі непересічні особистості як П'єр Булез та Даніель Баренбойм.

Ключові слова: творча особистість, національна ідентичність, Ігор Маркевич.

Постановка проблеми. Постать Ігоря Маркевича – видатного франко-італійського піаніста, композитора й диригента українського походження – є знаковою для європейської культури ХХ століття. Здавалося б, що І. Маркевич як особистість космополітична і сформована поза межами українського національного культурного простору, не цікавився своїм походженням. Однак у мемуарах “Бути і бути”, опублікованих у 1980 році в престижному паризькому виданні “Gallimard”, митець роздумує не лише над природою музичного мистецтва, а й намагається осмислити генезу власної ідентичності. Тому він звертається до своїх національних витоків і робить спробу артикулювати їх у просторі європейських культурних смислів.

Аналіз досліджень і публікацій. Основні джерела, присвячені творчій особистості Ігоря Маркевича, умовно можна поділити на два

види: перший – це (переважно біографічного та публіцистичного характеру) статті, інтерв'ю, спогади та буклети до CD записів, авторами яких були зарубіжні та радянські критики й музикознавці; другий – мемуари «Etre et avoir ete» (Франція, 1980), «Made in Italy» (Італія, 1940), «Заповіт Ікара» – філософське ессе (Франція, 1984) самого І. Маркевича. Щодо висвітлення його творчої постаті в українському музикознавстві, то тема «І. Маркевич і Україна» є зовсім недослідженою, за винятком монографії Ганни Карась «Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття», в якій авторка подає інформацію про І. Маркевича як симфонічного диригента [2, с.453, 456], а також в контексті українсько-французьких музичних взаємин [2, с.902].

Отже, **метою** запропонованої статті є формування інформаційного тезауруса української музичної культури щодо постаті франко-італійського композитора та диригента І.Маркевича – українця за походженням.

Виклад основного матеріалу. Відомо, що кожна творча особистість існує у певній мистецькій спільноті, «яка впливає на неї і водночас сама постійно оновлюється та змінюється з появою нової особистості» [4, с. 108]. Однак, щоб збагнути І. Маркевича як людину і митця, недостатньо досліджувати лише його композиторську спадщину і виконавську діяльність, а також те культурне середовище, що його сформувало і в якому він тривалий час перебував. Насамперед слід збагнути природу його ідентичності через наближення до її генези.

Поняття ідентичності (*identicus* – тотожний, однаковий) – є суб'єктивним відчуттям своєї цілісності; ототожненням себе з тими чи іншими типологічними категоріями (соціальним статусом, статтю, віком, нормою, групою, культурою і т.д.). Розрізняють соціальну ідентичність (ототожнення себе з соціальною позицією), культурну (ототожнення себе з культурною традицією), етнічну (ототожнення себе з певною етнічною групою), групову (ототожнення себе з тою чи іншою общиною). Ідентичність набувається людиною в процесі індивідуального розвитку та є результатом психологічних процесів соціалізації, ідентифікації, особистісної інтеграції. За Дж.Мідом, ідентичність існує у вигляді певних установок, норм та цінностей інших людей, які згодом запозичуються індивідом та стають його власними [3, с.26-45]. Оскільки самість Дж.Мід трактує як цілісність

особистості, що формується в результаті її соціальної та особистісної взаємодій, філософ виділяє свідому та несвідому ідентичності.

Однією з найважливіших форм соціальної ідентичності, на думку дослідників, є етнічність, або ототожнення себе з певною культурною традицією чи спільнотою [7, с.36]. Зміни у формуванні ідентичності особистості пов'язують з процесом змішування культур або глобалізацією. Дослідники зазначають, що глобалізація не лише не виключає, а навпаки, передбачає збереження та розвиток національної своєрідності, оскільки саме своєрідність дає можливість митцеві посісти своє неповторне та унікальне місце у світі [5, с.439].

У XVIII-XIX століттях європейське культурне життя зосереджувалося у декількох великих метрополіях, що стали прихистком для багатьох митців з усього континенту. Культурною, зокрема музичною, столицею у XVIII- першій половині XIX ст. вважався Відень, а з кінця XIX ст. нею став Париж.

Цей період (кінець XIX - початку XXст.) у Франції отримав назву «Прекрасна епоха» («La Belle époque»), оскільки саме в цей час країна переживала небувалий підйом та економічний розвиток. Важливість Парижу як світового мистецького центру постійно зростала у зв'язку з посиленням впливу Франції в економічних, політичних та військових сферах життя Західної Європи [11, с.22]. Підтвердженням цього стали три Всесвітні виставки в Парижі (1878, 1889 та 1900рр.), на яких демонструвалися останні інноваційні технології у сфері промисловості, торгівлі, а також мистецтва.

У мистецькому світі Париж став осередком творчих експериментів та генератором нових художніх напрямків і догм. У цей час створюється «Салон незалежних» - формація, метою якої була підтримка художників, які вільно висловлювали свої політичні погляди опозиційній владі, а тому не мали можливості експонувати свої твори. Згодом, створюється «Осінній салон», який також був реакцією на консервативну політику, яку проводили у сфері мистецтва офіційні Паризькі салони. На осінній виставці мали можливість демонструвати свої роботи не лише художники та скульптори, а й архітектори, музиканти, літератори та дизайнери з різних країн. Саме завдяки Російській художній виставці в межах Осіннього салону 1906 року розпочинається активна діяльність у Парижі імпресаріо Сергія Дягілева. Йдеться про його постановки

опер М. Мусоргського, М. Глінки, О. Бородіна, а згодом і балетів, які в історії мистецтва отримали назву «Російські сезони» (Ballets russes).

У сфері класичного музичного мистецтва митці також підхопили експериментальний дух часу та перебували у пошуку нових методів письма – гармонії, фактури, образної сфери. Ерік Саті ввійшов в історію як реформатор європейської музики поч. ХХ-го ст. Він був засновником імпресіонізму, примітивізму, мінімалізму, конструктивізму та неокласицизму у музичному мистецтві, а також увів поняття «фонової музики» [8, с.33]. Його ідеї знайшли своє продовження у творчості К.Дебюссі та М.Равеля. Р.Шіроков характеризує цю епоху як бунтівну, новаторську, містичну, суперечливу [6]. Саме цей період в пам'яті митців та дослідників асоціюється з поняттям ностальгії, коли людина була відкрита до сприйняття нових явищ, впевнена у силі мистецтва змінити світ на краще та мала щирі наївність радіти кожному дню. У таке мистецьке середовище потрапляє багато нових творчих особистостей, які згодом стануть її обличчям і провідниками. І однією з найяскравіших постатей французької музичної культури першої половини ХХ ст. був І. Маркевич - син українських емігрантів. Відомо, що ці події мали ключовий вплив на його становлення, передусім як композитора, чия творчість у 1930-х роках стала справжнім відкриттям не лише для паризької публіки, але й викликала щире захоплення у таких видатних музикантів як Бела Барток.

І. Маркевич народився у 1912 році в Києві, але у дворічному віці він зі своїми батьками переїжджає до Швейцарії, а згодом живе і навчається у Франції, часто змінюючи місце проживання (Італія, Франція). Однак у мемуарах «Бути і бути» (І.Маркевич володів блискучим літературним хистом), написаних незадовго до смерті, митець несподівано констатує: «Дійсно, за фасадом західної людини, відчуття, що я зв'язаний зі своїм народом [українцями], ніколи не слабшало, як не слабшало усвідомлення тих течій, які живлять цю прив'язаність»[9, с.43].

Важлива роль у формуванні поведінки індивідууму, на думку науковців, належить національній ідентичності, оскільки «процес ідентифікації з елементами певної культури зумовлює сильну емоційну пов'язаність із ними» [1, с.23]. І тут логічно постає питання, з якою національною спільнотою себе ототожнював І. Маркевич? У мемуарах він детально описує своїх предків та шукає коріння власної ідентичності. «Я розпочав писати цю книгу з несвідомою вірою в те,

що вона може бути корисною і повинна бути написаною. Досі я намагався усвідомити себе через людей, які були до мене та події мого роду, які були ключовими. Тепер я бачу, що цей вибір потребує більшого розкриття картини життя моїх пращурів, адже не можливо заглибитись у те, що нас створило, не знаючи природи автопортрету» [9, с.53].

З перших сторінок мемуарів, І. Маркевич вказує на свій зв'язок з представниками козацької старшини: «У моїх жилах тече кров декількох гетьманів ...Петро Дорошенко, Павло Полуботок та Кочубей...Цей зв'язок пояснює мою схильність до лідерства, відповідальність за інших, що в свою чергу породжує віру інших до моїх дій [...] Я визнаю, що почуваю свою схожість з Кочубеєм; мій темперамент більше тяжіє до самопожертви, ніж рівноваги. З минулого в теперішнє – в моєму житті, найсильніші відлуння приходять з України» [9, с.14-21].

З боку родини батька І. Маркевич особливо виділяє постать Миколи Андрійовича Маркевича (1804-1860) та підкреслює свій глибокий зв'язок з ним. Микола Маркевич був відомою особистістю в українських та російських культурних колах. Його пов'язують з іменами Т. Шевченка, М. Гоголя, О. Пушкіна, не кажучи вже про глибоку дружбу з М. Глінкою. «Ще в студентські роки вони часто зупинялися в одному пансіонаті в Санкт-Петербурзі і завжди підтримували беззаперечну дружбу [...] Я з великим хвилюванням знайшов у музеї Глінки в Москві гравюру, де останній зображений з моїм дідом у 1838р., в процесі роботи за столом у своєму домі. Вони досить часто зустрічалися і разом працювали над “Русланом і Людмилою”» [9, с.24]. В іншому місці мемуарів знаходимо наступне: «Дізнавшись, що у 1863 році Микола Андрійович організував оркестр з вільновідпущених кріпаків, які самотужки змайстрували деякі інструменти (навіть фортепіано) і акомпанували Глінці, коли він вперше заспівав арії Руслана та Людмили, у цьому всьому я побачив геніальну [...] префігурацію моїх концертів з Берлінським філармонічним та Бостонськими оркестрами» [9, с.43].

Микола Маркевич (прапрадід композитора) зробив визначний внесок в українську культурно-історичну спадщину. Він був автором першої української енциклопедії – п'ятитомної праці «Історія Малоросії», фольклористом, що видав збірку обробок українських пісень «Народные украинские напевы» (1857). Як пише І. Маркевич, «з понад чотирьохсот народних мелодій, які були витончено

вкомплектовані Миколою Андрійовичем, багато з них не були ухвалені місцевими цензорами, оскільки ті вбачали в них небезпечне ствердження української культурної автономії» [9, с.26]. Ще у Петербурзі Микола Андрійович познайомився та потоваришував з Тарасом Шевченком, який присвятив Маркевичу на іменини свій вірш «Бандуристе, орле сизий», а той у відповідь став автором одного з перших вокальних творів на вірші Т. Шевченка «Сирота».

Із Т. Шевченком має зв'язок ще один предок Ігоря Маркевича – Опанас Васильович Маркевич (у деяких джерелах Маркович) – етнограф, дослідник української історії та народної культури. У мемуарах композитор згадує, що «його дружиною була відома українська письменниця Марія Вілінська, вона писала під псевдонімом Марко Вовчок, як алюзію на стару форму прізвища Маркович, тобто син Марка» [9, с.16]. Значну увагу І. Маркевич приділяє діяльності Кирило-Мефодіївського братства, членом якого був О. Маркович, і «ціль якого була знищити самодержавність «дегерманізувати» управління та об'єднати слов'янські народи у федерацію, в якій би кожний мав свою автономію...У порівнянні з союзом народів, який вони задумували, Європа, про яку ми сьогодні говоримо, здається безликою і прісною» [9, с.16].

Ще один з пращурів І.Маркевича по батьківській лінії – син згаданого вище Миколи Андрійовича - Андрій Миколайович Маркевич. Він закінчив юридичний факультет у Петербурзі, який у свій час закінчили С. Аксаков і П. Чайковський. Проте музична діяльність залишалася головною справою його життя. Будучи прекрасним віолончелістом (мав у своїй колекції віолончель Страдіварі під номером 7 у каталозі) А. Маркевич брав участь у концертах з А. Рубінштейном, М. Римським-Корсаковим, А. Лядовим та О. Глазуновим. Як і його батько Микола Андрійович, А.Маркевич збирав та публікував збірки народних пісень. Разом з Антоном Рубінштейном у 1862 році він заснував Санкт-Петербурзьку консерваторію.

Риси власного характеру, що на думку І. Маркевича, були притаманні європейцям, він успадкував від свого діда по матері, художника Івана Павловича Похитонова (1830-1923). Важливо, що Маркевич наголошував на його українському походженні. «Мене особливо приваблює його вимогливість до себе, і здається, я успадкував її від нього. Його ретельність, з якою він обирав дерев'яні дощечки, готував їх як основу своїх майбутніх картин,

полірував та ін., нагадує мені мою прискіпливість, коли я шукав новий звуковий простір для свого «Загубленого раю» [9, с.31]. Іван Похитонов увійшов в історію як визначний бельгійський художник. Його роботи високо оцінювалися в Парижі, зокрема такими відомими майстрами як: Г. Моро, А. Гійоме, А.Ж. Арпіньї, П. Бодрі. Також, йому не раз замовляли картини при Російському імператорському дворі.

Цікавим є той факт, що саме у Парижі І. Похитонов зустрів свою першу дружину – Матильду фон Вульверт – бабусю І. Маркевича. «Моя бабуся тоді вивчала медицину у Сорбоні, що для її кола було ознакою вільнодумства. Як і більшість тогочасного високопоставленого фінського класу, її сім'я мала німецько-шведське походження. У Матильди була бабуся французенка, Парізо де ла Валетт, предок якої, великий магістр Мальтійського ордену, заснував порт у 1566 році, що носить його ім'я»[9, с.34]. І. Маркевич детально досліджує своє родинне дерево, а також історію та особливості державоустрою країн та народів, з якими були пов'язані його предки. «Серед натяків, які пов'язують мене з інтелігенцією, я також спостерігаю в собі схильність до аскетизму, який ніколи не залишав мене, а також ностальгію за простим життям. Згадую як у Швейцарії ми з сестрою спали на підлозі, ходили босоніж та з величезною серйозністю харчувалися вівсяною кашею» [9, с.12].

Зростаючи у мультикультурному середовищі, І. Маркевич (початки музичної освіти майбутній композитор здобув під керівництвом батька, професійного піаніста Бориса Маркевича) вже у 12-річному віці написав свій перший твір «Весілля» для фортепіано. Тут можна провести паралель у виборі тематики та музичної образності з «Весіллячком» І. Стравінського, не випадково серед тогочасних музичних критиків І.Маркевич отримав прізвисько «Гор Другий» (Перший - відповідно І. Стравінський). Адже І.Стравінський мав також українське коріння і цікавився традиціями та обрядовою культурою своєї історичної батьківщини. Протягом життя творчі та особисті контакти І.Маркевича були пов'язані з українцями в еміграції: робота з киянином Сержем Лифарем над балетом «Політ Ікара» на запрошення С.Дягілева, з Вацлавом Ніжинським - українцем польського походження (композитор згодом навіть став його зятем, одружившись з дочкою Ніжинського Кірою), І. Стравінським.

Як диригент, Ігор Маркевич дебютував у 1930 році з оркестром Концертгебау (прем'єра балету «Ребус»). У ті роки він брав уроки диригування у видатного німецького диригента Германа Шерхена. За спогадами сучасників, І.Маркевич володів блискучою диригентською технікою. Його здатність створювати в оркестрі атмосферу вільного творчого музикування сприяла розумінню найскладніших музичних творів. Репертуар І.Маркевича вражав слухачів, адже охоплював музику всіх епох. В одному зі своїх інтерв'ю І.Маркевич стверджував: «Це моє бачення того, яким повинен бути музикант. Ми не можемо бути сконцентрованими лише на одному стилі чи програмі. Адже кожний твір – є результат розвитку культури попередніх століть і ми повинні знати цю передісторію. Тому, я завжди раджу своїм студентам мати якомога більший репертуар. І у своїх записах я дотримуюсь цього принципу, особливо щодо маловідомої музики» [10]. Відомо, що учнями І.Маркевича були такі видатні музиканти як П. Булез та Д. Баренбойм.

Висновки. І.Маркевич був першим, хто записав ряд творів сучасних композиторів - Лілі Буланже, Луїджі Даллапіколи, Даріуса Мійо, Фредеріка Момпу. В його дискографію входять всі симфонії П.Чайковського, Л.В.Бетховена, твори Й.Брамса, Г.Малера. За спогадами сучасників, І.Маркевич був блискучим інтерпретатором музики К.Дебюссі, М.Равеля, І.Стравінського, а «Весна священна» взагалі вважається однією з найкращих його диригентських інтерпретацій в історії музики.

Сформувавшись як особистість і професіонал поза межами своєї батьківщини, Ігор Маркевич упродовж усього свого життя відчував єдність і духовний зв'язок з нею, про що неодноразово наголошував у мемуарах. Написавши їх незадовго до смерті, він розглядає своє життя у реверсі, аналізуючи власну самість у буденному житті та творчій діяльності в контексті ретроспективи свого роду та національності.

Література

1. Гібернау. М. Ідентичність націй. Київ: Темпора, 2012. 304 с.
2. Карась Г.В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.
3. Мид Дж. Интернализированные другие и самость. Американская социологическая мысль / сост. Е.И.Кравченко. М.: Изд-во МГУ, 1994. 496 с.

4. Новакович М. Канон українського музичного модернізму (на прикладі творчості Бориса Лятошинського): монографія. Луцьк: Твердиня, 2012. 168 с.
5. Тульчинский Г. Постчеловеческая персонология. Новые перспективы свободы и рациональности. СПб.: Алетейя, 2002. 667 с.
6. Широков Р. Прекрасная Эпоха. URL: http://www.roman-shirokov.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=214:2011-01-13-11-50-33&catid=41:2009-12-27-17-45-23&Itemid=66
7. Япринцева К. Феномен культурной идентичности в пространстве культуры :дис. канд. культурологии. Челябинск, 2006. 139 с.
8. Fierro A. Histoire et dictionnaire de Paris. P.: Robert Laffont, 1996. 1580 p.
9. Markevitch I. Etre et avoir etc. Paris : Gallimard, 1980. 509p.
10. Markevitch I. Interview 2.8.1957 (American Decca), Ellenville festival. From the Album Igor Markevitch: Un veritable artiste, CD3.
11. Martin M. Trois siècles de publicité en France. Paris: Odile Jacob, 1992.

References

1. Gibernau, M. (2012) *Identychnist natsii*. Kyiv: Tempora. 304 s.
2. Karas, H. (2012) *Muzychna kultura ukrainскоi diaspori u svitovomu chasoprostori XX stolittia: monohrafiia*. Ivano-Frankivsk: Tipovit. 1164 s.
3. Mid, Dzh. (1994) *Internalizovannyie drugie i samost. Amerikanskaya sotsiologicheskaya myisl / sost. E.I.Kravchenko*. M.: Izd-vo MGU. 496 s.
4. Novakovych, M. (2012) *Kanon ukrainskoho muzychnoho modernizmu (na prykladi tvorchosti Borysa Liatoshynskoho): monohrafiia*. Lutsk: Tverdnyia. 168 s.
5. Tulchinskiy, G. (2002) *Postchelovecheskaya personologiya. Novyie perspektivyiviyi svobodyi i ratsionalnosti*. SPb.: Aleteyya. 667 s.
6. Shirokov, R. *Prekrasnaya Epoha*. URL: http://www.roman-shirokov.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=214:2011-01-13-11-50-33&catid=41:2009-12-27-17-45-23&Itemid=66
7. Yaprntseva, K. (2006) *Fenomen kulturnoy identichnosti v prostranstve kul'turyi :dis. kand. kulturologii*. Chelyabinsk. 139 s.
8. Fierro, A. (1996) *Histoire et dictionnaire de Paris*. P.: Robert Laffont. 1580 p.
9. Markevitch, I. (1980) *Etre et avoir etc*. Paris : Gallimard. 509 p.
10. Markevitch, I. (1957) *Interview (American Decca), Ellenville festival*. From the Album Igor Markevitch: Un veritable artiste, CD3.
11. Martin, M. (1992) *Trois siècles de publicité en France*. Paris: Odile Jacob.

Sofiiia Petlii – postgraduate student, Lesya Ukrainka Eastern European National University, Lutsk (Ukraine). Email: sofipetlii@gmail.com
ORCID 0000-0003-3258-2909

National dimensions of Igor Markevitch's creative personality

In the proposed article, the figure of outstanding Franco-Italian composer Igor Markevitch is grasped in the context of his national identity. It is noted, that in Ukrainian musicology, despite the Ukrainian origin of the artist, his creativity is poorly studied. Therefore, the goal of this publication is to form an informational thesaurus of the Ukrainian musical culture about the figure of I.Markevitch. For the first time, the materials of I.Markevitch's memoirs «Etre et avoir ete» in translation from French by the author of this article are used and introduced into the domestic musicological circulation.

Through the reflecting of his own creativity, I.Markevitch tries to understand his self more deeply. At the same time, he points to the inseparable connection with his homeland, Ukraine and its people, noting that he is a descendant of some prominent Cossack generals and hetmans. The composer writes with great respect about his ancestors, among whom he singles out the figure of his great-grandfather Mykola Andriyovitch Markevitch, the author of five-volume work «The Story of Little Russia», and emphasizes his deep connection with him. His memoirs demonstrate genetic family ties, which are a kind of cultural mix of Ukrainian, French, Russian, Swedish and German cultures. At the same time, preference is given to the Ukrainian national code.

It is emphasized, that having formed as a personality and a professional in a multicultural Western European environment (Switzerland, France, Italy) I.Markevitch maintained close creative contacts with people who were connected with Ukraine, in particular with I.Stravinsky, S.Lifar and V.Nizhynsky. It is noted that (as a composer and conductor) I.Markevitch is considered one of the brightest figures of French musical culture of the twentieth century, and his students were such extraordinary personalities as Pierre Boulez and Daniel Barenboim.

Key words: *creative personality, national identity, Igor Markevitch.*

Стаття поступила до редакції 12.12.2020, прийнята до друку 12.01.2020.

УДК 78.472

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2020.46.42.52>

Ірина Куриляк

**МИСТЕЦЬКО-АРТИСТИЧНА
ДІЯЛЬНІСТЬ БОГДАНА ДЕРЕВ'ЯНКА:
З ІСТОРІЇ СТВОРЕННЯ ТА ТВОРЧОГО РОЗВИТКУ
ГУЦУЛЬСЬКОГО АНСАМБЛЮ ПІСНІ Й ТАНЦЮ**

Куриляк Ірина Ігорівна – кандидат мистецтвознавства, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів (Україна). E-mail: doris.irena@gmail.com
ORCID 0000-0001-5951-8208

Мистецько-артистична діяльність Богдана Дерев'янка: з історії створення та творчого розвитку Гуцульського ансамблю пісні й танцю

У статті розглядається постать професора Львівської національної музичної академії ім. М.Лисенка, заслуженого артиста України, хорового диригента, композитора Богдана Дерев'янка (1942), висвітлюється його мистецько-артистична діяльність, як високопрофесійного діяча хорового мистецтва, який відіграв важливу роль у творчому розвитку Гуцульського ансамблю пісні й танцю.

Соціально-політичне, громадське, культурно-мистецьке середовище, в значній мірі, впливає на формування особистості, зокрема митця. Тісно переплелися якості ерудованого музиканта, талановитого диригента та композитора в постаті Богдана Дерев'янка. Протягом років у митця виробився свій своєрідний виконавський стиль, що сприяло досягненню високого професійного рівня тих колективів, у яких він невтомно працював.

Богдан Петрович Дерев'янка (1942) – один із музичних діячів ХХ-ХХІ ст. на Західній Україні. Універсальною є особистість цього митця, який через засвоєння культур і багатогранність життєдіяльної функції досяг значних творчих результатів. Свідченням цього є його плідна праця у царині хорового мистецтва. Керуючи десять років Гуцульським ансамблем пісні й танцю (1970-1980 рр.) він утвердився як маєстро і це стало періодом його творчого утвердження та зростання. А для даного колективу – вихід на новий виконавський рівень.

Метою статті є осмислити творчу діяльність та аргументувати практичні здобутки Богдана Дерев'янка в контексті інтегративного підходу. Методологія дослідження полягає у застосуванні історико-культурологічного, джерелознавчого та системного методу – для

висвітлення творчої діяльності митця в хорovому жанрі, що дозволило розкрити етапи розвитку та творчого зростання Гуцульського ансамблю пісні й танцю під керівництвом Б. П. Дерев'янка.

Ключові слова: Богдан Дерев'янка, Гуцульський ансамбль пісні й танцю, хорове мистецтво, мистецько-артистична діяльність.

Постановка проблеми. Музичне мистецтво – це процес функціонування в матеріальному і духовному просторі людства зразків музичного мистецтва, тісно переплетений із соціальною свідомістю та суспільно-історичною епохою. Водночас – це процес неупинного розвитку і творчого вдосконалення різних музичних жанрів, серед них і хорovого мистецтва. Хорovе мистецтво, як і загальна культура, невіддільне від соціальних умов, соціальної свідомості й психології, від життя народу. Національна свідомість українців сформувалась передусім за допомогою українського фольклору, зокрема народної пісні. За словами визначного українського історика І. Крип'якевича «українське життя мало свій окремий стиль, спертий на високу народну культуру» [3, с. 3].

В професійному хорovому мистецтві України в ХХ столітті (післявоєнний період) виокремилось основні два жанри: академічне хорovе мистецтво, як продовження давніх традицій церковного співу та початків українського світського хорovого виконавства ХІХ ст, так і народний хорovий спів – в певній мірі сценічне втілення народного гуртового співу, народних обрядів, з використанням інструментальної музики та танцювального мистецтва. Ці два жанри хорovого мистецтва не заперечують один одному, а в більшій повноті відображають весь спектр співочої культури українців.

Розквіт українського хорovого мистецтва був би не можливим без плідної праці багатьох сподвижників, видатних чи менш відомих діячів - професіональних музикантів чи диригентів-аматорів, або просто ентузіастів цієї справи. Для розвитку академічного хорovого мистецтва, в довоєнний (перед 2-ю світовою війною) період, спричинилися видатні митці хорovої справи: О.Кошиць, Д.Котко, Городовенко. В післявоєнний період – О.Сорока, П.Муравський, В.Василевич, Є.Вахняк, В.Пекар та інші. В кінці 20-початку 21 століття зарекомендували себе визначними діячами цієї справи, як в професійному так і в аматорському мистецтві: Є.Савчук, Б.Антків, О.Цигилик (останні — вихованці Львівської консерваторії), М.Гобдич та інші. В жанрі народного хорovого співу, джерелом якого є народна пісня, визначну роль відіграли такі діячі як

Г.Вирьовка, А.Авдієвський, А.Пашкевич, а на Західній Україні – М.Кречко, Ю.Корчинський, В.Пащенко, А.Кушніренко, М.Гринишин (три останні — також вихованці Львівської консерваторії). Майже усі названі в останньому реченні — професіональні диригенти-художні керівники відомих хорових колективів та ансамблів пісні і танцю.

До тих, хто в значній мірі спричинився до розвитку хорового жанру, побудованого на фольклорі, можна віднести Богдана Петровича Дерев'янка, який більше десяти років керував Гуцульським ансамблем пісні і танцю (м. Івано-Франківськ) і підніс його мистецький рівень на новий художній щабель.

Аналіз досліджень та публікацій. Постать Богдана Дерев'янка як художнього керівника та хорового диригента Гуцульського ансамблю пісні й танцю досі докладно не досліджувалася сучасними музикознавцями. Відомо лише про деякі науково-популярні статті загального плану [1, 2, 6].

Необхідність опрацювання архівних даних радянського періоду, у яких є також згадки про історію створення та становлення Гуцульського ансамблю пісні й танцю, неодноразово піднімалися у розвідках старшої генерації. Зокрема, важливими у цьому напрямку є раці О. Шевчук, Р. Затварської та І. Менделюк.

Метою даної статті є осмислення мистецько-артистичної діяльності Богдана Петровича Дерев'янка в контексті інтегративного підходу. Актуальність розвідки зумовлена відсутністю дослідження творчої діяльності Богдана Дерев'янка, необхідністю використання досвіду митця в сучасних умовах, важливістю об'єктивної оцінки його ролі в національному музичному поступі.

Виклад основного матеріалу. Україна багата яскравими мистецькими талантами. Це письменники, художники, скульптори, співаки та актори, диригенти та композитори, та багато інших митців, музикантів різних спеціальностей. Історія українського хорового мистецтва – це історія, насамперед, особистостей, які своєю творчістю і життям утверджували і утверджують одвічні духовні цінності. Серед відомих митців, чийми здобутками може пишатися не лише Львівщина, але й Івано-Франківщина, Рівнинщина – є заслужений артист України, професор Львівської національної музичної академії ім.М.Лисенка, педагог, хоровий диригент, композитор – Богдан Петрович Дерев'янка (1942). Він зумів через

усе життя пронести в своєму серці безмежну любов до музики, яка стала протягом багатолітнього творчого буття його життєвим кредом.

Богдан Дерев'янка народився у селі Ласківці, що на Тернопільщині, в сім'ї столяра, стельмаха і бондаря – Петра Дерев'янка. Коли Богдан перейшов у восьмий клас, до школи прийшов учитель, який відіграв особливу роль у житті Богдана – Микола Павлович Брездень. Саме завдяки його старанням у школі було організовано хор, домбровий оркестр, яким керував музикант Мирослав Михайлович Шайнович. Активна участь Богдана у цих колективах привідкрила перед ним входження у величний світ музичного мистецтва. У 1959 році, після закінчення школи, Богдан Петрович вступає на музично-педагогічне відділення Чортківського державного педагогічного училища. Особливий вплив на формування майбутнього музиканта справила участь в училищному хорі під керівництвом Мирослава Шманька. Виконувалися такі хорові твори, як «Вівчарик» Є.Козака, «Нова Верховина» А.Кос-Анатольського, «Море» К.Проснака, хорові перлини українських класиків М.Лисенка, М.Леонтовича, К.Стеценка та інших. У 1962 році Богдан Дерев'янка з відзнакою закінчує училище. У 1964 році поступає на музично-педагогічний факультет Дрогобицького державного педагогічного інституту ім. І Франка. У 1965 році Богдан Дерев'янка припиняє навчання у Дрогобичі і вступає у Львівську державну консерваторію ім.М.Лисенка на диригентський факультет за спеціальністю «хорове диригування». У 1970 році Богдан Дерев'янка випусник консерваторії. Добре враження і висока оцінка державної екзаменаційної комісії співпали з приїздом у консерваторію представників адміністрації Заслуженого Гуцульського державного ансамблю пісні і танцю, котрі після відходу з колективу керівника та головного диригента Михайла Гринишина були в пошуку нового мистецького керівника. Саме Дерев'янка Богдан Петрович обійняв цю посаду, що одразу ознаменувало для нього нову віху мистецького життя. У цьому прекрасному колективі Богдан Петрович пропрацював з 1970 по 1980 роки.

У вересні 1980 року Богдан Дерев'янка переходить працювати на музично-педагогічний факультет Івано-Франківського педагогічного інституту (нині Івано-Франківський національний університет ім. В. Стефаника). У січні 1981 року Богдану Петровичу пропонують очолити кафедру народного хорового співу у Рівненському

державному інституті культури (нині Рівненський державний гуманітарний університет). Саме тут Богдан Петрович викладав хорове диригування, хорознавство, хорове аранжування, а також керував студеським народним хором. У 1988 році, на запрошення кафедри диригування, Богдан Дерев'янюк переходить на працю у Львівську державну консерваторію ім. М. Лисенка. У стінах рідного вузу вагомий мистецько-педагогічний талант Богдана Петровича виявляється цікавими підходами у викладанні таких дисциплін, як хорове диригування, історія хорового мистецтва, хорове аранжування. Особливою віхою львівського періоду життя і творчості диригента кінця 80-х років двадцятого сторіччя та першого десятиліття двадцять першого сторіччя, стала праця з народною хоровою капеллою «Мрія» Львівської комерційної академії.

Випускник консерваторії, Богдан Дерев'янюк у 1970 році обіймає посаду художнього керівника Гуцульського ансамблю пісні й танцю. Професійні народні хори та ансамблі пісні й танцю сформувались на пізньому етапі розвитку цього жанру музичного виконавства та хорової культури. Їх виникнення припадає на 40-і роки ХХ століття, і відтоді цей напрямок хорового виконавства набув широкого розвитку. Поступово витісняючи професійне академічне хорове виконавство, ця сфера культури 70-80 роках ХХ століття стала наймасовішою (тому що в ті часи міністром культури УРСР – Катериною Фурцевою, була впроваджена така тенденція, що академічне виконавство в певній мірі пригнічувалося і не допускалося до сцени).

Так, починаючи з 40-х і до 80-х років сформувалися професійні колективи народного виконавства: Гуцульський ансамбль пісні й танцю (Станіславів – зараз Івано-Франківськ, 1939) [12, с. 562-563], Закарпатський народний хор (Ужгород, 1945) [9, с. 119-122], Прикарпатський ансамбль пісні й танцю «Верховина» (Дрогобич, 1946) [8, с.332], Буковинський ансамбль пісні й танцю (Чернівці, 1940) [11, с. 281] (1944 рік) [7, с. 66-67], Поліський ансамбль пісні і танцю «Льонок» (Житомир, 1960) [13] та інші.

Власне, у 1940 році в Західній Україні виник перший у Прикарпатському регіоні колектив народного напрямку – Гуцульський ансамбль пісні й танцю. Першим директором ансамблю був Шевченко, балетмейстером Ярослав Чуперчук, та Ярослав Барнич як головний зачинатель гуцульського колективу [6, с. 96]. У складній гармонії мистецького буття з його протидіючими силами

конфліктів розвивалося творче життя колективу, формувалася його неповторна манера, емоційний порив, зріла художня цілісність. Ярослав Барнич ще задовго до виникнення Гуцульського ансамблю пісні й танцю осмислював концепцію його художнього стилю. Мета колективу – на канві самобутнього, колоритного та темпераментного гуцульського танцю та пісні створити ансамбль, якому не буде рівні – так казав митець [1, с.204]. У пошуках талантів було відправлено експедицію до Космача, Криворівні, Красноілля. Коли хористів і танцюристів відібрали, Барнич розпочав репетиції. Вони поділялися на два етапи: перед обідом слухали лекції, а після обіду відбувалися репетиції хору. Хорова програма Гуцульського ансамблю пісні й танцю того часу складалася з композицій Я. Барнича та в'язанок давніх гуцульських обрядових пісень у гармонізації диригента. Особливою майстерністю виділялися «Ой легойка коломийка», «Ой на горі два дубки», «У неділю на дворі музика грала» та вокально-хореографічна сюїта «Верховина», одна із композицій Я.Барнича [10, с. 149].

Власне, під орудою Ярослава Барнича колектив Гуцульського ансамблю пісні й танцю дуже швидко розпочав свою концертну, в тому числі і гастрольну діяльність, що є не мало важливим для аматорського колективу. Так, з першими гастрольними концертами Гуцульський ансамбль вирушив у Київ, де перебував два тижні, після успішних виступів та рецензій далі вирушив до Москви, що для колективу було великим успіхом.

Виконавський стиль Ярослава Барнича визначив на десятиліття творче обличчя Гуцульського ансамблю пісні й танцю [1, с. 204]. Проте кожен новий керівник привносив у колектив своє нове бачення.

Під час війни Гуцульський ансамбль пісні й танцю припинив свою діяльність. Його артистів було мобілізовано до Червоної Армії. Та вже з перших днів після війни великий ентузіаст і патріот ансамблю Михайло Магдій знов відроджує самобутній колектив [4, с. 188]. Значних творчих висот Гуцульський ансамбль досяг у 1945 році, коли його художнє керівництво очолив талановитий диригент-хормейстр Дмитро Котко, диригентом був Іван Атаман, керівником оркестру Дмитро Якуб'як. З перших днів своєї роботи Дмитро Котко дбав про високий професіоналізм гуцульського ансамблю. В 1948-1951 керівником знову став Михайло Магдій. Натомість після нього керівником цього колективу був з 1951 по 1962 роки Володимир

Пащенко – доцент Івано-Франківського педагогічного інституту (нині Прикарпатський національний університет ім.В.Стефаніка), заслужений артист УРСР (1956р.), один із засновників та перший декан музично-педагогічного факультету [2, с. 672]. Після Володимира Пащенка керівником ансамблю стає у 1963 році Михайло Гринишин, який керував ним до 1970 року.

Послідовником Михайла Гринишина, який керував певний час Гуцульським ансамблем пісні й танцю, став Богдан Петрович Дерев'янка. Ставши художнім керівником Гуцульського ансамблю пісні й танцю, Богдан Петрович ознаменував для себе нову віху мистецтва життя. Для самого колективу прихід на головну посаду двадцятивосьмирічного диригента став новою сторінкою у його мистецькій біографії, кожен рядок якої був писаний рукою справжнього майстра, у творчості якого вдало поєднувався хист хормейстера, знавця оркестру, фольклориста і композитора. Саме сукупність цих важливих рис нового керівника відкрила перед колективом нові перспективи, які упродовж усього періоду перебування на цій посаді Богдан Петрович гідно виправдав.

Розпочинати свій професійний шлях одразу з колективом, який за своєю специфікою вимагав від керівника різносторонніх знань, умінь і навичок, було справою не з простих. Адже після переходу на працю до Києва колишнього керівника – диригента та композитора Михайла Гринишина, хорова група ансамблю складалася лише з чоловіків, доукомплектування вимагав оркестр, балетна група під орудою балетмейстера Володимира Петрика потребувала нових костюмів для постановок. Усе це важким тягарем лягло на плечі нового керівника. Богдан Петрович вводить у склад хору жіночу групу, поповнює балетну групу та оркестр народних інструментів. Шляхом поїздок у мистецькі навчальні заклади та подібні мистецькі колективи України залучає в ансамбль талановиту молодь, перспективних музикантів, таких як Іван Легкий, Петро Князевич, які у подальшому продовжили творчі починання Богдана Петровича Дерев'янка.

Репертуар ансамблю гідно збагатили численні вокально-хореографічні композиції, серед яких були полотна, створені Богданом Петровичем у співпраці з Іваном Легким та балетмейстером Володимиром Петриком, як то «Опришки Довбуша», «Полонинський хід» та інші. Плідна співпраця з фольклористом Михайлом Магдієм поклала в основу пісенного та музичного

репертуару колективу неповторну, сповнену архаїки гуцульську пісню та музику, що суттєво вирізняло виступи ансамблю з-поміж подібних колективів України.

У концертних програмах органічно перепліталися пісні, танці, вокально-хореографічні композиції. Привітальною піснею була завжди «Верховино, світку ти наш», за нею звучали «Де висока Чорногора», «Засвітило сонце волі», «Реве та стогне Дніпр широкий» та інші. Мішаний хор проявляв свої творчі можливості, здатність справитися із класичним репертуаром і майстерно передавати колорит народних пісень. Серед виконуваних творів були також перлини української музичної спадщини Миколи Лисенка і Філарета Колесси, пісні провідних на той час радянських композиторів А.Філіпенка, М.Колесси, А.Кос-Анатольського, а також народні пісні, коломийки. Дуже яскраво звучали народні пісні в обробці самого маестро Богдана Дерев'янка, такі як «Веснянка», «Косарі косять», в яких вміло використанні фольклорні скарби гуцульського регіону.

Знаменною подією для Гуцульського ансамблю пісні й танцю, а особливо для його керівника Богдана Петровича була підготовка до творчого звіту, який проходив три дні у палаці культури «Україна» (серпень 1972 року) [5]. Цей концерт гарно коментував Анатолій Авдієвський: «Кожний приїзд, кожна зустріч з Гуцульським ансамблем пісні й танцю розкриває нові барви його багатой мистецької палітри. З особливою прихильністю хочеться відзначити і більше зростання художньої майстерності колективу. Він має свій, тільки йому притаманний творчий почерк, рішуче уникає копіювання інших ансамблів, прагне до створення самобутнього і оригінального репертуару. Молодий художній керівник ансамблю Богдан Дерев'янка, його колега – диригент-хормейстр Іван Легкий багато працюють над обробкою старовинних та сучасних гуцульських народних пісень, над створенням нових вокально-хореографічних композицій, охоче включають до програми кращі твори українських радянських композиторів. Виконавський стиль хору відзначається бездоганним стросем, прекрасною ансамблевістю, різноманітністю динамічних відтінків» [5]. Серед виконаних номерів на цьому концерті, особливу увагу привертала твори, що оспівували життя оновленого Прикарпатського краю: «Засвітило сонце волі» М.Колеси, «Карпатська мандрівка» і «Як цимбали обізвуться» А.Кос-Анатольського, «Гей, Карпати, краю рідний» І.Легкого,

«Хлопець стежечку втоптав» Є.Козака, «Гуцульські весільні наспіви» В.Якуб'яка, українська народна пісня «Косарі косять» в обробці Б.Дерев'янка.

Активно протікало творче життя Богдана Петровича у Гуцульському ансамблі, незважаючи на постійну появу нових труднощів; важкі матеріальні умови, радянська влада сприяли тому, що постійно мінялися артисти, які не витримували цих умов. Митець спокійно все це сприймав, роблячи свою справу. Майже щорічно Гуцульський ансамбль приймав участь у фестивалі «Прикарпатська весна».

Висновки. Творчість диригента постає складним багатовимірним явищем, важливим наслідком тривалого розвитку протягом життєвого шляху та у певних історично-суспільних умовах. У кожного митця є свій початок – той момент, коли він робить перші кроки у мистецтві і бачить їх результати, та певний період, коли можна оцінити його багатолітній доробок.

Роки праці у Гуцульському ансамблі пісні й танцю стали для маестро періодом творчого утвердження та зростання. Зважаючи на високі мистецькі досягнення ансамблю під керівництвом Богдана Петровича Дерев'янка, у 1974 році диригентові присвоїли почесне звання заслуженого артиста України. Десять років свого творчого життя віддав Богдан Петрович Гуцульському ансамблю пісні й танцю. Для колективу це були роки активного творчого зростання. Для самого маестро вони стали незабутнім періодом творчого утвердження у царині високого мистецтва.

Під його керівництвом Гуцульський ансамбль підготував ряд цікавих концертних програм, побудованих на гуцульському та прикарпатському фольклорі, з успіхом гастролював у великих концертних залах багатьох міст Радянського союзу (Київ, Вільнюс, Рига, Ленінград, Москва, Мінськ, Новосибірськ та інші) та закордоном (Румунія). Протягом років праці у даному колективі, у митця виробився свій своєрідний виконавський стиль, що сприяло також досягненню високого виконавського рівня цього колективу.

Література

1. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції: навч. посіб. Київ, 2002. 204 с.
2. Бурбан М. Українські хори та диригенти. Дрогобич: Посвіт, 2007. 672 с.
3. Гелей С. «Мрія». Сторінки історії. Львів: «Афіша», 2005. 266 с.
4. Гринишин М. Арканове коло. Київ: Юніверс, 2007. 188 с.

5. Давиденко Я. З народних джерел. *Культура і життя*. Київ, 31 серпня 1972. № 68 (1832).
6. Затварська Р. Маестро гуцульського танцю. Івано-Франківськ, 2002. 96 с.
7. Кос-Анатольський А. Буковинський ансамбль пісні й танцю. *Українська радянська енциклопедія*. Том 2 (видання друге). Київ, 1978. С. 66-67.
8. Пиц. Б. Верховина. *Українська музична енциклопедія*. Том 1. Київ, 2006. 332 с.
9. Теличко В. Закарпатський заслужений народний хор. *Українська музична енциклопедія*. Том 2. Київ, 2008. С. 119-122.
10. Філоненко Л. Ярослав Барнич. Науково-популярний нарис про життя і творчість. Дрогобич: Відродження, 1999. 149 с.
11. Фільц Б. Буковинський ансамбль пісні й танцю. *Українська музична енциклопедія*. Том 1. Київ, 2006. С. 281.
12. Шевчук О. Гуцульський ансамбль пісні й танцю. *Українська музична енциклопедія*. Том 1. Київ, 2006. С. 562-563.
13. Поліський ансамбль пісні і танцю «Льонок». URL: <http://philharmonia.com.ua/kolektivi/lonok.html>

References

1. Bench-Shokalo, O. (2002) *Ukrainskyi khorovyi spiv: Aktualizatsiia zvychaievoi tradytsii: navch.posib*. Kyiv. 204 s. [in Ukrainian].
2. Burban, M. (2007) *Ukrainski khory ta dyryhenty*. Drohobych: Posvit. 672 s. [in Ukrainian].
3. Helei, S. (2005) «Mriya». *Storinky istorii*. Lviv: «Afisha». 266 s. [in Ukrainian].
4. Hrynyshyn, M. (2007) *Arkanove kolo*. Kyiv: Yunivers. 188 s. [in Ukrainian].
5. Davydenko, Ya. (1972). *Z narodnykh dzherel. Kultura i zhyttia*. Kyiv, 31 serpnia. №68 (1832). [in Ukrainian].
6. Zatvarska, R. (2002). *Maestro hutsulskoho tantsiu*. Ivano-Frankivsk. 96s. [in Ukrainian].
7. Kos-Anatolskyi, A.I. (1978). *Bukovynskyi ansambl pisni y tantsiu. Ukrainska radianska entsyklopediia*. Tom 2 (vydannya druhe). Kyiv. S. 66-67 [in Ukrainian].
8. Pyts, B. (2006) *Verkhovyna. Ukrainska muzychna entsyklopediia*. Tom 1. Kyiv. S. 332 [in Ukrainian].
9. Telychko, V. (2008) *Zakarpatskyi zasluhenyi narodnyi khor*. *Ukrainska muzychna entsyklopediia*. Tom 2. Kyiv. S. 119-122 [in Ukrainian].
10. Filonenko, L. (1999) *Yaroslav Barnych (naukovo-populiarnyi narys pro zhyttia i tvorchist)*. Drohobych: Vidrodzhennia. 149 s. [in Ukrainian].
11. Filts, B. (2006) *Bukovynskyi ansambl pisni y tantsiu. Ukrainska muzychna entsyklopediia*. Tom 1. Kyiv. S. 281 [in Ukrainian].
12. Shevchuk, O. (2006) *Hutsulskyi ansambl pisni y tantsiu. Ukrainska muzychna entsyklopediia*. Tom 1. Kyiv. S. 562-563 [in Ukrainian].
13. Poliskyi ansambl' pisni I tantsyu «Lionok». URL: <http://philharmonia.com.ua/kolektivi/lonok.html>

Iryna Kuryliak – Candidate of Art Criticism (PhD), Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine). Email: doris.irena@gmail.com
ORCID 0000-0001-5951-8208

Artistic and Artistic Activity of Bohdan Derevianko: from the History of Hutsul Folk Song and Dance Ensemble Creation and Creative Development

The article considers the figure of the professor of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, a Honored Artist of Ukraine, a choral conductor, a composer Bohdan Derevianko (1942). It covers his artistic and artistic activities as a highly professional choral artist, who played an important role in the creative development of Hutsul Folk Song and Dance Ensemble.

Sociopolitical, public, cultural and art environment, largely influences on forming of personality, in particular artist. The qualities of an erudite musician, talented conductor and composer in the form of Bohdan Derevianko are closely intertwined. Over the years, the artist has developed his own unique performing style. Which contributed to the achievement of a high level of performance of those teams in which he worked tirelessly.

Bohdan Derevianko (1942) is one of the XX-XXI centuries musicians in Western Ukraine. The personality of this artist is universal, who has achieved significant creative results through the assimilation of cultures and the diversity of vital functions. His fruitful work in the field of choral art is this evidence. Leading Hutsul Folk Song and Dance Ensemble for ten years (1970-1980), he established himself as a maestro and this it the period of his creative establishment and growth. And for this team it was a new level of performance reaching.

The purpose of the article is to comprehend the creative activity and argue the practical achievements of Bohdan Derevianko in the context of an integrative approach. The research methodology consists in the application of historical and cultural, source and system method to highlight the creative activity of the artist in the choral genre, which revealed the stages of development and creative growth of Hutsul Folk Song and Dance Ensemble under the direction of Bohdan Derevianko.

Key words: Bohdan Derevianko, Hutsul song and dance ensemble, choral art, artistic and artistic activity.

Стаття поступила до редакції 24.12.2019, прийнята до друку 24.01.2020.

УДК 78.421

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2020.46.53.67>

Мирослава Чорнобай

СОЦІОКУЛЬТУРНА ЗУМОВЛЕНІСТЬ УКРАЇНСЬКОГО ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА В ЕМІГРАЦІЇ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

Мирослава Чорнобай – пошукувач, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, м. Львів (Україна). E-mail: miroslava7977@gmail.com
ORCID 0000-0002-2926-489X

Соціокультурна зумовленість українського фортепіанного мистецтва в еміграції першої третини ХХ століття

Статтю присвячено вивченню соціокультурних чинників як визначальних щодо вектору формування національної самосвідомості піаністів української діаспори у Празі, Відні, Мюнхені та Берліні. Виявлено, що формування і розвиток українського фортепіанного мистецтва в еміграції були покликані до життя особливими соціальними умовами і тим загальним культурним тлом, на якому формувалась їх виконавська і композиторська творчість.

Проаналізовано програми концертів українських піаністів, зафіксовано їх активну участь у заходах, тематика яких була важливою для українських громад зарубіжжя – у проведенні урочистих академій для шанування видатних діячів українського мистецтва, літератури і науки, у святкуванні їх ювілейних дат, відзначенні важливих подій історії України. Це дало розуміння як саме твори української музики входили до їх виконавського репертуару і ставали невід’ємною частиною світового фортепіанного мистецтва.

Систематизовано імена представників українського фортепіанного мистецтва у провідних центрах молодіжного українського руху у чеській (Прага) та німецькій (Мюнхен, Берлін) діаспорі. Виявлено приклади співпраці українських піаністів з європейськими виконавцями та зі студентськими товариствами, що сприяло створенню перспектив у набутті досвіду їхніх публічних виступів і привертанню стабільної уваги найширшої публіки до українського репертуару і українського фортепіанного мистецтва; участь у збірних концертах та укладання масштабних сольних програм завжди передбачало включення композицій, орієнтованих на втілення певної національної ідеї; значний вплив оточення та музичного життя Берліна на

становлення композиторського стилю піаністів і композиторів Антіна Рудницького і Стефанії Туркевич, що виявилось у поєднанні засад української музики з полістилістичною модерну.

Підсумовано, що у надзвичайно складних умовах зрощування в еміграції національної ідентичності українські піаністи синтезували здобутки українського та європейських центрів фортепіанного мистецтва.

Ключові слова: діаспорні осередки українців, українські піаністи, національна самосвідомість, концертний репертуар, виконавство.

Постановка проблеми. До початку ХХ ст. розосередження українців у світі набуло особливої інтенсивності. Результатом їх масового переселення, пов'язаного із політичними та соціальними причинами стало утворення значних діаспорних осередків – самостійних українських етнічних груп зарубіжжя, об'єднаних спільною мовою, світоглядом, традиціями життя, культури тощо. Охопивши близько мільйона осіб, українці всередині своїх громад розпочали активні дії з самоорганізації, що виявилось у заснуванні шкіл та вищих навчальних інституцій, українських періодичних видань, освітніх і культурно-мистецьких товариств.

Міграційні процеси у Європі першої третини ХХ ст., здебільшого пов'язані з політичними репресіями, терором сталінської системи і невпинним бажанням молоді здобути якісну професійну освіту, спорадично охопили Польщу, Румунію, Францію, Великобританію, а особливо масово – Чехословаччину, Німеччину та Австрію. Упродовж першої третини ХХ ст. внаслідок важливих соціокультурних змін у цих країнах спостерігається формування потужних мистецьких центрів, особливого розвитку у яких набуло українське фортепіанне мистецтво. Найкрупнішими і найважливішими серед таких стали Відень, Прага і Мюнхен. Організація мистецької діяльності у цих центрах створила можливість зрощення першокласних українських піаністів і дала змогу об'єднати зусилля творчої української молоді у популяризації національної культури та її здобутків поза межами України.

Аналіз досліджень та публікацій. Проблемі аналізу міграційних процесів українців присвячено дослідження С. Віднянського [1], Г. Карась [7], Л. Обух [10], В. Піскун [12], Т. Федчун [13] та ін., які систематизували їх у чотирьох хвилях: до закінчення Першої світової війни, міжвоєнний період, утворення у кінці Другої світової війни переходових таборів і формування високоорганізованих

українських громад та період пошуку досвідченими митцями комфортних зон для творчої самореалізації. Аналіз рецензій у львівській газеті «Діло» [8: 11; 14] дав можливість спостерегти за важливими для українського мистецтва заходами за межами Батьківщини та за суспільною думкою про фахове зростання українських творчих особистостей. Дослідження діяльності просвітних і мистецьких центрів дало змогу збагнути зусилля творчої студентської молоді зарубіжжя у прагненні популяризувати національну культуру та її здобутки поза межами України [2; 3; 4; 10; 13]. Інформацію про тематику, програми концертів та відгуки про рівень виконавської майстерності українських піаністів діаспори почерпнуто з дописів газети «Діло» [8; 11; 14] та опублікованих праць Н. Гумницької [3], О. Дітчук [4], Л. Жук [6], Т. Федчун [13].

Мета статті – визначити чинники соціокультурної зумовленості українського фортепіанного мистецтва в еміграції першої третини ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. Першим серед найпотужніших центрів музичного життя у Європі, утворених поза межами автохтонних територій, став Відень, де до першої світової війни зібралось близько 50 000 осіб і особливо інтенсифікувалося культурно-мистецьке життя всередині української громади. Тут зібралось особливо багато творчої молоді і склались сприятливі умови для зростання почуття національної самосвідомості. Студенти-слов'яни почувалися тут вільно і мали можливості без утисків провадити культурно-освітні заходи всередині своїх національних громад. В українських інтелектуальних осередках Відня утворювались товариства і часописи: чеські студенти видавали газети «Славія», «Моравія», словацькі – «Татран», хорвати – «Велебіт», серби – «Зоря», болгари – «Балкан», поляки – «Огніско». Українське товариство називалося «Січ» і діяло до 1947 р. Організацію його появи в середовищі українського студентства Відня ініціював ще у 1868 р. А. Вахнянин. У його оприлюдненому зверненні від 16 березня 1868 р. констатувалося: «...наш прапор руський... «Січ» має намір... зібрати коло сего прапора по змозі всіх русинів, живучих тут, у Відні»¹.

¹ Качкан В. Анатоль Вахнянин і його роль у розвитку культури Західної України. *Народна творчість та етнографія*. Київ, 2003. № 1/2. С. 15-24.

В австрійській столиці українські студенти дуже активно підтримували ідеї культурно-просвітницького Січового руху. Поширення цих ідей мало особливе значення для національного пробудження українського народу. У віденській «Січі» сформувались погляди М. Драгоманова, І. Франка, М. Грушевського, В. Винниченка, а також А. Вахнянина, І. Пулюя, М. Зарицького, І. Горбачевського, Є. Петрушевича, Б. Лепкого та ін. [2]. У 1920-1930 рр. шляхом організації мистецьких заходів українські студенти-емігранти Відня активно працювали для реалізації національних ідей українства та його політичного і духовного виховання. Таким чином, Відень упродовж декількох десятиліть зберігав значення студентської столиці українства та важливого осередку національних мистецько-культурних ініціатив, які іноді навіть випереджали їх поширення на батьківщині. Л. Мельник визначила домінуючі функції товариства так: «За неповні 80 років свого існування товариство допомагало студентам та представникам української інтелігенції, які опинилися у Відні, підтримувати духовні контакти з Батьківщиною, а також знайомити іноземців, насамперед студентів-слов'ян та австрійців з українською культурою» [9, с. 18].

Слід відзначити, що українським піаністам Відня у цьому русі не належала провідна роль, проте їх діяльність була важливою і достатньо активною. Про це дізнаємося з програм різноманітних урочистих збірних концертів-академій. Виступи українських піаністів відбувались перед високоінтелектуальною публікою, яку складали не лише їх земляки, але й представники інших національних громад. Кожен з українських виконавців свідомо презентував своє мистецтво, показуючи конкурентоздатні зразки національної фортепіанної творчості, високопрофесійний художній і технічний рівень власного виконання. Важливе значення у цьому мала й співпраця українських піаністів з австрійськими, чеськими, польськими музикантами. Вивчення програм концертів до національних урочистостей дає підстави розуміння, як саме твори української музики поступово входили до їх виконавського репертуару і ставали невід'ємною частиною світового фортепіанного мистецтва.

Фаховими навчальними закладами Відня, де здобували освіту українські піаністи упродовж перших десятиліть ХХ ст., були Віденська академія музичного та виконавського мистецтва (*Hochschule für Musik und darstellende Kunst*), Школа вищої

піаністичної майстерності (*Meisterschule*), Консерваторія Товариства друзів музики, яку поетапно очолювали Е. Зауер, Л. Годовський і П. Вайнгартен, Нова віденська консерваторія, Факультет музикології Віденського університету, музичні школи Гораків, Кайзера, Марієтти Джеллі, а також приватні лекції у класах видатних віртуозів і педагогів Ежені д'Альбера, Луї Терна, Еміля фон Зауера, Пауля Вайнгартена, Ежи Лялевіча, Теодора Лешетицького, Вільгельма Шенера.

З віденської школи вийшло багато українських віртуозів – переважно вихідців з Галичини, що опинились тут у пошуках можливості здобуття якісної професійної освіти. На їх Батьківщині існувала вкрай мала квота для студентів греко-католиків (а отже – русинів). Серед випускників Віденської музичної академії та університету були Софія Дністрянська, Володимира Божейко, Галя Левицька-Крушельницька, Галя Левицька-Залеська, Тарас Микиша, Любка Колесса, Антоніда Ярошевич, Марта Кравців-Барабаш, Галина Тимінська-Василяшко, Руслана Антонович, Микола Бринь, Ольга Бережницька, Оксана Бурковська, Наталя Ляхович, Юрій Цебрівський, Роман Стецура, Ірина Лончин, Мирослава Глининська, Северин Сапрун, Ольга Мельник, Таїсія Голінаста-Богданська, Олександр Гомельський та ін.

Співпраця зі студентським товариством сприяла створенню перспектив у набутті досвіду публічних виступів у столиці та її околицях. Це виявлялось у плануванні проведення урочистих академій для вшанування видатних діячів українського мистецтва, літератури і науки: концерти на честь М. Лисенка, М. Шашкевича, М. Драгоманова, М. Павлика, «Шевченківські вечорниці», а також благодійні виступи для національних потреб (для поранених військових, для збирання коштів безробітним, голодуючим) у головному шпиталі та в університеті. Концертні виступи українських піаністів відбувались навіть у колонній залі австрійського парламенту (*Hohes Haus*). Нерідко такі концерти відбувались у співпраці з композиторами та виконавцями вищого рівня інших національностей. Високий мистецький рівень ініційованих «Січчю» концертних заходів сприяв привертанню стабільної уваги найвибагливішої публіки до українського фортепіанного мистецтва і створенню передумов до розгортання їх подальшої концертної діяльності. О. Дітчук відзначала: «Перші українські піаністи, що концертували в світі, здобули освіту у Відні. Важливу роль у їхньому

становленні відіграла підтримка української діаспори в цьому місті – чисельної, організованої та національно свідомої» [4, с. 98].

Від початку ХХ століття у Відні виступали як виконавці або представляли власні фортепіанні твори Станіслав Людкевич, Ольга Ціпановська, Олена Ясеницька, Марія Вишницька, Ольга Бережницька, Ольга Окуневська, Галина Лагодинська, Нестор Нижанківський, Стефанія Туркевич, Любка Колесса, Борис Кудрик, Володимира Божейко, Дарія Гординська-Каранович, Наталія Клімцикевич-Цибрівська, Тарас Микиша, Лео Сирота, Ігор Соневицький та інші.

Олена Ясеницька-Волошин(ова) (1882-1980, випускниця класу Вільгельма Шенера у Віденській академії музичного та виконавського мистецтва) стала однією з перших жінок-професорок Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові, а після смерті А. Вахнянина – артистичним директором Інституту (1908-1910 рр.).

Галя Левицька у 1926 р. завершила курс навчання в Академії музики у послідовника системи Т. Лешетицького, Є. Лялевіча та майстеркурс у П. Вайнгартена (продовжувача засад школи Еміля Зуера та Егона Петрі).

Одна з найяскравіших піаністок початку ХХ ст. Любка Колесса опанувала гру на фортепіано у приватній школі М. Джеллі та в Академії у класі Луї Терна (1915 р.), пройшла майстеркурс під керівництвом Еміля фон Зуера – учня А. Рубінштейна і Ф. Ліста. Мистецькі здобутки піаністки та її розпочата у п'ятнадцятилітньому віці блискуча концертна діяльність були відзначені дарунком концертного рояля *Bösendorfer* (1918 р.) і удостоєння найвищої нагороди тогочасної Австрії – Державної премії (1920) [6, с. 15].

В класі одного з найавторитетніших виконавців і педагогів Пауля Вайнгартена у Віденській Академії від 1930 р. вдосконалювала виконавське мистецтво піаністка Дарія Гординська-Каранович.

У класах Еміля Зуера та Анджело Кессісоглоу у Віденській академії (1922) навчалась Володимира Божейко. Здійснюючи дуже активну концертну діяльність у Відні, Граці, Празі, вона завжди позиціонувала себе як українка. Постійно брала участь в урочистих академіях української громади на вшанування Т. Шевченка, І. Франка, І. Котляревського, М. Шашкевича, де поряд із віртуозними зразками світової класики, виконувала твори М. Лисенка, С. Людкевича, В. Барвінського.

До визначних представників фортепіанного мистецтва української еміграції міжвоєнного періоду належить Софія Дністрянська – ще одна з найбільш активно концертуючих піаністок у Відні і Празі. Розвиваючи сучасні тенденції галицького фортепіанного мистецтва, як учасниця Української жіночої спілки «Міжнародної жіночої ліги за мир і свободу», своєю виконавською діяльністю вона уклала масштабні сольні програми з композицій, орієнтованих на втілення певної національної ідеї. Читаючи лекції на тему «Національні елементи у фортепіанній музиці останніх десятиліть», ілюструвала свої положення фрагментами творів Ліста, Дебюссі, Гріга, Брамса, Сметани, Чайковського і Лисенка.

Лео Сирота – учень Михайла Вінклера, і Григорія Ходоровського (учня Т. Лешетицького) у Київському музичному училищі (1895-1903) та у А. Єсіпової у Петербурзькій консерваторії (1903-1904) від 1904 року проходив курс вищої виконавської майстерності у Ферруччо Бузоні у Відні. Спільно з Бузоні 18 грудня 1910 р. на Віденській сцені відбувся його дебют. В програмі концерту було виконано Сонату В. А. Моцарта *D-dur* для фортепіано в чотири руки і Концерт Ф. Бузоні для фортепіано, оркестру та чоловічого хору (диригував автор) [3]. Після виконання публіка викликала соліста на поклон шістнадцять разів. Свідченням особливого ставлення наставника до талановитого учня стала посвята йому «Жиги», «Болеро» та «Варіацій» з фортепіанного циклу «Юнацтву» (1909).

За ініціативи Василя Барвінського у Віденській музичній академії вдосконалював своє мистецтво випускник Вищого музичного інституту ім. Лисенка у Львові Ігор Соневицький (в подальшому – композитор, педагог, диригент, музичний критик, музикознавець, піаніст та громадський діяч). Його еміграція була спричинена загрозою вивезення на примусові роботи до Німеччини у час другої світової війни.

У роки міжвоєнного періоду (другої хвилі еміграції) значення найбільш розвинуеного осередку української культури поза межами автохтонних територій набуває Прага. Дослідниця суспільно-культурного національного феномену діаспори Н. Гумницька відзначала: «Прага міжвоєнного періоду стала інтелектуальним тлом формування української національної ідеї, інтенсивного творчого діалогу української інтелігенції по лінії Прага-Париж, Прага-Краків, Прага-Берлін, Прага-Відень, Прага-Варшава з побратимами з Києва, Львова, Харкова» [3]. Якщо у період перші хвилі еміграції до Праги

прибували здебільшого вихідці зі східних регіонів України, то у міжвоєнне двадцятиліття чеські міста дали притулок українцям з Галичини та Закарпаття.

Після поразки визвольного руху у чеську столицю відбулась потужна хвиля міграції української інтелігенції (загалом близько 22 000 осіб) як з західноукраїнських територій, так і з Наддніпрянщини (насамперед Києва та Харкова). Серед них виявилось багато активно діючих громадсько-політичних діячів, науковців та митців, в тому числі й музикантів. Сприятливе перебування українцям забезпечував небайдужий до українських подій президент Чехословаччини Томаш Масарик, який особисто товаришував з Михайлом Грушевським та професорами празьких університетів Іваном Горбачевським¹ та Олександром Колесою².

У Празі від початку 1920-х рр. розгорнулась інтенсивна діяльність українських освітніх осередків: 1921 року було сформовано Український Громадський Комітет. Його діяльність стала важливою для організації відкриття ряду українських інституцій, які сприяли згуртованості української громади навколо ідейних та культурних національних справ: Український вищий педагогічний інститут ім. М. Драгоманова (1923 р., у якому з 92-х викладачів 80 були українцями), Українська Студія пластичного мистецтва, Український академічний комітет, Українські історико-філологічне та Товариство книголюбів, Музей Визвольної боротьби України, Українська господарська академія у м. Подебради, Українська гімназія у Ржевнице, у самій столиці засновано «Товариство прихильників української пісні».

У жовтні 1921 р. до Праги було перенесено Український вільний університет (УВУ, заснований у Відні в січні 1921 р.), а у 1922 р. за участі віденського Українського академічного товариства «Січ» було засновано Центральну Спілку Українського Студентства у Празі. Ця інституція в період міжвоєнного двадцятиліття стала провідним центром молодіжного українського руху у чеській

¹ Іван Горбачевський – український вчений, хімік, випускник медичного університету у Відні. Від 1883 р. працював професором фармакології і у 1902-1903 рр. – ректором Карлового університету у Празі.

² Видатний український філолог і літературознавець Олександр Колеса на початку ХХ ст. був організатором Української ради у Відні; від 1899 р. - дійсним членом Наукового Товариства ім. Т. Шевченка у Празі, а у 1920-1944 рр. – ректором Українського вільного університету у Празі.

діаспорі. Перші роки після її заснування позначені злетом національно-мистецького життя. Форми діяльності Спілки оцінювались як еталонні для подальшої творчої діяльності українців. Це дало змогу об'єднати зусилля творчої студентської молоді розділених політичними кордонами частин українських територій у прагненні розвивати національну культуру на батьківщині і популяризувати її здобутки поза межами України, координувати і обмінюватись напрацюваннями між діаспорними осередками у Парижі, Берліні, Відні, Варшаві та ін.

У Центральному Союзі Українського Студентства та в Українському вільному університеті в Празі було створено унікальну можливість отримати освіту рідною мовою, а дипломи чеських установ у країнах Центральної, Східної та Південно-Східної Європи особливо визнавались. В Українському вищому педагогічному інституті ім. М. Драгоманова було створено можливість підготовки педагогічних кадрів для українських шкіл і позашкільної освіти. На чотирьох факультетах (серед яких музично-педагогічний) працювало 33 кафедри, дві з них були з музичної спеціалізації: теорія музики і композиції та історія музики. Також в Інституті працювали чотири педагогічних класи: фортепіано, диригентура, вокал, скрипка. У роки міжвоєнного періоду серед піаністів і композиторів, що організували мистецьке життя, тут працювали В. Барвінський, Н. Нижанківський, М. Колесса, Ф. Якименко, С. Туркевич, З. Лисько, Р. Савицький, Р. Сімович.

Одним з учнів класу В. Барвінського у львівському ВМІ, який продовжив навчання у Празькій консерваторії (в класі В. Курца) став Роман Савицький. Серед вихованців найбільших національних академій Європи його вважали кращим концертмейстером і піаністом-солістом.

20 травня 1933 р. у великій залі «Унітарії» відбувся грандіозний за кількістю учасників і наповненням залу концерт на вшанування 17-х роковин смерті Івана Франка. До програми урочистої академії було включено заслуховування рефератів, хорових, фортепіанних і вокальних творів. Незважаючи на те, що вокальні твори виконували вже дуже знаменитий бас, чех-репатріант з Волині Едуард Гакен¹

¹ Е. Гакен – співак (бас) став солістом Празької національної опери. Серед українців був дуже шанований як неперевершений майстер, як палкий прихильник українців і найактивніший учасник заходів української громади у Празі. Періодично влаштуовував у Празі концерти української пісні.

(партію фортепіано – Ірина Туркевич-Мартинець), у цій конкуренції молодий український піаніст, студент фортепіанного факультету Празької консерваторії Р. Сімович дуже гідно презентував виконання власної надто складної програми: «Правдивою насолодою була технічно бездоганна гра на фортеп'яні Р. Сімовича – Й. Брамса 2 Баляди оп. 10 та, як наддаток, з Рахманінова» [11, с. 2].

У пресі вельми красномовно характеризується й участь Р. Сімовича в інших заходах. У липні 1930 р. в залі «Глягол» Український Педагогічний Інститут ініціював проведення урочистої академії пам'яті Т. Шевченка. Р. Сімович виступив і як соліст, і як учасник камерного ансамблю (разом з сопрано С. Нагірною та скрипалем Р. Мировичем), виконуючи поему «Пісня пісень» з фортепіанного тріо В. Барвінського на текст В. Маслова-Стокоза: «Роман Сімович (учень пражської консерваторії кляси композиції у проф. Отокара Шіна) мав на цьому концерті тяжке завдання. Майже весь фортеп'ян спочивав у його руках. Перший його виступ, як п'яніста був ще перед цим: на одному з концертів він виконав з успіхом [етюд – М.Ч.] Ціс моль Шопена, на цьому ж святі «Листок до альбому» С. Людкевича і «Прелюд» В. Барвінського, також фортеп'яну партію у згаданому тріо. Р. Сімович виявив себе як багато одухотворений і всебічно наділений музиком. Він з благоговінням служить своєму мистецтву, і, між іншим, за останній час дуже технічно розвинувся» [8, с. 5].

У пошуку рецензій на виступи українських піаністів у Празі знаходимо важливі анонсування фортепіанних концертів в дописах у львівську газету «Діло». Так, 22 травня 1922 р. чеський оглядач писав: «В п'яністці В. Божейко дозріває сильний п'яністичний талант. Ніхто не припускав би, що ця блідолиця дівчина викаже стільки сили у пасажовій та акордовій техніці й викреше стільки пристрасного огню з мрійливої задумчивости». Характеризуючи гастрольні виступи Володимири Божейко під час Шевченківського концерту в Празі 10 травня 1925 р., у газеті повідомлялось: «В успіху цього вечера найбільшу заслугу приписати належить п'яністці В. Божейко. Її повна темпераменту брильянтна техніка не змогла ще вийти на яву в початковій точці «*Funeralles*» Ліста, зате в дальших творах, зокрема в кінцевій *Tarantelli*, завдяки відповідному доборові точок п'яністка виказала повну зрілість інтерпретаційного мистецтва, яке при своїм видимо технічним підкладі є тим цінніше, що зворушує

чуття та надає повного життя технічним прикметам п'яністки» [14, с. 3].

Кожний із перелічених піаністів зробив великий внесок на шляху професіоналізації фортепіанного виконавства і концертного життя української діаспори, а також у майбутньому відіграв важливу роль у розбудові української фортепіанної школи.

Аналізуючи шляхи професіоналізації фортепіанного мистецтва українськими виконавцями у Європі, все ж слід відзначити, що до середини ХХ ст. їх особливо приваблювала Німеччина. У Ляйпцігській консерваторії навчалися Григорій Ходоровський-Мороз, Сергій Борткевич, здобували освіту багато інших українських піаністів, що стали у майбутньому неперевершеними педагогами, методистами, виконавцями-віртуозами та творцями авторських транскрипцій фортепіанних творів інших композиторів.

У вересні 1925 р. до Берліна виїхав навчатись киянин єврейського походження, випускник класів Київського музичного училища та консерваторії Володимир Горовиць. З мистецькими осередками Берліна пов'язана фахова освіта піаніста Г. Беклемішева.

Оточення та музичне життя Берліна мало значний вплив на становлення композиторського стилю піаністів і композиторів Антіна Рудницького і Стефанії Туркевич, що виявилось у постійних пошуках поєднання засад української музики з полістилістикою модерну. Відтак, на початку творчої діяльності Рудницького-композитора спостерігаємо тяжіння до стилістики неокласицизму та атональності, під впливом Ф. Бузоні – до «молодого класицизму» (*Junge Klassizität*), у 1920-х рр. – до імпресіонізму та неоромантизму, а пізніше – до неофольклоризму у поєднанні з неоромантичними засадами (за визначенням самого митця – до «новочасного національного музичного реалізму» та «модерного романтизму»). Аналіз стилістики творів Стефанії Туркевич дозволяє виявити поєднання класичної тональної музики з елементами неокласицизму, експресіонізму і серіалізму. Власне завдяки творчим контактам у Берліні творчість цих українських композиторів вирізняється сміливістю привнесення в український фортепіанний репертуар стилістичних прийомів модерну.

Г. Карась відзначала, що «Німецька гілка у зарубіжній освіті українських музикантів представлена такими осередками як Берлін, Мюнхен, Лейпциг, Ганновер, Франкфурт-на-Майні, Фрайбург: тут здобували чи вдосконалювали музичну освіту композитори,

диригенти й піаністи» [7, с. 784]. Але цей потужний злет у житті української діаспори був нівельований несприятливими умовами проживання, внаслідок чого значна частина українських емігрантів була змушена полишити Німеччину і переселитись до США, Канади, Австралії.

Висновки. Спостерігаючи за виконавською діяльністю українських піаністів у різних національних осередках еміграції виявлено, що виконавська сфера еволюціонувала особливо активно: від збірних концертів-академій періоду національного самоствердження, установок на популяризацію зразків композиторської творчості тодішніх українських сучасників, до залучення актуальних форм концертнування: сольних, тематичних концертів, залучення до співпраці у камерному виконавстві артистів з Австрії, Чехії, Словаччини, Польщі, Франції, Угорщини та ін. Українські піаністи-емігранти *успішно інтегрувались у місцеві фахові заклади, що свідчить про їх конкурентоздатний професійний рівень.* Українські піаністи у надзвичайно складних умовах зрощування в еміграції національної ідентичності синтезували здобутки українського та європейських центрів фортепіанного мистецтва, демонстрували технічну довершеність і зрілість виконавських інтерпретацій, привертаючи велику увагу європейської публіки до українського репертуару і українського фортепіанного мистецтва.

Література

1. Віднянський С. В. Культурно-освітня і наукова діяльність української еміграції в Чехо-Словаччині: Український вільний університет (1921–1945 рр.). Київ, 1994. 83 с.
2. Головацький Іван. Перше товариство «Січ» і січовий рух. URL: <http://www.spas.net.ua/index.php/news/full/244>
3. Гумницька Н. Культурно-мистецький феномен української діаспори міжвоєнного періоду: Європейський вимір. Міжнародний інститут освіти, культури та зв'язків з діаспорою НУ «Львівська політехніка». URL: <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:dnIbwdelqVcJ>
4. Дітчук О. І. Роль Віденської фортепіанної школи у формуванні піаністичного мистецтва України (Галичина та українська діаспора першої половини ХХ століття). Львів, 2009. 186 с.
5. Дорошенко Д. Мої спомини про давнє минуле (1901-1914 роки). Вінніпег, Манітоба: Видавнича Спілка «Тризуб», 1949. 167 с. URL: <http://ifreestore.net/164/3/>

6. Жук Л. Одна з найславетніших піаністок нашого часу. *Український світ. Спецвипуск: Українські етнічні землі та діаспора. Люди. Культура. Історія.* 1999. Рік 8. Т. 17. С.12-16.
7. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.
8. [КІМ] 3 українського музичного життя в Празі (Допис з Праги). *Діло.* 1930. № 156. 18.07. С. 5.
9. Мельник Л. Уроки історії від геніального автодидакта. *Український світ. Спецвипуск: Українські етнічні землі та діаспора. Люди. Культура. Історія.* 1999. Рік 8. Т. 17. С. 16-22.
10. Обух Л. Фортепіанна освіта українців в умовах переходових таборів у Німеччині після Другої світової війни: збереження традицій та інтеграція в західноєвропейський культурний простір. *Вісник Прикарпатського університету.* Івано-Франківськ: Плай, 2009-2010. Вип. XVII-XVIII: Мистецтвознавство. С. 74-79.
11. [П. К.] Роковини Івана Франка у Празі (Допис з Праги). *Діло.* Львів, 1933. № 133. 26.05. С. 2.
12. Піскун В. М. Українська політична еміграція 20-х років ХХ століття: автореф. дис. ... д-ра історичних наук: 07.00.01 «Історія України». Київ, 2007. 31 с.
13. Федчун Т. О. Фортепіанне мистецтво Західної України ХІХ – першої половини ХХ століття в контексті полікультурних процесів. Дис. на здоб. наук. ступ. канд мист.:17.00.03. – Музичне мистецтво. Львів, 2012. 210 с.
14. [Без автора]. Чужинці про нашу п'яністку п. Божейко Львів. *Діло.* 1926. № 244. 03.11. С. 3.

References

1. Vidnyansky, S. V. (1994) Cultural and educational and scientific activities of Ukrainian emigration in Czechoslovakia: Ukrainian Free University (1921-1945). Kyiv. 83 p. [in Ukrainian].
2. Golovatsky, I. The first society “Sich” and the Sich movement. URL: <http://www.spas.net.ua/index.php/news/full/244> [in Ukrainian].
3. Gumnytska, N. Cultural and artistic phenomenon of the Ukrainian diaspora in the interwar period: the European dimension. International Institute of Education, Culture and Diaspora Relations of Lviv Polytechnic National University. URL: [:http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:dnIbwdelqVcJ](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:dnIbwdelqVcJ) [in Ukrainian].
4. Ditchuk, O. (2009) The role of the Viennese piano school in the formation of the piano art of Ukraine (Galicia and the Ukrainian diaspora in the first half of the XX century). Lviv. 186 p. [in Ukrainian].
5. Doroshenko, D. (1949) My memories of the ancient past (1901-1914). Winnipeg, Manitoba: Trident Publishing Union. 167 p. URL: <http://ifreestore.net/164/3/> [in English].

6. Zhuk, L. (1999) One of the famous pianists of our time. *Ukrainian world. Special issue: Ukrainian ethnic lands and diaspora. People. Culture. History.* Year 8. B. 17. P. 12-16 [in Ukrainian].
7. Karas, G. (2012) Musical culture of the Ukrainian diaspora in the world time space of the twentieth century: monograph. Ivano-Frankivsk: Typovit. 1164 p. [in Ukrainian].
8. [KIM] (1930) From Ukrainian musical life in Prague (Letter from Prague). *Dilo.* № 156. P. 5 [in Ukrainian].
9. Melnyk L. (1999) History lessons from a genius autodidact. *Ukrainian world. Special issue: Ukrainian ethnic lands and diaspora. People. Culture. History.* Year 8. B. 17. P. 16-22 [in Ukrainian].
10. Obukh, L. (2009-2010) Piano education of Ukrainian in the conditions World War: preservation of tradition and integration into the Western European cultural space. *Bulletin of the Precarpathian University.* Ivano-Frankivsk: Play. Vol. XVII-XVIII: Art History. P. 74-79 [in Ukrainian].
11. [P. K.] (1933) Anniversary of Ivan Franco in Prague (Letter from Prague). *Dilo.* Lviv. № 133. P. 2 [in Ukrainian].
12. Piskun, V. M. (2007) Ukrainian political emigration of the 20s of the twentieth century. Kyiv. 31 p. [in Ukrainian].
13. Fedchun, T. O. (2012) Piano art of Western Ukraine XIX-first half of XX century in the context of multicultural processes. Lviv. 210 p. [in Ukrainian].
14. [B. A.] (1926) Strangers about our pianistin Mrs. Bozheiko. *Dilo.* № 244. 03.11. P. 3 [in Ukrainian].

Miroslava Chornobay – postgraduate student, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine). E-mail: miroslava7977@gmail.com
ORCID 0000-0002-2926-489X

Socio-cultural conditionality of Ukrainian piano art in the emigration of the first third of the twenties century

The article is devoted to the study of socio-cultural factors as determinants of the vector of formation of national self-consciousness of pianists of the Ukrainian diaspora in Prague, Vienna, Munich and Berlin. It was found that the formation and development of Ukrainian piano art in exile was called to life by special social conditions and the general cultural background on which their performing and compositional work was formed.

The programs of concerts of Ukrainian pianists are analyzed, their active participation in events whose themes were important for Ukrainian communities abroad is recorded – in holding solemn academies to honor prominent figures of Ukrainian art, literature and science, in celebrating their anniversaries, celebrating important events in Ukrainian history. This

gave an understanding of how the works of Ukrainian music were part of their performing repertoire and became an integral part of world piano music.

The names of representatives of Ukrainian piano art in the leading centers of the Ukrainian youth movement in the Czech (Prague) and German (Munich, Berlin) diaspora are systematized.

Examples of cooperation of Ukrainian pianists with European performers and with student societies were revealed, which helped to create prospects in gaining experience of their public performances and to attract stable attention of the general public to the Ukrainian repertoire and Ukrainian piano art; participation in group concerts and concluding large-scale solo programs always included the inclusion of compositions focused on the embodiment of a certain national idea; significant influence of the environment and musical life of Berlin on the formation of the compositional style of pianists and composers Antin Rudnitsky and Stefania Turkevich, which was manifested in the combination of the principles of Ukrainian music with the polystylistics of modernism.

It is concluded that in extremely difficult conditions of merging in emigration of national identity Ukrainian pianists synthesized the achievements of Ukrainian and European centers of piano art.

Key words: *diaspora centers of Ukrainians, Ukrainian pianists, national identity, concert repertoire, performance.*

Стаття поступила до редакції 31.01.2020, прийнята до друку 29.02.2020.

УДК 78.421

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2020.46.67.80>

Наталія Мартинова

**УРБАНІСТИНІ ІНТЕНЦІ В ЄВРОПЕЙСЬКОМУ
МУЗИЧНОМУ КОНТИНУУМІ ПОЧАТКУ ХХ СТОРІЧЧЯ
У КОНТЕКСТІ ВІДЗЕРКАЛЕННЯ ПРОЦЕСУ
ЕВОЛЮЦІЇ ФОРМ КОЛЕКТИВНОЇ КОМУНІКАЦІЇ**

Мартинова Наталія Іванівна – кандидат мистецтвознавства, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, м. Львів (Україна).
E-mail: natalyamartynova10@gmail.com
ORCID 0000-0002-1446-1567

Урбаністичні інтенції в європейському музичному континуумі початку ХХ сторіччя як спосіб віддзеркалення процесу еволюції форм колективної комунікації

У статті досліджується процес інтеграції урбаністичних інтенцій у сферу мистецтва як відлуння радикальної еволюції форм колективної комунікації. Визрівання і усталення урбаністичних тенденцій у мистецтві початку ХХ ст. відбувається на фоні глобальних соціально-політичних катаклізмів, революційних відкриттів у області науки і техніки, активного вторгнення у сферу людської свідомості величезного масиву новітньої інформації, а, відтак, і кардинального переосмислення всієї системи людського світобачення. Це період соціальних потрясінь і катаклізмів, коли на теренах Європи паралельно з жахиттям Першої світової війни відбуваються і процеси зародження тоталітарних ідеологій, що згодом призведуть становлення диктаторських режимів. У період міжвоєнного двадцятиліття економічне становище європейських країн ознаменоване значним пожвавленням. З успіхами науково-технічного прогресу пов'язаний і процес урбанізації, що набуває грандіозного розмаху саме на початку ХХ ст. З появою великих індустріальних міст особливої актуальності набуває проблематика впливу феномену Міста на свідомість людини, як у філософсько-естетичних концепціях, так і у сфері соціальної урбаністики, науки, що виникає паралельно з розквітом індустріальних мегаполісів як Європі, так і в Америці. З появою індустріальних мегаполісів виникає абсолютно самостійний вектор міського побуту – «масова культура», феномен урбанізованого світу, вплив якого на духовну свідомість ХХ ст. стає беззаперечним. Вперше фоніка індустріального міста з нескінченним шумом машин посеред галасливих вулиць, остинатних звуків працюючих механізмів і заводських конвейерів, ексцентрикою спортивно-циркових атракцій і вируючої у повітрі чуттєвої експресії джазу постає як виокремлений звуковий універсум, що безпосереднім чином впливає на оновлення як образно-тематичної сфери, так і всієї системи музичної виразності.

Ключові слова: урбанізм, масова культура, дозвілля, цирк, кіно, спорт, атракції.

Постановка проблеми. Починаючи з кінця ХІХ сторіччя глобальні соціально-економічні зміни вносять значні корективи в структуру міського життя, а отже і у сферу культури. Динамічний процес демократизації в культурному просторі стає основним індикатором змін потреб міських жителів. Бурхливий розвиток популярної музики, у тому числі і джазу, і масових технологій – кіно,

звукозапису, радіо, – призводить до активних дискусій у середовищі академічного мистецтва. Задля актуальності і затребуваності власної творчості, композитори змушені були балансувати на межі академічного і поп-мистецтва, активно залучаючи ідіоматику новітніх форм міського дозвілля. Це була епоха шокуючих мистецьких провокацій із часто ілюзорною вартісністю, коли митець міг миттєво вразити публіку, проте був неспроможний вибудувати стабільну кар’єру. Публіка виявилась абсолютно відкритою і готовою до нових віянь і незвичних способів самовираження через мистецькі артефакти. Вона насамперед прагнула позамістичного, максимально реалістичного мистецтва, простого і водночас епатуючого. «Мистецтво стає сферою публічного життя, – зазначає Й. Хейзінга, – любити мистецтво стає гарним тоном. У відношенні згубних факторів мистецтво виявилось більш вразливим, ніж наука. Механізація, реклама, гонитва за зовнішнім ефектом впливають на нього більше, оскільки воно більш орієнтоване на ринок ...» [5, с. 191].

Аналіз дослідження і публікацій. Дослідження феномену інтеграції естетики урбанізму у царину академічної музики давно стало одним з пріоритетних в європейському музикознавстві. У цьому контексті особливо цінними є праці Керола Оджа, Йозефа Хейзінга, Джозефа Доналда, Інни Барсової, Інґриди Земзаре, Лідії Кокоревої, Марії Матюхіної, Наталії Светлакової, Володимира Симоненка та ін. Серед праць, які сфокусовані на дослідженні історії і специфіки кіномузики і циркової естетики, слід виокремити фундаментальні дослідження Ольги Буреніної-Петрової («Цирк в пространстве культуры»), Сергія Ейзенштейна («Мистерия цирка»), Зоф’ї Лісси («Естетика кіномузики»), Сергія Комарова («Немое кино») та ін. Важливого значення у дослідницькому процесі на дану тематику мають праці, в котрих концептуалізується онтологія музичного урбанізму, а саме монографії Джозефа Меліса (Machlis J. *Introduction to Contemporary Music*, 1979), Алекса Росса (Ross A. «*The Rest Is Noise: Listening to the Twentieth Century*», 2007), Даниеля Олбрайта (Albright D. «*Modernism and music: an anthology of sources*», 2004), Керола Оджа (Carol J. Oja. «*Making Music Modern: New York in the 1920s.*», 2000), а також сучасні дослідження музичного мистецтва початку ХХ століття: праці Дарії Андросової («Символізм і поліклавірність у фортепіанному виконавстві ХХ століття», 2014), Ганни Гостевої («Російський авангард початку ХХ ст. Деякі

музично-естетичні тенденції і принципи», 2017), Тетяни Кузуб («Музична культура ХХ століття як феномен глобалізації», 2009), Стефанії Павлишин («Музика двадцятого століття», 2005) та ін.

Метою статті є виявлення і дослідження деяких аспектів оновлення тематичної, звукової, образної, виконавської та виразової сфер академічної музики внаслідок радикальних процесів трансформації форм колективної комунікації на початку ХХ сторіччя.

Виклад основного матеріалу. Демократичні віяння у царині мистецтва призводять з одного боку до шаленої популярності т. зв. «низової» культури міста, з іншого, жага новизни і сенсаційності призводить, на думку П. Хіндемита, до перетворення мистецтва в «індустрію експериментальних новацій». [6, с.112] Не слідувати модним модерновим явищам було б ознакою ретроградства, творчої інертності і безсилля. У цьому контексті симптоматично звучать слова композитора: «Ніколи не забувайте підкреслювати свій модернізм. Проголошування свого модернізму – найбільш дієвий метод приховати погану техніку, нечіткі формулювання і відсутність індивідуальності» [6, с.125]. Незважаючи на радикальність і бунтарські інтелектуальні інтенції модернових течій, урбаністична тематика розкривалась також у епатуючих, часом доволі ексцентричних формах музичного дійства. Насправді, це був чи не найлегший шлях привернути уваги масової публіки, а, відтак, і шлях до росту популярності та фінансових прибутків.

Наблизити музику до реального життя, іти «у бік залитої сонцем вулиці» закликають *французькі* митці, проголошуючи на початку 1920-х естетику «нової простоти». Адже саме у цей час Париж активно апробує всі новітні бурхливі захоплення 20-х років – мюзик-холл, американський джаз, культуру спорту і ексцентрику цирку, акустику шуму машин, технології грамзапису і радіо, як наслідок - епатуючі сплески кубізму, футуризму, дадаїзму, сюрреалізму в їх феєричному переплетінні. Ще наприкінці ХІХ сторіччя Ерік Саті репрезентує світу ідею «меблевої музики», котра всього лиш повинна бути частиною оточуючого нас шуму, а відтак, не привертати до себе зайвої уваги. Саті зізнається, що «меблева музика» індустріальна і за своєю природою і за суттю, адже вона повинна виконуватись у тих умовах, де музиці робити насправді нічого. У пошуках форм втілення ідеї компромісу між поп-культурою і високим мистецтвом, все частіше лунають заклики до синтезу легкої і серйозної музики. На противагу «брехні великого

стилю» (Ф. Ніцше) у царину академічної музики проникає легкий і наївний гумор театральної буфонади, нарочита схематичність і пародійність, імпровізаційна свобода висловлювання і аскетичність водночас. У балеті «Парад» Саті чи не вперше відверто піднімає питання значимості «низової» культури міста і демонструє перший європейський аналог симфоджазу. Неочікувано в оркестровій партитурі задіяно сирени пожежної машини, вистріл револьвера і стукіт друкарської машинки, а жанр регтайму у епізоді «Маленька американка» подано у вигляді карикатурної парафрази на тему «That Mysterious Rag» Ірвіна Берлінга, проте з витонченим ароматом французького шарму. Окрилений «Парадом» Франсис Пуленк у цьому ж році дебютує на одному з концертів нової музики «Негритянською рапсодією» для фортепіано, струнного квартету, флейти, кларнета і баритона. Як і Саті, Пуленк створює алію-пародію на джазову тему, навмисно підкреслюючи псевдоекзотичний характер на межі буфонади і містифікації. Так, приміром, композитор вводить у вигляді поетичного тексту ланцюг беззмисловних складів, пародіюючи африканський діалект, чи абсолютно нехарактерні для африканської музики пентатонічні звороти, як відлуння гармонічної колористики Дебюссі. Пуленк, як і багато інших молодих композиторів Парижу початку ХХ сторіччя, був далекий від декадентських настроїв *Fin-de-siècle*. Він з оптимізмом і юнацьким запалом сприймав і імпульсивну ексцентричність ідей Саті і Кокто (есе «Півень та Арлекін», 1918), і архаїчну обрядовість в модерновому обрамленні Ігоря Стравінського, і новітні захоплення джазом і мюзик-холом. Група *Les six* («французька шістка») була налаштована творити музику, яку, за словами Жана Кокто, можна б було легко розмістити у своїй оселі. Їх спільна участь у написанні музики до абсурдистського балету Жана Кокто «Наречені на Ейфелевій вежі» (окрім Л. Дюрея) відразу видавала прихильність до урбаністичних інтенцій у мистецтві. Пізніше цю лінію активно продовжуватиме Даріюс Мійо, чи то у балеті за сценарієм того ж Жана Кокто «Бик на даху» (1920), чи то у концерт-симфонії «Створення світу» (1923) для 17 інструментів. Композитор використовує автентичку бразильського фольклору, тонко огортаючи латинські ритми і мелодії ароматом французького естетизму. Балет *Le Train bleu* (1924) постає символом успішності і розкоші, невечірньої жаги до всього нового і модного на той час. Спортивні ігри, джаз, кіно, модні пляжні костюми від Коко Шанель,

фейерверк акробатичних трюків як відлуння естетики цирку – весь калейдоскоп новітніх «цінностей» 20-х років опиняється у центрі уваги публіки.

У тому ж році чеський композитор Богуслав Мартіну, котрий на той час проживав у Парижі і мав дружні стосунки з представниками «шістки», пропонує свій варіант музичного урбанізму у вигляді симфонічних п'єс на кшталт «Метушня» чи «Half-Time», проте найбільшого резонансу отримує балет «Кухонне ревю», де джаз танцюють кухонні прилади. Бурлескність, феєричність згаданих вище опусів перегукується з цирковою естетикою, адже поява наприкінці XIX ст. у Європі стаціонарних цирків, котрі могли вміщувати понад 2000 осіб, зіграла величезну роль у формуванні естетичних смаків і вподобань публіки.¹ Ефект колективного співпереживання і психічного напруження, де артист і публіка неначе залучені в єдиний простір переживання реальної небезпеки, що супроводжує ризиковані циркові атракції², наділяє цей вид дозвілля відчуттям гіперреальності. Глядачі неначе втрачають відчуття реального часу, потрапляючи в атмосферу утопії, у нереальний світ дитинства, спогадів, мрій та ілюзій. Недаремно Ернст Блох [1] називає цирк «територією надії», своєрідного філософського оазису між «ще-не-буття» (noch-nicht-sein) і «вже буття» (sein). Прихильники ж футуризму вважали цирк вершиною авангардного мистецтва, особливо завдяки присутності ефекту «психічної атаки» на глядача. Саме ефект колективного спільно пережитого видовища у деякій мірі зближує цирк з атмосферою перших кінопоказів, що були організовані братами Люм'єр, особливо під час славнозвісного показу 48-ми секундної німої стрічки «Прибуття поїзда на вокзал Ла-Сьота» 1896 року. У пошуках сюжетів кінематографісти часто звертаються до циркової тематики. У 1900 році Жан Мельєс, режисер і підприємець, власник першої у світі кіностудії³, знімає фільм

¹ Як відомо, перший стаціонарний цирк Європи з'явився у передмісті Парижу у 1807 році. Це був цирк – амфітеатр братів Л. і Е. Франконі. У 1886 у Парижі з'являється новий цирк-феєрія, арена котрого могла миттєво заповнюватись водою. Неймовірної популярності набувають циркові видовища і у Росії. У 1877 відкривається стаціонарний цирк у Петербурзі, згодом і у Москві. У 1903 році Петро Крутіков будує цирк у Києві, котрий вміщував понад 2000 осіб. У Парижі на початку XX ст. шаленої популярності набуває цирк братів Фрателліні. Він стає синонімом витонченої клоунади і пантоміми.

² «Атракціон» – франц. attraction, от лат. attraho – притягувати.

³ У 1897 Мельєс на власні кошти облаштує кіностудію «Star Film» у місті

«Людина-оркестр», де момент циркової клоунади переплітається з новітніми кінематографічними експериментами. Він створює ілюзію руху нерухомих зображень-кадрів, клонуючи самого себе у ролі диригента і чисельних оркестрантів, що виступають одночасно на сцені¹.

Плакатність конструктивних рішень і ексцентрика ритмічної експресії як відлуння циркової естетики і спорту певним чином резонували у колі німецьких композиторів. Пропагуючи ідею т.зв. «нової речевості» (нім. *Neue Sachlichkeit*), Пауль Хіндеміт, Карл Орф, Ганс Ейслер закликають до застосування у композиторських практиках ритмів і інтонацій джазу, акустики індустріального шуму і міського натовпу не лише у плані фіксації процесу демократизації мистецтва, але і в сенсі переосмислення реалістичних традицій і застосування їх у просвітницьких цілях. Карл Орф поряд з славнозвісною «*Carmina Burana*» (1935–1936) демонструє новітню освітню систему *Shulwerk* для дитячого музикування і згодом отримує пропозицію очолити всю систему музичної освіти у Німеччині, щоправда, ідея так і не зреалізувалась. Ганс Ейслер, спровокувавши на початку творчого шляху скандал вокальним циклом на тексти газетних оголошень, як берлінське відлуння паризького «Каталогу сільськогосподарських машин» Даріюса Мійо (1920). Пауль Хіндеміт абсолютно у дусі конструктивізму поєднує бахівські канони з новими урбаністичними інтонаціями і ритмами джазу. Його безапеляційна ремарка, що супроводжує фінал альтової сонати ор. 21, № 1, яскраво демонструє мистецьке «крredo» Хіндеміта – «Темп шалений. Краса звуку – річ другорядна». Ідеї «*Neue Sachlichkeit*» Пауля Хіндеміта і Курта Вайля визрівають на фоні супротиву романтизму і експресіонізму, бажанню сприймати і зображати речі реальними, без будь-якого ідеалізуючого пафосу чи патетики. У живописі «нова предметність» представлена полотнами Отто Дікса і Георга Гросса, які у дусі «містичного реалізму», безжально оголюють потворність і моральне падіння суспільства, навмисно деформуючи зображувані об'єкти і інтенсифікуючи засоби виразності до рівня гротескної карикатури. Іронія і гротеск, цинізм і покірність долі як суспільні настрої післявоєнної Німеччини

Монтре, у якій зняв понад 500 фільмів. Його фільм «Подорож на місяць» став першим науково-фантастичним фільмом в історії кінематографу.

¹ Циркова тематика згодом буде яскраво репрезентована у творчості легендарного Чарлі Чапліна, зокрема у фільмі «Цирк» (1928).

призводять до справжньої революції у театральному мистецтві. «Театр жесту» Бертольда Брехта або «епічний театр», як він сам його називав, базується на ефекті відчуження, дистанціювання, аемоційної гри акторів і особливим чином зрезонував у музиці. Курт Вайль, мабуть слідуючи настанові свого учителя Ф. Бузоні не боїться банальностей, пише абсолютно естрадного типу мелодії, часто з джазовими ритмами, з цікавими модуляційними переходами і достатньо скупю інструментовкою. Музичні номери-«зонги», за задумом Брехта і Вайля, – це баладного типу пісні, котрі наслідуючи функцію хорів в античному театрі, виконують швидше коментуючу, інтермедійну функцію, аніж приймають участь у розвитку сюжету. Достатньо красномовним є той факт, що замість оркестру у «Тригрошовій опері» звучить ансамбль із 7 виконавців, котрі проте змушені грати на 23 інструментах. За задумом автора, це сприятиме свободі і енергетиці виконання на противагу холодному професіоналізму. Курт Вайль успішно працював у жанрі музичного театру і мюзиклу, особливо після еміграції до Америки у 1935 році. Талант мелодиста миттєво переносив його композиції у ранг справжніх естрадних шлягерів, а уривки з його творів як джазові стандарти були опрацьовані багатьма іменитими джазовими музикантами, зокрема Луї Армстронгом і Боббі Даріном. В Америці Курт Вайль пише музику до історичної вистави «Парад залізних доріг», де по укріпленій сцені рухались 15 локомотивів, за сигналом видаючи гудки.

Як не дивно, але навіть автор додекафонної системи австрієць Арнольд Шенберг, теж долучився до урбаністичних ідей. У його комічній опері «Von heute auf morgen» («Від сьогодні на завтра», 1929) дванадцятитоновна техніка гармонійно співіснує з тривіальністю сюжету на буденну тематику, зі звуками телефонного дзвінка, саксофону і гітари. Незавершена опера «Лулу» (1935) Альбана Берга, над котрою композитор працював протягом шести років, також неочікувано демонструє романтичну експресію у рамках атональної системи із вкрапленням джазових ідіом, особливо відчутними у оркестрових епізодах II акту. Ще один австрійський композитор Ернст Крженек у опері «Джонні награс» парадоксальність сюжету підкреслює ритмами джазу, танцювальними мотивами кабаре і цілим комплексом урбаністичних прийомів, як то шум поїзда, автомобільні сирени, дзвінки будильника і телефону тощо.

Не оминали новітні тенденції і українських митців. Так, 1929 році в театрі «Березіль» (м. Харків) відбулась прем'єра естрадного ревію Леся Курбаса «Алло на хвилі 477». Музичне оформлення здійснив Юліан Мейтус, який ще у 1924 заснував один з перших джаз-бендів. В основі музичного матеріалу до вистави пісні та танці, серед яких блюз, чарльстон і шімі, що пронизують модерновими інтонаціями мотиви українського фольклору.

Аналізуючи роль спорту в процесі еволюції культури, Х. Ортега-і-Гассет теж зосереджує увагу на яскраво вираженому ігровому феномені, що, на його думку, стає соціокультурним пріоритетом саме ХХ сторіччя. Якщо в попередні епохи людина отримувала естетичне і моральне задоволення від результатів своєї праці, то у вік глобальної індустріалізації, з установкою на чіткий розподіл праці і вузьку спеціалізацію, вона позбавлена такої можливості. Тож, спорт в урбанізованому соціокультурному просторі стає ще одним способом самореалізації і самовираження. Дух гри, атмосфера азартності і суперництва як невід'ємні атрибути спорту, все глибше проникаючи у систему людського світобачення, символізують, на думку філософа, перемогу юнацьких цінностей над цінностями старості. «Культ тіла – це завжди ознака юності, тому що тіло прекрасне і гнучке лише в молодості, тоді як культ духу свідчить про волю до старіння, бо дух сягає вершини свого розвитку лише тоді, коли тіло вступає в період занепаду», – зазначає Ортега-і-Гассет [2, с. 517].

Спортивні атракції стають невід'ємною частиною циркових видовищ – виступи жонглерів, силачів, повітряних гімнастів і велофігуристів значно розширюють межі циркових жанрів. Закони еквілібристики (лат. *aequilibris* – врівноважений), вміння керувати власним тілом і відчувати ритмічну пульсацію сценічної дії, всі атрибути циркових атракцій активно екстраполуються і в царину театральну. Система ритмічних принципів Еміля Жак-Далькроза (Швейцарія) була репрезентована Адольфом Аппія у 1913 році при постановці опери «Орфей і Евридика» Глюка. Творчі пошуки театральних реформаторів викликають захоплення у поціновувачів театального мистецтва, серед яких були Костянтин Станіславський, Вацлав Ніжинський, Сергій Дягілев, Сергій Рахманінов, Ігнацій Падеревський, Бернард Шоу та ін. Окрім того, Адольф Аппія вперше апробує новітні форми акціонізму, примушуючи акторів і глядачів бути у безпосередньому контакті і вільно пересуватись як у

глядацькому залі, так і за кулісами. Ідеї Аппія, що співзвучні з цирковою процесуальністю, знайдуть втілення у мистецтві поставангарду 1960-х років – хепенінг (англ. *happening* – випадок, подія), перформанс (англ. *performance* – виконання, виступ)¹, івент (англ. – *event* подія).

На основі ритмічних вправ Далькроза вибудовує власну систему «біомеханіки» і Всеволод Мейерхольд. Режисер вважає тіло більш красномовнішим об'єктом висловлювання ніж слово. Акробатична ритміка і енергетика тіла, коли рефлекторний рух передує емоції, а не внутрішнє переживання ролі, стають основою психічних струмів, які йдуть від артиста до глядача. Конструктивістська естетика з зосередженням саме на техніці акторської гри, де фарсу протиставляється віра в умовність, елементарність почуттів і ексцентрика подачі.

Вагомим новітнім атрибутом міського дозвілля стає *кінематограф*. І хоч брати Огюст і Луї Люм'єри після демонстрації в паризькому «Гранд-кафе» перших короткометражних фільмів, знятих нерухомою камерою², не надто вірили в перспективність їхнього винаходу, кіно одразу набуває шаленої популярності і стає одним із найбільш затребуваних видів масового дозвілля. Відсутність технічної можливості синхронного поєднання кадру і звукової доріжки обумовило художню специфіку кінематографа у перші десятиліття його історії, власне, специфіку *німого* кіно³. Покази відбувались під музичний супровід грамофону або супроводжувались імпровізаціями піаністів-таперів, які блискавично реагували на те, що відбувається на екрані. Серед перших композиторів, хто писав музику до кінофільмів, були Каміль Сен-Санс – «Вбивство герцога Гізо» (*L'Assassinat du duc de Guise*) і Михаїл Іпполітов-Іванов – «Понизовая вольница»⁴. Обидва фільми вийшли у 1908 році із залученням професійних театральних акторів. Серед знакових якостей перших фільмів слід відмітити техніку монтажу, що власне і різнило кіно від простого фотокадру,

¹ Вперше слово *performance* було застосовано Джоном Кейджом у 1952 р. під час прем'єри його композиції «4'33''».

² Загалом 28 січня 1895 р. була продемонстрована підбірка з 10 кіносюжетів (кінохронік), і лише один фільм ігровий – «Политий поливальник», де вперше були задіяні актори-аматори.

³ Перший звуковий фільм з'явився лише у 1922 році у Берліні.

⁴ Прем'єра фільму відбулась у приміщенні петербургського театру «Акваріум» 18 жовтня 1908.

обов'язкову наявність титрів, які містили роз'яснення до сюжету, репліки героїв або авторські коментарі, і, звичайно, абсолютно неповторну акторську гру. Специфічний вид пантоміми передбачав надзвичайну виразовість і гіперболізовану експресію мімічних і жестових рухів (Чарлі Чаплін, Сара Бернар, Ксенія Десні¹). Серед академічних композиторів, що першими експериментують у кіносфері, знову ж таки постають фігури Еріка Саті та Даріюса Мійо, який досить активно працював у сфері кінематографу. Вже у 1919 році у музиці до сатиричної драми Поля Клоделя «Протей» оп. 17, Мійо вводить оркестровий фінал «Сінета», що супроводжує проекцію метаморфоз головного героя (Протея) на екран. Даний епізод вперше демонструє намагання композитора-симфоніста вирішити проблематику написання музики для кінематографу, а саме подати музичну тканину в русі, пов'язати музичний ритм і інтонацію з механічними обертами стрічки. У музиці, написаній для фільму Рене Клера «Entracte»² (1924), Саті вдається до вже апробованого прийому, який він застосував у фортепіанній п'єсі «Vexations» («Роздратування», 1893). Проте в даному випадку композитор продовжує свої експерименти в цій царині, підпорядковуючи все логіці кінематографу. Абсолютно не беручи до уваги сюжетну лінію, яка зрештою була відсутня, оскільки кадри пов'язані між собою швидше асоціативно, Саті пише музику буквально по тактах. Прекрасно відчуючи специфіку кінематографу і ритм руху у кадрі, композитор структурує музичний супровід у вигляді коротких епізодів. Кожен з них базується на багаторазовому повторі мотивів з мінімальними варіантними видозмінами, причому, рівно стільки, скільки необхідно для супроводу відповідної сцени на екрані. Згодом Рене Клер стверджував, що створена Е. Саті музика до його фільму була насправді найкращою кінематографічною партитурою, з якою йому коли-небудь доводилось працювати. Слід зауважити, що фільм «Entracte» створювався цілком у дусі сюрреалістично-дадаїстичного експерименту, тож авторами інспіровано важливі для кінематографу

¹ Ксенія Десницька – німецька актриса німого кіно українського походження, більш відома під псевдонімом Дада. У 1921 р. знялась у стрічці «Чорна пантера» Йоханесса Гютера за мотивами п'єси В. Винниченка «Чорна Пантера і Білий Ведмідь».

² За задумом авторів, фільм демонструвався в антракті між двома актами дада-балету «Relache». А музика, що супроводжувала фільм, звучала в живому оркестровому виконанні. Цікавий факт, що головними героями виступили непрофесійні актори, серед яких сам Ерік Саті і Даріус Мійо.

принципи, які лежать в площині особливої художньої реальності. Їх асиміляція музикою академічних традицій чітко простежується на рівні двох важливих тенденцій, які проникають у сферу музичного мислення. По-перше, це поєднання в одному часовому відрізку (кадрі) декількох різнорідних елементів, або навпаки, поелементне дроблення самого об'єкту. Яскравим зразком втілення даного принципу є оркестрові сюїти «Телескопи» Леоніда Половінкіна. Музичної форма в даному випадку моделюється за принципом конструкції телескопу, з поступовим розчленуванням музичного матеріалу і зосередженням уваги на певному його елементі. По-друге, естетика сюрреалістичного кінематографу базується на основі абстрактних асоціацій і марев і їх автоматичної фіксації, в чому і полягає його основна відмінність від реалістичного кінематографу. Знаменита сентенція Фернана Леже, творця першого авангардистського фільму «Механічний балет» (1924) про те, що помилкою в живописі є сюжет, а помилкою у кіно – сценарій, якнайкраще демонструє тенденцію тогочасного кінематографу.

Висновки. Зростаючий інтерес до видовищності і публічності у мистецькому просторі, нестримний потяг до атракційності і епатажу як відлуння естетики «Великого Міста» і його новітніх форм дозволяв обумовлює специфіку образного моделювання реальності художником академічного гатунку. Митець намагається не лише відобразити дійсність, а нарочито гіперболізує всі її нюанси, часто виходячи за межі логіки, балансує на межі пародії і гротеску, інтуїції і розуму. Культ комічного і безглузлого у даному випадку постає як реакція на зростаюче відчуття взаємного антагонізму, соціальної ізоляції і відчуження, що у міжвоєнний період у Європі сягають майже епідемічних масштабів і мають беззаперечний вплив на систему світосприйняття загалом.

Перспективи подальших досліджень полягають у можливості виокремити та дослідити цілий пласт творів європейських композиторів академічного спрямування, які стали безпосередніми індикаторами та ретрансляторами мистецьких та соціальних пертурбацій у європейському континуумі на рубежі XIX-XX ст.

Література

1. Блох Э. Принцип надежды. *Эрнст Блох. Утопия и утопическое мышление: антология зарубежной литературы*. Москва: Прогресс, 1991. С. 49–79.
2. Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства. *Хосе Ортега-и-Гассет. Эссе о литературе и искусстве..* Москва: Радуга, 1991. С. 500–518.

3. Светлакова Н. Джаз в произведениях европейских композиторов первой половины XX века: к проблеме влияния джаза на академическую музыку: дисс. ... канд. искусствovedения: 17.00.02. СПб., 2006. 152 с.
4. Трифт Н., Амин Ш. Внятность повседневного города. Москва: Логос, 2002. URL : <http://magazines.russ.ru/logos/2002/3/amin.html>
5. Хёйзинга Й. Homo ludens. Статьи по истории культуры. Москва : Прогресс-Традиция, 1997. 416 с.
6. Хиндемит П. Сборник статей и исследований. Москва: Сов. композитор, 1979. 422 с.
7. Donald J. Jazz Modernism and Film Art : duplay Murphy and Ballet Mecanicue. *Modernism*. 2009. Vol. 16. № 1. January. P. 25-49.
8. Oja C. J. Making Music Modern : New-Yorkin the 1920-s. Oxford University Press, 2000. 493 p.
9. Rey A. Satie. Paris : Solfeges Seuil, 1995. 192 p.

References

1. Bloh, E. (1991) Princip nadezhdy. Ernst Bloh. Utopiya i utopicheskoe myshlenie: antologiya zarubezhnoj literatury. Moskva: Progress. S. 49–79.
2. Ortega-i-Gasset, H. (1991) Degumanizaciya iskusstva. Hose Ortega-i-Gasset. Esse oliterature i iskusstve. Moskva: Raduga. S. 500–518.
3. Svetlakova, N. (2006) Dzhaz v proizvedeniyah evropejskih kompozitorov pervuj poloviny XX veka: k probleme vliyaniya dzhaza na akademicheskuyu muzyku: diss. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02. SPb. 152 s.
4. Trift, N., Amin, Sh. (2002) Vnyatnost' povsednevnogo goroda. Moskva: Logos. URL : <http://magazines.russ.ru/logos/2002/3/amin.htm>
5. Hjozjinga, J. (1997) Homo ludens. Stat'i po istorii kul'tury. Moskva: Progress-Tradicija. 416 p.
6. Hindemit, P. (1979) Sbornik statej i issledovanij. Moskva: Sov. kompozitor. 422 p.
7. Donald, J. (2009) Jazz Modernism and Film Art: duplay Murphy and Ballet Mecanicue. *Modernism*. Vol. 16. № 1. January. P. 25-49.
8. Oja, C. J. (2000) Making Music Modern: New-Yorkin the 1920-s. Oxford University Press. 493 p.
9. Rey, A. (1995) Satie. Paris: Solfeges Seuil. 192 p.

Natalya Martynova - Candidate of Art Criticism (PhD), Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine). Email: natalyamartynova10@gmail.com
ORCID 0000-0002-1446-1567

Urban Intentions in the European Musical Continuum of the XXth century as a way of mirroring the process of evolving forms of the collective commune

The article examines the process of integration of urban intentions into the field of art as an echo of the radical evolution of forms of collective communication. The maturation and establishment of urban tendencies in the art of the early twentieth century took place against the background of global socio-political cataclysms, revolutionary discoveries in science and technology, the active invasion of human consciousness by a vast array of new information, and thus a radical rethinking of the entire human worldview. This is a period of social upheavals and cataclysms, when in Europe, in parallel with the horrors of the First World War, there are processes of emergence of totalitarian ideologies, which will eventually lead to the formation of dictatorial regimes. The success of scientific and technological progress is associated with the process of urbanization, which is gaining great momentum in the early twentieth century. With the advent of large industrial cities, the issue of the influence of the City phenomenon on human consciousness becomes especially relevant, both in philosophical and aesthetic concepts and in the field of social urbanism, a science that emerges in parallel with the heyday of industrial cities in Europe and America. With the advent of industrial megacities, a completely independent vector of urban life emerges mass culture, a phenomenon of the urbanized world, the influence of which on the spiritual consciousness of the twentieth century becomes indisputable. For the first time the phonics of an industrial city with endless noise of cars in the middle of noisy streets, cool sounds of working mechanisms and factory conveyors, the eccentricity of sports and circus attractions and raging sensual expression of jazz appears as a separate sound universe, which directly affects and the whole system of musical expression.

Key words: urbanism, mass culture, leisure, circus, cinema, sports, attractions.

Стаття поступила до редакції 13.01.2020, прийнята до друку 13.02.2020.

УДК 78.441; 78.25

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2020.46.81.105>

Ярина Горбачевська

ШЛЯХИ РОЗВИТКУ ЖАНРУ СОНАТИ ДЛЯ АЛЬТА СОЛО ВПРОДОВЖ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ-ГО СТОЛІТТЯ (ПАНОРАМНИЙ ОГЛЯД)

Горбачевська Ярина Павлівна – пошукувач, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, м. Львів (Україна). E-mail: teodor576@gmail.com
ORCID 0000-0002-1975-3331

Шляхи розвитку жанру сонати для альта соло впродовж першої половини ХХ-го століття (панорамний огляд)

Статтю присвячено становленню жанру соло-сонати для альта в світовій музичній культурі першої половини ХХ ст.. В хронологічній послідовності окреслено його інспірацію (більше 40 композицій) у різних національних школах: П. Гіндеміт, Е. Бонке, Г. Рафаель, Л. Вініпергер, Ю. Вайсман, Й. Дрізелер (німецька); Е. Криєнек, Й. Давид, Е. Маркхль (австрійська); М. Соланж (французька); В. Бурхарт, В. Єсінгаус (швейцарська); Б. Франкл, Е. Лаченс (англійська); А. Удден, Г. Леєрінк, В. Франкен (скандинавська); П. Борковець, Й. Шрайбер, Я. Дубрава, Ф. Сухий, Дж. Муха (чеська); Ш. Ємніц, Т. Серлі (угорська), П. Константінеску (румунська), Г. Літинський, Б. Асаф'єв (російська); Дж. Барроуз, Н. Казден, Р. Геб, Х. Девід (американська), Х. Карілло (мексиканська).

Альтова соло-соната з превалюючим екзистенційно-суб'єктивним спектром стала виразником реакцій митців на історичні виклики часу: відгуки-епітафії на трагічні події війни (Дубрава, Вайсман, Дрізелер, Маркхль); переслідування нацистами євреїв (Рафаель, Геб, Ємніц, Леєрінк (*Sonata Hebraica*); вимушену еміграцію (Гіндеміт, Криєнек, Серлі). Концептуалізм філософсько-медитативного осмислення проблематики крізь монологічний виклад монотембрального типу гравітує до задіяння поліфонічного начала, пов'язаного з необахіанством (Гіндеміт, Криєнек, Давид, Вініпергер, Асаф'єв); інших неокласичних тенденцій (французьке середньовіччя Соланж, візантизм Константінеску, чеське бароко Шрайбера, мангаймський прекасицизм Сухого, німецька хоральність Дрізелера, італійський ренесанс Єсінгауса, античність Девіда). Зроцнення сучасного мислення (Шенберг, Веберн, Стравинський, Барток та ін.) з розмаїтими

стильовими пріорітетами авторів дає оригінальні результати. Не оминає альтова соло-соната і урбаністичних елементів та джазу (Гіндеміт, Франкл, Барроуз, Казден), неофольклорних тенденцій: Борковець, Дубрава, Сухий - чеської; Ємніц, Серлі - угорської; Константінеску - румунської; Асаф'єв - російської автентики. У окремих випадках - це своєрідні міксти англійсько-індійського (Лаченс) чи шотландсько-чеського начал (Муха). Виявляючи риси різних художньо-стилевих напрямків, соло-соната стала адаптивною територією для впровадження нових експериментальних систем і технік (Гіндеміт, Карілло, Кршенек, Серлі), апробація яких відбувалася у етимологічно первинній монодичній якості тембрально-звукової парадигми альта. Відроджений у ХХ ст. даний жанр виказує багатство та оригінальність і композиторських вирішень, і мовно-стилістичне розмаїття, проєктуючи шляхи розвитку в майбутнє, розкриваючи нові виразові та художні перспективи інструменту.

Ключові слова: альт, жанр, соло-соната, необахіанство, неокласицизм, тембральна монодичність, екзистенційно-суб'єктивний вимір, монологічність.

Постановка проблеми. У жанровій парадигматиці музики ХХ ст. щораз більшу увагу дослідників привертають монотембральні жанри, адже значне зацікавлення багатьох композиторів різних шкіл власне монодичними іманентними тембрально-акустичними барвами того чи іншого інструменту, виразово-технічні можливості яких не вичерпуються, а навпаки – демонструють неабияку художню перспективу – викликають появу багатьох композицій саме у сольних жанрах. Одним з найменш вивчених у даній царині є альтова соло-соната, яку донедавна репрезентували лише кілька найбільш відомих творів у ХХ ст. А проте, з огляду на значне розширення фактологічної бази за рахунок інтернет-ресурсів, які уможливили доступ до численних бібліотек, нотозбірень, оцифрованих архівів [13], з появою нових сайтів професійного спрямування [25] чи особистих веб-сторінок і сайтів композиторів [22] тощо – відкривається набагато ширша і потужніша перспектива щодо відтворення реально існуючої картини функціонування музичного мистецтва загалом, втім - і жанру альтової соло-сонати, яка лише у першій половині ХХ ст. репрезентована більш ніж сорока композиціями. Це дозволяє в хронологічній послідовності окреслити її інспірацію у різних національних школах, прослідкувати динаміку еволюції становлення, визначити художньо-образні та стильові

пріоритети, характерні для даного жанру. А ціла низка нововідкритих та маловідомих творів покликана до суттєвого збагачення та розширення альтового репертуару, тому й досі затребуваним і актуальним є наукове осмислення та дослідження шляхів розвитку та особливостей жанрової парадигматики альтової соло-сонати, на теренах якої існує ще чимало “білих плям”.

Аналіз досліджень та публікацій. Не дивлячись на значне розширення поля наукових досліджень, появи нових та оновлення фундаментальних праць щодо альтової музики, досі мало вивченими та практично позбавленими, за невеликими винятками, аналітики є жанри для альту соло, які лише побіжно згадуються у науковій літературі (М. Рілі [27, 28], В. Понятовський [6], Ф. Цайрінгер [33] та ін.), втім – і у сучасних українських дослідженнях альтового мистецтва Д. Гаврильця, А. Городецького [1], М. Карапінки [2]. Остання, зокрема, звертаючись до альтової соло-сонати, локалізується на творчості лише двох композиторів (сонатах П. Гіндеміта та сонаті-пісні А. Хачатуряна). Проте, лише у першій половині ХХ ст. виявлено більше 40 творів даного жанру у творчості композиторів різних національних шкіл, між якими – композиції таких видатних митців як Е. Кршенек [24] чи Б. Асаф'єв, сонаті останнього було присвячене єдине нещодавнє дослідження австралійської альтистки К. МакКей [23]. Основою ж для побудови хронологічно-еволютивної проекції розвитку жанру стали монографічні дослідження, що торкаються творчості митців західно- [3, 7, 9, 10, 12, 15, 17-21, 24, 32], східноєвропейського [4, 5, 11, 14, 16, 22, 23, 31], а також американського [8, 29] ареалів, які працювали у жанрі альтової соло-сонати.

Мета даної статті полягає у проведенні панорамного огляду становлення жанру сонати для альту соло з урахуванням численних нововідкритих творів та імен композиторів різних національних шкіл для встановлення провідних стилевих пріоритетів, а також у спостереженні над еволютивною динамікою розвитку даного жанру впродовж першої половини ХХ ст.

Виклад основного матеріалу. Сонати для соло альту – явище, яке зародилося і побутувало ще в епоху віол доби бароко, проте, з плином часу, в період класицизму та романтизму практично зникає з виду. З новою силою та інтенсивністю жанр сольної сонати починає щораз більше поширюватися в композиторській практиці у ХХ ст. Серед причин такої активності насамперед варто вказати

неокласичні тенденції, які ознаменували відродження багатьох жанрів минулих епох. Разом з тим, альтова соло-соната, отримавши численні прочитання композиторів - представників різних національних шкіл та мистецько-естетичних напрямків, виступила у різноманітних амплуа. І як перемодельована барокова соло-соната (пов'язана насамперед з відродженням та адаптацією досягнень барокової музики та творчості Й. С. Баха), і як спадкоємиця принципів сонатності доби класицизму, і як відгомін багатолікої романтичної сонатності, приходячи і до яскравих модерністичних авангардових інваріантів у даному жанрі.

Впродовж ХХ-го ст. можна виділити кілька періодів становлення і розвитку цього жанру у світовій музиці. Так, уперше в 20-30-ті роки до нього звертається Пауль Гіндеміт, адже в історію виконавства він увійшов насамперед як альтист (в 1930 р. він був визнаним одним з найкращих світових альтистів-віртуозів). Загалом у жанрі альтової сонати П. Гіндеміт створив декілька композицій, які поєднав у цикли: перший складається з Сонати для альту і фортепіано op.11 №4 та соло Сонати op.11 №5 (1919); другий цикл включає дві Сонати для альту соло op.25 №1 (1922) і op.31 № 4 (1923) та Сонату для альту і фортепіано op.25 №4 (1922); третій цикл створений у американському турне напередодні еміграції поєднує Сонату для альту соло без опусу (1937) та Сонату для альту і фортепіано (1939). Отже, фактично, започатковуючи цей жанр у ХХ ст. європейської музики, композитор працює в ньому впродовж 20 років (1919-1939), а кожен з творів демонструє нові підходи та стилеві видозміни у творчості митця. Тонко і чутливо реагуючи на суспільні та культурні зміни в житті Європи, ці твори можна вважати своєрідним відображенням становлення хіндемітівського світогляду та відгуку на історичні колізії свого часу. А. Ейнштейн таким чином узагальнив стосунки Гіндеміта зі своєю аудиторією: "Він не бажає публічно експлуатувати свої почуття, і він тримає дві ноги на землі. Він просто пише музику, найкращу, яку вміє творити...І все-таки саме в чотирьох сонатах для сольного альту він є найбільш близьким до своєї сутності, яка є досить кричущою і, безумовно, інтелектуальною. Йому було 24 роки, коли він написав Сонату 1919 року, op. 11 № 5, і саме в цьому році він відмовився від скрипки на користь альту" [17].

Так, першу соло-сонату П. Гіндеміт виконав у 1920 р. в австрійському містечку Фрідбурзі. В творі відчутні впливи Й. С. Баха, М. Рegera, С. Франка і К. Дебюссі. Перша частина

“Lebhaft, aber nicht geeilt” являє собою чергування віртуозних фраз з постійно спотворюваною ритмікою; друга “Mäßig schnell, mit viel Wärme vortragen” (помірно, з великою теплотою) уподібнена до мініатюрної рапсодії з увагою до орнаментальних деталей; третя — доволі агресивне скерцо, що нагадує фантазмагоричну віолончельну сонату К. Дебюссі. Грандіозна пассакалія увінчує твір, формальна структура якого відповідає знаменитій Чаконі Й. С. Баха. Так, асимілюючи головні вектори стилевих спрямувань, дана соната стала візитівкою композитора, своєрідним маніфестом його художніх амбіцій. В даній сонаті Гіндеміт розбиває структурні догми мелодичних рухів, адже ставить елементарні інтонації в складні метро-ритмічні умови, що виявляються у протиборстві ритму і метру, мелодичного рисунку і фразування. Прийоми вільної варіантної імпровізації (рапсодичність II ч.) та багатство поліфонічного варіювання у монодичній якості (IV ч.) розширюють принципи сольного викладу, відкриваючи нові шляхи для його розвитку.

П'ятичастинна Соната для альтя соло op.25 №1 (1922) асоціюється зі знаковим твором митця - знаменитою фортепіанною сюїтою “1922” op. 26, де знайшла втілення естетика урбанізму та гротескна бравада [3]. На концерті в Кельні 18 березня 1922 р. Гіндеміт презентував свою другу сонату для альтя без супроводу. Починаючи з 1919 р. - Гіндеміт - провідний молодий композитор Німеччини, який швидко проминув вплив експресіонізму і постав як лідер напрямку необароко, хоч був менш зайнятий красою та красномовством неокласицизму, а більше - ефективним та енергійним втіленням чисто музичних ідей у стилі так званої “нової об'єктивності (простоти)” (Neue Sachlichkeit). Ця тенденція виявляється одразу на початку Другої соло-сонати, яка починається вступом, де поєднується агресивна хоральна послідовність з темами задиристого юначого безжурного характеру, які переходить у “дуже свіжу і підтягнуту” (Sehr frisch und straff) частину. Естетична насолода, меланхолійна елегійність проймає дві наступні ліричні повільні частини — III і заключну V, але між ними, немов лютий вибух, який має ремарку “Скажений темп. Дикий. Краса тону - другорядна” (Rasendes Zeitmass. Wild. Tonschönheit ist Nebensache). Від початкового шумного ріжкового сигналу, що повторюється на бурдоні “с”, частина повністю проходить на уривистих звуках, які граються на шаленій швидкості, але організовані відповідно до постійно мінливих часових підписів: справді нестримного скерцо

машинного технократичного віку. І хоч в основі твору лежить прообраз старовинної танцювальної сюїти, та замість вишуканих танців - переважають сучасні шиммі, бостон, регтайм, елементи джазу. Метро-ритмічні експерименти, побудова форми від одного звуку, поєднання жорсткої регламентації зі стихійною навальністю, виказують можливості альта у новому, незвичному амплуа.

Дві сольні сонати 1937-го та 39-го рр. стали відгуком композитора на трагічно конфліктну ситуацію, яка склалася у Гіндеміта з нацистами, і позначені більш глибоким філософським стросом та увагою до поліфонічної техніки. Незважаючи на це, відчувається натяк на стиль фламенко в першій частині Сонати ор. 31 № 4, а моторозна самотність III ч. могла б стати ідеальним саундтреком для історії про привидів. Соната 1937 р. була написана в поїзді між Нью-Йорком і Чикаго і, мабуть, була виконана через кілька днів. Перші дві частини позначені неокласичною спрямованістю, а соната побудована переважно на різких контрастах світла і тіні. В останній Сонаті соло для альта 1939 р., Гіндеміт демонструє більшу заглибленість, філософський концептуалізм, структурний тип мислення, опертий на його власній тонально-ладовій системі, хоч автор не позбавляється ефектних концертно-епатажних віртуозних прийомів, однак, вочевидь — ця соната виявляє зрілий, сповнений гіркою життєвого досвіду, стиль, хоча композиторові було тоді лише 44 роки. Таким чином, закладені П. Гіндемітом і як альтистом, і як композитором основи та спроектовані шляхи розвитку сольної сонати для альта демонструють надзвичайно високу інтелектуальну та багатоманітну палітру щодо стилевих інваріантів на шляху її подальшого розвитку.

Монодична тенденція щодо експлуатації різних інструментів захопила різні національні композиторські школи. Особливо цікавою та експериментально-прогресивною в плані камералістики виступила і французька музика. Так, учениця Наді Буланже та Венсана д'Енді французька композиторка *Марсель Соланж* (1894 - 1970)¹ пише альтову соло-сонату ор. 43 у 1921 р., яку попереджує

¹ Марсель Солянк народилася в Перу у французькій родині гірничого інженера, а у віці 4-х років батьки повернулися в Париж. Блискучий теоретик і контрапунктист (очолювала кафедру теорії у Паризькій консерваторії до 60-х років), Соланж як композиторка працювала у сфері камерної (писала багато для арфи та вишуканих ансамблевих складів) і вокальної музики. Представниця французької школи, Соланж поєднала символістично-імпресіоністичні тенденції

ансамблева соната для альту і фортепіано 1919 р. написана в один рік з першою гіндемітівською Сонатою! Свіжість вишуканих гармоній, делікатна атмосферна манера письма, колористичні ефекти, вочевидь, віолні асоціації аристократичного тембрального звучання альту приваблювали композиторку, яка поєднувала символістично-імпресіоністичні тенденції з неокласичною лінією в равелівському дусі, втілюючи і поліфонічні пошуки Schola Cantorum de Paris, очолюваної д'Енді, адже була її палкою прихильницею та послідовним адептом [20]. Таким чином Соната для соло альту (а твір М. Соланж користується незмінним успіхом) була зарепрезентована у оригінальній стилістичній манері пост-імпресіонізму.

Проте, представники німецької школи виявляють чи не найбільший інтерес до монодичної музики, натхненником відродження якої можна вважати одного з перших європейських необахіанців межі XIX-XX ст. М. Регера. Паралельно з П. Гіндемітом, у цьому ж, 1919 р. німецький композитор *Еміль Бонке* (1888–1928) створює цикл з трьох соло-сонат для скрипки, альту і віолончелі ор.13, в якій альтова соната значиться під №2. Зазначимо, що Е. Бонке був одружений на скрипальці Ліллі фон Мендельсон з родини видатного композитора Ф. Мендельсона, після якого вона успадкувала унікальну віолу 1699 р. лютьє Дж. Гранчіно. Очевидно, що соната творилася з думкою про цей інструмент. Однак, для твору Е. Бонке характерними були не стільки неокласичні як пізньоромантичні тенденції. Ще один німецький композитор, на стилістиці якого особливо позначилися впливи Й. Брамса і М. Регера – видатний органіст та автор церковної музики *Гюнтер Рафаель* (1903-1960) створив три сонати для альту-соло, перша з яких ор. 7 написана у 1924 р., дві наступні – у важкий період війни - 1940 та у 1946 р. (композитор був напівєвреєм і зазнав переслідувань від нацистів [15]).

У 30-ті роки з'являються несподівано оригінальні композиції у даному жанрі – це Три соло-сонати для двох альтів (1930), написані у оригінальній 13-ти тоновій системі (атональна композиція) мексиканського композитора *Хуліана Карілло* (1875–1965). Цей рік приносить соло-сонату для альту ор.42 німецького органіста *Лотара Віншпергера* (1885–1935) з виразною необахіанською лінією, а також

з неокласичною лінією в равелівському дусі, хоч виявила інтерес і до нових технік, зокрема, можна провести аналогії з А. Онеггером.

англійського композитора *Бенджаміна Франкла* (1906–1973) – автора кіномузики, в соло-сонаті для альту ор.7 якого відчуються джазові та популярні елементи, а також захоплення новими урбаністично-авангардними пошуками [18].

Радянський композитор *Генріх Літинський* (1901–1985) - учень Р. Глієра у Московській консерваторії пише Сонату для соло-альта ор.12 у 1931 р., яка зазнала нищівної пролетарсько-більшовицької критики у статті А. Острєцова “Против формализма в музыке” [5], що клеймила молодого композитора, звинувачуючи його у симпатіях до І. Стравинського, нововіденців та інших модерністів, особливо ж у структуралізмі та інтелектуалізмі. Твір, непересічний і цікавий з багатьох оглядів, зник як буржуазний, залишаючись німувати аж до 1963 р. - його другої редакції. Тим часом Г. Літинський, намагаючись втілити ідеологічну модель побудови соціалістичної музики, переплітає химерним чином інтонації пролетарських пісень, поліфонічні принципи С. Танєєва і народно-пісенні інтонації різних народів СРСР, а принцип “поліфонічної композиції” згодом оформиться ним у струнку систему^[4]. Невипадково даний твір, в якому автор намагається адаптувати фольклорні первістки у різноманітні поліфонічні форми, Літинський піддасть другій доволі суттєвій редакції, хоч праваріант цієї альтової соло-сонати може слугувати яскравим прикладом російського модернізму, який безцеремонно і жорстоко був придушений пролеткультівською ідеологією.

У цьому ж 1931 р. звертаються до даного жанру і два чеських композитори. Еклектичний стиль *Павла Борковця* (1894–1972) – учня Й. Сука єднав і риси неокласицизму, і новітні впливи І. Стравинського та С. Прокоф’єва [11]. Для його Сонати для альту соло ор.12 характерним є активне моторне начало та введення народно-пісенних елементів. Композитор і музикознавець *Йозеф Шрайбер* (1900–1981) у своїй сонаті-соло для альту 1931 р. експериментує з гармонією, хоч загалом вирішує твір в дусі романтичної лірики з задіянням яскравого народно-танцювального і пісенного начал.

Інтерес до жанру альтової сольної сонати набирає все більше обертів, притягаючи в свою орбіту і скандинавських композиторів: шведа *Аке Уддена* (1903–1987) [7] – Сонатіна для соло альту ор.3 (1933, друга редакція 1986) і датчанина *Ганса Леєрінка* (1906–1964), який дав своєму твору програмну назву - “Sonata Hebraica” (1937),

що стала відгуком на страшні поневіряння єврейського народу у часи нацизму. Звертаються до соло-сонати в 30-х роках і американські автори. Знаменитий джазмен і композитор *Джон Барроуз* (1913–1974) та автор мюзиклів і кіномузики *Нормен Казден* (1914–1980) - учень А. Копленда, збагачують альтові композиції новими мюзиклово-джазовими інтерпретаціями. Натомість, ревна прихильниця 12-тонової системи А. Шенберга, англійська композиторка *Елізабет Лютієн або Лаченс*¹ (1906–1983) у 1938 р. представляє авангардову експериментальну соло-сонату для альту ор.5 № 4. [12]. Твір 27-літньої композиторки відзначається дуже оригінальним тематизмом – з одного боку це використання серіалізму, з іншого – замилювання екзотичними індійськими ладами, що надає композиції специфічного звучання. Разом з тим – для Е. Ланчес притаманний і гострий експресіоністичний нерв та надзвичайно вивірена технічна прискіпливість і точність. Зрештою, найбільш характеристичною ознакою Сонати стає поєднання східного колориту з модерною європейською технікою (з чим згодом експериментуватиме О. Мессіан).

Швейцарський композитор *Віллі Бурхарт* (1900–1955) - викладач теорії музики в Бернській та Цюрихській консерваторії – автор опер, ораторій, кантат та численних інструментальних жанрів від фортепіанних творів до симфоній, сповідував ідеї відродження старовинної музики [9]. Він вирішує свою соло-сонату для альту ор.59 у неокласичних межах, однак з елементами нових технік І. Стравинського, Б. Бартока, А. Шенберга.

Не менш цікавим є звернення до цього жанру і одного з яскравих російських прогресистів *Бориса Асаф'єва* (1900–1955). Його твір

¹ Е. Лаченс - донька відомого архітектора, в домі якого жив з 1911 р. Джідду Крішнамурті. Елізабет студіювала музику в Парижі, згодом їздила до Індії. Закінчила в Британії Королівський коледж музики. Другий чоловік – диригент і продюсер BBC Е. Кларк, учень Шенберга. Головні пріоритети композиторки були визначені нею: Веберн, Дебюссі, Бетговен. Підтримувала дружні стосунки з І. Стравинським, Л. Далляп'якколою, Г. Ейслером, У. Уолтоном. Внесла в британську музику додекафрнію, але не приймала систему як догматичну. Активно працювала в сфері кіномузики (ігрове, документальне), особливо ушлявилась музикою до хорорів, за що отримала прізвисько “королеви жаків”, також її називали “Лізізі 12 тонів”. Кантата Лаченс на слів А. Рембо принесла їй успіх, хоч музика композиторки важко сприймалася, і лише щойно починає активно відроджуватися.

позначений делікатною імпресіоністично-символістичною манерою, відрізняється тонким мелодизмом та наспівною лірикою, рівно ж філософською глибиною, сповнений монологічної речитативності, діалогічності. Соло-соната для альту Б. Асаф'єва написана у 1938 р. і є надзвичайно величним масштабним 4-частинним полотном: I. Allegro II. Aria: Adagio III. Scherzo: Allegro IV. Finale: Andante mosso. У роботі австралійської дослідниці і альтистки К. МакКей "Контекстуальне дослідження музичної форми Бориса Асаф'єва як процесу та застосування його концепцій до сонати для сольного альту" [23] вперше здійснено фундаментальний аналіз даної композиції у соціокультурному, політичному, науковому та інших аспектах, які стали вирішальними у долі композитора. Зауважимо, що 1938 рік – один з найбільш плодovitих¹, та попри увагу до великих жанрів, Б. Асаф'єв виявляє у цьому творі нелегкі роздуми, задіюючи і бахівські знаки (поліфонізована 4 частина), в більшій мірі кореспондуючи зі стилістикою Д.Шостаковича.

Новим періодом у розвитку жанру стає середина ХХ-го століття – 40-50-ті роки, які позначені важкими історичними колізіями – розгулом тоталітарних систем в Європі та Другою світовою війною. Такі важкі стресові соціально-культурні катаклізми та часто неможливість зарадити здавалось би повсюдному хаосу викликали у митців потребу самозаглиблення, пошуків виходу та порятунку у глибоко екзистенційному просторі. Якнайкраще таким потребам відповідав альт та один з найвищих у камералістиці жанрів – соната. І саме альтова соло-соната стане однією з етимологічних філософсько-медитативних опор в жанровій парадигматиці сольної інструментальної музики середини ХХ ст.

Роджер Геб (1914-1997)- американський композитор єврейського походження, який починав кар'єру музиканта, граючи в джазових групах, але у 1938-39 роках їде в Париж, де вивчає композицію в Ecole Normale de Musique в Наді Буланже. Автор 7-ми симфоній, багатьох концертів та інших інструментальних творів, Р. Геб одним з перших творів після повернення з охопленої війною Європи створює альтову соло-сонату (1940), в якій у дуже

¹ У 1938 р. - за рік після закриття АСУМ, композитор активно працює в оперному та балетному жанрі (Опера «Алтинчеч» («Золотоволоса», 1938, не поставлена); 4 балети "Кавказький полонений "за Пушкіним, "Степан Разін" , "Ніч перед Різдом" за М. Гоголем, "Радда і Лойко" за Горьким, 2 симфонії - "Пам'яті Лермонтова" , "3 епохи селянських повстань".

дискретній формі відобразилися особливі психологічно-емоційні перебіги, пов'язані насамперед з трагічними сторінками долі єврейського народу у нацистській окупації. Від сонати віє високим пафосом трагізму та щемливим ліризмом, а стилістика перегукується з “високовольтним” музичним висловом Е. Корнгольда [8].

Ще один емігрантський твір даного жанру з'являється у США в творчості знаменитого австрійського додекафоніста чеського походження - *Ернста Кршенека* (1900-1991), який у 1938 році переїжджає на американський континент від переслідувань нацистів. Будучи зрілим та відомим композитором, який активно експериментував у царині атональності та серіалізму, адаптуючи новітні композиторські техніки, Е. Кршенек звертається до альтової соло-сонати у 1942 році. Так, Соната op.92 №3 для альту соло демонструє багатство та технічну оригінальність автора, адже попри експресіоністичний дух та глибоко екзистенційний модус (вкотре солюючий альт стає найбільш оптимальним для монологічного, найсуб'єктивнішого висловлювання) цей твір можна вважати реакцією на складні виклики воєнної доби. Вперше твір було опубліковано в 1954 р. видавництвом Boelke-Vomart. Варто зазначити, що важкі незгоди і сам факт еміграції суттєво вплинули на композитора. Він дуже мало пише, а основним стилевим модусом стають духовно-релігійні константи, які виливаються у камерній музиці (“Плач пророка Єремії” для голосу і фортепіано (1942), маленький концерт для фортепіано і органу (1940), струнний квартет №7 op. 96 (1943), а також скрипкові сонати). Починає ж Кршенек свою еміграційну творчість сюїтою для віолончелі соло op.84 (1939), де звертається до адаптації бахівської символіки та стилістики, найбільше ж – релігійно-філософських констант. Так, альтова соло-соната 1942 року в чотирьох частинах з одного боку є свідченням розширення послідовних методів атоналізму та додекафонії, з іншого боку – захоплення композитором творчістю Й. С. Баха пронизує сонату, особливо у четвертій частині - Чакона, данині знаменитій бахівській Партиті № 2 ре-мінор для скрипки соло (проте, зовсім іншій інтерпретації ніж у Гіндеміта). Цей гіпер-віртуозний твір Е. Кршенека і досі становить неабиякі технічно-виразові та мовно-стилістичні виклики для альтистів і може вважатися однією з верших сольного альтового репертуару [24].

Композитори Східної Європи, яка особливо зазнала лихоліть від військових подій, представляють цілу низку творів даного жанру.

Так, угорський композитор і музикознавець *Шандор Ємніц* (1890–1963)¹, в одному зі своїх найтрагічніших творів – альтовій соло-сонаті ор.46 1941 року, втілив попри драматизм і мужньо-вольове начало, оскільки був одним з яскравих борців-антифашистів [16].

Ще один композитор єврейського походження – представник румунської музики - *Пауль Констатінеску* (1909–1963) – учень Віденської консерваторії у Й. Маркса з композиції також звертається до цього жанру.. Визначальною стилевою рисою цього митця була опора на румунський фольклор, причому у автентичній манері, адже використовував оригінальні народні танці і пісні без жодної їх музичної обробки. Його композиції містять яскраві риси румунської музики, такі як характерність метро-ритміки, рубато, ладові особливості, що надавало його творчості індивідуальної життєвої сили, яка виявляла і нахил до меланхолійно-ліричного мелодизму, чим здобула собі велику популярність [13]. Його соло-соната для альту 1943 року має цікаву програмну назву - *Sonata bizantină, тобто – візантійська*. І це не дивно, адже іншим важливим джерелом натхнення для його композиторської діяльності була середньовічна візантійська музика та загалом традиційна церковна музика, що найяскравіше проявилось у хорових жанрах сакраментального призначення. Так, Констатінеску вдалося виробити оригінальний індивідуальний стиль, який ліг в основу національної школи. Отже, Соната у візантійському стилі для альту сола 1940 року єднає в собі надзвичайно цікаві лінії – це церковна греко-візантійська традиція інтоном давніх наспівів у поєднанні з інтенсивним фольклорним началом. Модально-ладове мислення та нова тембральна трактовка альту у якості промовляючого молитву інструменту були, проте, абсолютно природними щодо віольних можливостей інструменту.

Продовжують плідно працювати у жанрі соло-сонати для альту чеські композитори. Це вищезгаданий представник чесько-австрійської діаспори Е. Кршенек, а також *Ярослав Дубрава* (1909-1977) і словацький композитор з Брно *Франтішек Сухий* (1902-1977) . Останній пише свою соло-сонату для альту у тому ж що і Кршенек

¹ Ш.Ємніц закінчив Будапештську академію музики, згодом навчався в Лейпцизькій консерваторії у М. Регера і в Берліні у А. Шенберга (1911–15). Цікаво, що у 20-х роках він був диригентом у Чернівцях. Близький музикознавець, Ємніц зближається з видатним Т. Адорно. На стиль композитора вплинули Регер, Шенберг і Барток.

1942 році. Представник школи В. Новака, Ф. Сухий виявляв нахил до неоромантичних тенденцій, які пов'язувалися з неокласичними пошуками (зокрема, йому належить редакція численних творів давніх чеських майстрів доби Середньовіччя та Ренесансу, а також реконструкція симфоній представників мангаймської школи). Дослідники творчості Ф. Сухого відзначають і доволі експансивну манеру висловлювання [31], що з повною силою виявилася в експресіоністично загостреній альтовій соло-сонаті ор.42. Ярослав Дубрава - чеський композитор, живописець і педагог, навчався в Празькій консерваторії у О. Єрем'яша (сокурсника і близького друга В. Барвінського). Твори Я. Дубрави відзначаються похмурим колоритом, драматично загостреною музикою в пізньоромантичному стилі. Цей композитор зазнав важких утисків і від німецького, і від комуністичного режимів [14]¹. Будучи одним з найкращих чеських скрипалів, Я. Дубрава репрезентує велику низку творів для струнних інструментів, між якими Соната для альту соло (1945) посідає особливе місце. Сповнена пристрасним сповідальним ліризмом, вона водночас пронизана тужливими народно-пісенними інтонаціями, особливу ж роль у цьому творі відіграють речитативно-монологічна промовистість та емоційна патетика. Так, альтова соло-соната у Я. Дубрави зберігає свою екзистенційно-сповідальну природу, разом з тим наповнюється ораторсько-декламаційним піднесеним стилем.

Ще одна незвична альтова соло-соната пов'язана з чеською музичною культурою того часу. *Джеральдіна Томсон-Муха* (1917–2012) була шотландською композиторкою, яка народилася і здобула освіту в Лондоні у Королівській музичній академії. Вона вийшла заміж за чеського письменника Іржі Муху, сина знаменитого художника Альфонса Мухи, а в 1945 році переїхала до Праги, де прожила більшу частину життя, заснувавши Фонд знаменитого

¹ Яскравим протестним твором щодо військових подій стала ораторія на тексти Яна Коменського "Послання" для солістів, мішаного та хлоп'ячого хору, оркестру та органу (1940). У період німецької окупації він написав експресіоністично-символістичний цикл пісень "Знати" і кантату "Балада про красиву смерть" на сл. Я. Чарека (1941), під впливом смерті його матері. Тематичні елементи цієї кантати зустрічаються у Сонаті для альту соло, написаній кількома роками пізніше. Музика Дубрави продовжує традиції чеської міжвоєнної генерації, зокрема, Й. Сука, В. Новака, Л. Виспалека та О. Єрем'яша.

митця¹. Дж. Муха у власній музиці прагнула поєднати свій особистий надзвичайно вишуканий романтичний дух із сучасними техніками середини ХХ-го століття. Першим “чеським” твором композиторки стала Соната для альту соло, в якій дивовижно переплелися у монодичному вислові делікатна жіночість і хореографічно-візуальна пластика з шотландськими і чеськими мотивами, які пронизували у неофольклорному ракурсі цей оригінальний твір, сповнений водночас хвилюючої емоційності та витонченого ліризму та звукопису.

У післявоєнні роки альтова соло-соната приваблює митців різних естетичних спрямувань та уподобань. Так, німецькі композитори *Юліус Вайсман* (1879–1950) та *Йоганес Дрізелер* (1921–1998) у даному жанрі немовби переосмислюють кризь монодичну природу альтового викладу пережиті емоції та стреси. Соната оп. 149 (1945) Ю. Вайсмана — фрайбургського композитора, ревного прихильника депресивного експресіонізму - був адептом творчості А. Стріндберга, а водночас і великим шанувальником німецького бароко. До творів 1943-45 років належать композиція для фортепіано “*Der Fugenbaum*”, цикл із 24 прелюдій та фуг, а також кантата “*Der Wächterruf*”, де композитор описує жакливі події минулого десятиліття, зокрема, повну руйнацію рідного Фрайбурга у 1944 році [21]. Ці ж ідеї та образи пронизують і альтову соло-сонату. Будучи представником німецького пост-романтизму з відгомонами традицій Шумана, Брамса, Регера у синтезі з необахіанством, твір Вайсмана - вражаючий у своїй звуковій чуттєвості, яка, однак, відрізняється

¹ Джеральдіна Муха - дівчинка-вундеркінд писала з дитячих років та паралельно захоплювалася балетом. У своїх композиціях вона виявляла нахил до пост-романтичного стилю, але завдяки своїй глибокій любові до шотландської народної музики, яку вона часто цитувала у своїх творах, Д. Муха залишалася ближчою до Р. Вільямса та Б. Бартока, вплив яких безсумнівно забарвив композиторську манеру Мухи. Музика І. Стравинського також суттєво вплинула на формування власного стилю. Перша зустріч Мухи з чеською музикою відбулася незадовго до Другої світової війни, коли вона почула молоду композиторку Вітеславу Капралову, яка диригувала власною музикою на концерті в Лондоні (Капралова мала стати першою дружиною Іржі Мухи до її передчасної смерті у 1940 р.). Вона також захопилася творами Яначека та Мартіну, що звучали у Лондоні у спектаклях військових часів чеського емігранта В.Тауського. Прибувши до Праги, Муха сподівався взяти уроки у В. Новака, проте, перешкодила хвороба митця [22].

лаконічною сухістю та афористичною стислістю, що є незалежним та оригінальним внеском у музику ХХ-го століття.

Натомість Соната для альтя соло ор.3 №1 1946 року Й. Дрізелера теж стає своєрідним суб'єктивним переосмисленням військових подій, безпосереднім учасником яких був композитор, воюючи на фронті. Це по-суті плач-елегія та важкі роздуми про трагізм долі людей, втягнутих у війну, єдиним виходом з якого композитор вбачає віру, яка вберегла його. Звідси, у цій Сонаті – численні хоральні епізоди та речитативно-молитовні мотиви. Не випадково Й. Дрізелер був ініціатором створення та відродження навчальних до науково-дослідних інституцій з вивчення церковної музики у Німеччині. Невдовзі автор репрезентує два ораторійні колоси - “Sinfonia Sacra” та “Reich”, які принесли авторові великий успіх далеко за межами Німеччини, а у типі тематизму та загальному художньо-образному строї відчувуються яскраві аналогії власне з альтовою соло-сонатою 1946 року [19].

Подібні ідеї та образи пронизують твір австрійського композитора-поліфоніста та адепта церковної музики *Йогана Непомука Давида* (1895–1977), вихованця і соліста хору монастиря св. Флоріана Августинського, згодом учня Й. Маркса та Г. Адлера у Віденській консерваторії, який близько товаришував з А. Шенбергом, М. Хауером, особливо з А. Веберном¹, невчасну смерть якого сприйняв дуже болюче [30]. Так, своєрідною епітафією за загиблими постає його Соната для альтя соло ор. 31 № 3 1947 року, яка стала не лише в певному сенсі “документом епохи”, але в дуже оригінальний спосіб лучила доволі традиціоналістичні елементи поліфонії з мінімалістичними пошуками при збереженні досить високого енергетичного тону романтичної напруги.

Ще один австрійський композитор звертається у цей час до жанру альтової сольної сонати – це *Еріх Маркхль* (1902–1980)² -

¹ Засновник знаменитого “Бах-хору” та ректор Ляйпцігської консерваторії у час війни, а після повного знищення міста у грудні 1943 року, став директором Зальцбургського Моцартеуму, згодом у Штуттгарді очолив консерваторію і продовжив справу А. Брукнера. Попри інспірацію церковної музики, Й. Н. Давид був палким популяризатором сучасних творів, йому належать численні хорові, органні, камерні та оркестрові композиції, а також ораторії.

² Випускник Віденського університету, музикознавець, який вивчав композицію у Ф. Шмідта і О. Зігла. Займав високі адміністративні пости у військовий час, за що потім піддався переслідуванням. Був виправданий, а згодом найвищим

автор численних різножанрових композицій, дослідженню творчості якого присвятив монографію близький друг Еріх Верба (довголітній акомпаніатор Іри Маланюк). Він зазначає, що до сольної сонати для альту композитор звертається у важкі повоєнні часи депресії і безробіття 1946 – 1948 років, коли його діяльність була піддана несправедливій ревізії. Роздуми над змістом життя, філософський концептуалізм даного твору підкреслений немовби античною строгістю та високим естетичним смаком. Е. Верба так оцінює стилістику Е. Маркхля, який “цінує сувору артикуляцію незалежності щодо ідей творення штучних систем, тримаючись подалі від колективних тенденцій; він не є ані авангардистським, ані реакційним, ані стилістично жодним чином не виявляє інтуїтивної спонтанності ідей чи перевантаження оздобленнями, це, радше вияв стоїцизму та великої вишуканої простоти стилю, який залишається застереженням щодо багатьох сучасних особливостей сучасного музичного життя” [32]. Зазначимо, що творчість (понад 150 сценічних, симфонічних, хорових та інструментальних опусів) лауреата Великої австрійської Державної премії 1968 р. щойно відроджується, а художні вартості та вишукана мова сольної сонати для альту однозначно заслуговують на адаптацію цього твору майстрами альтового мистецтва [10].

Вальтер Єсінгхаус (1902–1966) швейцарський митець, народжений на батьківщині Н. Паганіні у Генуї в Італії, був одним з яскравих виконавців-скрипалів і належав до плеяди вундеркіндів першої половини ХХ ст. [26]. Як скрипаль студював у Мілані, Лугано, а композиторську та диригентську освіту отримав у Базелі та Цюриху. Працюючи театральним диригентом у Німеччині (1921–25), оселився в Лугано. Він написав кілька опер, симфонічних полотен, серед яких найбільш відома "Symphonia horralis" і багато камерної музики, включаючи ряд творів для віоли д'амур, яку активно намагався повернути на виконавську арену. Захоплення старовинною музикою співвідносилось з тогочасними мистецькими пошуками, а особливою прихильністю цей композитор відносився до альту. Як зазначає Конрад Евальд, “сам скрипаль, написав кілька творів для альту (також для віоли д'амур), наприклад, “Sonatina festiva” для альту і фортепіано, а також Концерт для альту з оркестром оп. 37, 1936 р.. Йому належить велика кількість редакцій віольної

досягненням є створення “Musikverein für Steiermark” та заснування у Граці студії сучасної музики.

музики”[25]. У 1947 році з’являється сольна соната для альтя, яка отримала програмну назву “*Sonatina nostalgica*”, в якій яскраво синтезуються лірико-піднесена експресивна співучість поступчинівського типу зі старовинними дискретними поліфонічного типу квазі-мадригальними мелодіями. Разом з тим — розгорнена широкозакроєна фактура твору виявляє дещо бузонівські впливи “молодого класицизму”. І хоч В. Єсінгхаус належить до швейцарської композиторської плеяди — у більшій мірі в його музиці відчуваються впливи тогочасної італійської школи, наприклад, О. Респігі. Зазначимо, що в 1952 р. автор напише ще одну “*Sonatina brevis*” для сольного альтя виразного неокласичного спрямування.

Однією з визначальних рис сольних жанрів для струнних інструментів, втім і альтя, є необаханство. Проте, композитори ХХ ст. значно розширюють векторні зони співпраці з давньою музикою, яка виходить далеко за межі бароко, торкаючись різних давніх епох та стилів. Одним з таких творів може вважатися “*Sonata all'antica*” для альтя соло 1947 р. американського композитора німецького походження *Ханса Теодора Девіда* (1902–1967), який емігрував з Європи до США у 1936 р. Попередньо композитор-музиколог захистив докторську дисертацію “Й. Шоберт – автор інструментальних сонат” в 1928 р., в якій докладно розглядаються принципи ранньої прекласичної сонатності. Так, у сольній альтовій сонаті автор поєднав загальні риси принципів ранньої сонатності мангаймської школи і намагання створення перспективи віддалених епох, зокрема, античної музики.

Дещо іншим, насиченим звукообразальними та імпресіоністично звукописними ефектами вирішена сольна альтова соната голандського композитора *Віма Франкена* (1922–2012), всевітньо відомого виконавця та автора музики для карильйонів. Проте, В. Франкен писав опери, балети, оркестрові твори, камерну музику, фортепіанні та органні твори, хорову музику, пісні цикли, працював і у сфері кіно- та електронної музики. Цікаво, що у його ранньому творі — Сонаті для альтя соло (1948), проявилися такі властиві для подальшої творчості риси як портретність, казковість, жанровість, які характеризують цю світлу та оптимістичну музику, яка намагається вийти з пост-воєнного синдрому.

Загалом у альтовій музиці, яка впродовж ХХ ст. репрезентувала велетенську множинність жанрових різновидів, є знакові, епохальні

композиції, значення яких часто стає доленосним загалом для мистецтва. До одного з таких відноситься останній твір Б. Бартока - Концерт для альту з оркестром. І учневі З. Кодая та Хубая — американському композитору угорського походження *Тібору Серлі* (1901–1978) належить честь порятунку, доопрацювання та оприлюднення цього шедевр [29]¹. Автор величезної кількості творів різних жанрів, Т. Серлі присвятив альту кілька вагомих композицій: величний *in memoriam* “*Rhapsody on Folk Songs Harmonized by Béla Bartók*” для альту з оркестром (1946); дві композиції для альту соло - програмний твір “*David of the White Rock*” (“Давид на Білій Скелі”) та “*Sonata in Modus Lascivus*” (1948), яка постає особливо інспіруючою в ході дослідження.

Будучи прогресивним митцем, Т. Серлі активно сприймав настанови З. Кодая, взоруючись і на стилістику Б. Бартока, переосмислюючи техніку та системи Стравінського, Мійо, Прокоф'єва, Воан Вільямса та ін.. Так, Серлі розробив власну систему, яку називав “енгармоністичною музичною мовою”. У своїй книзі “*Modus Lascivus*” (1975) він пропонує набір 82-х основних терцевих акордів та своєрідні способи оперування ними. Серлі назвав кілька своїх творів “*in modus lascivus*”, включаючи сонати для скрипки, альту та фортепіано, “*Concertino 3X3*”, де використовує власну композиційну систему. Фактично, цим твором хронологічно увінчується шлях розвитку альтової соло-сонати у першій половині ХХ ст., яка продемонструвала яскраву і багату картину в контексті альтової музики загалом та сольних жанрів зокрема (соло сюїт, варіацій, поліфонічних жанрів фантазій, пасакалій, чакон, фуг, програмних п'єс та ін.).

¹ Родина диригента і композитора Лайоша Серлі (батька композитора) емігрувала до США у 1905 р. Тібор Серлі повернувся в Угорщину в 1922 р. з метою навчання композиції у З. Кодая та скрипки у Хубая. Закінчивши Академію музики в Будапешті, повертається до США, де працює скрипалем і диригентом у провідних оркестрах (Цінціннаті, Філадельфії, оркестрі NBC). Після еміграції Бартока до США, між ними склалися дружні стосунки, тому Т. Серлі зміг завершити оркестровку 3-го концерту для фортепіано та Концерт для альту з оркестром після смерті Бартока, і зробив оркестрові транскрипції “*Мікрокосмосу*”. Викладав композицію в Манхеттенській школі музики в Нью-Йорку, був відомим композитором, диригентом, аранжувальником, в тім у сфері мюзиклу і джазу. Загинув у автокатастрофі в Лондоні, а його смерть сколихнула американську угорську еміграцію.

Дане дослідження доводить, що монологічний тип музично-художнього мислення, який особливо актуалізується наприкінці ХХ ст., доволі активно формувався та репрезентував розкриття художнього потенціалу сольного звучання альту в одному з найцікавіших та найскладніших жанрів — сольної сонати. Межі статті не дозволяють розглядати інноваційні принципи формотворчих засад сонатності, втілені в численних опусах, хоч варто відзначити, що значне розширення меж жанру (від одно до 9-частинних композицій), а також сучасних принципів організації звукового матеріалу часто синтезуються з поліфонічним мисленням, а жанрова етимологія сольної сонатності попри колоритні та масштабні опуси, все ж тяжіє до філософсько-монологічного типу висловлювання, яке інспіруватиме відповідні формотворчі процеси та закономірності.

Висновки. Панорамний огляд шляхів розвитку жанру в світовій музичній культурі дозволив окреслити його інспірацію у першій половині ХХ ст. численними представниками різних національних шкіл не лише європейського континууму: німецька (П. Гіндеміт, Е. Бонке, Г. Рафаель, Л. Віншпергер, Ю. Вайсман, Й. Дрізелер), австрійська (Е. Кршенек, Й. Н. Давид, Е. Маркхль), французька (М. Соланж), швейцарська (В. Бурхарт, В. Єсінгаус), англійська (Б. Франкл, Е. Лаченс), скандинавська (А. Удден, Г. Леерінк, В. Франкен); східно-європейська: чеська (П. Борковець, Й. Шрайбер, Я. Дубрава, Ф. Сухий, Дж.Томсон-Муха), угорська (Ш. Ємніц, Т. Серлі), румунська (П. Константінеску), російська (Г. Літинський, Б. Асаф'єв); але й американського континентів (Дж. Барроуз, Н. Казден, Р. Геб, Х. Девід), в тім - таких екзотичних як мексиканська (Х. Карілло).

Будучи одним з найбільш яскравих виразників екзистенційно-суб'єктивного спектру у камерній музиці, альтова соло-соната стала виразником і ретранслятором реакцій митців на важкі історичні виклики часу, зокрема, переслідування нацистами (єврейська тема піднімається в сонатах 1944-46 рр. Г. Рафаеля, Р. Геба, Ш.Ємніца, П. Константінеску, "Sonata Hebraica" Г. Леерінка), болочими відгуками-спітафіями на трагічні події війни (альтові соло-сонати Я. Дубрави, Ю. Вайсмана, Й. Дрізелера, Й. Н. Давида, Е. Маркхля). Нерідко до цього жанру мистці зверталися і у нелегкі еміграційні періоди (дві останні сонати П. Гіндеміта, сонати Е. Кршенека, Т. Серлі). Можливість філософсько-медитативного осмислення

проблематики найширшого спектру кризь монологічний одноосібний виклад монотембрального типу гравітує до активного впровадження у соло-сонатність поліфонічного начала, пов'язаного з явищем необахіанства (перша соната П. Гіндеміта, сонати Е. Кршенека, Й. Н. Давида, Л. Віншпергера, Б. Асаф'єва, Ю. Вайсмана, Й. Дрізелера), яке почасти трансформувалося кризь впливи М. Регера та неокласичними тенденціями загалом (французьке середньовіччя у М. Соланж, давні візантійські наспіви у П. Константінеску, чеський ренесанс у Й. Шрайбера, мангаймський прекласицизм у Ф. Сухого, німецький ренесанс у Й. Дрізелера, італійські мадригалісти у В. Єсінхауса, античність у Х. Девіда тощо). Варто зазначити, що у переважній більшості творів спостерігаємо зрощення абсолютно сучасного мислення (застосування досягнень та новацій нововіднесенської школи А. Шенберга, А. Веберна, І. Стравинського, Б. Бартока та ін.) з розмаїтими стильовими уподобаннями митців, синтез яких дає незвичайно оригінальні результати. Не оминає альтова соло-соната і сучасних урбаністичних елементів та джазу (П. Гіндеміт, Б. Франкл, Дж. Барроуз, Н. Казден), втілення яскравого народно-національного контенту (П. Борковець, Я. Дубрава, Ф. Сухий - чеського; Ш. Ємніц, Т. Серлі - угорського; П. Константінеску — румунського; Б. Асаф'єв - російського) або ж своєрідні міксти (англійсько-індійського у Е. Лаченс чи у шотландсько-чеського Дж. Томсон-Мухи).

Разом з тим даний жанр, виявляючи характерні риси найрізноманітніших художньо-стилевих напрямків доби модернізму, став територією для їх адаптації та впровадження експериментальних композиторських пошуків та втілення нових систем і технік (П. Гіндеміт, Х. Карілло, Е. Кршенек, Т. Серлі), апробація яких відбувалася на тембрально-звуковій парадигмі альтя у його етимологічній первинній монодичній якості. Інтерес до цього жанру не вщухає і до сьогодні, а друга половина ХХ ст. принесла ще більш цікаві та оригінальні композиції у жанрі альтової сонати у творчості Ф. Донатоні, Б. Ціммермана, Г. Бацевич, Г. Дімітрова, А. Хачатуряна, Дж. Лігеті, Б. Шеффера, Н. Сідельнікова, Дж. Тер-Тетевосяна, С. Оганесяна, Г. фон Ейнама, М. Вайнберга, В. Бібіка, М. Кугеля, О. Щетинського, а також численної плеяди представників ізраїльської, латино-американської, австралійської та японської музики. Таким чином, фактично відроджений у ХХ ст. жанр сольної сонати для альтя виказує багатство і оригінальність не лише

композиторських вирішень, а й мовно-стилістичне розмаїття, проєктуючи шляхи його розвитку в майбутньому.

Література

1. Городецький А. Європейське альтове мистецтво першої половини ХХ століття: виконавська практика та композиторська творчість: дис. на здоб. наук. ступ. канд мист.: 17.00.03. Київ, 2019, 216 с.
2. Карапінка М. Альтова соло-соната ХХ ст. у національно-стильових та жанрових проєкціях. *Молоде музикознавство: наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка*. Вип. 16. Львів: СПОЛОМ, 2007. С. 97–107.
3. Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит. Жизнь и творчество. Москва: Музыка. 1974. 448 с.
4. Маклыгин А. Литинский и Леман: к проблеме обучения “национальных композиторов”. *Журнал Общества теории музыки*. Вып. 2016/3 (15). С. 30–36.
5. Острцов А. Против формализма в музыке (О творчестве Г. Литинского). *Вопросы творчества*. С. 7–26. URL: <https://mus.academy/>
6. Понятовский С. П. История альтового искусства. Москва: Музыка, 2007. 335 с.
7. Anders L. Åke Uddén. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 20 vols*. Stanley Sadie, London: Macmillan, 1980. P. 115.
8. Barkin E. Goeb Roger (John). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers, 2001. P.337.
9. Bigler-Marscha I. Willy Burkhard. Zürich: Chronos, 2005. 305 s.
10. Boisits B. Marchl Erich *Oesteyrreichisches Musiklexikon. Online-Ausgabe*, Wien 2002; Druckausgabe: Band 3. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 2004.
11. Buresova A. Pavel Bořkovec. Olomouc: Votobia, 1994. 299 s.
12. Harries M., Harries S. A pilgrim soul: the life and work of Elisabeth Lutyens. London: Joseph, 1989. 290 p.
13. Hârlav-Maistorovici S. Creația componistică a lui Paul Constantinescu. Catalog cronologic, București: Editura Muzicală, 2015. URL: <http://www.ucmr.org.ro/Texte/RV-7-2015-5-SandaMaistorovici-Opera-Componistica.pdf>
14. Havlík J. Skladatel v sevření dvou totalit. *Akademie múzických umění, Praha* 2002. S. 117.
15. Herrmann M. Erkundungen zu Günter Raphael – Mensch und Komponist. Kamprad, Altenburg, 2010. 184 s.
16. Gyula C. Sándor Jemnitz. *Contemporary Hungarian Composers, 4th Edition*, Budapest, Editio Musica, 1979. P. 80–81.
17. Einstein A. Paul Hindemith. *Modern Music*. Berlin, 1927. S. 21.
18. Kennaway E. Benjamin Frankel. *Musical Times*. February, 1992. P. 69–70.
19. Kiefer M. Johannes Driessler – Leben und Werk. Mainz, 2002. 291 s.

20. Landormy P. Marcelle Soulage. *La Musique française: Après Debussy (in French)*. Paris: Gallimard. 1943. P. 301–302.
21. Julius Weismann. *MGG, Personenteil*. Bd. 17. Kassel, 2007. S. 717–718.
22. Geraldine Mucha. URL:<http://geraldinemucha.org/>
23. MacKay K. A contextual study of Boris Asafiev's Musical form as a process and application of concepts to his Sonata for solo viola. Dissertation. Australian National Academy of Music. Cowan University, 2015. 125 p.
24. Maurer-Zenck C. Ernst Krenek – ein Komponist im Exil Lafite. Wien, 1980. 347 s.
25. Music4viola. URL:<https://music4viola.info/>
26. Poli W. Walter Jesinghaus. Bologna, 1929. 97 p.
27. Riley M. The history of the viola, Vol. 2. Michigan: Printed by Braun-Brumfield, Ann Arbor, 1991. 454 p.
28. Riley M. The history of the viola. Michigan: Vol. 1. Braun-Brymfield, Ann Arbor, 1993. 396 p.
29. Serly T. A Belated Account of the Reconstruction of a 20-th century Masterpiece. *College Music Symposium*. Vol. 15. 1975. P. 7–25.
30. Stuckenschmidt H. Johann Nepomuk David. Betrachtungen zu seinem Werk. Mit einem Lebensabriß von Helmut von Hase und einem Werkverzeichnis. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, 1965. 68 s.
31. Trojan J. Suchý František. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo>
32. Verba E. Marchl Erich. *Eigencharakterisierung Goertz, Österreichische Komponisten der Gegenwart*. Dob 1979. S.62.
33. Zeyringer Fr. Literatur filr Viola. Kassel, 1963. 220 p.

References

1. Gorodeczkyj, A. (2019) Yevropejske altove mystecztvo pershoyi polovyny XX stolittya: vykonavska praktyka ta kompozytorska tvorchist. Dys. na zdob. nauk. stup. kand myst.: 17.00.03. Kyiv. 216 s.
2. Karapinka, M. (2007) Altova solo-sonata XX st. u nacionalno-stylovyh ta zhanrovyh proekciyah. *Molode muzykoznavstvo: naukovi zbirky Lvivskoyi nacionalnoyi muzychnoyi akademiyi imeni M. V. Lysenka*. Vyp. 16. Lviv: SPOLOM. S. 97–107.
3. Levaya, T., Leont`eva, O. (1974) Paul Hindemit. Zhyzn i tvorchestvo. Moskva: Muzyka. 448 s.
4. Maklygin, A. (2016) Litinskyj i Leman: k probleme obucheniya «nacionalnyh kompozytorov». *Zhurnal Obshhestva teoryi muzyky*. Vyp. 2016/3 (15). S. 30-36.
5. Ostreczov, A. (1933) Protiv formalizma v muzyke (O tvorchestve G. Litinskogo). *Voprosy tvorchestva*. S. 7-26 URL: <https://mus.academy/storage/magazine/articles/>
6. Ponyatovskiy, S. (2007) Istoriya al`tovogo iskusstva. Moskva: Muzyka, 335 s.
7. Anders, L. (1980) Åke Uddén. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 20 vols. Stanley Sadie, London: Macmillan. P. 115.

8. Barkin, E. (2001) Goeb Roger (John). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan Publishers. P.337.
9. Bigler-Marscha, I. (2005) Willy Burkhard. Zürich: Chronos. 305 s.
10. Boisits, B. (2002) Marchl Erich *Oesteyrreichisches Musiklexikon. Online-Ausgabe*, Wien; Druckausgabe: Band 3, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften. Wien, 2004.
11. Buresova, A. (1994) Pavel Bořkovec. Olomouc: Votobia. 299 s.
12. Harries, M., Harries, S. (1989) A pilgrim soul: the life and work of Elisabeth Lutyens. London: Joseph. 290 p.
13. Hârlav-Maistorovici, S. (2015) Creația componistică a lui Paul Constantinescu. Catalog cronologic, București: Editura Muzicală. URL: <http://www.ucmr.org.ro/Texte/RV-7-2015-5-SandaMaistorovici-Opera-Componistica.pdf>
14. Havlík, J. (2002) Skladatel v sevření dvou totalit. *Akademie múzických umění*, Praha. S. 117.
15. Herrmann, M. (2010) Erkundungen zu Günter Raphael – Mensch und Komponist. Kamprad, Altenburg. 184 s.
16. Gyula, C. (1979) Sándor Jemnitz. *Contemporary Hungarian Composers*, 4th Edition, Budapest, Editio Musica. P. 80–81.
17. Einstein, A. (1927) Paul Hindemith. *Modern Music*. Berlin. S. 21.
18. Kennaway, E. (1992) Benjamin Frankel. *Musical Times*. February. P. 69-70.
19. Kiefer, M. (2002) Johannes Driessler – Leben und Werk. Mainz. 291 s.
20. Landormy, P. (1943) Marcelle Soulage. *La Musique française: Après Debussy (in French)*. Paris: Gallimard. P. 301–302.
21. Julius Weismann. (2007) *MGG, Personenteil*. Bd. 17, Kassel. S. 717–718.
22. Geraldine Mucha. URL:<http://geraldinemucha.org/>
23. MacKay, K. (2015) A contextual study of Boris Asafiev's Musical form as a process and application of concepts to his Sonata for solo viola. Dissertation. Australian National Academy of Music. Cowan University. 125 p.
24. Maurer-Zenck, C. (1980) Ernst Krenek – ein Komponist im Exil Lafite. Wien. 347 s.
25. Music4viola. URL:<https://music4viola.info/>
26. Poli, W. (1929) Walter Jesinghaus. Bologna. 97 p.
27. Riley, M. (1991) The history of the viola. Vol. 2. Michigan: Printed by Braun-Brumfield, Ann Arbor. 454 p.
28. Riley, M. (1993) The history of the viola. Michigan: Vol. 1. Braun-Brymfield, Ann Arbor. 396 p.
29. Serly, T. (1975) A Belated Account of the Reconstruction of a 20-th century Masterpiece. *College Music Symposium*. Vol. 15. P. 7 –25.
30. Stuckenschmidt, H. (1965) Johann Nepomuk David. Betrachtungen zu seinem Werk. Mit einem Lebensabriß. Breitkopf & Härtel, Wiesbaden. 68 s.
31. Trojan, J. Suchý František. URL: <https://doi.org/10.1093/gmo>
32. Verba, E. (1979) Marchl Erich. *Eigencharakterisierung Goertz, Österreichische Komponisten der Gegenwart*. Dob. S. 62.

33. Zeyringer, Fr. (1963) *Literatur filr Viola*. Kassel. 220 p.

Yaryna Gorbachevska - Postgraduate Student, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine). Email: teodor576@gmail.com
ORCID 0000-0002-1975-3331

Ways of development of the sonata genre for viola solo during the first half of the twentieth century (panoramic view)

The article is devoted to the formation of the genre of solo sonata for viola in the world musical culture of the first half of the twentieth century. In chronological order its inspiration (more than 40 compositions) in different national schools is outlined: P. Hindemith, E. Bonke, G. Raphael, L. Winsperger, J. Weissman, J. Drizzeler (German); E. Kršenek, J. David, E. Markhl (Austrian); M. Solange (French); W. Burhart, W. Essinghaus (Swiss); B. Frankl, E. Lachens (English); A. Udden, G. Leerink, W. Franken (Scandinavian); P. Borkovets, J. Schreiber, J. Dubrava, F. Sukhy, J. Mukha (Czech), S. Yemnitz, T. Serly (Hungarian), P. Constantinescu (Romanian), G. Litynsky, B. Asafyev (Russian); J. Barrows, N. Kazden, R. Geb, H. David (American), H. Carillo (Mexican).

The alto solo sonata with the prevailing existential-subjective spectrum became an expression of the artists' reactions to the historical challenges of the time: epitaph responses to the tragic events of the war (Dubrava, Weissman, Drizzeler, Markhl); Nazi persecution of Jews (Raphael, Geb, Yemnitz, Leerink (Sonata Hebraïca); forced emigration (Hindemith, Kršenek, Serly). Conceptualism of philosophical and meditative comprehension of the problem through a monologue presentation of the monothembral type gravitates to the use of a polyphonic principle associated with neo-Bachianism (Hindemith, Kršenek, David, Vinsperger, Asafyev) other neoclassical tendencies (French Middle Ages Solange, Byzantinism of Constantinescu, Czech Baroque of Schreiber, Mannheim preclassicism of Sukhyi, German choralism of Drizzeler, Italian Renaissance of Yesinhaus, antiquity of David). The merging of modern thinking (Schoenberg, Webern, Stravinsky, Bartok, etc.) with the various stylistic priorities of the authors gives original results. The alto solo sonata and urban elements and jazz (Hindemith, Frankl, Burroughs, Kazden), neo-folklore tendencies are not missed: Borkovets, Dubrava, Sukhyi - Czech; Yemnitz, Serly - Hungarian; Constantinescu - Romanian; Asafyev - Russian authenticity. In some cases, they are a kind of mix of Anglo-Indian (Lachens) or Scottish-Czech origins (Mucha). Revealing the features of different artistic and stylistic trends, the solo sonata became an adaptive territory for the introduction of new

experimental systems and techniques (Hindemith, Carillo, Kršenek, Serly), which were tested in the etymologically primary monodic quality of the timbre-sound paradigm. Revived in the twentieth century. this genre shows the richness and originality of both compositional solutions and linguistic and stylistic diversity, designing ways of development into the future, revealing new expressive and artistic perspectives of the instrument.

Key words: *viola, genre, solo sonata, neo-Bachianism, neoclassicism, timbre monodicity, existential-subjective dimension, monologue.*

Стаття поступила до редакції 03.12.2019, прийнята до друку 03.01.2020.

УДК 78.2У; 78.6У

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2020.46.105.122>

Любава Сидоренко

НЕОРОМАНТИЗМ ТА НЕОФОЛЬКЛОРИЗМ ЯК ПРОВІДНІ СТИЛЬОВІ ВЕКТОРИ ПОСТМОДЕРНОЇ ПАРАДИГМИ

Сидоренко Любава Вікторівна – кандидат мистецтвознавства, професор, Національна академія сухопутних військ імені Гетьма П. Сагайдачного, Львів (Україна). E-mail: lubawamus@gmail.com
ORCID 0000-0002-4626-7152

Неоромантизм та неофольклоризм як провідні стильові вектори постмодерної парадигми

У статті послідовно актуалізується та здійснюється констатація нової інтерпретації романтичної конфліктності крізь призму багатовимірності співставлення втілення ідеї внутрішнього світу особистості. Визначається, що на сучасному етапі неоромантизм здебільшого повторює історичний шлях автентичного романтизму, а новітня інтерпретація фольклорних витоків досягається за допомогою свідомої модернізації.

У статті застосовано методологію та методіку системного дослідження, що поєднують когнітивний та аналітичний методи, актуалізовані у процесі дослідження постмодерної неостилістики. Загальнотеоретичну базу, необхідну для дослідження окресленого кола проблем, становлять праці з мистецтвознавства, культурології, історії та теорії музики. Наукова новизна статті полягає у тому, що вперше конкретизується естетичний зміст понять «неоромантизм» та

«неофольклоризм», оскільки в існуючій культурологічній літературі спостерігається суттєва суперечливість думок. Констатується нова система критеріїв соціокультурного порівняння національних традицій на основі сучасного універсального світобачення.

Спостереження, здійснені у статті, дозволяють дійти висновку: самотутнє усвідомлення національно-фольклорних джерел призвело до формування неофольклоризму як однієї з альтернатив авангардного техніцизму та перетворення неоромантизму у провідний естетико-стильовий напрямок сучасної постмодерної парадигми.

Ключові слова: *романтизм, постромантизм, неоромантизм, неофольклоризм.*

Постановка проблеми. У статті розкривається самотутня позиція питання національного в музиці, що на сьогоднішньому етапі визначається з позицій не стільки прямого відображення фольклорного матеріалу як такого, скільки його опосередкованої трансформації у системі новітніх музичних засобів виразності. На сучасному етапі фольклорне праджерело усвідомлюється сучасними митцями у двох аспектах: як одвічна етична цінність та як органічно невід'ємна частина сучасного буття. Авторське розуміння категорії «національного» не вичерпується окремими ознаками фольклору, ґрунтуючись на асиміляції сукупного досвіду національної культури, розкритті її ментальних характеристик та духовних ідеалів, осягненні своєрідності та багатства етнічних джерел. Неофольклорна концепція синтезується з елементами інших стильових напрямків, зокрема, з неоромантизмом, що виступає як основа світовідчуття

У статті констатується, що ХХ століття відрізняється від попередніх стильовим плюралізмом. У руслі епох «модерну», а згодом і «постмодерну» неостилістика стала симптоматичним явищем музичної свідомості, де кожен сенсовий шар сприймається як нова, окрема реальність, а творчість постмодерністів не обмежується рамками жодної з національних культур. Романтична традиція інтерпретується як невичерпне джерело натхнення для митців, неозорий жанрово-стильовий континуум, здатний жити новим життям, резонувати новим соціокультурним та психологічним запитами; її сталими рисами є ліризм, філософське самозаглиблення, тяжіння до камерності. «Постромантизм» визначається як логічне продовження ідей романтизму на зламі ХІХ-ХХ століть з акцентом на гіпертрофованій індивідуалізації свідомості, хиткості та кризовості художньої системи, трансформації та переускладненості

лексики. «Неоромантизм» останньої третини ХХ століття постає як стильова переорієнтація романтичної естетики у відповідності з психоемоційною атмосферою та мовностилістичним арсеналом сучасності зі збереженням національної специфіки мислення. Саме національна зумовленість виступає етичною та соціокультурною парадигмою, за якою стоїть взаємозалежність неповторної авторської свідомості та метакультурного мистецького досвіду.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. Загальнотеоретичну базу, необхідну для дослідження окресленого кола проблем, становлять праці з мистецтвознавства, культурології, історії та теорії музики.

Концептотворчі теоретичні засади визначилися на основі праць С.Павлишин [21], Л.Кияновської [15], Л.Неболюбової [20], Л.Пархоменко [22], В.Васіної-Гроссман [2], З.Лісси [31], Г. Григорьєвої [5], С.Грици [6], а також окремих статей Е.Деревянченко [10, 11], Н.Шумило [28], А.Гончарова [4], Г.Бара [29].

Мета статті полягає у дослідженні естетичного змісту понять «неоромантизм» та «неофольклоризм» як провідних стильових напрямків сучасної постмодерної парадигми.

Виклад основного матеріалу. Намагання створити деякий неоромантичний тезаурус минулих та сучасних композиторських технік інспірувало формування дискусійного простору, в якому перебуває феноменологія понять «романтизм», «постромантизм» та «неоромантизм». Пошук адекватних дефініцій цих понять та адекватного тлумачення їх смислу триває вже понад століття. В мистецькому просторі різних національних традицій їх трактування вимагає врахування безлічі об'єктивно-суб'єктивних передумов.

Важливими у визначенні поняття «романтизм» є праці І.Белзи «Історичні долі романтизму в музиці», В.Васіної-Гроссман «Романтична пісня ХІХ століття», С.Маркуса «Романтизм та боротьба естетичних напрямків», а також окремі статті І.Неупокоевої, Л.Неболюбової, Л.Кияновської, Д.Наливайка, М.Арановського, Ю.Холопова, Д.Житомирського, М.Друскіна, Т.Бовсунівської, Е.Остер. Вони визначають романтизм як один з магістральних напрямків розвитку європейської художньої культури ХІХ століття. Проте, деякі з дослідників суперечать одне одному. Прикладом цього є ряд істотних розбіжностей в інтерпретації поняття «романтизм». А.Веселовський визначає романтизм як лібералізм у літературі; В.Сіповський вважає індивідуалізм сутністю стилістики та змісту

романтизму; П.Сакулін наголошує на ірреалізмі; П.Каган основний зміст романтизму вбачає у граничному суб'єктивізмі. К. Шимановський окреслював романтизм як «мистецький напрямок, що став виразом суперечливого та трагедійного формування і становлення особистості митця» [27, с.57]. У визначенні літературознавця Г.Поспелова романтизм постає як «програмно задекларована течія у мистецтві, тісно пов'язана із становленням та розвитком національних композиторських шкіл у різних країнах Європи» [23, с.42].

Слушним видається узагальнення Л.Неболюбової, яка констатує, що феномен «романтизму» на сьогоднішній день тлумачиться «і як стиль, і як метод, і як специфічна тенденція, і як особливе світосприйняття, і як мистецький напрямок, і, зрештою, як ідейно-художня епоха» [20, с.56]. Важливо, що вже перші теоретики романтизму трактують цей феномен по-різному, розширюючи його типологічні межі. «Правдивим змістом романтичного, – писав у свій час Н.Бердяєв, – слугує абсолютне внутрішнє життя, а відповідною формою – духовна субстанція, що прагне своєї незалежності» [1, с.123].

Необхідність розмежування романтизму у філософських, естетичних та художніх проєкціях, а також визначення його чітких часових та стилістичних меж унеможлиблюється відсутністю однозначної оцінки цього напрямку, що так яскраво виявилось у різних національних школах та в індивідуальній творчості митців. Як слушно зауважує В.Васіна-Гроссман, специфіка музичного романтизму у ХІХ столітті полягає в тому, що «саме романтизм здійснив «відкриття» двох найбільших джерел художніх цінностей, які до того часу не використовувалися повною мірою: внутрішнього світу людської душі та багатств національної культури» [2, с.12].

Як бачимо, поняття «романтизм» є надзвичайно широким та багатограничним. Це свідчить про те, що і дотепер не існує його чіткого однозначного визначення. У.Фохт, наприклад, пояснює цей факт «емпіричним підходом до вивчення феномену романтизму» [26, с.82].

Сучасний характер діалогу з епохою Романтизму часто позначається префіксами «пост» та «нео». За спостереженням В.Толмачова, вперше ідея постромантизму або пізнього романтизму, виокремилася на зламі 1880-90-х років саме у берлінських літературних колах [25, с.64]. З цим погоджується і Дж.Мехліс,

трактуючи період з 1890 по 1910 рік виключно як «перехідний етап від старого романтичного мистецтва XIX століття до нового» [32, с.301]. На думку дослідника пізнього романтизму Г.Бара, поняття «неоромантизм» в мистецтві кінця XIX – початку XX століття і «романтизм» слід розглядати як тотожні: «Пізнє романтичне мистецтво функціонує із зворотнім відліком часу, продовжуючи розвиток класичних романтичних ідей» [29, с.199]. Натомість, Р.Паннівц окреслив «час модернізму», що розпочався з 1870 року, як «постромантику», розуміючи префікс «пост-» як поглиблене тлумачення старого дискурсу (в даному випадку – до «романтизму»), а не справжнє новаторство [33, с.37] (не слід, на нашу думку, плутати з «післяромантичним мистецтвом», яким є, наприклад, «критичний реалізм» – Л.С.). Проте, Ф.Фелс вважає, що пізній романтизм у західноєвропейському мистецтві кінця XIX століття означає те ж саме, що символізм у франкомовних країнах цього ж періоду [30, с.194]. У «Літературознавчому словнику» визначається, що неоромантизм – це лише «реакція на натуралізм, на песимізм і «безвір'я» декадентства» [16, с.504].

Отже, у сучасному мистецтвознавстві зміст поняття постромантизму не є чітко окреслений, хоча дослідники часто апелюють до цього терміну, вкладаючи в нього такі варіанти змісту, як: течія ранньомодерністичного мистецтва у поєднанні з напрямками імпресіонізму та експресіонізму (М.Неврлий, С.Павличко, В.Пахаренко, Ю.Попов); рівнозначна складова романтизму в мистецтві зламу XIX – XX ст. (А.Бельський, З.Геник-Березовська); ірреальна «поетика контрастів» (Д.Наливайко, А.Ткаченко); самототожній семантичний архетип (О.Камінчук).

Власне, ще на початку XX ст. виникає пропозиція об'єднати всі тенденції заперечення декадентства та натуралізму поняттям «неоромантизм», «відродження романтизму» [13, с.145-146]. Деякі дослідники період пізнього романтизму окреслюють терміном «неоромантизм» (наприклад, Ю.Холопов, Д.Житомирський, Л.Корній, Н.Шумило, А.Калениченко та інші). Навряд чи можна погодитися з цим визначенням, оскільки префікс «нео» слугує, зазвичай, для фіксації мистецьких реалій або явищ, що відроджуються через певний, іноді навіть досить тривалий проміжок часу на якісно новому рівні відповідно до вимог конкретної епохи або часу. У даному випадку доцільним є використання терміну «постромантизм», оскільки період між 1850-ми роками (фактичне

завершення епохи європейського романтизму) та початком 1870-х років (новий етап розвитку романтичних ідей) не є тривалим і не позначається кардинальними змінами стилістики, а лише їх логічним продовженням: романтизм переходить у постромантизм. У Музичному енциклопедичному словнику вказується на те, що «термін «неоромантизм» застосовують також до творчості композиторів, що свідомо продовжували традиції романтизму у 70-80-х роках ХХ ст.», – що, на наш погляд, є слухним [18, с.379].

У деяких авторів постромантичні тенденції проявилися у кінці ХІХ століття (реалізм, імпресіонізм, символізм) і настроях «fin de siècle», в інших – на початку ХХ століття через заперечення усього традиційного (експресіонізм, футуризм, екзистенціалізм). Відтак, постромантизм – симптом широкого культурологічного зрізу, ініційованого німецьким романтизмом, який утверджувався протягом усього ХІХ століття і віддзеркалював багатоглибинний простір внутрішнього світу людини. Пізній романтизм порушує питання про подолання у творчості дисгармонії особистості з оточуючим світом й утвердження митця нового типу. Отож, постромантизм можна умовно визначити як «антиромантичний романтизм» і пов'язати з ним спробу ускладнення ідеалізму, його раціоналізації, усунення того, що кваліфікувалося у ХХ столітті як «хибні» та неправдиві сторони романтизму ХІХ століття.

Окреслюючи ситуацію переходу романтизму (як епохи та стильового напрямку) в постромантизм, Л.Неболубова зафіксувала наступні закономірності: замкненість розвитку як підсумок змістовно-стильового компоненту; перехід, або зв'язка через синтез багатьох елементів з попередніх естетико-стильових констант; передбачення майбутнього розвитку та трансформації нового «цілого» (зокрема, неоромантизму наприкінці ХХ ст. – Л.С.) як результат якісного переусвідомлення стильового конгломерату; загальна нестабільність, багатоваріантність, кризовість художньої системи; 5) акцент на гіпертрофованій індивідуалізації творчого мислення [20, с.61].

Постромантизм у європейській музиці виокремився наприкінці 80-х років ХІХ століття і тривав до початку ХХ століття, позначившись реалістичними тенденціями. На це вказує і «Музичний енциклопедичний словник»: «пізній етап романтизму триває до кінця ХІХ ст. (Й.Брамс, А.Брукнер, Г.Вольф, пізня творчість Р.Вагнера, Ф.Ліста, ранні опуси Г.Малера, П.Хіндеміта,

Р.Штрауса, представників нововіденської школи: А.Шенберга, А.Берга, А.Веберна та ін.). У деяких національних композиторських школах розквіт пізнього романтизму припадає на початок ХХст. (Е.Гріг, А.Дворжак, Я.Сібеліус, І.Альбеніс, К.Шимановський та ін.)» [18, с.469]. Пізньоромантичні риси у творчій спадщині цих композиторів пов'язані також з трансформацією та переускладненістю музичної мови. Культивується максимально деталізована образність, розширюються можливості музичної зображальності; рафінованість з одного боку та підвищена експресія з іншого створюють широку шкалу емоційної виразності. На думку Г.Григор'євої, саме «кризові тенденції у царині пізньоромантичної гармонії, що окреслилися на початку ХХ століття на романтичному ґрунті, визначили подальше розгалуження стилевих напрямків» [5, с.114]. Натомість, за визначенням А.Михайлова, «диференціація психологізму та активна суб'єктивізація стали причинами кризи та занепаду романтичної епохи на початку ХХ століття» [17, с.21].

Проте, слід зазначити, що в східній Європі, зокрема, в Україні, період кінця ХІХ – початку ХХ століття ознаменувався остаточним формуванням романтичної філософії у мистецтві з одночасним переходом у постромантизм, позначений константою національної ідентифікації. Цю думку підтверджує і музиколог Н.Шумило, яка наголошує, що в українській професійній музиці початку ХХ століття переважав романтизм «фольклорного походження із внесенням дискурсів «пропущених» західноєвропейських романтичних течій» [28, с.43].

Романтизм у музиці пізнього періоду намагався синтезувати і переосмислити європейську культуру, знайти ідейні та психологічні орієнтири для її розвитку. Водночас, постромантизм початку 1900-х років утворив своєрідний «контрапункт» з кількома протилежними паралельно існуючими напрямками, як-то: імпресіонізм, експресіонізм, веризм, фовізм, урбанізм, неокласицизм, неопримітивізм тощо. З.Лісса влучно охарактеризувала постромантичні антитези, що посилювалися на початку ХХ століття, як граничне загострення системи опозицій: лірична інтимність – театральна зображальність; сольна мініатюра – поетично-літературна симфонізована програмність; камерність – віртуозність; суб'єктивізм – пошуки в галузі універсального стилю; чистий інструменталізм – синтез мистецтв; національна приналежність – захоплення екзотикою тощо [31, с.167].

Стосовно неофольклоризму можна констатувати, що трактування фольклору як цілісної етнокультурологічної системи завжди зумовлене естетичними поглядами конкретної епохи. У ХІХ сторіччі проблеми фольклорно-мистецьких взаємин як самостійної категорії закономірно постали перед дослідниками у зв'язку з формуванням романтичної парадигми світосприйняття, захопленням старовиною, прагненням збереження самосвідомості нації та утвердження національної культури¹.

Слов'янський фольклоризм² як самобутній прояв національного стилю в епоху доби романтизму, розвиваючись у руслі європейського, мав свою специфіку. На думку С.Грици, «з одного боку, в Україні наприкінці ХІХ – початку ХХ століття фольклорна стихія (що знаменується новим етапом трансформації фольклорного жанру в жанр професійної музики) була в повному розквіті, тоді як на Заході, зазнаючи впливів урбанізації, вона вже згорталась; з іншого, на відміну від світової фольклорної специфіки, що свої обрії розширювала шляхом вивчення позасередземноморських народів, – українська була обмежена в можливостях порівняльних студій, ішла вглиб осягнення етнічної регіоналістики, міфологічних та структуротворчих процесів у фольклорі» [6, с.9]. Певною мірою це стосується і польської музичної культури, у якій на початку ХХ століття впливи фольклору на професійну музику були надзвичайно актуальними (К.Шимановський, М.Карловіч, Л.Ружицький, Ф.Новошейський, Е.Моравський тощо)³. Отже, хронологічний період

¹ Найбільш помітними в українському народознавстві у цей період були наукові праці М.Грушевського, П.Чубинського, Ф.Вовка, І.Франка, М.Драгоманова, Ф.Колесси, репрезентовані серійними виданнями Наукового товариства ім.Т.Шевченка, заснованого у Львові у 1893 році: "Етнографічний збірник", "Матеріали до українсько-руської етнології", "Наукові записки НТШ". Вагомим значення набули фундаментальні зібрання народного фольклору П.Чубинського, О.Потебні, М.Лисенка, П.Сокальського, І.Франка, І.Колесси, Ф.Колесси, В.Караджича, П.Куліша, К.Квітки, А.Метлинського, М.Максимовича, В.Гнатюка, О.Кольберга, Я.Головацького, Ф.Кухача, Л.Куби тощо.

² Термін "фольклоризм" (франц. – le folklorisme, нім. – der Folklorismus) вперше запропонував французький фольклорист ХІХ ст. П.Себійо.

³ Цей напрямок у польській музиці знайде своє продовження у 40-50-ті рр. ХХ століття, зокрема, у ранньому періоді творчості В.Лютославського, а також у творах Г.Бацевіч, Т.Берда, В.Котонського, А.Пануфніка, які відкрили новітні прийоми застосування фольклору у фактурі, ладогармонічній мові, ритмі та оркестровому колориті. Це свідчить про те, що фольклорна тенденція у польській музиці розвивалася у загальному руслі європейських стильових

кінця XIX – початку XX століття як для України, так і для Польщі став часом нових відкриттів фольклорних скарбів та створення підвалин для подальшого розвою.

Одночасно, з розвитком національних традицій, поглибленням і розширенням методик дослідження диференціювалася і термінологія. Р.Кирчів зауважує, що «особливого поширення в світовій науці цей термін набув лише з середини 1960-х років переважно для позначення «вторинних», «неавтентичних» фольклорних явищ як органічний процес адаптації, трансформації і репродукції фольклору в суспільному побуті, культурі та мистецтві» [14, с.855]. Цієї ж думки притримуються І.Земцовський [12, с.11] та В.Гусев [7, с.26], які тлумачать фольклоризм як спосіб «вторинного» побутування фольклору, що характеризується функціонуванням народно-пісенних елементів у межах іншої комунікативної системи. Д.Наливайко декларує фольклоризм як своєрідну «художню домінанту» однієї з найбільш розповсюджених течій європейського романтизму – «фольклорного романтизму» [19, с.198]. О.Дей та М.Дмитренко розуміють фольклоризм саме як вплив фольклору на різноманітні мистецтва (словесне, образотворче, театральне, хорове, музику та кіно) [9, с.320]. У.Далгат трактує це поняття як свідоме звернення митця до фольклорної естетики, визначаючи його як усвідомлене використання окремих фольклорних образів, сюжетів тощо, при чому акцентує, що «системне, високохудожнє, функціональне використання фольклорних елементів у мистецтві збагачує його ідейно-художнім синтезом» [8, с.15-21]. Так, можна говорити не лише про системне використання фольклору в мистецтві, але й про несистемне, коли автор як представник певного етносу, учасник і художник сучасного життя на глибинному рівні залишається носієм певного національного світогляду. О.Вертії розділяє власне фольклоризм і художнє засвоєння народного світогляду: вчений розглядає цей напрямок як використання народнопоетичних сюжетів, мотивів, образної системи. На змісті фольклоризму також, на його думку, позначаються «витоки естетичного ідеалу, своєрідність психологізму, засоби творення характеру, принципи типізації та світоглядний потенціал фольклору» [3, с.252]. О.Дерев'янченко трактує «фольклоризм» по-різному: в широкому значенні – як переінтонування фольклору в професійній творчості та у вузькому – як стадіальну ознаку національного стилю [10, с.86].

процесів.

Підсумовуючи доробок вчених щодо поняття «фольклоризму», можна дійти висновку, що в більшості монографічних досліджень фольклоризм найчастіше трактується як опосередковане художньою традицією чи творчим методом митця засвоєння фольклору у всій різноманітності його форм, на усіх етапах творчості і на різних рівнях художньої структури. Поняття фольклоризму як художнього явища «розширюється до явища етнокультурного чи соціально-етнографічного» [24, с.95]. Проте, іншої думки притримується С.Павлишин, яка слушно, на нашу думку, вважає, що термін «фольклоризм» є надто вузьким і не пояснює сутності явища. Дослідниця наголошує на тому, що доцільно говорити «про народно-національні традиції і тенденції, які розкриваються більш або менш явно і в дуже різних формах» [21, с.39].

Отже, неофольклоризм як новий етап переосмислення та переінтонування фольклорних традицій є одним з найбільш стійких стильових напрямків ХХ століття. Поява терміну «неофольклоризм» у 1920–30-х роках пов'язана з працями представників бельгійської неофольклористичної школи (А.Маріню). На думку Г.Штуккеншміда, цим терміном можна визначити «певні тенденції, що проявилися у творчості низки композиторів від початку століття: системне осягнення фольклору, ознак народної музики та відбиття їх на різних рівнях художнього цілого» [34, с.24]. Слід також заакцентувати на тому, що прояви неофольклоризму є принципово новими стосовно музики минулих епох, адже лише на початку ХХ століття відбулося кардинальне переосмислення фольклорної архаїки, невідомої композиторській практиці ХІХ століття. Термін «неофольклоризм» зустрічається і в радянському музикознавстві (І.Нестьєв, Г.Григорьєва, Н.Шахназарова, В.Задерацький).

У контексті неофольклорного стильового напрямку як естетизованої авторської системи трансформації фольклорного жанру у світовій музиці основи композиторського мислення та процесу музичного становлення найяскравіше втілилися у творчості І.Стравинського та Б.Бартока. З їх іменами, насамперед, пов'язується уявлення про наново відкриті глибинні пласти фольклорної архаїчної інтонаційності, ритміки, ладогармонічної структури у світлі граничної емоційності ХХ століття. Знаходимо ознаки неофольклоризму і у творчості С.Прокоф'єва, М. де Фальї, Д.Енеску, Л.Яначека, А.Вілла-Лобоса, К.Орфа, К.Шимановського та ін. В українській музиці аналогічна тенденція отримує розвиток у

творчості композиторів полісенкової генерації – М.Коляди, М.Колесси, а з другої половини 20-х рр. – частково у Л.Ревуцького та Б.Лятошинського. В основі творчості кожного з цих композиторів, що яскраво відтворили психологічну атмосферу своєї епохи, простежуються неофольклорні жанрово-побутові принципи мислення, пов'язані з опорою на конкретні народно-пісенні та народно-танцювальні інтонації у поєднанні з індивідуально-авторською стильовою системою, імпровізаційністю та варіантністю як основними принципами тематичного розвитку, ладо- і формоутворення.

Слід погодитися з думкою Г.Григор'євої, яка вважає, що «неофольклоризм» як термін є більш доцільним стосовно музики другої половини ХХ століття, «оскільки його конкретні прояви спираються на систему музичних засобів, форм та жанрів класики «нового часу» [5, с.66].

З метою виділення окремого самостійного стилістичного напрямку, що має низку близьких до неофольклоризму ознак, у радянській музиці 60-х років був уведений термін «нова фольклорна хвиля»¹. Г.Григор'єва вказує на те, що цей термін «характеризує якісно нове ставлення до фольклору – зацікавлення архаїкою, складними та незвиклими ладовими та жанровими формами, їх застосуванням у композиторській практиці» [5, с.65]. За визначенням С.Павлишин, «твори «нової хвилі» не лише відкрили у фольклорі нові пласти, нерозвідані Стравинським, але й розвинули їх у напрямі більшого поглиблення, найчастіше драматизації, асимілювавши також осягнення Шостаковича і Прокоф'єва» [21, с.214]. Отже, відбувається самотутнє переусвідомлення не лише нового інтонаційного «словника» епохи, але й першоджерел фольклорних традицій. В осягненні внутрішніх глибинних особливостей народного музичного мислення відтворюється, насамперед, не текст, а підтекст музичної народної мови; відбувається орієнтація на специфічний характер фольклорної поезики – імпровізаційність, варіантність, синкретизм, на певні «некласичні» форми композиції у синтезі з давньофольклорною архаїчною традицією.

Цікавим є той факт, що в західних країнах, зокрема і на теренах Польщі, період 1950-х – 60-х років був позначений розквітом

¹ Проблема стилю "нової фольклорної хвилі" та визначення цього терміну у радянському музикознавстві розглядається в статті Л.Хрістіансен "Из наблюдений над творчеством композиторов "новой фольклорной волны".

авангарду та «униканням не те, що національних, але й взагалі будь-яких «людських» категорій, постулюючи торжество чистого «раціо» і абстракції» [15, с.48]. В українській музиці, де фольклор здавна посідав чільне місце, будучи складовою частиною професійного мистецтва, стилістика «нової фольклорної хвилі» 60-х рр., на думку Л.Кияновської, виявилась «природним продовженням цих постійно нуртуючих тенденцій, відповідно до вимог часу, лише із значнішим акцентом на інших часових пластах – більш давніх, архаїчних» [15, с.49]. Ця тенденція, збагачуючись проявами інших неонапрямків (зокрема, неокласицизму, неоромантизму, неоімпресіонізму та неоавангардизму) яскраво втілилася у творчості Є.Станковича, М.Скорика, Л.Грабовського, Л.Дичко, Б.Фільц, частково – у В.Сильвестрова, О.Киви, Л.Колодуба, І.Карабиця, В.Камінського, О.Козаренка.

Проте, вже з кінця 70-х років накреслюється загальна тенденція і у більшості країн Західної Європи до зацікавлення фольклором як найбільш стійкою формою національної культури, що несе сутнісний історичний, художній та етичний сенс, своєрідну «генетичну інформацію». Підкреслює це і А.Гончаров: «Творчий діалог культур у загальному культурному просторі, осмислення сучасної художньої картини світу та усвідомлення надбань у загальній палітрі досягнень у системі світової культури спонукали відродження фольклорного мелосу в сучасній музиці на новому рівні» [4, с.45]. Отже, з другої половини 70-х років «неофольклоризм», виступаючи як альтернатива новітніх технологій авангарду, стає однією з основ синтезу – складовою філософської категорії змісту постмодерної культурної ситуації, поряд з неокласицизмом та неоромантизмом. Характерною ознакою неофольклоризму останньої третини ХХ століття став принцип поєднання сучасного світогляду, новітніх засобів виразності (сонорики, алеаторики, серійної техніки тощо) з архаїчним фольклором і – як результат – органічне включення фольклорних елементів у авторську стильову систему на основі індивідуально-суб'єктивного ставлення до дійсності. Докорінне оновлення системи «композитор-фольклор» стало можливим у результаті проникнення у внутрішню структуру фольклорної мови, іманентні пласти художнього мислення, семантику фольклорної образності, де важливу роль відіграли традиції неофольклоризму початку ХХ століття. Новітня інтерпретація фольклорних витоків осмислюється митцями на різних рівнях та різними засобами:

свідоме переінтонування фольклорних зразків, стилістики, символіки; ремінісценцій, асоціацій тощо; декорування тексту народнопоетичною образністю; сміливе творче авторське переплавлення та наповнення тексту фольклорними елементами з метою художньої реалізації ідей своєї доби. У польській музиці останньої третини ХХ століття неофольклорні тенденції простежуються у творчості В.Кіляра, З.Баргельського, С.Круповіча, А.Лясона, К.Кніттеля, Г.Куленти, Д.Яскот, Є.Корновіча, Л.Зелінської тощо.

Сучасний неофольклоризм зламу ХХ-ХХІ століть характеризується особливою об'єктивністю звучання, відстороненістю, навіть медитативністю. К.Штокгаузен цей тип фольклоризму називає *Weltmusik*, вкладаючи в нього два сенси: 1) символіко-космологічний (який середньовічні європейські теоретики розуміли як *musica mundana*); 2) узагальнено-географічний (у значенні «всесвітній»). Натомість, на думку О.Дерев'янченко, саме неофольклоризм останньої третини ХХ століття набуває «особистісного, персоніфікованого характеру, де діалог між фольклорними елементами та індивідуально-авторською стильовою системою подається як живе явище, взаємодія рівноправних систем» [11, с.67].

Висновки. Питання національного в музиці на сьогоднішньому етапі визначається з позицій не стільки прямого відображення фольклорного матеріалу як такого, скільки його опосередкованої трансформації у системі новітніх музичних засобів виразності. Фольклорне праджерело усвідомлюється сучасними митцями у двох аспектах: як одвічна етична цінність та як органічно невід'ємна частина сучасного буття, як нова система критеріїв соціокультурного порівняння національних традицій на основі сучасного універсального світобачення.

Література

1. Бердяев Н. Философия свободы. Смысл творчества. М.: Правда, 1989. 234 с.
2. Васина-Гроссман В. Романтическая песня XIX века. М.: Музыка, 1966. 406 с.
3. Вертій О. Народні джерела творчості Івана Франка. Тернопіль, 1998. 264 с.
4. Гончаров А. Неофольклор як художньо-естетичне явище в музичному мистецтві. *Музичне виконавство*. К., 2001. Вип. 18. Кн. 7. С. 37-47.

5. Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. М.: Сов. композитор, 1989. 206 с.
6. Грица С. Українська фольклористика XIX – початку XX століття і музичний фольклор: нарис. Київ; Тернопіль: Астон, 2007. 152 с.
7. Гусев В. Виды современного фольклора славянских народов. *История, культура, фольклор и этнография славянских народов: VI Международ. съезд славистов.* М., 1968. С. 24-37.
8. Далгат У. Литература и фольклор: теоретические аспекты. М.: Наука, 1981. 303 с.
9. Дей О. На крилах народної пісні. К.: Знання, 1986. 356 с.
10. Деревянченко Е. Неофольклоризм как фактор обновления стиля в музыке XX века. *Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство.* К., 2004. Вип. 37. С. 84-90.
11. Деревянченко Е. Неофольклоризм: к проблеме диалога художественных систем. *Музичне мистецтво.* Донецьк: Юго-Восток, 2004. Вип. 4. С. 60-68.
12. Земцовский И. Фольклор и композитор: теоретические этюды. М.; Л.: Сов. композитор, 1978. 174 с.
13. Казин Л. Неоромантическая философия художественной культуры. *Вопросы философии.* 1980. № 7. С. 143-154.
14. Кирчів Р. Фольклор у системі новочасної української культури. *Визвольний шлях.* 1999. № 7. С. 853-857.
15. Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчий портрет композитора в дзеркалі епохи. Львів: Сполом, 1998. 207 с.
16. Літературознавчий словник; уклад. Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін. К.: ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
17. Михайлов А. Романтизм. *Музыкальная жизнь.* 1991. № 6. С. 20-23.
18. Музыкальный энциклопедический словарь; ред.-сост. Ю. Келдыш. М.: Сов. энциклопедия, 1991. 672 с.
19. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика. К.: Вид. дім «Киево-Могилянська академія», 2006. 347 с.
20. Неболюбова Л. Системно-стилевые проблемы австро-германского романтизма (типология поздних этапов в истории искусства). *Исторические и теоретические проблемы музыкального стиля.* К., 1993. С. 55-71.
21. Павлишин С. Музыка двадцятого століття. Львів: БаК, 2005. 232 с.
22. Пархоменко Л. Українська хорова п'єса. Типологія, тематизм, композиція. К.: Наукова думка, 1979. 218 с.
23. Поспелов Г. Что такое романтизм? Проблемы романтизма. М.: Искусство, 1967. Вып. 1. С. 41-76.
24. Савушкина П. Постижение глубин фольклоризма. Фольклор в современном мире: Аспекты и пути исследования М., 1991. С. 93-103.

25. Толмачев В. Неоромантизм и английская литература XX века. Зарубежная литература конца XIX – начала XX века: в 2 т. М.: Академия, 2008. Т.1. С. 63-80.
26. Фохт У. Некоторые вопросы теории романтизма (замечания и гипотезы). *Проблемы романтизма*. М.: Искусство, 1967. Вып. 1. С. 82-94.
27. Шимановский К. Романтизм в музыке. Избранные статьи и письма. Л.: Гос. муз. изд-во, 1963. С. 56-62.
28. Шумило Н. Неоромантизм як національний стиль доби (кінець XIX – поч. XX ст.). *Українське музикознавство*. К., 2003. Вип. 32. С. 36-46.
29. Bahr H. Die Überwindung des Naturalismus. Die Wiener Moderne: Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Stuttgart, 1994. S. 199-204.
30. Fels F. M. Die Moderne. Die Wiener Moderne. Stuttgart, 1994. 238 s.
31. Lissa Z. Szymanovski und die Romantik. Budapest, 1962. 240 s.
32. Machlis J. The Enjoyment of Music. New-York; London: Norton and Company, 1984. 444 p.
33. Pannwitz R. Die Krisis der europalishen Kultur. Nürnberg, 1967. Werke. Bd. 2. 146 p.
34. Stuckenschmidt H. Musique nouvelle. Paris: Coréa, Buchet Chastel, 1956. 227 p.

References

1. Berdyaev, N. (1989) *Filosofiya svobody. Smysl tvorchestva*. М.: Pravda. 234 s. [in Russian].
2. Vasina-Grossman, V. (1996) *Romanticheskaya pesnya XIX veka*. М.: Muzyka. 406 s. [in Russian].
3. Vertii, O. (1998) *Narodni dzhherela tvorchosti Ivana Franka*. Ternopil. 264 s. [in Ukrainian].
4. Honcharov, A. (2001) *Neofolklor yak khudozhno-estetychne yavlyshche v muzychnomu mystetstvi. Muzychne vykonavstvo*. К. Вуп. 18. Кн. 7. S. 37-47 [in Ukrainian].
5. Grigoreva, G. (1989) *Stilevye problemy russkoj sovetskoj muzyki vtoroj poloviny XX veka*. М.: Sov. kompozitor. 206 s. [in Russian].
6. Hrytsa, S. (2007) *Ukrainska folklorystyka XIX – pochatku XX stolittia i muzychnyi folklor: narys*. Kyiv; Ternopil: Aston. 152 s. [in Ukrainian].
7. Gusev, V. (1968) *Vidy sovremennogo folkloru slavyanskikh narodov. Istorija, kultura, folklor i etnografiya slavyanskikh narodov: VI Mezhdunar. sjezd slavistov*. М. S. 24-37 [in Russian].
8. Dalgat, U. (1981) *Literatura i folklor: teoreticheskie aspekty*. М.: Nauka. 303 s. [in Russian].
9. Dei, O. (1986) *Na krylakh narodnoi pisni*. К.: Znannia. 356 s. [in Ukrainian].

10. Derevyanchenko, E. (2004) Neofolklorizm kak faktor obnovleniya stilya v muzyke XX veka. *Styl muzychnoyi tvorchosti: estetyka, teoriya, vykonavstvo*. K. Vyp. 37. S. 84-90 [in Russian].
11. Derevyanchenko, E. (2004) Neofolklorizm: k probleme dialoga khudozhestvennykh sistem. *Muzychne mystecztvo*. Doneck: Yugo-Vostok. Vyp. 4. S. 60-68 [in Russian].
12. Zemcovskij, I. (1978) Folklor i kompozitor: teoreticheskie etyudy. M.; L.: Sov. kompozitor. 174 s. [in Russian].
13. Kazin, L. (1980) Neoromanticheskaya filosofiya khudozhestvennoj kultury. *Voprosy filosofii*. №7. S. 143-154 [in Russian].
14. Kyrchiv, R. (1999) Folklor u systemi novochasnoi ukrainskoj kultury. *Vyzvolnyi shliakh*. № 7. S. 853-857 [in Ukrainian].
15. Kyianovska, L. (1998) Myroslav Skoryk: tvorchy portret kompozytora v dzerkali epokhy. Lviv: Spolom. 207 s. [in Ukrainian].
16. Literaturoznavchyj slovnyk (1997) Uklad. R. Hromiak, Yu. Kovaliv ta in. K.: VTs «Akademii». 752 s. [in Ukrainian].
17. Mikhajlov, A. (1991) Romantizm. *Muzykalnaya zhizn*. №6. S. 20-23 [in Russian].
18. Muzykalnyj encyklopedicheskij slovar (1991) Red.-sost. Yu. Keldysh. M.: Sov. encyklopediya. 672 s. [in Russian].
19. Nalyvaiko, D. (2006) Teorii literatury i komparatyvistyka. K.: Vyd. dim «Kyievo-Mohylianska akademii». 347 s. [in Ukrainian].
20. Nebolyubova, L. (1993) Sistemno-stilevye problemy avstro-germanskogo romantizma (tipologiya pozdnykh etapov v istorii iskusstva). *Istoricheskie i teoreticheskie problemy muzykalnogo stilya*. K. S. 55-71 [in Russian].
21. Pavlyshyn, S. (2005) Muzyka dvadtsiatoho stolittia. Lviv: BaK. 232 s. [in Ukrainian].
22. Parkhomenko, L. (1979) Ukrainska khorova piesa. Typolohiia, tematyzm, kompozytsiia. K.: Naukova dumka. 218 s. [in Ukrainian].
23. Pospelov, G. (1967) Chto takoe romantizm? *Problemy romantizma*. M.: Iskusstvo. Vyp. 1. S. 41-76 [in Russian].
24. Savushkina, P. (1991) Postizhenie glubin folklorizma. *Folklor v sovremennom mire: Aspekty i puti issledovaniya* M. S. 93-103 [in Russian].
25. Tolmachev, V. (2008) Neoromantizm i anglijskaya literatura XX veka. *Zarubezhnaya literatura koncza XIX – nachala XX veka: v 2 t.* M.: Akademiya. T.1. S. 63-80 [in Russian].
26. Fokht, U. (1967) Nekotorye voprosy teorii romantizma (zamechaniya i gipotezy). *Problemy romantizma*. M.: Iskusstvo. Vyp. 1. S. 82-94. [in Russian].
27. Shimanovskij, K. (1963) Romantizm v muzyke. Izbrannye stati i pisma. L.: Gos. muz. izd-vo. S. 56-62 [in Russian].
28. Shumylo, N. (2003) Neoromantyzm yak natsionalyi styl doby (kinets XIX – poch. XX st.). *Ukrainske muzykoznavstvo*. K. Vyp. 32. S. 36-46 [in Ukrainian].

29. Bahr, H. (1994) Die Überwindung des Naturalismus. *Die Wiener Moderne: Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*. Stuttgart. S. 199-204 [in Germany].
30. Fels, F. M. (1994) Die Moderne. Die Wiener Moderne. Stuttgart. 238 s. [in Germany].
31. Lissa, Z. (1962) Szymanowski und die Romantik. Budapest. 240 s. [in Germany].
32. Machlis, J. (1984) The Enjoyment of Music. New-York; London: Norton and Company. 444 p. [in English].
33. Pannwitz, R. (1967) Die Krisis der europalishen Kultur. Nürnberg. Werke. Bd. 2. 146 p. [in Germany].
34. Stuckenschmidt, H. (1956) *Musique nouvelle*. Paris: Coréa, Buchet Chastel. 227 p. [in French].

Sydorenko Lyubava – Candidate in Art Criticism (PhD), Professor, Hetman Petro Sahaidachnyi National Army Academy, Lviv (Ukraine). E-mail: lubawamus@gmail.com
ORCID 0000-0002-4626-7152

Neoromantism and neopholcorism as leading style vectors of the postmodern paradigm

The article consistently actualizes and states a new interpretation of romantic conflict through the prism of multidimensionality, comparing the embodiment of the idea of the inner world of the individual. It is determined that at the present stage neo-romanticism mostly repeats the historical path of authentic romanticism, and the latest interpretation of folklore origins is achieved through conscious modernization. Purpose of the article is to study the aesthetic meaning of the concepts "neo-romanticism" and "neo-folklore" as the leading stylistic trends of the modern postmodern paradigm. The article uses the methodology and techniques of systematic research, combining cognitive and analytical methods, updated in the study of postmodern neo-stylistics. The general theoretical basis necessary for the study of the outlined range of problems are works on art history, culturology, history and music theory. Scientific novelty of the article lies in the fact that for the first time thoughts. A new system of criteria for socio-cultural comparison of national traditions on the basis of modern universal worldview is stated.

Observations made in the article allow us to conclude that the original awareness of national and folklore sources has led to the formation of neofolklorism as one of the alternatives to avant-garde technology and the transformation of neo-romanticism into a leading aesthetic and stylistic direction of modern postmodern paradigm.

Key words: *romanticism, post-romanticism, neo-romanticism, neo-folklore.*

Стаття постувила до редакції 04.01.2020, прийнята до друку 04.02.2020.

УКРАЇНСЬКА ІНТЕРПРЕТОЛОГІЯ: ПОШУКИ, ТЕКСТИ, ВІДКРИТТЯ

УДК 78.27

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2020.46.123.146>

Лілія Назар

ТВОРЧИСТЬ СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА ПІД ЗНАКОМ УКРАЇНСЬКОГО ВІТАЇЗМУ

Назар Лілія Йосифівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів (Україна). E-mail: lylia_nazar@ukr.net
ORCID 0000-0002-8541-4805

Творчість Станіслава Людкевича під знаком українського вітаїзму

У статті розглядається крізь призму одного з виявів українського модернізму першої третини ХХ ст. – вітаїзму – творчість С. Людкевича, в якій виявлено низку аналогічних ідейно-естетичних констант щодо платформи розбудови національного мистецтва, яка реалізувалася і в Галичині, зокрема, у творчості близького друга і соратника композитора – поета і драматурга Василя Пачовського (на його слова написані “Хор підземних ковалів”, вокально-симфонічні полотна “За Дорошенка”, “Присяга Батави”). Разом з ним Людкевич закладав основи товариств “Молода Україна” (1900) та “Молода Муза” (1906), написав музику до модернових п’єс “Зоряний вінець”, “Сонце руйни”, “Сфінкс Європи”, в яких дебютував знаменитий український вітаїст Лесь Курбас.

В багатьох творах Людкевич задекларував оптимістичні життєствердні концепції, які закликають до перемоги у здобутті незалежності України. Це хори “Дайте руки, юні друзі”, “За тебе, Україно”, “Для України ми живем”, “Складаємо присягу”; кантати “Най пісня лунає!”, “Хай неволі тьма згасає”, “Хвалім цей день, брати”, “Квітчаймо наш храм”; вокально-симфонічні полотна “Україні”, “Наша дума, наша пісня”, “В хмарах сурми заgrimіли!”, “Останній бій”, оркестрові твори “Стрілецька респодія”, “Веснянки”, “Колядниця”, “Дніпро”, “Наше море”, “Мойсей”, а також музика для юнацько-спортивних товариств “Сокіл”, “Січ”, патріотичні пісні національно-визвольної боротьби, релігійні композиції. Левина частка цих творів і досі не виконана.

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 Людкевича: композиторській, науковій, педагогічній, фольклористичній, культурно-громадській.

Ключові слова: вітаїзм, національні державотворчі ідеї, оптативна вісь, Станіслав Людкевич, Василь Пачовський, “Молода Україна”, “Молода Муза”, життєствердний концептуалізм.

Постановка проблеми. Романтика національного як одна з провідних ідей у мистецтві XIX ст., була пов’язана насамперед з національно-визвольними змаганнями тих чи інших європейських націй, які на початку XX ст. зазвучали з новою силою і в нових тональностях. Найбільш зорієнтованим на проблемах патріотизму серед різнобарв’я художньо-естетичних напрямків і течій того часу виявився задекларований М. Хвильовим, як винятково український вимір синтезу численних сучасних тенденцій, - вітаїзм¹. “Романтика вітаїзму” або “активний 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

¹ “Романтика вітаїзму”, як кожне явище, мала свої витoki насамперед на шляхах еволюції українського романтизму в цілому, а особливо у неоромантичних пошуках кінця XIX - початку XX століть, що знайшло відображення в працях І. Франка, Лесі Українки, М. Зерова, С. Єфремова, Д. Донцова, М. Яценка, Н. Калениченка. Аналіз проблем існування активного романтизму в українському материковому мистецтві 20-30-х років та еміграції 40-50-х років XX століття — в культурологічних та літературознавчих роботах М. Хвильового, І. Мірчука, Ю. Меженка, Г. Костюка, В. Яніва, Ю. Шереха, О. Кульчицького, Ю. Лавріненка; серед сучасних — І. Дзюби, М. Наснка, В. Агеєвої, С. Павличко, Т. Гундорової, В. Мельника, Л. Плюща, В. Панченка та ін. Так, Г. Вдовиченко піднімає тему філософсько-культурологічних засновків осмислення феномену людського буття діячами українського відродження 20-х років XX ст. (2001); З. Савченко досліджує “Романтику вітаїзму” (активний романтизм) в українській прозі першої половини XX століття; Л. Кавун - “Концепція людини і світу в літературі "романтики вітаїзму", "Романтика вітаїзму" як світобачення; Г. Джулай опосередковано достосовує константи вітаїзму у праці “Музична ментальність: соціально-філософський аналіз” (2003), тобто широта вітаїстичних тенденцій була спроможною для створення унікальної національної платформи усіх мистецтв під знаменником домінантних світоглядних ідіом.

дозволяло переакцентувати і адаптувати все багатство різнорідних аспектів модерної доби під єдиний знаменник. Безперечно, що з константами вітаїзму С. Людкевича насамперед буде споріднювати дуже активна національна позиція та революційні ідеали. В гроні галицьких митців першої половини ХХ-го ст., які своїм творчим та людським першочерговим обов'язком вважали працю на благо створення української держави та розбудови національної ідеї, Людкевич виявив чи не найактивнішу позицію. Декларуючи у численних матеріалах сподвижницькі та націєтворчі ідеї, композитор тим самим аргументує і константи творчого *credo*. Найбільш зримо мету своєї і творчості, і загалом життєвої позиції, С.Людкевич фокусує у проблематиці, пов'язаній з майбутнім української культури (з особливою інспірацією музично-педагогічної справи, причому, не лише професійних музикантів, а насамперед загалу). Так, головним завданням сучасності композитор визначає і оборону української молоді перед денаціоналізацією в школі, порятунок української інтелігенції перед загибеллю, потребу організації українських музичних навчальних закладів, популяризації творчості українських композиторів. Вже від початку своєї композиторської діяльності, яка виростала з його практичного музикантського, насамперед хорового, досвіду, С.Людкевич постійно звертається до патріотичної тематики. Одним з найближчих соратників у втіленні націєтворчих ідей був Василь Пачовський, творчість якого в сенсі її фундаментальної значимості щодо державотворення України віднедавна починає осмислюватись. Велика кількість творів різних жанрів С. Людкевича на слова заборонених радянською владою поетів, фактично, не фігурувала у звуковому просторі більш як пів-століття, а більшість з них не отримали виконання чи аудіо-записів, зберігаючись частково в друкованих (багато хорових творів друкувалися різноманітними українськими товариствами), переважно – рукописних варіантах. І поки-що “німе” існування значимої частки композиторського спадку С. Людкевича не дає можливості об'єктивного бачення його “цілісного творчого портрету”, тим більше – окреслення стилістичного контенту та оптимуму. Тому порушувана проблематика покликана висвітлити маловідомі сторінки творчості С.Людкевича та спроектувати ракурс її розгляду у більш повному об'ємі під знаменником українського вітаїзму.

Методи дослідження зумовлені особливостями наукової проблематики та теоретичними питаннями, які порушуються у статті, ґрунтуючись на поєднанні кількох методологічних стратегій. Для висвітлення співмірності національної природи вітаїзму та естетико-стилевих констант творчості С.Людкевича, актуалізуються історико-генетичний та порівняльно-типологічний методи; принципи системного, герменевтичного, інтертекстуального аналізу.

Аналіз досліджень та публікацій. Проблематика існування активного романтизму в українському мистецтві як світоглядно-ідейної та естетично-мистецької платформи у першій третині ХХ ст. порушуються в численних культурологічних та літературознавчих роботах, серед яких було обрано найбільш відповідні праці щодо даної тематики: Г. Вдовиченко [3], О. Граб [4], Г. Джулай [6], Л. Кавун [9, 10], М. Ільницького [8], Ю. Лавріненка [11], З. Савченко [18], С. Павличко [16], Ю. Шереха [23] та ін.. Проблема вітаїзму в контексті модерної епохи опосередковано прослідковується в музикознавчих дослідженнях Д. Дувірак [7], Р. Стельмашука [20], Л. Кияновської - “Національний образ світу в українській професійній музиці” (2009). Активна співпраця С.Людкевича з В. Пачовським сфокусувала вектор на постаті останнього, творчість якого визначається у вітаїстичному руслі такими дослідниками як В. Барка [2], Л. Барабан [1], М. Ільницький [8], Ю. Лавріненко [11], Ю. Шевельов [22], В. Шаян [21]. Важливими аргументами щодо позиції активного романтизму є численні праці та висловлювання С. Людкевича [12, 13, 14], а також В. Пачовського [5]. Значний фактологічний матеріал щодо маловідомих сторінок творчості С. Людкевича зосереджено в монографіях З. Штундер [24] та Я. Якуб’яка [25].

Мега статті – виявити та аргументувати у просторі одного з національних виявів українського модернізму першої третини ХХ ст. – вітаїзму, речником якого став представник плеяди митців “розстріляного відродження” М. Хвильовий, низку аналогічних ідейно-естетичних констант у творчості Станіслава Людкевича.

Виклад основного матеріалу. На межі ХІХ-ХХ ст., в добу нуртування численних різнобійних філософських, мистецько-естетичних напрямків, одним з характерних явищ доби модерну стало мистецтво молодих - так іноді називали модернізм. Бунт молодих часто впродовж історії розвитку різних культур ставав вододілом між традицією і новаторством, вносячи корективи чи

навіть радикальні зміни в культурно-мистецьку парадигматику. Так, подібне явище зародилось ще в 30-х роках XIX ст. у Італії, Німеччині, Угорщині і було пов'язане з літературно-політичними національними рухами. Наприкінці ж XIX ст. цей тип руху виринув з новою силою насамперед на ґрунті національно-визвольних змагань – так майже рівночасно ведуть своє існування “Молода Бельгія”, “Молода Польща”, “Молода Україна”, згодом “Молода Муза” з яскраво представленим музичним контентом. Суто музичне угруповання “Молода Франція”, що сформувалося у 40-х рр. XX ст. стало, як і інші мистецькі організації подібного типу були своєрідним оммажем вже існуючих первинних платформ.

Стати речником вітаїзму випало на долю М.Хвильовому, хоч серед митців першої третини XX ст. яскраві вітаїстичні тенденції виявляють П. Тичина з його сонячним кларнетизмом, Ю. Яновський, І. Багрянний, У. Самчук, М. Куліш, В. Підмогильний, О. Слісаренко, А. Любченко, неокласики М. Зеров, М. Рильський, Є. Маланюк, в театральній царині – Лесь Курбас, у кіномистецтві – О.Довженко. У своїй фундаментальній антології “Розстріляне Відродження” Ю. Лавріненко дає чи не найширше та найаргументованіше бачення вітаїзму і як національного напрямку українського мистецтва першої третини XX ст., і як культуротворчого виміру національної ідеї [11]. І саме вона, національна ідея – пронизує всю творчість С. Людкевича, виявляючись у різних жанрах та сферах діяльності, найінтенсивніше – у хоровій музиці.

Так, однією з перших композицій С.Людкевича, зорієнтованою на патріотично-сподвижницьку тематику є відомий чоловічий хор з супроводом фортепіано або оркестру на слова одного з провідних ідеологів національно-визвольного руху українства М. Драгоманова **“Поклик до братів-слов'ян”** (1897), написаний вже у Львові, в бурхливому українському молодіжно-студентському середовищі. Сповненими новими ідеями революційно-національного підйому стали загальновідомий хор **“Вічний революціонер”** на слова І. Франка (він фігурував також під заголовком **“Пісня побіди”**), написаний 1898 р., п'єса для струнного квартету з програмною назвою **“Мрія Хмельницького”** (не збереглася), а також обробка для чоловічого хору а capella мелодії **“Ще не вмерла Україна”** (1900), яка на той час уже звучала як один з гімнів у боротьбі за незалежність по всій Україні. Тоді ж написана і **“Торжественна кантата “Най пісня лунає!”** до 50-ліття Львівської духовної

семінарії для мішаного хору а capella на слова Марка Мурави (Сильвестра Лепкого) та знаменитий чоловічий хор у супроводі оркестру на слова Т. Шевченка *“Косар”*. Отже, молодий композитор, проявляючи велике завзяття та активне толерування розбудови української ідеї яскраво кодексує свою національно-громадянську позицію в композиторській творчості.

Цікаво, що попри традиційну для молоді лірично-любовну тематику (якої не вдалося оминати мабуть жодному митцеві), тенденції патріотичного спрямування, які вирости з лона романтизму (для галичан особливу вагу і значимість мали будителі *“Руської Трійці”*, а в загальнонаціональному масштабі – творчість Т. Шевченка), на межі XIX-XX ст. у країнах, які боролися за самостійність, набрали надзвичайно високих обертів, забарвлюючись при тім у новітні, характерні для сучасної модерної доби шати. Так, специфіка неокласичних *“реверансів”* була викликана жагою освоєння територій минулого, в яких часто художники намагалися знайти або вирішення проблем болючого сучасного, або *“телепортуватися”* в інший час, заліковуючи рани, переосмислюючи з певної уявної дистанції реальність, задіюючи гайдеггерівську тріаду *“було-є-буде”*. Зрештою, кожен з митців виявляє своє ставлення до світу у індивідуальний, властивий лише для нього спосіб, обираючи найбільш відповідну для себе реалізації систему виразових засобів. Отож, звернення до минулого (наприклад, серед перших п’єс молодого музиканта, написаних ще в гімназійні часи – *Скерцо-Менует* та *“Ноктюрн готицький або гармонія сфер”* (1896), замилювання жанром старогалицької елегії та самовідданий захист романтично-піднесених ідеалів на зламі століть виглядає в більшій мірі як дискретний вияв неокласичних (дуже виважених і не виклично-радикальних) аспектів, а не стільки пізньо- чи постромантичних депресивно-гіпертрофованих розладів-розломів у деструктивних відносинах індивідуальної та суспільної свідомості. Сформований як цілісна, радше, цілеспрямована натура (хоч і *“витончена до мімізно-поетичної ніжності та вразливості”* – за П. Карманським), творчий дух С. Людкевича вже від початків його діяльності відрізнявся мужньою, левиною поставою, небувалими *“бійцівськими”* якостями, незламною вірою в справу національного відродження, дужим харизматичним оптимізмом. За силою драматичного розмаху – це митець-трибун, оратор романтично внесеного пієтетичного типу, здатний до втілення титанічних

масштабних концепцій, для якого лірико-сентиментальна нота є сутнісною у системі світобачення, проте, ніколи душевно-знеструмленою, патологічно-апатичною чи розчавленою до зневіри. Вітальні сили, які живили композитора, він знаходив і у глобальній площині народної автентичної культури з усією її незорою ойкуменою, і в історичній вісі національно-визвольної боротьби, на гребені злетів і поразок якої, свідомо і неухильно виконував власноруч обрану місію у здобутті незалежності своєї нації.

Якщо сфокусувати ідіоми вітаїзму не лише у вузькому вимірі стильової течії українського модернізму 20-х років ХХ ст. (адже романтика вітаїзму, задекларована М. Хвильовим очевидно мала тривке та міцне підґрунтя), а розглянути його у ширшому аспекті - як мірило світоглядно-духовних засад, то гносеологічні базові первні вітаїзму виявляються у 1) забезпеченні життєздатності нації; 2) незнищенності національного духу і волелюбності; 3) життєспроможності героїв; 4) поклонінні перед творчими силами і початками життя – притаманні і є основоположними для існування чи не всіх національних культур. Тому вітаїстичний, життєлюбний дух, що будив віру і надію, додавав сили і наснаги, вистроював оптимістичну вісь, накреслював вектор руху в майбутнє має своє фундаментальне підґрунтя впродовж розвитку всієї історії української культури, адже покликаний забезпечити сталий розвиток нації, її життєспроможність. З цієї точки зору, наукові пошуки щодо природи вітаїзму як однієї з ментально-світоглядних парадигм національної культури поширюються також на виявлення його рис і у творчості Г. Сковороди, і у пасіонарному романтизмі Т. Шевченка, у художніх концептах Лесі Українки та М. Коцюбинського (які вважаються особливо значимими предтечами модернового мистецько-естетичного напрямку). Навіть знамените Франкове “я є пролог - не епілог” свідчить на користь сповідування вітального гону життя¹.

¹ Синтетична природа вітаїзму, платформа якого була окреслена М. Хвильовим, відповідала тогочасним естетичним запитам розбудови нової української культури і виявилася суголосною багатьом її представникам (П. Тичина, М. Рильський, У. Самчук, Ю. Яновський, І. Багряний, М. Куліш, О. Довженко, Л. Курбас, О.Слісаренко, А.Любченко та ін.). Зрештою, вітаїзм - як одна з домінантних рис етноментального світогляду українців, може розглядатися не лише у вузькому значенні конкретного естетично-мистецького напрямку 20-30-х років, але й у значно ширшому - історично-культурному дискурсі. Про це свідчать наукові дослідження останніх років, в яких під знаменником вітаїзму розглядаються постаті Г. Сковороди (Л. Кавун), Лесі Українки (О. Забужко),

Серед таких хорів – гімн галицького юнацтва *“Дайте руки, юні друзі”* на слова М. Шашкевича (1911), в цьому ж році композитором була написана Кантата на честь Івана Боберського – відомого галицького спортсмена та голови юнацько-молодіжного спортивно-військового товариства “Сокол”. Тут варто згадати, що С. Людкевич, будучи палким прихильником і учасником багатьох національних молодіжних рухів та товариств створив і низку інструментальних композицій зі спортивно-виховною метою для галицького юнацтва. Так, для крайового здвигу товариства “Сокол” у 1911 році був написаний *“Запорізький похід”* - марш для духового оркестру під назвою *“Ой, ішли наші славні запорожці”* (на мелодію козацької пісні “Гей, там на горі жінці жнуть”) а також ряд маршів патріотичного характеру на теми пісень *“Сміло друзі”, “Гей, не дивуйтесь”, “Розвивайся, ой, ти, старий дубе”, “Гей там на горі Січ іде”, “Гей хвалився”*. Ці марші використовувалися в молодіжних спортивних походах та на заняттях гімнастичними вправами з палицями (на жаль, ці твори крім “Запорізького походу” не збереглися). До них можна віднести і *Марш гайдамацьких пісень* (про Харка, Швачку і Нечая, які С. Людкевич записав від Г. Хоткевича у Перемишлі в 1906 р.) та *Марш на тему “Їхав Харко з Туреччини”* написані у 1910 р.. Юніорські тенденції в творчості, велика заінспірованість справами учнівства та освіти (що стало однією з життєвих та творчих прерогатив митця), пов’язані з вихованням свідомого майбутнього українства – особлива сторінка життєдіяльності С. Людкевича, яка засвідчує його вітаїстичний вектор.

Монументальний хор *“За Дорошенка, нашого пана, радуйся земле”* на слова В. Пачовського (1911) завершується величним піднесеним апофеозом гімнічного типу. Цей твір став фіналом до знакової нового модерністичного типу драми його близького товариша і соратника, багато в чому ідейного натхненника - “Сонце Руїни”. Ще одне розлоге хорове героїко-патріотичне полотно до

М. Коцюбинського (О. Левченко) та багатьох інших. Проекція вітаїзму на інші види мистецтва - очевидна, хоч наразі спеціальних досліджень на дану тематику практично не проводилося. Так, Л. Кавун досліджує філософські джерела вітаїстичного типу світовідчуття та світобачення у широкому контексті української культури. При тім, чи не всі дослідники вітаїзму широко застосовують не лише музичні аналогії, але й апелюють до окремих композиторських постатей (наприклад, Ю. Лавріненко відносить до вітаїстів творчість М. Леонтовича) тощо.

тексту цього ж автора *“Присяга Батави”* (*“Ми лицарі без страху і без смерти”*) здобуло собі велику популярність серед прогресивної української молоді, фактично, цей хор співався повсюдно і, згодом увійшов у репертуар військових пісень періоду національно-визвольних змагань. Сподвижницький дух пронизує хори *“За тебе, Україно”* на слова В. Щурата, *“Для України ми живем”* на слова О. Грицяя – обидва увійшли в збірку *“Два гимни, присвячені американським українцям”*(1913).

До святкування 25-ліття українського учительства С. Людкевич пише кілька оптимістичних хорів на слова галицьких поетів Марійки Підгірянки та Юри Шкрумеляка. Учительський гимн *“Складаємо присягу”* до 25-ліття товариства *“Взаємна поміч українських вчителів”* для мішаного хору з супроводом фортепіано та кантату *“Хай неволі тьма згасає”* для такого ж складу створено на слова М. Підгірянки; кантату для мішаного хору у супроводі фортепіано *“Хвалім цей день, брати”* - на слова Ю. Шкрумеляка, присвячену 25-річчю цього товариства. Всі вони датуються 1930-м роком. “Зміст усіх трьох хорів один: заклик до праці для рідного народу, його освіти і науки, присяга Україні на вірність і стійкість у боротьбі” [24, с.422]. Однак, варто зазначити, що часто виникає хибне враження про так звану примітивність “просвітянських” хорів, що почасти мало місце з огляду на їх призначення для широких верств населення. Проте, саме С.Людкевич, намагаючись підняти загальномістецький а ще більше – професійний рівень, не опускається до невибагливої популярщини. Його хорові твори вирізняються складною, подекуди технічно віртуозною фактурою, особливе місце в якій належить доволі вибагливій поліфонізації з застосуванням канонічних імітацій, форм фугато і фуґи; не менш яскравою є і гармонічна мова, насичена великою кількістю модуляцій, багатством тональних планів та гармонічних вирішень, коли принципи народно-пісенного ладо-гармонічного мислення чи церковних ладів єднаються зі складною сучасною розвиненою гармонічною мовою, арсенал розширених меж якої дозволяє на застосування альтераційно-хроматичної вертикалі з ускладненою до еліптичних модуляційних послідовностей. І ці риси бачимо – в юнацьких хорах!

Однією з найцікавіших кантат композитора можна вважати твір на слова Уляни Кравченко з поетичною назвою *“Квітчаймо наш храм”*. Він був створений на замовлення піаністки О. Ціпановської

для виконання на Конгресі до 50-річчя “Союзу українок” у 1934 році. Кількачастинне полотно відзначається застосуванням колосально розгорненої поліфонічної фактури (Людкевич використовує хорове *divisi* базового 5-6-голосся), що надавало апофеотичній концепції ще більшої життєствердності та національної спрямованості, ідеї яких сконцентрувалися у фінальних рядках кантати:

“Одно нам бажання, мета нам єдина – вільна Україна!”

Мелодійно-пісенна природа тематизму, що виходить частково з інтонацій церковних галицьких паралітургічних гімнів і пісень, нагадує настрої Акафістів – прославних духовних поем. Тим більше, що Людкевич застосовує принципи антифонного співу, особливо цікаво і технічно вибагливо проводячи між групами жіночих голосів (кантата написана для жіночого хору з фортепіано), возводячи інтонами галицьких церковних пісень у ранг високих життєтворчих ідеалів.

Після “Кавказу” С. Людкевич знову звертається до поезії Т. Шевченка, присвячуючи монументальну кантату **“Наша дума, наша пісня”** 40-літтю Львівського “Бояна” для мішаного хору і симфонічного оркестру. Вона написана у формі величавої теми з варіаціями (1931). Поезія Шевченка “До Основ’яненка” уже була використана М. Лисенком у його знаменитій кантаті “Б’ють пороги”, яка завершувалася останніми строфами “наша дума, наша пісня”. С. Людкевич обирає лише цей восьмивірш з унікальним шевченковим пророчим баченням суті і значення для України народної пісні і думи. Глибина цього афоризму – вражаюча і належить до геніальних Шевченкових одкровень. Адже порівняння, возведення квінтесенції творчого вияву душі, серця нації – народної пісні і думи до Господнього слова – не має аналогів у світовій культурі. Як зазначає З. Штундер “у Галичині слова цього восьмивірша співалися на мотив народної пісні. Цей мотив і вибрав Людкевич темою варіацій” [24, с.454]. Цілеспрямована висхідна тема, яка своєю маршово-гімнічною пунктирною розлогою ходою здійснюється до кульмінаційної вершини, накреслює вже в початковому *Andante maestoso* сподвижницько-апофеотичну концепцію цілого. Тема і шість варіацій, п’ята з яких – характерна для Людкевича розгорнена монументальна симфонічно-хорова fuga, а шоста - *Allegro con tutta la forza* - виконує роль Коди – величного прославленого гимну в C-dur на *ff* вражає своєю маєстатичною грандіозністю. Симфонізація цього та інших полотен доводить

глибоке і новаторське трактування кантатно-ораторійного жанру Людкевичем у значенні розуміння високого етосу симфонічного начала.

Незвичайно яскравою і не цілком типовою у специфічній колористиці є ще одна практично невідома кантата С.Людкевича 1936 року. Це хорова картина **“В хмарах сурми загриміли!”** на слова О. Олеса (до слів якого був написано п'ять творів, між якими - унікально витончений психологічний солоспів “Тайна” та вітаїстичний “Як люблю”). Розлогий тріумфальний гімн безмежній морській стихії - *“О, хвала тобі, стихіє, щастя повний океан!”* ще раз підкреслює оптимістичний вектор світоглядно-стильових засад митця. Варто зазначити, що тематизм цієї кантати-картини ляже в основу однієї з кращих (а й досі маловідомих) симфонічних поем - **“Наше море”**.

Зрештою, при всьому драматично-трагедійному романтичному пафосі свого найвидатнішого творіння - **“Кавказ”** з унікальним симбіозом вербально-музичної елімінації “палаючого” Шевченкового слова, лише кілька обраних Людкевичем сентенцій свідчать на користь вітального модусу загальної концепції цього симфонічно-кантатного колосу. Пригадаймо: *“Воно знову оживає і сміється знову!”* (з використанням інтоном українських веснянок); *“Не вмирає душа наша, не вмирає воля!”*; *“Не скує душі живої і слова живого!”*; *“Встане правда, встане воля!”* і врешті – генеральне і доленосне фінальне *“Борітеся! - поборете!”* далеко виходить за межі стислого розуміння естетично-філософських причинків будь-яких стилістичних вирішень, возводячись у ранг найвищої гносеологічної значимості – стремління до перемоги життя над смертю.

У 1905 році, коли була створена перша частина “Кавказу” з присвятою російським революціонерам, також написана ще одна кантата під назвою **“Останній бій”** на слова самого С. Людкевича – за авторським визначенням - драматична картина для чоловічого хору в супроводі симфонічного оркестру, яка вперше була виконана у 1914 р. на концерті до 100-річчя Т. Шевченка чоловічим хором “Бандурист”. Ця одночастинна кантата і справді більше гравітує до жанру симфонічно-хорової картини з яскравими батальними сценами, на тлі яких звучать короткі фрази хору. Кантата починається 23-тактовим оркестровим вступом Presto molto agitato, побудованим на еліптичних ланцюгах паралельних висхідних кварт,

а постійне зростання динамічної напруги, якій слугують пунктирні ритми, згущення хроматизованих пасажів, ряди еліптичних зворотів – передають картину бою. “Гряде пора і слушний час. В народ! У бій!...” - початкові слова кантати передають семантику революційного пориву, для відтворення якого С. Людкевич використовує численні канонічні імітації. Саме такого плану твори якраз чи не найбільше суголосні і революційній романтиці наддніпрянців, того ж М.Хвильового. До творів патріотичної тематики того часу слід віднести чоловічий хор а capella на слова Ю. Федьковича “**Як я, браття, раз сконаю**”.

Малознаним фактом є те, що С.Людкевич, розгортаючи бурхливу передусім хорову просвітницьку діяльність, працював і в симфонічному, камерному вокальному, інструментальному, також в театральному жанрах. У 1909 році композитор пише музику до містерії Василя Пачовського “Зоряний вінець” (в пізнішій редакції - “Сон української ночі”), постановка якої у театрі “Руська Бесіда” Й. Стадником та С. Чарнецьким стала одним з перших українських модерністичних спектаклів ХХ ст. [8]. В. Пачовський є одним з засновників товариства галицьких модерністів “Молода Муза”, ревним адептом якого був і С. Людкевич. Як співучасник боротьби за національні ідеали М. Міхновського, В.Пачовський був передусім поетом-державником. Його найпопулярніша драма “Сон української ночі” виховувала національно свідому інтелігенцію в Галичині на початку ХХ ст. Ціле життя й велику частину своїх творів В. Пачовський присвятив створенню ідеології української державності. Він один із тих, що випередили свою епоху на довгі десятки років. Своїм поетичним словом зумів виразити почування і мрії патріотичної молоді, саме тому вона колись так захоплювалася його творами. Знаменно, що відому драму В. Пачовського “Сонце руйни” (в якій вперше прозвучав один зі знакових гімнів українства “Ой, у лузі червона калина”) ставив чи не найяскравіший вітаїст – знаменитий Лесь Курбас¹, а одним з перших музичних номерів п’єси був солоспів на патріотичну тему “**Ой, вербо, вербо**”, а фінальним

¹ Лесь Курбас ще в 1912 р. у Львівському театрі зіграв абсолютно новаторськи роль Дорошенка в п’єсі В. Пачовського “Сонце руйни”, зруйнувавши при тім стару манеру гри і став речником українського модернізму як актор нової формації. Збереглися режисерські вияви постановок п’єс В. Пачовського, однак, буремні події 1918 р. перешкодили реалізації творчих намірів найпримітнішого вітаїста [1].

музичним акордом – опрацьована Людкевичем псалма *“Нині миру єсть спасене”* у ансамблево-хоровому варіанті (на тему, записану від наддніпрянських мальованців). Окремі фрагменти музики С. Людкевича були використані і у *“Сонці руїни”* В. Пачовського у постановці театру ім. І. Франка у режисурі Гната Юри, прем'єра якої відбулася у Вінниці 1922 р. та з успіхом виставлялася кілька років по різних містах Наддніпрянської України (Хмельницькому, Кам'янці-Подільському, Києві та ін.) [1].

“Чому нам не бути гордими за себе, за своїх героїв, за свою минувшину, коли вона така велична і сяє всіми світлотінями різних характерів і стремлень?! Чому нам оглядатися довкола себе, що за нас скаже той або сей, і стосуватися до його ласки? Вдивімся в себе, побачмо себе, спізнаймо своє „я“, високе з природи, перебудуймо себе, перекуймо себе, перекуймо сльозаву тугу на крицеву енергію — а тоді до нас стосуватися будуть і прийдуть до нас учитись, бо в нашій душі є велике творче джерело духа, за яке ми повинні й можемо бути горді!” - писав В. Пачовський у своїй праці *“Українці як народ”*, виданій в Нью-Йорку 1917 р. [22].

Безумовно, що ці ідеї були органічно суголосними і світоглядно-ментальним засадам С. Людкевича. Адже, був одним з найближчих і найвірніших друзів поета, з яким заприязнився ще у пам'ятному 1898 – році виходу *“Літературно-артистичного вісника”*, в якому друкувалися і студенти Львівського університету, а між ними Василь Пачовський. Тут С. Людкевич дебютує з віршем *“Фантазія”* як поет (третью книжку журналу за 1900 р. редагував І. Франко) [24, с.102-103]. В *“Академічній громаді”* В. Пачовський і С. Людкевич разом слухали виклади проф. О. Колесси, були ядром філологічної секції, на зборах якої читали свої вірші, планували майбутнє, формували світоглядні обрії. В. Пачовський співав у *“Львівському Бояні”*. У першій збірці поезій *“З пісень болю”* він присвятив С.Людкевичу вірш під назвою *“Гра життя. Ноктюрн”*, який був надрукований 16 грудня 1900 року в газеті *“Руслан”*. Близькі товариські стосунки, спільні виступи в концертах і творча співпраця поета і композитора, спільні погляди лучили двох молодих мрійників. *“Людкевич любив Пачовського за його романтичну, бунтарську вдачу. Так само й листи Пачовського до Людкевича завжди незмінно сердечні”* [24, с.106].¹ *“Хор підземних ковалів”*

¹ Унікальним є опис Василем Пачовським портрету С. Людкевича, зробленого

Людкевича-Пачовського можна б вважати адекватним “Вічному революціонеру” Лисенка-Франка та продовженням лінії власного прочитання тексту станнього Людкевичем (1899). Обидва твори звучали на ювілейному вечорі І. Франка 2 липня 1913 р. На численних вечорах, незмінним учасником яких був композитор, В. Пачовський виступав між музичними номерами як блискучий читець-декламатор. В газеті “Руслан” ч. 263 за 1899 р. пророкується велике майбутнє обидвом молодим митцям (за З. Штундер).

“Молода Україна” - таку назву мав журнал, який видавали члени “Академічної громади” від 1900 р. Його девізом стали слова В. Пачовського: “Стягом, що під ним спішитимемо у бій за наші ідеали, є для нас одно велике слово: Україна” [17]. Саме з цього часопису починається грандіозна 75-річна критично-публіцистична та наукова діяльність С. Людкевича, який найбільше переймається станом “народної справи” серед української музичної молоді. Цей лозунг композитор виніс ще з родинного Ярослава, де в стінах гімназії захопився “Одою до молодості” А. Міцкевича, якому й належить гасло “*sprawa narodowa*”. Тим то С. Людкевич був активним учасником всіх студентських національних Віч та політичних акцій.

До проголошення Незалежності України 22 січня 1918 р. С. Людкевич створює монументальну кантату епічного розмаху на слова свого старшого сучасника і педагога Олександра Колесси - “*Україні!*”. Рядки з цієї поезії якнайкраще відповідають вітаїстичним ідеям, стаючи суголосними з велетенським національним піднесенням і вірою в майбуття:

*“Ти сходиш вже свободи ясна зоре!
 Ти недосяжна і велика наша мрія!
 Давніх віків викохана леліє!
 Ти в бурі світу останній наш якорє!
 Із аду лютих мук, із моря крови,
 З долини горя, сліз, плачу сиріт
 Встаєш, безсмертна, Ти із сявом любови
 Життя нове, новий творячи світ!”*

Особливістю цієї піднесено-урочистої, сповненої пієтету й любові до рідної землі кантати є застосування специфічного мовно-виразового комплексу. Розлогий оркестровий вступ *Adagio solenne*

скульптором Михайлом Паращуком, опублікований в Ділі за 1907 рік у статті “Дещо з нашої штуки” [17].

espressivo на фоні тремлюючих струнних розливів арф та легких перебігів високих дерев'яних на *p-pp* створюють образ світлої, натхненної лірики. Ведучим тут стає соло сопрано, колоратура якого здіймається над 8-9-голосною поліфонізованою хоровою фактурою, що розквітає щоразу новими та оригінальними канонічними імітаціями. Величний апофеоз Коди з п'ятикратним розширеним варіантно-варіаційним повторенням “теми України” завершує цю осяйно-піднесену, сповнену життєвої енергії та сил монументальну кантату¹.

Зрештою, маєстатичний симфонічно-хоровий фінал “*Заповіту*” (написаний у 1934 році до 120-річчя з дня народження Т.Шевченка) – не лише одного з кращих творів С.Людкевича, а й поруч з “Кавказом” знакової композиції для всієї української музичної культури, несе не менш оптимістичну енергію, сповнений велетенської сили, намагаючись охопити безмежну широчінь просторів рідної землі, рівночасно стверджує духовну велич і невмирущість генія і його народу. Співзвучними щодо саме такого ідейного спрямування творчості С. Людкевича можуть стати слова В. Пачовського з його фундаментальної роботи “Світова місія України”: “Солодко й почесно є для Рідного Краю вмерти, але солодше й почесніше є для Рідного Краю жити в часі його воскресення й серед бурі й натиску життя його переперти! Тому позмивайте сонні очі ранньою весною, підкріпайте ов'ялі руки, додавайте сили хитливим колінам, черпайте силу з праджерела нашої безсмертної культури і сійте її свідомість, аби виплекати національну гордість і самопошану” [21].

Можна сміло стверджувати, що загальнонаціональні тенденції оновлення, відродження та боротьби за розбудову української держави, які сфокусувалися у 20-х роках у питому національну версію модернізму – вітаїзм, мали тривке підґрунтя і у галицькій культурі, зокрема, у творчості представників “Молодої Музи”, насамперед – Василя Пачовського, з яким чи не найактивніше серед своїх сучасників співпрацював С. Людкевич. Характерно, що у своїй модерновій драмі “Сфінкс Європи” ще задовго до європейського

¹ Ця кантата виконувалася після 1939 р. зі зміненою назвами “Вільній Україні”, “Західній Україні” без імені автора тексту, ім'я якого було практично заборонено. Рівно ж потрапили під замовчування і всі композиції на слова В. Пачовського, творчість якого і досі ще вповні не відновилася в просторі української культури.

контенту україноцентризму М. Хвильового та неокласиків, звернувся саме В. Пачовський, про що писав В. Барка, визначаючи галицького поета, драматурга, вченого, публіциста як одного з провідних ідеологів української державності, якого номінував епітетом “лірика-державця” [2]. Примітно, що музику до цієї п’єси, в котрій саме Україна постає як найбільша загадка і праматір Європи, написав у 1914 р. С.Людкевич (це вже після факту знайомства з Лесем Курбасом). П’єса була заборонена цензурою. І хоч ця інцедентальна партитура не збереглася, та чоловічий хор у супроводі симфонічного оркестру *“Хто живий, уставай!” з музики до драми “Сфінкс Європи” В. Пачовського* засвідчує, радше, продовжує Лесине вітаїстичне “Уставай, хто живий, в кого думка повсталала! Година для праці настала!”.

До цієї образно-тематичної сфери варто причислити і низку симфонічних та оркестрових полотен. Вище згадувалися юнацькі сокільські марші, рівно ж часто виконувався оригінальний, переможного характеру *“Жидівський марш з опери “Бар-Кохба”*. У симфонічній поемі *“Каменярі”* (1925) однією з головних тем виступає гімн “Не пора”, вводячи ж у фіналі (подібно до 9 симфонії Бетговена) чоловічий хор в унісон на *Molto maestoso pesante*, композитор перефразовує франкові слова, відповідно до гімну:

*“Крізь життя з молотами в руках
Ми простуєм на соняшний шлях.
Але доля людська ще далеко вима
І прийде аж по наших кістках...”*

Готовність до самопожертви, гостродраматичне відчуття болючих історичних колізій, трагізм боротьби, який з неймовірною силою С. Людкевич втілює у *“Стрілецькій рапсодії”* (початкова назва “Трагічна галицька рапсодія”) при всьому драматичному накалі все ж освітлюється наприкінці променем надії.

Перебуваючи на підступах визначення та окреслення музичних маркерів вітаїзму, ідейно-образний контент якого однозначно суголосний з багатьма музичними творами українських композиторів першої половини ХХ ст., окрім втілення націєтворчої образно-тематичної сюжетики найширшого спектру з увиразненням маршово-гімнічних ідіом та життєствердних концепцій, естетиці вітаїзму якнайоптимальніше відповідатимуть образи весняного

оновлення природи зі специфічним музично-виразовим комплексом, що вповні адекватне до оптимістичного модусу надії і відродження.

Показовою у цьому плані є симфонічна фантазія-увертюра **“Веснянки”**, написана у 1938 році з опорою на гімнічного типу величальну народну веснянку **“Благослови, мати, весну зустрічати”**. Символічно, що **“Веснянки”** С.Людкевича часто виконувалися у концертних програмах в парі з вітаїстично-натхненним Концертом для фортепіано з оркестром В. Барвінського. Зрештою, знаменита хорова обробка **“Гагілки”** - свого роду емблеми С. Людкевича – складається з бадьорої моторної **“Янчику-білоданчику”** та хороводної **“Ой, не ходи, качуроньку”**, а початкова та заключна гетерофонічна трьохоктавна **“гуканка”** особливо у виконанні дитячих хорів назавжди залишає незабутнє світле враження, а написання творів для дітей та юнацтва є ще одним безумовним вектором вітаїзму.

Не менший заряд позитиву зосереджений і у симфонічній увертюрі **“Колядниця”** (перейменована на **“Новорічну увертюру”**), яку, за задумом композитора мають закінчувати хоровим виконанням всі присутні в залі знаменитої Стеценкової **“Нова радість стала”**. Оптимістичні фінали завершують також симфонічні полотна: **“Рондо юнаків”**, **“Наше море”**, **“Дніпро”**, **“Мойсей”**, фортепіанний Концерт. У **“Прикарпатській симфонії”**, симфонічній сюїті **“Голоси Карпат”**, Симфонієтті – чимало сторінок нахненних красою рідної природи, що вирізняються витонченою картинністю, соковитою колоритністю барв, оспівуванням та захопленням **“родимим краєм”**.

Ще одним музичним виміром вітаїстичних тенденцій в музиці можна вважати використання фольклорних зразків, зокрема, звернення до народної танцювальної культури. Ритмоінтонації запальних танкових метелиць, чабарашок, козачків з’являються вже в перших симфонічних опусах композитора - **“Каприччіо”**, **“Симфонічному танку”**, камерно-інструментальних композиціях. Цикл **“Чабарашки”** для фортепіано в 4 руки був створений у 1912-13 роках (згодом з’явилася і скрипкова редакція). Доречно тут згадати і **“Гумореску”** для скрипки з фортепіано.

Немало оптимістичних та життєствердних композицій знаходимо серед хорових чи сольних обробок народних пісень (в тім – жартівливих, танцювальних). А такі збірники як **“Воскресні пісні”** (1930) та **“Христос родився, славіте!”** (1943) само собою

підкреслюють сповідання вітальних ідеалів. Не менш показовою є активна участь С.Людкевича у творенні *“Сніваника “Червоної Калини”* (1937) - пісенної антології національно-визвольних змагань українства, у який ввійшло кілька його бойових хорів та обробок народних пісень. Зрештою, навіть у здавалось би інтимному жанрі колискової – одній з перлин українського солоспіву - *“Спи, дитинко, моя”* на вірші молодомузівця П. Карманського, композитор, звертаючись до майбутніх поколінь, констатує як незаперечний факт: *“знай, що в тобі пливе кров бойких лицарів!...і кріпися мов лев, бо народ твій ожив, й на розпутьті жде на героїв!”* - і в цій надії на життєспроможність героїв – одна з фундаментальних засад активної романтики вітаїзму. У всіх вимірах проекції *“емоційність - раціональність - духовність”* (за Я. Якуб'яком) в рівній мірі перейнятих *“національним вогнем”*, Ст. Людкевич, однак, стоїть на засадах митця початку ХХ ст. Сповідуючи драгоманівську настанову *“ногами на рідному ґрунті, а головою в Європі”*, композитор формулює та розвиває засади національного стилю уже на новому щаблі. І хоч у великій мірі музична мова композитора тяжіє до пізньоромантичних тенденцій, вона, оперта на національні питоменності, є явищем своєрідним і непересічним. Кліше постромантизму і вагнеріанства (яке подекуди сприймається як епігонство) безперечно небезпідставне, адже загальновідомим є захоплення С. Людкевича творчістю Р. Вагнера¹.

Та, при доволі інтенсивній акцептації вагнерівських принципів розвитку музичної мови, українським композитором насамперед керують сподвижницькі ідеї національного визволення і розбудови рідної культури. При цьому його музична мова активно живиться національними традиціями (народнопісенний ареал і впливи М.Лисенка та галицької композиторської школи), чому присвячена фундаментальна монографія Я. Якуб'яка, де стилістика митців розглядається в широкому світовому контексті, однак в системі національних органічних координат їх життєтворчості [25]. Головна ж відмінність – у оптимістичному світоглядному векторі

¹ На сучасному етапі видається доцільнішим провести дослідження в аспекті стилєвої компаративістики з композиторами “ближчої дистанції” до С.Людкевича, його сучасниками чи австро-німецької школи (М. Регером, Ф.Шрекером, А.Цемлінським) чи особливо з представниками інших національних шкіл, а також - в пан-національному континуумі.

С. Людкевича, у його життєствердній і життєлюбній активно перетворюючій позиції. Ймовірно, тут буде доречним навести аналогію щодо антиномії між романтикою вітаїзму М. Хвильового та занепадництвом Європи О. Шпенглера, наспроти якого і виступив український митець, вбачаючи омолодження європейської культури через розквіт її східного крила – України. Незадовго до М. Хвильового, подібні твердження висував і один з очільників “Молодої України”, згодом “Молодої Музи” – В. Пачовський (“Сонце руїни”, “Сфінкс Європи”, “Світова місія України”), з яким С. Людкевича лучили тісна дружба і спільність світоглядних засад. Це наштовхує на думку про те, що паростки вітаїзму активно брунькувалися вже на межі XIX-XX століть і в Галичині. Не претендуючи на канонізацію чи стисле дотримання норм стилю, саме для музичного мистецтва даного періоду превалюючим буде не стільки принцип “виконання стилевих зобов’язань”, а радше принцип “гравітації-притягання” навіть полярних явищ (за Д. Сараб’яновим). Щодо стильового розмаїття того часу, яке включає такі поняття як експресіонізм, імпресіонізм, символізм, неокласицизм, веризм, модерн з їх національними варіантами, зрештою, і вітаїзм – то всі вони зобов’язані своїм існуванням мистецтву XIX століття, про що писав А. Михайлов, констатуючи, що “вся сучасна культура своїми джерелами виходить з романтизму XIX століття” [15, с. 855].

Покажемо щодо цього твердження є солоспів *“Живіть!” (“Як любо”)*, написаний на слова О. Олеся, вирішений у витонченій делікатній, характерній для композитора романтичній манері ліричного висловлювання, проте сповнений щирої довіри, безмежного захоплення і вітаїстичного поклоніння перед життям:

“Як любо! Як безмежно любо жити!

Дивитися на білий Божий світ!”

Висновки. Розглядаючи крізь призму одного з національних виявів українського модернізму першої третини XX століття – вітаїзму, речником якого став представник плеяди митців “розстріляного відродження” М. Хвильовий, було виявлено низку аналогічних ідейно-естетичних констант у творчості Станіслава Людкевича. Подібна ідеологічно-естетична платформа розбудови національного мистецтва реалізувалася в Галичині у творчості Василя Пачовського – друга, соратника, однодумця С. Людкевича, разом з яким закладали основи прогресивно-революційних товариств

“Молода Україна” та мистецького угруповання “Молода Муза”. Композитор писав музику до модернових п’єс В. Пачовського “Зоряний вінець” (“Сон української ночі”) та “Сонце руїни”, в яких дебютував знаменитий український вітаїст Лесь Курбас. Хоч і у пізньоромантичній стилістиці музичної мови, в основі якої, проте, лежать національні джерела (український фольклор, творчість М. Лисенка, старогалицькі гимни та елегії) С. Людкевич в багатьох своїх творах задекларував оптимістичні життєствердні концепції, які закликають до перемоги у здобутті незалежності України. Яскраво виражені сподвижницькі націєтворчі ідеї лежать в основі багаточисленних хорів, кантат, вокально-симфонічних полотен, інструментальних та симфонічних творів, багато з яких і досі не виконані. Особливо це стосується молодіжної музики для юнацько-спортивних товариств “Сокіл”, “Січ” та патріотичних пісень національно-визвольної боротьби, а також релігійних композицій, великої частини програмних симфонічних творів: “Стрілецька рапсодія”, “Веснянки”, “Колядниця”, “Дніпро”, “Наше море”, “Мойсей”. 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, педагогічній, фольклористичній, культурно-громадській. І оптативна вісь творчості видатного галицького композитора, який всю дивовижно багатогранну та універсалістську діяльність провів в когорті тих, хто “всі свої сили, всю свою штуку посвятили на услуги своєї нації” [12] дозволяє визначити С. Людкевича як митця-державця, в тім і як представника активного романтизму, який, попри весь драматизм титанічної боротьби, був осяяний і промінням вітаїстичного привітання життя.

Література

1. Барабан Л. П’єси Василя Пачовського і Антона Крушельницького. *Український театр*. 2006. №6. листопад-грудень. С.17-20.
2. Барка В. Лірик—мислитель. *Українське слово*. Кн. 1. Київ: Либідь, 1994.
3. Вдовиченко Г. Філософсько-культурологічні засновки осмислення феномену людського буття діями українського відродження 20-х років ХХ ст.: автореф. дис... канд. філософських наук: 09.00.05. К., 2001. 19 с.

4. Граб О. Літературно-мистецьке життя Галичини кінця ХІХ – першої третини ХХ століття у контексті трансформації національної свідомості: Автореф. дис ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. К., 2005. 18 с.
5. Пачовський В. Дещо з нашої штуки. *Діло*. Ч. 99. С. 190.
6. Джулай Г. Музична ментальність: соціально-філософський аналіз: Автореф. дис.канд. філософських наук: 09.00.03. Одеса, 2003. 20 с.
7. Дувірак Д. СУПром в контексті епохи. *Союз українських Професійних Музик у Львові. Матеріали і документи*. Львів: Сполом, 1997. С.7-15.
8. Ільницький М. Молодомузівці лишилися молодими: до 120-річчя з дня народження В. Пачовського. *Новини Закарпаття*, 1998, № 5 (1410), 13 січня.
9. Кавун Л. Концепція людини і світу в літературі "романтики вітаїзму". *Вісник Черкаського університету. Серія: Філологічні науки*. 2003. Вип. 49. С. 86-91.
10. Кавун Л. "Романтика вітаїзму" як світобачення. *Актуальні проблеми слов'янської філології: Міжвуз. зб. наук. ст.* Київ: Знання України, 199. Вип. 8: Лінгвістика і літературознавство. 2003. С. 353-359.
11. Лавріненко Ю. Література вітаїзму. *Розстріляне Відродження: Антологія 1917 - 1933 рр. Поезія – Проза – Драма - Есей*. Paris: Kultura, 1959. С. 931 — 967.
12. Людкевич С. Націоналізм в музиці. *Людкевич С. Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи*. т.1. Львів: Дивосвіт. 1999. С. 35-53.
13. Людкевич С. Наші співаки і народна справа. *Людкевич С. Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи*. Т.2. Львів: Дивосвіт. 2000. С. 357-368.
14. Людкевич С. Українська музика в сьогочасний момент. *Людкевич С. Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи*. Т.2. Львів: Дивосвіт. 2000. С.131.
15. Михайлов М. Стиль в музиці. Ленинград: Музыка, 1981. 263 с.
16. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ: Либідь, 1999. 447 с.
17. Пачовський В. Наш стяг. *Молода Україна*. 1900. Ч. 2. С.80.
18. Савченко З. "Романтика вітаїзму" (активний романтизм) в українській прозі першої половини ХХ століття: автореф. дис. канд. філол. наук.: спец. 10.01.01. Київ, 1999. 16 с.
19. Сарабьянов Д. Модерн. История стиля. Москва: Галарт, 2001. 343 с.
20. Стельмашук Р. Нові напрямки і тенденції європейської музики в творчості українських галицьких композиторів першої половини 20 століття (до 1939 року) . *Союз українських Професійних Музик у Львові. Матеріали і документи*. Львів: Сполом, 1997. С. 14-16.
21. Шаян В.В. Пачовський — вішун історії. *Визвольний шлях*. 1967, № 4.
22. Шевельов Ю. Василь Пачовський. *Дорогою відрядництва*. Харків, 2014. С. 101.
23. Шерех Ю. Етюди про національне в літературі сучасності. *Сучасність*. 1993. №1. С. 76 – 85.

24. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т.1 (1878-1939). Львів: ПП "Бінар-2000", 2005. 636 с.

25. Якуб'як Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич: Монографія. Львів: ДВЦ НТШ, 2003. 264 с.

References

1. Baraban, L. (2006) Pyesy Vasyl'ya Pachovskogo i Antona Krushelnyczkogo. *Ukrayinskyj teatr*. 2006. № 6. Lystopad-gruden. S.17-20.
2. Barka, V. (1994) Liryk—myslytel. *Ukrayins'ke slovo*. Kn. 1. Kyiv.
3. Vdovy`chenko, G. (2001) Filozofsko-kulturologichni zasnovky osmyslennya fenomenu lyudskogo buttya diyachamy ukrayinskogo vidrozhennya 20-x rokiv XX st.: avtoref. dys. kand. filozofskykh nauk: 09.00.05. Kyiv. 19 s.
4. Grab, O. (2005) Literaturno-mysteczke zhyttya Galychyny kincyа XIX – pershoi tretyny XX stolittya u konteksti transformaciyi nacionalnoyi svidomosti: Avtoref. dys. kand. mystecztvoznavstva: 17.00.01. Kyiv. 18 s.
5. Pachovskyy, V. (1907) Descho z nashoyi shtuky. *Dilo*. Ch. 99.
6. Dzhulaj, G. (2003) Muzychna mentalnist: socialno-filozofskyy analiz: Avtoref. dys. kand. filozofskykh nauk: 09.00.03. Odesa. 20 s.
7. Duvirak, D. (1997) SUProM v konteksti epochy. *Soyuz ukrayinskykh Profesijnykh Muzyk u Lvovi. Materialy i dokumenty*. Lviv: Spolom. S.7-15.
8. Inyckyy, M. (1998) Molodomuzivci lyshyl'sya molodymy: do 120-richchya z dnya narodzhennya V. Pachovskogo. *Novyny Zakarpattya*. № 5 (1410), 13 sichnya.
9. Kavun, L. (2003) Konceptiya lyudyny i svitu v literaturi "romantyky vitayizmu". *Visnyk Cherkaskogo universytetu. Seriya: Filologichni nauky*. Vyp. 49. S. 86-91
10. Kavun, L. (2003) "Romantyka vitayizmu" yak svitobachennya. *Aktualni problemy slovyanskoyi filologiyi: Mizhvuz. zb. nauk. st. K.: Znannya Ukrainy*, 199. Vyp. 8: Lingvistyka i literaturoznavstvo. S. 353-359.
11. Lavrinenko, Yu. (1959) Literatura vitayizmu. *Rozstrilyane Vidrozhennya: Antologiya 1917 - 1933 rr. Poeziya – Proza – Drama - Esey*. Paris: Kultura. S. 931 - 967.
12. Lyudkevych, S. (1999) Nacionalizm v muzyci. *Lyudkevych S. Doslidzhennya. Statti. Recenziyi. Vystupy*. T. 1. L'viv: Dyvosvit. S. 35-53.
13. Lyudkevych, S. (2000) Nashi spivaky i narodna sprava. *Lyudkevych S. Doslidzhennya. Statti. Recenziyi. Vystupy*. t.2. Lviv: Dyvosvit. S. 357-368.
14. Lyudkevych, S. (2000) Ukrayinska muzyka v sogochnyj moment. *Lyudkevych S. Doslidzhennya. Statti. Recenziyi. Vystupy*. t.2. Lviv: Dyvosvit. S.373-379.
15. Mychajlov, M. (1981) Styl v muzyke. Leningrad: Muzyka. 263 s.
16. Pavlychko, S. (1999) Dyskurs modernizmu v ukrayinskij literaturi. Kyiv: Lybid. 447 s.
17. Pachovskyy, V. (1900) Nash styag. *Moloda Ukrayina*. Ch.2. S. 80.

18. Savchenko, Z. (1999) "Romantyka vitayizmu" (aktyvnyj romantyzm) v ukrayinskij prozi pershoj polovyny XX stolittya: avtoref. dys. kand. filol. nauk.: specz. 10.01.01 Ukrayinska literatura. Kyiv. 16 s.
19. Sarabyanov, D. (2001) Modern. Istorya stilya. Moskva: Galart. 343 s.
20. Stelmashhuk, R. (1997) Novi napryamky i tendenciyi yevropejskoyi muzyky v tvorchosti ukrayynskych galyczkych kompozytoriv pershoj polovyny 20 stolittya (do 1939 roku). *Soyuz ukrayynskych Profesiynych Muzyk u Lvovi. Materialy i dokumenty*. Lviv: Spolom. S. 14-16
21. Shayan, V. (1967) Pachovskij — vischun istoriyi. *Vyzvolnyj shlyach*. № 4.
22. Sheveliov, Yu. (2014) Vasyl Pachovskij. *Dorogoyu vidradyanshhennya*. Charkiv. S. 101.
23. Sherech, Yu. (1993) Etyudy pro nacionalne v literaturi suchasnosti. *Suchasnist*. № 1. S. 76 – 85.
24. Shtunder, Z. (2005) Stanislav Lyudkevych. Zhyttya i tvorchist. T.1 (1878-1939). Lviv: PP "Binar-2000". 636 s.
25. Yakubyak, Ya. (2003) Mykola Lysenko i Stanislav Lyudkevych: Monografiya. Lviv: DVCz NTSh. 264 s.

Liliya Nazar – Candidate in Art Criticism (PhD), Associate Professor, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine). E-mail: lylia_nazar@ukr.net
ORCID 0000-0002-8541-4805

Creativity of Stanislav Lyudkevych under the sign of Ukrainian Vitaism

The article is considered through the prism of one of the manifestations of Ukrainian modernism of the first third of the XX century - Vitaism - the work of S. Lyudkevych, which revealed a number of similar ideological and aesthetic constants on the platform of national art, which was actively implemented in Galicia, in particular, in the work of a close friend and colleague of the composer - poet and playwright Vasyl Pachovsky. "Choir of underground blacksmiths", vocal-symphonic paintings "For Doroshenko, our master, rejoice in the earth", "Oath of Batava" ("We are knights without fear and without death"). Together with him, Lyudkevych laid the foundations of the progressive-revolutionary societies "Young Ukraine" (1900) and the artistic group "Young Muse" (1906), wrote music for modern plays by V. Pachovsky "Star Crown", "Sun of Ruin", "Sphinx of Europe", in which he made his debut famous Ukrainian vitaist - Les Kurbas.

Gravitating to the late romantic style, the composer's musical language is based on national sources; in many works, Lyudkevych declared optimistic life-affirming concepts that call for victory in Ukraine's independence. Prominent collaborative nation-building ideas in numerous choirs ("Give hands, young friends" by M. Shashkevych, "For you, Ukraine" by V. Shchurat, "For Ukraine we live" by O. Hrytsay, "We take the oath" by

M. Pidhiryanka); cantatas ("Let the song be heard!" by S. Lepky, "Let the darkness of captivity fade" by M. Pidhiryanka, "Praise this day, brothers" by Yu. Shkrumeliak, "Let us blossom our Church" by U. Kravchenko; monumental vocal-symphonic canvases ("Ukraine" by O. Kolessa, "Our thought, our song" by T. Shevchenko, "Trumpets thundered in the clouds!" by O. Oles, "The Last Battle" by S. Lyudkevych), instrumental and symphonic works ("Rifle Rhapsody", "Vesnyanky", "Kolyadnytsia", "Dnipro", "Nashe More", "Moses"), many of which have not been performed yet. This is especially true of youth music for the "Sokil", "Sich" youth and sports societies and patriotic songs of national liberation struggles, as well as religious compositions and many others.

As a measure of ideological and spiritual foundations, the epistemological basic first vitalisms manifested in ensuring the viability of the nation; the indignation of national spirit and freedom of love; vitality of heroes; worship of creative forces and the beginnings of life are inherent in all spheres of S. Lyudkevich's multifaceted activities: composer, scientific, pedagogical, folkloristic, journalistic, critical, cultural and public.

Key words: *vitalism, national state-building ideas, optative axis, Stanislav Lyudkevych, Vasyl Pachovsky, "Young Ukraine", "Young Muse", life-affirming conceptualism.*

Стаття поступила до редакції 16.01.2020, прийнята до друку 16.02.2020.

УДК 78.2У; 78.421

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2020.46.146.162>

Наталія Посікіра-Омельчук

ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННОГО ЗВУКОПISУ У ТВОРАХ ЛЬВІВСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Посікіра-Омельчук Наталія Миколаївна – пошукувач, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів (Україна).

E-mail: posikira@ukr.net

ORCID 0000-0002-9011-2676

Особливості фортепіанного звукопису у творах львівських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття

У статті розглядаються специфічні характеристики звукопису фортепіанних творів українських композиторів, пов'язаних з львівською художньою традицією: Богдани Фільц, Олександра Козаренка, Віктора Камінського, Ганни Гаврилець, Віктора Тиможинського. Вказується, що витоки звукопису формуються у фортепіанних артефактах названих митців двома засадничими чинниками: фольклорною лексикою усього етнічного розмаїття регіону, відповідним переосмисленням імпульсів «нової фольклорної хвилі» та неостильовими прототипами західноєвропейського мистецтва.

Проаналізовані твори демонструють оновлення звукопису, відповідне до естетичних потреб «часу і місця». З одного боку, яскрава етнічна своєрідність звукописної палітри апелювала до ментальної етнічної свідомості, до етнічних архетипів у час панування радянської ідеології та у період становлення незалежної України в 1990-х – на початку 2000-х рр. З іншого ж боку, вишукане, доволі помірковане використання гармонічної і фактурної колористики, притаманної новим світовим естетико-стильовим тенденціям, відображало специфіку львівської композиторської школи, не схильної до радикальних експериментів.

У висновку статті зазначається, що техніка фортепіанного звукопису отримала оригінальний розвиток у творчості молодшої генерації львівських композиторів, зокрема у «Illuminatio I або три враження» Остапа Мануляка, «Postludium» Богдана Сегіна, «Rythmos» Любови Сидоренко, «Stück» Богдани Фроляк, «Відзвуки» Михайла Шведа та ін. Він проявляється у ролі пуантилізму та сонористики як способу творення образності та водночас її головного виразового засобу у загальній системі координат музичного простору і часу. У цих напрямках вбачаємо два головних перспективних шляхи оновлення звукописного фортепіанного архетипу у музиці західноукраїнських композиторів.

Ключові слова: звукопис, фортепіанна музика, львівська композиторська школа, культура другої половини ХХ ст., етнохарактерність.

Постановка проблеми. Львівська композиторська школа другої половини ХХ ст. розвивалась за дуже складних ідеологічних умов, з одного боку, зазнаючи тиску радянської ідеології, з іншого ж – наперекір усім офіційним директивам, плекаючи національні традиції. В зв'язку з цим натуральний вільний плин мистецької еволюції, притаманний усій художній культурі краю впродовж століть, зазнає суттєвих змін, викликаних необхідністю говорити

«езоповою мовою» і певним чином коригувати використання інноваційних засобів виразовості. Тому, хоча звукопис і надалі залишається важливою частиною виразової системи композиторів, він трактується вже дещо в іншому ракурсі. Хоч митцям доводиться уникати використання суто авангардних прийомів, які б дозволили радикально розширити межі звукового колориту, все ж помічаємо доволі суттєве оновлення звукописного архетипу, передусім завдяки «новій фольклорній хвилі», що мала суттєвий вплив на представників львівської школи: насамперед, на Мирослава Скорика і Богдану Фільц, згодом – на їх послідовників Віктора Камінського, Ганну Гаврилець, Юрія Ланюка, Олександра Козаренка, молодшу генерацію: Б. Фроляк, Б. Сегіна, М. Шведа, Л. Сидоренко, О. Мануляка, М. Олійник та ін.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчість згаданих митців (особливо ж доробок М.Скорика та Б.Фільц) постійно викликала зацікавлення музикознавців та знайшла наукове осмислення у численних монографіях, статтях, розвідках М.Загайкевич, С.Павлишин, Л.Кияновської, О.Коменди, К.Івахової, І. Коханик, Р.Стельмашука, Б.Сюти, О.Фрайт, О. Грабовської та ін. Сучасні дослідники у своїх працях підняли доволі об'ємний спектр проблематики: від біографічних та загальних питань характеристики творчості до висвітлення більш прицільних аспектів обраного специфічного спрямування. І хоча перелік цих досліджень вельми обширний, проте в жодній із згаданих праць не аналізувався спеціально аспект звукопису фортепіанної музики.

Відтак **метою** поданої статті стало висвітлення звукописних характеристик у фортепіанній творчості львівських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Необхідно також зробити уточнення щодо обраних фортепіанних артефактів. Оскільки звукопису у творчості Мирослава Скорика присвячена окрема стаття¹, то його музика не розглядатиметься в даному тексті. Так само не торкатимемося фортепіанної творчості А.Кос-Анатольського, що теж входить у хронотоп і регіональний ареал, представлений в статті, зважаючи на об'ємний матеріал, присвячений його спадщині. Натомість в руслі львівської традиції розглядаємо композиторів, що,

¹ Посікіра-Омельчук Н. М. Колористична палітра фортепіанних творів М. Скорика (на прикладі раннього циклу «В Карпатах»). *Українська культура: минуле, сучасність, шляхи розвитку*: наук. збірник. Вип. 28. Рівне: РДГУ, 2018. С. 164 – 171.

хоча і формально належать до київського композиторського осередку, своїм ментальним корінням, вихованням, навчанням, глибинно споріднені з львівською традицією. Це, зокрема, Богдана Фільц, Ганна Гаврилець, а також волинський композитор — Віктор Тиможинський.

Виклад основного матеріалу. Звертаючись до панорами західноукраїнської фортепіанної музики другої половини ХХ століття, наголошуємо, що витoki звукопису формуються в ній двома засадничими чинниками: фольклорною лексикою усього етнічного розмаїття регіону, відповідним переосмисленням імпульсів «нової фольклорної хвилі» та неостильовими прототипами зоахідноєвропейського мистецтва.

Карпатський колорит — від закарпатського до лемківського субетнічних варіантів — представлений у творчості Богдани Фільц (1932), композиторки, вагому частину творчому доробку якої складають фортепіанні цикли етнохарактерного змісту. Випускниця Львівської консерваторії історико-теоретичного факультету (1956), аспірантури в ІМФЕ імені М. Рильського (1962) під керівництвом Л. Ревуцького та композиторського факультету у Львові (1968) по класу С. Людкевича, мисткиня пов'язала життя із Києвом. Проте, любов до малої батьківщини промовисто проявилася у переважній більшості творів композиторки.

Стосовно особистості Б. Фільц доречно застосувати той вислів, яким характеризує Л. Кияновська родину М. Скорика — «блискучий родовід» [4, с. 110], адже батьки композиторки, що також зазнали сталінських репресій, від яких загинули, були представниками еліти галицької інтелігенції. У статті «Коріння мого роду» Богдана-Марія Фільц розповіла, що мати Ярослава, яка походила із старовинного українського роду Савчинських, який належав до герба Сулими (зауважимо, як і рід Сулими-Стравинських, до якого належав композитор світової слави), що має витoki від ХVІІ століття, була прекрасною піаністкою, а також філософінею з університетським дипломом, поліглоткою зі знанням грецької і латини. По цій лінії Б. Фільц є племінницею славетної Соломії Крушельницької. Батько — адвокат, головою Яворівського відділення «Просвіти», що заснував місцеву філію Львівського вищого музичного інституту ім. М. В. Лисенка. Родинні зв'язки також поєднують композиторку з такими видатними особистостями, як письменник і священник Григорій Савчинський, художниця

Ярослава Музика, піаністка Ірина Негребецька, із близькими друзями родини Василем Барвінським і Станіславом Людкевичем [12], який відіграв провідну роль у становленні особистості композиторки як наставник у консерваторії. Окрім того, на композиторку значний вплив справив педагог в аспірантурі Л. Ревуцький, відомий як національний діяч та композитор із особливо шанобливим ставленням до фольклору.

Отож, фольклорні витоки стали основою багатьох творів Б. Фільц, таких як «Верховинська рапсодія» для симфонічного оркестру (1961), ряд хорових і вокальних творів, у тому числі для дітей та ін. У фортепіанному доробку це Концерт для фортепіано з симфонічним оркестром (1958), який отримав позитивні відгуки М. Колесси, але згодом розкритикований В. Тимофєєвим [11] у праці «Український радянський фортепіанний концерт» і відновлює інтерес до себе у наш час. Це «Карпатські наспіви» для двох фортепіано (1977), а також ряд творів для фортепіано соло, у тому числі сім циклів, серед яких: Три п'єси на тему лемківських народних пісень (1960), «Закарпатські новелети» (1966), «Лемківські варіації» (1972), «Карпатський етюд» (1974), цикли «Яворівські іграшки» (1979–1980), «Шість візерунків» (1983–1986), «Калейдоскоп настроїв» (1996) [8, с. 305–306] та ін., перші з яких хронологічно співпали із «ною фольклорною хвилею» в українській музиці, яскравим представником якої є Богдана Фільц.

З точки зору тематики нашого дослідження цікавим є цикл «Музичні присвяти», в якому написано сім «портретів-замальовок» особливо близьких для мисткині композиторів. У кожній названій п'єсі впізнаваними є цитати з творів «змальованих» композиторів, а саме: «Відлуння минулих літ» із темою солоспіву Д. Січинського «Бабине літо» («Гей, летить павутиння») на слова М. Гавалевича; «Спомин» пам'яті С. Людкевича, де звучить тема солоспіву «Гайна» («Хтось мене ще пам'ятає») на вірші Олександра Олеся, «Сумна пісня» з темою «Думки» для фортепіано В. Барвінського, «Меланхолійний вальс» на мотиви солоспіву А. Кос-Анатольського на вірш І. Франка «Ой ти, дівчино, з горіха зерня», «Ліричний прелюд» із заспівом на мотив хору Є. Козака «Вівчарик», «Скерцо» із коломийковим тематизмом із Сонатини М. Колесси та «Елегія» із використанням тематичного матеріалу «Пісні для фортепіано» Л. Ревуцького [2]. Таким чином, авторка передає «портретні риси»

композиторів крізь призму «знакових», популярних тем, власного індивідуального бачення й особливо шанобливого ставлення.

Багата, в імпресіоністичній традиції, колористика притаманна циклу «Калейдоскоп настроїв» (1996), тематизм усіх трьох п'єс якого має гуцульські фольклорні витоки. Композиторка «малює» враження від карпатських краєвидів, використовуючи розмаїту, насичену палітру барв через застосування гуцульської ладовості, ритмоінтонаційних коломийкових структур, властивої для народного інструменталізму мінливості. Це елегійна «Пісня-роздум», стрімка «Коломийка» з імітацією гри трієстих музик та розмаїто-колористична, змальована імпресіоністичними барвами «Фантазія контрастів». Понад тим, «в концепції циклу переважає властивий імпресіонізму фактор імпровізаційності, розмитості гармонічних і структурних утворень» [2, с. 5]. Ці три п'єси постають, на нашу думку, як «настроєві етюди» на основі характерних етнічних пейзажних замальовок.

Неоромантичний первінь із імпресіоністичними рисами, змальованими подекуди то «вкрапленнями», то «широкими мазками», то тонкою сецесійною орнаментальністю, є основою Трьох п'єс на тему лемківських народних пісень (1960) та «Закарпатських новелет» (1966), при цьому останні апелюють до одного із провідних імпресіоністично-символістських жанрів – новелети, відомої за літературними мініатюрами Петера Альтенберга та ін.

Картинна звукописність характеризує «Лемківські варіації» (1972), в яких тема і чотири варіації, по суті, є мініатюрами – картинами-настроями з різними ракурсами показу етнічної пісенно-танцювальної стихії. Світла, яскрава синкопована тема в A-dur розвивається у зображально-колористичному напрямку із закличними карпатськими інтонаціями у фактурному ускладненні, регістровому розширенні, із ефектами *glissando* та ін. Наступні варіації постають як картини із граціозно-вальсовим, активно-коломийковим, елегійним та блискучо-танцювальним настроєвими стрижнями.

З точки зору гуцульсько-сецесійної стилістики надзвичайно показовим є цикл «Шість візерунків» (1983–1986), написаний композиторкою паралельно із циклом «Писанки» для фортепіано (1982–1988) О. Козаренка, до якого, до слова, звертатимемося далі. Авангардні риси неофольклоризму «... візерунків» представляється у

п'єсах Б. Фільц тонким графічним звукописом, переважно у високому регістрі, – «ламаними» лініями, пуантилістичними штрихами-вкрапленнями тощо. Вже перший «візерунок» демонструє елементи серійності тематичним утворенням « $e^3 - f^2 - b^2 - a^1 - des^2 - h^2 - es^1$ », викладеним широкою «емансиповано-дисонантною» інтервалікою, а у наступних п'єсах звукообразальними та звукоімітаційними засобами слухачеві передається усе різноманіття гуцульської прикладної декоративності, представлені у винятково яскравій барвистій гамі ладогармонічних засобів.

Трансформацію звукописного фортепіанного архетипу крізь призму постмодерністського бачення спостерігаємо у надзвичайно популярному циклі «Писанки» для фортепіано (1982–1988) — одному із ранніх опусів Олександра Козаренка, випускника класу композиції М. Скорика у Київській консерваторії, фортепіано – В. Воробйова та музикознавства – І. Ляшенка, сучасного львівського мистця. Згодом ця лінія у творчості композитора продовжиться такими яскравими творами для інших виконавських складів, як «Пасакалія на галицьку тему» (1989), «Дві пісні з Покуття» для голосу і камерного оркестру (1990), «Інвенції» (1990), «Concerto Rutheno» (1991), «П'ять весільних ладкань з Покуття» для народного голосу і камерного ансамблю (1992), «Три лемківські пісні» для тенора і фортепіано або струнних (2010), «Три гуцульські коляди» для мішаного хору а cappella (2013) [6] та ін.

Цикл «Писанки» є особливим у творчості композитора, уродженця «серця Гуцульщини», – його створення знаменно збіглося з часом відкриття на малій батьківщині мистця Музею писанкового розпису (або музею «Писанка»), єдиного такого роду у світі. Ця композиція – прояв тонкого відображення карпатського світовідчуття крізь індивідуальну, постмодерну призму художнього мислення автора. До згаданого циклу О. Козаренка можна вести паралелі і від відомого циклу «Відображення» ор. 16 Б. Лятошинського, написаного у ранній, модерністський період творчості київського Майстра. У концептуальному вирішенні творів – від лінії, започаткованої М. Скориком, який новаторським чином поєднав карпатський фольклор, новітні композиційні техніки та джазові виразові риси в єдиному музичному вираженні (твори «нвої фольклорної хвилі» – фортепіанний цикл «В Карпатах», «Гуцульський триптих» для симфонічного оркестру, «Карпатський концерт» для великого симфонічного оркестру та ін.). Ще одним

«знаковим» у цьому контексті твором бачимо «Орнаменти» для гобою, арфи та альта Л. Грабовського, написані наприкінці 1960-х, що також представляють хвилю українського неофольклоризму, та в яких, за словами С. Павлишин, «графічність поперемінного беззупинного двоголосного руху асоціює з народною вишивкою», що у контексті творчості мистця, для якої притаманні «переходи від експресіонізму до граничної статичності, мінімалізму і репетитивності» та передача національного через узагальнене, духовне [9, с. 222]. Подібні властивості можемо відмітити і в певних творах О. Козаренка, передані із властивими композиторові камерністю та мініатюризмом як питомими рисами музичного мислення. Паралелі вбачаємо і у створеному у ті ж 1980-ті рр. циклі «Шість візерунків» (1983–1986) Б. Фільц, п'єси в якому подібно ж сповнені тонкої гуцульсько-сецесійної графічності та орнаментальності.

О. Козаренко створив п'ять «Писанок», перші з яких написані під час навчання у Львівському музичному училищі під керівництвом Михайла Лемішка, а наступні – в консерваторські роки в класі М. Скорика. У кожній із п'єс, що виходять до циклу, новим, оригінальним чином представлені та переосмислені характерні гуцульські ритмоінтонаційні, ладові, тембральні та інші риси, втілені у коломийковому тематизмі, поєднані із джазовими ритмоінтонаційними комплексами і способами розвитку. Все це подано у домінуванні імпровізаційності (притаманної як для гуцульського народно-інструментального, так і для джазового типів музичного мислення), мозаїчності викладу (складання) тематизму та крізь призму нового, вже постмодерного світовідчуття, внаслідок чого звукописний архетип фортепіанної музики отримав нові, яскраві образні варіанти.

Так, поєднання коломийкового та джазового тематизму у першій «Писанці» – *Andante* – подається крізь призму гострої графічності з чітко прописаною канвою у басовій партії – «ламанною» лінією, що розпочинається на *pp* від «*C*» великої октави і звучить із вільною ритмікою та акцентованою характерною лідійською квартою. Ця канва переноситься вище – від «*e*» малої октави, згодом від «*d*» першої (запис на трьох нотних станах, редакція Х. Блажеквич-Чаплін), в результаті звучання набуває поліфонічного розвитку з елементами елеаторики і, насамкінець, звучить лінійним п'ятиголоссям із пронизливо-дисонуючою інтервальністю. У

наступних епізодах композитор створює яскраві колористичні та звуконаслідувальні ефекти завдяки використанню сонорних прийомів – співставленню і «перегуках» регістрів, ніби відлуння у горах, акорди-грона на *glissando* тощо.

У другій п'єсі – *Giocoso* – звукопис набуває різноманітних виявів у втіленні «гострих» образно-тематичних сфер, шкала яких – від рубатності до токатності, де яскраво виявляється ударна специфіка фортепіано, представлена крізь етнічну призму, знаменована гуцульською ладовістю. Звукопис у цій «Писанці», передусім, має графічну природу, закладену вже у початковому імітаційному принципі накладення ліній. Згодом, у токатному фрагменті можемо говорити про елементи точкового (пуантилістичного) рисунку.

Третя «Писанка» – *Andante* – написана на основі весільної народної пісні «Калинові квіти» з Покуття, записаної О. Кольбергом: «Калинові квіти, калинові квіти, кланяються вам діти...»¹. Твір вальсової жанрової природи містить яскраві колористичні ефекти, насамперед, завдяки використанню кластерності – вже сама тема, що виникає на фоні акордів супроводу, після першого унісону звучить грайливими секундами, які творяться рухом голосів-ліній; згодом кластерність є головним виразовим засобом у кульмінації. Також можемо говорити про певні ознаки гуцульської сецесійності в окремих моментах композиції, що неначе створює ефект «заквітчаності» фактури.

П'єси четверта і п'ята, що також мають витoki у весільному народно-інструментальному фольклорі Гуцульщини (зокрема села Мишин Коломийського району Івано-Франківської області), трактуються автором як мікроцикл [6, с. 60].

У першій із них – *Tranquillo* – карпатська атмосфера змальовується крізь призму народної інструментальності із характерною мелзматикою та рубатної імпровізаційності. Початкова тема, що рухається від оспіваного квінтового до основного тону, розвивається у мінливій ладовій сфері на основі гуцульського, дорійського ладів із чергуванням альтерованих та діатонічних ступенів, що, в сукупності, створює враження «думового ладу». У п'єсі співставляються два розділи – перший із «прозорою» гомофонно-гармонічною фактурою, де викладається тема, та

¹ Подається за збіркою «Фортепіанні твори львівських композиторів» у редакції та упорядкуванні Христини Блажкевич-Чаплін [1].

другий – із колористичними ефектами та, між ними, тонкою орнаментикою на основі головного тематичного елемента.

Остання п'єса – *Ritmico* (також на основі інструментальних награвань із села Мишин Коломийського району Івано-Франківської області) – вводить у сферу екстатичної танцювальної гуцульської стихії, що перегукується із відповідним епізодом із «Карпатського концерту» М. Скорика, в якому коломийка «проростає» у джазову стилістику. Вже у початковому епізоді *misterioso* чуються ефекти колористичного звукопису, де регістрово-тембровими барвами змальовано образи карпатської фантастики, та графічного – у гострій токатності невпинного руху. Ці два види звукопису у взаємодоповненні застосовуються протягом усього твору і найбільш яскраво звучать у кульмінації, сповненій стихійної сили коломийково-джазової природи.

Аналізуючи, як музикознавець, проблему національної інтонаційності у композиторській творчості через декілька років після створення «Писанок», О. Козаренко написав, що «музична практика сьогодення ... підтверджує актуальність національної музичної інтонаційності як основи композиторської творчості. Вкрай ускладнена «музична матерія» сучасності, що відображає непрості явища і процеси навколишнього світу в їх постійній динаміці, вимагає оновлення і, можливо, деякого спрощення засобів. Тут знову виявилася унікальна здатність етномузичної інтонаційності гнучко реагувати на зміну естетичних пріоритетів, пропонувати нові музичні ідеї або знаходити відповідники найновішим технікам у своїх глибинних пластах» [5, с. 17]. Можемо додати, що у циклі мистця вказана етномузична інтонаційність стала надзвичайно вдячним матеріалом для відображення естетики доби, передусім, через яскраві звукописні риси усіх п'єс циклу.

Продовження лінії фортепіанної звукописності, закладеної Василем Барвінським і сучасниками, здійснюється в окремих взірцях з доробку Віктора Камінського (1953) – вихованця класу композиції Володимира Флиса у Львівській консерваторії імені М. В. Лисенка (1977), аспірантури у Тихона Хреннікова у Московській консерваторії імені П. І. Чайковського (1986) [8, с. 124].

Творчість мистця містить ряд творів різних жанрів, що характеризуються рельєфним звукописом. Це колоритна палітра триптиху із «живописною» назвою «Карпатські акварелі» для

оркестру народних інструментів (1986), графічний звукопис п'єси «Urlicht-irlicht» для флейти соло (1997) та ін.

Показовими з точки зору символізму втілення образності у доробку В. Камінського є Скрипковий та Фортепіанний концерти. Концерт для скрипки з оркестром «Різдвяний» на символічному рівні втілює задекларовану ідею через вільне цитування тематизму прадавнього «Щедрика», який видозмінюється у процесі розвитку твору – від постмодерно-хімерного на початку твору до світлого, урочистого у фіналі, де для показу перемоги світлої ідеї Різдва Христового вводяться також Богородична колядка як символічний «іконописний знак» та імітація звучання святкових дзвіночків-дзвонів, здійснені з особливою звукописною майстерністю.

Особливими звукоживописними властивостями у камерно-інструментальній творчості для різних складів характеризуються інструментальне тріо «Голоси прадавніх гір» для кларнета, фагота і фортепіано з неабиякою колористичністю викладу, «Der Wanderer und sein Schatten» за Фрідріхом Ніцше («Мандрівник і його тінь») для скрипкового дуєту, де на домінуючі позиції виходять створення філософсько-узагальненої тематичної картини, графічність та ін. При цьому інструментальна камерність та пов'язаний із нею первінь тонкого, всепроникаючого ліризму є провідними у творах композитора різних періодів і жанрово-стильових вирішень, у різних гранях цієї камерності – «від її філософського розуміння як самозаглиблення у інтимно-духовну сферу до суто професійного інтересу, формування різних за колористикою тембральних зіставлень і “мікстів”» [3, с. 22]. У фортепіанній спадщині композитора – Соната (1975), «Каприз» (1995), Фортепіанний концерт пам'яті Василя Барвінського (1995), каприччіо «Іскорки» (1996) та інші твори.

Домінуючі ліризм і камерність, довершеність мелодичних ліній і колорит гармоній, на нашу думку, зумовили особливий звукопис мистця, до одного із фортепіанних прикладів якого звернемося в наступній аналітичній розвідці.

Основний тематизм одночастинного, поемного за будовою і неоромантичного за стилістикою Фортепіанного концерту характеризує постмодерна музично-мовна трансформація октавності в емансиповану дисонантність, представлену збільшеною октавою, дуодецимою, квінтдецимою, прімою, а відтак – експресивність і напруженість ліричного первня, представленого високим ступенем

звукотису – лінійною витонченістю мелодії та колоритною барвистістю кластерних гармоній. Так, наприклад, у партії фортепіано, що викладає тему головної партії, на початку твору накладаються одна на одну дві нечісті октави – зменшена у низькому регістрі, оперта на кластерне гроно, та збільшена, що виростає у збільшену нону і збільшену дуодециму – у високому, в мелодичній лінії, де згодом багаторазово повторюється гармонічна зменшена октава. На нашу думку, вже у цієї ключової для Концерту теми є особливий символізм, пов'язаний із постаттю Василя Барвінського – питомий мелодизм, тонка фактура із звивистими мелодичними лініями, що віддалено, як алюзія, нагадують сецесію, і кластер – нововведення 1910-го року. Ця тема графічно нагадує музично-риторичну фігуру хреста, а в її розвиток закладена особлива драматична експресія вислову, як свідчення про трагедію мистця. До неї приєднується тема молитви «Господи, помилуй», інтонації якої проникають у побічну партію і отримують кульмінаційний виклад у каденції соліста, а в репризі зустрічаємо графічний нисхідний хроматичний хід, що також являє собою музично-риторичну фігуру із семантикою страждання.

Ще одним «промовистим» знаком-символом є цитата з другої частини Фортепіанної сонати В. Барвінського у просвітленому сіс-толі, розміщена у кульмінаційній точці концерту, після проникливого соло альту. Відповідно до своєї катартичної функції, уведення цієї теми має вагому роль, пов'язану зі зміною колориту звучання – після максимально загостреного і драматичного воно, контрастним чином, у співставленні, набуває елеґійно-світлого забарвлення, притаманного творчості В. Барвінського в цілому, що додатково характеризує світлу, делікатну постать мистця.

Таким чином, погоджуйчись із твердженням, що «Фортепіанний концерт пам'яті Василя Барвінського утверджує піднесену ідею незламності людського духу та вражає слухачів яскравою експресією музичного вислову, модерними прийомами звукобарви» [10], у контексті нашого дослідження акцентуємо особливу символічність як концептуального, так і музично-мовного вирішення твору.

Серед інших творів, в яких виявляємо різні способи трансформації різних, і взаємодоповнюючих і протилежних за своєю суттю, засад живопису, є фортепіанне каприччіо «Fünkchen» – «Іскорки», яке промовисто демонструє шляхи оновлення звукописного архетипу на межі ХХ–ХХІ століть.

Насамперед зауважимо, що твір відносимо до композицій, в яких із високим ступенем умовної «подібності» трансформовано живописний жанр замальовки. У цьому контексті пригадаємо твори узагальнено-гумористичної образної сфери, до якої входить жанр каприччіо, наприклад, Гумореску або «Квочку» С. Людкевича, «Жаб'ячий вальс» В. Барвінського та інші твори. Проте, зважаючи на програмну назву, найбільш близькою за образно-емоційним змістом є, очевидно, фантазія «Вітрогони» О. Нижанківського, написана, як відомо, як звукообразження пустотливих дітей, що пробігали кімнатою, де працював композитор.

Для музичної тканини каприччіо «Fünkchen», що має яскраві образні асоціації у зв'язку з програмною назвою, притаманне поєднання декількох контрастних способів звукопису.

Перший – це графічний, рисунковий звукопис, що полягає у написанні-черканні чітких, повторюваних нисхідних штрихів основного тематизму твору, які у поєднанні створюють широкі лінії. Цей самий тип використовується у стрімких пасажах, що періодично з'являються у творі. Вказані вище штрихи написані двоголосними співзвуччями, тому окремо можемо розглядати ці інтервальні ряди як пуантилістичні послідовності із різної величини терцій і секунд, що швидко мерехтять, неначе іскорки, у беззупинному русі із секвентними, варіантними та іншими повтореннями, а відповідно – вбачати у них другий тип звукопису. У метрично-змінному епізоді (в якому виникають яскраві паралелі із «Прелюдією методом Далькроза» Василя Барвінського) лінеарність позбавляється гостроти графічного штриха і набуває квазіорнаментальних рис, що викликає аналогії із сецесійною орнаментальністю, проте, лише зовнішньому рівні. І нарешті, цілісне звучання твору дає підстави стверджувати про токатність як специфічний спосіб мислення.

Таким чином, каприччіо «Fünkchen» Віктора Камінського є прикладом активної трансформації засад живопису у сучасній фортепіанній музиці.

На межі ХХ–ХХІ століть естетичні тенденції постпостмодернізму зумовили найсміливіші експерименти у сфері фортепіанної виразовості зі звуковою барвою та лінією, що відобразилося у низці нових творів.

Серед найбільш відомих композицій – фортепіанний цикл «Гравітації» київської композиторки, уродженки Галичини Ганни Гаврилець (1958), випускниці класу Володимира Флиса у Львівській

консерваторії імені М. В. Лисенка (1982) та класу Мирослава Скорика в аспірантурі Київської консерваторії імені П. І. Чайковського (1984). Звукописними рисами позначені низка творів, в яких втілено прадавню архаїку (музично-сценічне дійство «Золотий камінь посіємо...», Концерт для жіночого хору на народні тексти «Крокове колесо» та ін.), ладотональний і гармонічний колорит є вагомим засобом і в творах духовної тематики («Боже мій, нащо мене Ти покинув?») для мішаного хору), показовими є барва і графіка камерних творів, зокрема, таких, як «Екслібриси» для скрипки соло, «Осіньна музика» для саксофона-тенора і фортепіано, «Експресії» для струнного квартету та ін.

Фортепіанний цикл «Гравітації» є яскравим прикладом поєднання графічності і колористичності виразу у мікроциклі (дослідники відзначають аналогії з А. Веберном), в якому, за словами І. Коханик, через низку композиційних, ладогармонічних, семантичних особливостей, зокрема, септимової лейтінтонації, «реалізується ідея нестійкої рівноваги» [7, с. 59], у творенні якої ключова роль належить лаконічній манері композиторського письма, класичному відчуттю форми, камерності висловлювання, відчуттю простору, тонкому промалюванню деталей, виділенню ключової інтонації та її варіантним перетворенням, імпровізаційній свободі у поєднанні з чіткою логікою композиційно-драматургічного розвитку, вишуканій красі мелодизму; ці «глибинні риси» індивідуального стилю композиторки, породжені її романтичним світосприйняттям, «органічно вписується у контекст метастиліо... сучасної української музики» [7, с. 67].

Звукопис на початку XXI століття – це також неосимволістський «Спів диких трав» Віктора Тиможинського, написаний у рубіжному 2000 році, та низка інших творів, наприклад ті, що увійшли до спеціальної програми Йозефа Ерміна «Сучасна академічна музика польських та українських композиторів», – «Illuminatio I або три враження» Остапа Мануляка, «Postludium» Богдана Сегіна, «Rythmos» Любави Сидоренко, «Stück» Богдани Фроляк, «Відзвуки» Михайла Шведа та ін.

Висновки. Названі вище твори демонструють явище радикального оновлення звукопису фортепіанної музики. Це проявляється у великій ролі пуантилізму, який є одним із наслідкових явищ імпресіонізму, а також сонористики як способу творення образності та водночас її головного виразового засобу у

загальній системі координат музичного простору і часу. Власне у цих напрямках вбачаємо два головних перспективних шляхи процесу оновлення звукописного фортепіанного архетипу у музиці західноукраїнських композиторів початку XXI століття. Також, розглядаючи в площині ретроспективи еволюцію даного архетипу як такого, варто відзначити вагомий вплив неофольклористичних тенденцій 1960-х, які додатково зумовили трансформацію попередньо сформованого принципу звукопису, збагативши палітру його виразових засобів знаковою етнохарактерністю як інтонаційних, так і метро-ритмічних структур. Тож, на період сьогодення звукопис фортепіанної музики володіє широким спектром прикметності, в якому поєднуються і синтезують різноманітні чинники музичної виразовості, проте визначальним стрижнем все ж постає сонористичний аспект з його особливою увагою до тембро-барвного первня.

Література

1. Блажеквич-Чаплін Х. Передмова. *Фортепіанні твори львівських композиторів*. Львів, 2002. С. 3–4.
2. Загайкевич М. Фортепіанна творчість Богдани Фільц. *Богдана Фільц. Фортепіанні цикли*. Тернопіль: Астон, 2002. С. 3-6.
3. Кияновська Л. Камерність в індивідуальних трансформаціях творчості Віктора Камінського. *Наукові збірки ЛНМА імені М. В. Лисенка*. Львів, 2015. Вип. 34 : *Виконавське мистецтво. Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика*. С. 21–28.
4. Кияновська Л. Мирослав Скорик: людина і митець. Львів: вид-во журналу «Ї», 2008. 592 с.
5. Козаренко О. Національна інтонаційність у композиторській творчості. *Народна творчість та етнографія*. Київ, 1993. № 3. С. 13–18.
6. Коменда О. Олександр Козаренко – піаніст, композитор, музикознавець. Луцьк : Вежа-друк, 2017. 252 с.
7. Коханик І. «Гравітації» для фортепіано Ганни Гаврилець: поле тяжіння індивідуального стилю композитора. *Київське музикознавство*. Київ, 2018. Вип. 57. С. 59–70.
8. Муха А. Композитори України та української діаспори : довідник. Київ: Музична Україна, 2004. 351 с.
9. Павлишин С. Музика двадцятого століття. Львів : БаК, 2005. 232 с.
10. Строй І. Зоряний час Віктора Камінського. *Поступ*. 2003. URL: <http://viktor-kaminsky.at.ua/publ/1-1-0-16>
11. Тимофеев В. Український радянський фортепіанний концерт. Київ : Музична Україна, 1972. 220 с.

12. Фільц Б. Коріння мого роду. *Музична україністика: сучасний вимір*. Київ, 2010. Вип. 5. С. 279-297.

References

1. Blazhkevych-Chaplin, Kh. (2002) Peredmovna. *Fortepianni tvory lvivskykh kompozytoriv*. Lviv, S. 3-4 [in Ukrainian].
2. Zahaikvych, M. (2002) Fortepianna tvorchtst Bohdany Filts. *Bohdana Filts. Fortepianni tsykly*. Ternopil: Aston, S. 3-6 [in Ukrainian].
3. Kyianovska, L. (2015) Kamernist v indyvidualnykh transformatsiiah tvorchtosti Viktora Kaminskoho. *Naukovi zbirky LNMA imeni M. V. Lysenka. Issue 34:Vykonavske mystetstvo. Kamerno-instrumentalni ansambl: istoriia, teoriia, praktyka*. Lviv, S. 21-28 [in Ukrainian].
4. Kyianovska, L. (2008) Myroslav Skoryk: liudyna i mytets. Lviv: vyd-vo zhurnalu «Yi» [in Ukrainian].
5. Kozarenko, O. (1993) Natsionalna intonatsiynist u kompozytorskii tvorchtosti. *Narodna tvorchtst ta etnohrafiiia*. №. 3. Kyiv, S. 13–18 [in Ukrainian].
6. Komenda, O. (2017) Oleksandr Kozarenko — pianist, kompozytor, muzykovedets. Lutsk : Vezha-druk [in Ukrainian].
7. Kokhanyk, I. (2018) «Hravitatsii» dlia fortepiano Hanny Havrylets: pole tiazhinnia indyvidualnoho styliu kompozytora. *Kyivske muzykovedstvo*. Issue 57. Kyiv, S. 59–70 [in Ukrainian].
8. Mukha, A. (2004) Kompozytory Ukrainy ta ukrainskoi diaspory: dovidnyk. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
9. Pavlyshyn, S. (2005) Muzyka dvadtsiatoho stolittia. Lviv: BaK.
10. Stroi, I. (2003) Zorianyi chas Viktora Kaminskoho. *Postup*. URL: <http://viktor-kaminsky.at.ua/publ/1-1-0-16>
11. Tymofeiev, V. (1972) Ukrainskyi radianskyi fortepiannyi kontsert. Kyiv: Muzychna Ukraina [in Ukrainian].
12. Filts, B. (2010) Korinnia moho rodou. *Muzychna ukrainistyka: suchasnyi vymir*. Issue 5. Kyiv. S. 279-297 [in Ukrainian].

Nataliya Posikira-Pmelchuk – Postgraduate Student, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine). E-mail: posikira@ukr.net
ORCID 0000-0002-9011-2676

Peculiarities of the piano sound recording in the music pieces of Lviv composers of the latter half of the twentieth century - early twenty first century

The present article is concerned with specific characteristics of sound recording of the piano compositions by Ukrainian composers associated with Lviv artistic tradition: Bohdana Filts, Oleksandr Kozarenko, Viktor Kaminsky, Hanna Gavrylets, Viktor Tymozhynsky. It is pointed out that the origins of sound recording are formed in the piano artifacts of these

composers by two fundamental factors: the folklore vocabulary of the entire ethnic diversity of the region, the relevant reinterpretation of the impulses of the "new wave of folklore", and neo-style prototypes of the art of Western Europe.

The investigated pieces of music demonstrate the updating of sound recording, corresponding to the aesthetic needs of the "time and place". On the one hand, the bright ethnic originality of sound recording palette addressed the mental worldview, the ethnic archetypes at the time of domination of Soviet ideology and during the formation of independent Ukraine in the 1990s - early 2000s. On the other hand, the refined, rather moderate use of harmonious and textured coloristics, intrinsic to the new world aesthetic and stylistic trends, reflected the specifics of Lviv school of composers, not prone to radical experiments.

The article is summarized by the fact that the technique of the piano sound recording was originally developed in compositions of the younger generation of Lviv composers, including "Illuminatio I or three impressions" by Ostap Manulyak, "Postludium" by Bohdan Sehin, "Rythmos" by Lyubava Sydorenko, "Stück" by Bohdana Frolyak, "Echoes" by Mykhaylo Shved, etc. It is manifested in the role of pointillism and sonorism as a way of creating figurativeness and at the same time its main medium of expression in the general coordinate system of musical space and time. In these areas we see two main promising ways to update the sound recording piano archetype in the music of Western Ukrainian composers.

Key words: *sound recording, piano music, Lviv school of composers, culture of the latter half of the twentieth century, ethno-characteristic.*

Стаття поступила до редакції 04.12.2019, прийнята до друку 04.01.2020.

УДК 78.27; 78.421

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2020.46.162.173>

Оксана Рапіта

ФОРТЕПІАННА СОНАТА ЗИНОВІЯ ЛИСЬКА: СТИЛІСТИКА І ВИКОНАВСЬКА ТРАДИЦІЯ

Рапіта Оксана Михайлівна – народна артистка України, професор, завідувач кафедри спеціального фортепіано ІІ, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів (Україна). E-mail: dragan.rapita@gmail.com

ORCID 0000-0001-5502-7807

Фортепіанна соната Зиновія Лиська: стилістика і виконавська традиція

Доробок галицьких композиторів міжвоєнного періоду надто довгий час був вилучений з концертного репертуару і, відповідно, втрачена його виконавська традиція. Практично весь радянський період він або цілковито замовчувався, або ж в авторитетних музикознавчих джерелах настійливо підкреслювалася думка про його меншовартість. Можливість досліджувати і виконувати його почала відроджуватися лише в роки здобуття незалежності України. Проте початковим етапом стали саме наукове дослідження і відтворення історичної пам'яті: специфіки політичної і культурної ситуації, соціальної і національної значимості композиторської творчості та концертної діяльності, джерел професіоналізму і здобутків, визнання митців на батьківщині і поза її межами. Наступним кроком стало видання тематичних та авторських збірок, а доступність нотних видань відкрила для зацікавлених виконавців можливість для повернення в суспільну свідомість вагомих імен творців української музичної культури Галичини першої половини ХХ століття, а їх творів – у виконавську традицію. Незважаючи на те, що музикознавчі дослідження музичної культури Галичини цього періоду рясніють докладною аргументацією небуденної мистецької вартості, прискіпливими компаративними аналізами, оцінками знаменитих сучасників, захопленими анонсами архівної преси – до її справжнього повернення і утвердження досі дуже далеко.

Мета роботи - розкрити мистецькі вартості і виконавський потенціал доробку одного з композиторів-сучасників С. Людкевича, Зиновія Лиська. Методологію дослідження визначив комплекс методів: аналітичний метод – при вивченні наукової літератури; історичний – при аналізі особливостей формування традицій виконавства та засад фортепіанної творчості і виконавства в контексті мистецько-культурного життя Західної України; ретроспективний і структурно-системний у ході аналізу джерел. Наукову новизна дослідження обумовлює підхід до розкриття процесу формування інтерпретаційної версії сонати з позицій історичної поінформованості. Історія виконання Сонати для фортепіано Зиновія Лиська має достатньо складний шлях. Між останнім (фрагментарним) виконанням сонати у Львові Галею Левицькою у 1935 році та її відродженням паралельно в авторському проекті «Галицький контекст» та в «Ukrainian Live Tour» пройшло понад 80 років. Проте вона знову викликає у слухачької аудиторії заслужене зацікавлення і емоційний відгук, будучи твором національного характеру, небуденного мистецького вирішення і високої

композиторської майстерності. Комплексне наукове дослідження культурного контексту, видання нот, залучення твору в концертні програми в різних виконавських прочитаннях і, зрештою, запис у фонди Українського радіо – це ті необхідні кроки, які закладають підґрунтя для закріплення твору у виконавській традиції.

Ключові слова: українська фортепіанна соната, тип виконавської інтерпретації, традиції концертування, композиторська творчість.

Постановка проблеми. Доробок галицьких композиторів міжвоєнного періоду надто довгий час був вилучений з концертного репертуару і, відповідно, втрачена його виконавська традиція. Практично весь радянський період він або цілковито замовчувався, або ж в авторитетних музикознавчих джерелах настійливо підкреслювалася думка про його меншовартість. Можливість досліджувати і виконувати його почала відроджуватися лише в роки здобуття незалежності України. Проте початковим етапом стали саме наукове дослідження і відтворення історичної пам'яті: специфіки політичної і культурної ситуації, соціальної і національної значимості композиторської творчості та концертної діяльності, джерел професіоналізму і здобутків, визнання митців на батьківщині і поза її межами. Наступним кроком стало видання тематичних та авторських збірок, а доступність нотних видань відкрила для зацікавлених виконавців можливість для повернення в суспільну свідомість вагомих імен творців української музичної культури Галичини першої половини ХХ століття, а їх творів – у виконавську традицію. Незважаючи на те, що музикознавчі дослідження музичної культури Галичини цього періоду рясніють докладною аргументацією небуденної мистецької вартості, прискіпливими компаративними аналізами, оцінками знаменитих сучасників, захопленими анонсами архівної преси – до її справжнього повернення і утвердження досі дуже далеко.

Давнім прагненням долучитися до цього процесу зумовлена ідея втілення серії концертних програм, названої «Галицький контекст». Вже було кілька концертів із подібним тематичним спрямуванням, зокрема, торік на фестивалях «Контрасти» та «Музика Львова» (м. Київ). У рамках останнього авторкою статті було презентовано програму під назвою «Львівська фортепіанна школа: традиції і сучасність». Подібною за задумом була спільна з Олександром Козаренком програма в Українському Вільному Університеті

(Мюнхен), яка також містила ретроспективу галицької фортепіанної музики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Разом з тим важливо було дещо розширити коло імен і творів, які й надалі залишаються менш відомими. Насамперед, це Зиновій Лисько. Якщо здійснити огляд досліджень, в яких фігурує фортепіанний доробок З. Лиська, слід насамперед виділити дисертацію Володимира Сивохіпа «Діяльність Зиновія Лиська в контексті професіоналізації української музичної культури Галичини» (Львів, 2010) [13] та низку статей вужчого спрямування [14; 15], розвідки Романа Хрипуна та Олександри Німилович [16], публікації митців - його сучасників Василя Витвицького [2], Галини Лагодинської-Залеської [5], Дарії Гординської-Каранович, Романа Кухара, статті словниково-енциклопедичного спрямування (М. Медведика [8], А. Мухи [9], І. Лисенка [6]) та ін.

Мета статті. У 2019 році, в ювілейний рік С. Людкевича, окрім виконання творів самого композитора, гостро постала потреба більше розкрити доробок композиторів першої третини ХХ століття. Цей пласт музики потребує докладнішого вивчення. Важливим видається дослідити та презентувати коло його учнів та послідовників, зокрема, З. Лиська, зрозуміти, наскільки відчувається присутність, своєрідний «творчий подих» маестро, як продовжуються його пошуки. Імена композиторів, які відносно часто виконуються (В. Барвінський, Н. Нижанківський, С. Людкевич та ін.) доволі знані, проте глибина пізнання і обсяг їх творчого доробку на концертних сценах реалізуються далеко не в тій мірі, на яку вони заслуговують.

Виклад основного матеріалу. Скласти уявлення про виконавську історію Сонати виявилось дуже непросто: згадки про її виконання стосуються лише Галини Левицької і Романа Савицького, фігурують лише в кількох дослідженнях Н. Кашкадамової [3] і Оксани Дітчук [4], рецензіях С. Людкевича, Р. Савицького [12], В. Барвінського [1], і А. Рудницького [10; 11], де висвітлюється саме виконавська діяльність Г. Левицької.

З них же можна скласти уявлення про враження найбільш прогресивних і фахово підготовлених сучасників щодо самої композиції: «Соната Зиновія Лиська робить велике враження своїм розмахом, своєю гармонічною структурою і формальною будовою... Вона нагадує пізнього Скрябіна і вчасного Шенберга. Модерне

мистецтво, яке своїм свіжим подихом сьгоднішнього і завтрашнього дня, могло би протиставитися трафаретові і перервати консервативну сонливість установи», – писав про твір традиційно дуже різкий і нещадний в судженнях Антін Рудницький, який сам опановував мистецтво композиції у Берліні, маючи за орієнтири творчість ультрамодерністичних пошуків нововіденської школи і Франца Шрекера [11, с. 3]. Позиції А. Рудницького демонструють його ставлення до нечисленно представленого жанру фортепіанної сонати в доробку композиторів Галичини, а саме В. Барвінського (його фортепіанна Соната *cis-moll* була написана у 1910 році, на самому початку навчання у Празі в класі композиції Вітезслава Новака) та перших зразків дидактичних сонат Бориса Кудрика в академічно-класицистичному стилі, більшість з яких постала в 1930-ті роки, у 1931 році буде завершена Соната на стрілецькі теми самого А. Рудницького.

Характеристика виконавських якостей Г. Левицької переконливо подана у рецензіях В. Барвінського – найбільш послідовного оглядача концертних програм піаністки. Цікавою є його спостереження щодо відбору виконавського репертуару: «П'яністці можна б з того приводу зробити може і закид що вибрала ... твори, які від виконавця вимагають безупинної інтенсивної концентрації у внутрішньому змістовому напрямку, а тим самим і від слухачів вимагають уже деякого вироблення музичного світогляду ... І на тому спирається в основі мистецький профіль нашої п'яністки із так рідкою, а цінною прикметою, яка проявляється в заложенні, що не твір є призначений на те, щоби звертати увагу публіки на особу виконавця, але навпаки виконавець є тим піонером творчого мистецтва, який при виконанні повинен забути на своє зовнішнє "я"» [1, с. 4]. Відгук В. Барвінського характеризує тип інтерпретації Галини Левицької як інтелектуальну, раціональну модель, достатньо нетипову для жінки-виконавиці в сецесійно-імпресіоністичну добу. Імовірно, її формуванню сприяв початок виконавської діяльності у Відні, де в цей період міцніло мистецтво експресіонізму, самі ж програми свідчать про надання переваги великим циклічним концертним формам. Якщо у Відні такий тип концертної діяльності був достатньо усталеним, то ведення новаторських форм концертування на батьківщині було сміливим новаторством, до якого публіці необхідно було призвичаїтися, як і до самих композицій, які вимагали від слухача потужної духовної і

раціональної роботи та ерудиції. Приватні заняття з Егоном Петрі, доїжджаючим професором, який регулярно викладав і концертував у Львові, зміцнили і систематизували виконавські позиції Галі Левицької, допомогли їй у кращому цілісному охопленні форми і драматургії.

Окрім цього, піаністку відрізняла відвага у пошуку інтерпретаційних версій новітніх творів сучасних митців, зокрема українських. Завдяки цьому, вона стала першовиконавицею низки композицій З. Лиська, В. Барвінського, М. Колесси та ін.

Прем'єра Сонати З. Лиська відбулась у концертній програмі, ініційованій «Західноукраїнським мистецьким об'єднанням» (ЗУМО) 31 грудня 1931, невдовзі (в лютому 1932 року) повтореній в концерті товариства сучасної музики у Львові. Наступні виконання містили лише другу частину циклу (20 жовтня 1935 року в програмі концерту до 30-річчя Національного музею у Львові та у п'ятому концерті з циклу програм, присвячених творчості українських митців 11 квітня 1937 року в Малій залі Музичного товариства ім. М. Лисенка). А. Рудницький в цей період виконував здебільшого Сюїту З. Лиська. До прочитання Сонати він звернувся в період еміграції.

Соната З. Лиська займає особливе місце в доробку композитора і в контексті цього музичного жанру. Після навчання у С.Людкевича та В.Барвінського З.Лисько продовжив студії у Празькій консерваторії (1928-1929 рр.) у класі композиції К.-Б. Їрака та на майстеркурсі з композиції у Й. Сука (1929). В цей час і була написана Соната для фортепіано. Це єдиний приклад звертання до жанру в його творчості (очевидно, зумовлений необхідністю творчого завдання з опанування формою). Сильові засади більшості педагогів Празького музичного фахового закладу відзначалися послідовним дотриманням національного начала, тяжінням до імпресіонізму і сецесії, як актуальних стильових тенденцій часу. Саме це зумовило таку природність, відповідність вимогам творчих пошуків З.Лиська.

Сонату З. Лиська відрізняє чіткість структури і форми (тричастинна будова циклу з типовими формами: 1 ч. – сонатна форма, g-moll, 2 ч. – тричастинна, E-dur – e-moll, 3 ч. – рондо-соната, g-moll). Звертає на себе увагу відсутність приключових знаків, так само, як це робить Б. Барток (тональність позначають лише випадкові знаки).

Творові притаманний національний характер музичної мови при тонкому психологізмі, насиченій і багатій емоційній амплітуді, колористиці і сонорності тонально-гармонічних засобів. Звертають на себе увагу нетипові структури акордів, динамічні контрасти, стрімкі, бурхливі пасаажні злети з раптовими вигасаннями, каскади інтонацій низхідних ходів, розділених цезурами, метрична мінливість, цілотоновість як основа творення акордових комплексів і умова для модуляцій, часте застосування геміоли і перехресної ритміки.

Привабливість середньої частини сонати (найчастіше виконуваної Галиною Левицькою) обумовлюють її характерні риси: національно окреслений тематизм пісенного типу на підставі пентатоніки, цікаві тональні співвідношення однойменно-перемінного ладу і мінорної домінанти (E-dur –e-moll – h-moll), структурно ускладнена гармонія. Середній розділ яскраво контрастує до пісенних крайніх своєю бурхливістю, насиченістю і багатством фактурних пластів, метричною змінністю: 6/8, 2/8, 3/8 4/8, 4/8. Глибока та прониклива інтонація, ніжний ліризм висловлювання та краса регістрових переливів - все це створює особливе неповторне звучання.

Фінал у типовій формі рондо, де грані форми композитор відтіняє тонально: пісенний рефрен з терцово-здубльованим голосом у e-moll, епізоди – у g-moll з подальшим тонально-модуляційним розвитком в далекі сфери. Фактура насичена, збагачена поліфонічними елементами. Цікаві гармонічні знахідки, багатство метроритмічних видозмін, примхливий мелодичний рисунок - всі ці ознаки вказують на риси сецесійної стилістики. Соната є масштабним, яскравим твором, який можна поставити в один ряд із сонатами Л.Ревуцького та Б.Лятошинського. Водночас, інтенсивні пошуки нових гармоній, звучань, засобів виразу тощо, які ми спостерігаємо у цьому творі неодмінно дають можливість долучити його до загальноєвропейського мистецького контексту.

Цікавою є історія повернення Сонати З.Лиська у концертні зали. Кілька років тому я отримала рукопис Сонати для фортепіано Зиновія Лиська від п.Ксенії Колесси. Згодом, стараннями В. Сивохіпа цей твір було видано на підставі рукописних матеріалів з фонду Галини Левицької в бібліотеці АН України. Окрім авторських ремарок, у виданні збережено агогічно-виконавські позначення

Галини Левицької, що дає можливість скористатися інтерпретаційними знахідками видатної галицької піаністки.

Таким чином, композицію було включено в Перший концерт з циклу «Галицький контекст», який відбувся 13 жовтня 2019 року у Львівській національній філармонії на Міжнародному фестивалі «Контрасти», поряд з композиціями В. Барвінського, С. Людкевича і А. Рудницького.

Знаковим явищем став вибір саме цього твору до програми минулорічної концертної ініціативи Львівського органного залу за підтримки Українського культурного фонду з промоції української музики «Ukrainian Live Tour». Вона була укладена з прочитань забутих чи рідко виконуваних творів галицьких композиторів (камерних ансамблів: Тріо «Ноктюрн» (Мале тріо) С. Людкевича, Тріо Нестора Нижанківського, Тріо «Елегійний ескіз» Лешека Мазепа, Романсу з балету «Хустка Довбуша» для скрипки і фортепіано Анатолія Кос-Анатольського; фортепіанних композицій: «Фантазії» Сидора Воробкевича, п'єси «Вечірні мрії» Василя Безкоровайного, «Пісні до сходу сонця» Станіслава Людкевича, «Вальсу» та «Гуморески» Бориса Кудрика). До програми увійшла, зокрема, Соната для фортепіано Зиновія Лиська у виконанні Дмитра Микитина. Виконання, які по чергово відбувалися в тринадцяти містах від Львова до Одеси (Тернопіль, Хмельницький, Вінниця, Рівне, Житомир, Київ, Чернігів, Харків, Дніпро, Кривий Ріг, Кропивницький) з попередніми анотаціями-характеристиками рис життєпису, індивідуального стилю і конкретних творів, мали потужний відгук у публіки в усіх куточках України. Характеризуючи реакцію слухачів, співорганізатор проекту І. Остапович вказував у інтерв'ю: «Особливе враження завжди справляють Тріо Барвінського та Тріо Людкевича (мале тріо). Ця музика дуже особлива і дуже добре написана. Вона конкурує з найкращими зразками світової класики. Також Соната для фортепіано Зиновія Лиська викликає щире, позитивне подивування у публіки. Цей твір, що був написаний у 20-х роках ХХ століття, – дуже ефектний та динамічний. Можливості роля в ньому використано якнайповніше» [19]. Всі названі твори галицьких композиторів було записано у фонди Українського радіо.

Висновки. Як бачимо, історія виконання Сонати для фортепіано Зиновія Лиська має достатньо складний шлях. Між останнім (фрагментарним) виконанням сонати у Львові Галею Левицькою у

1935 році та її відродженням паралельно в авторському проєкті «Галицький контекст» та в «Ukrainian Live Tour» пройшло понад 80 років. Проте вона знову викликає у слухачької аудиторії заслужене зацікавлення і емоційний відгук, будучи твором національного характеру, небуденного мистецького вирішення і високої композиторської майстерності.

Комплексне наукове дослідження культурного контексту, видання нот, залучення твору в концертні програми в різних виконавських прочитаннях і, зрештою, запис у фонди Українського радіо – це ті необхідні кроки, які закладають підґрунтя для закріплення твору у виконавській традиції.

Література

1. Барвінський В. Концерт п'яністки Галі Левицької-Крушельницької. *Діло*. 1931. № 66. 25.03. С. 4.
2. Витвицький В. Наукова діяльність професора, доктора З. Лиська. *Бюл. НТШ*. Нью-Йорк; Сарсель, 1962.
3. Кашкадамова Н., Дітчук Н. Концертна діяльність та виконавський стиль п'яністки Галини Левицької. *Галина Левицька. 1901-1949. Мат. обл. конф. викл.* С. 35-44.
4. Кашкадамова Н. Українська фортеп'янна музика в репертуарі піаністів Галичини. *Фортеп'явне мистецтво у Львові*. Тернопіль: Астон, 2001. С. 51-80.
5. Лагодинська-Залеська Г. Зи новій Лисько. *Овид*. 1958. № 7 (96).
6. Лисенко І. М. Лисько Зиновій. *Енциклопедія історії України*: Т. 6: Ла-Мі. НАН України. Інститут історії України. К.: Наукова думка, 2009. 790 с.
7. Лисько З. Соната: для фортепіано. Львів: ТеРус, 2013. 36 с.
8. Медведик П. Діячі української музичної культури: Мат. до біобібліогр. слов. *Зан. НТШ*. Л., 1993. Т. 232. С. 464-563.
9. Муха А. Композитори України та української діаспори. Довідник. К.: музична Україна, 2004. С. 181.
10. Рудницький А. Українська музика. Мюнхен: Дніпрова хвиля, 1963. 406 с.
11. Рудницький А. Нові напрямки в музичному мистецтві або: Два знаки часу. *Діло*. 1932. № 13. 21.01. С. 3-4.
12. Савицький Р. Зиновій Лисько і його музикознавча діяльність. *Зан. НТШ*. Л., 1993. Т. 226. С. 471-477.
13. Сивохіп В. Діяльність Зиновія Лиська в контексті професіоналізації української музичної культури Галичини: автореф. дис. ...канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Львів, 2010. 16 с.
14. Сивохіп В. С. До історії фортепіанної спадщини львівських композиторів 20–30-х рр. ХХ ст.: [композитор Зиновій Лисько]. *Наукові*

записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство. 2012. Вип. 3. С. 158–162.

15. Сивохіп В. Фортепіанна камералістика Зиновія Лиська (до 125-річчя знаного композитора). *Знакові постаті камералістики: до ювілейних дат : тези Міжнародної науково-творчої конференції*. Львів, 2019. С. 54–59.

16. Хрипун Р., Німилович О. Твори великої форми композиторів української діаспори та їх рецепція в сучасній педагогічній практиці. *Молодь і ринок*. 2017. № 10. С. 118–123. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_

17. Шукост Х. Вперше твори галицьких композиторів записали у фонди Українського радіо *Zaxid.net*. 2020. 21 січня. URL: <https://stv.detector.media/>

References

1. Barvinskyj, V. (1931) Koncert p'janisty Ghali Levycykoi-Krusheljnycykoi. *Dilo*. № 66. 25.03. S. 4 [in Ukrainian].
2. Vytvyckyj, V. (1962) Naukova dijalnistj profesora, doktora Z. Lysjka. *Bjul. NTSh*. Njju-Jork; Sarselj.
3. Kashkadamova, N. (2001) Ukrajinsjka fortep'janina muzyka v repertuari pianistiv Ghalychyny. *Fortep'janne mystectvo u Lvovi*. Ternopil: Aston. S. 51–80 [in Ukrainian].
4. Kashkadamova, N., Ditchuk N. (2004) Koncertna dijalnistj ta vykonavsjkij stylj p'janisty Ghalyny Levycykoi. *Ghalyna Levycjka. 1901–1949. Mat. obl. konf. vykl.* S. 35–44 [in Ukrainian].
5. Laghodynsjka-Zalesjka, Gh. (1958) Zynovij Lysjko. *Ovyd*. № 7 (96) [in Ukrainian].
6. Lysenko, I. M. (2009) Lysjko Zinovij. Encyklopedija istoriji Ukrajiny: T. 6: La-Mi. *NAN Ukrajiny. Instytut istoriji Ukrajiny*. K.: Naukova dumka [in Ukrainian].
7. Lysjko, Z. (2013) Sonata: dlja fortepiano. Lviv: TeRus. 36 s. [in Ukrainian].
8. Medvedyk, P. (1993) Dijachi ukrajinsjkoi muzychnoi kuljтуры: Mat. do biobiblioghr. slov. *Zap. NTSh*. L. T. 232. S. 464–563 [in Ukrainian].
9. Mukha, A. (2004) Kompozytory Ukrajiny ta ukrajinsjkoi diaspory. *Dovidnyk. K.: Muzychna Ukrajina*. S. 181 [in Ukrainian].
10. Rudnyckyj, A. (1963) Ukrajinsjka muzyka. Mjunken: Dniprova khvylyja [in Ukrainian].
11. Rudnyckyj, A. (1932) Novi naprjamky v muzychnomu mystectvi abo: Dva znaky chasu. *Dilo*. № 13. 21.01. S. 3–4 [in Ukrainian].
12. Savycykj, R. (1993) Zynovij Lysjko i jogho muzykoznavcha dijalnistj. *Zap. NTSh*. L. T. 226. S. 471–477 [in Ukrainian].
13. Syvokhip, V. (2010) Dijalnistj Zynovija Lysjka v konteksti profesionalizaciji ukrajinsjkoi muzychnoi kuljтуры Ghalychyny: avtoref. dys. ...kand. mystectvoznnavstva: 17.00.03. Ljviv. [in Ukrainian].
14. Syvokhip, V. S. (2012) Do istoriji fortepiannoji spadshhyny ljvivsjkijh kompozytoriv 20–30-h rr. XX st. *Naukovi zapysky Ternopiljskogh*

nacionaljnogho pedagoghichnogho universytetu imeni Volodymyra Ghnatjuka. Ser. Mystectvoznavstvo. Vyp. 3. S. 158–162 [in Ukrainian].

15. Syvokhip, V. (2019) Fortepianna kameralistyka Zynovija Lysjka (do 125-richchja znanogho kompozytora). *Znakovi postati kameralistyky: do juvilejnykh dat : tezy Mizhnarodnoji naukovo-tvorchoji konferenciji. S. 54-59 [in Ukrainian].*

16. Khrypun, R., Nimylovych, O. (2017) Tvory velykoji formy kompozytoriv ukrajinskoji diaspory ta jikh recepcija v suchasnij pedagoghichnij praktyci. *Molodj i rynek. № 10. S. 118-123. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mir_ [in Ukrainian].*

17. Shukost, Kh. (2020) Vpershe tvory ghalycjykykh kompozytoriv zapysaly u fondy Ukrajinsjkogho radio. *Zaxid.net. 21 sichnja. URL : <https://stv.detector.media/> [in Ukrainian].*

Oksana Rapita – People’s Artist of Ukraine, Professor, Head of Department of Special Piano II, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine). E-mail: dragan.rapita@gmail.com
ORCID 0000-0001-5502-7807

Zinoviy Lysko's piano sonata: stylistics and performing tradition

The works of Galician composers of the interwar period were removed from the concert repertoire for too long and, accordingly, its performing tradition was lost. For almost the entire Soviet period, it was either completely silenced, or the idea of its inferiority was insistently emphasized in authoritative musicological sources. The ability to explore and implement it began to revive only in the years of Ukraine's independence. However, the initial stage was the scientific research and reproduction of historical memory: the specifics of the political and cultural situation, social and national significance of composition and concert activities, sources of professionalism and achievements, recognition of artists at home and abroad. The next step was the publication of thematic and author's collections, and the availability of music editions opened for interested performers the opportunity to return to the public consciousness important figures of Ukrainian musical culture of Galicia in the first half of the twentieth century, and their works - in the performing tradition. Despite the fact that musicological studies of Galician musical culture of this period abound in detailed arguments of unusual artistic value, meticulous comparative analyzes, assessments of famous contemporaries, enthusiastic announcements of the archival press - its true return and approval is still very far.

The purpose of the work is to reveal the artistic values and performance potential of the work of one of the contemporary composers S. Lyudkevych, Zinoviy Lysko. The research methodology was determined by a set of methods: analytical method - in the study of scientific literature; historical - in the analysis of the peculiarities of the formation of traditions of performance and

principles of piano creativity and performance in the context of artistic and cultural life of Western Ukraine; retrospective and structural-systemic in the analysis of sources. The scientific novelty of the study determines the approach to the disclosure of the process of forming an interpretive version of the sonata from the standpoint of historical awareness. The history of Zinovi Lyisko's Sonata for Piano has a rather complicated path. More than 80 years have passed between the last (fragmentary) performance of the sonata in Lviv by Galya Levitska in 1935 and its revival in parallel in the author's project "Galician Context" and "Ukrainian Live Tour". However, it again arouses well-deserved interest and emotional response in the audience, being a work of national character, unusual artistic solution and high compositional skill. Comprehensive scientific research of the cultural context, publication of notes, involvement of the work in concert programs in various performance readings and, finally, recording in the funds of Ukrainian Radio - these are the necessary steps that lay the foundation for consolidating the work in the performance tradition.

Key words: *ukrainian piano sonata, type of performing interpretation, concert traditions, composer's creativity.*

Стаття поступила до редакції 03.01.2020, прийнята до друку 03.02.2020.

УДК 78.27; 78.31

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2020.46.173.183>

Антон Пославський

СЕМАНТИКА І ТЕХНІКА У КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ ПИСЬМІ АНТОНА ВЕБЕРНА: ВІД ТРАДИЦІЇ ДО АЛЬТЕРНАТИВИ

Пославський Антон Олександрович – кандидат мистецтвознавства, доцент, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів (Україна). E-mail: poslav1975@gmail.com
ORCID 0000-0002-5773-6348

Семантика і техніка у камерно-інструментальному письмі Антона Веберна: від традиції до альтернативи

Камерно-інструментальний стиль нововіденської школи виник на основі втілення і модернізації традицій європейського інструменталізму з акцентом на його австро-німецьке відгалуження. Основоположні родові ознаки камерного інструменталізму у вигляді співвідношення голосів-партиї на основі їхньої рівнопотенційності і

тембрової взаємодоповнюваності стали вихідними і співзвучними до музичного експресіонізму, технологічно вираженому через дванадцятитонову композицію.

Камерно-інструментальний стиль став основою і „титульною” сферою художніх інтенцій творчості таких різних за авторськими естетико-поетичними установками композиторів, як А. Шенберг, А. Веберн і А. Берг. Кожен з них на своєму індивідуально творчому рівні втілює традиції камерного інструменталізму як методу мислення, відображеному через темброво-фактурний комплекс твору.

Нові камерно-інструментальні стилі, які формувалися під знаком антиромантичних тенденцій, були з ними генетично пов'язаними у рамках притаманного для академічного мистецтва риторичного типу творчості (Ол. Михайлов, І. Барсова). Це означало іманентну логіку у використанні (свідомому чи інтуїтивному) усіх досягнень попередніх епох навіть в умовах докорінного переосмислення музично-мовних структур.

Нововіденська школа історично розвивалася на основі австро-німецької музичної культури, у якій, в силу особливостей національної музичної ментальності, риторичне (лексичне, музично-мовне) начало проявлялося особливо чітко. Це відображено, зокрема, у чітких „постромантичних” зв'язках камерно-інструментальної музики нововіденців – як самого А. Шенберга, так і його учнів і послідовників А. Берга і А. Веберна.

У статті зроблено акцент на розгляді камерно-інструментального ансамблю як особливого типу музичного мислення, виокремлені стильові „константи” і „змінні” цього художнього феномену. Основною метою статті є характеристика загальних і специфічних особливостей нововіденського камерно-ансамблевого інструменталізму в особі його представника Антона Веберна. У зв'язку з цим запропоновані відповідні висновки, котрі стосуються специфіки та загальних закономірностей темброво-фактурного та просторово-часового комплексів у камерно-інструментальному стилі вказаного автора, що у дотеперішніх роботах спеціально не досліджувалось.

Ключові слова: камерно-ансамблевий інструменталізм, камерно-інструментальний стиль, австро-німецька школа, інструменталізм нововіденської школи, темброво-фактурний комплекс інструментального твору, інтерпретація серіального музикування, просторово-часові звукові відносини, камерно-інструментальний стиль А. Веберна.

Постановка проблеми. Інструментальна спадщина А. Шенберга, А. Берга та А. Веберна є класичною духовною складовою австрійської і – ширше – європейської музичної культури першої половини ХХ століття. Камерно-ансамблеві опуси за участю струнних незмінно викликають гострий інтерес з боку вчених та виконавців: адже йдеться про царину найсуб'єктивніших висловлювань, жанрове поле радикальної трансформації традиційних прийомів композиторського письма.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. У музично-теоретичних та виконавських дослідженнях проблема інструменталізму або «нового інструментального стилю» (Б. Асаф'єв) почала розглядатись Б. Асаф'євим, М. Друскіним, Л. Гінзбургом, Л. Раабеном, Н. Пославською, І. Окраїнець, Г. Демешко в аспекті нових інструментально-виразових засобів музики першої половини ХХ століття. В існуючих музикознавчих розвідках останнього часу *струнно-смічковий інструменталізм* майже не розглядається. Проте, цей естетичний та тембровий феномен є не менш важливим, ніж мелодичний, ладо-гармонічний, ритмічний рівні авторської художньої свідомості. Актуальність обраного проблемного ракурсу статті пов'язана з недостатньою кількістю інформації, яка була б у змозі створити цілісну уяву про перспективний напрямок сучасної української музикознавчої думки – вивчення інструментальної природи реалізації композиторських задумів у камерно-ансамблевих творах за участю струнних на прикладі творчого доробку представника Нової віденської школи – А. Веберна. Дослідження окресленої проблемної ділянки викликає неабиякий інтерес з боку педагогів-практиків, виконавців, істориків музики.

Мета статті – висвітлити сутність інструментального мислення А. Веберна на основі розгляду його камерно-ансамблевих творів.

Вклад основного матеріалу. Творчість А. Веберна в інструментальному жанрі є зосередженою на основних тенденціях камерності як принципу мислення. Це – „...ідея абсолютного ліризму: спроба розчинити у чистому звучанні суб'єкта усю матеріальність музики, усі об'єктивні моменти музичної структури, що б не залишилося і сліду від чогось, що є протилежним до суб'єкта, чужим йому, є ним не асимільовим? [1, с. 190]. Є характерним, що висловлюючи цю думку, Т. В. Адорно далі розмірковує про значення експресіонізму у різних мистецтвах, відзначаючи, що лірична поезія, яка „...сформулювала його раніше, ніж музика”, натрапила на

перешкоду „об’єктивного слова”, яке „неможливо перевести без залишку у чисту виразність” [1, с. 191].

Що стосується музики, то вона, на відміну від поезії, у якій домінує слово, у свою чергу „...прислухається до власного архітектонізму, усталених уявлень про форму” [1, с. 191]. Музика як часове мистецтво розвивалася у цьому ключі, „...не бажала відмовлятися від виразного оформлення часу, не сміла скоротити його і заради інтенсивності пожертвувати тим, що давалося їй у руки як екстенсивна величина” [1, с. 192].

Лірика, яка є генетично притаманною для музики як для виду мистецтва, у ній ніколи, на думку Т. В. Адорно, беззастережно не реалізовувалася, а вдалося це тільки А. Веберну, як твердить Т. В. Адорно – „тільки Веберну”. У напрямку звуко-просторової „ліризації” здійснювалися усі пошуки „нововіденців”, особливо, А. Шенберга з його дванадцятитоновістю і вільним атоналізмом, що було засвоєно і його учнем А. Веберном. Висловлювання А. Веберна, що відноситься приблизно до 1910 р., „...не залишає жодного сумніву в тому, що було центральним враженням, отриманим від учителя: це експресивність, здатність музики виражати такі рухи, які лежать за порогом виразності будь-якого іншого мистецтва” [1, с. 192].

У камерно-інструментальному стилі нововіденської школи як титульної, генетично визначальної сфери творчості усіх її представників, особливо, А. Шенберга і А. Веберна, експресивність висловлювання „не зводиться лише до крайнощів – до неприборканого пориву і ледь відчутної тиші”; „це і загадковий пласт нескінченного занурення вглиб шукаючих відповіді глибин” [1, с. 192]. Характерною особливістю камерності як принципу мислення, первісно є „фігура умовчування”, коли виконавці чітко усвідомлюють свою функцію в цілому, відступають, замовкають, даючи можливість прозвучати більш вагомому в даний момент інтонаційному „аргументу” іншої партії. „Тиша” як формоутворювальна ознака в архітектоніці пуантилістичної композиції у А. Веберна – один із наслідків орієнтації на камерність.

Інший, не менш істотний стильовий „знак” камерно-інструментального письма „нововіденців”, перш за все А. Веберна, – лаконізм форми. Згідно з Т. В. Адорно, він походить від накладення заборони на повтори будь-якого роду, а у наслідок цього отримує інтенсифікацію виразності, збігається з обмеженням тимчасової

екстенсивності. Цей момент Б. Асаф'єв відзначає і у стилі „нovoї камерності”, виводячи його, правда, з інших передумов – нового „пульсу життя”, ритму умов життєдіяльності людини, котрі істотно змінилися в урбаністичній культурі ХХ ст. [5, с. 106]

А. Веберн у своїх лекціях виокремлює два моменти – „музичний простір” і „вираз або подання думки” [7, с. 46]. Як зазначається у монографії В. та Ю. Холопових, співвідношення між ними слід розуміти наступним чином: перше є „історично обумовленою звуковою системою, властивою даній епосі”, а друге – „передачею художньо-образного змісту музики, звуковідношень, дієвих для даної системи” [10, с. 139].

Для А. Веберна, як і для А. Шенберга та А. Берга, у центрі музики стоїть „слух”, який збігається з визначенням музичного мислення як „свідомості слуху” або „слухової свідомості” у Т. Чередниченко [11, с. 40]. Якщо скористатися термінологією А. Веберна, то „слух” є відображенням природних звукових властивостей музичної матерії, що відповідає „музичному простору” як системі звукоорганізації, прийнятій у даній епосі, а „свідомість” є „вираженням думки”, котра відповідає цьому „слуховому простору”.

Уже у ранніх камерно-інструментальних творах А. Веберна проявляється єдність цих двох феноменів, які визначаються Т. В. Адорно як „наскрізне конструювання форми заради безпосереднього виявлення сенсу” [1, с. 193]. Перші експресіоністські мініатюри А. Веберна – П'ять п'єс для струнного квартету ор. 5 – є характерними не лише тим, що вони написані у квартетному стилі з усіма атрибутами камерності, а й „...побудовані на тематичному розвитку: перша з них, трохи більша за розмірами, – справжнісінька, хоча ніби скорочена до своїх вихідних посилянь, сонатна форма; інші виводяться з коротких, вельми характерних мотивів, у них часто використовуються імітації та звернення, причому тривалості і акценти зсуваються таким чином, що тотожність мотиву взагалі не усвідомлюється. Все звучить як тихе дихання, внутрішньо необхідне в силу прихованої організованості цілого” [1, с. 193].

Для мислення „нововіденців”, при усіх відмінностях їхніх індивідуальних стилів, характерною є переконаність у „природному”, глобальному характері просторово-часових відносин, у системі яких музика покликана реалізувати ці космічні архітипи у звуковій формі, що моделює систему світобудови. І чим концентрованішим,

лаконічнішим, „тотальнішим” буде цей вислів, тим наочнішим, досконалішим буде отриманий ефект. Цей процес протікав у „нововіденців” під егідою ідей камерного ансамблю, в яких важливе значення завжди мала естетика „малих форм”.

У рамках їхнього звукового простору, який конститується самою функцією „замкнутості”, „малих приміщень” (Б. Асаф’єв), формується принцип „граничного стиснення музики в малі форми” – так Т. В. Адорно позначає роль П’яти п’єс для струнного квартету А. Веберна. Ці мініатюри „...жодним чином не нагадують жанрових п’єс і не написані славнозвісним срібним пером; шок, який вони викликають, робить їх не причетними до сфери тихого і лагідного” [1, с. 195]. У квартетних п’єсах А. Веберна у змістовному сенсі змінюється саме поняття „мініатюра”, „...інтенсивність, з якою вони згортаються в точку, надають їм тотальності; один подих переважає – цим захоплювався Шенберг – цілий роман, напружена фраза скрипок – з трьох звуків – в буквальному, сенсі цілу симфонію” [1, с. 195].

Центральна категорія камерного, ліричного за духом інструментального стилю „нововіденців” – „тиша”. У цьому плані показовими є поради Т. В. Адорно виконавцям творів А. Веберна, у яких „колючість”, „неприсутність побудов” виступає відображенням „чуттєвого аспекту безкомпромісної інтегральності”. Музику А. Веберна „...потрібно виконувати, занурюючи у властиву їй атмосферу тиші, яку Шенберг викликав до життя словами: „Нехай прозвучить нам ця тиша”; в іншому випадку муза Веберна покарає поспішного виконавця образливою абсурдністю або взагалі вислизне від нього” [1, с. 195].

У виконанні камерно-інструментальних творів А. Веберна, зокрема, квартетних струнно-смічкових, головне завдання – „перевести в абсолютно точні вимоги інтерпретації розрив між виконавцем і твором”. Це формулювання Т. В. Адорно поширюється на усю систему серіального музикування, де головне – якість звуку, звукової точки, мотиву в його якісній темброво-фактурній (а не тематичній) визначеності і співвіднесеності з формою цілого. Для виконавця важливий цілісний, „симультанний” погляд на п’єсу, який вже самим композитором полегшується тим, що вона – мініатюра. Це – характерна риса Багателів для струнного квартету ор. 9 А. Веберна, які Т. В. Адорно називає „найдосконалішими”, „очищеними від будь-яких домішок” творами композитора у цій

сфері. Саме вони слугували моделлю стилю, названого пуантилістичним: „...тут немає жодного звуку, жодного піцикато або шурхоту при грі біля підставки, які б не виконували в цих „moments musicaux” абсолютно певної і недвозначної функції для активно слідкуючого за музикою слуху; (...) розробка може бути представлена трьома нотами, кода – однією, проте слух не засумнівається у їхньому композиційному сенсі” [1, с. 197].

Сам А. Веберн вважав одним із кращих своїх творів Струнний квартет ор. 28. У цьому творі композитор прагнув того, щоб він „зв’язав воедино дві сфери музичного розвитку на Заході, які розпалися – об’єктивність і суб’єктивність; для нього їхній розкол вбачався закріпленим у історично сформованих типах фуґи сонати” [1, с. 200]. Квартет відрізняється граничною статикою і виключає музичний час з категорій вираження, яке сприймається на слух. У цьому полягає абсолютизація принципів камерності в її інструментальному вираженні: тотальність тематичного матеріалу, що походить від Л. Ван Бетховена і Й. Брамса, стала неможливою через його відсутність як такого, а ліричне переживання, як „фірмовий” знак камерно-інструментальних образів, виявляється позбавленим сенсу через їхню адинамічність. Як твердить Т. В. Адорно, „немає нічого більш складного, ніж подібна простота”, проте „важко судити про те, що ж це таке – останнє слово або фатальне повернення до архаїчної дохудожньої стихії” [1, с. 201].

Інструментальне мислення А. Веберна, якщо абстрагуватися від ідей мінімалізму і пуантилізму як технік письма, характеризується тим, що „...відношення між тембровими комплексами поширюється на усю сферу конструктивного – при усій своїй чіткій і точній доступності чуттєвого споглядання, ці відносини породжують щось надприродне, позбавлене не лише тілесності, але майже і фізичного звучання” [1, с. 201]. У цьому міститься, як твердить далі дослідник, опір „ідеї абстрактного”. А. Веберн, як і всі „ноновіденці”, – експресивний художник, але „...це зовсім не те, що мають на увазі, коли говорять про абстрактний живопис, і зовсім не те, що видається абстрактним у музиці...” [1, с. 202].

А. Веберн „повністю чуттєво реалізує ідею у нечуттєвість”; його мінімалізм не припускає, „...щоб місце носія виразності займало самодостатнє явище, яке, навпаки, збільшує виразність, посилюючи враження затишшя, оніміння” [3, с. 202]. „Застиглий час” (В. Холопова) музики А. Веберна – „абсолютне звучання душі”

(Т. В. Адорно), що є „образом і подобою миті смерті”. Гегелівська метафора „фурія зникнення” як символ усього швидкоплинного, такого, що минає у своїй абсолютності (за Т. В. Адорно, „як безшумні змахи крил”) – одночасно і „знак надії”, „притулок вічності”.

З інструменталізму А. Веберна, в кінцевому підсумку, походить і тембрована „тілесність”, котра розуміється у сенсі „вираження”. Згідно з О. Михайловим, „...поверхня музики – є найближчою для слуху; сенс, який тим часом вже міститься у цій поверхні, – є найвіддаленішим від слуху” [8, с. 411].

Напружена „звучна порожнеча” – символ звукового мислення А. Веберна як експресіоніста. У музиці А. Веберна є відображенням через звук, як стверджує він сам, „музичний простір” який є простором природним, але не у сенсі романтичного „наслідування природі”, а в іншому „абсолютному” вимірі. Як твердить композитор, описуючи свою подорож у гори, „...мене змушує хвилюватися не красива думка, не красиві квіти – у звичайному романтичному сенсі. Ось мій мотив: глибокий, невичерпний сенс особливості цих виявів природи” [цит по 8, с. 425].

Іноді це навіть є відображенням у програмах – прихованих, які композитор записував для себе, – наприклад, для Концерту ор. 24, де тематика „Гірських вершин” відображена, за словами О. Михайлова, не як „природа, а те, що поєднує природу і музику, просторовість” [8, с. 425].

У результаті дослідження ми приходимо до наступних **висновків**. Духовно-естетичні засади творчості А. Веберна обумовили трансформацію інструментальних виразових засобів, що привело до створення у А. Веберна (як і інших представників Нової віденської школи) нового інструментального стилю, який на нашу думку, можна назвати хроматизованим артикуляційно-динамічним стилем, який став основою новаторських інструментальних рішень другої половини ХХ – ХХІ століть.

Висуваючи тезу про взаємозалежність музичної мови та інструментальної специфіки мислення, у статті обґрунтовується значення останньої як одного з плідних чинників формування індивідуальних стилів композиторів-нововіденців.

Література

1. Адорно Т. Антон фон Веберн. *Советская музыка*. 1988. № 7. С. 106–113.

2. Адорно Т. Избранное : Социология музыки / пер. с нем. М. И. Левиной, А. В. Михайлова ; сост. С. Я. Левит, С. Ю. Хурумов. М.-СПб. : Университетская книга, 1999. 445 с.
3. Адорно Т. Антон фон Веберн / пер. с нем. А. В. Михайлова. *Адорно Т. В. Избранное: Социология музыки*. М.-СПб. : Университетская книга, 1999. С. 191–204.
4. Адорно Т. Философия новой музыки / пер. с нем. Бориса Скуратова. М. : Логос, 2001. 352 с.
5. Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л. : Музыка, 1977. 280 с.
6. Барсова И. А. Поздний романтизм и антиромантизм в свете риторического типа творчества (опыт рассуждения). *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. К., 1999. Вип. 6 : *Musicae Ars et Scientia* : Книга на честь 70-річчя доктора мистецтвознавства, професора Ніни Олександрівни Герасимової-Персидської. С. 202–218.
7. Веберн А. Лекции о музыке. Письма / пер. с нем. В. Г. Шнитке. М. : Музыка, 1975. 143 с.
8. Михайлов А. В. Отказ и отступление. Пространство молчания в произведениях Антона Веберна. *Адорно Т. В. Избранное : Социология музыки* / пер. с нем. М. И. Левиной, А. В. Михайлова ; сост. С. Я. Левит, С. Ю. Хурумов. М.; СПб. : Университетская книга, 1999. С. 412–427.
9. Польская И. И. Камерный ансамбль : история, теория, эстетика : монография. Харьков : ХДАК, 2001. 395 с.
10. Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество / предисл. Р. К. Щедрина. М. : Сов. композитор, 1984. 319 с.
11. Чердениченко Т. Идеи Ю. Н. Холопова к философии музыки. *Laudamus* : К шестидесятилетию Ю. Н. Холопова : сб. статей / сост. Ценова В. С., Сторожко М. Л. М. : Композитор, 1992. С. 40–48.

References

1. Adorno, T. W. (1988) Anton von Webern. *Sovietskaya muzyka*, no 7. P. 106–113.
2. Adorno, T. W. (1999) *Izbrannoye: Sotsiologiya muzyki*. Moscow & Saint Petersburg: Universitetskaya kniga. 445 s.
3. Adorno, T. W. (1999) Anton von Webern. *Izbrannoye: Sotsiologiya muzyki*. Moscow & Saint Petersburg: Universitetskaya kniga. P. 191–204.
4. Adorno, T. W. (2001) *Filosofiya nowoy muzyki*. Moscow: Logos.
5. Asafiev, B. (1977) *Kniga o Stravinskom*. Leningrad: Muzyka.
6. Barsova, I. A. (1999) *Pozdniy romantizm i antiromantizm v svete ritoricheskogo tipa tvorchestva (opyt rassuzhdeniya)*. *Naukovyi Visnyk NMAU imeni P. I. Chaikovskoho*. Vol. 6 : *Musicae Ars et Scientia* : *Knyha na chest 70-richchia doktora mystetstvoznavstva, profesora Niny Oleksandrivny Herasymovoiy-Persydskoiy*. P. 202–218.
7. Webern, A. (1975) *Lekcii o muzyke. Pisma*. Moscow: Muzyka.

8. Mikhaylov, A. V. (1999) Otkaz i otstupleniye. Prostranstvo molchaniya v proizvedeniyakh Antona Weberna. *Adorno T. W. Izbrannoye: Sotsiologiya muzyki*. Moscow & Saint Petersburg: Universitetskaya kniga. P. 412–427.
9. Polskaya, I. I. (2001) *Kamernyi ansambl: Istoriya, teoriya, estetika: Monografiya*. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Culture.
10. Kholopova, V. N., Kholopov, Yu. N. (1984) *Anton Webern. Zhizn i tvorchestvo*. Moscow: Sov. kompozitor.
11. Cherednichenko, T. (1992) Idei Yu. N. Kholopova k filosofii muzyki. *Laudamus: K shestidesyatiletyu Yu. N. Kholopova*. Moscow: Kompozitor. P. 40–48.

Anton Poslavsky – Candidate in Art Criticism (PhD), Associate Professor, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine).
E-mail: poslav1975@gmail.com
ORCID 0000-0002-5773-6348

Semantics and technique in A. Webern chamber instrumental writing: from traditions to alternative

The chamber-instrumental style of the Second Viennese School evolved from the embodiment and modernization of the traditions of European instrumentalism with an emphasis on its Austria-German branch. The fundamental generic features of chamber instrumentalism in the form of the ratio of voice parts based on their equi-potentiality and timbre complementarity were the initial and consonant with musical expressionism, technologically expressed by the twelve-tone composition.

The chamber-instrumental style became the basis and the "title" sphere of artistic intents of creativity of such various in their aesthetic-poetic installations composers as A. Schönberg, A. Webern and A. Berg. Each of them, at his individually creative level, embodies the traditions of chamber instrumentalism as a method of thinking, reflected through the timbre complex work.

The new chamber-instrumental styles, which formed under the sign of anti-romantic tendencies, were genetically related to them within rhetorical type of creativity inherent in academic art (Myhaylov A., Barsova I.). This meant immanent logic in using (consciously or intuitively) all the achievements of previous eras, even in the face of a radical rethinking of musically-linguistic structures.

The Second Viennese historically developed on the basis of the Austro-German musical culture, in which, owing to the peculiarities of the national musical mentality, the rhetorical (lexical, musical-linguistic) principle was especially clear. This is reflected, in particular, in the clear post-romantic structural relationship of the chamber-instrumental music of the newcomers -

both A. Schoenberg himself and his students and followers A. Berg and A. Webern.

The article focuses on the chamber and instrumental ensemble as a special type of musical thinking, as well as distinguishes the style "constants" and "variables" of this artistic phenomenon. The main purpose of the article is to characterize the general and specific features of Second Viennese chamber-ensemble instrumentalism in the person of its representative, Anton Webern. In this connection, we propose the appropriate conclusions regarding the specifics and general patterns of the timbre complex in the chamber-instrumental style of the mentioned author, which was not specifically investigated in the previous works.

Key words: *chamber-ensemble instrumentalism, chamber-instrumental style, Austria-German school, instrumentalism of the Second Viennese school, timbre complex of instrumental work, chamber-instrumental style of A. Webern, interpretation of serial music, spatio-temporal sound relations.*

Стаття поступила до редакції 16.01.2020, прийнята до друку 16.02.2020.

УДК 78.27

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2020.46.183.194>

Наталія Самострокова

ЕТНОХАРАКТЕРНІ ЗАСАДИ СКРИПКОВОГО КОНЦЕРТУ МЕЧИСЛАВА КАРЛОВІЧА

Самострокова Наталія Олександрівна – пошукувач, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів (Україна). E-mail: taliczkaviolino@gmail.com
ORCID 0000-0002-9285-1771

Етнохарактерні засади скрипкового концерту Мечислава Карловича

У статті розглянуто естетичні передумови проявів етнохарактерності у польській музиці початку ХХ ст. у зв'язку з діяльністю товариства «Молода Польща», проаналізовано Скрипковий концерт А-dur (1902–1903) М. Карловича (Mieczysław Karłowicz) з огляду на вказані вище процеси, виявлено риси етнохарактерності у вказаному творі, визначено їхнє підґрунтя та вказано на перспективи розвитку.

Наголошено, що діапазон втілених у творі етнохарактерних засад показав, що їхній простягається від тонкого ліризму до фольклорної трансформації та у стилістичній проекції від романтизму до його пізнього варіанту із залученням ознак фольклоризму. Тематизм твору

виростає із декількох надзвичайно яскравих інтонаційно-конструктивних комплексів, що мають фольклорні витoki. Це секундово-квартове ядро теми головної партії, що звучить апофеозом у кодї концерту, різноспрямовані кварто-квінтові та поступенні послїдовности танцювальної природи, а також кантилена народно-писенного походження у побічній партії першої частини та епізодичній темі фіналу. Народні джерела яскраво живлять тематизм крайніх частин концерту, натомість друга частина («Романс») витримана у дусі романтичного інтонаційного словника.

Визначено, що Скрипковий концерт М. Карловіча має важливе, етапне значення для розвитку польської музики. Твір трактується як концерт симфонізованого типу у дусі романтизму із фольклористичними тенденціями, що базуються на яскравих етнохарактерних засадах. У цьому вбачається паритетність акультураційних (загальноєвропейських романтичних) та інкультураційних (етнохарактерних) тенденцій у творі. Витончений ліризм, втілений характерною кантиленністю, і трансформація народної інтонаційності, виражені у Скрипковому концерті М. Карловіча, є проявами національного духу митця, реалізованого крізь призму романтичного світовідчуття.

Ключові слова: скрипковий концерт, етнохарактерність, ліризм, романтизм, фольклоризм.

Постановка проблеми. Сучасні тенденції у світовій культурі великою мірою зумовлені глобалізаційними процесами та, відповідно, «стиранням» етнічних проявів у духовній, естетичній та інших сферах життєдіяльності співтовариств. Подібна ситуація вимагає посилення уваги до мистецтва крізь призму його етнічної характерності, яка, у свою чергу, є домінуючим чинником у посиленні інкультураційних процесів у межах «своїї» культури та акультураційних – у взаємодії різних культур. Таким чином, аналіз Скрипкового концерту Мечислава Карловіча (Mieczysław Karłowicz), видатного представника товариства «Молода Польща» («Młoda Polska»), крізь призму виявлення засад етнохарактерності, є одним із способів докласти зусиль до актуалізації вказаних вище процесів, як з точки зору польської інкультураційності, так і міжнародної акультураційності.

Проблеми взаємодії тенденцій інкультурації та акультурації у музикознавстві ставилися у проєкціях на різноманітні культуротворчі процеси. У даному дослідженні спробуємо проаналізувати інкультурацію у близькій до української – польській

культури і трактуватимемо це як вираження етнохарактерності у музиці, у даному випадку на матеріалі «знакового» твору початку ХХ століття – Скрипкового концерту Мечислава Карловіча.

Аналіз дослідень та публікацій. Естетична ситуація у польській музиці як контекст для розвитку обраного твору проаналізована у низці польських (К. Wyka [11], А. Hutnikiewicz [8], W. Gutowski [7], St. Jarocinski [9], Т. А. Zielinski [12] та ін.) та українських (С. Павлишин [4], Б. Сюта [6] та ін.) досліджень. Серед останніх наукових розвідок, в яких аналізувалися творчість М. Карловіча – праця А. Приходько [5] та ін.

У нашому дослідженні виходитиме із позицій трактування ліризму як однієї із питомих рис польської етнохарактерності, що промовисто виявилось в музиці у творчості Ф. Шопена та ряду послідовників національного генія. З іншого боку, естетичні виклики початку ХХ століття зумовили появу, з-поміж іншого, фольклорних тенденцій та, у більш сміливому трактуванні – неофольклорних, останні у цей час зазвучали у баченні І. Стравинського, Б. Бартока та ін., та привнесли у художній контекст архаїчну експресію народного мислення та музикування.

Метою представленої статті є аналіз Скрипкового концерту М. Карловіча крізь призму вияву етнохарактерних засад твору. Головні завдання, які виконуватимемо у процесі роботи, є такими: 1) розглянути естетичні передумови проявів етнохарактерності у польській музиці початку ХХ століття у зв'язку з діяльністю товариства «Молода Польща»; 2) проаналізувати Скрипковий концерт М. Карловіча (1902–1903) з огляду на вказані вище процеси; 3) виявити риси етнохарактерності у вказаному творі, визначити їхнє підґрунтя та вказати на перспективи розвитку.

Виклад основного матеріалу. Естетична ситуація у польській музиці початку ХХ століття формувалася на перетині різноманітних світових та європейських тенденцій. Насамперед, вона великою мірою визначалася діяльністю товариства «Молода Польща», членами якого були, зокрема, К. Шимановський і М. Карловіч. Товариство було одним із варіантів широко популярної на той час «Молодої Європи» та впроваджувало нові етико-естетичні засади для мислення людини на рубежі ХІХ–ХХ століть, які після культу міщанства повертали до романтичного месіанізму, вираженого у циклі статей краківського письменника і журналіста А. Гурського під псевдо Quasimodo (1898). Феномен «Молодої Польщі» докладно

проаналізований у працях К. Вики «Польський модернізм» [11], А. Гутнікевіча «Молода Польща» [8; 7] та ін..

Головна ідея, яка проголошувалася товариством, полягала у творенні «мистецтва як релігії» та «мистецтва заради мистецтва». В результаті ідеалом раннього польського модернізму став «іманентний артистизм», виражений крізь призму «переплетіння тенденцій символізму, неоромантизму, імпресіонізму, з яким 1910 був поєднаний експресіонізм» [3], а польські дослідники насамперед вказують декадентизм [11]. При цьому варто розуміти, що, як написав К. Вика, «“Молода Польща” – це ціле покоління, тоді як опис модернізму буде описом напрямку усередині покоління» [11].

Що це дало для музики? Яким чином вплинуло на творчість початку ХХ століття?

У контексті нашого дослідження найголовнішим є те, що це акцентувало повернення до ліризму – однієї із питомих етнохарактерних рис польської культури, вершинно втілених Ф. Шопеном. Аналізуючи феномен композитора крізь призму «національного міфу», Н. Кашкадамова вказує стилістичні ознаки інтерпретації творів митця польськими виконавцями, що полягають у м'якому і легкому, «не надто широкому»¹ співному звукові *legato*, подібному до звуку у манері камерного співу; у невисокій динамічній «стелі», частих зітханнях не тільки при кінцях фраз, але й у кульмінаціях; у деталізованій фразі, в якій вбачає виразну артикуляцію та різноманітну акцентність; у тонкому, вишуканому, неповторному *rubato* [2, с. 216]. На нашу думку, у такому *чутті звуку*, що стало основою специфічної манери творення художньої образності, й криється «*власне польська стилістика ліризму*», що вийшла із фортепіанного мистецтва та виросла у національну ознаку.

Друга важлива тенденція, до під вплив якої потрапили польські композитори, – це звернення на народних джерел як фольклоризм, що зародився у лоні романтизму і є прийнятним для творчого бачення М. Карловіча, та неофольклоризм, який «вибухнув» у творчості модерністів І. Стравинського, Б. Бартока, К. Шимановського, Б. Лятошинського, Д. Енеску, М. де Фальї та інших митців. При підході до вказаних явищ керуватимемося такими дефініціями (за О. Дерев'янченко): фольклоризм трактуватимемо як «тип музичного мислення, сутністю якого є використання фольклору

¹Н. Кашкадамова посилається на працю Р. Смендзянки [Smiendzianka R.]. Див. : [2].

в контексті “артифікаційного” типу інтонації-одиниці, властивого професійно-академічній творчості європейської традиції», неофольклоризм – як «тип музичного мислення, сутністю якого є відтворення (моделювання) засобами професійно-академічної творчості “натургенетичного” типу інтонації-одиниці, властивого фольклорному мисленню» [1].

Концерт для скрипки з оркестром A-dur op. 8 (1902) М. Карловіча (1876–1909), присвячений Станіславу Барцевічу – етапний твір у спадщині митця, в якому партія соліста-лірика набуває складного розвитку, часто у високих скрипкових позиціях та з іншими технічними труднощами, у переплетенні із барвистим, «соковитим» звучанням оркестру. Важливо, що у лоні романтизму з його глибокими переживаннями народжуються нові тенденції, що розвинулися у ХХ столітті, пов’язані із трансформацією народного тематизму, імпресіоністичним багатством оркестрового колориту та ін. Тричастинна композиція належить до симфонізованого різновиду інваріанту сольного інструментального концерту, найяскравіші скрипкові взірці якого представлені у творчості Й. Брамса, П. Чайковського, Я. Сібеліуса, Е. Елгара, М. Бруха та ін. Окрім того, у контексті польського інструментального концерту спостерігаємо і традицію симфонізації семантики та структури жанру у Ф. Шопена.

Відразу після прем’єри у 1903 році у виконанні С. Барцевіча і Берлінського філармонійного оркестру критика з «*Berliner Bursenzeitung*» охарактеризувала твір як самобутнє явище романтичного мистецтва, вказуючи, на «барвисті, пишні, часом занадто щільне... інструментування... але що б він не писав, це звучить приємно. Його сюжети не досконало оригінальні, але характеризуються власним образним характером» [10]. Інші критики, що після гастролей у Львові та Відні захоплювалися поєднанням художнього рівня твору із зручністю для виконання (що зумовлено добрим знанням автором інструмента від скрипаля-наставника С. Барцевіча), пророкували польській скрипковій музиці «свого В’єтана» та сподівалися на збагачення достатньо бідного, на той час, польського скрипкового репертуару [10]. Проте, трагічна смерть автора у Татрах перекреслила очікувані перспективи.

Які ж сенси та якими засобами втілив у творі 26-річний композитор, якщо поглянути на концерт з точки зору етнохарактерності?

Носієм ідеї ліризму у концерті є соліст, високопочуттєва тема головної партії (приклад 1) у чиему виконанні вступає на контрасті із закличним оркестровим вступом. Тематизм головної партії має ознаки трансформованої фольклорності. Це проявляється у тоніко-домінантній ладовості, інтонаційності складаючих її послівок – наприклад, у першій із них секундово-квартова будова нагадує архаїчні веснянки із закличними ходами, уникається ввідноновість («a–h–fis–a») тощо. Це початкове інтонаційно-конструктивне утворення стане типовим для багатьох творів, що виникнуть у річищі фольклоризму та неофольклоризму (згадаємо, наприклад, секундово-квартовий мотив, що звучить в англійського рїжка у балеті «Весна священна» І. Стравинського). Трансформована фольклорність також проявляється у подібному до народно-інструментальних награвів варіантному розвитку та в імпровізаційній манері музикування, що сягає давніх коренів польського народного скрипкового виконавства. У вказаних рисах основна тема твору несе яскравий відбиток етнохарактерності. Згодом її елементи – короткі квазі народні награві – імітуються у дерев'яних духових і струнних інструментів оркестру, а у процесі розвитку тема головної партії звучить в оркестровому викладі tutti з екзальтованими почуттями – як романтично-піднесений гімн життю і коханню.

Приклад 1.

The image shows a musical score for Violin (Vno princ.). It consists of two staves. The top staff shows a few measures of music, including a triplet of eighth notes. The bottom staff shows a longer, more complex melodic line with many notes, slurs, and dynamic markings. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

У сфері побічної партії також яскраво проявляються ознаки етнохарактерності. Витончений ліризм у темі соліста звучить темою, що виростає із пісенної інтонаційності, близької до народної (приклад 2). Тут, знову ж таки, проявляється домінантова ладовість в E-dur, мелодична лінія рухається фразами на ангемітонно-пентатонній основі – «h-cis-e-fis», «e-fis-gis-h», а у подальшому розвитку прагне завоювати все нові вершини, ніби утворюючи мереживо, уникаючи тоніки, наближуючись до вагнерівського типу «безкінечної» мелодики, – у надзвичайно чистому, ніжному, проникливому звучанні скрипки соло.

Приклад 2.



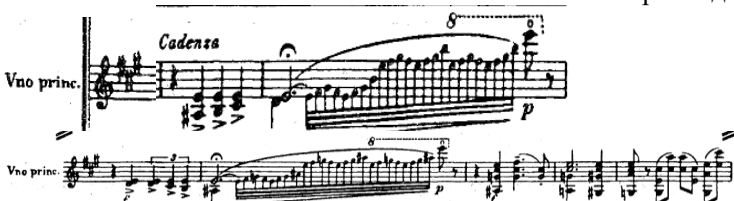
У розробці образність набуває розмаїтих барв, насичується лірико-драматичними відтінками, тематизм загострюється півтонами та надається до симфонізованого розвитку. То валторни, то труби проводять висхідну тему, ніби підтримуючи соліста у його романтичному прагненні, при цьому активно розробляється початкове інтонаційно-конструктивне секундово-квартове утворення та друге, що також належить до етнохарактерних комплексів слов'янської, у тому числі, польської, музики – із варіантів кварто-квінтового чергування висхідного та нисхідного руху (приклад 3).

Приклад 3.



У «блискучій», сповненій оптимістичної настроєвості каденції соліста (приклад 4) доходить до кульмінації патетичний первень твору, відображений активним розвитком секстової та квартової інтонаційності у віртуозному викладі.

Приклад 4.



У репрізі, що розпочинається проведенням теми у флейт, кларнетів і фаготів, а згодом звучить *tutti*, та у кодї, де соліст разом з оркестром промовляє основну тему в новому ритмічному оформленні та з усією повнотою оркестрових барв, із активним залученням мідних духових, стверджується основна ідея твору із романтично-патетичним розмахом, з апофеозом радості життя.

Напрочуд вдалою у концерті вважається і друга частина F-dur, яка, за свідченнями критики, повторювалася на біс на прем'єрі із солістом С. Барцевічем. У польських джерелах приводять фрагмент відгуку на концерт, коли автор востаннє чув свій твір. Зокрема, вказується, що «Przegląd Tygodniowy», називаючи Скрипковий концерт прекрасним твором, особливо у другій частині, прирівнює

стиль мелодики соліста в останній до бахівської скрипкової кантилени, а супровід оркестру – «тонкий і свіжий» – ставить на вищий щабель «від банальних акомпанементів Сарасате, В'єтана та ін.» [10].

На нашу думку, цю частину, дійсно прекрасну, сповнену романтичної млості та мрійливості у мелодії соліста та повноти звучання й елементів звукозображення в оркестровій палітрі, варто розглядати у контексті романтичного та пізньоромантичного мистецтва, кантилени та оркестрового звукопису П. Чайковського і Г. Малера (твір написаний одночасно із П'ятою симфонією австрійського сучасника).

Тема «Романсу», за законами жанру, має пісенну основу. Вона виростає із руху верхнім тетраордом, що перепиняється міжтактовими синкопами, і згодом кружляє, спадаючи то квінтовими, то квартовими стрибками донизу наприкінці фраз, оспівуючи паралельні мажор і мінор, уникаючи зупинок на тонічних опорах, модулюючи у домінантову тональність тощо (приклад 5).

Приклад 5.



Вона звучить у крайніх частинах, між якими з'являється драматичний епізод, та у процесі розвитку тема сягає найвищих регістрових вершин, створюючи неабиякої краси дует солюючої скрипки із оркестром, що проводить основну тему, у завершенні проводиться у третій октаві та «розчиняється» у відчутті млосного солоду у трелях на «с» і «f» у четвертій октаві.

Натомість у жвавому, енергійному фіналі концерту знову панує етнохарактерність. Жанрова основа тематизму, в якому стрімкий рух вгору та поступенні спуски чергуються із квартово-квінтовими ходами (у тому числі послідовностями висхідної і нисхідної кварт), виростає із народно-танцювальної основи (приклад 6). Інша образна грань фіналу – елегійність, втілена в епізодичній темі. Вона є інтонаційно спорідненою із основною темою (чергуванням поступенного руху і нисхідної кварта наприкінці фрази) та, водночас, виростає у зразок типової народної кантиленної пісенності.

Приклад 6.



Апофеозом розвитку у творі є кода, в якій в оркестру tutti звучить тема головної партії першої частини, ядро якої – секундово-квартове інтонаційно-конструктивне утворення – ще раз утворює етнохарактерні основи твору.

Таким чином, аналіз Скрипкового концерту М. Карловіча крізь призму втілених у творі етнохарактерних засад показав, що їхній діапазон простягається від тонкого ліризму до фольклорної трансформації та у стилістичній проекції від романтизму до його пізнього варіанту із залученням ознак фольклоризму. Тематизм твору виростає із декількох надзвичайно яскравих інтонаційно-конструктивних комплексів, що мають фольклорні витоки. Це секундово-квартове ядро теми головної партії, що звучить апофеозом у коді концерту, різноспрямовані кварто-квінтові та поступенні послідовності танцювальної природи, а також кантилена народно-пісенного походження у побічній партії першої частини та епізодичній темі фіналу. Народні джерела яскраво живлять тематизм крайніх частин концерту, натомість друга частина («Романс») витримана у душі романтичного інтонаційного словника.

Скрипковий концерт М. Карловіча має важливе, етапне значення для розвитку польської музики. Проведений аналіз дає підстави трактувати твір як концерт симфонізованого типу у душі романтизму із фольклористичними тенденціями, що базуються на яскравих етнохарактерних засадах. У цьому вбачаємо паритетність акультураційних (загальноєвропейських романтичних) та інкультураційних (етнохарактерних) тенденцій у творі.

Витончений ліризм, втілений характерною кантиленністю, і трансформація народної інтонаційності, виражені у Скрипковому концерті М. Карловіча, є проявами національного духу митця, реалізованого в музиці крізь призму романтичного світовідчуття. Цей дух, успадкований від традиції Ф. Шопена, збагачений експресією П. Чайковського та у перегуках із сучасною митцеві творчістю Г. Малера, проклав шляхи для подальшого

неофольклорного «вибуху» специфічно-польської музичної архаїки у майбутній творчості співвітчизника К. Шимановського, що відкриває нові перспективи для досліджень польської скрипкової музики крізь призму етнохарактерності.

Література

1. Дерев'яченко О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ століття : автореф. дис... канд. мистецтвознав.: 17.00.03. Київ, 2005. 19 с. URL : <https://studfile.net/preview/8134363/>
2. Кашкадамова Н. *Національний міф Шопена та українська інтерпретація*. Наукові збірки ЛДМА імені М. В. Лисенка. Львів, 2001. Вип. 5. Musica Galaciana. Музика Галичини. Том 6. С. 215–221.
3. Ковалів Ю. Молода Польща. Енциклопедія сучасної України. ІЕД НАН України. URL : http://esu.com.ua/search_articles.php?id=69010 (01.06.2020).
4. Павлишин С. Музика двадцятого століття: навчальний посібник. Львів : БаК, 2005. 232 с.
5. Приходько А. Польський скрипковий концерт ХХ ст. в аспекті стильової еволюції жанру. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Івано-Франківськ, 2008. Вип. XII–XIII. С. 139–144.* URL : <http://lib.pnu.edu.ua/files/Visniki/mystectvo/785483%20%D0%92%D0%9F%D0%A3%20%D0%9C%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%BE%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D0%B2%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE.,%20%D0%92%D0%B8%D0%BF.%2012%20-%2013.,%202008%20%D1%80.pdf>
6. Сюта Б. Принципи організації художньої цілісності у творчості українських і польських композиторів 1970-х – 1990-х років : дис. ... докт. мистецтвознав.: 17.00.03. Київ, 2006. 419 с.
7. Gutowski W. Artura Hutnikiewicza badania nad Młoda Polska. URL : <https://apcz.umk.pl/czasopisma/index.php/LC/article/view/LC.2016.052>
8. Hutnikiewicz A. Młoda Polska. Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2002. 484 str. URL : <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/wyka-modernizm-polski.html>
9. Jarocinski St. Głowne tendencje estetyczne w muzyce XX wieku. Muzyka. Warszawa, 1956. N 3. Str. 3–22.
10. Мieczysław Karłowicz, «Koncert skrzypcowy A-dur». Polskie Centrum Informacji Muzycznej, Związek Kompozytorów Polskich. Marzec 2002. URL : <https://culture.pl/pl/dzielo/mieczyslaw-karlowicz-koncert-skrzypcowy-a-dur>
11. Wyka K. Modernizm polski. Fundacja Nowoczesna Polska. 338 str. URL : <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/wyka-modernizm-polski.pdf>
12. Zielinski T. A. Stile, kierunki i tworey muzyki XX wieku. Wyd. 2. Warszawa : Centr. osrodek metod. upowszochn. kultury, 1960. 278 str.

References

1. Derevianchenko, O. (2005) Neofolklorizm u muzychnomu mystetstvi: statyka ta dynamika rozvytku v pershii polovyni XX stolittia: Thesis for degree... Candidate degree in Arts. Speciality 17.00.03 – Musical art. Kyiv. 19 s. URL : <https://studfile.net/preview/8134363/> [in Ukrainian].
2. Kashkadamova, N. (2001) Natsionalnyi mif Shopena ta ukrainska interpretatsiia. *Naukovi zbirky LDMA imeni M. V. Lysenka*. Lviv, 2001. Vyp. 5. Musica Galaciana. Muzyka Halychyny. Tom 6. S. 215–221 [in Ukrainian].
3. Kovaliv, Yu. Moloda Polshcha. Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy. IED NAN Ukrainy. URL : http://esu.com.ua/search_articles.php?id=69010 [in Ukrainian].
4. Pavlyshyn, S. (2005) Muzyka dvadtsiatoho stolittia. Lviv: BaK. 232 s. [in Ukrainian].
5. Prykhodko, A. (2008) Polskyi skrypkovyi kontsert XX st. v aspekti stylovoi evoliutsii zhanru. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvoznavstvo. Ivano-Frankivsk*. Vyp. XII–XIII. S. 139–144. URL : <http://lib.pnu.edu.ua/files/Visniki/mystectvo/785483%20%D0%92%D0%9F%D0%A3%20%D0%9C%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%82%D0%B2%D0%BE%D0%B7%D0%BD%D0%B0%D0%B2%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%BE.%20%D0%92%D0%B8%D0%BF.%2012%20-%2013.%202008%20%D1%80..pdf> [in Ukrainian].
6. Siuta, B. (2006) Principles of organization of artistic integrity in the works of Ukrainian and Polish composers of the 1970s – 1990s: dissertation for Doctor degree in Arts. Speciality 17.00.02 – Musical art. Kyiv. 419 s. [in Ukrainian].
7. Gutowski, W. Artura Hutnikiewicza badania nad Młoda Polska. URL : <https://apcz.umk.pl/czasopisma/index.php/LC/article/view/LC.2016.052> [in Polish].
8. Hutnikiewicz, A. (2002) Młoda Polska. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN. 484 s. URL : <https://wolnelektury.pl/katalog/lektura/wyka-modernizm-polski.html> [in Polish].
9. Jarocinski, St. (1956) Głowne tendencje estetyczne w muzyce XX wieku. Muzyka. Warszawa. N 3. S. 3–22 [in Polish].
10. Mieczysław Karłowicz (2002) «Koncert skrzypcowy A-dur». Polskie Centrum Informacji Muzycznej, Związek Kompozytorów Polskich. Marzec. URL : <https://culture.pl/pl/dzieło/mieczyslaw-karlowicz-koncert-skrzypcowy-a-dur> [in Polish].
11. Wyka, K. Modernizm polski. Fundacja Nowoczesna Polska. 338 s. URL : <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/wyka-modernizm-polski.pdf> [in Polish].
12. Zielinski, T. A. (1960). Style, kierunki i twórcy muzyki XX wieku. Wyd. 2. Warszawa: Centr. osrodek metod. upowszochn. kultury. 278 s. [in Polish].

Nataliya Samostrokova – Postgraduate Student, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine). E-mail: taliczkaviolino@gmail.com

ORCID 0000-0002-9285-1771

The ethno characteristics ambush in the Violin Concerto by Mechyslav Karlovich

The aesthetic preconditions of the ethno characteristics manifestations in Polish music in the beginning of the 20th century are considered in connection with the activity of the Young Poland Society, the Violin Concerto in A major (1902–1903) by M. Karlovich (Mieczysław Karłowicz) is analyzed taking into account the above processes, determine their basis and indicate the prospects for development in the article.

It is emphasized that the range of ethno characteristics principles embodied in the work showed that they extend from subtle lyricism to folklore transformation and in stylistic projection from romanticism to its late version with the involvement of folklore signs. The theme of the work grows from several extremely bright intonation-constructive complexes that have folklore origins. This is the second-quarter core of the main part's theme, which sounds like an apotheosis in the concert code, divergent quarter-fifth and gradual sequences of dance nature, as well as the cantilena of folk song origin in the side part in the first part and the episodic theme in the finale. Folk sources vividly nourish the theme of the extreme parts, while the second part ("Romance") is sustained in the romantic intonation dictionary.

It is determined that M. Karlovich's Violin Concerto has an important, stage significance for the development of Polish music. The work is interpreted as a concert of romanticism symphonic type with folklore tendencies. This shows the parity of acculturation (European romantic) and inculturation (ethno characteristic) tendencies. Sophisticated lyricism, embodied by characteristic cantilena, and the transformation of folk intonation are manifestations of the national spirit of the artist, realized in music through the prism of a romantic worldview.

Key words: *violin concerto, ethno characteristics, lyricism, romanticism, folklorism.*

Стаття поступила до редакції 14.01.2020, прийнята до друку 14.02.2020.

УДК 78.27

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2020.46.195.205>

Андрій Макаревич

ТРЕТІЙ ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО: ПИТАННЯ «ЗАТЕМНЕНОЇ» БІОГРАФІЇ

Макаревич Андрій Анатолійович – пошукувач, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів (Україна). E-mail: andreymakar1990@gmail.com
ORCID 0000-0002-5290-3194

Третій фортепіанний концерт П. І. Чайковського: питання «затемненої» біографії

У статті вивчається Третій фортепіанний концерт П. Чайковського – одна з небагатьох малодосліджених сторінок творчості композитора. Концерт зазначається у працях, присвячених творчості П. Чайковського, однак вказуванні відомості далеко не завжди є достовірними. Поза увагою дослідників залишаються питання, пов'язані зі створенням концерту, визначенням особливостей будови, аналізу музичного матеріалу та ін. Не на багато краща ситуація склалася і серед виконавців: Третій фортепіанний концерт суттєво програв конкуренцію першим двом концертам П. Чайковського, а більшість з тих піаністів, які все ж таки додали його до свого репертуару, обмежуються лише першою частиною Allegro brillante. Перебуваючи децю осторонь усієї творчої спадщини П. Чайковського, цей твір має статус маргінального. Незважаючи на це, він потребує значно глибшого вивчення та осмислення, що можна зробити тільки у контексті тих об'єктивних історичних обставин, які виникли під час його створення, що й допоможе децю прояснити його сьогоденний статус.

Концерт №3 для фортепіано з оркестром – останній твір, над яким працював П. Чайковський. Ідея створення виникла у композитора влітку 1893 року, а музичним матеріалом мали стати ескізи Симфонії Es-dur, яка у своєму тодішньому вигляді не задовольняла автора. Однак і робота над концертом теж проходила досить складно. На певному етапі роботи П. Чайковський хотів обмежитися лише першою частиною, однак у закінченому рукописі партитури Allegro brillante власною рукою поставив напис «Кінець 1-ї частини», що вказувало про подальший намір працювати над наступними частинами і зробити на основі матеріалу симфонії повноцінний тричастинний цикл. Нажаль,

мени ніж за місяць П. Чайковський помер і не встиг довести своїй намір до завершення.

У 1894 році у видавництві П.Юргенсона була опублікована перша частина концерту, оркестрована П.Чайковським. Вона мала назву «Концерт №3» ор. 75. Дві наступні частини залишилися не оркестрованими, і цю справу взяв на себе С.Танєєв. По завершенні роботи, через два роки після публікації першої частини концерту, вони були видані окремим опусом, із назвою «Andante e Finale» ор. 79. Зараз ці опуси сприймаються як різні твори, однак їх слід об'єднати в один, бо вони є частинами Третього фортепіанного концерту П.Чайковського.

Ключові слова: творчість П. Чайковського, жанр сольного інструментального концерту, Концерт №3 *Es-dur* для фортепіано з оркестром.

Постановка проблеми. Постає Петра Ілліча Чайковського завжди викликала широкий інтерес у музикознавців та виконавців. Про його життєвий і творчий шлях написано велику кількість наукових праць. Як і у кожного великого художника, в Чайковського можна знайти твір, доля якого склалася, мабуть не так, як того хотів автор. За певних обставин цей твір став маргінальним, а його історія викликає безліч питань і багато дискусій, однак його наявність дає можливість глибше пізнати особистість та індивідуальний стиль композитора, і поглянути на його творчість з іншої точки зору. Йдеться про Третій фортепіанний концерт П. І. Чайковського, який, на відміну від перших двох концертів, не здобув широкої популярності і не належить до репертуарних творів концертуючих піаністів.

Аналіз досліджень і публікацій. У великій кількості наукових праць, статей, монографій про композитора та його творчість, у кращому випадку, лише сухо зазначається про існування Концерту №3 (в більшості мова йде лише про першу частину), а в деяких навіть приводиться неправдива інформація, що може ввести в оману та не сприяє формуванню правильного уявлення про цей твір. Так, зокрема у книзі Галини Прібегіної «Петро Ілліч Чайковський», можна знайти такі рядки: «...А поки що продовжувалась робота над Третім фортепіанним концертом. Новий твір здався йому надто затягнутим, і він вирішив зробити його одночастинним. Інший матеріал, куди увійшли друга і третя частини тієї ж «забракованої» симфонії «Життя», він планував пізніше переробити у інший твір для фортепіано з оркестром – Анданте і фінал...твір був підготовлений до друку С. Танєєвим» [5, с. 177]. Однак тут є цілий ряд неточностей:

1) Анданте і Фінал – не друга і третя частини, а друга і четверта; 2) Анданте і Фінал – частини Симфонії Es-dur, а не симфонії «Життя»; 3) П. Чайковський не планував переробляти дві частини у Анданте і фінал для ф-но з оркестром; 4) Сергій Танєєв не просто підготував до друку ці два твори, а оркестрував їх.

У праці Олени Орлової про творчість П. І. Чайковського, також знаходимо певні неточності щодо історії створення Третього концерту, зокрема у інформації, яка стосується Симфонії Es-dur: «І 1 частина в 1893 році була перероблена в Третій фортепіанний концерт. Після смерті композитора Танєєв інструментував Andante і фінал симфонії як 2 і 3 частини того ж концерту» [4, с. 88].

Традиція «затемненої» біографії Третього концерту продовжена у монографії Катерини Руч'євської «Чайковський», де авторка не дає жодного натяку на існування другої і третьої частин концерту: «Вже були закінчені ескізи та інструментування частини симфонії, коли Чайковський відмовився від її завершення. Щоправда, він залишив ескізи і надалі використав 1 частину в Третьому концерті для фортепіано з оркестром, а Скерцо – для фортепіанної п'єси ор. 72» [7, с. 124].

Як стає зрозуміло – Третій фортепіанний концерт П. Чайковського є малодослідженою сторінкою творчості композитора, яку значна кількість дослідників трактує лише поверхово, не оперуючи фактами. Проблема полягає у відсутності музикознавчого осмислення Третього концерту та його невпровадженість до репертуару концертуючих піаністів. Тимчасом, цей маловідомий, практично не виконуваний і не завершений за формою масштабний твір викликає потребу глибокого його осмислення музикантами, розкриття внутрішнього змісту, що зумовлюється відкритим питанням щодо кількості частин цього концерту.

Тож, **мета** статті полягає у вивченні обставин створення Третього концерту для фортепіано з оркестром П. І. Чайковського та з'ясуванні ймовірного задуму композитора, його трактування як циклічного твору, у традиціях розуміння Чайковським жанру інструментального концерту. У чому ми можемо переконатися на прикладі перших двох фортепіанних концертів та концерту для скрипки з оркестром.

Відповідно у даній статті ставимо такі основні **завдання**:

- визначити місце жанру фортепіанного концерту, зокрема Концерту №3, у творчості П. Чайковського;
- дослідити історію створення Третього концерту;
- розглянути проблемні зони трактування форми Концерту №3 П. Чайковського.

Виклад основного матеріалу. Концерт №3 Es-dur для ф-но з оркестром Петра Чайковського – останній твір видатного композитора. Проте, завершити повністю роботу над ним автору так і не судилося. Історія створення концерту починається з 1892 року, коли Чайковський робить спробу написати симфонію (Es-dur), яка б мала стати апогеєм його творчого життя. Такий задум у композитора виник ще раніше, 1889 року він пише: «Мені страшенно хочеться написати якусь грандіозну симфонію, яка була б ніби завершенням всієї моєї творчої кар'єри...» [7, с. 123]. Цією симфонією повинна була стати програмна Симфонія «Життя», збережені ескізи якої відносяться до 1891 року. В них же є запис програми задуманої симфонії: «Перша частина – вся порив, впевненість, бажання діяти. Повинна бути короткою. Друга частина – любов; третя – розчарування; четверта (фінал смерть – результат руйнування) закінчується завмиранням (теж коротка)» [7, с. 123]. Проте симфонія так і залишилась на стадії ескізів, хоча її основні ідеї – бажання жити, стремління до всього найсвітлішого з одного боку і фатальний трагізм, невідворотність смерті з іншого, були розвинуті П. Чайковським у наступних творах. Перший напрям, який композитору не вдалося реалізувати, повинен був знайти своє втілення у Симфонії Es-dur; другий напрям був реалізований композитором у Симфонії №6 h-moll.

Роботу над Симфонією Es-dur, яка мала б оспівувати щастя та стати своєрідною «одою до життя», Чайковський починає лише у травні 1892. У листі своєму брату Модесту Чайковському від 12 жовтня того ж року він пише: «Тепер сиджу вдома над симфонією. Скоро і її закінчу начорно» [8, с. 574]. За місяць у листі до свого племінника Володимира Давидова він повідомляє: «Переглянув я уважно і, так би мовити, поставився об'єктивно до нової своєї симфонії, яку, на щастя, не встиг інструментувати і пустити в хід. Враження саме для неї не схвальне, нічого скільки-небудь цікавого і симпатичного в ній немає. Вирішив викинути її та забути про неї. Рішення це остаточне, і прекрасно, що воно мною прийняте» [11, с. 567]. Свою «грандіозну» симфонію (№6 h-moll), яка стане

останнім твором, що прозвучав ще за життя композитора, Чайковський таки напише.

Відомо, що П. Чайковський практично знищив ескізи симфонії Es-dur. Залишились лише оркестрований ескіз повної першої частини, неповний ескіз другої та фіналу. Чи повинна була бути симфонія тричастинна, чи було ще скерцо – залишилось невідомим. Три частини симфонії, які Чайковський згодом переробляв у концерт (перша, друга і фінал), опубліковані після смерті композитора як два окремі опуси: перша «Allegro brillante» із назвою Концерт №3 оп.75, інші дві частини, оркестровані С. Танєєвим, з назвою «Andante e Finale» оп.79. За словами М. Чайковського третя частина симфонії була перероблена композитором у «Фантастичне Скерцо» з циклу «18 п'єс для фортепіано оп.72». Враховуючи цю думку і схожість решти оркестрових ескізів, увесь цей матеріал був використаний музикознавцем і композитором Семеном Богатирьовим, який скомпонував його у повноцінну чотиричастинну симфонію (№7), прем'єра якої відбулася у лютому 1957 року в Москві, де й видана у 1961 р.

Влітку 1893 року, під час роботи над Шостою симфонією, у П. Чайковського виникає ідея переробити незакінчену симфонію Es-dur у фортепіанний концерт. На початку липня він пише брату Анатолію Чайковському: «Мені потрібно якнайшвидше взятися за інструментування двох нових великих творів, а саме симфонії (якою я дуже задоволений) і фортепіанного концерту. Те й інше фрагментами я писав цієї зими та весни. У Гранкіні ескізи свої я закінчив, і тепер потрібно поквапитися, щоб все це було готовим до першого вересня» [11, с. 587]. Проте, ці наміри вдалось реалізувати лише частково. Симфонія була дописана під кінець серпня, а в жовтні відбулась прем'єра, натомість, щодо концерту залишалось багато невирішених питань.

Відомо, що П. Чайковський не міг, або як мінімум не любив, працювати над творами коли в нього не вистачало натхнення або коли робота не приносила належного задоволення (можна згадати початок роботи над балетом «Лускунчик»). Невдоволений симфонією Es-dur, композитор намагається знайти істинний вияв своїх творчих намірів у жанрі фортепіанного концерту. Проте, і тут справи йдуть не так як би йому хотілося. Працюючи над Третім фортепіанним концертом, композитор знову переживає невпевненість у своєму творі. Першого серпня 1893 р. у листі до

Олександра Зілоті він пише: «Ти питаєш, коли буде готовий концерт? Начорно він зовсім готовий, – але інструментувати його я буду восени. Після того віддам його на найсуворішу критику, починаючи з Танєєва! ...Мені здається, що він вийшов непоганий по музиці, але мало вдячний! Якщо така буде думка Танєєва, то, цілком можливо, я його прямо знищу» [1, с. IX]. На це Зілоті відповідає: «Так як ти пишеш, що концерт по музиці хороший, то зовнішній блиск можна завжди зробити, і це особливо легко зробити буде, якщо річ не дуже довга... Благаю тебе, після перегляду Танєєвим, надіслати його мені» [1, с. IX]. Як особистість, що дуже близько до серця сприймає критику і для якої досить важлива думка оточуючих людей, Чайковський починає сумніватися стосовно початкового задуму зробити тричастинний концерт і обмірковує варіант обмежитись лише першою частиною. Так, 25 вересня у листі до того ж Зілоті він пише: «На рахунок 3-го концерту будь певен, я його не віддам друкувати, не показавши тобі. Але втім я ще не почав його навіть інструментувати. Так як він вийшов жахливо довгий, то я вирішив обмежитися однією першою частиною, і назву його «Allegro de Concert» або «Concertstück» [1, с. X]. На таке рішення також могло вплинути і бажання відповідати тогочасній «модній» тенденції на одночастинні твори французьких композиторів, таких як Балада оп.19 Габрієля Форе, Симфонічна поема «Джини» і Симфонічні варіації Сезара Франка. Зростала популярність таких творів і в Росії: Концерт №1 fis-moll Мілія Балакірєва, Концерт cis-moll Ніколая Римського-Корсакова, Концертне Алегро A-dur Фелікса Блуменфельда, Фантазія на російські теми h-moll Едуарда Направніка, яку Чайковський дуже любив і диригував нею. Окрім всього, не так давно, у грудні 1892 р. відбулася прем'єра його одноактної камерної опери «Юланта», яка була добре прийнята російською публікою. До сьогодні у колах музикознавців-дослідників існують суперечки стосовно форми і будови третього концерту та ймовірних намірів композитора щодо цього твору. Розглянемо оцінки дослідників більш детально.

Враховуючи усі ці обставини, дотримується думки про те, що Третій фортепіанний концерт мав би бути одночастинним і певна кількість музикознавців. Як відзначає дослідник творчості П. Чайковського Джон Ворак, трактування оп.75 та оп.79 як цілісного концерту згідно намірам Чайковського є не зовсім правильним: «Чайковський планував реконструювати певну музику

у форму концерту, але не справжній фортепіанний концерт» [13, с. 46]. Музикознавець Ерік Блом додає: «Навіть Танєєв не знав напевно чи не збирався Чайковський замінити *Andante e Finale* на абсолютно нові частини, у випадку створення тричастинного концерту. Якщо разом із частинами оркестрованими Танєєвим зберігається задум Чайковського і це є одним музичним твором, ми однаково не можемо бути впевнені наскільки правильно відтворена концепція» [12, с. 64]. Дж. Ворак робить висновок, що: «Найкраще рішення – це виконувати Третій Концерт так як залишив його Чайковський, в одній частині. Солісти переважно не виконували його у повному обсязі» [13, с. 47].

З іншого боку, закінчений рукопис партитури *Allegro brillante*, на останній сторінці якого було зазначено – дата 3 жовтня і фраза «Кінець 1-ї частини», свідчить на користь того, що Чайковський міг знову змінити своє рішення і повернутися до початкової ідеї написати таки тричастинний концерт. Восьмого жовтня Чайковський показав цей варіант (першу частину) Сергію Танєєву, який сказав, що сольній партії бракує різноманітності та віртуозності. На жаль, ми вже ніколи достовірно не дізнаємося остаточних намірів композитора. Менш ніж за місяць Чайковський помер.

Відомо, що, попри обіцянку дану Зілоті знищити свій концерт вразі несхвального відгуку Танєєва, Чайковський все ж мав намір продовжити над ним працювати і показати ще французькому піаністу Луї Д'ємеру, грою якого захоплювався і саме якому збирався присвятити цей концерт (йому ж були присвячені Симфонічні варіації С. Франка).

Наступного року після смерті П. Чайковського, у 1894 перша частина Третього концерту, яку композитор ще встиг оркеструвати, була видана у Петра Юргенсона як «Концерт №3» оп.75. Над двома іншими частинами, які залишилися у вигляді неоркестрованих ескізів, за підтримки брата композитора М. Чайковського, починає працювати С. Танєєв. Робота триває два роки (до 1896 р.). Протягом цього періоду, у переписці з М. Чайковським, сам С. Танєєв порізному називає цей твір: «Я взявся за переписку двох частин майбутньої ф-п. п'єси» [1, с. X], у наступному листі: «2 частини майбутнього *Konzertstück*'у Петра Иллїча виписав начисто...скоро приступлю до обмірковування інструментування», і, нарешті: «Я скінчив струнний квартет (6-й) і закінчую інструментування дорученого мені ф-п. твору Петра Иллїча» [1, с. X]. Сумніви

стосовно того, із якою назвою видавати цей твір, були і у російського музичного видавця та мецената Митрофана Беляєва, який 27 квітня 1896 року писав Танєєву: «...у мене народжується питання: як видавати 2 невидані частини фортепіанного концерту Петра Ілліча у зв'язку з тим, що 1-а частина вже видана Юргенсоном? Навряд чи зручно назвати їх 2-ма іншими частинами того ж концерту? А якщо самостійний твір, то чи буде це 4-й концерт у 2-х частинах, чи 2 концертштюки?» [1, с. X] Танєєв згодом вирішує видати твір без будь-яких нових назв, обмежившись лише назвами частин. Так 1897 року у М. Беляєва виходить «Andante e Finale» оп.79.

Саме через усі ці розбіжності навіть у наш час неможливо зробити єдиний висновок щодо остаточно правильного трактування загальної форми концерту. Можливо, якби Юргенсон не поспішив видати першу частину окремо до того моменту, як Танєєв оркестрував другу і третю, зараз би не стояло питання – чи це один твір, чи два окремих, і ми б мали повноцінний тричастинний Концерт №3 П. Чайковського, завершений С. Танєєвим. Але наразі сучасні піаністи повинні обирати з двох наявних варіантів, і більшість виконавців, які бралися за цей твір, обмежилися лише однією частиною – *Allegro brillante*.

Розглянувши характерні риси і музичний матеріал концерту, можна сказати, що *Allegro brillante* цілком віддзеркалює драматургічний концепт Симфонії «Життя», як його трактував П. Чайковський: «Перша частина – вся порив, впевненість, бажання діяти...» Винятком є лише контрастна, драматична, емоційний стан якої межує із трагізмом каденція, це з психоаналітичною докладністю ілюструє два абсолютно різні стани душі композитора, які були присутні в останні роки його життя.

Музика ймовірних другої і третьої (*Andante e Finale*) частин концерту продовжує основну концепцію твору – гімн життю і ствердження усього світлого й прекрасного, що логічно пов'язує їх з першою. До двох основних тем *Andante* цілком могли б підійти слова самого Петра Ілліча з програми 2-ї та 3-ї частин Симфонії «Життя»: перша тема – «любов», друга – «розчарування». Однак, в *Andante* після розчарування повертається любов. І це робить Фінал концерту і «всього життя» кардинально протилежним задуму симфонії. *Finale* (*Allegro maestoso*) Третього концерту П. Чайковського – рішучий гімн перемоги над смертю.

То скільки ж частин у Третьому концерті? Чи варто трактувати його як традиційний цикл і об'єднувати два різні опуси в один твір? Чи точно хотів цього сам Чайковський? – можливо й ні. Цього ми вже ніколи не дізнаємося. Однак, дослідивши історію написання та проаналізувавши музичний матеріал концерту з точки зору виконавця, можна сказати так. Єдність основної ідеї, створення трьох частин з одного першоджерела, абсолютна цілісність повного концерту і насамперед, розкриття повного задуму композитора, який можливий лише при тричастинному трактуванні твору, дають право на трактування Третього фортепіанного концерту П. Чайковського, як завершеного тричастинного твору.

Висновки. Концерт №3 Es-dur П. Чайковського є прекрасною ілюстрацією усього світлого, щирого і теплого, що було у душі композитора. Він увібрав найкращі сторони його симфонізму і фортепіанної техніки. Слід відзначити також величезну заслугу С. Танєєва, який тонко відчувши ймовірні основні концепційні ідеї двох частини, оркестрував їх і дав змогу оцінити цей твір у повному обсязі.

Дослідження історії створення Третього фортепіанного концерту П. Чайковського робить більш зрозумілою складну і неоднозначну долю цього твору, та урельєфноє потребу поглибленого вивчення його історії та місця у творчій спадщині композитора, що створює передумови для поглибленого осмислення творчості останніх років життя композитора.

Власний виконавський досвід роботи з музичним текстом концерту, а також музично-аналітичне осмислення драматургічної концепції останнього опусу П. Чайковського, дає підстави для трактування Allegro brillante та Andante e Finale як цілісного Концерту №3. Це робить його сприйняття більш повноцінним і завершеним. Виконуватися цей твір цілком може як Концерт №3 Es-dur оп. 75/79 П. І. Чайковського.

Література

1. Бэлза И. Предисловие к Полному собранию сочинений П. И. Чайковского. М.: Музгиз, 1948. Т. 62. С. VII – XIII.
2. Зінкевич О. С. П. І. Чайковський та Україна (Тематичний збірник наукових праць). Київ: Музична Україна, 1991. 277 с.
3. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога. Изд. 5-е. М.: Музыка, 1987. 240 с.
4. Орлова Е. М. Петр Ильич Чайковский. М.: Музыка, 1980. 271 с.

5. Прибегина Г. А. Петр Ильич Чайковский. Изд. 2-е. М.: Музыка, 1984. 191 с.
6. Рахманинов С. В. Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры. Литературное наследие. М.: Советский композитор, 1978. Т. 3. С. 232 – 240.
7. Ручьевская Е. А. Чайковский (краткий очерк жизни и творчества). Изд. 5-е, исправленное. С.-П.: Композитор, 2010. 139 с.
8. Чайковский М. И. Жизнь Петра Ильича Чайковского (По документам, хранившимся в архиве в Клину). М.: Алгоритм, 1997. Т. 3. 617 с.
9. Чайковский П. И. Переписка с Н. Ф. фон-Мекк. Ленинград: Academia, 1936. Т. 3. 686 с.
10. Чайковский П. И. Полное собрание сочинений. М.: Музгиз, 1962. Т. 29. С. XI – XIII.
11. Яковлев В. Дни и годы П. И. Чайковского (Летопись жизни и творчества). М.: Музгиз, 1940. 740 с.
12. Blom E., ed. Abraham G. Music of Tchaikovsky. Works for Solo Instrument and Orchestra. New York, W. W. Norton & Company, 1946. P. 277.
13. Warrack J. Tchaikovsky Symphonies and Concertos. London, British Broadcasting Corp., 1969. P. 56.

References

1. Belza, I. (1948) Predislovie k Polnomu sobraniju sochinenij P. I. Chajkovskogo. Moskva, M.: Muzgiz. T. 62.
2. Zinjkevych, O. S. (1991) P. I. Chajkovskij ta Ukrajina (Tematychnyj zbirnyk naukovykh pracj). Kyiv: Muzychna Ukraina.
3. Nejgauz, G. (1987). Ob iskusstve fortepiannoju igry: zapiski pedagoga. Izd. 5-e. Moskva: Muzyka.
4. Orlova, E. M. (1980) Petr Ilich Chajkovskij. Moskva: Muzyka.
5. Pribegina, G. A. (1984) Petr Ilich Chajkovskij. Moskva: Muzyka.
6. Rahmaninov, S. V. (1978) Desjat harakternyh priznakov prekrasnoj fortepiannoju igry. Literaturnoe nasledie. Moskva: Sovetskij kompozitor. T. 3.
7. Ruchevskaja, E. A. (2010) Chajkovskij (kratnij ocherk zhizni i tvorcestva). Izd. 5-e, ispravlennoe. Sankt Peterburg: Kompozitor.
8. Chajkovskij, M. I. (1997) Zhizn Petra Ilicha Chajkovskogo (Po dokumentam, hranivshimsja v arhive v Klinu). Moskva: Algoritm. T. 3.
9. Chajkovskij, P. I. (1936) Perepiska s N. F. fon-Mekk. Leningrad: Academia. T. 3.
10. Chajkovskij, P. I. (1962) Polnoe sobranie sochinenij. Moskva: Muzgiz. T. 29.
11. Jakovlev, V. (1940) Dni i gody P. I. Chajkovskogo (Letopis zhizni i tvorcestva). Moskva: Muzgiz.
12. Blom, E. (1946) Music of Tchaikovsky. ed. Abraham G. Works for Solo Instrument and Orchestra. New York: W. W. Norton & Company.
13. Warrack, J. (1969) Tchaikovsky Symphonies and Concertos. London: British Broadcasting Corp.

Andriy Makarevych – Postgraduate Student, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine). E-mail: andreymakar1990@gmail.com
ORCID 0000-0002-5290-3194

P. Tchaikovsky's Third Piano Concert: The Question of "Darkened" Biography

The article examines P. Tchaikovsky's Third Piano Concert - one of the few not properly researched pages of the composer's work. The concert is mentioned in works dedicated to P. Tchaikovsky's works, but the information is far from accurate. Researchers are left with questions related to the creation of the concert, determining the features of the structure, musical material, etc. Not much better is the situation among the performers: The Third Piano Concert significantly loses competition with the first two concerts by P. Tchaikovsky, and most of the pianists who added this concert to their repertoire are limited to only the first part of the Allegro brillante. Being apart from all of Tchaikovsky's creative heritage at some point, it has the status of a marginal one. Nevertheless, it requires much deeper study and reflection that can only be done in the context of the objective historical circumstances that arose when it was created, which will help to clarify its current status.

Concert №3 for piano and orchestra is the last work that P. Tchaikovsky worked on. The idea of creation appeared at the composer's mind in the summer of 1893, and the musical material should have become sketches of the Es-dur Symphony, which in its then form did not satisfy the author. However, work on the concert was also quite difficult. At some stage P. Tchaikovsky wanted to confine himself only to the first part, but in the completed manuscript of the Allegro brillante score he put the inscription "The end of the first part" in his own hand, which indicated the further intention to work on the following parts and to make a full-fledged symphony cyclostine material. Unfortunately, in less than a month, P. Tchaikovsky passed away and failed to finish.

In 1894, the first part of the concert, orchestrated by P. Tchaikovsky, was published by P. Jurgenson Publishing House. It was called "Concert № 3" op. 75. The following two parts were not orchestrated, and this case was taken over by S. Taneyev. At the end of the work, two years after the first part of the concert was published, they were released as a separate opus, entitled "Andante e Finale" op. 79. These opuses are now perceived as different works, but they should be combined into one because they are part of P. Tchaikovsky's Third Piano Concerto.

Key words: creativity of P. Tchaikovsky, genre of solo instrumental concert, Concert №3 Es-dur for piano and orchestra.

Стаття поступила до редакції 19.12.2019, прийнята до друку 19.01.2020.

УДК 78.461

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2020.46.206.226>

Ярослав Горбаль

ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНОГО ДУХОВОГО АНСАМБЛЕВОГО ВИКОНАВСТВА: ОРГАНІЗАЦІЯ ТА НАВЧАННЯ ГРИ В АНСАМБЛІ ДУХОВИХ ТА УДАРНИХ ІНСТРУМЕНТІВ

Горбаль Ярослав Миколайович – Заслужений діяч мистецтв України, професор, Національна академія сухопутних військ імені Гетьма П. Сагайдачного, Львів (Україна). E-mail: yaroslavgorbal@gmail.com
ORCID 0000-0003-2983-4482

Особливості сучасного духового ансамблевого виконавства: організація та навчання гри в ансамблі духових та ударних інструментів

В даній статті ґрунтовно проаналізовано розвиток ансамблевого виконавства на духових та ударних інструментах в Україні. Простежено деякі умови та мистецькі чинники, що впливають на формування виконавських ансамблів. Мета дослідження полягає у визначенні основних напрямків розвитку ансамблевого виконавства на духових та ударних інструментах в Україні і встановлення особливостей його використання у музично-мистецькій та прикладній сферах.

У статті підкреслено, що ансамблеве виконавство на духових та ударних інструментах в Україні має давні традиції та є важливою складовою музичного мистецтва минулого і сьогодення. В умовах зростаючого інтересу до духової музики важко уявити сучасні музичні реалії без духового ансамблевого виконавства, яке все переконливіше займає своє місце в загальній системі музичного виконавства. На базі духових оркестрів створюються камерні ансамблі, які все частіше появляються в різноманітних концертних залах, конкурсах, фестивалях тощо. Створюється багатожанровий репертуар, який охоплює відповідне коло художніх завдань, стимулює розширення художньо-технічних та акустичних можливостей, а також робочого діапазону камерного ансамблю.

Мистецтво гри в камерному ансамблі відрізняється як від сольного, так і від оркестрового виконавства. Це самостійний вид колективного виконавства, з притаманними йому рисами. Але потрібно зауважити, що багато питань, які вирішуються музикантами камерного ансамблю

та оркестру подібні в процесі виконання. Так, в обох видах колективного виконавства музиканти повинні володіти навиками одночасного початку звуку, ведення його та закінчення, взаємозв'язку штрихів, динаміки, інтонації, слідування за дотриманням колективного ритму.

Організація ансамблю розпочинається з підбору складу його виконавців. При цьому необхідно враховувати загальний музичний рівень кожного з учасників ансамблю, ступінь володіння інструментом, навички гри в камерному ансамблі, психологічний взаємозв'язок партнерів по ансамблю, вольові якості, темперамент тощо. Бажано, щоб в одному ансамблі грали музиканти, які мають відносно однаків рівень: це сприятиме створенню відповідної творчої атмосфери у їх спільній роботі. Однак, в кожному ансамблі необхідний лідер, який спроможний розв'язувати творчі протиріччя, які можуть виникнути в ході репетицій. Успішній роботі камерного ансамблю сприяє відповідальність кожного його учасника за загальну справу, а також чітка дисципліна під час репетицій.

Ключові слова: ансамблеве виконавство, духові та ударні інструменти, саунд, інтонування, музична фраза, ритмічна злагодженість, штрихи, дихання.

Постановка проблеми. Ансамблеве виконавство на духових та ударних інструментах в Україні має давні традиції та є важливою складовою музичного мистецтва в Україні як минулого, так й сьогодення. У ХХ-XXI ст. підвищується зацікавленість до ансамблевого виконавства та значно зростає його рівень підготовки. Традиції ансамблевого виконавства на духових інструментах сягають сивої давнини. Перші згадки про інструментальне ансамблеве виконавство на теренах України можна знайти в писемних пам'ятках Київської Русі, зокрема «Повісті минулих літ» (1068, 1074.) та Києво-Печерському патерику. Сьогодні, коли інтерес до духової музики зростає, неможливо уявити собі без камерного духового ансамблевого виконавства. Ансамблеве виконавство все переконливіше займає своє місце в загальній системі музичного виконавства. На базі духових оркестри створюються камерні ансамблі, які все частіше появляються в різноманітних концертних залах, конкурсах, фестивалях тощо. Створюється багатожанровий репертуар, який охоплює відповідне коло художніх завдань, стимулює розширенню художньо-технічних та акустичних можливостей, а також робочого діапазону камерного ансамблю. Усе

це і надихнуло нас на пошук нових досліджень духового ансамблевого виконавства в Україні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання ансамблевого виконавства на духових інструментах неодноразово порушувалася у різних дослідженнях. Серед авторів наукових праць вказаної тематики слід назвати Апатського В., Посвалюка В.Т., Богданова В.О., Слупського В.В., Романовського В.І. та ін. Кожен з них досліджував певний аспект духового ансамблевого виконавства або у більш широкому колі питань, пов'язаних із духовим мистецтвом, або в межах обраного складу духових інструментів. Ознайомлення з літературою доводить, що сучасне духове ансамблеве виконавство не є досконало опрацьованим, необхідно визначити його онтогенез, дослідити етапи формування і творення, визначити специфічні особливості щодо інструментарію, виявити стильові тенденції та ін.

Мета дослідження полягає у визначенні основних напрямків розвитку ансамблевого виконавства на духових та ударних інструментах в Україні і встановлення особливостей його використання у музично-мистецькій та прикладній сферах.

Виклад основного матеріалу. *Основні вимоги ансамблевого виконання.* Ансамбль являє собою, як правило, мало чисельний склад виконавців у якому кожна партію грає тільки один музикант. В залежності від кількості виконавців камерні ансамблі духових інструментів поділяються на дуети, тріо, квартети, квінтети тощо. Своєю чергою, вони можуть бути однорідними, тобто складаються тільки з дерев'яних, або мідних духових інструментів, а також і мішані, що включають у свій склад як дерев'яні, так і мідні духові інструменти. В склад камерних ансамблів духових інструментів можуть входити ударні інструменти фортепіано та інші.

Мистецтво гри в камерному ансамблі відрізняється як від сольного так і від оркестрового виконавства. Це самостійний вид колективного виконавства, з притаманними йому рисами. Але потрібно зауважити, що багато питань, які вирішуються музикантами камерного ансамблю та оркестру подібні в процесі виконання. Так, в обох видах колективного виконавства музиканти повинні володіти навиками одночасного початку звуку, ведення його та закінчення, взаємозв'язку штрихів, динаміки, інтонації, слідування за дотриманням колективного ритму.

Основними вимогами ансамблевого виконавства є:

- взаємозв'язок і виконання творчих задумів кожного учасника ансамблю, розв'язання загальних виконавських проблем, визначених єдиним виконавським планом;
- досягнення і підтримання в процесі гри постійного творчого контакту шляхом слухового контролю;
- вміння партнерів по ансамблю слухати себе і одночасно чути інших, поєднувати свою партію з партіями партнерів;
- розуміння структурно-суттєвого значення своєї партії і виконання її у співвідношенні з тими функціями, які вона виконує в кожний даний момент розвитку музичної тканини;
- знання учасниками ансамблю не тільки своєї партії, але й партії партнерів.

Музична педагогіка розглядає ансамблеве виконавство, як важливий засіб виховання молодих музикантів і вважає, що кожен виконавець повинен якомога скоріше залучатися до гри в камерному ансамблі.

Лідер ансамблю та його обов'язки. Лідер ансамблю є домінуючою особистістю в творчому процесі колективу. Він і педагог, і організатор, і психолог, і композитор, і аранжувальник. В його особі концентрується такі добрі якості, як: дисциплінованість, високий рівень культури, авторитетність, ерудованість, бездоганне виконавське чуття, глибоке пізнання в життєдіяльних сферах, багате асоціативне і образно-емоційне мислення, досконале знання мови, вільне володіння технічними можливостями інструмента, вміння одночасно стежити за всіма компонентами виконавського процесу. В компетенцію керівника ансамблю входить таке завдання, як вироблення навиків оптимального аналітичного підходу до музичного твору.

Аналітично-творча діяльність, як керівника, так і ансамблів, включає особливі механізми взаємодії елементів аналізу та синтезу, на основі яких будується звукове оформлення музичного твору.

Така практична налаштованість дозволяє йому суміщати етапи логічного осмислення елементів музичної мови з художнім оформленням інтерпретації, основними ознаками якої є: цілісність форми, правдивість почуттів та емоцій, логічне співвідношення раціонального та емоційного, переконливе відтворення стилістичних особливостей музики.

Керівник мусить постійно утримувати увагу колективу, контролюючи дії всіх музикантів.

Учасники ансамблю та їх обов'язки. Камерно-інструментальний ансамбль відкриває величезну можливість для виховання й розвитку художнього та образного мислення виконавців. Мислення, як одна з важливих категорій психології, є закономірним фактором ансамблевого виконавства, адже на основі мислення формується виконавські навички.

Розвиток музичного мислення ансамбліста залежить не лише від його особистих здібностей, але й від рівня професійної підготовки, від його ставлення до життя, до партнерів тощо. Важливим фактором є те, що учасники ансамблю постійно прилучаються до шедеврів світової класики, до кращих зразків сучасної, народної і авангардної музики.

Гра в ансамблі повинна починатися з відпрацювання найпростіших навичок, шляхом їхнього поступового ускладнення. Кожен музикант повинен враховувати всі музичні голоси, слухаючи виконавця, який сидить від нього праворуч, і того, що сидить ліворуч, тобто вміти оперативно підкорювати власну гру гри своїх партнерів і, вміти одночасно стежити за кількома компонентами колективного виконавства. Виконавський процес вимагає якісно нової, суб'єктивної взаємодії, встановлення в колективі тісних творчих взаємозв'язків, колективного художньо-емоційного співпереживання музики, точної передачі художнього задуму композитора.

Колективна праця – це величезний виховний процес, адже успішність репетицій, у повній мірі, залежить від творчої ініціативи кожного учасника. Творче спілкування виховує, крім професійних якостей, такі важливі моральні цінності, як працелюбство, дисциплінованість, колективізм і, головне приносить величезну моральну та душевну насолоду.

Організація роботи камерного ансамблю. Організація ансамблю розпочинається з підбору складу його виконавців. При цьому необхідно враховувати наступні якості музикантів:

- загальний музичний рівень;
- ступінь володіння інструментом;
- навички гри в камерному ансамблі;
- психологічний взаємозв'язок партнерів по ансамблю;
- вольові якості, темперамент тощо.

Бажано, щоб в одному ансамблі грали музиканти, які мають відносно однаків рівень: це сприятиме створенню відповідної творчої атмосфери у їх спільній роботі. Однак, в

кожному ансамблі необхідний лідер, який спроможний розв'язувати творчі протиріччя, які можуть виникнути в ході репетицій.

Успішній роботі камерного ансамблю сприяє відповідальність кожного його учасника за загальну справу, а також чітка дисципліна під час репетицій.

Партнери в ансамблі повинні розташовуватися так, щоб вони були спроможні добре чути один одного і бачити лідера. Посадка ансамблю на репетиції повинна бути аналогічною і при виступі на сцені.

Репетиційна робота. Репетиція розпочинається з ретельної настройки кожного музичного інструменту. Існують різні варіанти. Так, ансамбль, який складається з однорідних інструментів, настроюються по самому низькому інструменту.

Ансамбль мідних духових інструментів бажано настроювати по четвертому натуральному звуку (Сі бемоль першої октави), як найбільш інтонаційно стійкому. Після настройки ансамблю по цьому звуку (Сі бемоль) необхідно перевірити інтонацію в ансамблі через кварту і квінту.

Одним з шляхів досягнення чистого інтонування в ансамблі є настроювання його на тональність виконуваного твору. Для цього спершу в унісон підстроюють тоніку, а потім, від неї, в мелодичному і гармонічному викладі – кварта, квінта, октава і терція. Після цього ретельно вистроюють тонічний тризвук. Закінчують настройку в квартетах, квінтетах і більших складах ансамблів виконанням послідовності акордів T S D T. Необхідно додати, що найбільш досконала настройка ансамблю не забезпечує чистого інтонування в процесі гри, а тільки сприяє його досягненню.

Репетиція є основною формою опрацювання камерних ансамблів музичних творів. Як і в сольному виконавстві, процес вивчення музичного твору поділяється на три етапи.

Перший етап полягає в попередньому знайомстві з твором та формуванню єдиного виконавчого плану. Для ознайомлення з музичним твором його потрібно програти в повному обсязі. Необхідно, щоб кожний виконавець ансамблю скрупульозно вивчив свою партію заздалегідь, а саме до першої репетиції.

В процесі знайомства з музичним твором виконавці складають уяву про його стиль, форму, художній зміст; визначають найбільш складні в технічному і виконавському відношенні місця; уточнюють нотний текст, штрихи, динамічні і метроритмічні позначення, а

також роблять перший аналіз елементів ритму, фактури, функцій голосів, попередньо встановлюють темпи.

Оскільки послідувача робота над музичним твором повинна носити продуктивний, цілеспрямований характер, а творчі наміри учасників ансамблю – узгодженими і направленими до єдиної мети, ними спільно випрацьовуються єдиний виконавський план. Основні його напрямки окреслюються після ознайомлення з музичним твором, доповнюються і удосконалюються в процесі роботи. Цим планом передбачається вирішення різноманітних виконавських проблем, наприклад:

- узгодження виконавського строю і засоби досягнення чистоти інтонування, визначення основного темпу музичного твору і логічного переходу від одного темпу до іншого;
- питання узгодження метро ритму;
- використання та узгодження різноманітних штрихів;
- питання фразування і зміни виконавського дихання (визначення моментів динамічних підйомів і спадів, часткових та загальних кульмінацій твору тощо).

У виконавському плані необхідно також передбачити метод репетиції і обсяг роботи. Добре продуманий виконавський план організовує колектив, сприяє поетапному засвоєнню музичного твору.

Другий етап – реалізація виконавського плану. Це найбільш тривалий, кропіткий і відповідальний етап. Існують певні раціональні методи роботи над музичним твором в процесі реалізації виконавського плану, а саме:

- розчленування музичного твору на окремі, закінчені в музичному відношенні побудови, частини;
- виконання швидких, а також технічно та інтонаційно складних місць у повільному темпі;
- опрацювання темпоритму, узгодження динаміки, штрихів, досягнення чистого і виразного інтонування;
- ретельне опрацювання кожної музичної фрази;
- з'єднання окремих побудов, частин у єдиний розділ.

Розділи, в свою чергу, об'єднують в єдиний цикл після їх опрацювання.

У процесі роботи над музичними творами технологічні і художні проблеми необхідно розв'язувати паралельно. Однак, під час репетицій може виникнути необхідність вирішення суто

технологічних проблем, пов'язаних з опрацюванням чистоти строю, єдності виконання штрихів, узгодження темпоритму та інших проблем, які виникатимуть в процесі репетиції. У цьому випадку художні проблеми тимчасово відходять на другий план.

Третій етап – виконання музичного твору в цілому, без зупинок, з дотриманням усіх авторських вказівок.

Кінцевою метою роботи колективу над музичним твором є публічний виступ камерного ансамблю на концерті або іспиті. Опрацювання музичного твору, підготування його до виконання на естраді завершується не на робочих репетиціях, а в процесі публічних виступів.

Робота над фразою. Музична мова надзвичайно різноманітна і багата своїми виразовими засобами. Вище ми розглянули три основні сторони ансамблю: інтонаційну, ритмічну і динамічну злагодженість. Не може бути доброго виконання без живого вираження фрази. Фраза є найтонший компонент музичного ансамблю.

Вірне фразування – це добре визначена і виконана невелика та відносно закінчена частина мелодичної лінії зі усіма її художньо-виразовими елементами. При роботі над твором лідер повинен зрозуміти саму суть музичної фрази: яке смислове навантаження вона несе, її початок, розвиток і закінчення, динамічні підйоми, спади і кульмінації, її темброве забарвлення, характер атаки звуку та виконавські штрихи тощо.

Музичне фразування здійснюється на основі синтаксичних закономірностей за допомогою визначених художньо-виконавських прийомів, тобто музичною мовою, артикуляцією та прийомами гри на інструментах.

Під музичною мовою розуміється виконання окремого звуку, який визначає тіло, що звучить в тісному взаємозв'язку з джерелом звуку (стовп повітря, струна, залізо, шкіра тощо) та засобами його видобування (губами виконавця, смичком, щипком, повітрям, ударом тощо).

Музична мова окремого звуку передбачає інтонування, вібрування, глісандування, припинення звучання, клацання, фрулато та ін.

Різні джерела звуку та засоби його видобування визначають специфічні прийоми гри на кожному інструменті. Виходячи з цього диригенту слід глибоко зрозуміти саму специфіку звуковидобування

на різних інструментах і зближення тих багато чисельних особливостей на основі устремління до максимального однакового ансамблевого виконання.

Для музичної вимови велике значення має звуковидобування, тобто атака звуку. Від правильної та художньо-різноманітної атаки звуку буде залежати сама культура звуковедення, якість і виразність, природність та наспівність.

Ритм та його застосування. Для досягнення доброго ритмічного ансамблю в оркестрі необхідно домагатися наступного:

- однакового і точного розуміння і виконання ритмічного запису
- музичного тексту усіма виконавцями;
- узгодженості оркестрових груп, які об'єднані загальним ритмом;
- ритмічної злагодженості між різними елементами фактури (наприклад, мелодія і супровід);
- одночасного початку і закінчення виконання ритмічних долей такту;
- чистого інтонування та правильного виконання штрихів і динамічних відтінків.

Ритмічна злагодженість – це один з важливих компонентів ансамблю. Своєю реакцією на всяке, навіть незначне відхилення від правильного ритму, лідер прививає музикантам необхідні навички ритмічно точного виконання.

Таким чином, ритмічна злагодженість ансамблю удосконалюється в повсякденній репетиційній роботі над музичним твором та спеціальними вправами, які відображені в школах оркестрової гри. Завдання лідера полягає в тому, щоб на основі міцних теоретичних знань привити музикантам вміння правильно відтворювати ритмічні структури, їх багато численні співставлення і поєднання, а також розвивати практичні навички використання ритму з іншими виразовими засобами.

Динаміка та її виразність. При роботі над музичним твором лідер повинен уважно визначити динамічний профіль музичного твору, детально в'яснити динамічні лінії, порівняння, тонкі динамічні поєднання з елементами музичної виразності. Завдяки динаміці, музична фраза набуває натхненності, вона стає обдуманною, яскравою, випуклою. «Вимова» її наближається до людської мови, набирає життєвої правдивості, насиченості та чуливіості.

Всякі ступені сили звучання прийнято називати динамічними відтінками, які мають свої позначення, а саме: *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff* та ін. Шкала динамічних відтінків від найтихішого до найголоснішого звучання складає динамічний діапазон ансамблю. Поступове наростання і послаблення звучання позначається термінами – *crescendo* (крещендо) і *diminuendo* (димінуендо). Раптове співставлення динамічних градацій (відтінків), що різко відрізняються по силі звучання, утворює динамічний контраст. Дуже важливо, щоб звучання ансамблю в будь – якій динаміці залишалось м'яким та компактним. Використання контрастів вимагає від музикантів вільного володіння прийомами зміни динамічних відтінків. Основна складність полягає в тому, щоб зберегти чистоту інтонації, природність тембру та темп виконання.

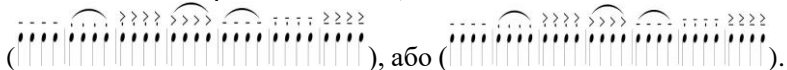

Таким чином, щоденна репетиційна робота з ансамблем над різноманітною динамічною виразністю та їх правильне використання з іншими музичними виразовими засобами, дасть високу оцінку професійному рівню майстерності ансамблевого виконання.

Штрихи та їх значення. Для виявлення музичної образності, змісту та характеру твору необхідно вибрати фарби, щоб домогтися виразного звучання мелодії тощо. Виявити барвистий звуковий план допомагають штрихи.

Штрих (нім. Strich – лінія, риска) – це спосіб, характер ведення звуку і його забарвлення. Він сприяє виявленню фразування, показу кульмінації, створенню динамічної насиченості, ритмічною стрункості та більш повному розкриттю глибини смислового значення музичного твору. Володіння різноманітними способами звуковидобування і прийомами гри на інструменті, використання різних штрихів та їх поєднань є основою виразного виконання.

У музикантів-духовиків штрихи залежать від атаки звуку і розподіляються на п'ять груп. Перша група – штрихи які виконуються за допомогою твердої атаки звуку.

Detache – (походить від французького слова «detacher», що означає «відділити»). Виконання цього штриха вимагає твердої атаки звуку, повноцінного втримання тривалості звуку. Графічного позначення штрих не має, інколи позначається знаком

), або ().

Marcato – (походить від італійського дієслова «marcare» - що означає «виділяти», «підкреслити», «увиразнити»). Цей штрих

виконується за допомогою активного початку звуку, з подальшим його послабленням. Позначається знаком >:



Martele – (походить від французького слова *marteler*, що означає «молотити, чеканити»). Цей штрих вимагає найбільш чіткого, жорсткого видобування звуку і втримання динаміки до кінця його проведення. Відмінність від штриха «*marcato*», при «*martele*» звук не

затихає. Позначається знаком  :
 або 

Staccato – походить від італійського слова, що означає «коротко» «відривисто». Цей прийом вимагає короткого виконання звуків (тривалість звуку укорочується на половину). Позначається

крапкою над нотою:  або записується слово *staccato* (sempre staccato) .

Staccatissimo – цей прийом виконується більш коротко, ніж *staccato* і звучить четверта частина тривалості записаного звуку. Звучання припиняється, як правило, за допомогою язика, шляхом вимови слова «Тіт».

Друга група – це штрихи які виконуються за допомогою м'якої атаки звуку.

Non legato – (означає не зв'язано). Звучить наче три чверті записаного звуку. Позначається крапками над нотами та з'єднані

лігами: 

Portato – цей прийом виконання максимально витриманих звуків і характеризується дуже м'якою атакою звуку. Позначається рискою

над, або під нотами та з'єднані лігою: 

Portamento – цей штрих взятий із практики вокалістів – дещо нагадує глісандо, тобто легке, гарне полинання від звуку до звуку. Позначення не має.

Третя група – це штрихи які виконуються за допомогою фрикативної атаки звуку.

Frullato – походить від італійського слова, що означає «свистящий». Виконується двома засобами – за допомогою кінчика язика, і якби вимовляється «Фрр», або «Крр». Цей штрих дуже трудний для виконання у верхньому регістрі. Позначається словом frullato.

Четверта група – це штрихи які виконуються за допомогою комбінованої атаки звуку.

Подвійне staccato – цей штрих вперше появився у флейтистів і перейшло до трубочів, а потім тим штрихом оволоділи майже всі виконавці на духових інструментах. Позначення не має: виконавець сам визначає момент коли необхідно використати цей штрих.

Legato – походить від італійського словосполучення що означає «зв'язано». Цей прийом звуку якого виконуються зв'язано, і

записується нота від ноти лігою: 

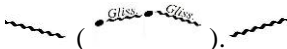
Legatissimo – вимагає ще більш зв'язаності звуків, та фрази інколи позначаються словом legatissimo.

П'ята група – це штрихи з комбінованою атакою звуку, які виконуються з маркованим, або акцентованим legato.

Марковане або акцентоване legato – акцент виконується за допомогою різкої активізації повітря. Позначається знаком акценту,

які з'єднані лігою: 

Glissando – походить від італійського слова, що означає «сковзнути». Виконується шляхом легкого ковзання по проміжних звуках, за допомогою неповного натиску на вентилялі. Позначається

знаком або .

Таким чином, лідеру ансамблю необхідно постійно приділяти увагу опануванню різними штрихами кожним виконавцем і систематично прививати навички їх колективного виконання, а також слідкувати за появою нових штрихів та їх застосування в музичних творах.

Дихання. Перед щоденними вправами музикант повинен перевірити, як працює дихальний апарат. Вправи які призначені для того, щоб звільнити і розслабити дихальний апарат, а також надати можливість виконавцю повністю реалізувати свої можливості.

Перші три вправи виконуються без взяття дихання:

а) підніміть і розтягніть грудну клітку якомога ширше. Допоможіть собі руками підняти її і відчуті розширення в нижніх ребрах, спереду і ззаду. Повторіть цю вправу 6 разів.

б) відпочиньте опустіть грудну клітку вниз і видихніть повітря з брюшнини. Повторіть так 6 разів;

в) робіть це за один раз. Використовуйте рухи руками і дзеркало, щоб слідкувати за правильною розумною уявою (як це має виглядати) і рухом. Повторіть 6 разів.

Вдихайте таким ж способом, але з шумним тертям в ротіві порожнині, щоб досягнути ефекту сильного вдиху. Використайте рухи руками, щоб уявити собі, як всмоктується великий потік повітря. Повторіть 6 разів.

Наступні вправи подані для виконання з пластиковою трубкою (1 дюйм в діаметрі), яку необхідно вставити між зубами і дивитися, як відкривається і відпочиває гортань, спрямовуючи повітря в легені. Відповідну трубку можна придбати у магазині все для дому. Целофановий мішечок почепіть на кінець трубки, щоб запобігти головокружінню. Вдихнули, як було пояснено вище, за винятком тертя, наскільки це можливо. Домагайтеся безшумного, спокійного звуку, коли повітря проходить через гортань.

а) вдихнути повністю велику кількість повітря коротким, різким, швидким вдихом, наповнюючись максимально повітрям;

б) ритмічна вправа. Робити це в ритмі, повторюючи щонайменше 6 разів; підтримуючи постійний ритм, не витрачаючи час на відпочинок. Це необхідно, щоб досягнути максимально вільного видуху і вдиху.

$\text{♩} = 72$



Використовуйте звук «гу – гу - гу»



Дуття через мундштук. Дуття через мундштук є дуже важливою частиною гри на будь-якому духовому інструменті. Це дає можливість виконавцеві продукувати музику губами (спів губами, ніби голосовими зв'язками). Після достатньої праці з мундштуком, так щоб дуття (гудіння) було досить легким, важливо, щоб виконавець більше часу приділяв тій музиці, яку він гратиме (п'єса) тощо.

Починаючи вправлятися на мундштуку, спочатку дуйте в середньому регістрі, а потім ідіть далі в обох напрямках (у верхньому та нижньому регістрах). Дуйте звуки у верхніх та нижніх регістрах, якомога вільніше і простіше, наприклад як у середньому регістрі. Пам'ятайте, що гудіння резонує подібно до людського голосу. Не напружуйте губи при дутті на високих чи низьких нотах, контролюйте дуття за виходом повітря. Завжди намагайтеся дути сфокусовано, сконцентровано, видуваючи вільно звук у всіх регістрах. Використовуйте губне вібрато, що допоможе фокусувати звук. Як тільки мундштук вставлений в інструмент, то міняється опір дуття. Це не має значення. Але, звичайно, це не значить, що не треба дути в мундштук. Пам'ятайте, що це все є важливо і потрібно.

Після підготовчих вправ, настає етап сумісної репетиційної роботи, коли всі технічні засоби мають стати основою для створення художнього образу.

Мелодія та її виразне звучання. Відомо, що більшості музичних творів гомофонного складу основним носієм художнього образу, його виразником є мелодія. Тому метою учасників ансамблю повинно бути уважне ставлення до її виконання.

Мелодія в ансамблі повинна звучати чітко і виразно, незалежно від того, в якому голосі вона проводиться. Безбарвне звучання мелодії приводить до сірого, маловиразного звучання всього ансамблю. Необхідно знати оптимальне співвідношення між силою звучання мелодії і голосами, що акомпанують, в наслідок чого було б забезпечено звучання всього ансамблю.

Важливою передумовою виразного звучання мелодії є розуміння учасниками ансамблю логіки мелодичного розвитку, відчуття ними зміни напруги мелодичної енергії, емоціональну напругу та її послаблення, кульмінації, а також інтонаційні тяготіння.

У випадку, якщо одну і ту ж мелодію в ансамблі виконують різні голоси, слід досягти єдності її інтерпретації всіма виконавцями та

злиття мелодичної лінії в процесі передачі мелодії від одного інструменту до іншого.

Для досягнення єдності і змінності між голосами і є метою запобігання розриву між ними необхідно не тільки чітко витримати тривалість останнього звука виконуваної партії, а навіть, намагатися продовжити звучання до того моменту, коли вступить наступний голос.

Виконання творів поліфонічного складу. Виконання творів поліфонічного складу вимагає від виконавців більш складніших завдань.

Відомо, що в поліфонічному творі всі голоси відносно самостійні, а це потребує від музикантів належної уваги їх виконання, при цьому всі голоси повинні чітко прослуховуватися в загальному звучанні ансамблю.

Значення окремих голосів в поліфонічних творах підголоскового, контрастного та імітаційного складів різні.

Так, при виконанні підголоскової поліфонії важливим є вміння виконавцями відтінити основну мелодію, не заглушаючи її, виділити потрібний підголосок. Контрастна поліфонія базується на розвитку самостійних мелодичних ліній, які ведуть в ансамблі різні голоси. В процесі розвитку музичної тканини ці мелодичні лінії по чергово висуваються на передній план і потребують відповідного динамічного і штрихового виділення.

Найбільш складною у виконанні для ансамблю є імітаційна поліфонія. Вона базується на повторенні в різних голосах однієї і тої ж самої мелодії, або мелодичного обороту. При цьому виконавцям складно знайти вірне співвідношення і протиставлення течій.

Виконання гармонічного викладу в ансамблі. Виконання гармонії в ансамблі вимагає уваги і постійної слухової активності при здійсненні вирівнювання акорду по динаміці, інтонації і тембру. Відомо, що стрій ансамблю, що виконує багатоголосий твір, складається з двох основних елементів – гармонічного та мелодичного.

Гармонічний елемент строю базується на закономірностях інтонування гармонічних інтервалів і в процесі розвитку тканини музичного твору утворюється строями окремих партій ансамблю.

Мелодичний елемент строю базується на інтонуванні мелодичних інтервалів і визначається метою гармонічного строю.

Привелірування мелодичного і гармонічного елементу в загальному строї ансамблю визначається фактурою музичного твору. Так, в творах гомофонного складу увага учасників ансамблю повинна бути зосереджена перш за все на досягненні чистого інтонування по вертикалі. Роль інтонаційної основи в цьому випадку повинна виконуватися мелодичними голосами або басом. В творах поліфонічного складу головною метою є досягнення чистого художнього інтонування по горизонталі.

Таким чином, кожний учасник ансамблю повинен знати, по якому голосі в акорді підстроювати йому інтонацію своєї партії в кожний даний момент розвитку музичної канви твору. Відомо, що партії в ансамблі можуть виконувати різні функції, в залежності від цього визначається їх відносна самостійність або загальне підпорядкування виконання багатоголосного твору.

Так, ансамблева партія, якій доручена мелодія, в інтонаційному відношенні найбільш самостійна а всі інші партії ансамблю при інтонуванні звуків акорду повинні узгоджувати свою інтонацію з нею.

В свою чергу мелодична партія повинна в певній мірі орієнтуватися на басовий голос. Виконавець в ансамблі повинен весь час слухати, як себе, так і інших та узгоджувати інтонацію своєї партії з партіями партнерів як по вертикалі (в акордах) та і по горизонталі.

В процесі работ над важкими в інтонаційному відношенні місцями на репетиції можуть бути використані різноманітні засоби полегшення строю, а саме:

- уточнення загального строю інструментів або інтонація окремих звуків;
- виконання партій по два, три голоси разом тощо.

Непоодинокую причиною фальші в недосвідчених ансамблях є дуже голосна гра, особливо при виконанні партії в унісон або в октаву. Щоб усунути фальш у цьому випадку рекомендується одному з виконавців грати дещо тихіше, що дозволить його партнеру уважніше прислухатися та, таким чином, підстроїти до нього більш точно інтонацію своєї партії.

Якщо фальшиві інтонації мали місце при виконанні послідовності акордів, потрібно їх грати більш протяжно, в повільному темпі, визначаючи таким чином фальшивий звук та

орієнтуватись на інтонаційну опору, виправити його інтонацію, а вже потім виконувати їх в темпі.

Роботу над інтонацією в ансамблі доцільно вести в зв'язку з такими структурно-смысловими побудовами, як мотив, фраза, речення, і в жодному випадку не у відриві від них.

Важливим засобом поліпшення чистоти інтонування в ансамблі є знання кожним виконавцем основ теорії інтонування, інтонаційних особливостей свого музичного інструменту і шляхи покращення чистоти інтонування під час гри на цьому.

Інтонування в камерному ансамблі. Складне в сольному виконанні, чисте звуковисотне художнє інтонування являє собою одну з найбільш складних проблем у на духових інструментах; воно значно ускладнюється в умовах гри в камерному ансамблі, оркестрі. Для вирішення цієї проблеми велике значення має знання музикантами основ теорії звуковисотного інтонування. Відомо, що духові інструменти, окрім тромбона, не мають строго фіксовану висоту звука.

Тому велике значення на шляху досягнення чистого звуковисотного інтонування в ансамблі має існування у музикантів навичок перших чотирьох звуків натурального звукоряду: чистої пріми, чистої октави, чистої квінти, кварта. Ці інтервали в ансамблі весь час повинні звучати інтонаційно чисто і спокійно.

Зокрема, основний звук, а також квінтовий є інтонаційною опорою при виконанні терцових звуків в тризвуках та інших акордах. Фальшиве їх інтонування ускладнює виконавцю знаходження правильно звуковисотної інтонації для терції.

Постає питання, яким чином перевірити чистоту інтонування інтервалів у співзвуччях? Відомо, що під час, одночасного видобування двох звуків виникає коливання (періодичне послаблення і посилення звуку, який складається з двох близьких по чистоті звуків). При чистому інтонуванні гармонічного інтервалу коливання може бути відсутнім в унісон і дещо відсутнім в октаві і квінті. Коли вони добре прослуховуються в квартах, терціях і секстах.

Для секунд, септми і тритона характерні більш чисті коливання, ніж для вищевказаних інтервалів. У відповідності з цим кількість коливання інтервалу в музиці класифікується на досконалі консонанси (прима, октава, квінта), недосконалі консонанси (кварта, терція, секста) та дисонанси (третон, секунда, септима).

Одним з основних принципів інтонування гармонічних інтервалів в ансамблі є зведення коливання до мінімуму, тобто до оптимальної консонантності. Для вироблення навичок чистого інтонування в гармонічному та мелодичному звучанні чистих прім, кварт, квінт і октав, доцільно використовувати навчальний посібник «Практическое пособие для ансамблевой игры на медны духовых инструментах» Б.Анісімова.

Найбільш консонантними в гармонічній вертикалі в мажорних і мінорних тризвуках є велика і мала терція, тобто натурального строю. У цьому випадку слід виконувати гармонічну велику терцію дещо нижче темперованої і значно вище піфагорської і мелодичної, а малу гармонічну терцію – дещо вище темперованої і значно вище піфагорської і мелодичної малої терції [6, с. 179-180].

Але мажорна і мінорна терція не завжди інтонується так як чисті консонантні. Досить часто, нехтуючи консонантністю мажорну терцію доводиться підвищувати, а мінорну навпаки – занижувати, в результаті чого вони, у якісь мірі, стають консонантними.

На відміну від тонічної, домінантові гармонія не стійка і потребує, як правило, особливого вирішення. Консонантно чиста велика терція в ізольованій домінантові гармонії звучить досить благозвучно, але при розв'язанні домінанти в тоніку вона сприймається як низька, фальшива. А це значить, що в процесі розвитку багатоголосного музичного матеріалу в часі при взаємодії гармонічної вертикалі з мелодичною горизонталлю закономірності інтонування інтервалів в акорді ввійшли в протиріччя з закономірностями інтонування мелодичних інтервалів в ладі.

Розв'язати ці протиріччя можна тільки підвищенням терції домінанти, тим більше, що вона є ввідним тоном в тоніку. Дослідження інтонування сьомого ступеню свідчить, що при розв'язанні домінантової гармонії в тоніку сьомого ступеню інтонується з тенденцією до підвищення. Це стосується і інтонування також в мелодії та гармонії.

В ізольованій домінантовій гармонії завищена терція надає співзвучно певну різкість, але в русі при з'єднанні домінанти з тонікою такої різкості не відчувається, а швидше відчувається посилення ладового тяжіння домінанти в тоніку, що слухом сприймається як природне закономірне явище.

Значну важкість в ансамблі викликає інтонування малої і великої секунди, особливо малої – вниз, а великої – вверх. Гармонічна мала

секунда інтонується дещо ширше мелодичної і темперованої, гармонічна велика секунда вище мелодичної і дещо ширша, ніж темперована. Для опрацювання учасниками ансамблевих навичок слухових уявлень чистого інтонування великої і малої секунди, корисно грати мажорну і натуральну мінорну гами.

Підсумовуючи вище сказане автори намагалися детально опрацювати чистоту інтонування гри в ансамблях. Тому, що у США, європейських країнах на такі речі вже менше звертають увагу, це само собою вирішується. На це є багато причин, а саме: якісні музичні інструменти; відповідна підготовка музиканта – духовика; технічні засоби тощо.

Висновки. Успіх гри в ансамблі залежить від характеру власної виконавської індивідуальності, яка може забезпечити творчий контакт, який впливає на особистість. Сутність творчого взаєморозуміння учасників ансамблю виявляється у створенні загального плану інтерпретації. Свобода музичного вираження не сковується спільним виступом, оскільки спільне музикування повністю зберігає внутрішню безмежність такої свободи, хоча й менше, ніж сольна гра. Найціннішою якістю виконавського мистецтва є свобода вираження при органічному синтезі індивідуальностей, який виникає у процесі тривалої та різноманітної роботи. На цій основі творчий імпульс, зароджений в одного із партнерів, розпізнається, підтримується іншими, знаходить у грі художньо переконливе продовження.

Отже, основною вимогою до виконавської майстерності учасників музичних колективів є наявність безпосереднього та миттєвого взаєморозуміння, що дозволяє досягнути виключної яскравості та багатогранності без будь-якої скутості у прояві творчої індивідуальності кожного з музикантів.

Література

1. Богданов В.О. Сольно-ансамблеве і оркестрове виконавство на духових інструментах у Одесі й Полтаві (друга половина XIX – початок XX ст.). *Вісник ХДАДМ*. 2008. № 12. С. 15-24.
2. Горбаль Я.М., Горбаль В.Я. Методика репетиційної роботи диригента з військовим оркестром. Львів, 2020. 36 с.
3. Горбаль Я, Горбаль В. Характерні особливості сучасного духового ансамблевого виконавства. Львів-Дрогобич, 2020. С. 7-17.
4. Григор'єв Г.М. Робота з ансамблями музичних інструментів духового оркестру. К., 2005. URL: <http://tur.kosiv.info/tourism-and-culture/184>

5. Добров С.М. Ансамблеве народно-інструментальне виконавство: традиції та новації. *Вісник ХДАДМ*. 2015. № 5. С. 97-100.
6. Матвійчук Л.Д. Методичні основи ансамблевого виконавства. К., 2008. 96 с.
7. Переверзев Н. Проблемы музыкального интонирования. М.: Музыка, 1966. 224 с.
8. Романовський В.І. Виконавство на духових інструментах в сучасних умовах. *Молодий вчений*. 2017. № 11. С. 644-648.
9. Слупський В.В. Становлення та розвиток ансамблю мідних духових інструментів від витоків до кінця XVII століття: автореф. дис. ... канд. мист. Харків, 2019. 19 с.

References

1. Bogdanov, V. O. (2008) Solno-ansambleve i orkestrove vykonavstvo na dukhovyykh instrumentakh u Odesi y Poltavi (druha polovyna XIX – pochatok XX st. *Visnyk HDADM*. Vol. 12. P. 15–24 [in Ukrainian].
2. Horbal, Ya. M., Horbal, V. Ya. (2016) *Metodyka repetytsiynoyi roboty dryhenta z viys'kovym orkestrom*. Lviv [in Ukrainian].
3. Horbal, Ya., Horbal V. (2020) *Harakterni osoblyvosti suchasnogo duhovogo ansamblevogo vykonavstva osoblyvosti suchasnogo duhovogo ansamblevogo vykonavstva*. Lviv-Drohobych. P. 7-17 [in Ukrainian].
4. Hrygoryev, G. M. (2005) *Robota z ansamblyamy muzychnykh instrumentiv dukhovoho orkestru*. Kyiv. URL: <http://tur.kosiv.info/tourism-and-culture/184> [in Ukrainian].
5. Dobrov, S. M. (2015) *Ansambleve narodno-instrumentalne vykonavstvo: tradytsiyi ta novatsiyi*. *Visnyk HDADM*. Vol. 5. P. 97–100 [in Ukrainian].
6. Matviychuk, L. D. (2008) *Metodychni osnovy ansamblevoho vykonavstva*. Kyiv [in Ukrainian].
7. Pereverzev, N. (1966) *Problemy muzykal'nogo intonirovaniya*. Moscow [in Russian].
8. Romanovsky, V.I. (2017) *Vykonavstvo na dukhovyykh instrumentakh v suchasnykh umovakh*. *Molodyy vchenyy*. Vol. 11. P. 644–648 [in Ukrainian].
9. Slupsky, V. V. (2019) *Stanovlennya ta rozvytok ansamblyu midnykh dukhovyykh instrumentiv vid vytokiv do kintsya XVII stolittya: autoref. dis. ... cand. mist*. Kharkiv [in Ukrainian].

Yaroslav Horbal – Merited Figure of Arts, Professor, Hetman Petro Sahaidachnyi National Army Academy, Lviv (Ukraine). E-mail: yaroslavgorbal@gmail.com
ORCID 0000-0003-2983-4482

Features of modern wind ensemble performance: organization and training of playing in an ensemble of wind and percussion instruments

This article thoroughly analyzes the development of ensemble performance on wind and percussion instruments in Ukraine. Some conditions and artistic factors influencing the formation of performing ensembles are traced. The purpose of the study is to determine the main directions of development of ensemble performance on wind and percussion instruments in Ukraine and to establish the features of its use in music, arts and applications.

The article emphasizes that ensemble performance on wind and percussion instruments in Ukraine has a long tradition and is an important component of musical art before and currently. In the conditions of growing interest in wind music, it is difficult to imagine modern musical realities without wind ensemble performance, which is increasingly taking its place in the general system of musical performance. Chamber ensembles are created on the basis of brass bands, which increasingly appear in various concert halls, competitions, festivals, etc. A multi-genre repertoire is created, which covers the relevant range of artistic tasks, stimulates the expansion of artistic, technical and acoustic capabilities, as well as the working range of the chamber ensemble.

The art of playing in a chamber ensemble differs from both solo and orchestral performance. This is an independent type of collective performance, with its inherent features. But it should be noted that many of the issues solved by the musicians of the chamber ensemble and orchestra are similar in the process of performance. Thus, in both types of collective performance, musicians must have the skills of simultaneous beginning of the sound, its conduct and end, the interconnection of strokes, dynamics, intonation, monitoring the observance of collective rhythm.

The organization of the ensemble begins with the selection of its performers. It is necessary to take into account the general musical level of each member of the ensemble, the degree of mastery of the instrument, skills of playing in a chamber ensemble, the psychological interconnection of partners in the ensemble, willpower, temperament, etc. It is desirable that musicians who have a relatively equal level play in one ensemble: this will help to create an appropriate creative atmosphere in their common work. However, every ensemble needs a leader who is able to resolve creative contradictions that may arise during rehearsals. The successful work of the chamber ensemble is facilitated by the responsibility of each of its members for the common cause, as well as clear discipline during rehearsals.

Key words: *ensemble performance, wind and percussion instruments, sound, intonation, musical phrase, rhythmic coherence, strokes, breathing.*

Стаття поступила до редакції 04.01.2020, прийнята до друку 04.02.2020.

УДК 78.27; 78.6У

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2020.46.227.242>

Ярослав Жовнірович

КЛАРНЕТ У СКЛАДІ ТРОЇСТИХ МУЗИК: ІМПЛАНТАЦІЯ ТРАДИЦІЙНОГО АНСАМБЛЕВОГО УТВОРЕННЯ В ТВОРЧОСТІ ЛЕВКА КОЛОДУБА

Жовнірович Ярослав Степанович – аспірант, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів (Україна). E-mail: zhownirowych@gmail.com
ORCID 0000-0003-1398-8874

Кларнет у складі трійстих музик: імплантація традиційного ансамблевого утворення в творчості Левка Колодуба

В статті вперше робиться спроба співставити принципи музикування народних “трійстих музик” та вживлення особливостей цього типу ансамблевого виконавства у сфері української академічної музики.

Розглядаються принципи автентичного ансамблевого музикування та провідні сфери структурно-функційних утворень в традиційній інструментальній культурі як основа для композиторської інтерпретації. На основі комплексного аналізу “Трійстих музик” Л. Колодуба виявлено наступні ознаки народної інструментальної традиції: кларнет виступає у якості соліста в ансамблевому утворенні “трійстих музик”; сюїтна побудова типу низки-в'язанки епізодів, в основі яких - наближені до народних авторські та автентичні різнорегіональні зразки української танцювальної культури (аркан, козачок, гопак, коломийка, марш-віват); калейдоскопічна послідовність кадрів-колін збагачена імпровізаційними інваріантами при утриманні остінатних ритмо-формул та “гри на міру”; “візуалізація” зміни танцювальних фігур і рухів за рахунок стереофонічних ефектів диференціації партій та злитно-унісонних звучань, перекидань мелодії між тембральними площинами, дублювання; імітація народних інструментів (ударних, сопілково-фрількових награвань, басолі, цимбал) поєднана з ефектами відлуння, змінами позиціонування, акцентним переінтонуванням інструментального плану, вмонтованістю мелодичної лінії між голосами. Використання мажоро-мінору, підвищених II і IV ступенів, квартсекундакордів, породжених лінійною природою ансамблевої вертикалі, свідчать на користь глибокого проникнення композитора у

світ інструментальної автентики, що знаходить нове життя у сфері академічної культури під знаменником новофольклоризму, який став однією з домінуючих ознак творчості Левка Колодуба.

Ключові слова: *троїсті музики, кларнет, новофольклоризм, народне та академічне музичне мистецтво, Левко Колодуб.*

Постановка проблеми. Націотворчі процеси, невід'ємною складовою яких є виконавство на духових інструментах, що інтенсивно виявляється через сферу музичного мистецтва, покликані до поглибленого вивчення української музичної культури в її інтегративних та україноцентриських виявах. Так, в українській кларнетовій музиці, активна фаза становлення і розвитку якої припадає на другу половину ХХ ст., творило чимало композиторів. Однак, найбільш плідною в сенсі створення широкої жанрової палітри національного кларнетового репертуару може вважатися творчість Левка Колодуба. Будучи професійним кларнетистом-виконавцем, композитор присвятив значну частину свого творчого доробку саме цьому інструменту, репрезентуючи його у сольній, ансамблевій та концертно-симфонічній якості, демонструючи при цьому різноманітні оригінальні підходи та вирішення у найрізноманітніших жанрах.

Однією з засадничих питоменностей української кларнетової музики академічного напрямку є її співвідношення з традиційною інструментальною культурою, що й засвідчує її національну природу. Власне тому, виходячи з конкретної програмної назви однієї з найцікавіших кларнетових композицій Л. Колодуба “Троїсті музики” виникла ідея прослідкувати на основі цього твору співмірність автентичного та академічного начал в інструментальній музиці як однієї з актуальних проблем сучасного музикознавчого континууму.

Аналіз досліджень та публікацій. В широкому контекстуальному полі проблематики, присвяченої національному в музичному мистецтві, яке охоплює щоразу ширше поле явищ найрізноманітнішого порядку, одними з провідних є вирішення відносин між традиційним, фольклорним началом та композиторською творчістю. Проте, наразі відчутно мало спостерігається досліджень у царині саме інструментальної культури українців в аспекті кореспондування з академічним музичним мистецтвом. Спираючись на роботи, присвячені органології та виконавству в українській автентичній інструментальній традиції А. Гуменюка [2,3], М. Хая [15,16], Л. Кушлика [7], І. Мацієвського

[9-11], С.Стельмашука [12], в яких висвітлюється феномен троїстої музики як особливого ансамблевого утворення, питомого винятково для української культури народного виконавства, а також праці, в яких приділено увагу прообразам-попередникам академічного кларнету (Г. Хоткевич [17], Б.Яремко [18], А. Гуменюк [3], М. Хай [16], В. Борецький [1]), проводиться узагальнення щодо провідних сфер функціонування народної ансамблевої музики та участі кларнету у її традиційних складах (В. Борецький [1]). Кларнетова музика Л. Колодуба розглядається крізь призму монографічних досліджень та окремих розвідок (М. Загайкевич, А. Терещенко, В. Іванченко, Ю. Малишева, А. Мухи, К. Білої та ін.), а також під ракурсом втілення народно-інструментального музикування в симфонічній музиці Л. Макаренко [8], яка розглядає подібну проблематику на рівні жанрових моделей. Проте, дана тема наразі не піднімалася стосовно кларнетової творчості Л. Колодуба - чи в ракурсі перетворення фольклорних традицій в площині даного типу ансамблевого інструменталізму (троїстих музик), чи в сенсі аналітичних спостережень над кларнетовими композиціями, чи в аспекті співдії народного та академічного начал.

Мета статті полягає у окресленні характерних особливостей типового та свого роду емблематичного в національному плані ансамблевого утворенні традиційної культури - троїстих музиках та застосування принципів народного інструменталізму на прикладі кларнетової композиції “Троїсті музики” Левка Колодуба у сфері композиторської академічної творчості.

Виклад основного матеріалу. В творчому доробку Л. Колодуба спостерігаємо чи не найоб'ємніший масив творів для кларнету найрізноманітніших жанрів в українській музиці. Очевидно, це пов'язане з другою спеціальністю композитора — він фаховий кларнетист, який досконало володіє інструментом, практично знаючи всі тонкощі не лише виконавського порядку, але “розуміє інструмент з-середини”, тобто, виступає як композитор-практик¹.

¹ У творчості композитора виділяються наступні жанрові різновиди: це три Концерти для кларнету (Перший — для кларнету і камерного оркестру 1995 року; Другий — для кларнету і камерного оркестру 2004 року в трьох частинах (Sinfonia, Aria, Burleska), Третій — для кларнету і струнних в трьох частинах 2010 року). До творів концертного типу належать “Поєма”, “Слов'янське каприччіо” для кларнету та оркестру, “Троїсті музики” в опрацюванні для оркестру кларнетів і симфонічного оркестру. Численні твори для кларнету соло (“Українські витинанки” переклад автора 1998 р.) та для кларнету і фортепіано -

Творча біографія митця починається з «Гарантели» для кларнета і фортепіано (1949). Попри те, що кларнет займає визначне місце в розмаїтій жанровій палітрі Л.Колодуба (сценічних, симфонічних творах, концертах і т.д.), цей інструмент знайшов своє втілення і у численних сольних, ансамблевих та концертно-симфонічних творах. Однею з яскравих видових рис творчого почерку митця є новофольклоризм, надзвичайно тісна співпраця з народною музичною культурою, що відзначають чи не всі дослідники творчості композитора. Так, Левко Колодуб, виходячи з етимології троїстих музик не лише номінує один з кращих своїх творів для кларнету відповідною програмною назвою - «Троїсті музики», а по суті вводить у академічну ноосферу природню автентичну традицію, оскільки кларнет здобув собі тривке положення у троїстих інструментальних складах.

До розгляду троїстих музик як явища звертаються численні дослідники народного інструменталізму: Г.Хоткевич [17], М.Хай [15-16], І.Мацієвський [9, 10], Л.Кушлик [8], В.Гуменюк [2, 3], С.Стельмашук [12] та ін.. Проте, визначення рівнів «співдії» поміж народним та академічним, зокрема, у сфері кларнетової української музики поки-що не проводилося. Розглянемо основні принципи та особливості цього популярного типу народного ансамблевого музикування. Вцілому, всіх традиційних інструменталістів можна умовно розділити на дві функційні категорії - репродуценти і творці, хоча традиційне мистецтво як таке завжди передбачає творчість і інтерпретацію в кожному виконавському акті, доміанти векторів художньої активності різних типів музикантів достатньо виразні. Репродуценти - відтворювачі можуть створити найдосконалішу інтерпретацію, чітко реалізувати виконавський план за вже існуючою матрицею, задуму і нормам його втілення. Саме таких

“Ескіз в молдавському стилі”, “Сказання”, “Танець” для кларнету і фортепіано (1948 р.), “Троїсті музики”, “Гавот” для кларнету in B та фортепіано з сюїти “Танці старої Європи” згодом отримали цікаві оркестрові вирішення. Слід відзначити і велику кількість камерної ансамблевої музики за участю кларнету чи монодичних кларнетових ансамблів, створених Л.Колодубом: Тріо-соната для скрипки, кларнету та органу (ф-но) 2001 року, “Ескіз в молдавському стилі” для сольюючої групи кларнетів та оркестру; “Концертино” (1995-1996 рр.), “Романтична прелюдія” для 4-ох кларнетів; для такого ж складу написані 4 п'єси з “Дитячого альбому”; “Інтермеццо” для 5-ти кларнетів та бас-кларнету (фагота), “Un peu d'impressionne” для 5-ти кларнетів та бас-кларнету, “Вечір в Карпатах” для 5-ти кларнетів, бас-кларнета та ударних та ін.

виконавців найбільша кількість і вони є хранителями канонів традиції. Друга категорія - "музики" - окрім збереження традиції створюють нові композиції, каденційні звороти, прийоми артикуляції, фразування і структурування, шукають нові образи, композиційні плани і шляхи їх структурного втілення. [11, с. 64]. Взаємодія обидвох типів музикантів у сфері ансамблевої гри дозволяє постійно зберігати цю двовекторну природу традиційної інструментальної музики, завдяки чому в її середовищі витворюється велетенське розмаїття жанрів.

За І. Мацієвським, всю інструментальну музичну культуру можна поділити на кілька фундаментальних сфер структурно-функційних утворень¹ і фактично в кожній з цих груп присутньою є ансамблева гра, чи то в спонтанних формах свого утворення, чи в сталих ансамблевих сполуках, чи навіть спостерігається в сольному виконанні. Адже сольна гра в традиційній музиці передбачає розмову, спілкування, як провідну ознаку ансамблю, хоч тут виступає дещо інший рівень спілкування — з духами предків, лісу, померлим тощо [10, с. 91]. Характерно, що весільні музиканти на Гуцульщині люблять музикувати для власного задоволення у дві скрипки [7, с. 67], що ще раз підтверджує розуміння інструментальної гри як акту спілкування з надприродними силами. За А. Гуменюком, такий тип ансамблю до сьогодні зустрічається в західних областях України.

¹ 1) трудове та дитяче ігрове звукоутворення. Функційна скерованість звукової комунікації на пряме або опосередковане спілкування людини з природою під час праці або дитячої забави. Дитяча гра є способом звукового пізнання життя та природи. Жанрові групи: кличні (вабцеві) звукові комплекси мисливців, сигнальні (спрямовуючі та охоронні) звукотворення пастушого господарства, а звукова дитяча творчість часто є імітативною з ігровою або навчальною метою; 2) Музика спілкування між людьми в процесі праці або обряду. Тут сигнали-оголошення, сигнали-проголошення фаз доби, року, відповідної трудовому режимові акції, церемонійні проголошення найважливіших етапів обряду чи ритуалу; 3) Музика ритуальної дії представлена награваннями, що супроводжують ритуальну ходу (колядницькі ходи, весільні походи, весняні та осінні обрядові процесії тощо), музика до ритуальних танців і танкових ігор, календарних та весільних сакральних дійств зі співом або без нього; 4) Міфологізована та вільна інструментальна музика для власного задоволення та для слухання. Характерною ознакою музики цієї групи є присутність естетизму, танці, в яких присутні елементи звукозображальності, епічні жанри, похідна і танцювальна музика, вільні та програмні композиції; 5) Об'ємна сфера приурочених жанрів, що фактично являють собою приурочену лірику.

В цілому, в традиційній ансамблевій грі українців сталими є два інструменти: скрипка і бубон, до яких могли додаватись цимбали, друга скрипка, басоля, згодом кларнет тощо (за А. Гуменюком) [2, с. 61]. Скрипка є провідним інструментом в усіх різновидностях народних інструментальних ансамблів типу трієстої музики поруч з бубном. Цимбали часто замінюють інші інструменти (другу скрипку, басолю). Впродовж XIX-XX ст. одним з популярних ансамблевих інструментів стає і кларнет, який органічно включається в різноманітні склади трієстих музик. Для ансамблевої музики усної традиції в її сучасному стані типовими є наступні склади: 1) трієста музика з дотриманням складу з трьох чоловік: скрипка / партія втори (наприклад, кларнет) / бубон; 2) народні ансамблі, утворені шляхом розширення кількості інструментів та введення духових (кларнету) до складу ансамблю; 3) мішані склади, властиві для художньої самодіяльності.

Що стосується розподілу функцій в ансамблі, то керівником ансамблю як правило є той, що грає на ведучому інструменті. Так, в гуцульській весільній капелі скрипаль посідає провідну роль: а) є носієм традиції в усьому комплексі музично-виразових засобів; б) лідер, який добирає до своєї партії відповідних партнерів; в) відповідає за репертуар, тематизм і структуру цілого, послідовність колін у танцювальній музиці.

Серед типів фактури в ансамблевій музиці зустрічаються унісон, що в ансамблевій грі постає в якості тембрової гетерофонії, а, отже, тут присутньою є якість політембровості. Що цікаво, як зазначає М. Хай, “народні музиканти внутрішньо усвідомлюють закономірності побудови обертонового ряду, чують і завжди точно відтворюють його “биття”. [17, с. 44], тому ансамблева вертикаль як правило є дуже стрункою, позбавленою фальшивих обертонів навіть при різномісному звучанні. При збереженні позірної сольюючої ролі скрипаля, в традиційній музиці жоден з голосів інструментальної діафонії як правило не відтворює сольної версії наспіву: мелодична лінія вмонтована одночасно в два голоси, вона ковзає з голосу в голос, гублячись в реальному двоголосі і складній вишуканій орнаментальній мелодиці, в складному акцентному переінтонуванні суто інструментального плану. В ансамблях типу “трієстих музик” музична фактура несе три функції: 1) сольююче мелодичне начало скрипки; 2) ритмічна функція, яку виконують ударні, мембранні інструменти (рідше решіткою, великий барабан з

тарілкою - “бухало” чи цимбали, в тому числі ритміко-гармонічні чи бурдонні, як на Бойківщині); 3) інші інструменти — кларнет, сопілка - в складі трієстих музик виконували функцію втори, заповнення гармонічного супроводу або проводили елементарні контрапункти (невеликі імітаційні побудови). Зрештою, як зазначає М. Хай “ареали поширення інструментальних форм багатоголосся як правило співпадають з ареалами відповідних вокальних багатоголосних стилів” [17, с. 45]. Прикладом такої інструментальної ансамблевої традиції, де до 30-х рр. ХХ ст. серед українців Східного Поділля найбільш вживаним ансамблем була саме трієста музика (скрипка, малий кларнет, бубен; 2 скрипки, бубен або невеликого розміру барабан зі стаціонарними тарілками). Однак, “відродження того чи іншого феномену зруйнованої традиції можливе при збереженні в слуховій пам'яті системи знаків (або окремих її елементів) нових носіїв відродженої традиції або їх старших родичів, колег, друзів. Можливим відродження стає і на основі сумарної пам'яті кількох пасивних хранителів інформації про окремі її елементи, підкріплену також документальними джерелами. Генераторами-реаніматорами подібної реконструкції виступають як фольклористи, культуртрегери, вчителі, так і самі музиканти-виконавці” [2, с. 133]. Додамо - і композитори, які, вводячи у сферу академічного мистецтва автентичну традицію інструменталізму все ж продовжують, хоч і в нових естетичних умовах, її життя, в даному випадку — традицію трієстих музик.

Об'ємна концертна п'єса віртуозного характеру “Трієсті музики” Левка Колодуба являє собою кількастадіальну композицію, яка відкривається імпровізаційним **Вступом Moderato assai. Rubato** (1-6 тт.), де зосереджені провідні інтонаційно-ритмічні первістки твору. Хоч в цілому драматургічна функційність вступу співвідносна з так званим приміряним до гри (солуючий розлогий роздум в кларнетовій партії та імітація басолі і цимбал у партії фортепіано з яскравою аналогією “три на міру”). Після цього починається **Перший розділ Un poco piu mosso. Pesante**, який обіймає 7-65 такти. Розгойдування важкуватого чоловічого аркану проходить кількома етапами. Але з початком цього експозиційного розділу варто відзначити цікавий драматургічний прийом. Імпровізація кларнету, побудована на потрійному стрімкому арпеджіюваному злеті та подальшому мелодичному розспівуванні невеликих мікропоспівок, за третім разом накладається на початкову синкоповану чітко

ритмізовану акордову фактуру, неначе соліста-віртуоза “втягають” в загальний ансамблевий однолитий потік. Мелодичною основою Епізоду А Першого Розділу (7-15 тт.) стає авторська тема з розосередженими інтонаціями мелодичних зворотів аркану, оперта на чіткий остінатний супровід рівномірними вісімками, гармонічно-фактурну основу якого становить чергування чистих квінт та терпкого секундо-терцевого поєднання, в той час як в проведенні головної мелодичної лінії переважають чергування терцій та кварт, що створює стереофонічний ефект виповненого яскравого злитного ансамблю на *f*. Хоч імпровізаційність соліста-віртуоза знову “проривається” в наступному Епізоді В *marcato* (16-26 тт.): візернукова дрібушечка шістнадцятими стає прикрасою-підголоском до рівномірної танцювальної теми у фортепіано (яка здійснюється до теситури кларнету, однак з поліфонічними, канонічними підголосками (16-19 тт.). В наступних чотирьох тактах (20-21 тт.) “дрібушечка” переходить у партію фортепіано в середньому регістрі на *pp*, при цьому кларнет на *p*, неначе відголосок, уривчасто (з пропусканням окремих звуків) веде танцювальну тему, а основою цього епізоду відлуння стає звук “b” у контроктаві. Невеличка двотактова побудова (24-25 тт.) засвідчує появу нового Епізоду С — неначе здалеку пророшується нове танцювальне коліно на синкопованому супроводі з відривними чергуваннями секундової мікропоспівки двох акордів B-dur та C-dur. З новою силою на постійно зростаючій динаміці *f-ff-fff* та в постійно змінній метриці (потактовий метричний пульс: 3,3,3,4,2,4,3,3,4,4,4,3,3 четвертих) яскраво і енергійно повнокровними акордами звучить аркан на тлі дуже низького стакатного чергування двох звуків “es”-”f” остінато октавами. При чому спочатку кларнет веде верхній голос акордової вертикалі (27-34 тт.), а на закінчення коліна композитор використовує штриховку дублювання кожного звуку, який ще більше загострює експресію танку.

Від 7 цифри починається **Другий Розділ форми Piu mosso B-dur** (40-65 тт.). Це новий виток танцювальної стихії. Важкуватий аркан (Перший Розділ) змінюється легеньким, сповненим гумору козачком. Цей Розділ відзначається дуже цікавою штриховкою. При загальному фразуванні легато в розмірі 2\4 акцентуються останні долі, а кінцівки окремих фраз також йдуть на стакато, що надає епізоду рис ритмічної вибагливості, жарту, несподіваності. На примітивному супроводі (за народним висловом “бум-цик”) Левко

Колодуб проводить хитромудрий козачок, де соліст-кларнетист покликаний виказувати віртуозну майстерність у володінні різноманітними штрихами. За принципами народних традицій композитор вибудовує закінчення цього Другого Розділу (56-66 тт.), коли інструменталісти розганяють темп танцю не його пришвидшенням, а новим позиціонуванням у фактурній просторовій площині. Так, фортепіано “працює” в 3-4 октаві, а партія кларнету проходить у другій (по-суті виконавці міняються місцями, тобто ведучий солуючий тембр набирає значення фону). При цьому розкручується вихор танцювальних інтонацій шістнадцятковим рухом, врівноважуючись, однак, на закінчення в низькій теситурі тремолоючими витриманими звуками в малій октаві. І знову композитор використовує ефект зв'язки-заключення-вступу, суміщаючи всі три драматургічні функції в невеликих переходах-”передихах”, які дають поштовх до нового витка танцювальної імпровізації.

Варіаційно-варіантні видозміни нових тематичних примітивів у **Третьюму Розділі Vivo F-dur** (66-129 тт.) створюють відчуття калейдоскопічної зміни невеликих кадрів-колін, кожне з яких є інваріантом попереднього, однак фактурні, гармонічні, ритмічні, агогічні видозміни ніби утримуючи остінатність певної танцювальної провідної формули “візуалізують” зміни різних танцювальних фігур та рухів, а також виказують винахідливість та щедрю майстерну імпровізаційність інструменталістів.

Зі зміною тональності (Es-dur) в гру вступає новий танець коломийкового типу — **Четвертий Розділ** (130-172 тт.), в якому композитор інтенсивно використовує яскраві динамічні контрасти (*p-f*). В основі цього розділу лежить чіткий стакатний рух рівномірними вісітками, які підкреслюють загальну моторику (перше проведення — А). При цьому солуючий кларнет, проексponувавши мелодію танку, починає в другому проведенні (В) дублювати основний бас — опорні гармонічні звуки, а у партії фортепіано (права рука) триває безупинний рух, який доходить до *ff* і з появою кластерного удару (c-d-es-f) — який лягає в основу рівномірного остінатного басу в контроктаві — кларнет разом з “приправленими” секундами у партії фортепіано проводить основну тему (третє проведення С). І раптом на *pp* кларнет шістнадцятими розмірежує основні інтонаційні зерна (четверте проведення -D), бас відлунює октавами у високому регістрі, а в першій октаві за

рахунок накладань звуків нарощується тонікальний акорд (b| b-c| b-c-es| b-c-es-g| b-c-es-g-b), який разом з посиленням динаміки до *f* обриває танок. Кількатактовий (168-172 тт.) перепочинок на тремолоючій басовій ноті “d” знову виконує функцію заключення-переходу-початку.

В загальній стихії моторних танцювальних інтонацій врешті з'являється наспівна лірична тема, яка лежить в основі **П'ятого Розділу — Pochissimo meno mosso A-dur**. Цікаве ладове забарвлення (гра мажоро-мінору, підвищені II та IV шаблї), інтонування мелодичних фраз невеликими поспівками з форшлагами, тонічна утримана квінта в басу, тягуче коливання секундової інтонації в середній площині супроводу загалом нагадують невибагливі сопілкові-фрїлкові пастуші награвання — в даному випадку — неначе пошуки матеріалу для наступного танку, який не забарився, бо подальший епізод повертається в основну тональність Es-dur, а чітко ритмізовний супровід захоплює “пастушу” мелодію в танцювальну сферу, однак повернення в A-dur стає не лише репрізою даного розділу. Розлоге арпеджіато та кварт-секунд акорди апелюють до початку твору — Вступу, закличні висхідні інтонації якого неначе ще раз підкреслюють невтомність музик, проте починаючи наступний розділ Vivo F-dur (211- 250 тт.) за ознаками сумування мелодико-інтонаційних первістків, ретроспекції провідних фактурних елементів (кларнетова мережка, чергування квітнових басів з квартсекундовими акордами та зміна тональності на B-dur) тяжіють до репрізності (Домінанта до початкової тональності твору). Однак проведення на початку розділу на *f marcato* жвавого маршу-вівату, ущільненого канонічними накладаннями теми радше гравітує до **Коди**, яка знову ж таки суміщає ознаки експозиційності (віват)-розробковості-репрізності. Удари басу на сфорцандо та тремоловання цілої капели на збірній мелодико-інтонаційній поспівці вивершується остаточним кінцевим акордом F-dur, який після довгого перебування в B-dur набирає домінантового значення і підкреслює динамічну відкритість форми, що являє собою в'язанку-низку танців-імпровізацій сюїтного типу, підкреслює загальну оптативну вісь твору (жодного мінору) та відкриту до діалогу, спрямовану в майбутнє енергію народного виконавства, символом якої на Україні стали “троїсті музики”, а одним з улюблених та провідних інструментів цих поширених капел був кларнет.

Драматургічна схема “Троїстих музик” Левка Колодуба

ВСТУП	1 РОЗДІЛ	2 РОЗДІЛ	3 РОЗДІЛ	4 РОЗДІЛ	5 РОЗДІЛ	КОДА
Es-dur	Es-dur	B-dur	F-dur	Es-dur	A-dur	F-B-F-dur
	A-B-C			A-B-C-D	A-B-Вступ	A-B-C
1-6 тт.	7-40 тт.	40-65 тт.	66-129 тт.	130-172 тт.	173-210 тт.	211-250 тт.
<i>f-mf</i>	<i>ff-f-mf-p-f-p-ff</i>	<i>f</i>	<i>ff-mp-p-ff</i>	<i>p-f-ff-pp-f</i>	<i>mp-mf-p-mf</i>	<i>f-mf-ff</i>
Moderato assai. Rubato	Un poco meno mosso. Pesante	Piu mosso	Vivo		Pochissimo Espressivo	Vivo. Marcato
Настроювання	аркан	козачок	гопак	коломийка	повільний танок	марш-віват

Зазначимо, що симфонічна п'єса “Троїсті музики” була створена композитором на матеріалі кларнетового твору у 1974 р. і продовжує лінію творчого використання композитором традицій народного музикування. “Використовуючи як фольклорні цитати, так і власні мелодії, Л. Колодуб майстерно поєднав їх в одному творі. Колоритна п'єса «Троїсті музики» за своєю структурою — циклічна композиція на взірць сюїти, але безперервний розвиток стилізованих фольклорних мелодій нівелює чіткий поділ на частини і сприймається як одне ціле, що надає їй рис інструментальної поеми” - зазначає Л. Макаренко [8], підкреслюючи особливий склад оркестру, головна тембральна ініціатива якого належить чотирьом кларнетам¹. Так, даний твір Л. Колодуба постає в одному ряді таких

¹ Особливу увагу привертає специфічний склад оркестру У п'єсі відсутня струнна група, за винятком контрабаса. За своїм складом — це духовий оркестр, у який, крім традиційного складу, композитор додає три кларнети і бас-кларнет, п'ять саксофонів, чотири труби, тромбони, флюгельгорни. Ударна група — литаври, ксилофон, дзвіночки, два великих і малий бубен, великий барабан, маракаси та тарілки.

яскравих новофольклорних кларнетових композицій як “Гуцульський триптих” В.Носова, “Співи” І.Мацієвського, “Мольфар” Б.Фроляк, “Голоси прадавніх гір” В.Камінського та ін. Масштабною композицією “Троїсті музики” композитор створює не лише яскраве барвисте, багате за колористикою симфонізоване полотно, але й відроджує давні традиції народної ансамблевої гри, учасником якої був і кларнет. Особливості втілення форм традиційного музикування та цікаві новаторські виконавські прийоми дозволяють по-новому осмислити виразове багатство цього інструменту в співдії з принципами народного інструменталізму.

Висновки. Співставляючи принципи музикування народних “троїстих музик” та вживлення особливостей цього типу ансамблевого виконавства у сфері української академічної композиторської творчості на прикладі композиції “Троїсті музики” Левка Колодуба, було розглянено принципи автентичного ансамблевого музикування та провідні сфери структурно-функційних утворень в традиційній інструментальній культурі. На їх основі здійснено комплексний аналіз твору для кларнету і фортепіано “Троїсті музики” Л. Колодуба, в результаті якого було виявлено наступні ознаки автентичної гри та загалом виразового комплексу інструментальної традиції: 1) кларнет, як один з типових інструментів народного ансамблевого утворення “троїстих музик” виступає у якості соліста ансамблю; 2) сюїтна побудова та відкритість драматургічної концепції виявляється у формі, вирішеній за сюїтним принципом в'язанки - низки танців-імпровазіцій; 3) основою тематичного матеріалу слугують наближені до народних авторські та автентичні зразки української танцювальної культури різного регіонального походження — аркану, козачка, гопака, коломийки, маршу-вівату; 4) втілення принципів народного ансамблевого музикування відбувається за рахунок калейдоскопічної зміни невеликих кадрів-колін, кожне з яких є інваріантом попереднього, однак фактурні, гармонічні, ритмічні, агогічні видозміни, утримуючи остінатність певної танцювальної провідної формули “візуалізують” зміни різних танцювальних фігур та рухів, що відбуваються за рахунок імпровазіційності, стереофонічних ефектів диференційованого та злитно-унісонного звучань, перекидань мелодичної лінії між тембральними площинами, дублювання тощо. 5) сонорні елементи імітації звучань народних

інструментів (ударних, сопілково-фрілкових награвань, басолі, цимбал) поєднані з ефектами відлуння, зміни позиціонування, складного акцентного переінтонувани суто інструментального плану, вмонтованості мелодичної лінії одночасно в два голоси. Ладо-гармонічні та мелодико-ритмічні особливості музичного матеріалу: мажоро-мінор, підвищення II і IV ступенів, квартсекундакорди, породжені лінійною природою ансамблевої вертикалі, утримані ритмічні остінато - "гра на міру" тощо, свідчать на користь глибокого проникнення композитора у світ інструментальної автентики, яка знаходить нове життя у сфері академічної культури під знаменником новофольклоризму, який став одним з домінантних у творчості Левка Колодуба.

Література

1. Борецький В. Перетворення народно-інструментальних традицій в українській кларнетовій музиці ХХ-го століття. *Наукові збірки ЛНМА ім.М.Лисенка*. Вип. 22. Львів: Сполом, 2010. С. 221-231.
2. Гуменюк А. Інструментальна музика в художньому житті українського народу. *Інструментальна музика*. Кн. 4. Київ: Наукова думка, 1972. С. 4-34.
3. Гуменюк А. І. Українські народні музичні інструменти. Київ: Наукова думка, 1967. - 240 с.: іл., нот.
4. Іванюта Л. Традиції народно-інструментального музикування у творчості Лева Миколайовича Колодуба на основі симфонічної сюїти "Гуцульські картинки". *Музикознавчі студії Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. наук. Праць*. Вип. 7 / [ред. кол. Рожок В. І., Посвалюк В. Т. та ін.; упоряд. О. І. Коменда]. Луцьк: Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2011. С. 307–315.
5. Інструментальна музика: Українська народна творчість / Упор. А. І. Гуменюк. Київ: Наукова думка, 1972. - 485 с.: нот.
6. Кушлик Л. Народні музичні інструменти в календарних обрядах на Гуцульщині// Традиційна музика Карпат: християнські звичаї та обряди. - Івано-Франківськ, 2000. С.54-55.
7. Левко Колодуб: сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. Луцьк: Волинська книга, 2007. 312 с.
8. Макаренко Л. Фольклорні засади оркестрової творчості Лева Колодуба : навчальний посібник. Вінниця : Нова Книга, 2015, 220 с..
9. Мацієвський І. Жанрові угруповання в українській традиційній інструментальній музиці. Львів: ПНДЛМЕ ВМІ, 2000. 26 с.
10. Мацієвський І. Про жанровий поділ української народної інструментальної музики.*Перша конференція дослідників народної музики західноукраїнських земель: тези наукових доповідей*. Львів: ЛРА ЛДК, 1990. С. 16-19.

11. Мациевский И. В. Стоита-поэма в инструментальном фольклоре Гуцульщины. *Славянский музыкальный фольклор*. Москва: Музыка, 1972. С. 287-298.
12. Мацієвський І. “Троїста музика” (до питання про традиційні інструментальні ансамблі). *Ігри й співголосся. Контонація. Музикологічні розвідки*. Тернопіль: Астон, 2002, С. 95-111.
13. Слупський В. Духові інструменти у творчості Левка Миколайовича Колодуба. *Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського. Випуск 83*. Київ, 2012, С. 108-113.
14. Стельмашук С. Троїста музика та її виконавці в Західному Поділлі. *Традиційна музична народна культура Західного Поділля*. Тернопіль, 2001 С. 67-72.
15. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). Київ-Дрогобич, 2007. 545 с.
16. Хай М. Традиційна інструментальна музика українців. Жанрова класифікація й сучасні жанрово-стильові трансформації. *Проблеми етномузикології*. Вип. 2. Київ, 2004. С. 92-109.
17. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу. Харків, 2002. 288 с.
18. Яремко Б. Етноінструментознавство. Рівне: РДГУ. 2003, 188 с.
19. Яшук А. Засоби втілення програмності у тріо „Голоси прадавніх гір” Віктора Камінського. *Творчість українських композиторів*. Львів, 2015. С. 284-290.

References

1. Boretskyi, V. (2010) Peretvorennia narodno-instrumentalnykh tradytsii v ukrainskii klarnetovii muzytsi XX stolittia. *Naukovi zbirky LNMA im.M.Lysenka*. Vyp. 22. Lviv: Spolom. S. 221-231.
2. Humeniuk, A. (1972) Instrumentalna muzyka v khudozhniomu zhytti ukrainskoho narodu. *Instrumentalna muzyka*. Kn. 4. Kyiv: Naukova dumka. S. 4-34.
3. Humeniuk, A. (1967) Ukrainski narodni muzychni instrumenty. Kyiv: Naukova dumka, 240 s.
4. Ivaniuta, L. (2011) Tradytsii narodno-instrumentalnoho muzykuvannia u tvorchosti Leva Mykolaiovycha Koloduba na osnovi symfonichnoi siuity “Hutsulski kartynky”. *Muzykoznavchi studii Instytutu mystetstv Volynskoho natsionalnoho universytetu imeni Lesi Ukrainky ta Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho: zb. nauk. Prats*. Vyp. 7. Lutsk: Volyn. nats. un-t im. Lesi Ukrainky. S. 307–315.
5. Instrumentalna muzyka: Ukrainska narodna tvorchist. Kyiv: Naukova dumka. 485 s.
6. Kushlyk, L. (2000) Narodni muzychni instrumenty v kalendarnkh obriadakh na Hutsulshchyni. *Tradytsiina muzyka Karpat: khrystyianski zvychai ta obriady*. Ivano-Frankivsk. S.54-55.

7. Levko Kolodub: storinky tvorchoosti. Statti, doslidzhennia, spohady (2007) Lutsk: Volynska knyha. 312 s.
8. Makarenko, L. (2015) Folklorni zasady orkestrovoi tvorchoosti Leva Koloduba : navchalnyi posibnyk. Vynnytsia: Nova Knyha. 220 s.
9. Matsiievskiy, I. (2000) Zhanrovi uhrupuvannia v ukrainskii tradytsiinii instrumentalnii muzytsi. Lviv: PNDLME VMI. 26 s.
10. Matsiievskiy, I. (1990) Pro zhanrovi podil ukrainskoi narodnoi instrumentalnoi muzyky. *Persha konferentsiia doslidnykiv narodnoi muzyky zakhidnoukrainskykh zemel: tezy naukovykh dopovidei*. Lviv. S. 16-19.
11. Matsyevskiy, Y. (1972) Siuyta-poema v instrumentalnom folklore Hutsulshchyny. *Slavianskyi muzykalnyi folklor*. Moskva: Muzyka. S. 287-298.
12. Matsiievskiy, I. (2002) "Troista muzyka" (do pytannia pro tradytsiini instrumentalni ansambli). *Ihry y spivholossia. Kontonatsiia. Muzykolohichni rozvidky*. Ternopil: Aston, S. 95-111.
13. Slupskiy, V. (2012) Dukhovi instrumenty u tvorchoosti Levka Mykolaiovycha Koloduba. *Naukovi visnyk NMAU im. P.I. Chaikovskoho*. Vyp. 83. Kyiv. S. 108-113.
14. Stelmashchuk, S. (2001) Troista muzyka ta yii vykonavtsi v Zakhidnomu Podilli. *Tradytsiina muzychna narodna kultura Zakhidnoho Podillia*. Ternopil. S. 67-72.
15. Khai, M. (2007) Muzychno-instrumentalna kultura ukrainsiv (folklorna tradytsiia) Kyiv-Drohobych. 545 s.
16. Khai, M. (2004) Tradytsiina instrumentalna muzyka ukrainsiv. Zhanrova klasyfikatsiia y suchasni zhanrovo-stylovi transformatsii. *Problemy etnomuzykolohii*. Vyp. 2. Kyiv. S.92-109.
17. Khotkevych, H. (2002) Muzychni instrumenty ukrainskoho narodu. Kharkiv. 288 s.
18. Yaremko, B. (2003) Etnoinstrumentoznavstvo. Rivne: RDHU. 188 s.
19. Yashchuk, A. (2015) Zasoby vtilennia prohramnosti u trio „Holosy pradavnykh hir” Viktora Kaminskoho. *Tvorchist ukrainskykh kompozytoriv*. Lviv. S. 284-290.

Yaroslav Zhovnirovych – Postgraduate Student, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine). E-mail: zhovnirovych@gmail.com
ORCID 0000-0003-1398-8874

Clarinet as a part of "troysta muzyka": implantation of traditional ensemble formation in the works of Levko Kolodub

In the article for the first time an attempt is made to compare the principles of making folk "troysta muzyka" and implanting the features of this type of ensemble performance in the field of Ukrainian academic music.

The principles of authentic ensemble music making and leading spheres of structural-functional formations in traditional instrumental culture as a

basis for composer's interpretation are considered. Based on a comprehensive analysis of "Troyista muzyka" by L. Kolodub, the following features of the folk instrumental tradition were revealed: clarinet acts as a soloist in the ensemble formation of "troyista muzyka"; suite construction of the series of episodes, based on which are close to folk author's and authentic regional samples of Ukrainian dance culture (arkan, kozachok, hopak, kolomyyka, march-vivat); the kaleidoscopic sequence of frames-knees is enriched with improvisational invariants with the content of ostinato rhythm formulas and "moderation"; "Visualization" of changes in dance figures and movements due to stereo effects of differentiation of parts and merging-unison sounds, melody shifts between timbre planes, duplication; imitation of folk instruments (percussion, bagpipes, bassoons, cymbals) is combined with the effects of echoes, changes in positioning, accent re-intonation of the instrumental plan, the built-in melodic line between the voices. The use of major-minor, elevated II and IV degrees, quartersecond chords generated by the linear nature of the ensemble vertical, testify in favor of the composer's deep penetration into the world of instrumental authenticity, which finds new life in the field of academic culture under the denominator of neofolklorism in the works of Levko Kolodub.

Key words: "troyisti" musicians, clarinet, new-folklore, folk and academic music, Levko Kolodub.

Стаття поступила до редакції 23.01.2020, прийнята до друку 23.02.2020.

УДК 78.24

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2020.46.242.269>

Роман Антонюк

ФОРМУВАННЯ ЖАНРУ ВОКАЛЬНОГО ЧОЛОВІЧОГО КВАРТЕТУ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ КУЛЬТУРІ: ІСТОРИЧНИЙ ДИСКУРС

Антонюк Роман Володимирович – пошукувач, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів (Україна). E-mail: rapsodia@mail.lviv.ua
ORCID 0000-0002-5727-3945

Формування жанру вокального чоловічого квартету в європейській культурі: історичний дискурс

В статті піднімається проблема етимології жанру чоловічого вокального квартету, який займає середнє положення між сольними

та хоровими жанрами, витоки становлення якого пов'язані з чоловічим ансамблево-хоровим співом і мають давні традиції.

Вся західноєвропейська церковна музика Середньовіччя та Ренесансу спиралася винятково на чоловічий спів, а численні високотехнічні віртуозні 4-голосні композиції, створені представниками різних європейських шкіл в багатьох жанрах, становлять фундаментальну основу щодо розвитку вокального квартетного чоловічого виконавства, урізноманітненого специфікою дискантів (з XIII ст.) та фальцетів. До XV ст., з огляду на складну поліфонічну та вокальну техніку творів, переважав сольний ансамблевий спів а капелла або з інструментальним супроводом, який залишається в основі сакральної ренесансної ансамблево-хорової культури, збагачуючись світськими ансамблевими жанрами (4-голосі мотети, мадригали, шансон, лід, квадлібет тощо).

У бароко 4-голосний квартетний склад для хлоп'ячо-чоловічих голосів (SATB) є панівним, тісно співдіючі між сольно-ансамблевим та хоровим викладами у площинах церковної професійної традиції канторей, парафіяльних хорів та ансамблів ад'ювантенів та товарисько-концертних угруповань студентів університетів *Collegia musica*. Застосовується змішаний тип чоловічих квартетів (з дискантами і фальцетами), використовуються ансамблеві вставки у великих композиціях за типом *soli-ripieno* та практикується мінімальний склад 4-х виконавців: "один голос на одну партію".

Традиції чоловічого квартету розвивав М. Гайдн, стабілізуючи чоловічий склад ТТВВ у численних поліфункційних композиціях ("квартети для чоловічих хорів"). Л. Ван Бетговен один зі своїх 14 чотириголосих канонів доручає 4 тенорам. Вагомий внесок у розвиток жанру зробили Ф. Мендельсон, Ф. Шуберт, Й. Брамс, які працювали у церковній та світській традиції. Остання збагатилася за рахунок суто чоловічого ансамблево-хорового руху лідертафель з великою генерацією композиторів-піснярів. На зорі XX ст. вокальний чоловічий квартет апробується А. Брукнером, Є. Мандичевським, Г. Холстом в нових умовах естетично-культурних запитів, відповідаючи завдяки семантиці тембральної гами на виклики сучасності, найчастіше - військово-мілітарної та філософської тематики.

Ключові слова: камерний ансамбль, вокальний ансамбль, чоловічий спів, ансамблево-хорове виконавство, чотириголосся, чоловічий вокальний квартет.

Постановка проблеми. Визначення самобутності вокального чоловічого квартету в жанровому контексті ансамблевої музики

становить доволі складну проблему, оскільки вихідними генетичними коренями його є чимало різноманітних аспектів та витоків, які спричинилися до появи та лежать в основі його формування і становлення. Так, у тезаурусі даного жанрового різновиду зникаються такі поняття як багатоголосся з його підвидом – чотириголоссям та відповідно - специфічними типами (народне, церковне і світське), інструментальне начало - квартет, вокальна та вокально-інструментальна ансамблева музика, чоловіче хорове виконавство тощо.

Широка палітра творів, написаних для цього складу та існування на сучасному етапі численних колективів і формацій власне у складі чотирьох чоловічих голосів, при чому у найрізноманітніших музичних сферах (від сакральних високодуховних композицій до розважального барбершопу), що зумовлено реперуарним нахилом, демонструє неослабний інтерес до цього типу виконавства, симптоматично – наявності великої кількості творів різних авторів для чоловічого квартету, при тім – дуже широкої часової перспективи. Практична відсутність науково-теоретичних напрацювань з даної тематики, пропорційна невідповідність яких стосовно навіть сучасного стану реально існуючих чоловічих квартетів, актуалізує ракурс вивчення даного феномену, як в аспекті жанрової природи явища, так і в історичному дискурсі, який дозволить виявити сутнісні ознаки та етапи власне становлення, формування та розвитку жанру вокального чоловічого квартету в європейському музичному мистецтві, його різновидів і особливостей.

Аналіз досліджень та публікацій. В площині не надто численної науково-дослідної літератури з питань камерного вокального ансамблю проблема чоловічого вокального квартету практично відсутня, за винятками невеликих згадок або констатації фактів існування даного явища, або ж у вимірі творчого реноме того чи іншого колективу. Проте, обраний ракурс історичного дискурсу викликав задіяння значного корпусу літератури з історії музики, в тім, хорової, яка демонструє окремі сторінки розвитку чоловічого ансамблевого виконавства в тій чи іншій епосі – Р. Грубер [3], Т. Ліванова, К. Неф [7], Й. Хомінський [15], А. Прюньєр [10], В. Хеллер [19], М. Новакович [8], Н. Бодішевская [2], а також праці, присвячені розвитку окремих жанрів та вокальних поліфонічних стилів: Н. Сімакова [11], В. Євдокімова, Й. Хомінський [13]. Теоретичні засади ансамблевого музикування спираються на роботи

Б. Асаф'єва [1], І. Польскої [9]. Безпосередньо наближеними до теми історії становлення та розвитку чоловічого квартету виявилися фундаментальні дослідження Дж. Ерла [20], С. Нікеля [22], Н. Данышиної [4]. З метою більш детального спостереження над творами в цьому жанрі було використано монографічні праці, присвячені Г.Ф. Генделю [18], Й. С. Баху [25], М. Гайдну [4, 16, 24], Ф. Шуберту [17], Ф. Мендельсону [21], Й. Брамсу [12, 22] та ін.

Мета статті полягає у проведенні історичного дискурсу становлення та розвитку жанру чоловічого вокального квартету в європейській музичній культурі.

Виклад основного матеріалу. Чотириголосий чоловічий спів, відкрystalізованою формою якого можна вважати колектив з чотирьох сольних партій, тобто, квартет, як одна з давніх форм ансамблевого вокального музикування має надзвичайно цікаву і довготривалу історію. У деяких формах свого побутування цей жанр існує у іманентній якості в складі великих хорових чи вокально-симфонічних композицій, вочевидь, беручи свої первинні прояви у сакральному багатоголоссі, де чотириголосий чоловічий спів набирав якостей самостійних утворень як основоположний склад тих чи інших жанрів (наприклад, в українській традиції це псалма чи духовна пісня, у західноєвропейській традиції до таких жанрів можна віднести мотет чи мадригал, який у XIII ст. набрав переважно 3- або 4-голосного складу), включаючи і розгорнені хорові композиції з ансамблевими, часто віртуозного технічного плану вставками. Найбільш поширеним у західноєвропейському континуумі сакральної традиції був наступний чотириголосий склад: 1 голос – tenor - тенор (задає імпульс); 2-й голос - motetus - мотетус (мелодія, більш ритмічно рухлива, ніж тенор), 3-й голос - triplum - тріплум (наймобільніша і ритмічно розрізнена мелодія); 4-й голос - quadruplum - квадруплум – басова основа). Постійна ривалізація між триголоссям та чотириголоссям засвідчувала балансування між лінійно-поліфонічним мисленням (плинність та фігуративність, імпровізаційна природа паралелізмів триголосної поліфонії, яка можлива і у викладі 4-х та більше голосів за рахунок дублювань та модальної свободи розгортання форми – прикладом може слугувати пізній середньовічний мелізматичний 4-голосий органум [13]) та гомофонно-гармонічним, функційно-акордовим мисленням, в якому основою стає, навіть багато прикрашена мелодичними візерунками, та все ж вертикаль на відміну від горизонтально-лінійного

розгортання триголосою (оптимальною формою якого можна вважати тип “троєстрочія” у східній традиції). Вочевидь, що ці процеси масштабувалися стосовно розлогого історичного періоду, обіймаючи собою по кілька епох, розігруючи до сьогодні протистояння між дуалізмом, тріадністю та квадратністю, понятійна семантично-знакова сутність яких, виходячи з глобальних канонів природи, становить комплементарну єдність різноманітностей.

Чотириголосі склади більших чи менших вокальних колективів (симптоматично і інструментальних або вокально-інструментальних) спостерігаємо ще з часів Середньовіччя, не кажучи про сповнену експериментаторства та багатства неординарних спроб і вирішень добу Ренесансу чи більш стабілізуючу співвідносно розуміння метафізичних законів епоху бароко з врешті укоріненням у сталі канонізовані константи класицистичного періоду. Проте, зустрічаючи чимало прикладів ансамблево-хорового чотириголосся у різних епохах, вирішальним для понятійного тезаурусу чотириголосого мислення (чотириосібного співіснування) отримує термінологічне уособлення в понятті квартету як іманентного явища. Його становлення, поява та розвиток нероздільно пов'язані та зумовлені і вокально-ансамблевою практикою.

У своїй роботі «Камерный ансамбль как жанр и культурный феномен» І. Польська звертає увагу на те, що ансамблева культура займає середнє положення між сольними та колективними жанрами. «Власне «серединність», - пише вона, - яка з часів Арістотеля традиційно вважалася важливою категоріальною ознакою досконалості і гармонії, є визначальною якістю камерно-ансамблевої культури, її етосу та естетиці, як і сама гармонія - основна властивість ансамблю як такого» [9, с. 5]. Отже, в ансамблевому співі, який знаходиться між одиночним сольним та колективним хоровим, вбираючи в себе риси обидвох, буде розглядатися і жанр чоловічого вокального квартету. Разом з тим, віддавна спостерігалось і взапроникнення та взаємодоповнення вокальної та інструментальної музики.

Таким прикладом взаємодії вокального та інструментального начал може слугувати музика ренесансної венеційської школи, зокрема, творчість Андреа і Джованні Габріелі. Відомо, що часто інструменти підміняли вокальні голоси у віртуозних мадригалах та шансон, а деякі збережені партії радше наводять на думку про інструментальну природу (багатство мелізматики, широта діапазону,

віртуозна рухливість пасажів). Саме з періоду “Ars nova” практикується звичай доручати вокальні партії інструментальним, або ж писати їх для інструменту або голосу – принцип взаємозаміни (“sonare et cantare”). Однак, при пануванні вокально-хорового начала та поступовому входженню в церковну музику різних ансамблевих складів особливого значення набувають в церковній вокальній практиці юбіляції. Віртуозне розспівування слова “Алилуйя”, що становили собою вишукані, пишно удекоровані та багаті на орнаментику імпровізаційного характеру частини меси, з яких зародилася традиція віртуозних варіацій не лише вокального, але також інструментального типу. Саме в практиці інструментальних юбіляцій формуються індивідуальні технічно-виразові можливості тогочасного інструментарію. З іншого боку – на лице – сольна вокальна практика, яка якраз і передбачає ансамблеве виконавство.

Так Андреа Габріелі одним з перших створює музику, в якій можна обходитися “без слів”, яку можна виконувати “на інструментах з таким самим успіхом, як і голосом, а Джованні Габріелі створює ансамблі голосів та інструментів, які то ведуть діалог, то об’єднуються в одне ціле і співставляють маси різних звучань, розтворюючись врешті в ансамблях всіх голосів” [10, с. 166]. “З Габріелі починається оркестрове письмо, з Габріелі починається епоха камерно-інструментального ансамблю” - писав К. Неф [7, с. 87]. Особливий інтерес представляють вокальні, інструментальні та змішані ансамблеві твори А.Габріелі (сонати, річеркари, мадригали). А в кінці XV ст. Клаудіо Монтеверді в своїх мадригалах приділяє уваги інструментам рівно стільки, скільки ж і голосам, створюючи для перших віртуозні партії, виконання яких уже було майже не під силу людським голосам. Цікаво, що в цю епоху словом “хор” позначався довільний тип ансамблю – вокальний, інструментальний чи змішаний. Таким чином, стадії зародження прообразів інструментального квартету були тісно пов’язані з вокальним ансамблем, квартетного типу в тому числі. Техніка ж перекладення вокальних ансамблів на інструментальні партії і навпаки – стала однією з суттєвих у формуванні даного жанру. Безперечно, що чоловічі чотириголосні склади могли включати різні за діапазоном голоси (зокрема, враховуючи техніку дисканту etc.), залишаючись при тому і як сольна вставна частина у великих розгорнутих композиціях (месах, кантатах, ораторіях тощо). Фактично, і у жанровій парадигмі сакрально-літургічної і

паралітургічної музики та їх численних різновидах фігурують квартетні вокальні чоловічі твори. Прикладом може слугувати анонімна 4-голосна композиція акапела *Confundantur superbi*, вміщена у “Кодексі Медічі” за 1518 р. на текст Псалому 118 [19].

Акапельний 4-голосий спів став однією з типологічних рис і ансамблево-хорової музики Ренесансу. Безперечно, що в церковній традиції були задіяні винятково чоловічі голоси з додаванням високих дитячих дискантів, але саме тут сформувалися основоположні канони ансамблево-хорового вокального виконавства. І хоча власне ця епоха передбачає відсутність регламентації чи прихильності до певних складів (переважаюча більшість творів написана для складів від 3-х до 12-ти голосів з превалією 6-7-голосих складів), вона репрезентує чимало творів для 4-голосного чоловічого складу. У творчості майстрів акапельної церковної музики формується, попри інші склади, і чоловіче чотириголосся квартетного типу з рівноправністю всіх голосів. Зазначимо, що на межі “*Ars Nova*” - одна з перших знаменитих мес Г. де Машо написана для 4-голосого складу тенорів і басів [15]. Хоч, гнучкість та постійна текучість виконавських складів і передбачала ансамблевий варіант виконавства, все ж не акцентувала уваги на чотириголосій поліфонії. Більше зразків 4-голосся знаходимо вже в добу італійського Ренесансу. В. Руффо - один з маестро ді капела Верони, Мілану та його учні-послідовники Дж. Асола, М. Інжен'єри, А. Габріелі виказують активну прихильність до чотириголосих композицій (наприклад, серед численних Антифонів Дж. Асоли - “*Adorna thalamum*”). Серед виданих у Венеції духовних творів фігурує чотириголосий склад у А. Жардано, Г. Вінченці, Р. Адаміно, П. Агостіні¹.

Франко-фламандська школа виявляла особливу увагу до ансамблевого акапельного чоловічого виконавства, а зразки чотириголосних ансамблів знаходимо у творах Я. Обрехта, Й. Окегема, Жоскена Дебре [11]. Так, її послідовник – видатний О. ді

¹ *Falsi bordoni per cantar salmi a quattro voci* (A. Gardano, Venezia, 1575), “*Messa per i morti a quattro voci*” (G. Vincenzi, Venezia, 1585) *Messe a quattro voci pari... sopra li otto toni... Libro primo* (G. Vincenzi & R. Amadino, Venetia 1586) *Messe a quattro voci pari... sopra li otto toni... Libro secundo* (G. Vincenzi & R. Amadino, Venetia 1586) *Messe a quattro voci pari, Libro Primo* (R. Amadino, Venezia, 1590). Звертається до 4-голосся і Паоло Агостіні (1593-1629) у Мотеті “*Adoramus te, Christe*”.

Лассо є автором більше як 90 чотириголосих духовних Мотетів на латинські тексти (при тому 2 і 3-голосих композицій налічується всього по 30, а зі збільшенням голосів (5-, 6-, 7- ...12-голосні композиції) кількість творів зростає у діаметральній прогресії).

Таким чином, 4-голосся стає однією з базових початкових фаз вокально-ансамблевої чи хорової техніки. До них треба додати 8 Мес на 4 голоси. 30 Магніфікатів та інших вечірніх церковних піснеспівів; 15 Респонсоріїв та 32 Офферторії, а також 9 чотири-голосих композиції (Літанії) на латинські тексти. Загалом у Лассо є понад 200 4-голосних творів (натомість 5-голосних – понад 800, з яких лише 200 - п'ятиголосні мотети). Не менш цікаво представлене і світське чотириголосся в творчості цього композитора – це 65 французьких шансон, 55 італійських мадригалів для чоловічого 4-голосового складу. Таким чином, популярна думка про чотириголосся як виняткову прерогативу класицизму є хибною.

Спостерігається велика увага до акапельного 4-голосся і у велетня ренесансної музики П. Палестріні¹. Очевидно, що чоловіче 4-голосся активно практикувалося в середньовічно-ренесансній музиці, однак, було далеко не єдиним та провідним типом ансамблево-хорових складів, зрештою, пануючий тип лінійної поліфонії не акцентував на структурній кількості голосів, яка могла бути довільною, зосереджуючи головну увагу на способах їх лучення у складних поліфонічних структурних моделях.

Питання специфіки виконавського складу в середньовічно-ренесансних богослуженнях вирішується на користь вокального ансамблевого чоловічого виконання, втім – чотириголосно. Приблизно з XIII-го ст. у ансамблево-хорові колективи почали активно вводитися хлоп'ячі голоси-дисканти. “Як вказують західно-європейські дослідники, богослужбові піснеспіви поліфонічного складу виконувалися **ансамблем солістів** (тут і далі – виділення моє – Р. А.) аж до середини XV ст. Стиль письма в цей період значно змінився. Замість ритмічно складних, мудрованих композицій духовної музики XIII-XIV ст., самостійні голоси в яких могли

¹ Лише серед опублікованих опусів з переважаючими 5-8 голоссям, знаходимо 4-голосні мадригали, мотети, меси: “Il primo libro de madrigali a 4 voci (Rome, 1555), Motecta festorum totius anni liber primus, 4vv (Rome, 1563), Motectorum liber secundus, 4vv (Venice, 1584), Motetorum liber quartus (Canticum Cantorum) (1584), Il secondo libro de madrigali a 4 voci (Venice, 1586), Motectorum liber secundus, 4vv (Milan, 1587), Missarum liber quintus, 4-6vv (Venice, 1590) та ін.

виконуватися **лише солістами**, почали з'являтися твори з більш простою і ясною музичною тканиною, які стали посильними для невеликих хорів. Партії високих голосів виконувалися хлопчиками або спеціально навченими фальцетистами, адже згідно з біблійним виразом "Taceat mulier in ecclesia" ("Жінка нехай мовчить у церкві") жінки не могли брати участь у церковних хорах. Тому ренесансні меси в сучасних умовах бажано виконувати чоловічим складом або за участю хлопчиків. Саме таким було звучання, на яке орієнтувався автор" - зазначає Н. Даньшина [4, с. 57]. Дещо відмінним було становище в Англії, де практикувався почасти і жіночий спів [18].

На зорі доби бароко К. Монтеверді у своїх мадригалах також звертається до чотириголосся. Чоловічі склади, пануючі у церковній музиці, в світській могли урізноманітнюватися і жіночими голосами, хоч, переважно, у манускриптах вказані тенори і баси у мадригалах, шансон, лід, квадлібет, каччах, фроттолах та інших вітських вокально-ансамблевих жанрах Ренесансу [11]. Монументалізм барокової епохи та оперування доволі великими хоровими масивами більш чітко виділяв ансамблеві утворення як органічні вставки у об'ємні вокальні акапельні чи вокально-оркестрові композиції. Проте, зазначимо, що у добу бароко панував все ж чоловічий спів¹, про що пишуть численні дослідники, а в одній з останніх робіт Дж. Ерла "Богослужбові війни в умовах раннього лютеранства: хори, конгрегація та три століття конфлікту" [20] детально розглядається проблема чоловічого хорового та ансамблевого виконання того часу. Важливими в контексті даної розвідки є наступні висновки. Школення чоловічих голосів у Німеччині мало свій специфічний напрям, що розвивався поміж так званими "adjuvanten-gesellschaften" (співочі товариства асистентів-ад'ютантів-помічників) та

¹Дослідження процесу введення жіночих голосів у хори чи ансамблі є доволі проблематичним. Відомо, що в XVI ст. церков, які мали хори для дівчат, що співали поперемінно з хорами школярів. Вони, ймовірно, були наступниками монастирських хорів, але традиція фактично законсервувалася в монастирях. Біля 1739 р. Маттезон намагався приставити жінок до хору Гамбурського собору, при чому йому довелося вжити заходів обережності, щоб ніхто їх не бачив. Це було нововведенням, яке не було дозволено в парафіяльних церквах міста. Ще у 1721 р. він активно виступав за те, щоб дозволити жінкам співати, будучи свідомим, що "спочатку це викликало б здивування". У своїй автобіографії "Grundlage einer Ehrenpforte", він описує, що звільнився з посади director chori musici у 1728, після чого сміливо запровадив м-д Кайзер співати до кафедрального хору. Офіційною датою став Декрет папи.

“kantoreien” (професійні співаки, які отримували блискучу музичну освіту, в т.ч. і композиторську). Загалом у тогочасній практиці превалював чоловічий спів, при тім сопранову партію виконували хлопчики-дисканти, альтову – підлітки, які згодом переходили на партії тенорів і басів¹ тобто, вся ансамблево-хорова вокальна музика Й.С. Баха і його сучасників написана для чоловічих складів. Вочевидь, це стосується і ансамблів (хоч солюючі групи тенорів і басів, як і окремі твори для низьких чоловічих голосів практично відсутні). Відчутний брак кастратів, які дуже дорого коштували, компенсувався солістами з церковних, особливо селянських та парафіяльних хорів (з такої капели у церкву св. Стефана потрапив свого часу з братом Міхаелем і Й. Гайдн). Канторейсн - це офіційний хор, який підтримувала церква, він складався в основному з хлопців із школи, пов'язаної з церквою, і кількох професійних співаків (можливо, тенори та басы), які отримували певну винагороду за свою музичну допомогу, ад'ювантени - це ті, хто не пов'язаний безпосередньо з церквою, але, тим не менше, виявляли всі необхідні музичні здібності і вміння, щоб приєднатися до офіційних церковних хорів. І в одних, і в інших виділялися обдаровані особи, які виконували сольні партії. Колективи ад'ювантенів набули дуже великого поширення у сільських районах, де канторейсн практично не існував, а його представники – з добре вишколеними і поставленими голосами, як дорогоцінні прикраси запрошувалися на гостьові виступи. Ад'ювантенхори складалися з вокалістів та інструменталістів, організовувалися в аналогії цехів зі статутами. Вони почали занепадати в добу Просвітництва, хоч деякі з них зберігалися і до кінця XVIII ст. Отже, всю вокальну частину церковної музики виконували хлопці та чоловіки канторейсн, хоч часто церковні хори зміцнювалися ад'ювантенами, тобто аматорами з околиць, які добровільно брали участь у виступах. Існувала і світська гілка співочої традиції. Так “музична колегія під керівництвом Шотта, Баха та Гернера складалася майже виключно зі студентів, які, безперечно, приймали участь у хоровій церковній музиці. Соло для сопрано та альта отримували, як правило, хлопці з Thomanerchor. Що

¹ Ця всезагальна європейська практика згодом занехаялася (залишаючись в ортодоксальних монастирях чи чоловічих навчальних закладах типу духовних семінарій, конвіктів тощо, зрештою, як і в студентсько-університетських середовищах), перекочувавши чи не всією масою хорової культури у мішаний склад у XIX ст.

стосується творів, написаних самим Бахом, їх виконання було нелегким завданням, оскільки в його аріях, як відомо, загалом висуваються великі вимоги до гнучкості голосу та мистецтва дихання; голос хлопчика рідко тримається досить довго, щоб він здобув ґрунтовну виконавсько-технічну освіту. Справді, його співаки часто скаржилися на складність цієї музики. І все-таки можна зазначити, що певна технічна майстерність на той час була куди більш високою, ніж зараз” - підкреслює Дж. Ерл [20, с. 99]. Впродовж кількох століть італійське мистецтво співу було у розквіті, і ним захоплювались та вивчали по всій Європі. Високий професійний рівень виказували і німецькі шкільні хори, які з повною відповідальністю намагалися з блиском відтворити навіть складні композиції. Аналізуючи епістолярію та документи Й. С. Баха, дослідник змальовує яскраву картину хорового життя, а також всі незгоди і фінансові труднощі, пов'язані з пошуками солістів-ансамблів. Проте, чимало творів писалось і для студентів університету, серед яких були молоді та зрілі чоловіки; для цього типу чоловічого хору тенори та баси розділялися на дві групи, щоб отримати 4-голосну композицію, що часто практикував і Бах. Його “чоловічі хори” також складаються з партій сопрано, альт, тенора і баса, як і будь-яка інша його композиція для хору. Їх можна назвати “змішаними хорами” чоловічих голосів, в яких дві високі партії співали фальцетисти, а звичайні тенори та баси співали нижчі партії. У Ляйпцігу було два товариства *Collegia musica*, одним з яких керував Г. Ф. Телеманн з 1729 р., інше провадив Й.С. Бах. Його члени (насамперед студенти) збиралися двічі на тиждень у гостинниці-кав'ярні Ціммермана, щоб виконувати музику (переважно в садку) за дуже помірну винагороду, а слухачами були містяни та гості, що сходилися на ярмарки, при цьому люди охоче відвідували ці на зразок аристократичних паркових “бесідних концертів”, садові музикування. “З Бахом виступали студенти-музиканти, багато з яких були його учнями, отримуючи від власника кав'ярні компенсацію у вигляді грошей або їжі, занурюючись у атмосферу іншого позацерковного світу. Це були концерти, які давали студенти університету, учні ж церковного *Thomanerchor* за весь час існування “*Collegia musica*” не виступили жодного разу в подібних акціях” – писав Ф. Шпітта [27]. Отже, партії сопрано та альтів світських кантат Баха співали студенти університету-чоловіки, тобто фальцетисти. Зрештою, мистецтво фальцетного співу було

частиною давньої традиції серед студентських колективів європейських університетів, особливо в Німеччині. Він відповідав конкретним способам співу того періоду, фактично заміняючи спів соло кастратів у тих країнах і регіонах, де вони викликали несприйняття. Обидва типи співу, саме в той час, коли Бах жив у Німеччині, конкурували між собою: з одного боку, заможні магнати, які любили спів та наймали італійських кастратів, тоді як громадяни середнього класу протистояли їм у своїх музичних практиках. Тогочасні оперні театри Гамбурга чи Ляйпціга не вижили б без роботи фальцетистів. Те саме стосується Collegium musicum будь-якого університетського міста. “За керівництва Collegium (1707) Мельхіора Гофмана, попередника Телемана, існував “змішаний чоловічий квартет” під назвою “Співочий хор” (gemischtes Männerquartett „Singechor”), що складався з наступних осіб: 1) Бас - Лангмасій, який згодом став таємним радником принца в Айзенаху; 2) Тенор - Хельбіг, пізніше поет і секретар князя в Айзенаху; 3) Контральто - Крона, згодом камерний музикант при дворі у Ваймарі; 4) Сопрано – Шнайдер - маркграф, пізніше заступник директора в Аугсбурзі; всі ці особи числилися студентами Ляйпцігського університету”. Набагато пізніше Г. Ф. Телеман хвалить, як одного з найкращих альтів певного Шнайдера (який, можливо, був учнем Баха, оскільки згодом за його рекомендаціями обійняв посаду органіста в церкві Св. Миколая). Та ж ситуація спостерігалася і за часів керування “Collegium musicum” Бахом. Про фальцетистів пише і В. Хеллер у монументальному дослідженні бароко, описуючи діяльність ад’ювантенхорів з XVI ст. Тут варто підкреслити, що кількість співаків була від 4 до 20 осіб, тобто, вповні міг практикуватися і ансамблевий квартетний спів¹. Найбільш

¹ В перші десятиліття 17 століття стався такий дивовижний вибух музичного інтересу та здібностей, що виходили від євангельських латинських шкіл, середніх шкіл - Gymnasien та університетів, що навіть у селах Середньої Німеччини були музично знаючі теологи (які лише згодом досягнуть посади пастора), які, будучи шкільними майстрами, могли представляти композиції (деякі власні також) з 4 по 8 частин, які співають чоловіки та хлопці під час церковних служб. Однак понад 20 років війни майже повністю знищили цю квітучу музичну традицію. У проголошенні миру після відступу шведської армії влітку 1650 року новий вік музикування замінив старий, серйозний і дуже урочистий тип, який існував у формі поліфонічних мотетів та музики на основі хорових композицій із використанням старих церковних ладів. Піонери прогресивного руху, з органістом на чолі, наголошували на більш жвавому русі,

затребуваним титулом у ад'ювантенах було звання “Adjuvant chori musicis” (керівник-диригент вокальних та інструментальних хорів). Це звання і посада надавалися після успішного складання іспиту з музики та при визнанні бездоганного морального досвіду. Чоловіки співали партії басу і тенору, а своїми фальцетними голосами вони також підсвітлювали альту. Хлопчики (які ще не були ад'ювантенами) з хору учителя співали партію сопрано і лише за крайньої необхідності, партію альту. Музична діяльність ад'ювантенхорів була призначена наданням музики для церковних служб щонеділі або кожної другої неділі, весіль, похоронів та гулянь зі співами (Singumgang – колядування). Час раціоналізму та Просвітництва, який незабаром послідував за пієтизмом, завдав остаточного удару ад'ювантенхорам, які не змогли врахувати досягнень у світській музиці, таких як нові методи створення світських пісень, представлені в Берлінській школі (Berliner Liederschule). Після наполеонівських воєн нова загроза для ад'ювантенхорів прийшла у вигляді інших набагато більших співочих груп, таких як “Singakademien”, “Singgesellschaften” та інших світських хорів, хоч на початку ХХ ст. ці сільські хори ініціювали велике практичне видання “Neue Bachgesellschaft”. Проте, саме в цих нових хорових формаціях і надалі розвивалося квартетне чоловіче виконавство, набираючи навих якостей і ознак, відповідних запитам часу. Отож, ще в добу бароко існує щонайменше три лінії, в яких функціонував чоловічий квартет – церковні міські хори з професійно підготовленими співаками та оплачуваною діяльністю канторейєн, сільські ад'ювантенхори та студентські товариства, в лоні яких особливо плекалося квартетне ансамблеве виконавство. Паралельно збагачували традицію і шкільні хори. Зазначимо, що всі хорові твори

м'якших музичних лініях, більшому використанні мажорних та мінорних тонацій, з перевагою акордової обробки мелодій, континуального супроводу, пропонували більше музики на один або два голоси, тобто, речитативну обробку тексту, використання симфоній (оркестрових вступів) та риторнелів, словом, усе, що відповідало узгодженій музиці. Цього ідеалу дотримувалися не лише 28 придворних капел, а й 137 Kantoreien (офіційні церковні хори) та їх сільські колеги - ад'ювантенхори. Останні групи, будучи єдиними культурними організаціями в селах і містечках, намагалися вловити останні промені блиску, що виходять від сліпучої барокової музики, складеної та виконуваної в інших місцях, практикуючи Turmmusik (духова музика, що звучала з міських та церковних веж у певний час доби), хоровий, а також сольний спів у поєднанні з грою на інструментах та органах [19].

Баха, як і практично всіх його сучасників у різних країнах написани для чоловічих складів з задіянням хлоп'ячих голосів або ж фальцетного співу дорослих чоловіків, а деякі хори і ансамблі склалися виключно з колишніх *sängerknaben*, які продовжували свою діяльність, розпочату сопраністами чи альтистами, уже як чоловічі голоси. Міграційні процеси співаків помежи вищевказаними групами відбувалися постійно, взаємно збагачуючись. Так, Бах охоче задіявав дорослих студентів до церковного хору. Дж. Ерл пише про Бернгарда Дітеріха Людевіга (1707-1740), "який відвідував гімназію в Альтенбурзі, згодом студент Ляйпцігського університету, про видатні дані якого Бах пише у листі від 10 жовтня 1737 р., де в одному реченні довжиною у 81 слово!, Бах хвалить не лише голос, а і музику Людевіга, яка принесла йому "viele Vergnügen" (велике задоволення). Крістоф Готлоб Веккер (1700-1774 pp.)- ймовірний учень Баха, який фігурує в його листах, адже неодноразово виступав з *Thomanerchor* під керівництвом вчителя. Можна лише уявити музичний досвід і вправність цього юнака у ключові роки, коли Бах складав свої цикли віртуозних кантат!" [20]. Пошуки саме в цій царині в аспекті вивчення ансамблевого чоловічого виконавства, і зокрема, квартету наразі не отримали окремого дослідження і становлять незаперечний науковий інтерес. Наукові суперечки щодо хорової творчості Баха та й загалом автентичного виконання давньої музики не вщухають і з огляду на характерну для останніх десятиліть тенденцію історичного виконавства, серед варіантів якого можна виділити інтерпретації Г. Шмідт-Гадена, який з великим ефектом використовує **одноголосні квартали ріпієні** у двохорних мотетах, відроджуючи і популярну ансамблеву практику "**один голос на партію**"¹, що однозначно свідчить на користь чоловічого квартетного виконавства.

¹Таким чином були здійснені унікальні квартетні записи "Маленьких священних концертів" в 1993 році на лейблі "Капріччо" на 3-х дисках, аранжовані композитором в сольному виконанні. Герхард Шмідт-Гаден – вихованець Курта Томаса в бахівському Томманерхорі, вивчаючи аномальні відмінності між власним баченням і розрослими чисельно хорами переконався, що велика кількість співаків не є належним інструментом для музики Баха, і створив власний хор з мінімальною кількістю співаків для достовірного виконання духовної музики Баха. Вищезгадана CD-трилогія говорить сама за себе і змінює уявлення про те, що хлопчики не здатні співати дуже витончену музику сольними ансамблями, демонструючи блискучий і красивий спів.

Отже, і у церковній, і у світській музиці (або й на межі між ними, наприклад у щораз популярніших збірках церковно-народних пісень, що пов'язане з секуляризацією, а також веде окрему лінію від мистецтва труверів, майстерзінгерів тощо) проходять процеси кристалізації та поступового виокремлення чоловічих ансамблів у широкому контекстуальному полі хорової та вокально-інструментальної музики. Ансамблево-хоровий спів був також присутнім у сферах соціальної визначеної чоловічої діяльності, насамперед у мілітарній та трудовій площинах. Однією з найбільш показових легенд щодо ансамблево-хорового співу є середньовічна традиція лицарського музикування довкола круглого столу як основи ідеальної моделі лицарської співдружності короля Артура, тобто, вона стосувалася спочатку військових співів, а згодом впродовж століть століть стала об'єднувати друзів-однодумців “які, мали різні професії і посади, та могли обіймати ідеальне розташування по колу, виявляючи своє захоплення і любов до співу” [17, с. 75]. Такими є витoki ансамблево-хорової традиції Liedertafel, яка з велетенською силою розгорнулася у європейській культурі XIX-го століття, набуваючи значного поширення і в українській культурі, яка, як і західноєвропейська, мала достатньо передумов та факторів щодо імплементації даного жанрового різновиду в музичній культурі як самостійної одиниці.

З огляду на ракурс дослідження, варто підкреслити, що термін “квартет” має два значення – це виконавський склад з 4-х голосів або інструментів та композиції для чотирьох співаків чи інструменталістів, написані для виконання акапельно або при підтримці інструментів (фортепіано); можуть виступати і у супроводі більших голосових сил, таких як хор і оркестр [25]. Термін почав активно фігурувати в добу класицизму, зазнавши розквіту і у вокально-ансамблевій сфері, і у інструментальній. Хоча вокальні квартети мають свою велетенську передісторію, як окремішній жанр, вони найбільш активно проявилися в добу романтизму, отримавши більш чіткі та виразні характеристики. Чоловічі квартети становлять доволі специфічну сферу у даному жанровому різновиді. До цього типу виконавства звергалися численні автори традиції лідертафелю, серед яких композиції таких геніїв як Ф. Мендельсон, Ф. Шуберт, Й. Брамс. А проте, їм передували і композитори-класики.

Досі маловідомими є численні вокальні ансамблі фундатора європейського музичного класицизму Йосифа Гайдна, серед багатьох

тріо та мішаних квартетів зустрічається і чоловічий квартет на тему невибагливої жартівливої побутової пісні “*Liebes Mädchen hör mir zu*”. Однак, одним з основоположників чоловічого ансамблевого і хорового квартетного письма вважається молодший брат Й. Гайдна - Йоган Міхаель Гайдн (1737-1806)¹, який одинаково плідно працював і у сфері церковної, а також світської традиції [16]. Однією з причин, чому М. Гайдн набагато менш відомий, ніж його знаменитий брат Йосип, може бути та, що його твори вкрай рідко друкувались за життя, а лише розповсюджувались у рукописних копіях, переважно від монастиря до монастиря. Так, однією з показових композицій для 4-голосого чоловічого складу є “*Hymne an Gott*”. Зрештою, як вчитель К.М. Вебера, саме М. Гайдн підтримував ранньоромантичні пошуки молодого митця у сфері розвитку ансамблево-хорової музики [26]. “Стівен Метінґлі, досліджуючи творчість Ф. Шуберта, звертає увагу на те, що композитор із друзями любив виконувати вокальні квартети М. Гайдна та К. М. Вебера” - зазначає М. Новакович [8]. Значення М. Гайдна для поширення лідертафель підкреслює і Е.Т.А. Гофман, проте, більша частина його творів досі маловідома громадськості [14]. І хоч у М. Гайдна переважають мішані ансамблево-хорові склади, серед його 65 канонів, 97 ансамблів-пісень, 65 церковних мотетів є численні твори для чоловічого квартету. Дисертація Т. Коваленко [5], присвячена духовним творам М. Гайдна відкриває широку палітру жанрів композитора, та велика кількість ансамблевої музики залишається наразі поза увагою.

В даному контексті варто згадати і численні канони Л. ван Бетговена (загалом 43), серед яких є чотирнадцять 4-голосних

¹ Автор Високої німецької меси («Тут лежить перед Вашою Величністю»), яка є одним з небагатьох церковних взірців класичного періоду, визначає композитора як піонера духовної музики (великий вплив на Ф. Шуберта). Його церковні твори: меса *Hispanica* (нагороджена дипломом у Стокгольмі 1804 р), Меса *re* мінор, “Лауда Сіоні” та ряд *Graduals*, 42 з яких були надруковані Діабеллі (*Ecclesiasticon*), а також 41 симфонія та ряд інструментальних концертів і ансамблів (струнний квартет До мажор довго приписувався його братові Й. Гайдну, рівно ж знаменита “Лінцька” симфонія Моцарта належить перу М. Гайдна) ще чекають свого оприлюднення. Учитель В.-А. Моцарта, подібно до свого учня помер, не завершивши свого Реквієму. М. Гайдн також вважається одним з фундаторів, важливим аніматором та захисником чоловічого хорового руху.

акапельних канони-квартети¹, один з яких - Фа мажор (WoO 196), написаний у 1826 р. на текст кредо-імперативу композитора “Es muß sein!” для квартету тенорів. Як бачимо, в одному зі своїх останніх творів Л. Ван Бетговен підкреслив чоловічий склад – чотири тенори. Цікаво сформульована назва WoO 95: Хор для 4 чоловічих голосів, хору і оркестру Ля мажор - Chor auf die verbündeten Fürsten “Ihr weisen Gründer glücklicher Staaten” (1814) включає ансамблеві сольні квартети у доволі розлогому вокально-симфонічному полотні. Хоч у композитора переважають вокальні тріо в численних обробках народних пісень, а квартети зустрічаються переважно мішаного складу², зокрема, у циклі ансамблів WoO 99: “Італійські пісні”, серед кантат. Що стосується суто чоловічих ансамблів, то вони зустрічаються у Бетговена в наступних композиціях: WoO 102: Пісня для тенора і двох басів “Abschiedsgesang” (1814). WoO 104; Пісня для двох тенорів і баса до мінор “Gesang der Mönche” на тему “Rasch tritt der Tod den Menschen an” з драми Ф. Шіллера “Вільгельм Тель” (1817). Деякі з них уже носять ознаки нового співочого гомофонно-гармонічного стилю лідертафель.

Поширення лідертафель призвело до значного пожвавлення композиторської діяльності в даному напрямку. Як зазначає

¹ WoO 160/2: До мажор (без тексту) (1795); WoO 162: 4-голосний канон Сі мажор «Ta ta ta, lieber Mälzel» (1812), WoO 165: До мажор «Glück zum neuen Jahr!» (1 версія. 2 версія: WoO 176) (1815), WoO 171: Соль мажор «Glück fehl' dir vor allem!» (1817), WoO 174: 4-голосний канон Сі мажор «Glaube und hoffe» (1819), WoO 175: Ля мажор/До мажор «Sankt Petrus war ein Fels/ Bernardus war ein Sankt» (1820), WoO 179: До мажор «Seiner Kaiserlichen Hoheit...alles Gute, alles Schöne» (1819), WoO 181/1: До мажор «Gedenket heute an Baden» (1820), WoO 181/2: До мажор «Gehabt euch wohl» (1820), WoO 183: Фа мажор «Bester Herr Graf, Sie sind ein Schaf» (1823), WoO 187: Фа мажор «Auf einen, welcher Schwenke geheißен» «Schwenke dich ohne Schwänke» (1824), WoO 189: До мажор «Doktor, sperrt das Tor dem Tod» (1825), WoO 192: Фа мажор «Ars longa, vita brevis» (версія 2. Інші версії: WoO 170 та WoO 193) (1825), WoO 196: 4-голосний (tenor) канон Фа мажор «Es muß sein!» (1826) [подано за електр. ресурсом URL: <http://www.lvbeethoven.com/Oeuvres/ListOpus.html>].

² У циклі ансамблів WoO 99: «Mehrstimmige italienische Gesänge» (1794-1803) є наступні квартети: 3с. Квартет «Fra tutte le pene»; 4а. Квартет Сі мажор «Gia la notte s'avvicina»; 5а. Квартет Сі мажор «Giura il nocchier»; 7а. Квартет Сі мажор «Nei campi e nelle selve» (1 версія); 7б. Квартет SATB Сі мажор «Nei campi e nelle selve» (2 версія); 10с. Квартет Соль мажор «Quella cetra ah pur tu sei»; 12. Квартет До мажор «Silvio, amante disperato», WoO 103: Кантата для 4 голосів (STTB) і фортепіано Сі мажор «Un lieto Brindisi» («Cantata campestre») по «Johannisfeier begehn wir heute» (1814).

М. Новакович, “якщо більшість австрійських та німецьких музичних товариств, академій співу та фестивалів з’явилися ще до 1815 року, але найповніше проявили себе в епоху бідермаєру, то в Галичині їх поява в другій половині XIX ст. є безпосереднім наслідком його впливу. Найпопулярнішою формою музичних товариств були “Liedertafel” (у перекладі з нім. – пісня за столом), які в австро-німецькій культурі беруть початок з кінця XVIII ст. Товариські співочі гуртки, що об’єднували музикантів, поетів та композиторів, у XIX ст. почали поширюватися по всій Німеччині та Австрії. Любителів хорового музикування об’єднувала не лише любов до пісні, але й патріотичні настрої” [8, С. 138]. Найбільшого розквіту лідертафель досягнув у першій половині XIX ст., охоплюючи значне коло композиторів, серед яких імена Ф. Мендельсона, К.-М. Вебера, К. Кройцера, А. Метфесселя, Г. Маршнера, К. Райссігера, Е. Отто, Ф. В. Абта. Отже, чоловічий квартет у сфері щораз більшого поширення вокального ансамблевого та світського хорового музикування починає займати одне з провідних місць, збагачуючи світсько-побутову і концертну сферу, залишається, проте, і у вимірі духовної музики.

Так, у збірнику “Responsorium et Hymnus ad Vesperas Dominicae XXI post Trinitatis” вміщено чоловічий квартет Ф. Мендельсона “Adspice domine”, Op. 121 (Псалом 80) на базову тему з респонсорію. До церковної музики належить і його Антем “Glory be to God” для 4-х чоловічих голосів. Серед чоловічих квартетів цього композитора чимало мистецьких пісень на слова різних авторів: “Abendständchen” на слова Й. фон Айхендорфа, Op. 75, No. 2; “Auf Freunde lasst das Jahr uns singen” MWV G 32 – світський твір для чоловічого квартету на традиційну для лідертафелью товариську тематику. У творчому доробку Ф. Мендельсона чимало творів для чоловічих хорів, які можуть бути потрактовані і у якості квартетів, наприклад, “Beati mortui” Zwei Geistliche Chöre für vier Männerstimmen” на біблійний текст з Апокаліпсису (14:13) Op. 115, No. 1¹. До такого типу творів можна віднести і “Begrüßung” (Humboldt-Kantate) MWV D 2

¹ Два чоловічі акапельні хори, op. 115, були замовлені в 1837 р. Йоганом Крістіаном Августом Кларусом (1774-1854), лікарем у Лейпцигу, який став 1836 р. ректором Лейпцигського університету. Він замовив твори для щорічної церемонії вшанування пам’яті професора медицини доктора Крістіана Мартіна Коха (1752-1803). Прем’єра відбулася 12 лютого 1837 р. За участю 12 членів хору св. Томи.

Ф. Мендельсона на сл. Л. Рельштаба. Цікаво, що базовий чоловічий хоровий масив ТТВВ у супроводі оркестру має окремі номери і з квартетом солістів ТТВВ. Твір написано для конференції натуралістів та медиків 1828 р. у Берліні на замовлення О. фон Гумбольдта. Для 4-х чоловічих голосів написаний і популярний “Comitat: Nun zu guter Letzt” Op. 76 No. 4 на сл. А. Фаллерслебена, в якому звучать мотиви братства, лицарської вірності, філософського ставлення до минулості життя з відгомонами військової тематики. Нерідко зустрічаються чоловічі квартети і у ансамблевих циклах Ф. Мендельсона, наприклад, “Der frohe Wandersmann” Op. 75, No. 1 з циклу “Чотири пісні на сл. Й. фон Айхендорфа, а “Чотири Пісні op.120” написані власне для чоловічих квартетів включають: “Jaglied” на сл. В. Скотта, “Morgengruss der thüringischen Sängerbundes”; “Im Süden”; “Zigeunerlied” на сл. Й.В. Гете [22].

Одним з яскравих представників пісенної площини австро-німецького ареалу був Франц Вільгельм Абт (1819 –1886), значення якого особливо підкреслює С. Людкевич [6]. Ф. Абт – автор понад 3000 композицій, з яких 600 – написані для чоловічих ансамблів і хорів. Цікаво, що така розлога пісенна творчість Ф. Абта практично вичерпно репрезентує широке коло образно-ідейної тематики, властивої для лідертафель. Найбільш поетичною та оригінальною є його вечорова ансамблево-хорова пейзажистика (“Вечір у лісі”, “Вечірня пісня”, “Вечірні дзвони”, “Вечір” op. 44, №1 тощо). Саме ця елегантність вечірнього смутку дозволила С. Людкевичу співвіднести творчість Ф. Абта зі старогалицькою елегією [6, с. 339].

Як згадувалося вище, Ф. Шуберт та К.-М. Вебер неодноразово залюбки співали імпровізованими квартетами особливо твори М. Гайдна (очевидно, квартетні співи практикувалися і в конвікті, і на товариських зустрічах, і на музичних вечорах, наприклад, шубертіадах) . Вплив М. Гайдна на Ф. Шуберта однозначний насамперед у сфері церковної музики, серед якої є чоловічі квартети: “Hymne an den heiligen Geist” D 948 (без опусу); “Salve Regina” (Op. 149), Псалмь 23 D. 706 “Gott ist mein Hirt” з адаптованим текстом Мойсея Мендельсона. Характерна традиційна манера лідертафельних застільних пісень була втілена Ф. Шубертом засобами чоловічого квартету у “Trinklied aus dem XIV Jahrhundert”, “Wein und Liebe” на текст Ф. Хауга. Зазначимо, що крім акапельних квартетів, Шуберт часто користувався аккомпанементом (гітара, фортепіано, струнний ансамбль тощо). Звертався Ф. Шуберт у своїй

вокальній ансамблевій музиці до найрізноманітніших тем. Це і “Das Dörfchen” для 4-х чоловічих голосів у супроводі фортепіано або гітари Op. 11, No. 1 на сл. Г. Бюргера, опублікований ще за життя композитора у 1822 р.; “Der Entfernten” (D.331) на слова Й.Г. Саліс-Сеевіца, знамениті “Gesang der Geister über den Wassern”, “Nächtliches Ständchen” та “Sehnsucht” (“Тільки той, хто знає тугу”) до текстів Й. В. Гете (D 656). В певному сенсі експериментальна “Пісня духів над водами” в плані гармонічної мови уможливила композиторові продовжити пошуки у сфері не лише тембральної драматургії, але й феноменального тонально-гармонічного звукопису. Сучасники критично відгукувалися про новачі композитора [17], які стосувалися сміливих модуляційних планів та тонально-гармонічних “блукань”, які, проте, абсолютно співвідносилися з образним змістом тексту (важко уявити лідертафельний рівномірний тип гомофонно-гармонічного функційного 4-голосся для відтворення співу 4-х бесплотних духів над водами!). Таким чином, Шуберт виходить у своїх ансамблях далеко за межі невибагливого бюргерського популярного музикування чи залишається у графічній вишуканій чистоті сакральної традиції. Композитор за допомогою власне чоловічих квартетів досягає надзвичайної тембральної колористики, картинно живописуючи не лише візуальні образи чи перебіги емоційно-душевних станів, а й розкриває філософсько-символічні глибини.

“Vier Gesänge für vier Männerstimmen” Op. 17 були опубліковані в посмертному зібранні творів “Schubert's Werke” у 1891 році. В цикл увійшли “Jünglingswonne” на сл. Маттезона; “Liebe” на сл. Ф. Шіллера; “Zum Rundetanz” на сл. Й.Г. Саліс-Сеевіца та “Die Nacht” на сл. Ф.А.Круммахера. Остання пісня здобула особливу популярність завдяки високим художнім вартостям і належить до кращих зразків “нічного звукопису”. Також оригінальними чоловічими квартетами Ф. Шуберта є “Widerspruch” D.865 на сл. Й. Г. Зайдля та “Der Gondelfahrer” на сл. Й. Мейєргофера. Та найбільш трагічним з його шедеврів-чоловічих квартетів є “Grab und Mond” на сл. Й. Зайдля (“Schubert's Werke” 1891 р.). У рецензії на виступ австрійського чоловічого квартету Schnittpunkt vocal зазначалося: “Чудовий чоловічий квартет заспівав медитацію Шуберта-Зайдля “Могила і місяць” про смерть та потойбічне життя. Це саме те виконання, такою групою, на яку, ймовірно, очікував Шуберт, щоб ця музика була заспівана чистим квартетом замість

звичних хорових виступів. Велетенський успіх квартету, змусив мене побажати, щоб вони записали більше шубертівського чоловічого квартетного музичного мистецтва” [29]. Шуберт написав цей твір у вересні 1826 р., коли страшна смерть уже витріщала на нього свої очі...

На відміну від більшості сентиментальних віршів Й. Зайдля, “Grab und Mond” - жорстокий і короткий. У ньому поет просить місяць, промені якого падають у могилу, висвітлити тасмниці смерті. У відповідь на питання поета могила наказує йому “прийти і подивитися” на власні очі. У цій фразі Зайдль уособлює флюїди бідермейєру (“звернімося до полину - він затремтить на краю вічності”). “Grab und Mond” Шуберта (D. 893) є одним з найстрашніших творів, і одним з його найбільш гармонічно складних: гомофонний виклад починається з порожнечі a-moll, рухаючись повільно, але невблаганно через дивовижну серію акордів та модуляцій від As-dur до es-moll I... A-dur, щоб повернутися за наказом могили не в мінор, а в мажор. І фортіссімо заключної фрази “Приходь і подивись!” тим страшніше, що звучить в A-dur, тобто, пісня закінчується серйозним торжеством невблаганної Смерті і Могили” - писав американський критик Джеймс Леонард [23].

Оригінальним ансамблевим поєднанням відрізняється і один з останніх творів композитора, датований липнем 1927 р. - “Ständchen” на сл. Ф. Грільпацера D 920 для альтя соло, чоловічого квартету та фортепіано. Таким чином, спостерігаємо, що для Ф. Шуберта, вихованого в лоні церковної традиції та зануреного у повноту світського музикування - чоловічий квартет стає не лише виразником загальноприйнятих урочисто-піднесених, дружніх, пейзажних, отінених лісовою романтикою чи любовних пісень. Саме цей ансамблевий склад обирається автором для втілення складних, найбільш трагічних та водночас філософських сторінок його творчості.

Збірник під характерною назвою “Vierstimmige Gesänge für Männerstimmen” — “Чотириголосі співи для чоловічих голосів” К. Кройцера (Conradin Kreutzer (1780-1849) було видано в рік “весни народів” - 1848 р.. К. Кройцер був німецьким композитором і диригентом, писав у стилі Вебера, проте, уславився завдяки своєму надзвичайному мелодизму та глибині почуттів, передусім у численних операх і зінгшпілях. Такі ж якості виявляються в його

піснях для чоловічих голосів, які свого часу набули надзвичайної популярності в Німеччині (“Das ist der Tag des Herrn”).

Квартетне чоловіче виконавство, маючи глибокі історичні традиції, ширилося Європою, охоплюючи широкі верстви суспільства, органічно входячи в зону популярного музикування. Так, до жанру чоловічого вокального квартету звертався у Франції Ш. Гуно, апробуючи цей жанр у 4-голосих хорах та церковній музиці: Ave verum V для квартету голосів з соло тенора, Ave Regina CG 121, Deus meminerit CG 122 та ін., попри численні чоловічі хори. Поодинокі випадки квартетного ансамблевого чоловічого співу зустрічаємо в творчості Ф. Ліста (в чоловічих хорах, кантатах і ораторіях). У Г. Берліоза у “Восьми сценах з “Фауста” знаменита гетівська “Пісня про щура” доручена чоловічому квартету ТТВВ з соло баса. У 1840 р. до жанру вокального чоловічого квартету звертається і Р. Шуман (автор 120 вокальних ансамблів) у творі “Весняні дзвони” на сл. Р.Рейніка. А у 1849 р. поряд з циклом революційних чоловічих хорів та низки мисливських пісень, Р. Шуман пише “Три чоловічих революційних квартети”, суголосні з громадсько-політичною обстановкою “весни народів”.

Відродженням дещо призабутих впродовж романтизму камерно-інструментальних жанрів історія європейської музики завдячує насамперед Й. Брамсу. Проте, не менша заслуга цього митця і у розбудові камерно-вокальних ансамблів акапельного та вокально-інструментального типу, в тім і чоловічого квартету. Найбільш показовим твором в цьому плані вважається “Альто-рапсодія” Op. 53 для чоловічого квартету і соло альтя, яка написана у 1869 р. на релігійно-філософський текст Й.В.Гете з циклу “Гарцрайз взимку”. Не менш цікавими є “П’ять пісень для 4-х чоловічих голосів” (Fünf Lieder für Männer vierstimmigen) Op. 41 на слова К. Лемке. Зауважимо, що Брамс віддає перевагу мішаним і жіночим вокальним ансамблям, наприклад, Квартети op. 31, op. 64, op. 92, op. 112 (1891). Зрештою, до своїх численних вокальних композицій він чи не перший застосовує термін “квартет”. Так, чоловічий вокальний квартет представлений у творчості Брамса наступними опусами: це “Любовні пісні-вальси” op. 52 в які увійшли 5 пісень для чоловічого вокального квартету і фортепіано в чотири руки (1870) “Am Sonntag Morgen”, “An ein Veilchen”, “Sehnsucht”, “Wiegenlied” – саме це і є та найзнаменитіша “Колискова Брамса” та “Abenddämmerung”. Цикл op.65 “Нові пісні кохання” для вокального квартету і фортепіано в

чотири руки, вміщає 15 пісень (1875) і може виконуватися чоловічим або жіночим квітетом. Подібна ситуація і з ор. 103 “Циганські пісні” (1887), який налічує 11 пісень. “Postillons Morgenlied” на сл. В. Мюллера для чоловічого хору чи ансамблю було знайдено в 2010 році в архіві м. Целле В цьому ж архіві було виявлено “Золоті мости” на тексти А. Гейбеля (1853). На відміну від Бетховена, Брамс у своїх канонах тяжіє до жіночих та мішаних складів (лише один з них - WoO 30 “Zu Rauch muss warden” призначається для чоловічого квітету). Цікаво, що у його “Пяти піснях, для мужеських голосів (1861–1862) ор.41, активізується антимілітарна тематика, адже цикл включає такі твори: “Ich schwing mein Horn ins Jammerthal”; “Freiwillige Her!”, “Geleit”, “Marschieren”, “Gebt Acht!”. Додамо, що український композитор, відданий друг Й.Брамса, якому світ завдячує повне зібрання його творів, Е.Мандичевський був автором багатьох камерних вокальних ансамблів зі супроводом та акапела. Нещодавно дослідником його творчості Д. фон Фрізенеггером було віднайдено Manner quartet “Alpenjaeger” у супроводі фортепіано на текст Ф. Шіллера.

Продовжує традицію чоловічого квітетного ансамблю на межі XIX-XX ст. А. Брукнер, зокрема, у своїх релігійних композиціях. Принагідно зазначимо, що його учнем був Ф. Колесса, перу якого належать численні опуси композицій подібного типу, серед яких особливо виділяються “Воєнні квітети” 1915 р.. Своєрідними мікстовими утвореннями є твори для різного складу чоловічих квітетів і а capella, і з супроводом у творчості митців початку XX ст. І саме розмаїття та оригінальність вирішення інструментальної партії привносить новий струмись у розвиток даного жанру. Так, англійський композитор Г. Холст написав Ляментацию для чоловічого квітету “A Dirge for Two Veterans” на слова У. Уйтмена (1914), до якої долучається за бажанням супровід для 3-х труб, тромбону, туби, малого барабана та бас-барабана. Натомість, З. Кодай запропонує сакральньо-медитативну пейзажистику для чоловічого квітету (“Вечірня пісня”), а Ф. Пуленк відроджуватиме давні традиції церковної (“Чотири маленькі молитви до св. Франциска Ассизького” (1948), Літанії до Антуана Падуанського) та світської музики (Застольні пісні на тексти 17 ст. (1922); Б. Бріттен — чоловічі квітети з дискантами, наслідуючи моделі У. Берда та Г. Перселла. З іншого боку, чоловічий квітет знайде надзвичайно активне затребування в сфері популярної,

псевдофольклорної, естрадної, джазової музики, відроджуючись при тім у площині автентичного виконавства, охоплюючи незвичайно широку часову амплітуду. Провести ж чітку демаркаційну лінію між 4-голосими чоловічими хорами та квартетами солістів майже неможливо, оскільки даний склад може з успіхом повернути-привласнити собі в якості ансамблевого виконання левину частку надбань хорової музики. Цікаво, що Б. Асаф'єв, попри чітко висловлені орієнтири щодо церковної та паралітургічної традиції, як основоположних у становленні жанру, також підкреслює вплив сольної романсової культури і квартетних чоловічих ансамблевих, хоч і нечисленних, номерів у операх [1]. Ці лінії щодо чоловічого квартетного виконавства ще належить дослідити.

Висновки. Чоловічий вокальний квартет найчастіше виникав у сферах відповідної діяльності, притаманної суто чоловікам (церковний спів, військова сфера, студентсько-товариські угруповання, музично-драматичне мистецтво), яка породжувала і відповідний тип і стиль виконавства. Етимологія жанру пов'язана з його середнім положенням між сольними та хоровими жанрами. Вся західноєвропейська церковна музика Середньовіччя та Ренесансу спиралася винятково на чоловічий спів, а численні високотехнічні віртуозні 4-голосні композиції, створені представниками різних європейських шкіл в багатьох жанрах, становлять фундаментальну основу щодо розвитку вокального квартетного чоловічого виконавства. Доба бароко демонструє розвиток чоловічого співу у 4-голосному квартетному викладі, який стає панівним та виступає у тісній співдії між сольо-ансамблевими та хоровими складами, оперуючи надбаннями попередніх епох, розгортаючись щонайменше у 3-х площинах – церковної професійної традиції канторей, парафіяльних хорів та ансамблів ад'ювантенів та товарисько-концертних угруповань студентів університетів Collegia musica, застосовуючи змішаний тип чоловічих квартетів (з дискантами і фальцетами), використовуючи ансамблеві вставки у великих композиціях за типом солі-ріпієно та практикуючи мінімальний склад 4-х виконавців за принципом “один голос на одну партію”. Традиції 4-голосого чоловічого співу в добу класицизму продовжив розвивати М. Гайдн, стабілізуючи чоловічий склад ТТВВ у численних поліфункційних композиціях (в тім і партесних концертах), які в ХІХ ст. отримують характерну назву “квартетів для чоловічих хорів” з можливістю виконання чоловічим квартетом

солістів або хором. Л. ван Бетговен один зі своїх 14 чотириголосих канонів доручає 4 тенорам. Вагомий внесок у розвиток жанру зробили Ф. Мендельсон, Ф. Шуберт, Й. Брамс, які працювали у церковній та світській традиції. Остання збагатилася за рахунок суто чоловічого ансамблево-хорового руху лідертафель з великою генерацією композиторів-піснярів. На зорі ХХ ст. вокальний чоловічий квартет апробується А. Брукнером, Є. Мандичевським, Г. Холстом та ін. вже в нових умовах естетично-культурних запитів, відповідаючи, завдяки семантиці тембральної гами, на виклики сучасності, зокрема, військово-мілітарної та філософсько-медитативної тематики.

Література

1. Асафьев Б. Камерный вокальный ансамбль. *О хоровом искусстве: сб. статей / сост. А. Павлова-Арбенина*. Ленинград : Музыка, 1980, 216 с.
2. Бодишевская Н. История зарубежного хорового искусства. Могилев: УО «МГУ им. А.А. Кулешова», 2012. 104 с.
3. Грубер Р. Всеобщая история музыки ч.1 Москва: Музыка, 1960. 415 с.
4. Данышина Н. Специфіка виконання ренесансної вокальної музики в умовах вітчизняної хорової практики. Дис... канд. мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво. Київ, НМАУ ім. П. Чайковського, 2013. 202 с.
5. Коваленко Т. Духовные сочинения М. Гайдна в контексте австрийской музыкальной традиции XVIII века: дисс. ...канд. искусствоведения: 17.00.02. Москва, 2012. 223 с.
6. Людкевич С. Старогалицька пісенність ХІХ століття. *Людкевич С. Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи*. Т.2. Львів “Дивосвіт”, 2000. С.399.
7. Неф К. История западноевропейской музыки. Москва: Музгиз. 1965. С. 87.
8. Новакович М. Галицька музика Габсбургської доби (1772–1918) в контексті явища національної ідентичності: дис... док. мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво. Одеса, 2020. 494 с.
9. Польская И. Камерный ансамбль: История, теория, эстетика. Харків, 2001. 396 с.
10. Прюньер А. Новая история музыки: Средние века – Возрождение. Пер. и коммент. С.А.Лопашова; пред. Р. Роллана. Москва: Музгиз, 1937. 244 с.
11. Симакова Музыкальные жанры эпохи Врозраждения: Учебное пособие. Москва: Музыка, 1985. 360 с.
12. Ткаченко С. Немецкий мотет в творчестве Й. Брамса. *Обсерватория культуры*, Москва, 2015, №3. С. 58-64.
13. Хомінський Й. Історія гармонії та контрапункту. кн.1. Київ: Музична Україна, 1975. 576 с.

14. Blazin D. Michael Haydn and the Haydn Tradition: A Study of Attribution, Chronology and Source Transmission: PhD diss. New York University, 2004. P. 235–354.
15. Chominski J. Historia muzyki w 2 cz., cz.1 PWM. Krakow, 1985. 930 s.
16. Dies A. Biographical Accounts of Joseph Haydn, Vienna. Haydn: Two Contemporary Portraits, Milwaukee: University of Wisconsin Press, 2010. 300 p.
17. Gramit D. Schubert and the Biedermeier: The Aesthetics of Johann Mayrhofer's 'Heliopolis' in Music and Letters, vol. 74, no. 3. Oxford : Oxford University Press, 1993. 361 p.
18. Harris E. Handel as Orpheus: voice and desire in the chamber cantatas. Harvard University Press. 430 p.
19. Heller W. Music in the Baroque. Western Music in context. NY-London, 2012. 327 p.
20. Herl J. Worship Wars in Early Lutheranism: Choirs, Congregation and Three Centuries of Conflict. Oxford: University Press, 2004. 450 p.
21. Erhardt L. Brachms. PWM, 1969. 402 s.
22. Kohler K. Mendelsson Bartoldi. Przel. J.Bronowicz. PWM, 1980. 175 s.
23. Leonard J. Grab und Mond ("Silberblauer Mondenschein"), quartet for unaccompanied male voices, D. 893. Електронний ресурс URL: <https://www.allmusic.com>
24. Nickel S. Männerchorgesang und bürgerliche Bewegung 1815–1848 in Mitteldeutschland. Köln. 392 s.
25. The Oxford Dictionary of Music. Oxford, New York, 1985. 900 s.
26. Sherman C., Donley Th. Johann Michael Haydn (1737–1806), a chronological thematic catalogue of his works. New York: Pendragon Press, 1993. 400 p.
27. Spitta Ph. Johann Sebastian Bach. Leipzig, Breikoff und Hartel Vol. 1, 854 s.
28. Електронний ресурс URL: <http://www.lvbeethoven.com/Oeuvres/ListOpus.html>
29. Електронний ресурс URL: <http://zthoughtcriminal.blogspot.com/2013/09>

References

1. Asafiev, B. (1980) Kamernyi vokalniy ansambl. *O khorovom iskusstve: sb. statei / sost. A. Pavlova-Arbenyna*. Leningrad: Muzyka. 216 s.
2. Bодyshevskаia N. (2012) Istoryia zarubezhnoho khorovoho iskusstva. Mohylev: UO «MHU im. A.A. Kuleshova». 104 s.
3. Hruber, R. (1960) Vseobshchaia istoryia muzyky. Ch.1. Moskva: Muzyka. 415 s.
4. Danshyna, N. (2013) Spetsyfika vykonannia renesansnoji vokalnoji muzyky v umovakh vitchyznianoji khorovoji praktyky. Dys. kand. myst. Spetsialnist 17.00.03 – Muzychne mystetstvo. Kyiv, NMAU im. P. Chaikovskoho. 202 s.
5. Kovalenko, T. (2012) Dukhovnye sochinenyija M. Haidna v kontekste avstryjskoi muzykalnoi tradytsyi XVIII veka. Dyss. ... kand. iskusstvovedeniija: 17.00.02. Moskva. 223 s.
6. Liudkevych, S. (2000) Starohalytska pisennist XX stolittia. *Liudkevych S. Doslidzhennia. Stati. Retsenzii. Vystupy*. T.2. Lviv "Dyvosvit". S. 399.

7. Nef, K. (1965) *Istoriya zapadnoevropeiskoi muzyky*. Moskva: Muzghiz. S. 87.
8. Novakovych, M. (2020) *Halytska muzyka Habsburhskoi doby (1772–1918) v konteksti yavyshcha natsionalnoi identychnosti: dys. ... dok. mystetstvovnavstva. Spetsialnist 17.00.03 – Muzychne mystetstvo*. Odesa. 494 s.
9. Polskaia, I. (2001) *Kamernyi ansambl: Istoriya, teoriya, estetyka*. Xarkiv. 396 s.
10. Priuner, A. (1937) *Novaja istoriya muzyky: Srednie veka – Vozrozhdenie*. Per. i komment. S.A.Lopashova; pred. R. Rollana. Moskva: Muzghiz. 244 s.
11. Simakova, N. (1985) *Muzykalnye zhanry epokhy Vozrozhdeniya*. Moskva: Muzyka. 360 s.
12. Tkachenko, S. (2015) *Nemetskyi motet v tvorchestve J. Bramsa. *Observatoriya kultury*, Moskva. №3. S.58*
13. Khomynskiy, Y. (1975) *Istoriia harmonii ta kontrapunktu. kn.1*. Kyiv: Muzychna Ukraina. 576 s
14. Blazin, D. (2004) *Michael Haydn and the Haydn Tradition: A Study of Attribution, Chronology and Source Transmission*. PhD diss., New York University. P. 235–354.
15. Chominski, J. (1985) *Historia muzyki w 2 cz., cz.1 PWM*, Krakow. 930 s.
16. Dies, A. (2010) *Biographical Accounts of Joseph Haydn, Vienna. Haydn: Two Contemporary Portraits*, Milwaukee: University of Wisconsin Press. 300 p.
17. Gramit, D. (1993) *Schubert and the Biedermeier: The Aesthetics of Johann Mayrhofer's 'Heliopolis' in Music and Letters*, vol. 74, no. 3. Oxford : Oxford University Press. 361 p.
18. Harris, E. (2004) *Handel as Orpheus: voice and desire in the chamber cantatas*. Harvard University Press. 430 p.
19. Heller, W. (2012) *Music in the Baroque. Western Music in context*. NY-London. 327 p.
20. Herl, J. (2004) *Worship Wars in Early Lutheranism: Choirs, Congregation and Three Centuries of Conflict*. Oxford: University Press. 450 p.
21. Erhardt, L. (1969) *Brachms. PWM*. 402 s.
22. Kohler, K. (1980) *Mendelsson Bartoldi. Przel. J.Bronowicz. PWM*. 175 s.
23. Leonard, J. *Grab und Mond ("Silberblauer Mondenschein")*, quartet for unaccompanied male voices, D. 893. Електронний ресурс URL: <https://www.allmusic.com>
24. Nickel, S. (2013) *Männerchorgesang und bürgerliche Bewegung 1815–1848 in Mitteldeutschland*. Köln. 392 s.
25. *The Oxford Dictionary of Music* (1985) Oxford, New York. 900 s.
26. Sherman, C., Donley, Th. (1993) *Johann Michael Haydn (1737–1806), a chronological thematic catalogue of his works*. New York: Pendragon Press. 400 p.
27. Spitta, Ph. (1921) *Johann Sebastian Bach*. Leipzig, Breikoff und Hartel. Vol. 1. 854 s.
28. Електронний ресурс URL: <http://www.lvbeethoven.com/Oeuvres/ListOpus.html>
29. Електронний ресурс URL: <http://zthoughtcriminal.blogspot.com/2013/09>

Roman Antonuyk – Postgraduate Student, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine). E-mail: rapsodia@mail.lviv.ua
ORCID 0000-0002-5727-3945

Formation of the male vocal quartet genre in European musical culture: historical discourse

All Western European church music of the Middle Ages and the Renaissance was based exclusively on male singing, and numerous high-tech virtuoso 4-part compositions created by representatives of various European schools in many genres form the fundamental basis for the development of male vocal quartet performance diversification with the specifics of discant-sopranisten (from the XIII century) and falsetto. Until the XV century, given the complex polyphonic and vocal technique of the works, solo ensemble singing a capella or with instrumental accompaniment prevailed, which remains the basis of the sacred Renaissance ensemble-choral culture, enriched by secular ensemble genres (4-voice motets, madrigals, lied, quadrilbet etc.).

In the Baroque, the 4-part quartet for boys' and men's voices (SATB) is dominant, working closely between solo ensemble and choral performances in the church's professional tradition of offices, parish choirs and ensembles of adjuances and fellowship groups of university students Music college. A mixed type of male quartets (with sopranisten and falsetto) is used, ensemble inserts are used in large compositions of the soli-ripieno type, and a minimum composition of 4 performers is practiced: "one voice per part".

The traditions of the male quartet were developed by M. Haydn, stabilizing the male composition of the TTBB in numerous multifunctional compositions ("quartets for male choirs"). L. Van Beethoven entrusts one of his 14 four-part canons to 4 tenors. F. Mendelssohn, F. Schubert, J. Brahms, who worked in the church and secular tradition, made a significant contribution to the development of the genre. The latter was enriched by a purely male ensemble-choir movement leadertafel with a large generation of songwriters. At the dawn of the XX century. The vocal male quartet is tested by A. Bruckner, E. Mandychevsky, G. Holst in new conditions of aesthetic and cultural inquiries, responding to the challenges of modernity, most often military and philosophical themes, thanks to the semantics of the timbre.

Key words: chamber ensemble, vocal ensemble, male singing, ensemble-choral performance, four voices, male vocal quartet.

Стаття постуила до редакції 16.01.2020, прийнята до друку 16.02.2020.

ЕСТЕТИКО-ФІЛОСОФСЬКИЙ ТА МЕТОДОЛОГІЧНИЙ ВИМІР МУЗИКОЛОГІЇ

УДК 78.9

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2020.46.270.284>

Наталія Сиротинська

ВПЛИВ НІМЕЦЬКИХ МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНИХ ТРАКТАТІВ НА СТВОРЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ П'ЯТИЛІНІЙНОЇ НОТАЦІЇ¹

Сиротинська Наталія Ігорівна – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедру музичної медієвістики та україністики, Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка, Львів (Україна). E-mail: nsyrotynska@gmail.com
ORCID 0000-0001-9542-4574

Вплив німецьких музично-теоретичних трактатів на створення української п'ятилінійної нотації

У статті розглянуто передумови створення української п'ятилінійної нотації, яка прийшла на зміну середньовічному невмемному нотопису. Визначено її вирішальне значення у впровадженні багатоголосого співу в літургійний обряд Української Церкви. Розглянуто значення у цьому процесі Львівського братства (XVI) і західноєвропейської поліфонії. Вивчено історичну перспективу соціокультурних зв'язків Львова та Німеччини та визначено ключову роль німецьких теоретичних трактатів. Метою статті є спроба окреслити значення німецьких теоретичних трактатів у створенні української п'ятилінійної нотації у Львові наприкінці XVI століття.

Методологія дослідження полягає у застосуванні історичного, культурологічного і теоретико-аналітичного методів. Це дозволило простежити і визначити місце німецької культури в соціокультурному середовищі Львова і реформуванні музичного мистецтва.

Створення українського типу п'ятилінійного письма викликане впровадженням багатоголосої практики літургійного співу в обряд Української Церкви в останій чверті XVI століття. Це відбулося

¹ Стаття написана за час перебування авторки на науковому стажуванні в Німеччині, в Інституті Східних Церков Вюрцбурзького університету Юліуса Максиміліяна (Ostkirchlichen Institut der Julius Maximilians Universität, Würzburg) в рамках стипендії КААД (Katholischer Akademischer Ausländer Dienst).

завдяки активності Львівського братства, що домоглося офіційного визнання багатоголосся. Цей факт засвідчує грамота Александрійського патріарха Мелетія Пітаса. В процесі створення лінійної нотації у реєстрі бібліотеки та приватних книгозбірень старшин Львівського братства зафіксовано знаходження відомих в Європі теоретичних трактатів, створених німецькими музичними теоретиками. Відтак можна припустити їх ключове значення у створенні українського лінійного нотопису в середовищі Львівського братства.

Ключові слова: Львівське братство, п'ятилінійні нотація, теоретичні трактати, німецький вплив, Андреас Орнітопарх-Фогельзанд, Йоган Шпантенберг.

Постановка проблеми. Великий вплив на розвиток української культури в XVI столітті відіграла діяльність Львівського братства, уславленого, насамперед, впровадженням практики багатоголосого співу в літургійний обряд Української Церкви¹. Цьому процесу передувало створення п'ятилінійної нотації, що прийшла на зміну середньовічному типу невменного запису. Завдяки цій реформі стало можливим записувати окремі партії багатоголосого співу. Відтак дослідження етапу становлення українського хорового багатоголосся передбачає вивчення передумов розвитку лінійного письма. В цьому контексті важливим є врахування освітніх ініціатив Львівського братства на тлі мультикультурного соціального середовища міста, зокрема, впливу німецької культури.

Виклад основного матеріалу. Реформування церковного співу Української Православної Церкви стало революційним кроком на шляху розвитку національної музичної культури. В майбутньому це привело, зокрема, до створення мистецьких шедеврів композиторами Золотої доби М. Березовським, А. Веделем і Д. Бортнянським. Натомість в XVI столітті братчики лише розпочали адаптацію західноєвропейського багатоголосся на українському ґрунті. Силами братського хору виконувалися дванадцятиголосі композиції і завдяки такій ініціативі й активній позиції, багатоголосий спів офіційно визнав окремою грамотою Александрійський патріарх

¹Львівське братство вперше згадане у 1544 році як об'єднання «співбратів і сусідів» – патронів церкви парафіян при Успенській церкві на Руській вулиці, а з 1573 р. як «старшин братства Богородиці». І лише наприкінці 1585 р. українські міщани виробили статут своєї організації – Успенського братства [Цит. за: 6, с. 141].

Мелетій Пігас [13, с. 211]. Відтоді й розпочалося активне розповсюдження партесного співу в літургійній практиці Української Церкви.

Важливо відзначити безумовну умову такого досягнення – високий рівень музичної освіченості та поінформованості в царині західної багатоголосої практики. Це добре відображає реєстр бібліотеки та приватних книгозбірень старшин Львівського братства, де серед чисельних книг представлені і важливі музичні трактати доби. Зокрема, у приватній колекції старшини Львівського братства українізованого грека Константина Мезапети зберігалася книжка про гармонію *Tabulatura musicae*, а також багато нот партесного співу, якими користувалися учні. В інших книгозбірнях Львова знаходились музичні підручники і трактати Андреаса Орнітопарха-Фогельзанда (Andreas Ornitoparchus-Vogelsand) *Musice activae micrologus* (1519)¹; Георга Лістеніуса (Georg Listenius) *Musica* (1537)²; Йогана Шпангенберга (Johann Spangenberg) *Questiones musicae in usum scholae Northusianaе, oder wie man die Jugend leichtlich und recht im Singen unterweisen soll* («Питання музики для вжитку Нордгавзіанської школи, або як легко і правильно навчати молодь співів», 1542)³; Гайнріха Фабера (Heinrich Faber)⁴ *Compendium musicae* (1548) [16, с. 405]. Як бачимо, авторами всіх перелічених праць є німці, що свідчить про їх фаховий авторитет, а також підтверджує традиційну константу зв'язків Львова і Німеччини.

Взаємини львів'ян із мешканцями німецьких земель простежуються вже від часів Княжої доби. Зручне розташування міста на перетині важливих торгівельних шляхів приваблювало, в першу чергу, чужинців німецького походження, які з часом зайняли високий соціальний статус⁵. Це засвідчено у Галицько-Волинському літописі, де йдеться про Данила Романовича, який на знак

¹ Андреас Орнітопарх-Фогельзанд (1490– біля 1590) – німецький музичний теоретик.

² Георг Лістеніус (1510 – дата смерті невідома) – німецький музичний теоретик.

³ Йоган Шпангенберг (1484 –1550) – німецький богослов і поет, музичний теоретик і композитор.

⁴ Гайнріх Фабер (перед 1500–1552) – німецький музичний теоретик, композитор і кантор.

⁵ У праці поета, міського писаря і бургомістра Львова Бартоломея Зіморевича (1597–1677) «Leopolis triplex» історія Львова поділяється на три періоди – «руський», «німецький» (період переваги німецьких колоністів) і «польський» (Цит. за: [5, с. 14]).

відновлення своєї влади в Галичі «поставив князівську хоругву на Німецьких воротах» (1238–1239 рр.) [4, с. 78]. Тож не дивно, що найстаршим написаним у Львові документом є збережена грамота Юрія II до Великого магістра Тевтонського ордену¹ Лютера фон Брауншвейга². Цей лист був написаний 11 лютого 1334 року і скріплений печатками самого князя, єпископа і княжих «баронів і та лицарів». Тевтонський Орден був довголітнім союзником Галицько-Волинської держави, з якою мав тісні торгівельні контакти [2, 10, 18]. Це також дозволяло Романовичам отримувати найновіші мілітарні досягнення [4, с. 80]. Німецькі технології простежуються і завдяки високому рівню ливарного виробництва, зокрема, вилитому в 1341 році дзвону собору Святого Юра чи збудованому у 1352 році першому латинському храмі Львова – костелі Марії Сніжної. Усі найстарші костели постали зусиллями німецьких поселенців та чернечих місій як характерні приклади німецької «цегляної готики» в її провінційному варіанті сілезького родоводу, оскільки як замовники, так і виконавці походили здебільшого саме звідтіля [1, с. 95].

Активне прибуття прибуття до Львова **німецьких колоністів** пов'язується також з приєднанням Галичини королем Казимиром III до Польщі (1349), а згодом із переданням королем Людовиком «Королівства руського» Володиславові (1372), володареві Опольського князівства в Сілезії. Столицею Володислава Опольського як князя Галицької Русі став Львів, тож він заохочував німецьке міщанство до поселення у галицьких містах [19]. В цьому **сприяло поширене використання у XIV–XV ст. освіченою верхівкою німецької мови, яка була мовою міжнаціонального спілкування поруч із латинською**. Це пришвидшувало інтеграцію Львова у культурний простір Західної і Центральної Європи, оскільки для більшості мешканців «магдебурзьких міст» німецька мова була зрозумілою. Нею велися записи в актових книгах

¹ Тевтонський Орден був довголітнім союзником Галицько-Волинської держави. Такі близькі контакти Романовичів дозволяли їм приймати найновіші мілітарні досягнення і випереджувати інші руські землі (Цит. за: [3, с. 89]).

² Лютер фон Брауншвейг (Luther von Braunschweig, 1275–1335) був одним із найосвіченіших правителів Тевтонського ордену, займався літературною творчістю, писав вірші. На його замовлення була перекладена німецькою мовою і видана «Хроніка землі Пруської» Петра з Дусбурга, а також «Статути» для підвищення релігійності лицарів ордену.

магістрату наприкінці XIV століття, а також і дипломатичне листування [4, с. 84].

З німецькими джерелами пов'язані й найстарші історичні відомості про Львів. Такий опис знаходиться у німецькомовному щоденнику Мартина Груневега (Martin Gruneweg, 1562 – після 1606) родом з Гданська, який жив у Львові у 1582–1602 роки¹. Він фіксує думки містян щодо минулого міста, малює будинки і храми, а також фіксує три схематичні плани. Груневег постійно називає місто «руським Львовом», але пише про всіх мешканців – українців, німців, поляків, вірменів, євреїв з повагою, без конфесійних та етнічних упереджень [5, с. 13]. В той же час у Кельні, у складі шостого тому латиномовного видання «Міста світу» (1618) львівський аптекар Йоган Алембек (**Johann Alembek**)² публікує короткий нарис про Львів «Topographia civitatis Leopolitanae» («Топографія міста Львова») із загальним виглядом міста у гравюрі Франца Хогенберга (Frans Hogenberg)³:



Безумовно, що тривалі і тісні зв'язки з представниками німецьких земель суттєво впливали на музичне мистецтво Львова (17). Збереглося чимало свідчень про музикантів німецького походження, нотний репертуар та інструментарій (9), проте нашу увагу привернули згадані вище німецькі музичні трактати. Сам факт їх присутності у книгозбірнях Львова дозволяє припустити і їх практичне застосування в процесі створення національного типу

¹ Мартина Груневег був купцем і мандрівником, згодом ченцем ордену домініканців.

² Йоган Алембек (**Johann Alembek, 1535–1590**) вчився на аптекаря у Вроцлаві (1582–1586 рр.) і Падуї (1590-ті). Під час навчання він отримав пропозицію звід німецьких студентів підготувати опис Львова для шеститомної енциклопедії «Опис міст світу» («Civitates orbis terrarum»), яка виходила у 1592–1618 роках і присвячувалася імператору Максиміліану II Габсбургу.

³ Франц Хогенберг (1535–1590) – фламандський графік, гравер і картограф.

нотолінійного письма. Саме лінійна нотація уможливила опанувати техніку багатоголосого співу, а окрім того, створити Ірмологіон - найдавнішу українську нотолінійну літургійну книгу (12).

Перший Ірмологіон теж, найімовірніше, був створений у Львові (15), де за ініціативи Львівського братства формувався національний багатоголосий літургійний репертуар. Це, насамперед, і потребувало застосування п'ятилінійної нотації, у створенні якої безумовно використовували навчальні посібників для опанування західноєвропейської теорії музики і поліфонії. Відтак, ймовірно, що німецькі музично-теоретичні трактати збережені у Львові використовувалися братчиками в процесі створення українського типу лінійно-мензурального письма.

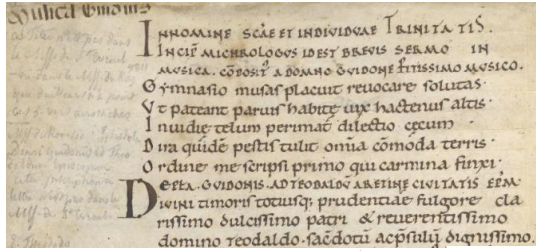
Хронологічно першим є трактат Андреаса Орнітопархуса (Andreas Ornithoparchus)¹ «Musice active micrologus» (Leipzig, 1517):



Ця назва запозичена із трактату Гвідо Аретинського², що ввійшов окремою частиною до збірника «Scientific treatises on Music, Mathematics, Astronomy and Astrology» (Наукові трактати з музики, математики, астрономії та астрології, 2-а чверть або 2-а половина XI ст.) [21]:

¹ Андреас Орнітопархус (1490–біля 1590) – німецький музичний теоретик. Народився в м. Майнінгені, в 1516 році отримав звання магістра. Зберігся єдиний трактат «Мікролог про практичну музику» (*Musicae activae micrologus*), опублікований в Ляйпцігу в 1517, відтоді часто перевидавався, а в 1609 році був перекладений на англійську мову Джоном Даулендом.

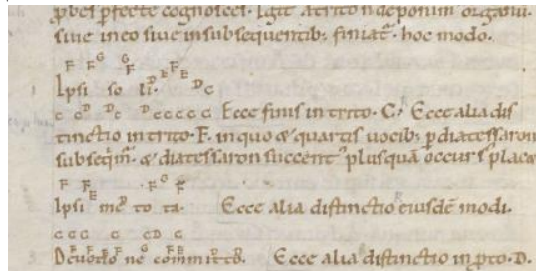
² Гвідо Аретинський (Guido d'Arezzo), народився 990 – помер близько 1050.



Цікаво відзначити використання імені Гвідо в формі акростиха¹ і в цей же спосіб було позначено назви ступенів звукоряду на основі молитви до св. Йоана Хрестителя:

UT queant laxis
REsonare fibris
Mira gestorum
FAmuli tuorum
SOLve polluti
LAbii reatum
 Sancte Iohannes (Si)

Тож надалі Гвідо позначає літерами над текстом прості мелодичні ходи:

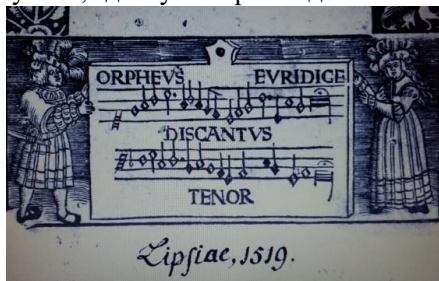


Запозичення назви трактату викликане насамперед авторитетом Гвідо Аретинського, чії ідеї й надалі розроблялися послідовниками в рамках традиції, що мало змінювалася впродовж століть [14, с. 325]. Початківців-виконавців треба було навчити читати музику, розпізнавати інтервали, враховувати зміну місця півтону, що

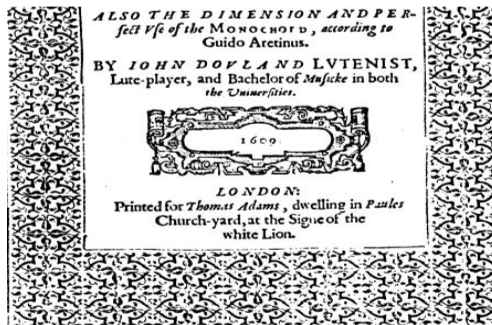
¹ Акростих – це такий спосіб віршування, в якому початкові літери кожного речення укладалися в окреме слово чи вираз, а згодом така практика допомогла встановити авторство багатьох творів. Найдавніший приклад акростиха спостерігаємо ще в старозавітній поезії, зокрема, у 118 псалмі, побудованому на основі послідовності строф, укладених згідно гебрайського алфавіту із 22-х літер (Цит. за: [7, с. 284]).

впливало на мелодію в процесі зміни гексахордів, розуміти модуси і особливості псалмодування. Подібну функцію виконували й українські ірмологіони, за якими навчали читати музику, вивчали теорію, враховувати зміну місця півтону, що створювали ефект «ладових мутацій» [11]. Як і трактати Гвідо, українські ірмологіони надовго залишаються основними навчальними посібниками для навчання співу і постійно переписуються.

Авторитет музики в цікавий спосіб підкреслюється ілюстрацією трактату Андреаса Орнітопархуса (1519). На титулці зображено міфологічні образів Орфея та Евридіки, що символізувало неймовірну силу музики, здатну повертати до життя:

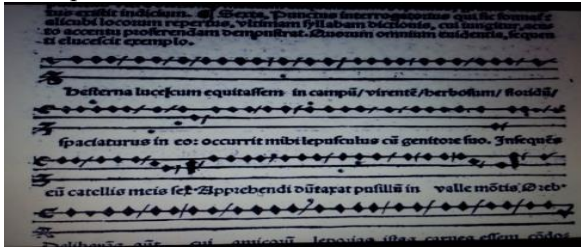


В цьому контексті варто відзначити переклад цього трактату Джоном Даулендом (John Dowland, 1563–1626) англійською мовою в 1609 році¹. На титулці відсутні міфічні персонажі, зате вказується Гвідо Аретинський і сам автор Дж. Дауленд, який називає себе лютністом.

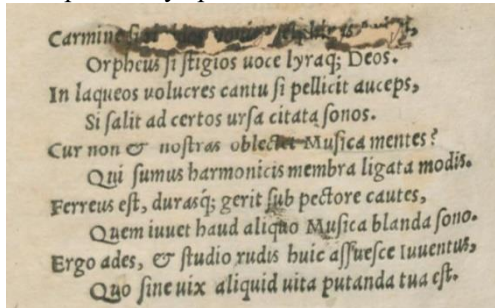


¹ Джон Дауленд (John Dowland, 1563–1626) – англійський композитор і лютніст. Більшість творів Дауленда є світськими, а серед духовних найбільш відомими є збірники сольних і ансамблевих пісень. Музику Дауленда неодноразово використовував Бенджамін Бріттен.

В трактаті Андреаса Орнітопархуса також відзначено спосіб мелодизованого прочитання богословських текстів:

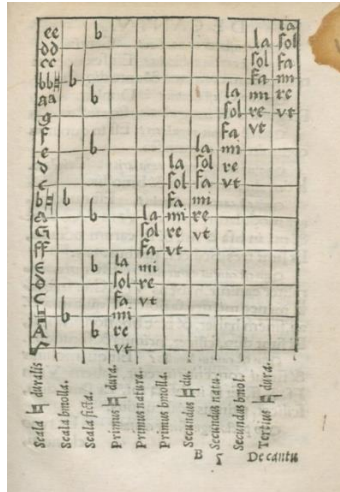


Проте коли мова заходить про мутацію, пояснення є дуже короткими і немає детальних прикладів. Ця тема докладно описана і проілюстрована в іншому трактаті, який згадується вище і теж присутній у бібліотеці Львівського братства. Це трактат Йогана Шпангенберга (1542) «Питання музики для вжитку Нордгузіанської школи, або як легко і правильно навчати молодь співів»/«*Questiones musicae in usum scholae Northusianae, oder wie man die Jugend leichtlich und recht im Singen unterweisen soll*» [22]. Початок трактату пошкоджений, але з фрагменту прочитується ім'я Орфея, що зустрічалося і в попередньому трактаті.



Цікаво, що в українських ірмологіонах початкові ілюстрації зазвичай зображують царя Давида або св. Йоана Дамаскіна, натомість у західних трактатах зустрічаємо Орфея, що можна пояснити ренесансними впливами і захопленням могутньої сили музики.

У трактаті Йогана Шпангенберга докладно викладено та проілюстровано основні теоретичні поняття, присутня подібна схема зміни гексахордів (*ut-re-mi-fa-sol-la*) у цефавтному звукоряді (*C-fa-ut*). Виокремлено також звукоряди дуральні, бемолярні і фікта:



Ця теоретична система зустрічається вже в трактатах XII століття. В нотних рукописах і маргіналіях гексахорди фіксуються від звуків C, G і F. Для останнього застосовується звук сі-бемоль і гексахорд отримує назву «moll» – «м'який» або «бемолярний», гексахорд від G використовує звук «сі» і називається «durum» – «твердий» або «дуальний», а гексахорд від C не використовує ані «сі» ані «сі бемоль» і називається натуральним. В сукупності три гексахорди охоплювали весь звукоряд григоріанського хоралу. Перехід від одного гексахорду до іншого був необхідний у тих випадках, якщо амбітус піснеспіву був ширший за сексту і ця практика з XIII століття отримала назву мутації. Цей спосіб співу перейшов також і до української монодії, що що докладно написала О. Цалай-Якименко. Це підтверджує компетентність представників львівського музично-освітнього середовища XVI ст. у тогочасних теоретичних працях, що відображали загальну картину західноєвропейської теоретичної думки та її практичне відображення в формі запису.

Висновки. Створення українського типу п'ятилінійного письма викликане впровадженням багатоголосої практики літургійного співу в обряд Української Церкви в останій чверті XVI ст. Це відбулося завдяки активності Львівського братства, що домоглося офіційного визнання багатоголосся і цей факт засвідчує грамота Александрійського патріарха Мелетія Пігаса. В процесі створення лінійної нотації у реєстрі бібліотеки та приватних книгозбірень

старшин Львівського братства зафіксовано знаходження відомих в Європі теоретичних трактатів, створених німецькими музичними теоретиками. Відтак можна припустити їх ключове значення у створенні українського лінійного нотопису в середовищі Львівського братства.

Література

1. Александрович В. Мистецтво княжої доби. *Історія Львова. У трьох томах*. Т. 1: 1256–1771. Львів: Центр Європи, 2006. С. 93–98.
2. Войтович Л. Тевтонський Орден у політиці Галицько-Волинського князівства. *Український історичний журнал*. Львів, 2010. № 6. С 4–17.
3. Войтович Л. Торгівля, ремесло, рільництво. *Історія Львова. У трьох томах*. Т. 1: 1256–1771. Львів: Центр Європи, 2006. С. 87–93.
4. Ісаєвич Я. Етноси, мови і релігії. Адміністративний устрій. *Історія Львова. У трьох томах*. Т. 1: 1256–1771. Львів: Центр Європи, 2006. С. 77–87.
5. Ісаєвич Я. Передмова. З історії дослідження Львова. *Історія Львова. У трьох томах*. Т. 1: 1256–1771. Львів: Центр Європи, 2006. С. 7–30.
6. Ісаєвич Я. Успенське братство. *Історія Львова. У трьох томах*. Т. 1: 1256–1771. Львів: Центр Європи, 2006. Т. 1: 1256–1772. С. 141–148.
7. Крип'якевич о. П. Артистична форма Псалма 118. *Каллофонія. Науковий збірник з історії церковної монодії та гімнографії*. Львів: Видавництво УКУ, 2002. Ч. 1. С. 283–296.
8. Ждан М. Романовичі і Німецький Хрестоносний орден. *Український історик*. Нью-Йорк, 1973. № 3–4. С. 54–68.
9. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до Музичної Академії у Львові: в 2-х т. Том I. *Від доби міських музикантів до Консерваторії* [поч. XV ст. – до 1939 р.]. Львів: Сполом, 2003. 287 с.
10. Матузова В. Тевтонський орден у зовнішній політиці князя Данила Галицького. *Питання стародавньої та середньовічної історії, археології й етнографії*. Чернівці, 1998. Т. 1. С. 50–57.
11. Цалай-Якименко О. Київська нотація як релятивна система. *Українське музикознавство*. Київ: Музична Україна, 1974. Вип. 9. С. 197–225.
12. Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16-18 століть. Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження. Львів: Місіонер, 1996. 624 с.
13. Ясиновський Ю. Музика давнього Львова. *У трьох томах*. Т. 1: 1256–1771. Львів: Центр Європи, 2006. С. 209–213.
14. Bonnie J. Blackburn. Music theory and musical thinking after 1450. *Music as concept and practice in the late middle ages. The New Oxford history of Music*. Oxford, 2001. Vol. III. Part. 1. P. 301–342.
15. Das Lemberger Irnologion. Die älteste liturgische Musikhandschrift mit Fünfinnennotation aus dem Ende des 16. Jahrhunderts. Herausgegeben und

eingeleitet von Jurij Jasinovs'kyj, Übertragen und kommentiert Carolina Lutzka. Köln-Weimar-Wien, 2008. S. XXIII.

16. Jasinowśkyj J. Znaczenie eparchii przemyskiej w rozwoju ukraińskiej muzyki cerkiewnej. Polska – Ukraina: 1000 lat sąsiedstwa. T. 2: *Studia z dziejów chrześcijaństwa na pograniczu kulturowym i etnicznym*. Przemyśl, 1994. S. 405.

17. Kijanowska-Kaminska L., Syrotynska N. Wpływ Ślązaków na kształtowanie kulturowo-społecznego oblicza Lwowa w okresie od XIV–XVII wieku. *Tradycje śląskiej kultury muzycznej*. Wrocław, 2017. Tom XIV. Część 1. S. 255–268.

18. Papée F. Historia miasta Lwowa w zarysie. Lwów, Warszawa, 1924. <http://www.lwow.com.pl/historia/papee.html>

19. Skoczek J. Stosunki kulturalne Śląska ze Lwowem w wiekach średnich. Katowice-Warszawa, 1937. 40 s.

20. Andreas Ornithoparchus-Vogelsand. *Musice activae micrologus* (1519). URL: <https://books.google.com.ua/books?id=Lgl7-iKHwxUC&printsec=frontcover&dq=inauthor:%22Andreas+Ornithoparchus%22&hl=uk&sa=X&ved=2ahUKEwjS8ImEjo7rAhXos4sKHcsIBTEQ6AEwBnoECAgQA#v=onepage&q&f=false>

21. Guido d'Arezzo. Micrologus id est brevis sermo in musica (бл. 1026). URL: https://manuscripts-france-angleterre.org/view/3if/pl/ark:/81055/vdc_100059055158.0x000001/f10

22. Johann Spangenberg. *Questiones musicae in usum scholae Northusianae, oder wie man die Jugend leichtlich und recht im Singen unterweisen soll* (1542). URL: <https://www.dilibri.de/stbrdfg/content/titleinfo/816371?lang=en>

References

1. Aleksandrovych, V. (2006) Mysteŭtvo kniazhoi doby. *Istoria Lvova*. V 3 t. Lviv: Zentr Evropy. T. 1. S. 93-98.
2. Vojtovych, L. (2010) Tevtonskiy Orden u polityci Halycko-Volynskoho kniazivstva. *Ukrainskyi istorychnyi zhurnal*. Lviv. № 6. S. 4–17.
3. Vojtovych, L. (2006) Torhivlja, remeslo, rilnyctvo. *Istoria Lvova*. V 3 t. Lviv: Zentr Evropy. T. 1. S. 87–93.
4. Isajevych, J. (2006) Etnosy, movy I religii. Administratyvnyi ustrij. *Istoria Lvova*. V 3 t. Lviv: Zentr Evropy. T. 1. S. 77–87.
5. Isajevych, J. (2006) Peredmova. Z istorii doslidzhennia Lvova. *Istoria Lvova*. V 3 t. Lviv: Zentr Evropy. T. 1. S. 7–30.
6. Isajevych, J. (2006) Uspenske bratstvo. *Istoria Lvova*. V 3 t. Lviv: Zentr Evropy. T. 1. S. 141–148.
7. Krypjakevych, P. (2002) Artystychna forma Psalma 118. Kalofonia. Naukovyi zbirnyk z istorii zerkovnoi monodii ta hymnografii. Lviv: Vydavnytvo UCU. Ch. 1. S. 283–296.
8. Zdan, M. (1973) Romanovychi i Khrestonosnyj orden. *Ukrainskyi istoryk*. New-York. № 3–4. S. 54–68.

9. Mazepa, L., Mazepa, T. (2003) *Shliakh do Muzychnoi Akademii u Lvovi: v 2 t.* Lviv: Spolom. T.1. 287 s.
10. Matuzova, V. (1998) *Tevtonskiy orden u zovnishnii polityci kniazia Danyla Halyckoho. Pytannia starodavnoi ta seredniovichnoi istorii, arkhеолоhii i etnohrafii.* Chernivci. T. 1. S. 50–57.
11. Zalaj-Yakymenko, O. (1974) *Kuivska notacia iak reliatyvna systema. Ukrainske muzykoznavstvo.* Kyiv: Muzychna Ukraina. V. 9. S. 197–225.
12. Yasinovskiy, Y. (1996) *Ukrainski ta biloruski notolinijni Irmoloi 16-18 stolit.* Kataloh I kodykolohichno-paleohrafichne doslidzhennia. Lviv: Misioner. 624 s.
13. Yasinovskiy, Y. (2006) *Muzyka davniogo Lvova. Istoria Lvova.* V 3 t. Lviv: Zentr Evropy. T. 1. S. 209–213.
14. Bonnie, J. Blackburn. (2001) *Music theory and musical thinking after 1450. Music as concept and practice in the late middle ages. The New Oxford history of Music.* Oxford. Vol. III. Part. 1. P. 301–342.
15. *Das Lemberger Irmologion* (2008) *Die älteste liturgische Musikhandschrift mit Fünfiniennotation aus dem Ende des 16. Jahrhunderts.* Herausgegeben und eingeleitet von Jurij Jasinov's'kyj, Übertragen und kommentiert Carolina Lutzka. Köln-Weimar-Wien. S. XXIII.
16. Jasinow's'kyj, J. (1994) *Znaczenie eparchii przemyskiej w rozwoju ukraińskiej muzyki cerkiewnej.* Polska – Ukraina: 1000 lat sąsiedstwa. *Studia z dziejów chrześcijaństwa na pograniczu kulturowym i etnicznym.* Przemysł. S. 405.
17. Kijanowska-Kaminska, L., Syrotynska, N. (2017) *Wpływ Ślązaków na kształtowanie kulturowo-społecznego oblicza Lwowa w okresie od XIV–XVII wieku. Tradycje śląskiej kultury muzycznej.* Wrocław. T. XIV. Cz. 1. S. 255–268.
18. Papée, F. (1924). *Historia miasta Lwowa w zarysie.* Lwów, Warszawa. <http://www.lwow.com.pl/historia/papee.html>
19. Skoczek, J. (1937) *Stosunki kulturalne Śląska ze Lwowem w wiekach średnich.* Katowice-Warszawa. 40 s.
20. Andreas Ornithoparchus-Vogelsand. *Musice activae micrologus* (1519) URL: <https://books.google.com.ua/books?id=Lgl7-iKHwxUC&printsec=frontcover&dq=inauthor:%22Andreas+Ornithoparchus%22&hl=uk&sa=X&ved=2ahUKEwjS8ImEjo7rAhXos4sKHcIsBTEQ6AEwBnoECAgQA#v=onepage&q&f=false>
21. Guido d'Arezzo. *Micrologus id est brevis sermo in musica* (бл. 1026). URL: https://manuscrpts-france-angleterre.org/view/3if/pl/ark:/81055/vdc_100059055158.0x000001/f10
22. Johann Spangenberg. *Questiones musicae in usum scholae Northusianae, oder wie man die Jugend leichtlich und recht im Singen unterweisen soll* (1542). URL: <https://www.dilibri.de/stbtrdfg/content/titleinfo/816371?lang=en>

Nataliya Syrotynska – Doctor of Art Criticism, Professor, Head of the Department of medieval studies and Ukrainian music, Lviv Mykola

Lysenko National Music Academy, Lviv (Ukraine). E-mail: nsyrotynska@gmail.com
ORCID 0000-0001-9542-4574

The influence of the German musical-theoretical treatises on the creation of the ukrainian five-line notation

The article considers the preconditions for the creation of the Ukrainian five-line notation, which replaced the medieval neumatic notation and its important role in the initiation and development of the polyphonic singing in the liturgical rite of the Ukrainian Orthodox Church.

Considered the an important role of the Lviv Brotherhood (XVI) and Western European polyphony in this process. The article highlights aspects the historical perspective of the socio-cultural relations between Lviv and Germany and determined the key role of the German theoretical treatises. The purpose of the article is to try to outline the significance of the German theoretical treatises in the creation of the Ukrainian five-line notation in Lviv at the end of the 16th century. The research methodology consists in the application of historical, culturological and theoretical-analytical methods. This allowed us to trace and determine the place of the German culture in the Lviv's socio-cultural environment and the reform of musical art.

The creation of the Ukrainian type of five-line writing was caused by the introduction of the polyphonic practice of liturgical singing in the rite of the Ukrainian Orthodox Church in the last quarter of the 16th century. This was due to the activity of the Lviv Brotherhood, which achieved the official recognition of polyphony. This fact is evidenced by the official letter of the Patriarch of Alexandria Meletius Pigas.

In the same time, when a linear notation was created, there many well-known European theoretical treatises are register in the library of the Lviv's Brotherhood and private book collections of the elders of the Lviv's Brotherhood. These treatises were created by German musical theorists. Therefore, we can establish their great importance in the creation of the Ukrainian five-line notation in the environment of the Lviv's Brotherhood.

Key words: *Lviv Brotherhood, five-line notations, theoretical treatises, German influence, Andreas Ornitoparch-Vogelzand, Johann Spangenberg.*

Стаття поступила до редакції 25.01.2020, прийнята до друку 25.02.2020.

УДК 78.2І; 78.441

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2020.46.285.296>

Чен Менвей

ПРИКЛАДИ НАВЧАННЯ У ЗАРУБІЖНИХ ФАХІВЦІВ НА РАНЬОМУ ЕТАПІ ПРОФЕСІОНАЛІЗАЦІЇ СКРИПКОВОГО МИСТЕЦТВА КИТАЮ

Чен Менвей – аспірантка, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів (Україна). E-mail: 862564258@qq.com
ORCID ID 0000-0002-1317-4013

Приклади навчання у зарубіжних фахівців на ранньому етапі професіоналізації скрипкового мистецтва Китаю

Статтю присвячено вивченню та систематизації прикладів навчання китайських скрипалів у зарубіжних фахівців на першому етапі професіоналізації скрипкового мистецтва Китаю. Для досягнення поставленої мети зібрано факти навчання китайських скрипалів за кордоном, або у іноземних фахівців, що перебували на той час у Китаї. Простежено перші кроки переймання китайськими скрипалями досвіду і традиції високопрофесійного європейського скрипкового мистецтва у галузях виконавства, педагогіки, методики гри та скрипкової композиції. Матеріалами для дослідження слугували статті китайських музикознавців та істориків, публікації у пресі початку ХХ ст., автобіографічні спогади китайських учнів, що одними з перших здобували освіту на Заході. Приділено спеціальну увагу вивченню постаті інженера і скрипаля Ситу Мен Яня, який став першим національним скрипалям, що дав у Китаї сольний концерт, і першим національним китайським майстром у сфері виготовлення скрипок. У процесі вивчення окресленої теми виявлено, що перші з талановитих китайських скрипалів навчалися у Японії (Токійський Імператорський університет) та у західних фахівців: у англійця Роберта Харта, чеха І. Кеніга, голландця Хейста, американця В. Госса. Виявлено, що період на зламі ХІХ-ХХ ст. став тим переломним моментом, коли у Китаї вперше інтенсивно почали засвоюватись традиції високопрофесійного європейського скрипкового мистецтва у галузях виконавства, скрипкової композиції і педагогіки. Підсумовано, що цей період виявився важливим як перший етап ознайомлення китайських скрипалів з педагогічною системою та методикою західних фахівців, що сприяло організації у Китаї перших музичних навчальних закладів з відкриттям у

них класу скрипки і створенню національними композиторами перших різножанрових композицій для скрипки.

Дослідження може мати практичне значення для майбутніх продовжувачів вивчення процесів діалогічного спілкування Китаю із Заходом, а також для дослідників китайського скриpkового мистецтва у можливості використання його матеріалів у подальших розвідках про скриpkове мистецтво Китаю.

Ключові слова: скриpkове мистецтво Китаю, професійні форми музичної творчості, струнний оркестр, західні фахівці, педагогіка, концертно-виконавська діяльність.

Постановка проблеми. Після прийняття Нанкінської угоди, одним з результатів якої стало завершення вікової ізоляції Китаю від зовнішнього світу, здійснення перших перетворень та організації масового «Руху із засвоєння заморських справ» (1867), що викликав у Китаї пришвидшення проведення реформ у різних галузях знань, уперше спостерігається початок інтенсивного діалогічного спілкування великої східної держави із Заходом. У другій половині XIX ст. у Китаї в наслідок політичних процесів і порівняно значнішого відкриття географічних та інформаційних кордонів склалась саме та актуальна ситуація, коли сюди почали проникати і осмислюватись цінності Заходу, засвоюватись зарубіжні форми мистецького життя та досягнення, зокрема, у сфері музичного мистецтва та запроваджуватись професійні форми музичної освіти і творчості.

У процесах модернізації життя китайської держави невпинно зростало прагнення прогресивного населення досягти надбань Заходу і запроваджувати його практику у себе на Батьківщині. Від кінця XIX ст. спостерігається здійснення перших кроків у справі професіоналізації музичного життя країни. На шляху реалізації цих прагнень на зламі XIX – XX ст. у сфері скриpkового мистецтва Китаю визначились дві тенденції: перша полягала в організації (хоча поки ще доволі слабкій) концертно-виконавської роботи скрипалів Заходу; і друга – в отриманні професійної освіти за кордоном / або у іноземних фахівців, що перебували на той час у Китаї. Щодо першої тенденції, у музикознавстві вже є достатньо вивчених фактів, натомість дослідження другої тенденції вимагає більш докладного аналізу, оскільки ця проблема вивчалася в основному з позиції допомоги китайським скрипалям Росії.

Аналіз досліджень та публікацій. При дослідженні початкового етапу професіоналізації скрипкового мистецтва Китаю важливими стали матеріали праць Му Цюаньчжи [3], Цянь Женькана [8], Цянь Женьпіна [9], Чень Лінцюня [10], Чжу Біна [11]; праця «Тези про курс в галузі освіти» видатного суспільного діяча і першого міністра просвіти Китаю Цай Юаньпея про надання офіційного статусу виїзду китайських громадян за кордон з метою навчання [6], матеріалів «Суспільної газети» 1915 р. з Хейлундзянського архіву [1] та автобіографічних статей китайських скрипалів Є Бо [2], Хань Гоуана [5]. Вивчення матеріалів цих видань дозволило зібрати і систематизувати факти, що мали значення перших і найважливіших прикладів на шляху досягнення китайськими музикантами професійних основ скрипкового мистецтва та досягнення професійного рівня як виконавців, педагогів, або й скрипалів-композиторів.

Мета статті – вивчити та систематизувати приклади навчання китайських скрипалів у зарубіжних фахівців на першому етапі професіоналізації (на зламі ХІХ – ХХ століть) скрипкового мистецтва Китаю і простежити шлях переймання традицій високопрофесійного європейського скрипкового мистецтва у галузях виконавства, скрипкової композиції і педагогіки.

Виклад основного матеріалу. Відзначимо глибоку відмінність інтенсивності застосування скрипки у професійній музичній творчості Китаю і ряду країн Заходу. Це розуміємо не лише у сенсі пізнього прилучення Китаю до європейських музичних здобутків і значно пізнішим початком розвитку національної професійної композиторської творчості. Важливим у цьому вбачаємо й той фактор, що у багатьох європейських народів скрипка ще до ХVІІ ст. (часу коли, вона стала сольним інструментом) *вже була невід’ємною частиною народної творчості* і провідним традиційним музичним інструментом *національного музичного побуту*. М. Хай вказує, що в етнічних середовищах, наприклад, південних слов’ян – українців, білорусів, поляків, північних хорватів, ін. «релікти традиційного скрипкового виконавства віднаходяться від ХІV-ХVІІ ст.» [4, с. 98-99]. У той час, коли Китай лише розпочинав своє знайомство зі скрипкою, в ряді середовищ південних слов’ян професіоналізація скрипкового мистецтва упродовж декількох століть вже підготовлювалась розвитком виконавства у сфері народного музикування.

Від кінця XIX ст. зростаюча цікавість китайського населення до європейських музичних інструментів сприяла зародженню прагнення навчатися. Проблему проникнення у Китай західної академічної думки і необхідність навчатись за системою державних і приватних музичних навчальних інституцій Заходу вперше почав осмислювати видатний реформатор Цін Рон Гонг (*Qing Rong Gong*, або в американських джерелах його ім'я подається як *Yung Wing*¹, 1828-1912). Він став першим китайським студентом, що поїхав навчатися у США (Йельський університет, м. Нью-Хейвен, штат Коннектикут). Його називають «піонером китайських студентів у США». Також він став ініціатором організації першої партії китайських студентів за кордонами Китаю.

У роках поширення ідей «Руху із засвоєння заморських справ», метою якого було пришвидшити реформування, зокрема, й у галузі музичного мистецтва та освіти, цей діяч став особливо відомим як автор праці «Схід вчиться у Заходу» (*西学东渐记*, опублікованої 1909 р. у Нью-Хейвені (США) англійською і цього ж року перекладеної китайською). Рон Гонг – історик пізньої доби Цін і один з найяскравіших представників реформаторського руху другої половини XIX ст. Його вважають першим дослідником сучасної йому історії Китаю в сенсі аналізу стану освіти і педагогіки. У своїй праці Рон Гонг розглядав поширення західних форм навчання у Китаї у 2-х історичних етапах: в епоху імперії (1-й етап, кінець XIX ст.) – коли «... це було основним завданням середніх шкіл» і в «еру трансформації (2-й етап) – тобто, в сучасний період» [7]. Також Рон Гонг писав про своє захоплення організацією освіти у США і закликав китайців до здійснення змін у суспільстві шляхом використання переваг західної цивілізації.

Важливим у процесах поширення західних книг, запровадження і розгортання у Китаї професійної освіти стало відкриття важливих комерційних вікон у світ – Гонконга та Японії. Рон Гонг вказував, що «саме через ці вікна у Китаї почали впроваджуватись у великих кількостях знання з західної філософії, фізики, медицини, політики та наук соціології, економіки, права, історії, літератури та

¹ Ім'я китайського історика і педагога Цін Рон Гонга у такому перекладі (*Yung Wing*) подано у матеріалах його праці «Схід вчиться у Заходу», яка є частиною автобіографії «*My life in China and America*» («Моє життя в Китаї та США»), опублікованої у США 1909 р. У тексті автобіографії розміщено фото вченого приблизно 1909 р. з його власноручним автографом: *Yung Wing*.

мистецтва» [7]. Особливо схвально була прийнята така думка вченого: «Це, безумовно, у швидкому майбутньому зробить Китай цивілізованим і процвітаючим. ... Впровадження досягнень західної культури перетворить стару імперію у «новий Китай» [7]. Цей вислів, як підсумок, що відображає сенс праці Рон Гонга, був сприйнятим найширшими колами китайців дуже схвально і відразу почав утілюватись на практиці.

В умовах відсутності власних національних педагогів перед китайськими скрипачами постала необхідність виїжджати для навчання за кордон. Проголошені «Рухом із засвоєння заморських справ» (1867) гасла «про модернізацію» і «про повернення до основ» означали повернутися до здобуття професійної початкової освіти в усіх галузях знань. Наприкінці XIX ст. у середовищі скрипалів це відбувалось поки ще спонтанно і виявлялося в одиничних випадках. Більш глибоке засвоєння надбань західної музики розпочнеться в Китаї лише після антиімперіалістичного масового «Руху 4 травня» у Пекіні та Шанхаї 1919 р. Хоча цей Рух розгорнувся на політичному тлі, у поглядах китайської інтелігенції він означав переорієнтацію з традиційної культури на вестернізацію.

Му Цюаньчжи відзначає поширення європейської культури у Китаї від середини XIX ст.: «Християнські громади тепер відіграють роль не лише духовних, але й культурних центрів і активно пропагують європейську музику... При громадах засновуються школи, в яких вивчаються ... різні науки і музика... викладали спів, навчали гри на європейських інструментах (зокрема, й на скрипці), гри в оркестрі, теорії музики» [3, с. 16].

Хань Гоуан і Цянь Женьпін віднайшли такі факти про перші кроки професіоналізації скрипкового мистецтва у Китаї: «У Шанхаї при релігійній громаді французів 1849 р. створено перший на теренах Китаю симфонічний оркестр. Музикантами у ньому були виключно французи» [5, с. 174]; «1871 р. студенти грали музику однієї з симфоній Гайдна у перекладі для струнного квартетного складу» [9, с. 182]; «1885 р. у Тяньцзині з'явився перший струнний оркестр виключно з китайських музикантів. Його створив англійський скрипаль Роберт Харт. Цей колектив, у якому вже було дванадцять скрипок, називали «оркестр Хотто» [5, с. 46] – так на китайський манір, унікаючи вимовляння складного для китайців європейського звуку «р», називали видатного англійського музиканта Роберта Харта, а оркестр увійшов в історію скрипкового

мистецтва Китаю як перший струнний колектив, до якого запрошувались виключно китайські музиканти. Наприкінці XIX ст. утворення першого китайського оркестру з європейських інструментів (хоча його керівником поки ще був іноземець) стало знаковим явищем не лише в галузі становлення скрипкової творчості, але й усього музичного мистецтва Китаю.

Цянь Женьпін згадує, що у 1907 р. в Шанхаї подібний оркестр утворив німецький диригент Рудольф Бак і до його складу входили і європейські, і китайські музиканти [9, с. 36]. Очевидно, що рівень оркестру був доволі високим, на що вказує програма першого концертного виступу: симфонія Йозефа Гайдна №6, увертюра до опери Отто Ніколаї «Віндзорські витівниці» і фантазія на теми опери Енгельгерта Хумпердінка [1893 – Ч. М.] «Гензель і Гретель» [9, с. 36-37].

На ряд важливих фактів вказує Цянь Женькан: 1908 р. китайський скрипаль Цао Жуцзинь разом із диригентом Цен Живуном відкрили при шанхайському інтернаті музичну школу, у якій створили оркестр і включили до його складу дев'ять скрипок [8, с. 39]. Ця школа існувала в Шанхаї упродовж п'яти навчальних років (1908-1013). На початковому етапі впровадження навчання гри на скрипці її діяльність стала особливо важливою як перша спроба організації початкового етапу осягнення у Китаї основ скрипкового мистецтва. Важливим у роботі школи і концертній діяльності оркестру стало призначення на посаду його диригента Цен Живуна, якого в історії музики Китаю вважають першим китайським диригентом симфонічного оркестру.

Зацікавлення скрипкою, сольні, ансамблеві та оркестрові твори за участю якої вже повсюдно звучали доволі часто, ініціювало бажання у талановитій молоді отримати у грі на скрипці вищі професійні знання. Першими китайськими музикантами, що виявили це прагнення стали Чжао Нянькуй (*Zhao Nian Kui*) та його дружина Му Чжицін (*Mu Zhi Qing*). Обидва навчалися у 1880-х рр. у Тяньцзині і брали приватні уроки в англійця Роберта Харта. На початку 1900-х років вони розпочали інтенсивну приватну педагогічну практику і стали «... одними з перших найбільш відомих скрипалів Китаю, ... у 1916-1917 рр. працювали першими педагогами скрипки на музичному відділенні Пекінського університету» [8, с. 46].

У Шанхаї у голландського скрипаля Хейста, який працював першим скрипалем оркестру Шанхайського клубу будівельників, брав приватні уроки гри на скрипці Тань Шучжень (*Tang Shuzhen*) [10, с. 34]. Після продовження навчання у Японії у чеського скрипаля І. Кеніга він став провідним концертуючим солістом і професором скрипки «Музичної навчальної асоціації» при Пекінському університеті.

Навчатися у Японії в Імператорському університеті в Токіо 1901 р. виїхали Цен Живун (*Qen Ri Wun*) і Цао Жудзінь (*Cao Zhu Zin*). Як відзначає Му Цюаньчжи, «... там вже існувала система навчання за європейським зразком» [3, с. 17-18]. Головним результатом їх діяльності після повернення на Батьківщину стало відкриття у Шанхаї першої музичної школи з класами скрипки (1908).

1912 р. після закінчення навчання у Токійському імператорському університеті повернувся й скрипаль Є Бо (*Ye Bo*). «З Японії він привіз навчальні посібники та багато нотної скрипкової літератури. ... Від 1914 р. за його сприяння у сичуаньській Педагогічній школі відкрилось музичне відділення. ... Від 1915 р. Є Бо працював професором музичного відділення університету міста Ченду, де навчав учнів основ теорії музики, знайомив з європейською нотацією і викладав гру на скрипці» [8, с. 44-45]. У навчальний процес, за зразком Токійського імператорського університету, у цих музичних навчальних закладах Китаю він «вперше увів ряд нових, неіснуючих тут до цього часу дисциплін: спів, гармонія, історія музики Китаю, ознайомлення з європейськими музичними інструментами» [8, с. 46].

Му Цюаньчжи підсумовує: «Знання з теорії музики і початок професійного навчання виконавців стали тим підґрунтям, яке дозволило швидше розповсюджувати і розвивати скрипкову культуру у Китаї» [3, с. 18].

Вивчення матеріалів Хейлундзянського архіву дозволило поповнити дослідження іншими цікавими фактами щодо ранніх прикладів отримання освіти китайськими скрипальцями у зарубіжних фахівців: у 1915 р. в Шанхаї, і потім у Харбіні перший в історії Китаю «сольний концерт дав наш скрипаль Ситу Мен Янь [*Situ Meng Yan*], який нещодавно повернувся з м. Панами, що у Південній Америці. Шановний Ситу працює будівельником кораблів і показав нам свою гру на скрипці, яку виготовив власноручно» [1, с. 8]. Згідно цього вельми цікавого повідомлення у харбінській газеті «Гун бао»

(у перекладі з китайської «Суспільна газета») невідомою залишається програма концерту, також на даний час ми не можемо стверджувати про високий чи низький виконавський рівень цього скрипаля (швидше він був аматором). Але віднайдений факт є важливим у трьох сенсах: по-перше – дає можливість розширити географію знань, у яких віддалених куточках світу китайська молодь навчалася гри на скрипці; по-друге – що вже на самому на початку ХХ ст. у Китаї вперше відбувся сольний концерт *китайського* скрипаля; по-третє – і це підтверджує сучасний китайський історик з Пекіна Чжу Бін – що першість у виготовленні європейської скрипки китайськими майстрами належить саме Ситу Мен Яню: «У 1910 р. свою першу скрипку Ситу Мен Янь створив у Панамі, де на Міжнародній виставці отримав Першу премію» [11, с. 73].

У ході дослідження було виявлено, що Ситу Мен Янь навчався у Массачусетському технологічному інституті (1910-1915). Як і Цін Рон Гонг, він поїхав до США не з метою здобувати професійні знання у музичній галузі його зацікавленням була інженерія, корабельне будівництво. Проте, тривало перебуваючи у Массачусетсі, він брав приватні уроки гри на скрипці у американського скрипаля В. Госса і, повернувшись додому, сміливо вирішив представити свою майстерність публічно.

Після закликів Рон Гонга прямувати за знаннями на Захід, прагнення отримати китайськими громадянами професійну освіту за кордоном почало охоплювати все ширші кола, поступово перетворившись у безперервний масовий рух. Враження перших скрипалів, яким вдалось навчатися далеко на Заході, постійно народжували серед талановитої китайської молоді почуття нестримного бажання слідувати їхньому досвіду. Захоплені відгуки тих, хто першими отримали змогу торкнутися методик західних фахівців і практично познайомитися з величезним європейським скрипковим сольним та камерним ансамблевим репертуаром створювали величезне інформаційне та емоційне потрясіння. Окремим з них уперше випала можливість довідатись про різні національні скрипкові школи: *італійців* А. Кореллі, А. Вівальді, Дж. Тартіні, про засновників класичної *французької* школи Р. Крейцера, П. Роде та П. Байо – авторів класичних підручників початку ХІХ ст. «*Méthode du violon*», які й на сучасному етапі вважаються неперевершеними та актуальними для усіх бажаючих професійно навчатися. Добре обізнаний із цими підручниками, один

з найвидатніших перших китайських педагогів скрипки першої третини ХХ ст. Є Бо (*Ye Bo*), для своїх учнів-початківців в музичному університеті Ченду 1915 року писав: «У цих підручниках автори систематизували методику постановки і початкового періоду навчання, та, що є вкрай важливим для наших учнів – рекомендували якнайбільше вивчати кращі музичні твори минулого і сучасності з метою поступового нагромадження необхідних виконавських навичок» [2, с. 12]; *російської* школи – Л. Ауера з його високою культурою звуку; від своїх зарубіжних педагогів китайці уперше почули про *угорського* віртуоза Йозефа Йоахіма та керівника Мангеймського оркестру, *чеха* Яна Стаміца.

Важливим став висновок, що кожен з цих видатних європейських митців, розширюючи творчі та віртуозні можливості скрипки, спирався на традиції *свого національного* музичного виконавства і поєднував їх з досягненнями загальноєвропейського мистецтва. Ця думка, суголосна з ментальністю китайської нації про плекання і розвиток свого традиційного, споконвічного, засіяна у свідомість китайців ще Конфуцієм і продовжена мислителями кінця ХІХ і ХХ століть («ставити іноземне на службу китайському»), якнайбільше відповідала прагненням китайських скрипалів вивчати західні здобутки і потім розвивати їх, спираючись на зразки своєї національної культури у себе на Батьківщині. Враження і отримані знання перших китайських учнів європейських фахівців постійно згадувались і обговорювались у середовищах китайських музикантів, зміцнюючи прагнення найбільш талановитих з них вирушати на Захід і стати справжніми професійними виконавцями, композиторами чи педагогами.

Висновки. Період на зламі ХІХ-ХХ ст. – став саме тим переломним моментом, коли у Китаї свідомо почали особливо інтенсивно засвоюватись традиції високопрофесійного європейського скрипкового мистецтва у галузях виконавства, скрипкової композиції і педагогіки. Цей період виявився важливим як перший етап ознайомлення китайських скрипалів з педагогічною системою та методикою західних фахівців, що сприяло організації у Китаї перших музичних навчальних закладів з відкриттям у них класу скрипки та створенню національними композиторами різножанрових композицій для скрипки.

Дослідження може мати **практичне значення** для майбутніх продовжувачів вивчення процесів діалогічного спілкування Китаю із

Заходом, а також для дослідників китайського скрипкового мистецтва у можливості використання його матеріалів в подальших розвідках про скрипкове мистецтво Китаю.

Література

1. Гучний концерт шанхайського корабельного будівельника. *Гун бао* [Суспільна газета]. Харбін, 1915. 21 травня. С. 8.
2. Є Бо. Про наше скрипкове мистецтво. Ченду, 1915. 19 с.
3. Му Цюаньчжи. Становление и развитие скрипичного искусства в Китае: образование, исполнительство, национальный репертуар. Дис. ... канд. иск.: 17.00.02. Нижний Новгород. 2018. 205 с.
4. Хай М. Скрипка – провідний традиційний музичний інструмент українців. *Студії мистецтвознавчі*. Київ: ІМФЕ НАН України, 2007. № 4. С. 98-104.
5. Хань Гоуан. Перший західний оркестр Китаю. Дослідження оркестру Хотто. Хунань: Літературно-художнє видавництво, 1990. 174 с.
6. Цай Юаньпей. Тези про курс в галузі освіти. Пекін, 1912. 79 с.
7. Цін Рон Гонг. Схід вчиться у Заході. 1909. URL: <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E55AE5B9>
8. Цянь Женькан. Історія Шанхайської музики. Шанхай, 2001. 694с.
9. Цянь Женьпін. Китайська скрипкова музика. Чанша: Хунаньське мистецьке видавництво, 2001. 234 с.
10. Чень Лінцюнь. Огляд китайської скрипкової музики до Ма Сичуня. *Музичне мистецтво*. Шанхай: Шанхайська консерваторія. 1995. №2. С. 33-36.
11. Чжу Бін. Скрипковий дім Шен. Пекін: Художнє видавництво Народно-визвольної армії, 1999. 368 с.

References

1. Loud concert of the Shanghai shipbuilder (1915) Public newspaper. Harbin. 21 May. P. 8 [in Chinese].
2. Ye, Bo (1915) About our art. Chendu. 19 p. [in Chinese].
3. Mu, Quanzhi (2018) Formation and development of violin art in China: education, performance, national repertoire. Nizhniy Novgorod. 205 p. [in Russian].
4. Hai, M. (2007) Violin be the leading traditional musical instrument of Ukrainians. Art studies. Kyiv: IMFE NAS of Ukraine. № 4. P. 98-104 [in Ukrainian].
5. Han, Gohuang (1990) China's first western orchestra. Hotto Orchestra Research. Hunan: Literary and Artistic Publishing House. 174 p. [in Chinese].
6. Cai, Yuanpei (1912). Abstracts about the course in education. Beijing. 79 p. [in Chinese].
7. Qing, Ron Gong (1909) The East studies in the West. URL: <https://zh.wikipedia.org/wiki/%E55AE5B9> [in English].

8. Qian, Zhenkang (2001) History of Shanghai music. Shanghai. 694 p. [in Chinese].
9. Tian, Zhenping (2001) Chinese violin music. Changsha: Hunan Art Publishing House. 234 p. [in Chinese].
10. Chen, Linqing. Review of Chinese violon music by Ma Sitsun. Musical art. Shanghai: Shanghai Conservatory [in Chinese].
11. Zhu, Bing (1999). Shen Violin House. Beijing: Art Publishing House of the People's Liberation Army. 368 p. [in Chinese].

Chen Mengwei – postgraduate student, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine). E-mail: 862564258@ qq.com
ORCID ID 0000-0002-1317-4013

Examples of training with foreign specialists at an early stage of professionalization of Chinese violin art

In the article studies and systematizes examples of teaching Chinese violinists to foreign specialists at the first stage of professionalization of Chinese violin art. To achieve this goal, the facts of training Chinese violinists abroad or foreign specialists who were in China at the time were collected. The first steps of Chinese violinists' adoption of the experience and traditions of highly professional European violin art in the fields of performance, pedagogy, playing methods and violin composition have been traced. The materials for the research were articles by Chinese musicologists and historians, publications in the press of the early twentieth century, and autobiographical memoirs of Chinese students who were among the first to be educated in the West. Special attention is paid to the study of the figure of engineer and violinist Sytu Meng Yan, who became the first national violinist to give a solo concert in China, and the first national Chinese master in the field of violin making. In the process of studying the outlined topic, it was discovered that the first of the talented Chinese violinists studied in Japan (Tokyo Imperial University) and with Western specialists: the Englishman Robert Hart, the Czech I. Koenig, the Dutchman Heist, the American W. Goss.

It was found that the period at the turn of the XIX-XX centuries became the turning point when the traditions of highly professional European violin art in the fields of performance, violin composition and pedagogy began to be intensively assimilated in China for the first time. It is concluded that this period was important as the first stage of acquaintance of China violinists with the pedagogical system and methods of Western specialists, which contributed to the organization of the first music schools in China with the opening of a violin class and the creation of national composers first violin compositions.

The study may be of practical importance for future researchers of Chinas' dialogue with the West, as well as for researchers of Chinese violin art in the possibility of using its materials in further explorations of Chinese violin art.

Key words: *violin art of China, professional forms of musical creativity, string orchestra, western specialists, pedagogy, concert-performing activity.*

Стаття поступила до редакції 06.12.2019, прийнята до друку 06.01.2020.

УДК 78.2І; 78.421

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2020.46.296.311>

Фен Їжань

ЗАСАДИ ФОРТЕПІАННОЇ ПЕДАГОГІКИ

ПРОФЕСОРА ЧЖОУ ГУАНЖЕНЬ

Фен Їжань – аспірантка, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів (Україна). E-mail: xiaogan824@hotmail.com
ORCID 0000-0002-4490-092X

Засади фортепіанної педагогіки професора Чжоу Гуанжень

Статтю присвячено вивченню багатомірності щаблів становлення педагогічного і виконавського досвіду Чжоу Гуанжень, результатом яких стало утворення засад власної методики викладання фортепіано і визнання її як унікального майстра фортепіанної педагогіки. Для цього досліджено найважливіші факти біографії піаністки. У процесі аналізу музикознавчих джерел, опублікованих авторських спогадів та особистих висловлювань піаністки виявлено, що цей процес охопив тривалий період її життя – від дитячих років (з 1932 р.) до початку праці на посаді заступника керівника фортепіанного відділу Центральної Пекінської консерваторії (1956). Досліджено специфіку тривалих систематичних, або й спорадичних короткочасних занять з кожним з її численних педагогів, систематизовано результати занять у кожного з них, специфіку напрямів їх впливу.

Виявлено, що Чжоу Гуанжень отримала унікальний досвід, а її учителями були провідні представники різних національних шкіл: китайської – Цянь Ци, Дін Шаньде, Ян Цзяжень, німецької – В. Френкель, А. Маркус, Віденбаум, важливе значення мали заняття з видатним піаністом і диригентом, італійцем Маріо Пачі та представником угорської фортепіанної школи, учнем Ф. Ліста Б. Белай.

Значний вплив на становлення Чжоу Гуанжень-виконавця і педагога мали заняття з автором праці «Техніка фортепіанної гри», представником чеської фортепіанної школи Й. Гатом, заняття в аспірантурі у виконавця і педагога, представника російської фортепіанної школи А. Татуляна, який опосередковано познайомив її зі школами гри своїх власних педагогів – видатних російських піаністів О. Гнесіної, О. Гольденвейзера, Г. Нейгауза. Виведено значення навчання Чжоу Гуанжень у кожного з цих педагогів і їхній вплив на становлення Чжоу Гуанжень як виконавиці, музичної інтерпретаторки, композиторки, музикознавця. Кожний з етапів виконавського і педагогічного вдосконалення піаністки мав значення отримання неоціненного досвіду і її своєрідного сходження щаблями до вищих форм професіоналізму. Підсумовано, що засади фортепіанної педагогіки Чжоу Гуанжень сформувались під впливом усвідомлення досягнень кожного з її педагогів і під впливом сучасних традицій розвитку професійного фортепіанного мистецтва Китаю.

Ключові слова: китайські піаністи, фортепіанна педагогіка, фортепіанна школа, виконавець, професійна музична майстерність.

Постановка проблеми. Серед вельми великого представництва китайських піаністів творча постать Чжоу Гуанжень (*Zhou Guangzhen*, нар. 1928 р.) привертає особливу увагу різнобічністю граней творчого обдарування і вагомістю досягнень щодо кожної з них. Початок її творчості співпав з першим періодом виняткового привернення уваги китайських піаністів до фортепіанного мистецтва, творів західної класичної фортепіанної музики, до фундаментального осягнення практики західних виконавців і вивчення здобутків західних фортепіанних шкіл. Професорка Пекінської консерваторії, Чжоу Гуанжень є однією з найвидатніших постатей у багатьох галузях фортепіанного мистецтва Китаю усього ХХ ст.: як викладач фортепіано – вона створила потужну власну педагогічну і виконавську школу своїх послідовників, працювала керівником кафедри фортепіано Центральної пекінської консерваторії; як виконавиця – постає однією з неперевершених майстринь довершеного виконання фортепіанних творів китайських і європейських композиторів-класиків та романтиків та кращою інтерпретаторкою фортепіанних творів Діна Шаньде, Ван Лісаня, Ван Цзянь Чжона, В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Р. Шумана, Ф. Ліста, С. Рахманінова, О. Скрябіна; як композиторка – звертаючись до жанру аранжування засобами фортепіано китайських

народних мелодій, є однією з перших серед національних композиторів Китаю, що працювали над проблемою розширення національного фортепіанного репертуару; як музикознавець – відома як авторка ряду праць з проблем методики викладання фортепіано, головний редактор журналу «Фортепіанний артистизм»; як суспільний музичний діяч – організаторка Першого міжнародного конкурсу піаністів у Китаї та створення у Пекіні Центру мистецтв фортепіано, членкиня багатьох китайських і міжнародних конкурсів піаністів.

При осмисленні універсальності постаті Чжоу Гуанжень було звернено увагу на унікальність шляху отримання нею найширшої фортепіанної освіти і потім створення на засвоєних знаннях власної методики викладання фортепіано. Один із висновків дослідження української музикознавиці О. І. Коменди про домінування лише одного провідного виду діяльності в загальному профілі митця, що утворюється рівновагою всіх інших видів діяльності [3, с. 93], сприяв виникненню ідеї виділити в універсалізмі постаті Чжоу Гуанжень її домінуючу сферу діяльності. Спостережено, що виконавський аспект у творчому житті піаністки превалював лише у період 1940-1970-х років, коли вона давала багато концертів і брала участь у найпрестижніших міжнародних конкурсах піаністів. Визначено, що провідною сферою її діяльності завжди залишалась педагогічна праця, аналізу становлення якої присвячено запропоноване дослідження.

Аналіз досліджень та публікацій. З позицій осягнення питання про універсальну особистість як феномен музичної культури використано матеріали праці О. Коменди (2016) [3]. При вивченні творчої діяльності Чжоу Гуанжень важливими стали матеріали праці Хуан Дагана [5] і Цинь Цинь [6]. Для вивчення біографічних фактів з життя піаністки використано матеріали праць Д. Хорват [12], Чжао Шиміна [7], [8]; автобіографічні спогади Чжоу Гуанжень [7], [9], [13]. При аналізі композиторської спадщини Чжоу Гуанжень – праці Вей Тінге [1] і Сунь Цзинаня [4]. Для аналізу та систематизації засад фортепіанної педагогіки піаністки використано матеріали її власних праць [10] і [11] та матеріали інтерв'ювання Чжао Шиміном [7].

Мета статті – дослідити засади фортепіанної педагогіки Чжоу Гуанжень, розкрити роль її школи у розвитку професійної фортепіанної освіти Китаю.

Виклад основного матеріалу. В історії китайської музичної культури Чжоу Гуанжень постає однією з найвизначніших постатей, що присвятили своє життя фортепіанному мистецтву. Від перших років діяльності упродовж усього життя вона слугує популяризації фортепіанної музики у Китаї і розвитку фортепіанної освіти. Від самого початку своєї діяльності вона активно працювала у сферах розвитку національного фортепіанного виконавства, педагогіки і створення репертуару. На час виходу на арену діяльності багатьох визначних китайських музичних діячів (Чжао Юань Жень, Хе Лутін, Дін Шаньде, Ду Мінсін, Лі Шутон та ін.) Чжоу Гуанжень поряд з ними стала однією з тих перших найактивніших, хто, запозичуючи прогресивний досвід китайських і зарубіжних фахівців, прагнув професійно розвивати у Китаї національне фортепіанне мистецтво. Упродовж багатолітньої педагогічної діяльності вона підготувала сотні китайських піаністів, багато з яких стали лауреатами та дипломантами китайських і міжнародних музичних конкурсів, першокласними педагогами і продовжувачами розвитку традицій свого наставника, яскравими виконавцями, що гідно представляють китайське фортепіанне мистецтво у світі.

Для того, щоб збагнути результат тривалого шляху здобуття Чжоу Гуанжень власної фундаментальної фортепіанної освіти, унікальність процесу осягнення нею методик гри на фортепіано різних національних шкіл, етапів становлення її як педагога і, як підсумок, вироблення власної методики викладання, необхідно усвідомити, який вплив мали на становлення її як піаністки кожний із тих численних педагогів, у яких їй пощастило навчатися.

Першим вчителем гри на фортепіано у Шанхаї став вчитель місцевої музичної школи Цянь Ци (*Jiang Ji*), а у десятилітньому віці вона вступила до приватного Музичного інституту у клас випускника Шанхайської консерваторії, видатного у майбутньому китайського піаніста, педагога і композитора Діна Шаньде (*Ding Shan De*, 1911-1995). Як пізніше згадувала піаністка, «саме Дін Шаньде увів її в світ музики і відкрив очі на можливості фортепіано» [8, с. 138]. У заняттях з Чжоу Гуанжень Дін Шаньде зосередив увагу на вивченні етюдів К. Черні (ор. 299 і 849), двоголосних і триголосних інвенцій, Прелюдій та фуг з «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха. Дін Шаньде наполягав, що серйозна робота саме над цими творами допомагає розвинути музичну пам'ять, бездоганне відчуття ритму, уміння працювати над аплікатурою, досягати чіткої

артикуляції пальців і є особливо важливою щодо фундаментального тренування пальців. У своїй навчально-методичній практиці він також надавав важливого значення вивченню сонат Д. Скарлатті, сонатин М. Клементі, Л. ван Бетховена, М. Равеля – уважав ці твори кращими для осягнення учнем побудови музичної форми, розуміння процесу витікання однієї теми з іншої, оволодіння майстерністю чіткого індивідуалізованого виконання тем [10, с. 68].

При виборі тем уроків педагог багато уваги приділяв й питанню виконання творів Ф. Шопена. Серед величезної спадщини західноєвропейської музики Шопен був для нього одним з найулюбленіших композиторів. Дін Шаньде розкрив Чжоу Гуанжень неперевершений світ творення Шопеном мелодій, секрети його нетрадиційної для XIX ст. композиторської техніки, про широке використання у своїх творах власних національних ладів та інтонаційних елементів, про збагачення західноєвропейської музики новими ритмічними малюнками і розробленням власних індивідуальних лаконічних музичних форм. При цьому педагог завжди звертав її увагу на нечуване розкриття Шопеном виразових і технічних можливостей фортепіано, та, що видається особливо важливим для китайської музики – про утілення у своїх творах безмежного світу романтичних емоцій і настроїв. Свої роздуми про усі ці якості музики Шопена Дін Шаньде 1960 р. підсумує у своїй праці «Чому китайський народ може сприймати і розуміти музику Шопена» [2, с. 7-8].

Окремим особливим сегментом методики Дін Шаньде було вивчення творів китайських композиторів для фортепіано, у роботі над виконанням яких він прищеплював своїм учням почуття захопленості рідною національною музикою, музичними традиціями, навчав тонко відчувати і передавати засобами фортепіано звуки природи, наслідувати тембри китайських традиційних інструментів, відтворювати своєрідність китайської ритміки, своєрідність образно-емоційного строю музичних творів. Дін Шаньде писав: «У китайській музиці є свої неповторні особливості, наприклад витонченість і природність мелодії, музична форма є не менш цікавою, ніж у музиці європейській»¹. Дін Шаньде активно долучався до полеміки, що розгорнулась у середовищі китайських музикантів щодо вивчення західної музики і уперше зауважив: «Ми

¹ Дін Шаньде. Роздуми про китайську музику. *Музичний журнал*. Ханьчжоу, 1935. С. 33.

повинні не просто вивчати західну музику, не забуваючи при цьому, що одночасно слід вивчати і китайську. Не слід перетворювати вивчення європейської музики у самоціль і забувати про те, що це робиться для розвитку своєї національної музичної культури»¹.

Пізніше, коли Чжоу Гуанжень відчула потребу створення власних композицій і створила першу збірку п'єс «Фортепіанні переклади народних пісень провінції Шаньсі» (1953), натхненням для роботи над нею стали пригадані вислови наставника про характеристики китайської народної музики, а практичним керівництвом – теоретична праця Діна Шаньде «Про гармонізацію мелодій в китайському народному стилі»². Збірка Чжоу Гуанжень, як довершений зразок опрацювання китайських традиційних мелодій, увійшла до переліку найбільш виконуваних фортепіанних творів китайських композиторів. Поряд з такими визначними композиторами як Дін Шаньде, Чу Ван Хуа, Лі Інхай, Ван Цзянь Чжон, Ін Ченьзун, Ван Лісань її включення у роботу над перекладами китайських народних мелодій для фортепіано було важливим не лише в сенсі розширення національного репертуару, але, насамперед, у посиленні уваги до популяризації фортепіано серед китайців, адже технічні властивості цього інструмента дозволяли дуже легко, природно і, водночас по-новому чути і сприймати свою національну музику у новому тембральному звучанні.

Крім роботи над технікою і художнім виконанням музичних творів Дін Шаньде багато уваги приділяв розвитку у своїх учнів досвіду музичної публіцистики. Пізніше це стало великою допомогою при створенні Чжоу Гуанжень власних теоретичних праць «Мистецтво викладання гри на фортепіано» [10] і «Основи підготовки до фортепіанного виконання» [11].

Після від'їзду Діна Шаньде з Шанхаю наступним щаблем здобуття майстерності стали заняття у Ян Цзяжєня (*Jang Qiangren*) – молодого паіаніста-педагога, який нещодавно повернувся до Шанхаю після навчання у США. Цей досвід мав своє окреме і важливе значення на шляху становлення Чжоу Гуанжень власної виконавської майстерності і формування принципів її власної

¹ Там само, С. 35-36.

² Дін Шаньде. Про гармонізацію мелодій в китайському народному стилі. *Шанхайська музика*. Пекін. №1. С. 38-46.

педагогіки. Ян Цзяжень зосередив свою увагу на розвитку технічної майстерності своєї учениці на прикладі здобутків французької фортепіанної школи, у якій особливо захоплювався вказівками про художнє виконання технічних вправ. У його класі Чжоу Гуанжень вивчила чи не усі етюди Антуана Лемуана – творця своєї школи гри на фортепіано і автора багатьох інструктивних праць. Лемуан один з перших почав використовувати метод групового навчання і вказувати у текстах своїх етюдів примітки щодо темпового, ритмічного виконання і артикуляції. Вивчаючи з Ян Цзяженем етюди французького піаніста-віртуоза Анрі Бертіні, вона уперше познайомилася з методами розвитку техніки гри для різних видів техніки у чотири руки (етюди оп. 97, 135, 149, 150, 160) та методом художнього виконання етюдів для розвитку вправності пальців (програмні «Характеристичні етюди» оп. 66).

На прикладах етюдів цих французьких композиторів Ян Цзяжень, окрім роботи над вправністю пальців, навчав Чжоу Гуанжень досягати художніх якостей – яскравої динаміки, емоційності гри, краси звуку. Окремою ділянкою його методики було навчити ретельно підбирати виконавський репертуар індивідуально для кожного з учнів, що, на його думку, мало важливе значення у процесі їх художнього виховання. При цьому він наполягав на продовженні вивчення «Добре темперованого клавіру» Баха, оскільки роботу над поліфонічними творами вважав пріоритетною, оскільки так шліфується майстерність виконавця чути кожен голос фактури.

Важливим аспектом навчання у Ян Цзяження стала його порада набрати Чжоу Гуанжень власний клас з кількох дітей. Так згідно його методичного підходу, що «досвід приходить, коли сам навчаєш учнів» [13], для здобування подальшої освіти (адже батьки не допомагали їй у цьому фінансово) шістнадцятилітня Чжоу Гуанжень створила свою першу фортепіанну студію. В інтерв'ю Чжао Шиміну вона розповість, що їй доводилось їздити на велосипеді в негоду і спеку містечками поблизу Шанхаю, оскільки власного інструмента і приміщення для занять з учнями вона не мала.

У 1940-х рр. їй пощастило познайомитися з видатним італійським піаністом і диригентом Маріо Пачі (1871-1946), який вже неодноразово приїздив з концертами до Китаю і давав піаністам приватні уроки. Приїхавши у 1941 р. вдруге до Шанхаю, М. Пачі диригував виступами Шанхайського симфонічного оркестру і, як і

раніше, набирив приватних учнів для занять з фортепіано. В цих роках у нього навчалися багато видатних у майбутньому піаністів – Ву Леї, Дун Гуангун, Чжу Гонї, Фу Цун та ін. Італійський піаніст був дуже суворий до Гуанжень, але дав їй ґрунтовні знання з розуміння та виконання класичної і романтичної музики [13], вимагав щоденної гри гам і пасажів в усіх 24-ох тональностях, вивчення усіх «Французьких сюїт» Баха, етюдів Й. Крамера і М. Клементі, на яких, за його методикою можна було навчитися грати будь-які музичні твори у найшвидших темпах. З М. Пачі вона вивчила також багато творів романтичної музики – «Пісні без слів» Ф. Мендельсона, «Ліричні п'єси» Е. Гріга, «Карнавал» Р. Шумана. У цей же час Чжоу Гуанжень вперше отримала власний чудовий інструмент – рояль *Blüthner* (у подарунок від своєї сусідки, що виїжджала з Китаю), який став її супутником впродовж усього життя.

Після смерті М. Пачі Чоу Гуанжень протягом наступних двох років брала уроки у німецького піаніста єврейського походження Альфреда Маркуса, який приїхав до Шанхаю з гастрольними концертами як соліст і камерний ансамбліст. Маркус захоплювався німецькою романтичною і сучасною музикою, пропагував твори М. Рegera, І. Мошелеса і наполягав на вивченні різних музичних стилів. У заняттях з ним Гуанжень поглибила розуміння класичного і романтичного стилів музики, а також уперше познайомилася з фортепіанними творами сучасних європейських композиторів – П. Хіндеміта, Б. Бартока і Е. Саті. Серед цінних вказівок Маркуса було навчитися раціоналізації роботи на технікою. У роботі з Чжоу Гуанжень він надавав (а вона потім – своїм учням) великого значення вправам на розвиток гамоподібної та арпеджованої техніки, пропонуючи грати їх різними штрихами (*piano*, *forte*, *marcato*, *leggero*) у різних тональностях – це сприяє легкому пристосуванню до чорно-білого рельєфу клавіатури; у грі довгих арпеджіо звертати увагу на підведення першого пальця. Він вважав ці вправи найважливішими для щоденного розвитку м'язової гнучкості та уміння під час виконання музичного твору відключати свою увагу від нотного тексту. Новим для Гуанжень стало заперечення А. Маркусом методики «високого підйому пальців».

Важливим на цьому етапі мали, навіть не стільки справді важливі методичні вказівки німецького піаніста, а його порада розгорнути Чжоу Гуанжень власну виконавську діяльність. Поштовхом у починанні цієї важливої ділянки творчості вона завдячує саме

Маркусові. Маркус допоміг їй організувати систематичні, щотижневі сольні (або у складі інших учасників концертів) виступи перед публікою. Так від кінця 1940-х рр. розпочався новий етап творчого життя піаністки – становлення її виконавської кар'єри, а у 1949 р. її було зараховано до складу педагогів Шанхайської консерваторії.

Наступним педагогом став сліпий піаніст, угорець, колишній учень самого Ф. Ліста Бела Белай [6, с. 198], який особливо захоплювався романтичною музикою і уважався одним з кращих її інтерпретаторів. З ним Чжоу Гуанжень особливо заглибилася у світ романтичної фортепіанної творчості, студіюючи велику кількість творів Ф. Ліста і Ф. Шопена, переймала вишколаєне мистецтво Беляя у техніці виконання «лістівських» подвійних нот, блискучих октавних пасажів, бравурного володіння найширшою фактурою фортепіано тощо.

Безцінною практикою стали приватні уроки у німецького піаніста, колишнього професора Берлінської консерваторії Віденбаума, який запропонував їй зосередитися на систематичному вивченні усіх сонат Л. ван Бетховена. Це стало безцінною практикою у її творчому становленні, оскільки, досягнувши стилістику цього видатного німецького класика, нею оволоділо бажання створювати свою власну музику.

У цей час (1941-1947) в Шанхаї перебував німецький композитор і педагог Вольфганг Френкель. У своїй педагогічній практиці він зосереджував увагу на вивченні німецької класики, викладав у Шанхайській консерваторії гармонію, контрапункт, композицію, навчав писати фуґи – як з однієї теми можна створити завершену композицію. Праця, хоча й нетривала у цього майстра дала свій унікальний результат – Чжоу Гуанжень створила свою першу збірку п'єс «Фортепіанні переклади народних пісень провінції Шаньсі» і цикл «Варіації на теми народних мелодій північного району Шаньсі».

У 1951 р. Чжоу Гуанжень мала декілька коротких зустрічей з професором музичної академії ім. Ф. Ліста у Будапешті, угорським піаністом і педагогом Йозефом Гатом (1913-1967). Він познайомив її зі своєю методикою викладання фортепіано і показав декілька нових форм роботи над локальними аспектами розвитку техніки гри: вправи на виконання терцієвих гам, ламаних октав, розкладених акордів, роботу над відпрацюванням тремоло і вібрато тощо, показав розроблені ним гімнастичні вправи для пальців, які, як він вважав, повинні стати обов'язковою частиною усіх уроків. Пізніше Й. Гат

узагальнив цей свій досвід у праці «Техніка сучасної фортепіанної гри» (1967).

Навчаючись в аспірантурі Пекінської консерваторії, Чжоу Гуанжень потрапила до класу педагога з Росії, вірменина Арама Татуляна (1915-1974) – випускника Московської консерваторії (у Олександра Гольденвейзера), який у 1955-1956 рр. працював у Пекіні в складі радянської делегації по обміну музичними кадрами. Татулян проводив у консерваторії лекції гри на фортепіано і майстер-класи, на які з різних міст приїжджали сотні слухачів. Китайці високо відзначили результати його педагогічної праці у консерваторії. Зокрема, дослідник музичного життя Пекіна Хуан Даган відзначав, що «За два роки Татулян виховав багато китайських піаністів [серед них – метри китайського фортепіанного мистецтва Чжоу Гуанжень, Лю Шикунь, Ін Ченьзун – Ф. І.], які зуміли вивести фортепіанне мистецтво Нового Китаю за його межі і змусили світ дивитися на нас по-новому. Ці піаністи справді завоювали для нашої держави славу» [5, с. 134].

Татулян познайомив Гуанжень із здобутками московської піаністичної школи (О. Гнесіної, О. Гольденвейзера, Г. Нейгауза) і уперше для неї – з фортепіанними творами сучасних російських композиторів – Д. Балакірева, О. Скрибіна, С. Рахманінова, С. Прокоф'єва, О. Ляпунова. Пізніше Чжоу Гуанжень називали кращою інтерпретаторкою фортепіанних творів О. Скрибіна і С. Рахманінова. Роки навчання у А. Татуляна можемо вважати завершальним щаблем сходження Чжоу Гуанжень до вершин піаністичного професіоналізму і початком становлення її зрілості як концертуючої виконавиці і педагога.

Набувши високо ступеню професіоналізму і накопичивши справді масштабний виконавський репертуар, Чжоу Гуанжень розпочала виконавську діяльність, яка тривала до 1982 р. (часу, коли вона серйозно пошкодила руку¹). Від кінця 1940-х років цей період позначений великою кількістю концертів у Шанхаї, Пекіні та за

¹ Під час підготовки сольного концерту у Пекіні 1982 р. відламалась одна з ніжок роялю, а інструмент впав на її праву руку. В результаті було зламано декілька пальців. Травма була настільки серйозною, що йшлося навіть про ампутацію окремих пальців. Неймовірною силою волі, терпінням, цілеспрямованістю і працею Чжоу Гуанжень все ж вдалося відновити роботу руки і після довгих років перерви навіть дати концерти у Берліні (1989) та Лондоні (1995), де вона з великим успіхом виконувала Концерт Ля мажор № 23 В. А. Моцарта.

кордоном – у Будапешті, Берліні, Лондоні, США. Основу програм концертів складали твори Моцарта, Бетховена, Шопена, Шумана, Ліста, Рахманінова, Скрябіна і у першу чергу – найвизначніших китайських композиторів, авторів визнаних шедеврів фортепіанної музики: Дін Шаньде, Ду Мінсіня, Хе Лутіна, Чень Пейсюня, Ван Лісаня, Ван Цзянь Чжона. В історії китайського фортепіанного виконавства Чжоу Гуанжень належить до найактивніших високопрофесійних інтерпретаторів і популяризаторів їх творчості на Батьківщині та у світі.

1950-і роки виконавської діяльності Чжоу Гуанжень відзначені насамперед тим, що вона стала однією з перших китайських піаністів, визнаних за рубежом. У цей період виїжджати китайським виконавцям за кордон урядом держави дозволялося лише у виняткових випадках. У складі делегації разом з іншими першокласними китайськими виконавцями – скрипалем Ма Сідуном, співачкою Чжоу Сяоянь, піаністом Лі Сянміном 1951 р. вона представляла Китай на міжнародному музичному фестивалі у Чехословаччині «Празька весна». Гру Чжоу Гуанжень було відзначено і цього ж року було відряджено у складі китайської молодіжної мистецької групи для участі у Всесвітньому фестивалі молоді і студентів «За мир і дружбу», що проходив у Берліні. У фестивалі взяли участь 30 000 учасників з понад 100 країн світу. Серед піаністів Чжоу Гуанжень, демонструючи високу професійну майстерність завоювала третє місце, ставши серед піаністів Китаю першою переможницею міжнародних змагань. Наступним її виконавським тріумфом став 1956 р., коли вона взяла участь на Першому міжнародному конкурсі піаністів імені Р. Шумана в Берліні. Результатом конкурсу стало відзначення Чжоу Гуанжень дипломом за краще виконання «Фантазії» композитора C-dur op. 17. Критики відзначали «чудову техніку, красивий звук і відчуття стилю» [8, с. 141].

Так у 28-літньому віці до піаністки прийшла слава, вона здобула міжнародного визнання, нечуваної популярності і була призначена на посаду помічника керівника фортепіанного факультету Пекінської консерваторії. Проте, її тріумф тривав недовго. У кінці 1956 р. з характеристикою «правий елемент»¹ її працю і досягнення було

¹ «Правими елементами» називали багатьох професорів науки, діячів культури і мистецтва – так званих «прихильників іноземних шаблонів». З боку партійного керівництва Китаю це було страшне звинувачення, яке могло призвести не лише

надано нищівній критиці. Чжоу Гуанжень позбавили права виступати перед публікою, їй довелося полишити сцену, а учнів, які не боялися мати контакти з нею, ставало все менше. У 1960-х рр. її було звільнено з Пекінської консерваторії і вислано у віддалені холодні сільські місцевості, де вона була змушена будувати сараї, розчищати підвали і виконувати сільськогосподарські роботи. Руки піаністки було остаточно знищено. Після закінчення Культурної революції, у 1978 р. з відновленням роботи консерваторії її відразу ж запропонували очолити кафедру фортепіано. На ниві педагогічної праці вона працює до цього часу, виховавши понад 600 учнів.

Чжоу Гуанжень завжди з великою теплотою і вдячністю згадує кожного з тих великих майстрів, хто допоміг їй пройти свій тривалий, складний, насичений великою працею, але щоразу сповнений нових вражень і відкриттів шлях становлення піаністки, виконавський стиль якої вражав бездоганною майстерністю та інтелектуальністю, репертуар – своїми масштабами, багатоманітністю стилів і глибиною інтерпретацій, а композиції – винятковою оригінальністю і довершеністю. Цим педагогам вона вдячна не за їхню віру в її яскраве обдарування, а за настанови безперервно вдосконалюватись, не задовольнятися досягнутим і завжди навчатися чогось нового, щоби перетворитися у великого вимогливого художника фортепіано. Усі разом її численні учителі сприяли створенню різнобічної високопрофесійної особистості Чжоу Гуанжень – виконавиці, композиторки і педагога, що в результаті створила свою власну фортепіанну школу, тяглість традицій якої спостерігаємо у методико-педагогічних засадах шкіл її найвидатніших учнів (Лян Леї, Дан Чжаої, Янг Юн, Юйя Ванг, Ші Лін, Цзе Чень, Джі Лю, Хан Лі, Лі Юнді та інших), створених у різних найкрупніших музичних центрах Китаю, Німеччини та США.

Висновки. В історії розвитку фортепіанного мистецтва Китаю Чжоу Гуанжень постає однією з найвизначніших постатей. Здобуваючи бездоганність власної виконавської майстерності, вона отримала найширшу освіту, навчаючись у провідних піаністів різних національних шкіл: *китайської* – у Цянь Циня, Діна Шаньде (вивчення етюдів К. Черні, поліфонічних творів Й. С. Баха як найважливіших для фундаментального тренування пальців; сонат

до надсильного ідеологічного та морального тиску, але й до звільнення з роботи і навіть заслання в інші регіони Китаю на фізично важкі роботи.

Скарлатті і сонатин Клементі, Бетховена, Равеля – як кращих для осягнення побудови музичної форми та оволодіння майстерністю індивідуалізованого виконання тем; творів Ф. Шопена як зразків музичних форм романтизму; творів китайських композиторів для розуміння багатства традицій національної музики. Також Дін Шаньде навчав її основ музичної публіцистики і наштовхнув на створення власних композицій); Ян Цзяженя – який познайомив Чжао Гуанжень з *французькою* фортепіанною школою, художнім виконанням технічних вправ і методом групового навчання; *італійської* – у М. Пачі, який дав ґрунтовні знання з розуміння та виконання творів класичної і романтичної музики; *угорської* – у Бели Белаї, що відкрив для неї багатство способів інтерпретації творів романтичної музики, зокрема – Ф. Ліста і Ф. Шопена; *німецької* – у В. Френкеля, під керівництвом якого вперше почала створювати власні авторські музичні твори; А. Маркуса – який вивчав з нею різні музичні стилі, познайомив зі своїми спеціальними вправами на розвиток техніки та творами німецької романтичної і сучасної музики; Віденбаума – який зосередив її увагу на вивченні усіх сонат Л. ван Бетховена; *чеської* – у Й. Гата, в якого вивчала особливості його власної методики викладання фортепіано; *російської* – у А. Татуляна, який опосередковано познайомив зі школами гри О. Гнесіної, О. Гольденвейзера, Г. Нейгауза, відкрив для неї фортепіанні твори ряду російських композиторів і спрямував на розгортання власної виконавської кар'єри. Осмисливши і підсумувавши найважливіші аспекти роботи кожного із педагогів, вона стала однією з кращих китайських виконавців та інтерпретаторів ХХ ст., вивела власну методику викладання фортепіано, створивши у Китаї неперевершену школу своїх послідовників.

Література

1. Вей Тігне. Піаністові необхідно створювати фортепіанну музику. *Народна музика*. Пекін, 1983. № 5. С. 43-57.
2. Дін Шаньде. Чому китайський народ може сприймати і розуміти музику Шопена. *Дослідження музики*. Пекін, 1960. №2. С. 4 – 9.
3. Коменда О. Універсальна особистість як феномен музичної культури: доба ренесансу. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: мистецтвознавство. 2016. Вип. 35. С. 156–164.

4. Сунь Цзинань. Знамениті музичні твори Китаю і зарубіжжя. Шаньдун: Виховання, 1985. 813 с.
5. Хуан Даган. Педагог мистецтва фортепіано Чжоу Гуанжень. *Дослідження музики*. Пекін: Центральна консерваторія музики, 2007. С. 132-189.
6. Цинь Цинь. Феномен універсализма творческой личности на примере жизни и деятельности Чжоу Гуанжэнь. *Общество. Среда. Развитие: Научно-теоретический журнал*. Санкт-Петербург, 2012. № 4. С. 197-201.
7. Чжао Шимін. Чжоу Гуанжень. Інтерв'ю з автором. *Мистецтво фортепіано*. Пекін, 2007. Лютий. С. 4-8.
8. Чжао Шимін. Піаністка Чжоу Гуанжень. *Біографії сучасних китайських музикантів*. Шеньян: Чунфен-арт і літературна преса. 2009. Т. 4. С. 137-144.
9. Чжоу Гуанжень: Журі Хеннаня. Другий Міжнародний конкурс піаністів у Шеньчжені. URL: <http://www.chinaculture.org/focus/focus/2011szpiano/20111/02/content425563.htm>
10. Чжоу Гуанжень. Мистецтво викладання гри на фортепіано. Пекін: Вища освітня преса, 1990. 341 с.
11. Чжоу Гуанжень Основи підготовки до фортепіанного виконання. Пекін: Вища освітня преса, 1990. 632 с.
12. Horvath, Janet. The Great Women Artists who shaped music: Zhou Guangren. URL: <https://interlude.hk/great-women-artists-shaped-music-part-xvi-zhou-guangren>
13. Zhao Shimin. The Piano Is My Life - female pianist Zhou Guangren. *Modern and Contemporary Chinese Musicians' Biographies*. Shenyang, China: Spring Wind Cultural Press / translated by Elaine Chew. Cambridge, Massachusetts, 1997. URL: https://sites.google.com/site/contemporarychinesepianomusic/home/composers/zhou_guangren

References

1. Wei, Ting (1983) The pianist need to create piano music. *Folk music*. № 5. Beijing. P. 43-57 [in Chinese].
2. Ding, Shande (1960) Why the Chinese people can perceive and understand Chopin's music. *Music research*. № 2. Beijing. P. 4 -9 [in Chinese].
3. Komenda, O. (2016) Universal personality as a phenomenon of musical culture: the Renaissance. *Scientific notes of Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatyuk*. Series: art history. B. 35. P. 156-164 [in Ukrainian].
4. Sun, Jinan (1985) Famous musical works of China and abroad. Shandong. 813 p. [in Chinese].
5. Huang, Dagang (2007) Zhou Guangren: The Art of Piano Teaching. Beijing, China: Central Conservatory of Music Press. P. 132-189 [in Chinese].
6. Qin, Qin (2012) The phenomenon of universalism of the creative personality on the example of the life and work of Zhou Guangzhen. *Society. Surroundings. Development: Scientific and theoretical journal*. St. Petersburg. № 4. P. 197-201 [in Russian].

7. Zhao, Shiming (2007) Zhou Guangzhen. Interview by author. *Piano Artistry*. Beijing. February. P. 4-8 [in Chinese].
8. Zhao, Shiming (2009) Pianist Zhou Guangzhen. *Biographies of modern Chinese Musicians*. Shenyang: Chunfeng Art and Literature Press. B. 4. P. 137-144 [in Chinese].
9. Zhou, Guangzhen. Chairnan of the Jury *The Second China Shenzhen International Piano Concerto Competition*. URL: <http://www.chinaculture.org/focus/focus/201111/02/content425563.html>
10. Zhou, Guangzhen (1990) The art of teaching the piano. Beijing: Higher Education Press. 341 p. [in Chinese].
11. Zhou, Guangzhen (1990) Basic Training of Piano Performance. Beijing: Higher Educational Press. 632 p. [in Chinese].
12. Horvath, Janet. The Great Women Artists who shaped music: Zhou Guangzhen. URL: <https://interlude.hk/great-women-artists-shaped-music-part-xvi-zhou-guangren> [in English].
13. Zhao, Shimin. The Piano Is My Life - female pianist Zhou Guangzhen (1997) *Modern and Contemporary Chinese Musicians' Biographies*. Shenyang, China: Spring Wind Cultural Press / translated by Elaine Chew. Cambridge, Massachusetts. URL: https://sites.google.com/site/contemporarychinese_piano_music/home/composers.

Feng Yiran – postgraduate student, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine). e-mail: xiaoran824@hotmail.com
ORCID ID 0000-0002-4490-092X

Fundamentals of professor's piano pedagogy Zhou Guangzhen

The article is devoted to the study of the multidimensionality of the Zhou Guangzhen's pedagogical and performing experience formation stages, which resulted in the formation of foundations of her own method of teaching piano and her recognition as a unique master of piano pedagogy. To do this, the most important facts of the pianist's biography were studied. During the analysis of musicological sources, published author's memoirs and personal statements of the pianist revealed that this process covered a long period of her life – from childhood (since 1932) to the beginning of work as deputy head of the Central Beijing Conservatory (1956) piano department. The specifics of long systematic or sporadic short-term classes with its multiple teachers were studied, also systemized the results of each classes and specifics of their influence directions.

It was found that Zhou Guangzhen gained unique experience, and her teachers were leading representatives of various national school: Chinese – Qian Qi, Ding Shande, Yang Jiazhen; German – W. Frenkel, A. Marcus, Wiedenbaum, classes with a prominent pianist and conductor, Italian Mario

Pachi and a representative of the Hungarian piano school, a student of F. Liszt B. Belai. Classes with the author of the work "Piano Technique Playing", a representative of the Czech piano school J. Gat, postgraduate classes with the performer and teacher, a representative of the Russian piano school A. Tatulyan, who indirectly her to school play their own teachers – prominent Russian pianists O. Gnesina, O. Goldenweiser, G. Neuthaus.

The significance of Zhou Guangzhen's teaching for all these these teachers and their influence on the formation of Zhou Guangzhen as a performer, musical interpreter, composer, musicologist are derived. Each of the stages of the pianist's performing and pedagogical improvement was important for gaining invaluable experience and her unique ascent to the highest form of professionalism.

It is concluded that the principles of Zhou Guangzhen's piano pedagogy were formed under the influence of awareness of each teachers achievements and under the influence of modern traditions of development of professional piano art in China.

Key words: *Chinese pianists, piano pedagogy, piano school, performer, professional musical skills.*

Стаття постуила до редакції 04.01.2020, прийнята до друку 04.02.2020.

УДК 78.27

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2020.46.311.332>

Тетяна Молчанова

ЖІНКИ–КОМПОЗИТОРКИ: ГЕНДЕРНА ПОЛІТИКА ЧАСУ

Молчанова Тетяна Олегівна – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри концертмейстерства, Львівська національна музична академія ім. М.В.Лисенка, Львів (Україна). E-mail: prof@molchanova.pro
ORCID 0000-0002-9187-0196

Жінки-композиторки: гендерна політика часу

Стаття присвячена огляду композиторської та виконавської творчості жінок-композиторок різних країн періоду XVI-XIX ст. Проаналізовано стан жіночої музичної творчості з акцентом на підвищення зацікавленості цією проблемою через високий рівень їх фахової майстерності та помітну роль їх культурно-просвітницької діяльності у музичному житті свого часу. Виявлено та обґрунтовано умови, зорієнтовані на актуалізацію мотиваційної спрямованості

вивчення їх композиторської спадщини у контексті підготовки піаністів-концертмейстерів та студентів інших виконавських факультетів з використанням всіх ресурсних можливостей процесу навчання.

Метою статті є спроба проаналізувати жіночу композиторську творчість, яка належить до найменш вивчених у музикознавстві, визначити виконавські, педагогічні та композиторські принципи кожної, історичну та практичну значущість, проблему типології їх музичного професіоналізму, алгоритм ознайомлення з жіночою композиторською творчістю та картиною їх соціального стану, окреслити причини гендерної політики того часу, що постають базовим концептом розуміння їх культурно-просвітницької діяльності та визначення вагомості ролі у музичній культурі свого часу.

Застосовано методологію системного аналізу, яка поєднала такі методи: аналітичний (реконструкція загальної картини життєвого і творчого шляху маловідомих жінок-композиторок різних країн та епох на підставі поодиноких статей, пояснювальних записок до нотних збірок та інтернет-ресурсів); порівняльний (для аналізу їх композиторської творчості з метою окреслення зацікавленості даною темою через відсутність належної уваги до цього розділу музикознавства) та обсерваційний (власний педагогічний аналіз та експеримент: керівництво творчим проектом «Маловідомі жінки-композиторки» з 2011 року, у контексті якого – впровадження у навчальний процес студентів і магістрів класу концертмейстерства Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, кафедри музики Університету ім. Я.Длугоша (курс «Warsztaty Artystyczne», предмет «zespół kameralny», Польща, Ченстохова) творів цих композиторок і виконання їх на концертній естраді¹.

Констатована необхідність перегляду ставлення до цієї проблеми. На підставі аргументації переосмислена культурно-просвітницька діяльність жінок-композиторок та визначена їх важлива роль у музичній культурі свого часу. Зроблено аналіз їх творчої спадщини, що може стати матеріалом для впровадження у навчальний курс класу концертмейстерства, також класів сольного та камерного співу, інструментальних класів музичних закладів середньої та вищої навчальної ланки з метою розширення світоглядних орієнтирів, збагачення репертуару виконавців.

¹ Нотні матеріали та тексти знаходяться в особистому архіві автора статті.

Ключові слова: маловідомі жінки-композиторки, заборона на виступи і навчання, домашнє музикування, просвітництво, пріоритетні напрями композиції.

Постановка проблеми. Фах композитора впродовж багатьох століть асоціювався лише з представниками чоловічої статі, та жінки-композиторки, які досягли вищих сходинок композиторського Олімпу та відомі широкому мистецькому загалу – явище виняткове. Дотепер не лише музикознавці, а й виконавці не виявляли зацікавленості цією темою, до певної міри свідомо обходячи досягнення композиторської творчості жінок-композиторок та їх культурно-просвітницької діяльності. Таке спотворене уявлення впродовж багатьох століть було пов'язано з гендерною політикою тих часів – відповідно з відсутністю документів, фактів біографії, видатних творів (зазвичай, вони існували у вигляді рукописів чи під авторством близьких родичів або ж знаменитих вчителів). Отож тривалий час вважалося, що жінок-композиторок не існує – тодішнє суспільство надавало чоловікам свободи самосвідомості, жінкам – лише відчуття родини та твердого переконання, що її місце – саме там. І донині у деяких представників чоловічої статі популярним залишається усталений вислів: «*Kinder, Küche, Kirche*», котрий характеризував соціальну роль жінки у німецькій консервативній системі цінностей та належить останньому німецькому імператору Вільгельму II (1859–1941).

Виникає питання – чому про них, здебільшого, не знають, через що їх проминали та не визнавали? І тут трохи історії. Незважаючи на очевидні досягнення у галузі музичної творчості, більшість жінок-композиторок, яким довелося жити і творити у період XVI–XIX ст., не отримували належного визнання. Вони не вписувалися в оточуючий їх світ – хтось через власну поведінку, яка руйнувала певні традиції, а хтось через власні твори, які не мали аналогів і викликали подив чи елементарне неприйняття. Їх імена доволі часто потрапляли у тінь їх знаменитих родичів, вчителів, або ж вони ставали заручниками ситуації, яка панувала тоді, чи були просто незаслужено забуті. Їх не допускали до публічних виступів і навчання у музичних закладах, а в епоху Середньовіччя навіть забороняли грати на музичних інструментах і співати. Лише наприкінці XVIII ст. жінкам дозволили з'являтися на оперній сцені – тоді виступи кастратів (популярних співаків доби Бароко) стали забороненими через осудження суспільством операції кастрації (з

метою збереження у юнаків високого жіночого голосу). До початку ХХ ст. інші шляхи виявити себе на ґрунті музичного мистецтва були закриті. До того ж у ті часи продовжував діяти вже сформований століттями зухвалий стереотип – жінки менш талановиті, ніж чоловіки. А деякі вважали, що жінкам не варто займатися композицією, оскільки це відволікає від її справжнього призначення – бути дружиною та матір'ю. Отож історія музичної культури не фіксувала заслуг їх творчої діяльності, та вони були приречені на забуття або ж «щасливо» потрапити до найнижчого класу музикантів-аматорів.

«Швидше чоловік народить дитину, аніж жінка напише хорошу музику» [3], – колись висловився німецький композитор Йоганнес Брамс. Дивно, адже він був широко закоханий у дружину Роберта Шумана – німецьку композиторку Клару–Жозефіну Вік–Шуман і, до слова, високо цінував її композиторську творчість. Ще один композитор – австрієць Густав Малер, одружившись на молодій талановитій композиторці **Альме–Марії Малер–Верфель** (нім. *Alma Maria Mahler-Werfel*, з дому Шіндлер [нім. *Schindler*], 31.01.1879, Відень – 11.12.1964, Нью-Йорк), заборонив їй писати музику, стверджуючи, що у родині має бути лише один композитор.

Жінки, які займалися композицією, виявляли талант у різних жанрах: вони писали твори великої форми (симфонії та опери), камерну вокальну та інструментальну музику. Намагалися викладати, хоча до певного часу їм це було доволі непросто – зазвичай йшлося лише про приватні заняття. Займалися культурно-просвітницькою діяльністю, часто були прекрасними виконавицями, втім лише у камерному колі.

Аналіз досліджень і публікацій. В українському музикознавстві допоки не існує ґрунтовних напрацювань, присвячених жіночій композиторській творчості. Мають місце іноземні інтернет-публікації з іноді суперечливою інформацією щодо вікових дат, імен і назв творів. Також поодинокі статті іноземних авторів, коментарі до авторських нотних збірок, які й слугували джерелами статті. У 1987 році Аароном Коеном видана Міжнародна енциклопедія про жінок-композиторок [24], яка є недоступною широкому читачьому загалу.

Метою статті є спроба проаналізувати жіночу композиторську творчість, яка належить до найменш вивчених у музикознавстві, визначити виконавські, педагогічні та композиторські принципи кожної, історичну та практичну значущість, проблему типології їх музичного професіоналізму, окреслити причини гендерної політики того часу, що

постають базовим концептом розуміння їх культурно-просвітницької діяльності та визначення вагомості ролі у музичній культурі свого часу.

Виклад основного матеріалу. Для аналізу обрано творчість жінок–композиторок, твори яких вивчалися та отримали практичну апробацію у педагогічній практиці впродовж останніх 10 років (проведення концертів студентів класу у контексті творчого проекту «Маловідомі жінки–композитори», впровадження у навчальний процес студентів і магістрів кафедри концертмейстерства Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, кафедри музики Університету ім. Я.Длугоша [курс «Warsztaty Artystyczne», предмет «zespół kameralny», Польща, Ченстохова]). Галерею історичних портретів жінок–композиторок розпочнемо з грецької чорниці **Касії Константинопольської** (грец. *Κασσία*; Кассіана, Ікасія, грец. *Εικασία*, біля 805, Константинопіль – 867, там само). Ще її називають «Касія–піснетвориця», яка жила у Візантії понад тисячу років тому. Вважається, що саме вона започаткувала жіночу музичну композицію. Не ставши дружиною другого візантійського імператора з Амореїської династії Феофіла, вона подалася у чорниці і писала у монастирі церковні гімни та літургійні твори [37]. Наприкінці XI ст. ще одна композиторка – німецька монахиня **Хільдегарда Бінгенська** (нім. *Hildegard von Bingen*, 16.09. 1098, Бермерсхайм, Німеччина – 17.09. 1179, монастир Рупертсберг під Бінгеном, Рейнланд–Пфальц, Німеччина) створила збірку «Гармонічна симфонія небесних одкровень», до якої увійшли написані нею наспіви. У Середньовіччі **Бригіта (Біргіта) Шведська** (шведс. *Birgitta*, 1303, Фінстад, Швеція – 23.07. 1373, Рим, Італія) складала вірші і пісні [1].

Та дами, займаючись композицією, часом були змушені проявляти неабияку силу волі та винахідливість, щоб відстояти своє право творити. До прикладу, **Лавінія Фуджита** (*Lavinia Fudgitta*, ?), чії твори свого часу викликали справжній фурор у публіки, своє авторство вона тримала у секреті, підписуючись ім'ям свого вчителя – Антоніо Вівальді, адже була студенткою однієї з венеціанських консерваторій (*L'Ospedale della Pieta*). Та одного разу її секрет було розкрито і Лавінію засудили до повного зречення від музики, заборонивши навіть торкатися нотного паперу. Перебравшись у чоловічий костюм, вона покинула Венецію [7].

У XVI ст. італійська акторка, співачка і композиторка доби Бароко **Барбара Строцці** (італ. *Barbara Strozzi, Barbara Valle*, хрещена 6.08.1619, Венеція – 11.11. 1677, Падуя) навчалася у композитора Ф. Каваллі, писала камерні вокальні твори (понад 125) – саме так тоді називалися кантати, поліфонічні мадригали і арієти для сопрано і *basso continuo* (клавесина або лютні), з доволі розвиненою мелодією, більшість текстів яких належала її друзям. Ніколи не звертаючись до жанру опери, створювала вокальні композиції у формі невеликих спектаклів, з драматичним розвитком дії. Твори Барбари Строцці й дотепер видаються в Італії. Її батько – поет, драматург, лібретист Дж. Строцці організовував вдома музичні вечори, куди запрошували відомих композиторів і літераторів. У цих концертах брала участь і Барбара як співачка, супроводжуючи свій спів грою на різноманітних інструментах, якими досконало володіла [4].

Юна **Анна-Марія Вальбурга Ігнатія Моцарт** (*Maria Anna Walburga Ignatia Mozart*, 30.07.1751 – 29.10.1829, Зальцбург, Австрія, у родині її називали Наннерль [*Nannerl*]), старша сестра Вольфганга Амадея Моцарта, чії твори він називав «чудовими», також писала композиції. Та вони були втрачені, коли Анна-Марія зникла в обов'язковий, але небажаний нею шлюб.

Польська піаністка і композитор, попередниця Фридеріка Шопена – **Марія-Агата Шимановська** (польс. *Szymanowska*; з дому Маріанна-Агата Воловська [польс. *Wolowska*], 14.12.1789, Варшава, Польща – 25.07.1831, Санкт-Петербург, Російська імперія), яку на сьогодні високо шанують у Польщі, з дитинства виявила неабиякі музичні здібності: навчалася гри на фортепіано (у Г.Гремма та А.Лісовського) та писала композиції (навчалася у Й.Ельснера). З поч. XIX ст. розпочала виступи на вечірках салону власної родини Воловських. Її гру слухав Вольфганг Амадеус Ксавер Моцарт, зробивши захопливий запис до її альбому [10]. Та у шлюбі з поміщиком Юзефом (за іншими джерелами – Йозеф, Теофіл) Шимановським, отримала заборону від чоловіка на заняття музикою і композицією. І лише після розлучення з ним (1820) отримала можливість гастролювати містами Німеччини, Англії, Франції, Швейцарії, Росії, України (зокрема, приїжджала до Києва, Кременця, Львова), писати музику. У 1828 році оселилася у Санкт-Петербурзі, діставши статус придворної піаністки – російський цар Олександр I надав їй звання «першої піаністки їх Величності

Імператриць». Була знайома з Й. Гете, М. Глинкою, А. Міцкевичем, О. Грибоедовим, О. Пушкіним. Ось який автограф поет залишив у її альбомі: «*Изъ наслажденій жизни / Одной любви музыка уступаетъ; / Но и любовь мелодия...*» Александръ Пушкинь. С. Петербургъ, 1 марта 1828 [13, с. 297].

Її належать понад 120 творів камерно-інструментального (Фанфари для 2 валторн (або труб), Дивертисмент для скрипки і фортепіано, Серенада для віолончелі і фортепіано, Тема с варіаціями для флейти[скрипки] та фортепіано тощо) і камерно-вокального жанрів (балада «Світезянка»; П'ять історичних пісень на тексти Ю. Ємцевіча, 1816; пісні на тексти «Конрада Валленрода» А. Міцкевича, 1828). Великої популярності отримала збірка фортепіанних п'єс «*Vingt Exercices et Preludes*», де вміщено етуди, прелюди, ноктюрни, мазурки, полонези, варіації та фантазії, призначені для різнобічного розвитку техніки піаніста. Фортепіанний стиль її творів пов'язаний з музичним романтизмом, який панував у той період. У своїй творчості сприяла формуванню польського національного стилю, використовуючи ритмічно-інтонаційну основу польських народних танців.

Німеччину представляє композиторка, музикант і педагог ХІХ ст., дружина відомого німецького композитора Роберта Шумана – **Клара-Жозефіна Вік-Шуман** (нім. *Clara Josephine Schumann*, з дому Вік [нім. *Wiek*] 13.09 1819, Ляйпціг – 20.05.1896, Франкфурт-на-Майні). Вона була однією з найвидатніших піаністок романтичної епохи, творча кар'єра якої тривала понад 60 років. Прагнула змінити формат і репертуар сольних фортепіанних концертів, тим самим формуючи нові смаки аудиторії. Хоча зробити їй це було нелегко – її чоловік мріяв мати традиційну дружину – хранительку сімейного вогнища і матір дітей, і не поділяв любові дружини до концертних турне. Але саме Клара сприяла популяризації творчості свого чоловіка – завдяки їй ми знаємо саме того Роберта Шумана, яким він був.

Її батьки Фредерік і Маріана Вік розлучилися, коли дівчині було лише шість років. Клара залишилася з батьком, відомим музичним педагогом. Щоправда, з матір'ю постійно спілкувалася. У березні 1828 році (на той час їй було лише вісім років) вона виступала на концерті у будинку ляйпцігського психіатра, доктора Е. Каруса, де познайомилася з Р.Шуманом, також запрошеним на цей музичний вечір. Він був настільки захоплений грою Клари, що припинив своє

навчання юриспруденції, яка його ніколи не цікавила, і почав брати уроки музики у батька Клари – Фрідріха Віка, знявши дві кімнати у його будинку, і проживши там близько року.

З 11-річного віку Клара багато гастролювала містами Європи. Виступала і як камерна піаністка зі скрипалем Й. Йоахімом. Під час одного з таких турне їй навіть запропонував виступити разом сам Н. Паганіні, проте через спалах холери саме у цей час їх концерти були мало відвідувані. Виступи Клари проходили з великими аншлагами, публіка полюбила її, критики навперебій писали схвальні рецензії. А 15 березня 1838 року вона була вшанована найвищою музичною відзнакою Австрії – титулом «Імператорський і королівський камерний музикант».

У ранні роки її репертуар складав батько, надаючи переваги популярному і легкому жанру фортепіанних п'єс (творам Ф.-В.Калькбреннера, А. Гензельта, С.Тальберга, А.Герца, Й.-П. Піксіса, К.Черні). З часом вона почала самостійно планувати свою програму, включаючи у виступи твори таких композиторів-романтиків як Ф.Шопен, Ф.Мендельсон і, звичайно ж, Р. Шуман, а також великих композиторів минулого (Й.С.Бах, В.А.Моцарт, А.Скарлатті, Л.Бетховен, Ф.Шуберт). Окрім того, часто провадила тематичні концерти з творів одного композитора.

У 1837 році Роберт Шуман попросив руки Клари у її батька, але отримав відмову. І надалі робив усе, аби перешкодити цьому заміжжю, змусивши закоханих навіть звернутися до суду, який визнав за Кларою право вийти заміж без батьківської згоди. Саме у цей період був написаний один з найвідоміших творів Р. Шумана – вокальний цикл «Любов поета» на вірші Г.Гайне. Молодята одружилися 12 вересня 1840 року. Після заміжжя Клара продовжувала виступати і писати твори, незважаючи навіть на сімох дітей, яких вона народила у шлюбі з Р. Шуманом (восьма дитина померла в дитинстві). Вона товаришувала з Й. Брамсом, який став другом Клари на все життя, підтримуючи її під час хвороби Роберта, радячись з нею щодо своїх нових композицій, і навіть доглядав за їх маленькими дітьми, коли вона вирушала на гастролі. Незважаючи на різницю у віці в 13 років, у Йоганнеса і Клари існувала глибока довічна любов один до одного. Проте після смерті її чоловіка він так і не наважився запропонувати Кларі вийти за нього заміж, хоча завжди залишався її надійною опорою.

Після смерті чоловіка Клара присвятила себе популяризації його творчості. Відіграла важливу роль у відновленні концерту *d moll* Брамса, який не був прийнятий слухачами після прем'єри і реабілітований лише у 1870-х рр., саме завдяки її виконанню. У 1878 році її було призначено викладачем фортепіано в консерваторію Франкфурта–на–Майні. Цю посаду вона обіймала до 1892 року і внесла великий вклад у вдосконалення сучасної техніки гри на фортепіано. Клара зіграла свій останній публічний концерт 12 березня 1891 році у Франкфурті, на якому виконала «Варіації на тему Гайдна» Й.Брамса. 26 березня 1896 року у Клари Шуман стався інсульт і вона померла 20 травня того ж року у віці 77 років. Похована у Бонні разом зі своїм чоловіком [2–3, 35–36].

Довший час Клари не визнавали як композитора. Про її концерт для фортепіано з оркестром (ор.7) музичний критик К. Ф. Бекер писав, що про «серйозну критику тут не може бути й мови, оскільки маємо справу з твором дами». А Х. фон Бюлов висловився ще категоричніше: «Я не вірю в іменник жіночого роду „творець”» [4].

Водночас Клари віддавали належне як талановитій виконавиці, чия творчість вплинула на розвиток концертних форм. Вона була однією з перших піаністок, яка виконувала твори напам'ять, що на сьогодні вже є загальноприйнятим. Вміючи грати на слух і запам'ятовувати, вже в тринадцять років виступала без нот і партитур, і цей факт відзначали як щось виключне. Була жінкою з сильним характером, жінкою у найвищому розумінні цього слова: виступаючи з концертами, виховуючи сімох дітей, пишучи композиції, встигала керувати домашнім господарством і фінансовими питаннями (відомо, що Роберт Шуман мав розлади психіки – одного разу вирішив піти з життя, стрибнувши у Рейн; спроба виявилася невдалою, та після цього руйнування його особистості стало незворотнім, і він помер у психіатричній лікарні)¹. На Клари частково лежала відповідальність і за заробляння грошей. Опікувалася й онуками, коли помирали її діти. Отож її сімейне життя було трагічним – періодичні напади нервової хвороби чоловіка, смерть раніше за неї чотирьох з її восьми дітей (один з її синів, як і чоловік, закінчив своє життя у психіатричній лікарні).

¹ Тут відіграла роль генетична спадковість композитора: його матір була надмірно сентиментальною, батько хворобливо боявся втратити капітал, сестра померла божевільною.

По собі залишила великий композиторський доробок: понад 100 творів, більшість з яких було віднайдено та опубліковано вже після її смерті (пісні, п'єси для фортепіано, фортепіанний концерт, фортепіанне тріо, хорові твори і три романси для скрипки і фортепіано), адже більшість своїх творів видавала під ім'ям чоловіка. У своїх композиціях демонструвала прекрасне мелодичне обдарування, гармонічну сміливість, свіжість почуттів і вислову, динамічну яскраву емоційність, чітку структуровану форму.

Ще одна німецька композиторка, старша сестра Фелікса Мендельсона-Бартольдї, донька відомого німецького банкіра Авраама Мендельсона та його дружини Леї – **Фанні-Цецілія Мендельсон-Генсель** (нім. *Fanny Mendelssohn*, з дому Соломон, – 14.11.1805, Гамбург, Німеччина – 14.0.1847, Берлін, Німеччина), музична спадщина якої і дотепер практично невідома не лише пересічним слухачам, а й професійним музикантам. Дідом обох дітей був знаний Мозес (Мойсей) Мендельсон, який серед єврейських філософів вважався «батьком емансипації». Мабуть тому усі його спадкоємці зрадили іудаїзму. За кілька років після народження Фелікса сім'я Мендельсон прийняла християнство і додала до свого родинного прізвища ще одне -Бартольдї. Втім одна зі спадкоємців категорично відмовилася перехрещуватися. Це була Фанні-Цецілія.

Вона ніколи не підписувалася прізвищем Мендельсон-Бартольдї, а лише – «*Mendelssohn et nunquam Bartholdy*» (що латиною означає: Мендельсон і ніколи Бартольдї) [5].

Вчителі музики стверджували, що Фелікс талановитий, але його сестра – виняткова. Проте батько вирішив, що вона має стати хорошою дружиною, а не музикантом. І хоча Фелікс обожнював свою сестру, намагався з нею не розлучатися, водночас перешкоджав публікаціям її творів: «Фанні <...> не має до авторства ані покликання, ані тягіння. Вона керує будинком і не здатна думати про публіку, про музичний світ, про музику як таку, доки її обов'язки не будуть виконані. Публікації Фанні лише виб'ють її з колії, тому я не можу цього дозволити <...>» [23, с. 234].

Свого часу Фанні отримала блискучу освіту, вивчала фортепіанну композицію, рано виявила неабиякі музичні здібності. Уроки гри на фортепіано отримала спершу від матері, згодом навчалася у М. Бігот і Л.Бергера. У 1820 році разом із братом

відвідувала Берлінську вокальну академію, якою на той час керував К. Ф. Цельтер і в якого навчалася музично–теоретичних дисциплін. У 1829 році вийшла заміж за берлінського художника Вільгельма Генселя, народила йому сина. І лише від нього отримала підтримку у заняттях музикою. Цей доволі прогресивний чоловік був далеким від існуючих на той час стереотипів – він відкрив музичний салон для дружини, в якому збиралася еліта Берліна, де активно музикували, читали вірші та співали. Вільгельм сказав дружині: «Ти маєш творити» [6, с. 251]. Вона багато писала, але не публікувалася, лише зрідка виконуючи свої твори у родинному оточенні. Та вони звучали у концертних залах, але ...під ім'ям Фелікса [9, с.252]. У 1839–1840 рр. Фанні з родиною подорожувала Німеччиною та Італією, виступаючи з недільними концертами та виконуючи твори Баха, Моцарта, Бетховена, а також твори свого брата і, цілком можливо, свої власні композиції. Під час одного з таких виступів померла від апоплексичного удару. Про Фанні надовго забули. Та нещодавно у Німеччині було віднайдено велику кількість її рукописів – прекрасної музики та анітрохи не гіршої, ніж музика її знаменитого брата, під ім'ям якого часом видавала свої твори. На сьогодні музичні критики активно доводять, що і знаменитий Весільний марш Фелікса належить Фанні [9]. У Німеччині вже побачили світ її листи і щоденники, також їй присвячено декілька романів–біографій.

У творчому доробку Ф.–Ц.Мендельсон–Генсель: романс до дня народження батька (один з перших творів композиторки), вокальні твори на тексти Й. Гете, Г. Гайне та інших поетів–романтиків, три органні прелюдії (1829), драматична п'єса для сопрано та оркестру «Геро і Леандр» (1832), фортепіанний і струнний квартети, декілька кантат, ліричні п'єси для фортепіано, серед яких – 5 концертштюків, 2 багателі, цикл з 12 мініатюр «Пори року» (1841). У її творах втілені нескінченна контрастність і мінливість життєвих вражень, картин природи і людських почуттів; вони мають цілісну і довершену форму, демонструючи яскравий композиторський талант.

Жіночу музичну композицію Франції представляє композиторка доби Бароко, клавесиністка **Елізабет–Клод де ля Герр** (франц. *Élisabeth de La Guerre*, з дому Жаке [франц. *Jacquet*]), 17.03.1665, Париж – 27. 06. 1729, там само), творчість якої довгий

час не визнавали. Народилася у родині музикантів. Вже у п'ятирічному віці грала на клавесині перед самим Людовиком XIV. У 19-річному – вийшла заміж за органіста Марена де ля Герра і залишила двір. Щоправда, після заміжжя давала концерти вдома. Тодішні газети писали про неї: «<...> дивовижна легкість у грі експромтом прелюдій і фантазій. Іноді вона імпровізує ту чи іншу півгодини поспіль з різноманітністю гармоній і мелодій, з чудовим смаком, зачаровуючи своїх слухачів <...>» [21].

Окрім виконавської діяльності, писала композиції. Її перу належать найбільш ранні сонати у Франції. Щоправда тоді цей жанр відрізнявся від сучасних уявлень про сонату і нагадував, швидше, сюїту, оскільки кількість частин, темп і характер ще не були чітко регламентовані. У 1687 році побачила світ її перша збірка «П'єси для клавесину». Окрім того, вона була автором тріо, кантат, музичних трагедій, пасторалей, балету для театру, а також першої опери «Кефал і Прокрила» (1684), написаної жінкою-композитором у Франції. Вона померла у 1729 році, у Парижі. Останні роки її життя були затьмарені загибеллю майже усіх рідних: єдиного сина, батька, чоловіка, брата.

У Франції про неї забули надовго та згадали лише у ХХ ст., коли віднайшли її твори та Паризька Королівська Академія словесності виготовила медаль з її портретом, на якій із запізненням було зроблене гравіювання вірша–захоплення цією талановитою жінкою: «*Суперникам не здасться Терпсихора – / Париж зачарували арії ля Герр, / І навіть бронза тут заговорила, / Що гідна слави ця Елізабет*» [7, пер. укр. О.Молчанової].

Наступна французька композиторка, піаністка і викладач – **Жанна-Луїза Фарранк** (франц. *Louise Farrenc*, з дому Дюмон [франц. *Dumont*], 31.05.1804, Париж – 15.09.1875, там само). Народилася у родині Жака-Едмо Дюмона, відомого скульптора у четвертому поколінні (скульптором став і її брат Огюст Дюмон). Доволі рано виявила неабиякі художні здібності: добре малювала, з шести років займалася музикою. Брала уроки гри на фортепіано у А.С.Сор'я (учениці М. Клементі). У професора Паризької консерваторії А. Рейхи – приватні уроки композиції, оскільки на той час жінкам заборонялося навчатися у консерваторії. Згодом займалася у І.Мошелеса і Й. Гуммеля. У 1821 році вийшла заміж за флейтиста А.Фарранка, в особі якого знайшла не лише коханого чоловіка, а й соратника, який підтримував музичні уподобання своєї

дружини, концертувала разом з ним. Він став імпресаріо піаністки, видавцем її творів. Творчість Л. Фарранк цінували Р.Шуман і Г.Берліоз, Ф.Шопен і Ф.Лист. Два рази поспіль (1861 і 1869 рр.) Фарранк отримувала премію Художньої Академії. У 1842–1872 рр. навіть викладала фортепіано в Паризькій консерваторії. Окрім викладання, важливою справою для неї стала підготовка багатотомної антології фортепіанної музики під назвою «Скарбниця піаністів», що виходила у музичному видавництві, яке заснував її чоловік (23 томи). [6, с. 254; 12, 26].

У своїй композиторській творчості прагнула охопити серйозні жанри: симфонії, концерту, квартету, а не писати твори малих форм та пісні для домашнього музикування, що відповідало соціально схваленій ролі жінки-композитора того часу. Її спадщина охоплює 49 нумерованих творів, серед яких: фортепіанні п'єси, фортепіанний концерт, камерні ансамблі, Варіації на російську тему, симфонії, увертюри. В основі цих творів – образна конкретність з індивідуалізацією мелодики і впровадженням різноманітних мовних інтонацій, розширення тембрової й гармонічної палітри музики з рахунок барвистих зіставлень мажору та мінору, індивідуалізація драматургії. Після смерті Л. Фарранк її твори довгий час перебували в забутті, але в останні десятиліття її фортепіанні та камерні композиції почали виконувати. У 2005 році ретроспектива її творів була представлена у концертній аудиторії Лувру.

Ще одна представниця французької жіночої композиції – **Джюльєтта-Марія-Ольга Буланже** (франц. *Juliette-Marie Olga Bulanger*, 21.08.1893, Париж – 15.03.1918, Мезі-сьюр-Сен, департамент Івелін) – більш відома як **Лілі Буланже**. Зростала у музичній родині: батько Ернест Буланже – композитор, викладач вокалу у Паризькій консерваторії, мати – співачка Раїса Мишецька, народжена у Санкт-Петербурзі, старша сестра – відома диригентка, піаністка і композитор Наді Буланже (припинила займатися композицією після смерті улюбленої сестри). Отож Лілі навчилася читати ноти раніше за абетку. Та навчалася вдома, оскільки була хворобливою. Перші уроки гри на фортепіано їй надавав друг родини – композитор Г. Форє. У 1909 році вступила до Паризької консерваторії, вже на четвертому курсі (1913) ставши першою жінкою, яка отримала Римську премію (за кантату «Фауст та Єлена»). Кантата мала великий успіх та юна композиторка була прийнята президентом Франції Р. Пуанкаре у Єлісейському палаці. Та Лілі

рано пішла з життя – їй було 25 років, коли померла від туберкульозу кишечнику (так тоді називали хворобу Крона). Похована на цвинтарі Монмартр. Є авторкою інструментальних, вокальних і хорових творів, духовної музики. Залишила незавершеною оперу «Принцеса Мален» [12]. Її музика – не по-дитячому глибока, індивідуалізована, чуттєва, з віддзеркаленням глибини почуттів та емоцій.

Завершуємо огляд французької жіночої композиції аналізом життя і творчості **Сесіль Шамінад** (франц. *Cécile Chaminade*, 8.08.1857, Париж – 13.04.1944, Монте-Карло, Монако, Франція). З раннього дитинства виявила неабиякі музичні здібності. Ж. Бізе, який мешкав по сусідству, був настільки захоплений талантом дівчинки, що називав її не інакше, як «мій маленький Моцарт». У 1888 році вона представила публіці трійку своїх творів, що дали поштовх її популярності – це були: балет «Калліроя», Концертштюк для фортепіано і оркестру та драматична симфонія з хорами «Амазонки». Вершиною її виконавської та композиторської кар'єри стало останнє десятиліття XIX і перше – XX століття. Об'їздила з гастрольями майже усю Європу, побувала в Туреччині, Канаді і США. Була шанована на батьківщині і у Великобританії (саме її музика звучала на похованні королеви Вікторії у 1901 році). Стала першою жінкою-композитором, нагородженою Орденом Почесного легіону (1913), першою піаністкою, записаною на грамофон (1901) [22, 36]. А прізвище Сесіль Шамінад постало своєрідним символом концентрації найвищих ідеалів композиторки:

C – *Concentrater and Concerted Effort* (концентровані та узгоджені зусилля)

H – *Harmony of Spirit and Work* (гармонія духу та праці)

A – *Artistic Ideals* (художні ідеали)

M – *Musical Merit Maintained* (відстоювання музичної гідності)

I – *Inspiration* (натхнення)

N – *Notes* (every kind except Promissory) (ноти, найрізноманітніші, окрім банальних)

A – *Ardor and Aspiration* (пристрасть і цілеспрямованість)

D – *Devotion to Duty* (віддане служіння обов'язку) [15].

Є авторкою Сюїти для оркестру, комічної опери «Севільянка», Тріо № 2 для скрипки, віолончелі і фортепіано, численних фортепіанних творів, пісень і романсів у дусі романтизму на вірші Ронсара, Гюго, Мюссе, Гот'є, Ж.Верна, Рішпена, Сюллі-Прюдона та ін. Найбільш відомим є Концертіно для флейти і оркестру (існує

переклад для флейти та фортепіано), написане у традиціях легкої салонної музики XIX ст. Сесіль була глибока занурена у світ музики – у її творах присутні яскравий мелодизм, чиста любов, щирість натхнення та почуттів.

Доволі талановитою композиторкою і піаністкою була і представниця пізнього романтизму в американській академічній музиці **Емі-Марсі Чейні-Біч** (англ. *Amy Beach*, з дому *Емі Марсі Чейні* [англ. *Amy Marcu Cheney*], 5.09. 1867 Нью-Гемпшир, Великобританія – 27.12. 1944, Нью-Йорк, США). Більшість її виступів відбулися під ім'ям місіс ННА Beach. Разом з Е. Мак-Доуллем, Дж. Х. Пейном, А. Футом, Дж. Чедуїком і Г. Паркером складала так зв. «Бостонську шістку» – групу композиторів, які зробили вагомий внесок у становлення американської академічної музики.

Біч доволі рано виявила неабиякі музичні здібності. В однорічному віці вже виконувала прості мелодії на фортепіано. Першу п'єсу написала у три роки, а у чотири – кілька вальсів. Зрозумівши, що дитина обдарована, батьки зробили акцент на заняттях музикою. Перші уроки гри на фортепіано вона отримала від матері. Вже у п'ятирічному віці грала складні твори Л.Бетховена, Й.Гайдна, Ф.Шопена, а також власні композиції. У 1875 році разом з родиною переїхала до США (Бостон), де почала вивчати гармонію, контрапункт і композицію. У 1883 році відбувся її перший концерт, який дав поштовх популярності. Та у 1885 році вона несподівано вийшла заміж за чоловіка, набагато старшого від неї. Генрі Гарріс Обрі Біч був відомим хірургом. Піклуючись про статус своєї родини і керуючись тодішніми уявленнями про роль жінки у світському суспільстві, він заборонив дружині займатися музикою, обмеживши її виступи як піаністки одним концертом на рік. Для Емі, яка мріяла про великі концертні зали, це стало трагедією. Та обмеження у виступах дозволило їй зосередитися на композиції – наприкінці XIX ст. вона стала доволі популярним композитором у США. Концертні виступи відновила лише у 1910 році (після смерті чоловіка). Виступала у Європі впродовж чотирьох років, повернувшись до США лише у 1914. Останні роки вона провела у Нью-Йорку, де померла у 1944 році (від хвороби серця)[12, 17–18].

У колі її композиторських зацікавлень була камерна і оркестрова музика, а також пісні (150) і меси, Гельська симфонія і фортепіанний концерт. Також у доробку композиторки: Меса, соната

для скрипки, фортепіанний концерт, ряд хоральних, камерних творів, опера «Кабільдо», біля 150 пісень. Твори Е.Біч – напрочуд мелодійні, з чіткою структурою форми, у них немає місця містечковості та провінційності.

Завершує огляд жіночої творчості представниця старовинного хорватського роду Пеячевічей – **Дора Пеячевіч** (хорв. *Dora Pejačević*; 10.09.1885, Будапешт, Угорщина – 5.03.1923, Мюнхен, Німеччина), яка народилася в сім'ї хорватського бана (губернатора), графа Теодора Пеячевіча та угорської аристократки Лілії Вай де Вайя. Її мати була непоганою піаністкою і з раннього дитинства займалася з донькою музикою. З 12 років Дора почала сама писати музичні твори та навіть брала уроки теорії, композиції та оркестровки. Дівчинка зростала під найсуворішим наглядом англійських гувернанток, майже не спілкувалася з однолітками і виховувалася батьками з прицілом на подальший вдалий для родини шлюб, аніж на щасливе дитинство. Та щось пішло не так: Дора спалахнула ідеями соціалізму, стала постійно конфліктувати з родиною і, як наслідок, в двадцять років відірвалася від неї. У 1914 році вона знайомиться з австрійським письменником Карлом Клаусом. Дора поклала на музику його вірші, була відданою читачкою його журналу, під його впливом захопилася лівою публіцистикою в діапазоні від Олександра Герцена до Карла Каутського. З початком Першої світової війни несподівано закрилася у родинному маєтку в Нашице, присвятивши себе турботі про поранених. У 1921 році вийшла заміж за Оттомара фон Лумбе, а за два роки померла в Мюнхені від ускладнень після важких пологів. Похована у родинному маєтку Пеячевічей в Нашице. Біографії Дори Пеячевіч присвячений останній фільм відомого хорватського режисера Звоніміра Берковича «Графиня Дора» (1993 рік) [31, 33–34].

Дора Пеячевіч є авторкою 58 творів, написаних, здебільшого, у пізньоромантичному стилі. У її творах, натхненних музикою Й.Брамса, Р.Шумана і Р.Штрауса, відчувається яскрава творча індивідуальність, виразний мелодизм, наповнений ароматом романтичної пісенності, наскрізний тематичний розвиток, ретельна структурна завершеність кожного твору. Центральна композиція у спадщині Пеячевіч – Симфонія *fis moll* (1916–1917) вважається першою сучасною симфонією в хорватській музиці. Їй належать також концерт і концертна фантазія для фортепіано з оркестром, ряд камерних ансамблів (фортепіанні квінтет, квартет і тріо, два струнні

квартети), дві скрипкові та одна віолончельна сонати, Елегія (ор. 34) та Романс (ор.22) для скрипки та фортепіано, фортепіанні п'єси, пісні (на слова Ф.Ніцше, Р.М.Рільке, Р. Хух, К. Крауса).

Висновки. Вище проаналізовано життя і творчість маловідомих жінок-композиторок різних країн періоду XVI-XIX ст., окреслено проблему гендерної політики того часу, типології їх музичного професіоналізму в історії композиції та виконавства. Їх творча спадщина може постати матеріалом для впровадження у навчальний курс класу концертмейстерства, класів сольного та камерного співу, інструментальних класів музичних закладів середньої та вищої навчальної ланки з метою розширення світоглядних орієнтирів, збагачення репертуару виконавців і, ширше – загальної картини розвитку світової музичної культури та виконавства.

Література

1. *Album per pianoforte*. Kraków: PWM. 1990. S. 76–82 (pro M.Szymanowski).
2. Бэлза И. Ф. *Мария Шумановская* / под ред. О. Е. Левашевой. М.: изд-во Академии Наук СССР. 1956. 186 с.
3. *Женщины-композиторы: от Клары Шуман до Валентины...* URL: <https://weekend.rambler.ru/read/38912964-zhenschiny-kompozitory-ot-...>
4. *Женщины-композиторы*. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki>
5. Журбин Александр. Семь искусств. URL: <https://7iskusstv.com/Nomer2>Zhurbin1>
6. Иванова С.В. *Неизвестные зарубежные женщины-композиторы XIX века* // Известия научного Самарского центра Национальной академии наук: Искусствоведение. Т.12. №5, 2010. С.251–254. URL: <https://cyberleninka.ru/article/neizvestnye-zarubezhnye-zhenschiny-kompozitory-xix-veka>
7. Колпакова Татьяна. «Дамская музыка» при французском дворе ... URL: <https://www.docsity.com>
8. Ланди Элизабет. *Тайная жизнь великих композиторов: Правдивые истории об убийствах, бунтах и разбитых сердцах* /пер. В.Григорьева. М.: Книжный клуб 36.6, 2013.
9. *Марш Фанни Мендельсон: Персональный блог Маргариты Горских*. URL: <https://www.mgorskikh.com/14-culture/16253-marsh-fanni-mendelson>
10. Мельникова Л. *Пушкин и «царица звуков»*. Царскосельская газета. Вторник, 27 ноября. 2001. № 135 (9309).
11. Морозова Д. *Lingua ignota Хильдегарди Бингенської. Дух і літера*, 2004. №13–14. С.446–463.
12. *Незаслуженно забытые: 7 выдающихся женщин ...* URL: <https://www.wonderzine.com/music/224250-women-composers>
13. Пушкин А. *Каменный гость* // Собр.соч.: т. 4. М.: Худож. лит-ра, 1975. С. 289–319.

14. *Русско-польские музыкальные связи*. Статьи и материалы/под ред. И.Бэлзы. М.: Музгиз, 1963. 454 с.
15. *Сесиль Шаминад*. URL: <https://sagittario.livejournal.com>
16. *Фанни Мендельсон и ее мечта*. URL: <https://iskusstvo-zvuka.livejournal.com>
17. Adrienne Fried Block. *Amy Beach, Passionate Victorian: The Life and Work of an American Composer, 1867–1944*. Oxford University Press, 1998.
18. Block Adrienne Fried. *Amy Beach*. Grove Music Online ed. L. Macy, 2006.
19. Brown, Jeanell Wise. *Amy Beach and Her Chamber Music: Biography, Documents, Style* Metuchen, NJ: The Scarecrow Press, 1994.
20. Boroff E. *An introduction to Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre*. Brooklyn: Institute of Mediæval Music, 1966.
21. Cessac C. *Elisabeth Jacquet de La Guerre: Une Femme Compositeur Sous le Règne de Louis XIV*. Paris, Arles: Actes SudPrint, 1995.
22. Citron M. *Cécile Chaminade: a Bio-Bibliography*. Connecticut: Greenwood Press, 1988.
23. Citron M. J. Women and the Lied, 1775-1850 // Women making music: The western art tradition, 1150–1950 / Ed. by Jane Bowers and Judith Tick. Urbana, Chicago, 1986. P. 234–242.
24. Cohen A.I. International Encyclopedia of Women Composers/ 2end ed. rev. and enl. New York: Books & Music USA, 1987.
25. Cyr M. *Representing Jacquet de La Guerre on Disc: Scoring and basse continue: Practices, and a New Painting of the Composer*. Early Music 32, no. 4. 2004. L. 549–567.
26. Friedland B. *Louise Farrenc, 1804–1875: composer, performer, scholar*. Ann Arbor: UMI Research Press, 1980.
27. Hensel Fanny. *Ausgewählte Lieder für Singstimme und Klavier* / herausgegeben von Annette Maurer. Wiersbaden-Leipzig-Paris: Breitkopf & Härtel, 1993. Band 1. 60 s.
28. Hensel-Mendelssohn F. *Das Jahr: 12 Charakterstücke für das Forte-Piano/ herausgegeben von Liana Gavrila Serbescu und Barbara Heller*. Kassel: Eurore Edition, 1990. 52 s.
29. Hensel-Mendelssohn F. *Klavierquartet As-dur: Erstveröffentlichung*. Kassel: Eurore Edition, 1990. 56 s.
30. Kerr L. *Scarf dance: the story of Cecile Chaminade*. New York: Abelard Press, 1953. *Klavierstücke* / herausgegeben von Renate Hellwig-Unruh. by Robert Lienau Musikverlag. 1997. 47 s.
31. Kos Koraljka. *Dora Pejacevic*. Zagreb: The Croatian Music Information Centre, 2008.
32. Legras C. *Louise Farrenc, compositrice du XIX-e siècle. Musique au féminin*. Paris: Éditions de l'Harmattan, 2003.
33. Pejačević Dora. *Slavenska sonata za violinu i clasovir op.43 /uvod Radovan Lorković*. Zagreb: Gazothyliacium Musicae Croaticae, 2007. 42 s.

34. Pejačević Dora. *Sonata za violinu i klavir*, D dur, op.26 / predgovor Koralka Kos; uvodne napomene priredivača Maja Dešpalj-Begović. Zagreb: Gazothylacium Musicae Croaticaе, 1995. 30 s.
35. Schumann Clara. *Sämtliche Lieder* / herausgegeben von Joachim Drheim & Brigitte Höft. Weisbaden: Breitkopf & Härtel, 1991. 52 s.
36. Schumann Clara. *Concerto for Piano and Orchestra: Two Piano Score*. Philadelphia: Hildegard Publishing Company, 1993. 60 p.
37. Tardif C. *Portrait de Cécile Chaminade*. Montreal: Louise Courteau, 1993.
38. *The Life and Struggles of Our Mother Among the Saints*, Cassiane of Constantinople, Whose Memory the Holy Church Celebrates on the Seventh of September // *The Lives of the Spiritual Mothers: An Orthodox Materikon of Women Monastics and Ascetics* / trans. And compiled from the Greek of the Great Synaxaristes of the Orthodox Church and other sources. Buena Vista, CO. 1991. P. 371–381.

References

1. *Album per pianoforte* (1990). Kraków: PWM. S. 76–82 (pro M.Szymanowsku).
2. Belza, I. F.(1956). *Maria Szymanowskaia* / pod. red O.E. Levaszovoj. M.: izd-vo Akademii nauk SSSR, 186 s.
3. *Zhenshchinu-kompozitoru: ot Klaru Szuman do Valentinu...* URL: <https://weekend.rambler.ru/read/38912964-zhenshchiny-kompozitory-ot-...>
4. *Zhenshchinu-kompozitoru*. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki>
5. Zhurbin, Aleksandr. *Sem iskusstv*. URL: <https://7iskusstv.com/Nomer2/Zhurbin1>
6. Ivanova, S.V. *Neizvestnue zarubezhnue zhenshchinu-kompozitoru XIX veka* // *Izvestia Nauchnogo Samarskogo tcentra Natsionalnoi Akademii nauk : Iskusstvovedenie*. T.12. №5, 2010. S. 251–254. URL: <https://cyberleninka.ru/article/neizvestnye-zarubezhnye-zhenshchiny-kompozitory-xix-veka>
7. Kolkpakova, Tatiana. «*Damskaja muzyka*» *pri frantsuzskom dvore ...* URL: <https://www.docsity.com>
8. Landi, Elizabet (2013) *Tajnaia zhuzn velikikh kompozitorov: Pravdivue istorii ob ubijstvakh, buntakh i razbitukh serdtcakh* / perev. V.Grigorieva. M.: Kniznuzj klub 36.6.
9. *Marsh Fanni Mendelson*: Personalnuzj blog Margaritu Gorskich. URL: <https://www.mgorskikh.com/14-culture/16253-marsh-fanni-mendelson>
10. Melnikova I. (2001) *Pushkin i «tcaritca zvukov»* // *Tcarskoselskaja gazeta*. Vtornik. 27 noiabria. № 135 (9309).
11. Morozova, D. (2004) *Lingua ignota Childegardu Bingenskoi* // *Duch I litera*. №13–14. S.446–463.
12. *Nezasluzhenoz zabutue: 7 vudaiushchikhsia zhenshchin...* URL: <https://www.wonderzine.com/music/224250-women-composers>
13. Pushkin, A. (1975) *Kamennui gost* // *Sobr.soch.:* т.4. M.: Khud.lit-ra. S. 289–319.

14. *Russko-polskie sviazi (1963)* Stati I materialu / pod.red. I.Belzu. M: Muzgiz. 454 s.
15. *Sesil Chaminad*. URL: <https://sagittario.livejournal.com>
16. *Fanni Mendelson i ee mehta*. URL: <https://iskusstvo-zvuka.livejournal.com>
17. Adrienne Fried Block (1998) *Amy Beach, Passionate Victorian: The Life and Work of an American Composer, 1867–1944*. Oxford University Press.
18. Block, Adrienne Fried (2006) *Amy Beach*. Grove Music Online ed. L. Macy
19. Brown, Jeanell Wise (1994) *Amy Beach and Her Chamber Music: Biography, Documents, Style* Metuchen, NJ: The Scarecrow Press.
20. Boroff, E.(1966) *An introduction to Elisabeth-Claude Jacquet de la Guerre*. Brooklyn: Institute of Mediæval Music.
21. Cessac, C. (1995) *Elisabeth Jacquet de La Guerre: Une Femme Compositeur Sous le Règne de Louis XIV*. Paris, Arles: Actes SudPrint.
22. Citron, M. (1988) *Cécile Chaminade: a Bio-Bibliography*. Connecticut: Greenwood Press.
23. Citron, M. J. (1986) *Women and the Lied, 1775-1850 // Women making music: The western art tradition, 1150–1950 / Ed. by Jane Bowers and Judith Tick*. Urbana, Chicago. P. 234–242.
24. Cohen, A.I. (1987) *International Encyclopedia of Women Composers /2end ed. rev. and enel*. New York: Books & Music USA.
25. Cyr, M. (2004) *Representing Jacquet de La Guerre on Disc: Scoring and basse continue: Practices, and a New Painting of the Composer*. *Early Music* 32, no. 4. L. 549–567.
26. Friedland, B. (1980) *Louise Farrenc, 1804–1875: composer, performer, scholar*. Ann Arbor: UMI Research Press.
27. Hensel, Fanny (1993) *Ausgewählte Lieder für Singstimme und Klavier / herausgegeben von Annette Maurer*. Wiersbaden-Leipzig-Paris: Breitkopf & Härtel, Band 1. 60 s.
28. Hensel-Mendelssohn, F. (1990) *Das Jahr: 12 Charakterstücke für das Forte-Piano/ herausgegeben von Liana Gavrilă Serbescu und Barbara Heller*. Kassel: Eurore Edition. 52 s.
29. Hensel-Mendelssohn, F. (1990) *Klavierquartet As-dur: Erstveröffentlichung*. Kassel: Eurore Edition. 56 s.
30. Kerr, L. (1997) *Scarf dance: the story of Cecile Chaminade*. New York: Abelard Press, 1953. *Klavierstücke/ herausgegeben von Renate Hellwig-Unruh*. by Robert Lienau Musikverlag. 47 s.
31. Kos, Koraljka (2008) *Dora Pejacevic*. Zagreb: The Croatian Music Information Centre.
32. Legras, C. (2003) *Louise Farrenc, compositrice du XIX-e siècle. Musique au féminin*. Paris: Éditions de l'Harmattan.
33. Pejačević, Dora (2007) *Slavenska sonata za violinu i clasovir op.43 /uvod Radovan Lorković*. Zagreb: Gazothyliacium Musicae Croaticae. 42 s.

34. Pejačević, Dora (1995) *Sonata za violinu i klavir*, D dur, op.26 / predgovor Koralika Kos; uvodne napomene priredivača Maja Dešpalj-Begović. Zagreb: Gazothylacium Musicae Croaticaе. 30 s.
35. Schumann, Clara (1991) *Sämtliche Lieder* / herausgegeben von Joachim Drheim & Brigitte Höft. Weisbaden: Breitkopf & Härtel, 52 s.
36. Schumann, Clara (1993) *Concerto for Piano and Orchestra: Two Piano Score*. Philadelphia: Hildegard Publishing Company, 60 p.
37. Tardif, C. (1993) *Portrait de Cécile Chaminade*. Montreal: Louise Courteau.
38. *The Life and Struggles of Our Mother Among the Saints*, Cassiane of Constantinople, Whose Memory the Holy Church Celebrates on the Seventh of September (1991) *The Lives of the Spiritual Mothers: An Orthodox Materikon of Women Monastics and Ascetics* / trans. and compiled from the Greek of the Great Synaxaristes of the Orthodox Church and other sources. Buena Vista, CO. P. 371–381.

Molchanova Tetiana – Doctor of Art Criticism, Professor, Head of the Concertmaster's Department, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine). E-mail: prof@molchanova.pro
ORCID 0000-0002-9187-0196

Women-composers: the gender politics of the time

The article is devoted to an overview of the composing and performing art of women composers of the different countries and epochs. The state of female musical creativity of XVI-XIX centuries is analyzed with an emphasis on raising interest in this issue because of their high level of professional skills and the prominent role of cultural and educational activities in the musical life of their time. The conditions, oriented on actualization of motivational orientation of studying their composer heritage in the context of preparation of concert pianists and students of other performing faculties using all the resources of the learning process, are identified and substantiated.

The purpose of the article is an attempt to analyze women's composer creativity, which is one of the least studied in musicology, to determine the performing, pedagogical and compositional principles of each, historical and practical significance, the problem of typology of their musical professionalism, the algorithm of acquaintance with the status of women and gender politics of that time, which are the basic concept of understanding their cultural and educational activities and determining a significant role in music culture at their time.

The methodology of system analysis was applied, which combined the following methods: analytical (reconstruction of general picture of vital and creative way of not popular women-composers of different countries and

epochs on the basis of articles, explanatory messages to musical collections and resources of the internet); comparative (for the analysis of their composer's work with the aim of lineation of the personal interest by this theme for lack of the proper attention to this division of musicology), observation and self-observation method (own pedagogical analysis and experiment : guidance of the creative project «The not-popular women-composers» from 2011, in the context of which – introduction in the educational process of students and master's degrees in the concertmaster class of the Lviv Mykola Lysenko National Music Academy, the Department of Music of the J.Dlugosza University (course «Warsztaty Artystyczne», studt «zespół kameralny», Poland, Częstochowa) of work of these composers and implementation them on the stage.

The need to review the attitude to this problem was stated. Based on the argumentation, the cultural and educational activities of women composers have been rethought and their important role in the musical culture of their time has been identified. An analysis of their creative heritage is made, which can be a material for introducing into the training course of the concertmaster class, as well as solo and chamber singing classes, instrumental classes of music institutions of secondary and higher education with the purpose of expanding worldviews, enriching the repertoire of performers.

Key words: *not-popular women-composers, prohibition for performances and studies, home musical carrying out, education, priority directions of composition.*

Стаття поступила до редакції 12.12.2020, прийнята до друку 12.01.2020.

УДК 78.27

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2020.46.332.343>

Марія Герєга

ДИДАКТИЧНА ТВОРЧИСТЬ ОКСАНИ БІРЕЦЬКОЇ В КОНТЕКСТІ

ЇЇ КУЛЬТУРНО-ОРГАНІЗАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ

Герєга Марія Михайлівна – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів (Україна). E-mail: mariaherega@ukr.net

ORCID 0000-0002-9895-259X

Дидактична творчість Оксани Бірецької в контексті її культурно-організаційної діяльності

Завданням даної розвідки є розглянути специфіку ознак дидактичної творчості О. Бірецької в контексті середовища, яке сформувало її світогляд та її соціокультурної реалізації. Методологія дослідження полягає у використанні теоретичного та структурно-системного методів при аналізі джерел та зразків дидактичного репертуару різних авторів; компаративного – при дослідженні особливостей індивідуального авторського стилю як підстави опанування технічних та звукотворчих завдань.

Наукова новизна полягає у тому, що автором вперше проаналізовано взаємозумовленість запитів регіонального українського соціуму та потенціалу багажовекторної самореалізації фахового музиканта, зокрема у галузі створення виконавсько-дидактичного репертуару для піаністів. Розглянуто його особливості і художньо-творчі завдання з позицій опанування в класі загального і спеціалізованого фортепіано.

Дидактичний доробок О. Бірецької є логічним продовженням її культурно-громадських позицій – максимальної активності у розвитку фахово-музичних і світоглядно-просвітницьких завдань. Її творчий шлях – постійна праця над власним професійним рівнем і прагнення реалізуватися для розвитку і забезпечення інтересів громади. Педагогічна творчість Оксани Бірецької переконує в прагненні авторки з одного боку – надати національних орієнтирів типовим жанрам європейської академічної музичної культури із застосуванням актуального музичного словника, з іншого – продемонструвати вільне володіння жанровим моделями та стильовими рисами у процесі роботи з фольклорним матеріалом. Це демонструє суголосність її композиторських і педагогічних цілей дидактичним творам Н. Нижанківського, І. Соневицького, М. Кравців-Барабаш, С. Туркевич, А. Рудницького та інших видатних представників міжвоєнного двадцятиліття.

Продемонстрований підхід дає змогу індивідуально формувати найдоцільніший комплекс творів, який допоміг би поступово нароцувати і розвивати естетичний та виконавсько-інтерпретаційний потенціал учня, його спроможність вирішувати художні завдання і долати технічні труднощі. А усвідомлення й пізнання життєвого і творчого шляху авторки творить сприятливе підґрунтя для формування національно-громадянської позиції і історичної пам'яті. Запорукою успіху є залучення в роботу різностильового і

різножанрового репертуару з можливістю виокремлення окремих мініатюр чи, навпаки, моделювання сюїтно-циклічних структур.

Ключові слова: *соціокультурні запити, національно-світоглядні позиції музична регіоналістика, дидактичний репертуар, інтерпретаторські завдання, звукотворчі аспекти.*

Постановка проблеми. Поряд з розвитком художнього мислення і технічно-виконавської бази, серед завдань фахової підготовки митця важливими є формування засад національної свідомості та історичної пам'яті. Цінною складовою у формуванні репертуарного багажу для загального і спеціалізованого фортепіано є залучення напрацювань досвідчених українських виконавців-педагогів минулого. Коли ж автор дидактичного музичного твору є вихідцем з важливих музично-фахових осередків, організатором культурного життя краю, просвітником, концертуючим виконавцем і композитором, його діяльність і творчість може послужити цінним прикладом для формування особистості учня. З цього огляду постать Оксани Бірецької-Озаркевич є показовою.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творча діяльність і композиції суспільно-культурної діячки, піаністки, композиторки та педагога Оксани Бірецької ще чекають на своє ґрунтовне дослідження. Більшість матеріалів, присвячених різним аспектам її діяльності мають краєзнавчий і довідниково-енциклопедичний характер. Низку популярно-просвітницьких розвідок в контексті регіоналістики (зокрема, культурного життя Городка міжвоєнного періоду) здійснили Оксана Паламарчук [8–12] і Роман Горак [5], ім'я діячки фігурує в дослідженнях жіночого руху (Марта Богачевська-Хомяк) [2] і контексті діяльності хорових товариств Галичини (Мар'яна Ферендович [13] і Наталія Кобрин [7]). Характеристики фахових критеріїв її музичної діяльності містять оглядові статті Оксани Дітчук [6] та Тетяни Воробкевич [4], побіжно її ім'я згадується в статті Василя Барвінського, присвяченій Марії Криницькій [1]. Отже за наявності численних джерел можна скласти уяву щодо багатогранності та масштабу внеску культурно-громадської діячки в життя українців Галичини середини ХХ століття, проте спеціальні музикознавчі дослідження її виконавської, педагогічної праці та композиторського доробку знаходяться на початкових стадіях.

Мета роботи. Завданням даної розвідки є розглянути специфіку ознак дидактичної творчості О. Бірецької в контексті середовища, яке сформувало її світогляд, та її соціокультурної реалізації.

Виклад основного матеріалу. Творчість піаністки Оксани Бірецької-Озаркевич (1890–1959) нерозривно пов'язана і зумовлена її походженням, освітою, суспільною ангажованістю та практичними потребами. Донька шанованого юриста, члена Союзу українських адвокатів, громадського діяча Лонгина Озаркевича та Олександри Озаркевич-Бажанської – концертуючої піаністки і концертмейстерки, випускниці консерваторії Галицького музичного товариства, вона з дитинства була в центрі культурного і громадського життя Городка. Після смерті матері формуванням її особистості і освітою опікувався дідусь по материнській лінії, Порфирій Бажанський – священник, композитор, фольклорист, автор підручників з музично-теоретичних дисциплін. Проживаючи у його домі у Львові, вона здобула якісну фахову освіту у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка: у класах Олени Ясеницької-Волошинової та Марії Криницької (1913). Випускниця Віденської консерваторії М. Криницька тривалий час зберігала реноме педагога з потужним методичним потенціалом. Відзначаючи її заслуги Василь Барвінський підкреслював: «Помітний слід в історії української піаністики залишила педагогічна діяльність Марії Криницької. Пропрацювавши у Вищому музичному інституті понад 30 років (1903–1935), Криницька виховала багатьох учнів, які в майбутньому відіграли важливу роль у музичному житті Галичини, серед них: Н. Нижанківський, М. Колесса, Л. Туркевич, О. Бандрівська, О. Бірецька, Г. Лагодинська, Н. Кміцикевич [1, с. 16] та інші.

У період подій першої світової війни, перебуваючи у вимушеній еміграції, О. Бірецька вдосконалювала майстерність у Віденській академії музики та відтворчого мистецтва (клас Є. Лялевича) у 1914–1918 роках.

Після повернення в рідне місто, тогочасна її музично-громадська діяльність включала диригентську працю з хором «Львівського бояна», а повоєнна – як очільниці курсів громадського виховання молоді у «Просвіті». Разом з о. Артемієм Цегельським, (випускником ВМІ ім. Лисенка і прекрасним скрипалем) керувала хором «Союзу українок» в Городку, репертуар якого укладався на підставі вивчення маловідомих зразків фолькору (зокрема на гаївкові свята), була співорганізатором та членом журі місцевих хорових конкурсів.

Водночас з активною участю в мистецькому житті Городка, нерідко виступала у Львові як концертмейстер і солістка. Так, Н. Кобрин, дослідивши програми низки шевченківських концертів, наводить приклади участі в них городоцької піаністки: як солістки з виконанням Концерту № 3 Л. ван Бетовена в супроводі симфонічного оркестру 30 піхотного полку, творів Т. Лешетицького і транскрипцій Ф. Бузоні (1913), в її виконанні публіці були представлені концертні п'єси М. Лисенка і Ф. Мендельсона, акомпанемент до «Заповіту» В. Барвінського у виконанні хору «Львівський Боян» (1920) [7, с. 427–429], Т. Воробкевич вказує на її виступи як концертмейстерки зі скрипалем Є. Перфецьким, співачкою О. Любич-Парахоняк (1916), співаком О. Носалевичем (1918), в цій же програмі вона постала і як солістка – з творами Ф. Шопена та С. Борткевича [4, с. 39].

Прагнення створити передумови для фахового вишколу музикантів зумовило її ініціативу у відкритті експонованих класів Вищого музичного інституту ім Лисенка в Городку, де вона вела клас фортепіано, а від 1930 року – була управителькою. Філія містилась у власному домі родини, в ньому ж зупинявся С. Людкевич, навідуючись на творчі звіти-пописи до Городка.

Філії для С. Людкевича мали винятково важливе значення не лише як нові осередки фахової музичної підготовки, але й як платформи для організації і активізації концертно-виконавської діяльності в українському середовищі. Вона вела як силами учнів (у звітних концертах найсильніших вихованців – пописах елевів), так і через участь педагогів закладу і в збірних концертах-академіях патріотичного характеру та концертних програмах педагогів – суто академічних, просвітницьких, інструктивних чи тематичних.

Важливою є позиція керівництва ВМІ і щодо підсилення педагогічного складу регіональних осередків кращими фаховими силами, насамперед з числа тих, хто вдосконалював отриману на батьківщині спеціальну підготовку за кордоном (в Празі, Берліні, Відні, Варшаві, Кракові, Мілані, Женеві тощо) – цим забезпечувалась прогресивність методів навчання і концертної діяльності учнів і педагогів.

«Після повернення з Відня, де вони вдосконалювали свою піаністичну майстерність, ці молоді ентузіасти з готовністю беруться до роботи у себе на Батьківщині. Галина Лагодинська, Оксана Бірецька, Наталія Кміцикевич, Марія Віханська своєю наполегливою

і часто жертвовною працею у філіях Музичного інституту (Лагодинська працювала у Станиславові, Дрогобичі і Коломії, Бірецька – в Городку, Кміцикевич – в Надвірній, Віханська – в Золочеві) значно підняли рівень виконавства і музичної культури загалом у провінційних містах Галичини. Разом з тим, піаністки не полишали і виконавства» [6, с. 61].

Філія в Городку не будучи масштабною кількісно, втримувала досить високий рівень фахових вимог, а її педагоги та освічені й ініціативні аматори музичного мистецтва радо долучалися до доволі складних мистецьких проєктів. Управителька філії, прагнучи подальшого фахового росту, відвідувала майстеркласи Леопольда Мюнцера і Мар'яна Добмровського. У листі до С. Людкевича Оксана Озаркевич-Бірецька у 1926 році писала: «Будьте ласкаві, відпишіть мені, а я буду тішитися, як зможу знов брати активну участь в музичному життю» [9, с. 91].

Як для дидактичних потреб філії так і для святкових програм просвітнянських концертів управителька komponувала здебільшого фортепіанні композиції.

З приходом радянської влади, була депортована до Казахстану (1940), звідки повернулася у 1947 році завдяки старанням Василя Барвінського (якого за два роки чекало заслання до Мордовських таборів). У 1947–1957 роках як викладачка фортепіано працювала в музичних школах Львова (консерваторійній школі – тепер ЛССМШ ім. С. Крушельницької та ДМШ № 1).

В практичній діяльності нерідко використовувала п'єси власного укладу, в яких помітна суголосність до педагогічних позицій В. Барвінського. Його стараннями і за його ініціативи формувався український піаністичний дидактичний репертуар. Видатний композитор і педагог, директор ВМІ і очільник композиторської секції СУПрМу, націлюючи митців на його створення, акцентував на потребі таких композицій, в яких би поєднувалися яскрава, властива дитячій природі мислення образність, національний зміст, мистецька вартість, сучасна композиторська мова і враховувалися б художньо-технічні вимоги і потреби формування юного виконавця. Ці ж якості спостерігаємо в дитячих навчальних циклах Н. Нижанківського, А. Рудницького, В. Витвицького, З. Лиська, С. Туркевич, М. Кравців-Барабаш та ін.

Колеги і учні О. Бірецької засвідчують, як високо цінувала вона цикли В. Барвінського «Наше сонечко грає на фортепіані» та «Шість

мініатюр на українські теми». Розуміючи брак композиторської підготовки для втілення своїх творчих ідей, брала консультації у Романа Сімовича.

Нечисленні твори О. Бірецької склали основу збірки «П'єси для фортепіано», виданої у Львові в 2017 році в серії «Український педагогічний репертуар». У композиціях, які увійшли до збірки Оксани Бірецької, представлено цікаву жанрову палітру: поліфонічні твори («Прелюд», «Веснянка»), танці («Вальс», «Метелиця»), п'єси («Лірницька пісня», «Ноктюрн») і два варіаційних цикли на фольклорні теми. Незалежно від жанрових орієнтирів і типу програмності, вони здебільшого опираються на народнопісенний тематизм, в чому помітно слідування авторки педагогічним засадам Василя Барвінського.

Паралелі з творчістю В. Барвінського виникають і в самих програмних заголовках. Такою, зокрема, є перша композиція збірки «Лірницька пісня». Незважаючи на невеликий масштаб (31 такт) і помірний темп, вона ставить перед виконавцем доволі значні вимоги щодо темпохарактеру (*Andante, molto espressivo cantabile e rubato*), звуковедення (співвіднесення пластів мелодії і сонорного квінтового гла), відтворення ритмічного рисунку і його агогічного урельєфнення (складні градації насиченості звуку, філірування, інтонаційно-динамічне виведення альтерованих ступенів у високому регістрі – так званих кобзарських «желів», синтаксичні фермати та педалізація).

Приклад поліфонічного жанру «Прелюд» трактовано як інвенцію на тему народної пісні «Сонце низенько, вечір близенько». Композиція передбачає темпову варіативність (*Moderato/Allegro*) має тричастинну будову з яскравими тональними зміщеннями (*g-moll* гармонічний – *Es-dur*), де крайні частини опираються на двоголосний вертикальний контрапункт, а сама тема подається у прямому у інверсійному видах. З виконавських проблем тут відпрацьовуються паралельний і протилежний рух голосів з широкими інтервальними ходами у фігураціях, часта зміна рельєфу і фону.

Середній розділ є триголосним, де два голоси наділено комплементарною ритмікою, а третій є здебільшого тонічним органом пунктом. В ньому також ставляться завдання пластичного голосоведення середнього голосу при переході з руки в руку.

Яскрава концертна композиція «Метелиця» має народнотанцювальну основу. Написана в тричастинній

динамізованій репризній формі, вона пробудована на варіантному розвитку провідних інтонацій, властивому традиціям фольклорного інструментального музикування. Розділи наділено яскравим тональним контрастом (b-moll – Es-dur – B-dur-b-moll) з численними відхиленнями. До виконавсько-технічних завдань в ній належать одночасне поєднання різних типів туше (*legato*, *staccato*, *marcato*) і зміщення акцентуації, змінний масштаб фразування, збереження єдності паузованої мелодичної лінії басу, стрімка зміна виконавського діапазону в розвитку інтонаційного ядра (першого шістнадцяткового мотиву основної теми).

Середній розділ більш ритмічно монолітний, понизаний остинатною ритмічною формулою зі зміною співзвуч терцової та квартосекундової структури. Його інтонаційний контраст похідний, з крайніми розділами його ріднить зміщення акцентів і протиставлення *staccato* і *legato*.

Реприза має численні варіантні відмінності в тонально-гармонічному плані, способах розвитку інтонаційного начала, містить помітні елементи розробковості, які ведуть до генеральної кульмінації – вихревої коди в заключних 9-ти тактах (від *pp* до *ff*).

Поліфонічну групу доповнює п'єса «Веснянка», повністю витримана у канонічно-імітаційних проведеннях фольклорної теми з інтервалом в один такт, а також з горизонтально-контрапунктичними поєднаннями голосів. Кожне нове проведення починається одноголоссям в іншій руці, в новому напрямку розгортання мелодичного руху, з транспонуванням повторних проведенень теми в іншу теситуру. Ця п'єса містить чимало завдань для розвитку поліфонічного слуху при лаконізмі виразових засобів.

Яскравими жанровими ознаками наділено «Вальс». Це тричастинна форма, типова фактура, плинна мелодика широкого діапазону, яка наближена до стилістики *brillante*. Логічним є барвистий тональний план середнього розділу (C-dur – d-moll – G-dur – a-moll), тематизм якого ритмічно споріднений з основною темою в паралельно перемінному ладу (a-moll – C-dur).

Композицією концертного плану, адресованою виконавцям з достатнім розвитком виконавської техніки, ритмічним мисленням і готовим до звукотворчих завдань, є «Ноктюрн». Авторська ремарка (*Lento sostenuto e cantabile*, а також позначення *legato*) чітко орієнтують на послідовне дотримання рельєфності й безперевності мелодичної лінії, яка вінчає тришарову фактуру взаємодоповнення

шуманівського плану. Мелодика – лірико-епічна, пісенного типу, з альтерованими ступенями в верхніх регістрах. Фактура досить розвинена, з численними прихованими поліфонічними лініями і комплементарною ритмікою окремих пластів. Окрім голосоведння та римічних труднощів, композиція ставить вимоги гнучкого оволодіння педалізацією (півпедаллю та мерехтливою педаллю) на нюансових градаціях динаміки (*p – mp*).

Варіаційні цикли («Малі варіації на тему української народної жартівливої пісні» і «Варіації на тему української народної пісні “Ой, під гаєм, гаєм”») трактовано як вільні романтичні варіації з структурними, метричними, стильовими, фактурними і тональними контрастами, а також з прикладами жанрової та індивідуальної композиторської стилізації (*tempo a la Mozart, tempo di polka, alla polacca, adagio a la Bethoven*). Робота над ними підсумовує опрацювання римічних, звукотворчих, жанрових особливостей у великій розгорнутій формі.

Висновки. Дидактичний доробок О. Бірецької є логічним продовженням її культурно-громадських позицій – максимальної активності у розвитку фахово-музичних і світоглядно-просвітницьких завдань. Її творчий шлях – постійна праця над власним професійним рівнем і прагнення реалізуватися для розвитку і забезпечення інтересів громади. Педагогічна творчість Оксани Бірецької переконує в прагненні авторки з одного боку – надати національних орієнтирів типовим жанрам європейської академічної музичної культури із застосуванням актуального музичного словника, з іншого – продемонструвати вільне володіння жанровим моделями та стильовими рисами у процесі роботи з фольклорним матеріалом. Це демонструє суголосність її композиторських і педагогічних цілей дидактичним творам Н. Нижанківського, І. Соневицького, М. Кравців-Барабаш, С. Туркевич, А. Рудницького та інших видатних представників міжвоєнного двадцятиліття.

Література

1. Барвінський В. Марія Криницька: Некролог. *Українська музика*. 1938. № 1. С. 16.
2. Богачевська-Хомяк М. Білим по білому: Жінки в громадському житті України, 1884–1939. Львів: Український католицький університет, 2018. 520 с.
3. Бурачинська Л. Пам'яті української піаністки. *Наше життя*. Філадельфія. 1963. № 7. С. 3.

4. Воробкевич Т. Післямова. Оксана Бірецька. П'єси для фортепіано. Львів. 2017. С. 37–40.
5. Горак Р. Троє з Городка. *Олеся Бажанська, Лесь Мартович, Василь Загаєвич*. Львів: Априорі, 2014. С. 3–49
6. Дітчук О. Перші українські професійні піаністки Галичини. *Матеріали Семінару «Роль визначних особистостей – митців, діячів науки та культури у розвитку самосвідомості нації кін. XIX – поч. XX ст.»*. К., 2005. С. 58–66.
7. Кобрин Н. Традиції львівської музичної Шевченкіани: Шевченківські концерти за участю «Львівського Бояну». *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*. Вип. 25. 2015. С. 411–432.
8. Паламарчук О. Бірецька Оксана Лонгінівна. *Енциклопедія сучасної України*: у 30 т / ред. кол. І. М. Дзюба [та ін.]; НАН України, НТШ, Координаційне бюро енциклопедії сучасної України НАН України. К., 2003 – 2019.
9. Паламарчук О. Городоцькі образки в житті Станіслава Людкевича. *Станіслав Людкевич у спогадах сучасників* / Упоряд. З. Штундер. Жовква: Місіонер, 2010. С. 89–93.
10. Паламарчук О. Мистецькі триумфи й тернисті шляхи Оксани Бірецької. *Народна думка*. Городок, 2004. 24. IV. № 17; 8.V. № 19. С. 6.
11. Паламарчук О. «Просвіта» і просвітяни Городка: історичний нарис. Львів, 1998. С. 4–66.
12. Паламарчук О. Сповідь музикознавця. *Зона*. 2011. № 26. С. 178–180.
13. Ферендович М. Українські співочі товариства Львова та їх керівники (1900-1939 рр.). *Молодь і ринок*. 2011. № 2. С. 145–151.

References

1. Barvynskiy, V. (1938) Mariia Krynytska: Nekroloh. *Ukrainska muzyka*. № 1. S. 16 [In Ukrainian].
2. Bohachevska-Khomiak, M. (2018) Bilym po bilomu: Zhinky v hromadskomu zhytti Ukrainy, 1884–1939. Lviv: Ukrainskyi katolytskyi universytet [In Ukrainian].
3. Burachynska, L. (1963) Pamiati ukrainskoi pianistky. *Nashe zhyttia*. Filadelfia, № 7. S. 3 [In Ukrainian].
4. Vorobkevych, T. (2017) Pisliamova. *Oksana Biretska. Piesy dlia fortepiano*. Lviv. S. 37–40 [In Ukrainian].
5. Horak, R. (2014) Troie z Horodka. *Olesia Bazhanska, Les Martovych, Vasyl Zahaievych*. Lviv: Apriori. S. 3–49 [In Ukrainian].
6. Ditchuk, O. (2005) Pershi ukrainski profesiini pianistky Halychyny. *Materialy Seminaru «Rol vyznachnykh osobystostei – myttsiv, diiachiv nauky ta kultury u rozvytku samosvidomosti natsii kin. KhIKh – poch. KhKh st.»*. Kyiv. S. 58–66 [In Ukrainian].

7. Kobryn, N. (2015) Tradysii Ivivskoi muzychnoi Shevchenkiany: Shevchenkivski kontserty za uchastiu «Lvivskoho Boianu». Ukraina: kulturna spadshchyna, natsionalna svidomist, derzhavnist. Vyp. 25. S. 411–432 [In Ukrainian].
8. Palamarchuk, O. (2003) Biretska Oksana Lonhynivna. *Entsyklopediia suchasnoi Ukrainy*: u 30 t / red. kol. I. M. Dziuba [ta in.] ; NAN Ukrainy, NTSh, Koordynatsiine biuro entsyklopedii suchasnoi Ukrainy NAN Ukrainy. Kyiv [In Ukrainian].
9. Palamarchuk, O. (2010) Horodotski obrazky v zhytti Stanislava Liudkevycha. *Stanislav Liudkevych u spohadakh suchasnykiv* / Uporiad. Z. Shtunder. Zhovkva : Misioner. S. 89–93 [In Ukrainian].
10. Palamarchuk, O. (2004) Mystetski triumfy y ternysti shliakhy Oksany Biretskoi. *Narodna dumka*. Horodok. 24. IV. № 17; 8.V. № 19. S. 6 [In Ukrainian].
11. Palamarchuk, O. (1998) «Prosvita» i prosvitiany Horodka: istorychnyi narys. Lviv. S. 4–66 [In Ukrainian].
12. Palamarchuk, O. (2011) Spovid muzykoznavtsia. *Zona*. № 26. S. 178–180 [In Ukrainian].
13. Ferendovych, M. (2011) Ukrainski spivochi tovarystva Lvova ta yikh kerivnyky (1900-1939 rr.). *Molod i rynek*. № 2. S. 145–151 [In Ukrainian].

Gerega Mariia – Candidate of Art Criticism (PhD), Professor, Head of the Department of General and Specialized Piano, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine). E-mail: mariaherega@ukr.net ORCID 0000-0002-9895-259X

Didactic creativity of Oksana Biretska in the context of her cultural and organizational activities

The task of this investigation is to consider the specifics of the features of the didactic work of O. Biretska in the context of the environment that shaped her worldview and its socio-cultural implementation. The research methodology consists in the use of theoretical and structural-system methods in the analysis of sources and samples of didactic repertoire of different authors; comparative - in the study of the peculiarities of individual authorial style as a basis for mastering technical and sound tasks.

The scientific novelty is that the author for the first time analyzes the interdependence of the demands of the regional Ukrainian society and the potential of multi-vector self-realization of a professional musician, in particular in the field of performing performing and didactic repertoire for pianists. Its features and artistic and creative tasks from the standpoint of mastering in the classroom of general and specialized piano are considered.

O. Biretska's didactic work is a logical continuation of her cultural and social positions - maximum activity in the development of professional-

musical and ideological-educational tasks. Her creative path is constant work on her own professional level and the desire to be realized for the development and provision of community interests. Oksana Biretskaya's pedagogical work convinces in the author's desire on the one hand - to provide national guidelines for typical genres of European academic music culture with the use of current musical vocabulary, on the other - to demonstrate fluency in genre models and stylistic features in working with folklore material. This demonstrates the consistency of her compositional and pedagogical goals with the didactic works of N. Nyzhankivsky, I. Sonevytsky, M. Kravtsiv-Barabash, S. Turkevich, A. Rudnytsky and other prominent representatives of the interwar twentieth century.

The demonstrated approach allows to individually form the most appropriate set of works, which would help to gradually increase and develop the aesthetic and performance-interpretive potential of the student, his ability to solve artistic problems and overcome technical difficulties. And the awareness and knowledge of the life and creative path of the author creates a favorable basis for the formation of national-civic position and historical memory. The key to success is the involvement of different styles and genres of repertoire with the possibility of isolating individual miniatures or, conversely, modeling of suite-cyclic structures.

Key words: *socio-cultural inquiries, national-worldview positions, musical regionalism, didactic repertoire, interpretive tasks, sound-creating aspects.*

Стаття поступила до редакції 28.12.2019, прийнята до друку 28.01.2020.

УДК 78.471

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2020.46.343.354>

Любомир Мартинів

ХОРОВА СПРАВА ЯК СЕНС ПЕДАГОГІЧНОЇ І НАУКОВОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ІРИНИ БЕРМЕС (ДО 65-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)

Мартинів Любомир Ігорович – кандидат мистецтвознавства, Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка, Дрогобич (Україна). E-mail: liubomyrmartyniv26@gmail.com
ORCID 0000-0001-7826-3968

Хорова справа як сенс педагогічної і наукової діяльності Ірини Бермес (до 65-річчя від дня народження)

У статті охарактеризовано діяльність однієї з ключових постатей, багатогранно пов'язаних з вокально-хоровим мистецтвом Дрогобиччини, диригентки, доктора мистецтвознавства, професорки, завідувачки кафедри методики музичного виховання та диригування ДДПУ ім. І. Франка Ірини Бермес. Її досвід і фахові компетенції зумовили тривала педагогічна та диригентська практики, у її доробку - численні дослідження і розвідки, підручники, посібники, монографії, які розкривають вузькі, спеціальні проблеми та узагальнюють масштабні пласти наукового пошуку. Однак педагогічні, творчі та наукові напрацювання І. Бермес досі не були об'єктом наукового аналізу. Метою статті є виявити взаємозв'язки дослідницької й практичної діяльності Ірини Бермес із закоріненими традиціями хорового мистецтва регіону, конкретизувати їх джерела, напрямки й перспективи.

Будучи виплеканою в лоні Дрогобицької хорової школи як багатогранний фахівець, Ірина Бермес мала змогу засвоїти та осмислити особливості регіональної і національної хорових традицій. Дослідження широкої проблематики, пов'язаної з історією хорового руху, його соціокультурними запитами та викликами, практичним виконавством, фаховою підготовкою, здобутками хорових колективів і напрацюваннями визначних представників хорового мистецтва докорінно змінили уявлення про масштаби та суспільне значення аматорського хорового виконавства і роль музичної підготовки в освітньому процесі регіону. Маючи змогу поєднувати працю у фахових осередках різного рівня кваліфікації, І. Бермес має змогу не лише передавати свій досвід учням і студентам, але й розробляти стратегії тягlostі, послідовної та планомірної етапності фахової підготовки, розгортати нові перспективні напрямки наукової, просвітницької, мистецької роботи для прийдешніх поколінь діячів музичного мистецтва краю.

Ключові слова: хорове виконавство, фахова освіта, концертні традиції, музична регіоналістика.

Постановка проблеми. Хоровому мистецтву Дрогобиччини судилося винятково важливе місце в процесах національної самоідентифікації української громади Східної Галичини. Саме через нього реалізувалися процеси становлення традицій храмового співу, йому було відведено важливу роль в світському аматорському концертному виконавстві регіону і краю загалом, в системі навчальних дисциплін у народних школах, гімназіях, і, що найголовніше, в осередках фахової музичної освіти. Природно, що

вокально-хорове мистецтво було й залишається в авангарді соціокультурних запитів сьогодення, до цієї теми привернуто увагу численних дослідників історії творчих, виконавських і педагогічних процесів Дрогобиччини і Східної Галичини. Однією з ключових постатей, багатогранно пов'язаних з ними, є хорова диригентка, доктор мистецтвознавства, професорка, завідувачка кафедри методики музичного виховання та диригування ДДПУ ім. І. Франка Ірина Лаврентіївна Бермес. Її особистість і творча постать формувались в середовищі й під безпосереднім впливом видатних діячів хорової справи краю.

Аналіз досліджень та публікацій. Педагогічні, творчі та наукові напрацювання І. Бермес досі не були об'єктом наукового аналізу. Етапність щаблів фахової кваліфікації та еволюції дослідницької роботи певною мірою можна прослідкувати за низкою ювілейних видань, присвячених Дрогобицьким фаховим музичним осередкам: Дрогобицькій ДМШ № 1 [6], ДМК ім. В. Барвінського [3; 4; 7] та ДДПУ ім. Івана Франка [5], а також окремим персоналіям. Масштаб, напрямки і провідні сфери наукових зацікавлень можливо відслідкувати з численних фахових публікацій та монографічних видань [1; 2]. Поряд з цим, цінним джерелом конкретизації власних позицій, цілей та цінностей є інтерв'ю, здійснене автором даної розвідки – учнем досвідченої наставниці.

Мета статті – виявити взаємозв'язки дослідницької й практичної діяльності Ірини Бермес із закоріненими традиціями хорового мистецтва регіону, конкретизувати їх джерела, напрямки й перспективи.

Виклад основного матеріалу. Ірина Бермес є представницею музичної науки і педагогіки, професіоналізм якої сформовано в середовищі Дрогобича. Вона походить з родини, в якій не було ні педагогічної, ні виконавської традиції. Проте в її оточенні любили і знали українську народну пісню, а в рідних існували тісні контакти з мистецьким середовищем. Батько працював в одній установі з батьком Ореста Яцківа, тому відвідував всі концерти, які відбувалися в Дрогобичі, захоплювався Богданом Базиликутом, який вже тоді працював на кафедрі методики музичного виховання, співів та хорового диригування. Близькі стосунки були в сім'ї з Романом Сов'яком, який тоді працював диригентом у Дрогобицькому музично-драматичному театрі. Саме батько, зауваживши музичні здібності доньки, привів її на консультацію до директора музичної

школи Йосипа Гадяка. Музичну освіту вона розпочала як скрипалька у класах Людмили Ребрової, Людмили Хомишонок (яка паралельно працювала в музичному училищі і зуміла прищепити інтерес до інструменту).

В найбільшій мірі зацікавленням музичним фахом у шкільні роки І. Бермес завдячує Олександрю Георгійовичу Меркулову: «... людина надзвичайно широкої душі, який ставився до своїх учнів з великою любов'ю. Мені згадується, що я йшла на заняття із скрипкою, ну просто летіла, тому що він дуже гарно ставився до дітей, тонко підходив психологічно, з особливим пієтетом ставився до інструмента і оцю любов він прививав своїм учням. В його класі я завершувала музичну освіту. Пригадую твори, які він мені завжди перегравав перед тим, як включати до програми. Як він нас залучав до ансамблю скрипалів, як ... він працював з концертмейстером в класі, коли вже програма була готова. Тобто, він також відіграв не етапну, а дуже важливу роль у моєму становленні як музиканта»¹. О. Меркулов – онук відомого російського композитора і скрипаля, випускник класу Я. Сорокера в Дрогобицькому музичному училищі (яке закінчив у 1966 році). Від 1973 р. протягом чотирьох десятиліть з великим успіхом очолював струнно-смичковий відділ у Дрогобицькій ДМШ № 1, створив камерний оркестр та ансамблі. Серед його випускників Олена Слопак-Дадукевич, Роман Годевич, Богдан Ворончак, Володимир Гошко, Андрій Ковбасюк, Галина Кіндратишин та ін. [6].

Перед поступленням у виш протягом року Ірина Бермес брала уроки скрипки у Ореста Яцківа та консультації з диригування у Романа Сов'яка. Ці інтенсивні заняття дали змогу успішно вступити на омріяний музично-педагогічний факультет (в умовах конкурсу 3-4 особи на місце). Тут продовжувала навчання у класі скрипки О. Яцківа та класі хорового диригування, в учениці Миколи Колесси – Віри Орлюк, яка: «... на той час в музпеді була взірцевою викладачкою і вчитися у неї було дуже престижно. Вона надзвичайно творчо працювала. Мені пригадуються ті достойні програми, які я диригувала».

Важливими складовими її фахової освіти та культурного життя стали концерти камерного оркестру під орудою Я. Сорокера. Солістами з ним виступали сам керівник, Станіслав Чуєнко

¹ Тут і далі – цитати з особистого інтерв'ю з автором (м. Дрогобич, 14 травня 2018 р.).

(співзасновник ансамблю «Львівські музики», а від 1993 року – регент Катедрального хору «Покров» Української Греко-Католицької Церкви Покрови Пресвятої Богородиці і св. Андрія Первозванного в Мюнхені), Олександр Меркулов і Габрієла Бруншвік (випускниця класу скрипки Ужгородського музичного училища, яка вдосконалювала освіту в Дрогобичі). До яскравих мистецьких явищ студентських років належали концерти симфонічного оркестру, заснованого М. Бурбаном (зокрема виконання кантати М. Лисенка «Радуйся ниво неполитая»), лабораторний хор, яким керувала Л. Тучинська та факультетський хор під орудою З. Антонішака. «Мені доводилося співати у факультетському хорі під керуванням Зеновія Антонішака. Це був колектив, в якому відібрані кращі голоси ... Переспівали за ці роки надзвичайно багато творів різножанрових, різностильових і це також відіграло важливу роль в моєму становленні як музиканта... Серед колективів, які ще тут були, хочу назвати вокально-інструментальний ансамбль «Веселка», а також народний вокально-хореографічний ансамбль «Пролісок», в якому я 4 роки грала в оркестрі у партії перших скрипок. Тоді ним керував Ярослав Павлович Кулешко. Із закордонних поїздок була всього одна в Ульяновськ, це було на третьому курсі. А загалом концертували тут в регіоні, по Львівщині. Це були фольклорні програми у стилізованих костюмах, де ми відтворили фрагмент лемківського весілля, яке записав Василь Іванович Якуб'як. Тобто, життя студента було інтенсивним, тут можна було розвиватися». З наведеного очевидно, що досвідченими педагогами було створено освітній, практично-виконавський та креативно-формуючий оптимум для розвитку творчого потенціалу студентів: залучення до різнопланових форм концертного виконавства, забезпечення культурних потреб регіону у прийнятному для нього балансі репертуару, фахове опрацювання та актуалізація фольклористичних досліджень.

Після закінчення навчання І. Бермес за розподілом була скерована на педагогічну роботу в м. Богуслав Київської області, працювала як скрипалька в кількох виконавських колективах, зокрема виступаючи спільно з майбутньою зіркою Раїсою Кириченко. А після повернення в Дрогобич невдовзі продовжила навчання у ЛДК ім. М. В. Лисенка (клас диригування О. Сотничук). В майбутньому, вже з позицій чималого власного педагогічного й диригентського досвіду, талановита учениця напише розвідку

«Секрети педагогічної майстерності Олени Сотничук» (2013). Важливою для формування власних методичних та виконавських засад стала участь в хорі під орудою Богдана Завойського, ерудиція та мистецькі позиції формувалися на підставі лекцій Тамари Коноварт, Наталії Швець.

Після завершення освіти І. Бермес почала викладати на музично-педагогічному факультеті, а згодом по сумісництву – в Дрогобицькому музичному училищі. На початках роботи з хоровими колективами співпрацювала з Олегом Цигиликом, чий напрацювання значною мірою вплинули на кристалізацію власних методичних засад. На період її власної роботи в ДДМУ припадають кардинальні зміни репертуарних принципів, надалі притаманних диригентській школі Дрогобича як в індивідуальних класах диригування, так і в концертних програмах хорових колективів: насамперед, це орієнтація на різностильову та різножанрову національну та європейську світську й духовну хорову літературу (від давніх часів до сучасності), опанування яких поетапно ведеться за принципами дидактичної обумовленості рівнів складності.

Згодом, під впливом співпраці з кандидатом мистецтвознавства Л. Кияновською, розпочала власне наукове дослідження хорової культури Галичини, спрямоване насамперед на осмислення дрогобицької регіональної хорової традиції. Серед векторів наукового пошуку центральне місце займають регіонально-краєзнавча музично-мистецька проблематика, діяльність музично-хорових об'єднань в східній Галичині, музичне життя та фахова освіта Дрогобиччини, процеси професіоналізації музичного шкільництва, становлення осередків фахової освіти Дрогобиччини, діяльність і здобутки окремих діячів музичного мистецтва краю і дрогобицького регіону зокрема.

Усвідомлення значущості хорового руху у національному контексті, результати актуалізації і опрацювання значного пласту архівних документів, наукового доробку та музичних композицій діячів Дрогобиччини і Галичини зумовили захист кандидатської дисертації «Хорове життя Дрогобиччини першої половини ХХ ст. в контексті духовного розвитку Галичини» (2006) [2]. В цій праці центральну увагу приділено діяльності співочих товариств, хорових гуртків освітніх установ та культурно-просвітницьких товариств краю в контексті музично-освітніх процесів та виконавської практики, загально- та музично-освітніх осередків минулого і

сучасності у регіоні. Дослідницею докладно розкрито багатогранність діяльності регіональних хорових колективів товариства «Боян» у співставленні з осередками хорового мистецтва Львова та Перемишля. Цінним аспектом цієї роботи є розгляд діяльності Дрогобицького та Бориславського «Боянів», висвітлення їх концертних акцій у тогочасній пресі, серед дописувачів до якої постають фахові музиканти, диригенти-практики Станіслав Людкевич, о. Северин Сапрун, Богдан П'юрко, Степан Огороднік, Теофіл Дуб та ін.

Праця на кафедрі методики музичного виховання та диригування ДДПУ ім. І. Франка зумовила потребу методичного забезпечення навчального процесу. Сьогоднішня очільниця кафедри (від 2015 року) доктор мистецтвознавства, професор Ірина Бермес послідовно і багатогранно розробляє аспекти методики викладання диригування. Її авторству належать програми з курсу «Диригування», «Історія театру», «Методика викладання музичних дисциплін у ВНЗ», «Методика викладання диригування», посібник «Виховні засади хорового співу в процесі загального музичного виховання» (2013), формування навчально-методичних комплексів дисциплін «Історія музичного мистецтва» та «Соціокультурні виміри музичного мистецтва» (2019).

На кафедрі відкрито аспірантуру зі спеціальностей: «Мистецтво та культура» та «Музичне мистецтво». В цих напрямках реалізували свої наукові пошуки кандидати мистецтвознавства, доценти **Ірина Матійчин** (дисертація «Василіяньське піснярство кінця XIX – першої половини XX ст. як феномен галицької музичної культури», 2009) та Наталія Синкевич («Соціокультурні функції українського хорового мистецтва», 2012).

Дослідження історії хорового руху Дрогобищини і Галичини розгорнулося з подальшою проекцією на національний рівень (докторська дисертація «Український хоровий рух у контексті соціокультурних процесів XIX – початку XXI сторіччя») (2014) [1]. Зрозуміло, що названі дослідження є лише масштабним підсумуванням багатовекторної розробки дотичних проблем, адже в науковому доробку І. Бермес є посібники, монографії, численні публікації українською, російською, польською, англійською мовами у національних та зарубіжних фахових виданнях, присвячені надзвичайно широкому спектру питань хорової традиції: диригентським персоналіям Дрогобищини, Львова, Галичини,

України, педагогічним аспектам підготовки хормейстерів, історіографічним, суспільно-громадським та культурологічним ракурсам діяльності окремих хорових колективів та їх внеску в хорове мистецтво, хоровій творчості та репертуару, засадам музичного фестивального руху в Україні тощо.

Співпраця з Дрогобицьким державним музичним училищем ім. В. Барвінського (від 2016 року – Дрогобицький музичний коледж імені В. Барвінського), продовжується й досі, що зумовлює тісні творчі контакти з провідними фахівцями хорового мистецтва регіону. З хоровими колективами закладу працюють С. Дацюк, Н. Самокішин, Б. Бондзяк, М. Михаць, П. Гушоватий. Як самостійні одиниці у закладі функціонують хор піаністів, теоретиків та співаків (керівник – М. Гіряк, концертмейстер А. Гончарова), мішаний студентський хор, яким керує випускник училища та Львівського ВМІ ім. М. Лисенка, завідувач відділу хорового диригування коледжу – *Б. Бондзяк* та хор заочної форми навчання (його роботу очолює професор *І. Бермес*).

Тривалий час *І. Бермес* спільно з *В. Полюгою* входила до редколегії збірки матеріалів щорічної Міжнародної науково-практичної інтернет-конференції «Хорове мистецтво України та його подвижники», в контексті якої розглядалося надзвичайно широке коло виконавських, репертуарних, практично-диригентських, методичних, педагогічних, історичних аспектів вокально-хорової справи, її часто запрошують опонувати на захистах дисертацій з тематики музичної регіоналістики, хорового мистецтва, вокальної підготовки, музичної педагогіки.

Сьогодні доктор мистецтвознавства, професор (2016), завідувачка кафедри методики музичного виховання і диригування ДДПУ ім. І. Франка *Ірина Лаврентіївна Бермес*, характеризуючи *Genius loci* Дрогобича зазначає: «Оцінюю дуже позитивно. ... Я звичайно ж вважаю, що це місто дуже позитивно вплинуло (сама постать *Юрія Дрогобича*, відтак *Івана Франка* і багато-багато інших), створивши власне культурне, неповторне середовище, яке живить сьогодні і виконавців, і музикантів, бо на сьогодні ми їх маємо дуже-дуже багато». Мистецьке середовище сучасного Дрогобича вона вважає достатньо сприятливим для фахового зростання професійних музикантів: «Останнім часом гостем нашого міста був муніципальний камерний хор «Київ» під орудою *Миколи Гобдича*, державна академічна заслужена капела бандуристів України під

орудюю Юрія Курача. До речі, на днях вони знову приїжджають до Дрогобича. Пожвавилось і театральне життя в Дрогобичі, чимало постановок здійснив наш музично-драматичний театр ім. Ю. Дрогобича і це також дуже багато дає для студентів. Звичайно, хотілося, щоб такі концерти відбувалися якомога більше. В місті проводяться конкурси і фестивалі. Це і «Хваліте Господа з небес» і щорічний фестиваль, заснований ще Михайлом Бурбаном з ініціативи Володимира Грабовського «Струни душі нашої», Конкурс імені Северина Сапруна (теж з ініціативи М. Бурбана), ще чимало таких творчих ініціатив, які сприяють професійному піднесенню наших студентів».

Професорка також відзначає вагомість внутрішніх показів, змагальних акцій та гастрольних виступів як важливих факторів стимулювання творчої активності та результативності фахової підготовки: «Щорічно у нас на кафедрі відбувається конкурс диригентів, який дуже стимулює наших студентів. У нас також звітують студенти-вокалісти (фестиваль «Молоді голоси»). Дуже популярними є зустрічі з композиторами. Неодноразово нашою гостею була Богдана Михайлівна Фільц, ми готували програми з її творів. Позитивним є те, що на сьогоднішній день у нас діє багато творчих колективів, в яких задіяні студенти. Вони багато їздять за кордон, гастролують. Наша студентська хорова капела «Gaudeamus», яка цього року вже побувала в Австрії, зараз їде у Францію. Це конкурси різні, фестивалі, участь у церковних дійствах, де студенти чують спів хорових колективів з різних країн світу, знайомляться з репертуаром, знайомляться з виконавською манерою, з технікою виконавською і це дуже позитивно впливає на їхній ріст».

Висновки. Будучи виплеканою в лоні Дрогобицької хорової школи як багатогранний фахівець, Ірина Бермес мала змогу засвоїти та осмислити особливості регіональної і національної хорових традицій. Дослідження широкої проблематики, пов'язаної з історією хорового руху, його соціокультурними запитами та викликами, практичним виконавством, фаховою підготовкою, здобутками хорових колективів і напрацюваннями визначних представників хорового мистецтва докорінно змінили уявлення про масштаби та суспільне значення аматорського хорового виконавства і роль музичної підготовки в освітньому процесі регіону. Маючи змогу поєднувати працю в фахових осередках різного рівня кваліфікації, диригентка, викладачка і дослідниця І. Бермес має змогу не лише

передавати свій досвід учням і студентам, але й розробляти стратегії тяглості, послідовної та планомірної етапності фахової підготовки, розгортати нові перспективні напрямки наукової, просвітницької, мистецької роботи для прийдешніх поколінь діячів музичного мистецтва краю.

Література

1. Бермес І. Л. Український хоровий рух у контексті соціокультурних процесів ХІХ – початку ХХІ століття: дис. ... д-ра мистецтвознав.: 26.00.01. Дрогобич, 2014. 435 с.
2. Бермес І. Л. Хорове життя Дрогобиччини першої половини ХХ ст. в контексті духовного розвитку Галичини: дис... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Дрогобич, 2004. 207 с.
3. Бондзяк Б., Чумак Ю. Відділ хорового диригування: безкраїсть почуттів у злеті голосів. *Офіційний сайт Дрогобицького музичного коледжу імені В. Барвінського*. URL: <http://new.ddmu.org.ua>
4. Дрогобицькому державному музичному училищу ім. В.Барвінського – 60 / Упоряд. М. Ластовецький. Дрогобич: Коло, 2005. 80 с.
5. Історія Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка в іменах. Дрогобич: Коло, 2005. 224 с.
6. Кальченко С., Пилип'юк В. Наші випускники – наша гордість. До 45-річчя педагогічної та творчої діяльності викладача по класу скрипки Дрогобицької дитячої музичної школи № 1 Олександра Меркулова. *Галицька зоря*. 2012. 7 березня. URL: https://hal-zoria.io.ua/s200114/nashi_vipuskniki_nasha_gordist
7. Костів І. Дрогобицький музичний коледж імені Василя Барвінського в культурному житті України. *Дрогобицький краєзнавчий збірник*. 2017. Спец. вип. 3. С. 354-361. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/dkz_2017_Spets.vip.3_34

References

1. Bermes, I. L. (2014) *Ukrainskyi khorovyi ruh u konteksti sotsiokulturnykh protsesiv KhIKh – pochatku KhKhI stolittia: dys. ... d-ra mystetstvoznnav.: 26.00.01. Drohobych. 435 s. [in Ukrainian]*.
2. Bermes, I. L. (2004) *Khorove zhyttia Drohobychchyny pershoi polovyny KhKh st. v konteksti dukhovnoho rozvytku Halychyny: dys... kand. mystetstvoznnavstva: 17.00.03. Drohobych. 207 s. [in Ukrainian]*.
3. Bondziak, B., Chumak, Yu. *Viddil khorovoho dyryhuvannia: bezkraist pochuttiv u zleti holosiv. Ofitsiyni sait Drohobytzkoho muzychnoho koledzhu imeni V. Barvinskoho*. URL: <http://new.ddmu.org.ua> [in Ukrainian].
4. *Drohobytzskomu derzhavnomu muzychnomu uchylshchu im. V.Barvinskoho – 60 (2005) / Uporiad. M. Lastovetskyi. Drohobych: Kolo. 80 s. [in Ukrainian]*.
5. *Istoriia Drohobytzkoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka v imenakh (2005). Drohobych: Kolo. 224 s. [in Ukrainian]*.

6. Kalchenko, S., Pylypiuk, V. (2012) Nashi vypusknky – nasha hordist. Do 45-richchia pedahohichnoi ta tvorchoi diialnosti vykladacha po klasu skrypky Drohobytskoi dytiachoi muzychnoi shkoly № 1 Oleksandra Merkulova. *Halyska zoria*. 7 bereznia. URL: https://hal-zoria.io.ua/s200114/nashi_vipuskniki_nasha_gordist [in Ukrainian].

7. Kostiv, I. (2017) Drohobytskyi muzychnyi koledzh imeni Vasylia Barvinskoho v kulturnomu zhytti Ukrainy. *Drohobytskyi kraieznavchyi zbirnyk*. Spets. vyp. 3. S. 354-361. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/dkz_2017_Spets.vip.3_34

Lyubomyr Martyniv – Candidate in Art Criticism (PhD), Drohobych State Pedagogical University named after Ivan Franko, Drohobych (Ukraine). E-mail: liubomyrmartyniv26@gmail.com
ORCID 0000-0001-7826-3968

Choral affairs as the sense of Iryna Bermes' pedagogical and scientific activity (to the 65th anniversary of the birth)

The article describes the activity of one of the key figures, multifacetedly connected with the vocal and choral art of Drohobych region, conductor, doctor of art history, professor, head of the department of methods of music education and conducting DSPU. I. Franko Iryna Bermes. Her experience and professional competencies have led to long pedagogical and conducting practice, in her work - numerous studies and explorations, textbooks, manuals, monographs, which reveal narrow, special problems and summarize large-scale layers of scientific research. However, the pedagogical, creative and scientific achievements of the researcher, teacher and conductor have not yet been the object of scientific analysis. The aim of the article is to identify the relationship of research and practical activities of Iryna Bermes with the ingrained traditions of choral art in the region, to specify their sources, directions and prospects.

Raised in the bosom of the Drohobych Choral School as a multifaceted specialist, Iryna Bermes was able to learn and understand the peculiarities of regional and national choral traditions. Research on a wide range of issues related to the history of the choral movement, its socio-cultural needs and challenges, practical performance, training, achievements of choirs and the work of prominent choral artists have radically changed the perception of the scale and social significance of amateur choral performance and the role of music training, process of the region. Having the opportunity to combine work in professional centers of different qualifications, I. Bermes has the opportunity not only to share their experience with students, but also to develop strategies for longevity, consistent and systematic phased training, to develop new promising areas of scientific and educational, art work for future generations of musical artists of the region.

Key words: *choral performance, professional education, concert traditions, musical regionalism.*

Стаття поступила до редакції 24.01.2020, прийнята до друку 24.02.2020.

УДК 78.721

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2020.46.354.369>

Анна Утіна

ВИКОРИСТАННЯ АСОЦІАТИВНОГО МИСЛЕННЯ ПРИ ВИЗНАЧЕННІ ТРИЗВУКІВ ТА ЇХ ОБЕРНЕНЬ НА СЛУХ

Утіна Анна Миколаївна – кандидат мистецтвознавства, Початковий спеціалізований мистецький навчальний заклад «Костянтинівська школа мистецтв», Костянтинівка (Україна). E-mail: ramina.uan@gmail.com
ORCID 0000-0001-9502-3296

Використання асоціативного мислення при визначенні тризвуків та їх обертень на слух

В статті розглядається методика розвитку гармонічного слуху в учнів початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів, що спирається на механізми асоціативного мислення. Увагу зосереджено на методах слухового розпізнавання тризвуків, секстакордів та квартсекстакордів, наголошено на важливості їх цілісного сприйняття. Запропоновано для підкріплення слухових вражень зоровими використовувати героїв популярного серед сучасних дітей мультфільму «Мадагаскар», надано таблицю, що фіксує паралелі між фізичним та емоційним станом олюднених героїв мультфільму та фонізмом тих чи інших акордів.

*Обґрунтовано доцільність поєднання слухового розпізнавання акордів з вивченням англійської мови в межах інтегративного курсу «Музична грамота і англійська мова», розробленого автором статті. Знайдено слова-епітети, що віддзеркалюють почуття персонажів мультфільму «Мадагаскар» та встановлюють зв'язки між фонізмом кожного типу акорду та характеристиками емоцій: *nice, angry, kind, sad, happy, glad*. Описано спеціальні форми роботи, застосовані для включення асоціативного механізму: прослухування англомовних пісень та їх подальше розумування із паралельним роз'ясненням змісту незнайомих слів-емоцій; розпізнавання на слух емоцій, втілених у музиці, з одночасним застосуванням англійської лексики; закріплення вивчених*

слів через спів пісень з циклу «Емоції» та паралельною демонстрацією карток Г. Домана; виконання лінгвістичних та музичних вправ, спрямованих, з одного боку, на запам'ятовування відповідної лексики, з іншого, на формування «чистого» інтонування та ладових тяжінь; проектування англійських слів-емоцій на фонізм тризвуків та їх обернень. Запропоновано рекомендувати учням використовувати елементи театралізації в процесі слухового аналізу та, спираючись на технології мультисенсорного навчання, розмальовувати слова у кольори, що з ними асоціюються.

Ключові слова: *сольфеджіо, гармонічний слух, асоціативне мислення, тризвуки та їх обернення, інтеграція англійської мови та музики.*

Постановка проблеми. Широкий спектр можливостей, що відкриває перед нами асоціативне мислення, давно і плідно використовується у різних сферах життєдіяльності людини, в тому числі і у педагогіці. Асоціації, тобто поєднання нового з вже знайомим, часто стають інструментом пізнавальної активності, а для дітей – це найприродніший шлях розуміння складних явищ, які складають предмет навчання. У музичній педагогіці асоціативне мислення використовується як фундамент для вибудовування зв'язків між чутним та видимим, звуками та почуттями, художнім та життєвим досвідом. Активізація асоціативних процесів у виконавській практиці пробуджує творчу уяву та сприяє формуванню в свідомості учнів звукообразів, які повинні бути донесені до слухача. Ефективно може застосовуватися механізм асоціацій і в рамках вивчення музично-теоретичних дисциплін, зокрема, на уроках сольфеджіо з метою розвитку гармонічного слуху.

Одна з найважливіших тем музично-теоретичного циклу, що вивчається у початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах, – акорди. Цій темі присвячено багато уваги з боку викладачів, методистів та науковців. Численні дефініції дають уявлення про сутність поняття та еволюцію у його тлумаченні. Як приклад наведемо визначення Ю. Тюліна, що датується 1937 роком, та колективу харківських авторів, яке фігурує в «Українському словнику музичних термінів», надрукованому у 2008 році: «одночасне сполучення як мінімум трьох тонів, розташованих по терціях» [8, с. 19] та «комплекс тонів, який утворює конструктивно цілісну одиницю музичної тканини» [5, с. 7]. Досить різноманітними є і класифікації акордів, що спираються на структурні параметри:

терцієві та нетерцієві, однорідно-інтервальні та неоднорідно-інтервальні, терцієво-секстові, кварто-квінтові, секундові та змішані. Оскільки в початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладах вивчають тільки акорди терцієво-секстової структури, то надалі мова йтиметься лише про них.

Аналіз досліджень і публікацій. Більшість методистів-сольфеджистів наголошують на тому, що слухове розпізнавання акордів повинно базуватися на цілісності їх сприйняття. О. Давидова, зокрема, підкреслює наступне: «сприйняття гармонічних співзвуч повинно бути засновано на відчутті та впізнаванні їх за забарвленням звуку» [3, с. 42]. А. Барабошкіна і Н. Котікова дотримуються думки про те, що «до ознайомлення з інтервальною будовою акордів слід переходити лише після того, як вони будуть міцно засвоєні слухом», та застерігають від «мелодичного» способу слухового розпізнавання акордів: «При слуховому аналізі інтервалів та акордів, взятих у гармонічному звучанні, педагоги рідко звертають увагу на характер співзвуччя. Частіше вони орієнтують учнів на приспівування кожного звуку, що фактично не розвиває гармонічний слух і не знайомить з особливістю звучання кожного інтервалу чи акорду» [2, с. 78].

На необхідності розпізнавання акордів за їх індивідуально-характерним звучанням, тобто фонізмом, наполягає і Л. Масленнікова, вважаючи найважливішою умовою розвитку гармонічного слуху саме сприйняття акорду в його цілісності та нерозчленованості та підкреслюючи безпосередній зв'язок гармонічного слухання із певним емоційним відчуттям [4, с. 78].


Методам розвитку гармонічного слуху на початковому етапі музичного навчання присвячена дисертація Л. Самойлової [6]. Спираючись на експериментально перевірені дані, дослідниця доводить ефективність сприйняття музики у паралелі із зоровим асоціативним рядом. На її думку, одночасна демонстрація звукових та візуальних об'єктів, взаємопов'язаних емоційно та образно, забезпечує стійке запам'ятовування їх на основі асоціативного зв'язку. Враховуючи вік учнів, Л. Самойлова пропонує закріплювати «за кожним гармонічним елементом (інтервалом, акордом) <...> образ якогось казкового героя, що відображує характер його звучання» [6, с. 15].

Аналогічну позицію відстоювала і Валентина Миколаївна Ситнікова – викладач Костянтинівської школи мистецтв. Своєю

багаторічною плідною працею вона доводила, що трирічні учні визначають акорди на слух на тому ж рівні, що і випускники. Основа її методики полягала у використанні асоціативного мислення, яке допомагає учням запам'ятовувати акорди, спираючись на власні почуття та емоції. За цією методикою однією з перших навчалася і автор статті.

Мета статті – виявити можливості асоціативного мислення у слуховому розпізнаванні акордів терцієво-секстової структури та запропонувати прийоми практичного засвоєння тризвуків, секстакордів та квартсекстакордів в межах інтегративного курсу «Музична грамота і англійська мова», розробленого автором.

Виклад основного матеріалу. При засвоєнні акордів зазвичай в центрі уваги знаходяться два моменти: їх нотна фіксація та слухове розпізнавання. Техніка письмового запису тризвуків, секстакордів та квартсекстакордів передбачає наступну послідовність: спочатку визначення «скелету» акорду, тобто нот, з яких складається акорд – без знаків, а далі – підрахунок кількості півтонів в кожному інтервалі. Кількість напівтонів учні вивчають під час ознайомлення з таблицею «Інтервали»¹, що ж стосується слухового розпізнавання акордів, то для цього знати кількість напівтонів не обов'язково, адже в цьому випадку акцент зміщується на цілісність сприйняття, на фонізм співзвуччя. Як вже вказувалося вище, методисти застерігають від проспівування звуків акорду під час його звучання або відразу після цього, однак на підготовчій стадії роботи – при виконанні інтонаційних вправ – цей прийом може бути ефективним. Так, В. М. Ситнікова вважала доречним проспівування акордів (за аналогією з інтервалами) як початкових мелодичних зворотів відомих пісень. Створена нею асоціативна таблиця акордів мала наступний вигляд:

Акорд	Пісня	Почуття звуконаслідування	Зображення
B5/3	«Капитан, капитан, улыбнитесь»	«Ха-ха-чу я»	

¹ Про засвоєння інтервалів мова йшла у статті: Утіна А. М. Асоціативне мислення як провідний метод визначення інтервалів на слух. *Музикознавчий універсум: наук. зб. ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2020. Вип. 45. С. 28–44.

M5/3	«Подмосковные вечера»	«Мне грустно»	
B6	«Над полями, да над чистыми»	«Секстакорд»	—
M6	«Похоронный марш»	—	—
B6/4	«Лугом еду, коня веду»	—	—
M6/4	Приспів пісні «Любимый Джаз»	—	—

Діти, що навчалися за цією таблицею в період з 1993 по 2002 рік, не відчували розрив між власними пісенними вподобаннями та пропонованими вчителем, тому що приклади були взяті із концертного репертуару старшого хору, керівником якого була Валентина Миколаївна («Улюблений джаз»), з власного вокального репертуару викладача («Підмосковні вечори»), з номерів, обраних для дво-, три- та чотириголосного співу на уроках сольфеджіо та підбору акомпанементу. Природно, що майже за двадцять років вказані пісенні приклади втратили актуальність. Прагнення оновити музичні приклади в таблиці ініціювало звернення до пісенного матеріалу, який міститься у сучасних навчальних посібниках або вивчається дітьми на уроках музичної літератури в розділі «Український музичний фольклор»:

B5/3 – «Добрий вечір, дівчино»

M5/3 – «Десь тут була подоляночка», або «Туман Яром»

B6 – «Ой на горі цигани стояли»

M6 – «Вечір на дворі»

B6/4 – «І шумить, і гуде»

M6/4 – «Ой учора із вечора»

Однак в процесі підбору українських пісень виникла проблема відшукати автентичні зразки із інтонаціями зменшеного та збільшеного тризвуків, особливо на початку мелодій. До того ж, невирішеною залишалася проблема розвитку гармонічного слуху. Тож, було вирішено піти іншим шляхом та, використавши евристичний метод навчання, сконцентрувати увагу учнів на власних






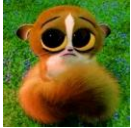


почуттях та емоційному стані під час прослуховування тривуччих акордів.

При сприйнятті звучання збільшеного та зменшеного тривучих більшість учнів зазначала, що вони відчувають певний дискомфорт. Розмірковуючи, чому збільшений тривуч отримав свою назву, учні використовували епітети *«широкий»*; *«надутий»*; *«такий, що вибухне»*; *«такий, що розкривається»*. На питання «чому розкривається акорд?» було надана логічну відповідь *«Тому, що йому спекотно»*. Тож, для позначення збільшеного тривучу використовуємо асоціацію *«Секотно»*, а зменшеного тривучу, по контрасту з цим, – *«Холодно»*. Як правило, учні демонструють жестами відчуття холоду та спеки, реалізуючи свої акторські здібності. Намагаємось відчувати саме забарвлення акорду, проспівувати *«Спе-кот-но»* або *«Хо-лод-но»* лише тоді, коли є труднощі із визначенням акордів.

Отримані слухові враження учнів пропонуємо підкріпляти зоровими. Перші кроки у поєднанні слухових та зорових асоціацій при визначенні акордів на слух були зроблені В. М. Ситніковою: як бачимо в таблиці, мажорний тривуч втілюється через образ доброго та позитивно налаштованого Кота Леопольда, а мінорний – через образ бешкетників-мишей з циклу мультфільмів *«Кіт Леопольд»*. Однак, як і у випадку з піснями, радянський мультфільм не викликає у сучасних дітей чітких асоціацій, тож, асоціативним джерелом було обрано героїв популярного сьогодні мультфільму *«Мадагаскар»*. Так, для позначення збільшеного та зменшеного тривучів доречним виявилось використовувати образи Глорії (товстенької бегемотихи) та Мелмана (жирафа з тонкою шиєю). Алекс – спритний лев, який завжди посміхається та дивує публіку акробатичними трюками, символізує мажорний тривуч, а Марті – зебра, який обожно розважатися, але часто сумує від нестачі уваги, – мінорний. За іншими героями мультфільму – лемурами Мортгом та королем Джуліаном – закріплено, відповідно, секстакорд і квартсекстакорд: вибір маленького лемура Морта для позначення секстакорду був обумовлений тим, що в основі акорду – інтервал терція, кварта ж, покладена в основу кварт секстакорду, має ширший діапазон і тому лемури Джуліан – «вищий» за Морта. Таким чином, звучання акорду має викликати в учнів зорову асоціацію та сприяти розвитку емоційного інтелекту (Emotion Quotient), тобто «вміння розуміти свої

і чужі емоції, вміння конструктивно їх висловлювати, розуміти почуття і переживання оточуючих» [7, с. 2].

Для проспівування акордів під час інтонаційних вправ були обрані почуття олюднених героїв мультфільму, їх фізичний та емоційний стан:

Позначення	Зображення	Позначення	Зображення
B5/3		M 5/3	
Мажорний тризвук		Мінорний тризвук	
«Посміхаюсь»		«Сумую»	
3б 5/3		Зм 5/3	
Збільшений тризвук		Зменшений тризвук	
«Спекотно»		«Холодно»	
B6		M6	
Мажорний секстакорд		Мінорний секстакорд	
«Стрибаю»		«Спіткнувся»	
B6/4		M6/4	
Мажорний квартсекстакорд		Мінорний квартсекстакорд	
«Ось і я, ось і я, ось і пісенька моя»		«Я хворів, не співав та по джунглях не гуляв»	

Розпізнавання акордів на слух на уроках сольфеджіо пропонується поєднувати з вивченням англійської мови. Доцільність інтеграції англійської мови та музично-теоретичних дисциплін вже обговорювалася автором в попередніх статтях¹. 3 01 вересня 2020

¹ Утіна А. М. Інтегративні зв'язки між англійською мовою і сольфеджіо. *Музичне мистецтво і культура: наук. вісник ОНМА імені А. В. Нежданової*. Одеса, 2018. Вип. 27, кн. 1. С. 320–323; Утіна А. М. Асоціативне мислення як

року в Костянтинівській школі мистецтв офіційно розпочалось викладання інтеграційного курсу «Музична грамота і англійська мова», розробником якого є автор статті. Впродовж чотирьох років (2016–2020), в процесі пошукової роботи, було зібрано матеріал, який став основою навчальної програми. Бесіди з батьками учнів-першокласників показали, що вони не тільки не забороняють своїм чадам відвідувати курс, а й приємно вражені можливістю вивчення музичної грамоти паралельно з іноземною мовою, володіння якою в наші дні є «*must have*» для кожної культурної людини. Тож, в рамках розробки методичного забезпечення предмету «Музична грамота і англійська мова» було вирішено продовжити роботу над створенням асоціативних таблиць з використанням англійської мови. Так само, як і у таблиці інтервалів, було знайдено слова-епітети, що віддзеркалюють почуття людини (на прикладів олюднених героїв мультфільму «Мадагаскар»), їх фізичний та емоційний стан. З метою використання таблиці в інтонаційних вправах кількість нот акордів узгоджено із кількістю складів, необхідних для проспівування акорду:

Позначення	Назва	Склад / кількість півтонів	Текст	Зображення
Triads				
Dur 5/3 Maj. 5/3	Мажорний тризвук Major triad	v3 + m3	I'm smiling	
		4 + 3		
moll 5/3 min. 5/3	Мінорний тризвук Minor triad	m3 + v3	I am sad	
		3 + 4		
aug. 5/3	Збільшений тризвук Diminished triad	m3 + m3	I am hot	
		3 + 3		
dim5/3	Зменшений тризвук Augmented triad	v3 + v3	I am cold	
		4 + 4		

Inversion of Triads			
Maj. 6	Мажорний секстакорд Major six-three chord	M3 + ч4	I am glad
		3 + 5	
min.6	Міжорний секстакорд Minor six-three chord	в3 + ч4	I am hurt
		4 + 5	
Maj. 6/4	Мажорний кварт секстакорд Major six-four chord	ч4 + в3	Look at me, look at me I'm so happy to be free
		5 + 4	
min.6/4	Міжорний квартсекстакорд Minor six-four chord	ч4 + м3	I'm so blue, I'm so blue I can't play I have a flu
		5 + 3	

Chords

Moderato *f* Andante *p* Lento *mf* Vivo *mp*

I am smi - ling I am sad I am hot I am cold

Inversion of Triads

5 Moderato *f* Andante *p*

I am glad! I am hurt

9 Vivo *ff*

Look at me, look at me, I'm so hap - py to be free!

12 Andante *mp*

I'm so blue, I'm so blue, I can't play I have a flue.

В наведеному музичному прикладі продемонстровані різновиди мелодичних рухів (вгору та вниз), темпова палітра (Lento, Andante, Moderato, Vivo), різнобарвність штрихів (staccato/legato) та нюансів (*mp*, *p*, *mf*, *f*). По-перше, це сприяє уникненню будь-якого кліше та, по-друге, допомагає вчителю розкрити та донести унікальність кожного акорду.

Метод вивчення звукового забарвлення співзвуч та одночасного засвоєння англійських слів з метою вільного оперування ними при створенні асоціацій дітям вже знайомий, адже ще у першому класі вони вивчали музичні звуки разом із буквами англійського алфавіту, якими їх прийнято позначати, паралельно запам'ятовуючи назви кольорів веселки, що зазвичай асоціюються з кожним із звуків гами. Тоді ж виявлялися та закріплювалися асоціативні зв'язки між уявленнями про конкретних тварин та звучанням певних регістрів, які виникають у дітей молодшого шкільного віку. Пізніше, у другому класі, знайомство з музичними інтервалами відбувалося через аналогії з мовою тварин у її англійській версії. Нарешті, при вивченні акордів пропонується встановлювати зв'язки між фонізмом кожного типу акорду та характеристиками емоцій: *nice, angry, kind, sad, happy, glad* тощо. Для включення асоціативного механізму пропонуються спеціальні форми роботи¹. Зупинимось на декількох з них.

1. Ефективним є прослухування англомовних пісень та їх подальше розучування із паралельним роз'ясненням змісту незнайомих слів, які позначають емоції. Так, наприклад, в пісні Д. Агая «A touch of blue» [11] слід привернути увагу учнів до слова *blue*, що означає синій колір, а також сумний настрій:

Oh, boo – hoo! (кахи-кахи)

Think I have a flu (Здається, я захворіла).

It's a nice day, but I can't play (Такий чудовий день, але я не можу гуляти),

I'm so blue (Мені так сумно).

З метою відповідності музичного матеріалу цілі уроку – засвоєнню інтонацій акордів – оригінальна мелодія пісні була змінена шляхом додавання мелодичних зворотів, побудованих по звуках M6/4:



¹Деякі з цих форм було розглянуто авторкою на обласному методичному занятті для викладачів музично-теоретичних дисциплін Донецької області у 2017 році. Відео-урок за темою «Особливості засвоєння емоційних позначень в музиці», проведений з учнями третього класу, які навчаються за восьмирічною програмою, зайняв I місце на V Всеукраїнському конкурсі-фестивалі музичного мистецтва «Art-Dominanta» (м. Харків, 2018) в номінації «Методична майстерність».

Тож, в процесі розучування пісні Д. Агая «A touch of blue» учні знайомляться із фразами, які передають фізичний та психологічний стан героїні пісні («I'm so blue», «I have a flue»), а також засвоюють інтонацію мінорного квартсекстакорду.

2. Наступним кроком можуть стати аналітичні вправи, а саме, розпізнавання на слух емоцій, втілених у музиці. Матеріалом пропонуємо обрати п'єси В. Соляникова «Годиннички» та «Пізня осінь». В першій з названих п'єс домінує світлий, радісний настрій, тож, вибудовуючи міжвидові мистецькі асоціації, пропонуємо дітям підібрати відповідне зображення з серії пейзажних ілюстрацій або закарбувати виниклі асоціації у власних малюнках. Попутно проводимо бесіду про емоції, що викликає музика, в якій світить сонечко: радість, щастя, веселощі. З метою закріплення на слух звучання тризвуків акцентуємо увагу учнів на останніх трьох звуках в партії лівої руки: *соль – сі – ре*, які складають великий тризвук (B5/3). Поєднуючи слухові та зорові враження учнів, викладач декілька разів грає цей акорд в гармонічному та мелодичному викладі, одночасно демонструючи на екрані зображення сонця (sun).

П'єсу В. Соляникова «Пізня осінь» прослуховуємо без попереднього оголошення її назви та з'ясовуємо, що цього разу виникають інші емоції – сум, нудьга, самотність, а небо в уявному пейзажі наразі затягнуте хмаринками. Викладач звертає увагу учнів на перший акорд – мінорний тризвук (M5/3), який утворюється завдяки органному пункту *ре – ля* в басу та нот *ля – фа – ля* в мелодії. Для закріплення отриманих слухових вражень, учні вслуховуються в звучання акорду та роздивляються екран зображення хмаринки (cloud).

Нарешті, підключаємо англійську лексику – слова *sun* та *cloud*, які вербалізують чутне та видиме, і після чергового прослухування п'єс В. Соляникова просимо дітей обрати адекватну до кожної з них характеристику: *sun* / *cloud* у «Годинничках», *sun* / *cloud* – у «Пізній осені». Задля міцнішого засвоєння використовуємо роботу із картками – збираємо слова «*sun*», «*cloud*» з перемішаних букв.

3. Знайомство зі словами-емоціями має бути поглиблено через пригадування раніше вивчених слів та додавання по їх переліку нових. Усі слова необхідно обговорити разом із емоціями, що ними позначаються. Результатом такого обговорення може стати умовний розподіл емоцій на позитивні та негативні:

Позитивні	Переклад	Негативні	Переклад
Щасливий	<i>Happy</i>	Сумний	<i>Sad</i>
Задоволений	<i>Glad</i>	Самотній	<i>Lonely</i>
Милий	<i>Nice</i>	Нещасливий	<i>Unhappy</i>

Вивчені слова доцільно закріпити через спів пісень з циклу «Емоції» (музика А. Утіної, вірші О. Пилипенко). Спів має супроводжуватися демонстрацією учнями карток Г. Домана, які ілюструють зміст емоції кожного віршу. Також англійські слова-емоції можна поєднувати з вже відомими словами, а саме, із назвами тварин, які вивчалися у першому класі, частково – під час знайомства з октавами та регістрами, частково – під час вивчення інших тем: наприклад, а *lonely dinosaur* (самотній динозавр), а *happy hippo* (щасливий бегемот), а *an envious bunny* (заздрисний заєць), *kind dog* (добрий пес), а *an angry squirrel* (розлючена білка), а *sad donkey* (сумний віслучок), а *interested cat* (дотушливий котик), а *glad rhino* (радісний носоріг):

4. Вивчені та повторені англійські слова слід закріпити двома різними способами: по-перше, через виконання лінгвістичних завдань, по-друге, музичних. Лінгвістичні завдання можуть являти собою, наприклад, складання слів-емоцій з окремих букв (*happy, sad*) або утворення словосполучень із фрагментів зображень (*Funny sun, Nice mice, Glad cat, Angry eagle, Charming child, Pink cow*):



Музичні завдання мають одночасно з засвоєнням нових англійських слів сприяти розвитку певних інтонаційних та слухових навичок. Так, обираючи пісенний матеріал, слід враховувати, з одного боку, наявність у поетичному тексті відповідної лексики, а з іншого, спрямованість на формування «чистого» інтонування та ладових тяжінь. Зокрема, вибір при вивченні теми «Емоції» пісень Д. Агая «Rain, go away» та «Early morning» обумовлений їх контрастним характером – сумним у першій пісні та веселим у другій. З метою формування асоціативного ланцюга «емоція – англійська лексика – фонізм трислуку» викладач надає учням запитання, відповіді на які дають змогу дійти висновку про зв'язок між фразою «I am sad» і звучанням M5/3 та фразою «I'm smiling» і

звучанням В5/3¹. Крім того, вибір вказаних пісень Д. Агая доцільним і з іншою причини – тематичної «незалежності» вокальної та фортепіанної партій: партія фортепіано тут не дублює вокальну мелодію, що є корисним засобом розвитку слуху, на думку деяких методистів, як то, наприклад, А. Барабошкіної та Н. Котікової [2].

5. Від знайомства зі словами-емоціями на прикладі музичних творів нитка безпосередньо протягується до слів-емоцій, знайдених для розпізнавання тризвуків та їх обернень. Так, під час проведення слухового аналізу учням надаються наступні рекомендації:

- при відповіді, який саме акорд звучить, використовувати елементи театралізації – зобразити мімікою або рухами психологічні (happy, sad, glad, blue, lonely) або фізичні (hot, cold, hurt, a flue) стани. Зокрема, для позначення акордів, увага на яких акцентувалася при вивченні англомовних пісень та прослуховуванні п'єс В. Соляникова використовуємо наступні слова-емоції: В6/4 – «happy», М5/3 – «sad», В6 – «glad».

- спираючись на технології мультисенсорного навчання (TPR), запитувати в учнів: в який колір слід розмалювати слова? Зазвичай, слова, які мають всередині букву «А», синестетами змальовуються червоним кольором, а ті, що мають «О» – жовтим. Але сенсорні асоціації здебільше індивідуальні, тому отримані відповіді дадуть змогу підкреслити оригінальність та унікальність особистості кожного учня.

- наприкінці уроку учням пропонується надати зворотній зв'язок – висловити свої враження від уроку через лексику за темою «Емоції», «Фізичні стани». Найбільш вживані варіанти відповідей дітей: «I am glad», «Look at me, look at me I'm so happy to be free», «I'm smiling».

У такому синтезі конкретно-вербального та узагальнено-емоційного учням легше та природніше як вивчати англійські слова-

¹ Наведено запитання, що пропонуються дітям стосовно першої пісні: 1) Пісня про дощик сумна чи весела?(Сумна) 2) Як сказати «Сумна» англійською (Sad) 3) Яким чином герой може сказати, що йому сумно? (I am sad) 4) Чи можемо ми заспівати «I am sad» (мі-до-ля)? (Так, можемо. Між словесною та музичною фразою є згода). До другої пісні запитання аналогічні: 1) В другій пісні ранкове сонечко посміхається чи плаче? (посміхається) 2) Як ми можемо посміхнутися в текстовому повідомленні? (Завдяки смайлам) 3) Смайли – це «Посмішки» від англійського слова «Smile» 4) Чи можемо ми заспівати «I'm smiling» (до-ля-фа)? (Так, можемо. Між словесною та музичною фразою є згода).

емоції, так і визначати на слух гармонічні співзвуччя. Надалі цей синтез формуватиме основу для створювання музики до англломовних віршів із використанням вивчених тризвучних акордів.

Висновки. Опора на асоціативне мислення при визначенні тризвуків та їх обернень на слух є ефективним засобом розвитку гармонічного слуху, а зв'язок фонічного забарвлення акордів із певними емоційними станами та відповідною до цих станів англійською лексиною сприяє одночасному засвоєнню супутніх знань та навичок, зокрема, тих, що пов'язані із вивченням іноземної мови. Завдяки попередньому знайомству зі словами-емоціями на прикладі музичних творів учням легше та природніше вивчати слова-емоції, знайдені для співу тризвуків та їх обернень, а також засвоювати фонізм та звучання акордів в мелодичному викладенні. Надалі робота з акордами, словами-емоціями та героями-зображеннями продовжуватиметься у тональності. Особливо перспективними для розвитку дитини є творчі завдання, такі як підбір акомпанементу або створення мелодії, вони дають можливість відобразити пережиті дитиною почуття в музиці. До того ж, вміння висловлювати свої почуття робить дитину більш відкритою, комунікативною, сприяє формуванню вміння аналізувати свої емоції та фізичні стани.

Література

1. Аерова Ф. І. Практичні поради з методики викладання сольфеджіо. Київ : Державне вид-во образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1959. 64 с.
2. Барабошкина А. В., Котикова Н. Л. Некоторые вопросы воспитания музыкального слуха. *Вопросы методики преподавания в детской музыкальной школе*. Ленинград: Музыка, 1965. С. 65–78.
3. Давыдова Е. Сольфеджіо для 4 класса ДМШ. Методическое пособие Москва: Музыка, 1978. 78 с.
4. Масленкова Л. М. Интенсивный курс сольфеджіо. Санкт-Петербург : Союз художников, 2003. 174 с.
5. Очеретовська Н. Л., Цицалюк Н. М., Черемський К. П. Український словник музичних термінів. Харків : Атос, 2008. 178 с.
6. Самойлова Л. В. Развитие гармонического слуха на начальном этапе обучения музыке: автореф. дисс. ... канд. пед. наук. Екатеринбург, 2004. 21 с.
7. Токар Л. В. Емоційний інтелект як передумова розвитку успішної особистості: досвід роботи вчителя початкових класів. Орлове, 2019. 62 с.
8. Тюлин Ю. Н. Учение о гармонии. Москва: Музыка, 1966. 224 с.

9. Утіна А. М. Асоціативне мислення як провідний метод визначення інтервалів на слух. *Музикознавчий універсум: наук. зб. ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2020. Вип. 45. С. 28–44.
10. Утіна А. М. Інтегративні зв'язки між англійською мовою і сольфеджіо. *Музичне мистецтво і культура : наук. вісник ОНМА імені А. В. Нежданової*. Одеса, 2018. Вип. 27, кн. 1. С. 310–323.
11. Agay D. Denes Agay'dan Piyano Çalmayı Öğrenelim 1. Kitap. Porte Müzik Eğitim Yayınları. 2013. 72 с.

References

1. Aerova, F. (1959) Practical advice on methods of teaching solfeggio. Kyiv: Derzhavne vid-vo obrazotvorchoho mistectva i muzichnoï literaturi URSR, 64 p. [in Ukrainian].
2. Baraboshkina, A. & Kotikova, N. (1978). Some issues of music education. *Questions of teaching methods in a children's music school*. Leningrad: Muzyka. P. 65–78 [in Russian].
3. Davydova, E. (1978). Solfeggio for the 4th grade ChMSh. Toolkit. Moscow: Muzyka, 78 p. [in Russian].
4. Maslenkova, L. (2003). Solfeggio Intensive Course. Sankt-Peterburg: Sojuz hudozhnikov, 174 p. [in Russian].
5. Ocheretovska, N., Tsitsalyuk, N., Cheremsky, K. (2008). Ukrainian dictionary of musical terms. Kharkiv: Athos, 178 p. [in Ukrainian].
6. Samoilova, L. (2004). Development of harmonic hearing at the initial stage of learning music: abstract. diss. ... cand. ped sciences. Yekaterinburg, 21 p. [in Russian].
7. Tokar, L. (2019). Emotional intelligence as a prerequisite for the development of a successful personality: the experience of primary school teachers. Orlov, 62 s. [in Ukrainian].
8. Tyulin, Yu. (1966). The doctrine of harmony. Moscow: Muzyka. 224 p. [in Russian].
9. Utina, A. (2020) Associative thinking as a leading method of determining the intervals by ear. *Musicological universe: science edition of LNMA named by M.V. Lysenko*. Lviv, 2020. Issue 45. P. 28–44 [in Ukrainian].
10. Utina, A. (2018). Integrative links between English and solfeggio. *Music and culture: scientific A.V. Nezhdanova ONMA Bulletin*. Odessa, issue 27, vol. 1. P. 310–323 [in Ukrainian].
11. Agay, D. (2013). Let's Learn To Play Piano byfrom Denes Agay. Book 1. Porte Müzik Eğitim Yayınları: 72 p. [in Turkish].

Anna Utina – Candidate in Art Criticism (PhD), Primary specialized educational art institution «Kostyantynovka School of Arts», Kostyantynivka (Ukraine). E-mail: ramina.uan@gmail.com
ORCID 0000-0001-9502-3296

The using of associative thinking in determining triads and their hearing

The methodology of the harmonious hearing development of primary specialized art schools students, based on the associative thinking mechanisms is being discussed in the following article.

Attention is focused on the methods of auditory recognition of triads, six-three chords and six-four chords, the importance of their holistic perception is noted. It is proposed to reinforce auditory impressions with the visual ones using the characters of the popular american cartoon "Madagascar". A table that reflects the parallels between humanized cartoon characters' physical and emotional state and the phonism of certain chords is given.

The expediency of combining auditory recognition of chords with the study of English within the framework of the integrative course "Musical theory and the English Language", developed by the author of the article, is presented. Words- epithets portray the feelings of the characters of the cartoon "Madagascar" are found and connections between the phonism of each type of chord and the whole range of emotions: nice, angry, kind, sad, happy, glad are established. Special techniques used to turn on the associative mechanism are described:

- *learning unfamiliar words-emotions while listening to English-language songs;*
- *finding out emotions in music compositions while listening; using English to express different emotions;*
- *performing songs from the series "Emotions" and demonstration of G. Doman's cards;*
- *the implementation of linguistic and musical exercises aimed, on the one hand, to memorize the appropriate vocabulary, on the other, to form "pure" intonation and moods;*
- *the projection of English words-emotions on the phonism of triads and their conversions.*

It is proposed to recommend students using theatrical elements in the process of auditory analysis and, based on multisensory learning technologies, color the words that are associated with them.

Key words: *solfeggio, harmonic hearing, associative thinking, triads and their inversions, English and music integration.*

Стаття поступила до редакції 15.01.2020, прийнята до друку 15.02.2020.

УДК 78.21

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2020.46.370.389>

Жао Джін

ГЛОБАЛІЗАЦІЙНІ ВИМІРИ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ СХОДУ

Жао Джін – аспірант, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів (Україна). E-mail: 630258235@qq.com
ORCID 0000-0002-1370-3042

Глобалізаційні виміри розвитку музичної культури Сходу

Статтю присвячено розгляду сучасного процесу глобалізації у площині культури і музичної культури зокрема, виділено явище «культурної глобалізації». Розглянуто взаємообумовленість процесів глобалізації і регіоналізації, спостережено відбування у багатьох східних країнах переосмислення цілей та розуміння спрямовувань до «наздоганяння західної модернізації». У взаєминах країн Сходу і Заходу спостережено досягнення рівноправного партнерства, у цьому виділено Китай – державу, що з багатьох показників перетворилась на одного зі світових лідерів. Зауважено, що у ряду східних країн через релігійні, культурні, духовні та психологічні особливості суспільства зустрічається небажання повністю реалізувати західну модель масового споживання. Спостережено, що у рамках глобалізаційних процесів сучасності міжнародний культурний діалог посилює взаєморозуміння між народами та надає можливості кращого пізнання власного національного обличчя; що взаємний культурний вплив перш за все відображається у галузі мистецтва, тобто – у тій сфері, яка здатна легко та швидко поєднувати досвід різних культур.

Виявлено, що глобалізаційними вимірами розвитку музичної культури Сходу є зростання її взаємодії із Заходом, поступове зникнення колишньої концептуальної роз'єднаності спільнот Сходу і Заходу, заперечення європоцентричності світу, прагнення до об'єднання, спільності існування, а не протиставлення; відмінність культур Заходу (як підкреслення суверенітету творчої особистості і домінування її раціонального світосприйняття, свобода у творчих проявах) і Сходу (де виміром особистості є глибина переживань та уявлень щодо таємничих першооснов буття і розуміння самого себе). Підсумовано, що визначальні для цієї чи іншої цивілізації ознаки змінюються в залежності від того, що стає важливішим у кожен конкретний період історії. Таким чином, можемо говорити не про

вестернізацію Сходу або орієнталізацію Заходу, але про їх взаємопроникнення. На шляху ж створення універсальної світової культури передбачається не стандартизація і тотальність, а зняття бар'єрів між прагнучими одна до одної культур Сходу і Заходу.

Ключові слова: *глобалізація, глобалізаційні виміри, спільноти Сходу і Заходу, міжнародний культурний діалог, музичне мистецтво Китаю.*

Постановка проблеми. Сучасний процес глобалізації набуває все більш осяжного характеру та здійснюється в усіх сферах суспільного життя, у тому числі у культурній площині, а зокрема й у музичному мистецтві. Відзначаючи ступінь важливості культури в житті людства, у науковій думці усталювалось твердження, що з розширенням та збагаченням культурних стосунків, поширенням ідей, значень та цінностей у світі, глобалізація дає можливість музичним мистецтвам різних народів стати більш відомими і вийти за межі національної чи етнічної обмеженості, розуміти цінності музичної культури інших народів і гідно представляти музичне мистецтво власного народу.

Аналіз досліджень і публікацій. Відповідне дослідницьке поле представлено широким колом наукових праць, що допомагають розкрити різні грані проблематики глобалізаційних процесів у соціокультурному просторі. Це, перш за все, ряд праць культурологічного, філософського, філософсько-естетичного та соціологічного спрямування, присвячених проблемам історії, теорії та філософії культури, музичної культури ХХ-ХХІ ст. (проблеми модернізму і постмодернізму, взаємодії масової та елітарної культур, соціологічні та естетичні аспекти аналізу буття мистецтва, ін.). У їх числі праці: Т. Адорно («Філософія нової музики», 2001) [1], М. Бахтіна («Мистецтво і відповідальність», 1994) [2], В. Біблера («Від науковчення до логіки культури», 1991) [4], Г. Гадамера («Актуальність прекрасного», 1991) [7], В. Конен («Третій пласт», 1994) [9], Ж.-Ф. Ліотара («Стан постмодерна», 1998) [10], М. Хайдеггера («Буття і час», 1997) [19] та багатьох інших.

Істотним у дискурсі є блок наукової літератури, присвячений проблемам сучасного глобального суспільства. Теоретичні передумови осмислення глобальних тенденцій ХХ ст. було закладено авторами філософських та історіософських концепцій людини і культури В. Вернадським («Філософські думки натураліста», 1988) [6], Г. Чхаргішвілі («Та немає Сходу і Заходу немає», 1996) [19] та іншими вченими. Про формування нового комунікативного

середовища культури ХХ ст. писали В. Біблер [4] та Ю. Лотман [11], про новий етап глобалізації осмислено у працях У. Бека («Що таке глобалізація?», 2001) [3], Ю. Богуцького («Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації», 2005) [5] та ін.

З процесом глобалізації тісно пов'язані інформаційно-комунікативні тенденції розвитку сучасного суспільства. Цій проблематиці присвячені праці Ж.-Ф. Ліутара («Стан постмодерну», 1998) [10], Е. Саїда («Орієнталізм. Західні концепції Сходу», 2006) [17]. У дослідженнях цих учених аналізуються нові інформаційно-комунікативні технології, що зіграли значну роль у культурі ХХ ст. і нарощують свій потенціал сьогодні (масові видання, кабельне та супутникове телебачення, радіо, Інтернет, комп'ютерні канали, системи мобільного зв'язку, електронна пошта, цифрові технології, відео, мультимедіа та ін.). Чималу увагу вчені приділяють проблемам модернізації сучасного суспільства, осмисленню процесів інформаційного впливу нового полікультурного комунікативного середовища (інформосфери) на людину.

У дослідженнях виробилися різні визначення багатоаспектного поняття «глобалізації», яке сьогодні поступово виходить за межі суто економічних та ринкових категорій. На думку У. Бека глобалізація являє собою тотальний і загальний процес, що веде до формування суспільства та культури глобального типу, «не прив'язаного політичними кордонами або етнічними і традиційними культурними територіями локальності» [3, с. 289]. Глобалізацію вчений розуміє як процес формування єдиної спільноти і єдиної культури в масштабах усього людства, що складається, переважно, на базі науково-технічної революції та інтеграції різних сфер культурної комунікації людини (духовної, соціальної і мистецької).

Метою статті є проаналізувати виміри розвитку музичної культури Сходу в умовах глобалізації світової культури, вплив глобалізаційних процесів на розвиток музичного мистецтва Китаю, досягнути ознаки створення універсальної світової культури для східної і західної цивілізацій. Перспективи подальших досліджень обраної у статті теми полягають у застосуванні положень роботи при вивченні проблематики впливу процесів глобалізації на розвиток музичної культури Сходу і Заходу, зокрема музичного мистецтва Китаю, і можуть бути використаними при дослідницькій роботі.

Виклад основного матеріалу. Глобалізація (англ. *globalization*) – це процес всесвітньої економічної, політичної та

культурної інтеграції, а також – уніфікації, перетворення певного явища на таке, що стосується усієї Землі. Цей термін, з'явившись 1961 р., вперше у науковому обігу почав широко популяризуватися після публікації статті гарвардського професора економіки Теодора Левітта «Глобалізація ринків» (1983) [22] і не втратив своєї актуальності навіть по сорока роках. Американський учений характеризував термін як інтеграцію світових процесів у єдиному планетарному масштабі. Сьогодні глобалізація охоплює усі сфери діяльності і сам спосіб життя людства, і, як вказував Левітт, виражається у процесах «зміцнення зв'язків між усіма куточками планети та невпинного зростання інтенсивності цих зв'язків у всіх сферах людського буття» [22].

Упродовж XX століття процеси глобалізації охопили різні сфери життєдіяльності людини, активно впливаючи на сучасний соціум, економіку, творчість, політичне та культурне життя. У зв'язку з розширенням культурних контактів, міжнародного спілкування і в результаті – зближення культури між різними країнами, в сучасних світових процесах окремо виділилось явище «культурної глобалізації», яке активно проявляється, зокрема й у сфері музичної культури.

Дослідження цієї проблематики дозволяє зрозуміти і пояснити специфіку та своєрідність музичної культури XX – початку XXI ст., що обумовлена її вступом до нової фази свого розвитку, помітно відмінної від попередніх епох. Велика роль у цьому процесі належить науково-технічному прогресу, індустріалізації та урбанізації суспільства, виникненню електронних технічних засобів збереження і передачі інформації. В сучасній культурі тенденції до глобалізації музичного мистецтва особливо активізувалися, що робить необхідним їх пильне дослідження у контексті новітніх досягнень епохи постіндустріального суспільства, медіа та комп'ютерних технологій.

Поєднання перелічених факторів суттєво вплинуло на формування нового творчого мислення, що за допомогою синтезу творчості та техніки (винаходу електронних музичних інструментів, використання синтезованого звуку, штучних звукових систем) прямує шляхом значного розширення акустичних та часопросторових меж музики. Змінюються й інші сфери музичної діяльності, зокрема виконавської та слухацької, набуваючи в умовах

розвитку інформаційного суспільства та глобальної медіа-культури нових рис, якостей та духовних смислів.

У світлі «багатомовності» музичної культури кінця ХХ – початку ХХІ ст. важливістю набуває також аналіз проблеми опозиційної взаємодії масової та елітарної музичної культур. В сучасних умовах із глобальним зростанням споживчої культури та комерціалізацією усіх сфер музичного мистецтва особливим чином складається доля академічної музики, яка часом не витримує свого роду конкуренції з продукцією мас-медіа, а часом не просто виживає в сьогоденних умовах домінування культури шоу-бізнесу. Наукове знання щодо особливостей музично-інтонаційного мислення змінюється відповідно до формування нових культурних домінант, заснованих на активному посиленні багатонаціональних зв'язків у музиці («Схід – Захід», наприклад), діалозі різних музичних систем минулого й сьогодення, взаємодії та асиміляції різних музичних культур, течій, стилів та жанрів (наприклад, синтез академічної музики з фольклором, джазом, іншими напрямками творчості). Сьогодні явище глобалізму – це спосіб існування сучасної спільності людей, заснований на подоланні культурних кордонів, що веде до культурної інтеграції і виникнення різних видів культурного синтезу.

Сучасний процес глобалізації набуває все більш осяжного характеру та здійснюється в усіх сферах суспільного життя, у тому числі у площині музичної культури. Одночасно з цим у світі розвивається й протилежна тенденція – до регіоналізації, яка пов'язана з прагненням зберегти та розвинути унікальність окремих культурних просторів. Глобалізація і регіоналізація – взаємообумовлені процеси, їх діалектична протидія актуалізує нові проблемні поля для того, щоб, побачивши неминучість існування цих двох тенденцій, людство змогло б усвідомити важливість ефективної взаємодії між окремими країнами та музичними культурами, їх здатність до відповідної реакції на виклики історичного часу. Ця проблематика актуалізується не тільки у сфері взаємодії різних національних музичних культур, але й у площині дослідження взаємодії навіть між різними регіонами єдиної національної культури.

Будь-яка культура має свою базисну основу – цивілізаційну. У єдиній людській спільності вирізняються локальні цивілізації – складові загального потоку історії. Вони можуть збігатися з кордонами держави, як, наприклад, китайська цивілізація, або ж

включати до свого простору декілька країн та територій, як західноєвропейська цивілізація. Локальні цивілізації є складними системами, у яких взаємодіють різні компоненти: географічне середовище, економіка, політичний устрій, законодавство, релігія, філософія, література, мистецтво, побут людей та ін. З плином часу цивілізації, зазнаючи дію зовнішніх впливів, змінюються. Та завжди залишається основа, «ядро», завдяки існуванню якого вони різняться поміж собою.

Багато мистецьких явищ формуються саме на кордонах зустрічі різних культур. У розвитку світового культурного та мистецького процесів щоразу важливішу роль відіграє діалог культур Заходу та Сходу, що набув у сучасних умовах загальнолюдського значення. Починаючи від другої половини ХХ ст. все частіше висловлюються ідеї про формування планетарної, загальнолюдської, універсальної музичної культури, що об'єднує усе різноманіття та багатогранність духовного світу. У цій ситуації проблема існування антагоністичної пари Схід – Захід, їх відмінностей і подібностей, тяжіння і відштовхування, їх культурної взаємодії взагалі, набуває особливої гостроти та актуальності. Незважаючи на умовність самих понять «Захід» і «Схід» та їх багатозначність, суспільна думка щодо неможливості пересікання цих двох культурних світів існує й досі. Однак сучасна культура, що отримує все більше ознак універсальності, передбачає руйнування бінарної опозиції Схід-Захід, подолання стану їх «чужості» та незрозумілості. У загальній світовій музичній культурі триває процес синтезування східних і західних традицій, а Україна та Китай у цьому діалозі можуть зіграти особливу роль, ставши своєрідним мостом, що пов'яже Європу та Азію.

Процес глобалізації надає митцеві розуміння того, що наш світ єдиний. Незважаючи на різноманітну контрастність у житті різних спільнот, людство існує у відносній єдності та узгодженості, а еволюція відбувається у різних куточках світу. Східну музику можна краще розуміти, порівнюючи її із процесами, що відбуваються на Заході, а сучасну західну музичну культуру є сенс розглядати у більш широкій перспективі – у контексті всього світового розвитку та з урахуванням особливостей розвитку східних музичних культур. Незважаючи на поступове зникнення колишньої зовнішньої концептуальної єдності спільноти Сходу, що протистоїть умовному Заходу, та поділ східних країн за рівнем їх економічного розвитку та

ступенем міжкультурної інтеграції, зберігається прагнення соціокультурних просторів Сходу оберігати своє обличчя, самодостатність та самостійність в умовах глобалізаційних змін.

У кінці ХХ ст. в багатьох східних країнах відбулось певне переосмислення цілей та розуміння періоду «наздоганяючої Захід модернізації». За багатьма формальними економічними та соціальними показниками країни Сходу зуміли істотно скоротити розрив з провідними країнами Європи та Америки, а їх взаємини набули характеру рівноправного партнерства (особливо це стосується Китаю – держави, що з багатьох показників перетворилась на одного зі світових лідерів). Східні країни не змогли, чи не захотіли повністю реалізувати західну модель масового споживання. Обмеженням у цьому стали не стільки економічні та політичні чинники, як релігійні та культурні, духовні та психологічні особливості суспільства.

У рамках глобалізаційних процесів сучасності міжнародний культурний діалог посилює взаєморозуміння між народами і надає можливості кращого пізнання власного національного обличчя. Сьогодні східна культура має величезний вплив на культуру і спосіб життя європейського світу. Музичні ж культури Сходу і Заходу перетинаються і впливають одна на одну, взаємодіють, взаємодоповнюють і взаємозбагачуються.

Початок зближення двох великих музичних культур було покладено більш діяльною та активною західною цивілізацією. Хоча вплив західного світу на музичну культуру Сходу, зокрема Китаю безсумнівний, його результати нерідко оцінюються негативно як самими європейцями, так й сторонами впливу. У ретроспективі західний світ нерідко був джерелом масованої ідеологічної експансії, культурою, що пропагувала власну перевагу та могла виступати у ролі місіонера, проголошуючи свої ідеали як загальнозначущі для людства. Однак, у сучасному континуумі зустріч двох світів не закінчується однібічним впливом більш ініціативної культури на іншу. Процес взаємовпливу Сходу і Заходу насправді завжди був двостороннім і значним.

Упродовж століть колоніальної і торгової експансії Заходу у Китай вирушали місіонери, що ставили своїм завданням пропаганду християнства. Завдяки їх діяльності відбувалось всебічне знайомство Китаю із західною культурою у її матеріальному, релігійному та культурному проявах. У процесі здійснення колонізаційної політики

поступово усвідомились принципові відмінності західної та східних культур і цивілізацій. На Заході, спираючись на досягнення античної культури та ідеї християнства, виробилась ідея суверенітету особистості, сформувався ідеал творчої діяльності людини. Результатом втілення ідей Відродження, Реформації і Просвітництва стало формування пріоритету особистості, домінування переважно раціонального світосприйняття. У культурі ж Китаю виміром особистості завжди була не її свобода у творчих проявах, а дещо інше – глибина переживання уявлень щодо таємничих першооснов буття і розуміння самого себе.

Після комплексної діяльності західних християнських місіонерів, можливості посилення після прийняття Нанкінської угоди¹ торгівельних, інформаційних та культурних обмінів Китаю із Заходом, у прагненні здійснення модернізації життя держави на усіх рівнях (економічному, суспільному, культурному, освітньому тощо) і для цього – організації ряду масових рухів, найважливішим з яких став «Рух із засвоєння заморських справ» (1867), почала «розмиватись» замкненість традиційного китайського суспільства та інтенсифікувалась, зокрема його культурна взаємодія із Заходом. На важливість такого роду культурної взаємодії звертав увагу історик та сходознавець Є. Рашковський: «Процес західно-східного соціокультурного синтезу, який і становить один з невід'ємних і визначальних елементів історії народів Сходу останніх двох століть, зазначений упродовж XIX ст. європейським колоніальним пануванням або напівколоніальним засиллям, а упродовж XX ст. – національними революціями і виходом на шляхи самостійного національно-державного будівництва» [15, с. 4].

Важливішим показником ставало проникнення у східне суспільство (спочатку вельми чужорідної) західної класичної музики та її засвоєння національними культурами багатьох країн Сходу. Європейська музика, підвалини якої знаходяться у християнстві, у літургійному богослужінні, увійшла до культурного життя багатьох східних країн, збагативши і доповнивши їх національні традиції. Схід, таким чином, ставав природно-органічною часткою сучасного глобального музичного світу. Перша ж успішна модернізація на Сході призвела до появи у 1872 р. в Токіо консерваторії, яка поряд з

¹ У контексті цієї роботи важливість Нанкінської угоди (1842) полягала у пришвидшенні відкриття шляхів експансії Китаю іншими державами, що означало закінчення його ізоляції від Європи.

традиційною школою і національною школою музики стала центром «нової західної школи». Саме у цій консерваторії здобував професійну музичну освіту перший визначний у майбутньому китайський музичний діяч Сяо Юмей (1884-1940), який першим серед педагогів вокального мистецтва Китаю почав використовувати форми навчання вокалістів із залученням традицій бельканто і основ європейської школи співу, поєднуючи їх зі специфікою китайського народного співу, виконання китайської народної пісні та китайської національної опери. У самому ж Китаї першу подібну консерваторію було засновано лише у 1927 р. (Шанхайська консерваторія музики).

Сучасна китайська оперна культура виступає унікальним феноменом, що органічно поєднав у собі дві діаметрально різні мистецькі традиції – європейську та китайську. Мистецтвознавчо-культурологічна концепція Г. Кнабе дозволяє уявити сприйняття міжнародних культурних досвідів у вигляді 3-х рівнів: запозичення, активного впливу та поглинання [8]. Відповідно, у становленні та розвитку китайської національної опери у XX-XXI століттях можна виділити 3 етапи, що презентують різні рівні засвоєння європейського досвіду: перший період (до 1930 р.) запозичення музичного матеріалу з європейських опер («Шкільна пісня») та нового типу вокальної освіти (школи за європейським зразком); другий період (1930-1980) активного впливу, що пов'язаний з появою перших національних опер, створених за європейською моделлю («Велика стіна», «Цюцзи», «Сива дівчина»); третій період взаємопоглинання – народження органічного синтезу двох іншокультурних традицій у сучасній китайській опері (від 1980 р. до теперішнього часу).

Засвоєння європейського досвіду конкретно в оперному жанрі відбувалося шляхом використання композиційно-драматургічних закономірностей західної опери, проте у музично-стилістичному сенсі китайські композитори ще тривалий час залишалися в рамках національних традицій та прагнення знайти способи поєднання західних форм і національного змісту. Лише у кінці XX ст. можемо стверджувати про появу справді гармонійного симбіозу (співжиття) та про з'єднання (на різних рівнях організації опери) китайської самобутності та європейського досвіду. Унікальна ситуація у сучасній опері Китаю полягає не лише в тому, що вона органічно увібрала європейські традиції, але у тім, що вона змогла зберегти власну національну самобутність.

Сучасна китайська опера демонструє зрілу здатність вбирати європейські традиції, дбайливо зберігаючи національну специфіку. Це проявляється у концентрації сюжетів навколо національної історії, широкому та різноманітному втіленні фольклору, у збереженні особливої народної манери співу, використанні у симфонічній партитурі традиційних інструментів. Вихід сучасної китайської опери у транснаціональний культурний простір підтверджується її тріумфальними прем'єрами далеко за межами Китаю, майстер-класами китайських майстрів вокалу у Європі, проведенням у Китаї фестивалів оперної музики і вокальних конкурсів світового рівня.

До періоду Великих географічних відкриттів ставлення до східних країн здебільшого будувалося за моделлю міфу чи казки, а вже пізніше Схід, зокрема Далекий схід, набув статусу більш конкретної географічної та культурної реальності. Він ставав з часом ближчим, але все ще чарівним, екзотичним, дивовижним світом, а цікавість до східних країн набула характеру модного захоплення. Фарфор і шовк, гобелени та віяла, ліхтарики, китайські палаци та сади – Захід милувався дещо фантастичним, театралізованим східним світом, що уособлював для європейця млість і розкіш. Однак, незабаром потяг до світу таємничого та химерного, до його зовнішніх форм, атрибутів і аксесуарів без будь-яких спроб близького зіткнення з ними змінюється зацікавленням зовсім іншої роду. Захід знаходить в особі Сходу не просто об'єкт, що підлягає перебудові на європейський лад, але свого антипода, яскраву протилежність. Східні ідеї – релігійні, філософські, художні – почали проникати у Європу ще у XVIII ст. Це стало першим кроком на шляху до руйнування великого міфу щодо виключної європоцентричності світу.

У XX ст. в багатьох західних країнах відбувалося становлення епохи Постмодернізму як естетичної та ідейної позиції, епохи, що заперечує не лише усі традиційні системи цінностей, а й самий сенс життя і мистецтва. Відправною точкою сучасної культури в цілому (за Ф.Ж.Лютаром [10, с. 79]) є еkleктизм, але еkleктизм постмодерну – це не просто змішування різних культур – це свідомо відмова від існуючого порядку, від послідовної зміни культурних ідей, ідеалів та цінностей задля утвердження хаотичного нагромадження різнорідних, не пов'язаних поміж собою фрагментів.

Сприймати чужий далекий Схід як рівноправний та рівноцінний культурний осередок у Європі навчилися не відразу. Лише у другій

половині ХХ ст., коли у філософії постмодерну чіткого вираження набув пріоритет полілогу рівнозначних культур, європейська культура перестала усвідомлювати себе центром і віссю, навколо якої обертаються інші культурні світи та уся людська цивілізація. Основними рисами культури стають множинність, панування об'єднання, спільності існування з іншими, а не протиставлення їм. Відбувається відмова від універсальної системи понять, до числа яких можна долучити й європоцентризм. Французький філософ Поль Рікер і німецький Ганс Гадамер відзначають, що саме відтепер з'являється наявність позицій плюралізму і здатність Європи до самокритики [16, с. 216; 7, с. 132].

Проникнення Сходу на Захід інтенсивно розпочалось у другій половині ХІХ ст. і набуло всеохоплюючого характеру. Самими європейцями вплив східної музичної культури на західну пояснюється власним потягом до архаїки традиційних суспільств та духовності. І хоча думка щодо «західної бездуховності» має вельми стереотипний характер, її підтримують багато сучасних представників східної думки. Наприклад, відомий японський популяризатор вчення *дзен*, доктор східної філософії Д. Судзукі відзначає схилення Заходу перед раціональністю, логікою, порядком і системністю, протиставляючи цим рисам східні пасивність, відсутність дискурсивності, ірраціональність та пріоритет духовних практик [18, с. 35].

У другій половині ХІХ століття з'явилися перші ознаки ще неглибокого, поверхневого сприйняття західної музичної культури на Сході. Захід суто з політичних причин поставав у масовій свідомості народів Сходу в образі ворога. Тому приділяти увагу вивченню його культури ставало подекуди небезпечним. Прихильник ідеї конфліктності у взаємодії двох культур Е. Саїд відзначав, що «світові культури та цивілізації настільки взаємозалежні та взаємопов'язані, що будь-яке узагальнення їх індивідуальності приречене на невдачу» [17, с. 536]. Хоча Саїд закликав вийти за рамки логіки протистояння і здійснити «новий синтез» [17, с. 33] при зростанні самостійності Сходу, арабською його книга так і не вийшла у світ, хоча була опублікована у перекладах десятків інших мов.

Складність та динамічність соціокультурних, економічних і мистецьких тенденцій розвитку в країнах Сходу на початку ХХІ ст. породжують виникнення різних, часто протилежних думок та

оцінок про його майбутнє. Окремі країни Сходу спробували подолати відставання шляхом проведення соціально-економічних реформ, використовуючи західну модель розвитку як нормативний зразок змін. Світова культурна та соціально-економічна криза останніх десятиліть частково знімає питання щодо нормативності західної моделі розвитку та ставить перед країнами Сходу і Заходу завдання пошуку оптимальних моделей розвитку на тривалу перспективу.

Необхідно згадати й про включення модернізованих східних суспільств у простір світової масової культури, яка стала природним породженням західної моделі розвитку. Під час становлення західної моделі буття суспільства відбувалось не тільки розширення соціальних шарів користувачів європейської культури, а й сама культура набувала інших, спрощених, універсальних і масових якостей, утворюючись на основі іншої системи цінностей. Вступ світу в епоху глобалізації, панування ідеології споживання та особистого комфорту почали визначати якості нового культурного простору, запропонованого й східним народам.

Взаємний культурний вплив перш за все відображається у галузі мистецтва, тобто – у тій сфері, яка здатна легко та швидко поєднувати досвід різних культур. Так, у другій половині XIX ст. у творчості багатьох західноєвропейських художників, зокрема, імпресіоністів, був помітний вплив японського мистецтва. Деякі митці лише використовували специфічні «японські» мотиви, або нову для європейських художніх традицій техніку. Однак, були й такі майстри, як, наприклад, Ван Гог, для якого східна мова стала не тільки використанням прийомів засобів вираження. Ван Гог стверджував, що намагається дивитися на світ «японськими очима» і зрозуміти, як відчувають і малюють японці. Дивитися на світ очима іншої культури означає відхід від одностороннього погляду на світ, оскільки бачити очима «іншого» означає пошук шляхів для подолання чужості культурних опозицій, намагання зробити «чуже» частково «своїм», збагненним.

Теоретик європейського театру А. Арто вважав за необхідне привнесення східних рис до західного театру, цілком підлеглого диктатурі слова та тексту, що сприймаються лише в їх очевидному сенсі. Він вважав «недоартикульованість, девербалізованість мови, актуалізацію афективних пластів мови, що відображають східну ментальність і є характерними для східного театру» [14, с. 375] більш

важливими, оскільки для універсальної культури, що формується у світі, західний раціоналізм більше не протиставляється особливостям східного сприйняття світу. У кінці ХХ ст. деякі літературні критики висловлюють думки навіть щодо створення мистецтва, для якого немає межі між Заходом і Сходом, оскільки обидві культури перестають бути екзотичними для митців, що їх представляють [20, с. 24].

Будь-яка національна культура, яка є єдиною і багатозаровою, розділяється навіть всередині за етнічними, соціальними, географічними та генетичними принципами. Саме багатонаціональність багатьох східних країн (або присутність в них великого ряду національних меншин) до недавнього часу визначала багатобарвність музичних культур, наприклад Китаю.

В ході взаємодії двох типів культур відбуваються суперечливі явища: поряд з придушенням традиційних форм культурного життя заради впровадження нових, відбувається повернення глибинної культурно-історичної пам'яті. Будь-яка культура виростає на основі певної цивілізації, але при цьому відчуває вплив свого формаційного середовища. Це особливо відчутно у таких галузях мистецтва як література, малярство або музика. Наприклад, у 1960-х роках в українському літературному житті відбувався сплеск дисидентства (творчість Ліни Костенко, Василя Стуса), а у реалістичному мистецтві Китаю панували сюжети з прославлянням комуністичної партії. Таким чином, культура завжди висловлює дух часу, притаманний конкретному суспільству у певний момент його існування.

Пізнання західної культури відбувалося у різних країнах по-різному, а отже епоха «східного Просвітництва» принесла й різні результати. У Китаї (як більш закритому для західного впливу суспільстві) також відбулось зіткнення з культурною експансією Заходу. Політичний діяч, письменник і філософ Лян Цічао (1877-1925) вважав основною ознакою європейської культури її віру у всесилля науки. Він доводив, що схилення перед наукою має свої тіньові сторони: в особистості розвиваються активність та енергія, але втрачаються розсудливість, спокій і ясність серця. Люди, уражені духом західного матеріального успіху, забувають про прості норми людської моралі. У той же час, доводячи перевагу етичності у китайській культурі, Лян Цічао закликав до поєднання національної традиційної культури із західною наукою [13, с. 61].

Вплив європейської літератури і філософії відчули на собі майже усі видатні митці Сходу ХХ століття. Для них одночасно відкрилося накопичене упродовж століть різноманіття багатства західної художньої культури. Представники східної культури запозичили досягнення європейських письменників, музикантів, поетів та художників (жанри, прийоми, стилістику), часто поєднуючи їх з традиційними прийомами власних культур.

У Китаї Лян Цічао проголосив «революцію» у галузі створення прозових творів шляхом використання досвіду та досягнень західної літератури, а у 1907 році Лу Сін (1881-1936 рр.) опублікував статтю, з якої китайський читач вперше дізнався про творчість Дж. Байрона, В. Мюллера, П. Шеллі, О. Пушкіна, А. Міцкевича та композитора Ф. Шуберта, який уперше в європейській музиці на перший план висунув категорію пісенності [12, с. 12-31] (варто зауважити, однак, що стаття називалася «Сила сатанинської поезії»). Відкриваючи трагічний світ «маленької людини», Лу Сін, наприклад, запропонував те, чого бракувало китайській культурі в цілому – уваги до особистості людини. У передмові до китайського видання його оповідань Л. Ейдлін писав: «Лу Сін – дуже національний письменник, але китайська дійсність вже не могла обійтися без погляду на Захід, коли він вривався до неї і своїм насильством, і своїм співчуттям» [12, с. 10].

Підвищення рівнів життя та освіти поряд з існуванням природного тяжіння до краси створило умови як для усвідомлення вищих досягнень академічної музики, так й для спрощеного споживання масової ерзацкультури (культурних сурогатів) національними музичними культурами. Мистецтво перестало бути привілейованим простором сприйняття елітою суспільства, а масова культура здобула великий потенціал еволюції, її вплив на сучасне життя стає все яснішим та виразнішим.

Найбільш істотною типологічною рисою, що визначає новизну музичної культури ХХІ ст., є дихотомія великого ряду явищ, у числі яких першість належить опозиції масової та елітарної музичних культур. В жодній з попередніх епох ця опозиція не ставала настільки глобальною за охопленням і значенням для розвитку музичної культури в цілому. У ХХ ст. і особливо на зламі ХХ-ХХІ ст. ця опозиція стає визначальною у формуванні норм та правил творчості, оціночних критеріїв музичного мистецтва. При цьому сфера академічної музики опиняється дещо на периферії культури

широких пластів споживачів мистецтва, у той час, коли активно зростає значення медіа культури, а лідируючі позиції займає так званий «третій пласт» музики (уся, за В. Конен, побутова культура [9, с. 8]). Причому сфера масової музики (з її яскраво вираженими орієнтацією на видовишно-розважальну складову, комерційним успіхом і технічними нововведеннями) залучає до свого простору споживання академічного музичного мистецтва. Багато елітарних явищ стають масовими (тиражованими), і навпаки – «традиційні» явища масової культури поступово стають елітарними (джаз, рок та ін.).

У руслі глобалізаційних процесів зовсім іншим стає співвідношення типів музичного професіоналізму, які в умовах домінування медіакультури істотно модернізуються. Основна ідея музичної культури XXI ст. полягає у постійній взаємодії та інтеграції культур і культурних типів, у формуванні нового типу інтеграційної музичної мови. Практичний бік цього процесу виявляється у зверненні композиторів до фольклору, культури Сходу, архаїчних пластів музичного мислення, екзотичних неєвропейських культур, джазу, року; у жанрових запозиченнях, стильових алюзіях, цитуванні творів старовинної та класичної музики. В умовах глобалізації істотних трансформацій зазнає й сфера слухацької культури: в залежності від мас-медіа видозмінюється специфіка слухацького сприйняття, формується новий медіа тип публіки, орієнтований здебільшого на споживання продукції масової культури.

Трансформація суспільства сучасного Сходу як цілісного організму не може не виражатися й у явищі експансії масової культури, властивій західній моделі. Наприклад, досвід шанчжи (китайського копіювання, характерного для економічного вектору розвитку країни) застосовується у Китаї не лише у сфері промисловості. Зокрема, музикант Ші Менці у 2008 р. вирішив зробити у Китаї святкове телешоу за західним зразком. Набравши для шоу 30 виконавців-аматорів (співаки, танцюристи, акробати, каліграфи), він поєднав національний зміст із західними формами подачі масового видовища. Цю мистецьку подію було профінансовано багатьма промисловими підприємствами Китаю, а трансляцію «шаньчжайного» шоу в мережі інтернету подивилися десятки мільйонів осіб.

Широкомасштабний вихід східної масової попкультури на світові мистецькі ринки поки ще залишається проблематичним,

однак модернізоване суспільство східних країн вже включилось до інтернаціонального (глобального) культурного простору, у якому панують риси загальної стилістики, загальної музичної мови, спрощеного мовлення, прагнення вільного капіталу отримати прибуток. Панування англійської мови у молодіжному середовищі по всьому світі, що особливо інтенсифікувалось із поширенням Інтернет та відповідного медіа контенту, виявилось новою і серйозною загрозою національним культурам різних частин світу. У багатьох країнах, навіть у Японії (після 1945 р.), у Китаї та на Тайвані (після 1949 р.) відбуваються процеси спрощення ієрогліфів та їх обмеження; поряд із збільшенням запозичень з англійської, витісняються споконвічні назви, дещо спрощуються і тому збіднюються національні мови.

У кінці ХХ – на початку ХХІ ст. в ході культурного розвитку країн Сходу було виявлено дві головні тенденції у сприйнятті західної культури: негативна – породжена гегемонією і нестримною експансією масової (західної) культури та позитивна – що поєднує культурну співпрацю із західними країнами з розвитком власної національної культури та спирається на свої традиційні цінності. У сфері культури на Сході процеси модернізації сприяли розкриттю потенціалу суспільства. Це знайшло втілення у різноманітті та багатовекторності художніх пошуків митців. Символізм, авангардизм, реалізм, постмодернізм, мітологізм – ці сучасні напрямки творчої діяльності спостерігаються в мистецькому житті усіх східних соціокультурних спільнот. До них додаються тенденції мистецького життя західного світу: комерціалізація мистецтва, тяжіння до розваг або навпаки, відхід від світу реальності та занурення у стихійні глибини підсвідомості. У творчості східних авторів відображаються протиріччя перехідних суспільств, конфлікти вестернізованої еліти з традиційним національним укладом життя.

Прояви симбіозу східного і західного, традиційного і сучасного спостерігаємо як в економіці та соціальному житті, так і в музичному мистецтві Китаю та інших країн Сходу. З одного боку – це повага до традиційних цінностей та шанування історії своєї країни, з іншого – досягнення академічних виконавців (піаністів, співаків, скрипалів) зі східних країн, поява відомих в усьому світі нових поп- та рок-зірок, захопленість голлівудськими фільмами, розвиток конкурсів краси і багато інших інтеграційних мистецьких проявів.

Сучасні діячі мистецтва Сходу на відміну від своїх попередників ХХ ст. вчать, запозичують і часом копіюють західний досвід, але при цьому залишаються самостійними у власних творчих пошуках. Окремі з них стали впливовими величинами у світовому просторі як масової, так і класичної музичної культури.

Висновки. Інтеграція східної культури у загальносвітовий глобальний культурний простір стала очевидністю, а творчі рефлексії музичних митців у кінцевому результаті відображають нові якості самосвідомості усього суспільства та пошуки балансу між спадщиною і загальносвітовими запозиченнями.

В основі різності культур Сходу і Заходу перш за все полягають історичні, культурні та географічні сутності, які є продуктами взаємодії людей, оскільки саме особистостями створюється історія людства. Виходячи з цього положення, можна зробити висновок, що Схід, так само як і Захід, є перш за все ідеями, які мають свою історію і традиції мислення. Ці два географічно-культурних ареали відбивають та підтримують своє існування саме у партнерській опозиції «Схід-Захід». Однак, визначальні для тієї чи іншої цивілізації ознаки змінюються в залежності від того, що стає важливішим у кожен конкретний період історії. Таким чином, можна говорити не про вестернізацію Сходу або орієнталізацію Заходу, але про їх взаємопроникнення. На шляху до створення універсальної світової музичної культури передбачається не стандартизація і тотальність, а зняття бар'єрів між прагнучими одна до одної культурами Сходу і Заходу.

Література

1. Адорно Т. Философия новой музыки / Перевод с нем. Б. Скуратова. Москва: Логос, 2001. 352 с.
2. Бахтин М. Искусство и ответственность. Работы 1920-х годов. Киев: Next, 1994. 383 с.
3. Бек У. Что такое глобализация? Москва: Прогресс Традиция, 2001. 304 с.
4. Библер В. От наукоучения к логике культуры. Москва: Изд-во политической литературы, 1991. 410 с.
5. Богущкий Ю. Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації». Київ: Генеза, 2005. 591 с.
6. Вернадский В. Философские мысли натуралиста. Москва: Наука, 1988. 519 с.
7. Гадамер Г. Актуальность прекрасного. Москва: Искусство, 1991. 366 с.
8. Кнабе Г. Русская античность. Москва, 2000. 235 с.
9. Конен В. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке ХХ века. Москва: Музыка, 1994. 160 с.

10. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. Пер. с франц. Н. А. Шматко. Москва: Институт экспериментальной социологии. Санкт-Петербург: Алетей, 1998. 160 с.
11. Лотман Ю. Семиосфера. Санкт-Петербург: Искусство СПб, 2000. 704 с.
12. Лу Сянь. Сила сатанинської поезії. *Оповідання і розповіді*. Пекін: Народне видавництво, 1967. 496 с.
13. Лян Цичао. Ліхунчан, або Політична історія Китаю за останні 40 років. Пекін, 1901. 274 с.
14. Мамардашвили М. К. Метафизика Арто. *Как я понимаю философию*. Москва: Прогресс, 1992. С. 375-377.
15. Рашковский Е.Б. Научное знание, институты науки и интеллигенция в странах Востока. Москва: Наука, 1990. 203 с.
16. Рікер П. Історія та істина. Київ: Видавничий дім «КМ Академія», 2001. 396 с.
17. Саид Э.В. Ориентализм. Западные концепции Востока. Санкт-Петербург, 2006. 328 с.
18. Судзуки Д. Т. Мистицизм: христианский и буддийский. Київ: София, 1996. 288 с.
19. Хайдеггер М. Бытие и время. Москва: Ad Marginem, 1997. 451 с.
20. Чхартишвили Г. Но нет Востока и Запада нет (О новом андрогине в мировой литературе). *Иностранная литература*. Москва, 1996. № 9. С. 24.
21. Levitt Theodore. Globalization of Markets. *Harvard Business Review*. New York, 1983. May. URL: <https://marketing-course.ru/levitt-globalizaciya-marketin/> (Дата зверн. 18.01.19).

References

1. Adorno, T. (2001) Philosophy of new music. Moscow: Logos. 352 p. [in Russian].
2. Bakhtin, M. (1994) Art and responsibility. Works of the 1920-s. Kyiv: Next. 383 p. [in Ukrainian].
3. Beck, W. (2001) What is globalization&. Moscow: Progress-Tradition. 304 p. [in Russian].
4. Bibler, V. (1991) From science to the logic of culture. Moscow: Publishing House of Political Literature. 410 p. [in Russian].
5. Bogutsky, Yu. (2005) Formation of the foundations of culturology in the age of civilizational globalization . Kyiv: Genesis. 591 p. [in Ukrainian].
6. Vernadsky, V. (1988) Philosophical soughts of a naturalist. Moscow: Nauka. 519 p. [in Russian].
7. Gadamer, G. (1991) The relevance of the beautiful. Moscow: Frt. 366 p. [in Russian].
8. Knabe, G. (2000) Russian antiquity. Moscow. 235 p. [in Russian].
9. Konen, V. (1994) The third layer: new mass genres in the music of the XX century. Moscow: Music. 160 p. [in Russian].
10. Lyotard, J.-F. (1998) The state of postmodernism. Moscow: Institute of Experimental Sociology. St. Petersburg: Alteya. 160 p. [in Russian].

11. Lotman, Yu. (2000) *Semiosphere*. St. Petersburg: The Art of St. Petersburg. 704 p. [in Russian].
12. Lu, Xin (1967) *The power of satanic poetry. Stories and narratives*. Beijing: People's Publishing House. Beijing: People's Publishing House. 496 p. [in Chinese].
13. Liang, Qichao (1901) *Lihunchang, or Political History of China for the last 40 years*. Beijing. 274 p. [in Chinese].
14. Mamardashvili, M. R. (1992) *Metaphysics of Ahtaud. As I understand the philosophy*. Moscow: Progress. P. 375-377. [in Russian].
15. Rashkovsky, E.B. (1990) *Scientific knowledge, institutes of science and intelligentsia in the countries of the East*. Moscow: Nauka. 203 p. [in Russian].
16. Reeker, P. (2001) *History and truth*. Kyiv: KM Akademiya Publishing House. 396 p. [in Ukrainian].
17. Said, E.V. (2006) *Orientalism. Western concept of the East*. St. Petersburg. 328 p. [in Russian].
18. Suzuki, D. T. (1996) *Mysticism: Christian and Buddhist*. Kyiv: Sofia. 288 p. [in Ukrainian].
19. Heidegger, M. (1997) *Being and time*. Moscow: Ad Marginem. 451 p. [in Russian].
20. Chkhartishvili, G. (1996) *But there is no East or West (On the new androgyne in world literature)*. *Inostrannaya literature*. Moscow. № 9. P. 24. [in Russian].
21. Levitt, Theodore (1983) *Globalization of Markets*. *Harvard Business Review*. New York. May. URL: <https://marketing-course.ru/levitt-globalizaciya-marketin>. [in English].

Gao Jin - postgraduate student, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine). E-mail: 630258235@qq.com
ORCID 0000-0002-1370-3042

Globalization dimensions of the development of musical culture of the East

The article is devoted to the consideration of the modern process of globalization in the field of culture and music culture in particular, the phenomenon of "cultural globalization" is highlighted. The interdependence of the processes of globalization and regionalization is considered, the rethinking of goals and understanding of the directions it "catching up with Western modernization" is many eastern countries. In the relations between the countries of the East and the West, the achievement of an equal partnership has been observed, China – a state that has become one of the world leaders. It is fixed that in some Eastern countries due to religious, cultural, spiritual and psychological features of society there is a reluctance to of total implementation the Western model of mass consumption. It is observed that in the framework of

modern globalization processes international cultural dialogue strengthens mutual understanding between peoples and provides opportunities for better knowledge of their own national identity; that the mutual cultural influence is reflected primarily in the field of art, means – in the field that can easily and quickly combine the experience of different cultures.

It is revealed that the globalization dimensions development of musical culture of the East are the growth of its interaction with the West, the gradual disappearance of the former conceptual disunity of East and West communities, denial of Eurocentrism, striving for unity, common existence, not opposition; the difference between the cultures of the West (as emphasizing the sovereignty of the creative personality and the dominance of its rational worldview, freedom in creative manifestations) and the East (where the dimension of personality is the depth of experiences and ideas about the mysterious foundations of existence and self-understanding). It is concluded that the defining features of a civilization change depending on what becomes more important in each particular period of history. Thus, we can speak not of the Westernization of the East or the Orientalization of the West, but of their interpenetration. On the way to creating a universal world culture, it is not standardization and totality that is envisaged, but the removal of barriers between the aspiring cultures of East and West.

Key words: *globalization, globalization dimensions, East and West communities, international cultural dialogue, Chinese music art.*

Стаття поступила до редакції 04.01.2020, прийнята до друку 04.02.2020.

УДК 78.27

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2020.46.389.397>

Антоніна Чубак, Ольга Катрич

ФЕНОМЕН ТВОРЧОЇ ЗРІЛОСТІ КОМПОЗИТОРА: ТИПОЛОГІЧНІ АСПЕКТИ

Чубак Антоніна Андріївна – кандидат мистецтвознавства, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів (Україна). E-mail: kot_tonya@ukr.net
ORCID 0000-0003-1207-312X

Катрич Ольга Тарасівна – кандидат мистецтвознавства, професор, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Львів (Україна). E-mail: olya.katrych@gmail.com
ORCID 0000-0002-2222-1993

Феномен творчої зрілості композитора: типологічні аспекти

Пропонована стаття, базуючись на ідеях «вікового музикознавства», започаткованого Наталією Савицькою, демонструє якісно новий підхід до трактування складного та дихотомічного явища творчої зрілості композитора. Беручи до уваги концепцію В. Бобровського, задекларовану вченим у праці «Функціональні основи музичної форми», пропонується власна типологія феномена композиторської зрілості. До першої групи вважаємо за доцільне віднести митців, драматургію життєвого шляху яких можна трактувати як хвилеподібну. Якщо ранній період їх творчості проходив переважно під знаком учнівства, то впродовж періоду творчого розквіту ці композитори демонструють максимальну повноту вияву мистецької індивідуальності. Яскравим прикладом є творчість Й. Брамса, яка на щаблі зрілості знайшла своє найбільш органічне втілення у симфонічних жанрах – квінтесенції його зрілого стилю. До другої групи (крецендуючий тип) віднесемо митців, чий життєтворча драматургія, після тривалого та невпинного сходження до вершини і досягнення очікуваної кульмінаційної фази, обривається з різних причин – смерть, недуга, психоемоційне вичерпання. Зразковою в даному контексті вважаємо постать Р. Шумана, досягнення зрілого професіоналізму якого можна порівняти зі стрімким злетом на пік гірської вершини. Третя група характеризується відсутністю учнівської фази. Тут йдеться про когорту композиторів-вундеркіндів, чий феноменальний талант був позбавлений учнівських пошуків. В контексті міркувань про незмінність та стабільність індивідуального композиторського стилю показовою є постать Ф. Мендельсона, який вже у 17 років створив свій перший повністю зрілий опус – увертюру до «Сну літньої ночі», після чого стиль композитора впродовж усього життя практично не змінювався, що дозволяє розглядати його творчу зрілість як широке акмічне плато.

Ключові слова: творча зрілість, композиторська особистість, типологія, драматургія життєтворчого шляху.

Постановка проблеми. Творча зрілість композитора — надзвичайно складний феномен, який виходить далеко за межі звичних закономірностей періодизаційного процесу. Радше це певна міру вияву креативного потенціалу, що виявляється у повноті реалізації особистісних інтенцій. Однією з сутнісних характеристик композиторської зрілості є дихотомна єдність її параметрів, адже поряд з хрестоматійними уявленнями про зрілість як центральний етап мистецького життєздійснення, важливу роль відіграють її аксіологічні параметри, які увиразнюються художньо-ціннісними

характеристиками. В своїх міркуваннях вважаємо, що зрілість не є «пунктом призначення», де настає стабільність, радше це процес активного розвитку та руху вперед, стремління до самовдосконалення.

Композиторську зрілість творять водночас як стильові, так і позастильові параметри. До позастильових відносимо детермінанти, пов'язані з самим автором, а саме: його фізіологічні та психологічні особливості, соціально-особистісні якості, професійний склад, система художніх та естетичних орієнтацій та установок, життєвий досвід, зрештою — все, що творить його індивідуальність. Всі ці фактори мають безпосередній вплив на екзистенційний вимір композиторської особистості, специфіку творчого процесу та творчу продуктивність. Зрештою, впливають вони і на формування зрілого композиторського стилю, адже все те, що є, по суті, умовами творчості, не може не отримувати свого чіткого віддзеркалення у музиці та її стилі. Важливим методологічним кроком на шляху до розбудови концепції вікового музикознавства стало звернення до ансамблю гуманітарних дисциплін, зорієнтованих на суб'єктивну парадигму. Антропологія, креативна та вікова психологія, акмеологія та біографіка виступили у ролі своєрідних лінз, що багатократно збільшили найделікатніші риси екзистенції та художньої свідомості представників музичного цеху і дали змогу розміркувати про позастильові фактори їх творчої зрілості.

Аналіз досліджень і публікацій. Психо-вікові основи сучасного українського музикознавства були закладені Наталією Савицькою, яка у своїй монографії «Хронос композиторської життєтворчості» [2] підсумувала та увиразнила багаторічні спостереження з приводу феномена композиторської особистості в аспекті впливу динаміки вікових змін на еволюційний процес. У її праці акцент зроблений на унікальності й неповторності пізнього етапу мистецького становлення. В своїх міркування Н. Савицька доводить неабияку значущість універсалії віку як принципу, що відображає процес розвитку від народження до смерті і виступає одним з критеріїв психо-фізичної, духовної, особистісно-креативної та професійної зрілості композитора. В лоні заманіфестованого Н. Савицькою «вікового музикознавства» активно працює Наталія Туровська. В епіцентрі її досліджень [3] — ранній період композиторської творчості. Концептуальною основою її наукових розвідок є поглиблене вивчення психовікових та креативних вимірів

початкового етапу мистецького становлення композитора. Центральний, зрілий період композиторської життєтворчості, є об'єктом наукових зацікавлень одного з авторів пропонованої статті [4].

Метою пропонованої статті є типологізація феномена творчої зрілості композитора в світлі вищезгаданих наукових ідей.

Виклад основного матеріалу. Зрілість як певна життєва фаза є результатом максимальної і тривалої (свідомої і підсвідомої) напруги духовних сил, гостроти інтелекту та емоційної сфери. Як вважає Ж. Марітен, «людина - істота трансцендуюча, яка весь час виходить за межі встановленого» [3, с. 221]. Подібну думку висловлює і М. Мамардашвілі: «Людина не створена природою та еволюцією, людина ... знову і знову відтворюється Історією за участю її індивідуальних зусиль» [2, с. 58].

Сенс людського існування полягає у максимальній реалізації власного енергетичного та креативного потенціалу як запоруки щасливого життя, гармонії з собою та оточуючим світом. Рефлексуючи над цією проблемою, Е. Фром констатує: «У людини немає іншого шляху до єдності із світом і водночас єдності із самим собою, окрім плідного використання своїх сил» [6, с. 276].

Найчастіше на сценарій людського життя може бути екстрапольована драма, адже саме вона відтворює подієву фабулу через гостроту буттєвих ситуацій, міжособистісні стосунки, динаміку психологічних переживань та вчинків. Перефразовуючи відоме висловлювання В. Шекспіра, можемо стверджувати, що кожна людина є головним героєм унікального сценарію під назвою «власне життя».

Окреслимо ті властивості музичної драматургії, які безпосередньо корелюються з перебігом людського життя. Перш за все маємо на увазі фазність, стадіальність, циклічність. Послідовність етапів розвитку, притаманну музичному твору, знаходимо і у драматичній п'єсі: це експозиція, зав'язка, розвиток, спрямований до кульмінації, розв'язка. Хоча перші два етапи є принципово важливими для формування майбутньої подієвої фабули, в контексті даного дослідження нас більше цікавлять два наступних. Етап розвитку можна порівняти із своєрідним «полем бою», де відбуваються найбільш важливі сюжетні перипетії, щоправда, у різних творах вони розгортаються по-різному. Найчастіше етап сходження до вершини є найбільш масштабним за часовою

тривалістю, хоча можливі і короткі, подібні до блискавки, спалахи енергопотенціалу мистецької особистості на шляху до вершини. Завершальний етап є продовженням і закріпленням досягнутої зрілості, переоцінкою етичних та естетичних цінностей минулого, підсумком усього здійсненого.

Період зрілості та власне зона акме безпосередньо кореспондує з третім та четвертим етапами драматургії музичного твору (розвиток та кульмінація). Чіткі паралелі можемо провести як в часовому масштабі (в обох випадках це найдовша стадія), так і в сенсі наповненості подіями, рефлексіями, внутрішніми та зовнішніми конфліктами. Доречно згадати в даному контексті монографію Н.Савицької «Хронос композиторської життєтворчості» [4]. В одному з розділів автор вводить у науковий обіг поняття «біографічний сценарій», подає його детальне обґрунтування, пропонує типологію. Аналогії з життям творчої особистості полягають у тому, що і драматургічний, і біографічний сценарії структуруються подібно до драматичної п'єси, яка має початок, середину та розв'язку. І все ж, «на відміну від життєвого шляху, біографічний сценарій... оминає ретельну хронологію фактів, надаючи виразної сюжетної форми минулому з акцентом на найвизначніших подіях. Їх послідовність є лише відносно передбачуваною, як в драматичних п'єсах з гостро закрученою інтригою, причому, головний герой виступає режисером власної життєвої фабули...» [4, с. 214].

Керуючись теоріями музичної драматургії, спробуємо запропонувати *типологію творчої зрілості*, як поглиблення гіпотези В. Бобровського, окресленої ним у монографії «Функційні основи музичної форми» [1]. Отже, тип драматургії може бути: *хвилеподібним* – тобто таким, що містить 3 важливі компоненти: початок – кульмінацію – спад; *висхідним* – тобто таким, що спрямований до кульмінації (так звана «крещендуюча хвиля»).

Якщо співвіднести окреслені типи музичної драматургії з біографічними сценаріями видатних композиторських персоналій, то до *першої* групи слід зарахувати митців, що пройшли повний чи майже повний життєвий цикл, їх творче становлення відбувалося поступово, сягаючи апогею у період зрілості, після чого наступав певний спад вітальної та креативної енергії. На наш погляд, серед композиторів, драматургію життєвого шляху яких можна вважати хвилеподібною, слід згадати Ф. Ліста, Р. Вагнера, Дж. Верді,

Й. Брамса, А. Дворжака, М. Римського-Корсакова, П. Чайковського, Е.Гріга, Ж. Массне, С. Франка, Дж. Пуччіні, Р. Штрауса, А. Онеггера, Б.Бартока, С. Прокоф'єва, А. Шенберга, М. Лисенка, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, М. Колесси тощо. Ранній період їх творчості переважно був еkleктично – компілятивним, проходив під знаком учнівства, хворобливих пошуків самототожності, власного мистецького ЕГО. Натомість впродовж періоду творчого розквіту ці композитори демонструють масимальну повноту вияву індивідуальності. Митець у цей час досконало володіє фахом, сповнений сил та енергії, збагачений солідним життєвим досвідом, має власне, цілком сформоване бачення тих чи інших художньо-естетичних проблем. Продуктивність раннього еволюційного етапу доповнюється кристалізацією нового, яскраво самобутнього *зрілого* стилю. Творчим кредо, що об'єднує цих митців у фазу акме, є прагнення новаторства.

Яскравим прикладом є творча постать Й. Брамса, спадщина якого є надзвичайно чисельною та різножанровою. Симптоматичною рисою зрілого періоду його життєтворчості є тяга до монументалізму, в порівнянні з жанровою строкатістю раннього етапу та тенденцією до тотальної камералізації пізнього. Саме в час вікового й творчого акме на світ з'являються практично усі симфонічні опуси композитора. Симфонічна творчість є квінтесенцією зрілого стилю композитора, адже до написання своїх полотен митець підійшов у всеозброєнні майстерності. Своїми симфонічними опусами Й. Брамс переконливо утврджує власні естетичні ідеали та бачення шляхів розвитку європейського симфонізму. Не вступивши на шлях радикального новаторства, Й. Брамс відчував певну залежність від традицій минулого, але в той же час на їх основі зумів яскраво виявити свою творчу індивідуальність. На підставі вищесказаного дозволимо собі порівняти зрілість німецького романтика з поступовим виходом на вершину та заглибленням у кратер. Митець постійно повертається до витоків — камерність, що притаманна крайнім періодам його життєтворчості у межах зрілого виходить на поверхню у ліричних частинах сонатно-симфонічних циклів.

Наступний – *крецендуючий* – тип життєтворчої драматургії являє собою усічений варіант хвилеподібної – адже після зони тривалого, невпинного сходження до вершини і досягнення очікуваної кульмінаційної фази, поступового спаду, зазвичай, не відбувається.

Причини: фізична смерть (В. Белліні, Ж. Бізе, О. Скрябін, Г. Малер, К.-М. Вебер, М. Леонтович), важка недуга (Р. Шуман, М. Мусоргський, Ш. Гуно, Г. Вольф), психоемоційне вичерпання (Дж. Россіні, М. Глінка, М. Балакірев).

Все найбільш новаторське та натхненне, овіяне незбагненою геніальністю та самобутністю, створене Р. Шуманом у його численних циклах — фортепіанних та вокальних. Саме в межах циклічної форми найбільш повно та послідовно втілюється його надскладний екзистенційний образ. У цій формі з її вільною зміною настроїв та строкатістю контрастів композитор зумів найбільш органічно втілити особливості свого творчого «Я». Саме в пору зрілості ми можемо спостерігати найбільш органічну єдність змісту й форми. Про загальну формулу шляху Р. Шумана можемо говорити з певними заувагами, адже ми не знаємо, що могло би бути далі, якби не хвороба. Однак, досягнення зрілого професіоналізму композитора можна порівняти зі стрімкий злетом на пік гірської вершини.

Доповнимо класифікацію В. Бобровського ще одним типом життєтворчої драматургії, особливістю якої є відсутність учнівської фази. Йдеться про когорту композиторів - вундеркіндів, чий феноменальний талант фактично був позбавленим «хвороб учнівства». Творчий шлях відразу розпочинається акмічною фазою, під час якої риси індивідуальності виокреслюються і поглиблюються. Серед композиторів, що представляють дану типологічну групу, можна назвати В.- А. Моцарта, Ф. Мендельсона, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, К. Сен-Санса, В. Барвінського, М. Скорика тощо.

Постать Ф. Мендельсона є вельми показовою в контексті міркувань про незмінність та стабільність індивідуального композиторського стилю, яка багато в чому пов'язана з феноменом вундеркінда та стрімким досягненням вершин творчого професіоналізму. Почавши писати музику в надзвичайно ніжному віці, в юнацтві він здійснив чимало доволі вдалих композиторських спроб, а вже у 17 років віці створив свій перший повністю зрілий опус — увертюру до «Сну літньої ночі». Досягнувши цієї вершини, стиль композитора впродовж усього життя практично не змінюється. На підставі проаналізованих у роботі увертюри до «Сну літньої ночі» та музики до комедії, твору зрілість композитора можна розглядати як широке акмічне плато.

Висновки. На завершення хочеться зазначити, що заявлена у

роботі багатовимірність категорії композиторської зрілості робить її винятково цікавим та надскладним предметом як суто музикознавчих, так і міждисциплінарних досліджень широкого проблемного діапазону. Окреслена проблемна ділянка — одна з найбільш актуальних та, водночас, контраверсійних у сучасному українському музикознавстві. Здійснений нами дискурс творчої зрілості композитора істотно поглиблює та збагачує усталені музикологічні підходи до позастильових факторів та стильових вимірів вершинної самореалізації представників різних епох та національних композиторських шкіл.

Література

1. Бобровський В. Функциональные основы музыкальной формы. Москва: Музыка, 1978. 332 с.
2. Мамардашвили М. Как я понимаю философию. Москва: Изд. группа «Прогресс», «Культура», 1992. 414 с.
3. Маритен Ж. Ответственность художника. *Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе*. Москва: Политиздат, 1991. С. 171-228.
4. Савицька Н. В. Хронос композиторської життєтворчості: Монографія. Львів: Сполом, 2008. 320 с.
5. Туровська Н. А. Ранній період композиторської творчості як феномен еволюційного процесу: автореф. дис. ... канд. мист. Львів, 2009. 20 с.
6. Фромм Э. Личность. *Психологическая типология*: Хрестоматия. Минск: Харвест, 2002. С. 257–319.
7. Чубак А. Позастильові та стильові виміри композиторської життєтворчості: дис. ... канд. мист. Львів, 2017. 206 с.

References

1. Bobrovskiy, V. (1978) Funkcionalny osnovy muzykalnoy formy. Moskva: Muzyka. 332 s. [in Russian]
2. Mamardashvili, M. (1992). Kak ya ponimayu filosofiyu. Moskva: Izd. Gruppy «Progress», «Kultura». 414 s. [in Russian]
3. Mariten, Zh. (1991) Otvetstvennost' hudozhnika. *Samosoznanie evropeiskoi kul'tury XX veka: Mysliteli i pisateli Zapada o meste kul'ury v sovremennom obshchestve*. Moskva: Politizdat. S. 171-228 [in Russian].
4. Savytska, N. (2010) Hronos kompozytorskoi zhyttietvorchosti. Lviv: Spolom. 320 s. [in Ukrainian]
5. Turovska, N. (2009) Ranniy period kompozytorskoi tvorchosti yak fenomen evolyutsiynogo protsesu; avtoref. dys. ... kand. myst. Lviv. 20 s. [in Ukrainian]
6. Fromm, E. (2002) Lichnost'. *Psihologicheskaya tipologiya*: Hrestomatiya. Minsk: Harvest. S. 257 – 319 [in Russian].
7. Chubak, A. (2017) Pozastyliovi ta styliovi vymiry kompozytorskoi zhyttietvorchosti: dys. ... kand. myst. Lviv. 206 s. [in Ukrainian]

Antonina Chubak – Candidate in Art Criticism (PhD), Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine). E-mail: kot_tonya@ukr.net
ORCID 0000-0003-1207-312X

Olha Katrych – Candidate in Art Criticism (PhD), Professor, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine). E-mail: olya.katrych@gmail.com
ORCID 0000-0002-2222-1993

The phenomenon of the composer's creative maturity: typological aspects

The proposed article, based on the ideas of "age-related musicology", initiated by Natalia Savytska, demonstrates a qualitatively new approach to the interpretation of a complex and dichotomous phenomenon of the composer's creative maturity. Taking into account the concept of V. Bobrovsky, declared by scientists in the work "Functional foundations of musical form", our own typology of the phenomenon of composer's maturity is proposed. To the first group we consider it expedient to include artists, the drama of whose life path can be interpreted as wavy. If the early period of their work took place mainly under the sign of discipleship, then during the period of creative flourishing, these composers demonstrate the maximum completeness of the manifestation of artistic individuality. A striking example is the work of J. Brahms, who at the stage of maturity found its most organic embodiment in symphonic genres - the quintessence of his mature style. The second group (crescendo type) includes artists whose life-creating drama, after a long and relentless ascent to the top and reaching the expected culminating phase, breaks off from various pitfalls - death, illness, psycho-emotional exhaustion. Exemplary in this context is the figure of R. Schumann, whose achievement of mature professionalism can be compared with a rapid rise to the top of a mountain peak. The third group is characterized by the absence of the student phase. This is a cohort of prodigy composers, whose phenomenal talent has been deprived of student search. In the context of considerations about the immutability and stability of individual composer's style, the figure of F. Mendelssohn is indicative, who at the age of 17 created his first fully mature opus - an overture to "Summer Night's Dream", after which the composer's style remained virtually unchanged throughout life. To consider his creative maturity as a wide acmic plateau.

Key words: creative maturity, composer's personality, typology, dramaturgy of life-creative way.

Стаття поступила до редакції 10.01.2020, прийнята до друку 10.02.2020.

Наукове видання

**НАУКОВІ ЗБІРКИ ЛЬВІВСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ
МУЗИЧНОЇ АКАДЕМІЇ ІМЕНІ М. В. ЛИСЕНКА**

**SCIENTIFIC COLLECTIONS OF THE LVIV NATIONAL
MUSIC ACADEMY NAMED AFTER MYKOLA LYSENKO**

Випуск 46 / Issue 46

**МУЗИКОЗНАВЧИЙ УНІВЕРСУМ
MUSICOLOGICAL UNIVERSUM**

Збірник статей

Редактори-упорядники:

кандидат мистецтвознавства, професор **ОЛЬГА КАТРИЧ**
кандидат мистецтвознавства **АНТОНІНА ЧУБАК**

Макетування Антоніна Чубак

Підписано до друку 12.03.2020 р.
Формат 60x84/16. Ум. др. арк. 23,25
Наклад 100 прим. Замовлення № 12/03-1

Друк ФОП Король І. В.
м. Львів, вул. Гнатюка, 17
Ел. пошта: lvivprint@ukr.net
Тел. 096 59 88 924
Код ДРФА 2814706601

Витяг з реєстру платників єдиного податку
№ 1713073400422 від 28.02.2017