

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 47**



**Видавничий дім**  
**«Гельветика»**  
**2021**

Рекомендовано до друку Вченою радою ЛНМА імені М. В. Лисенка  
(протокол № 5 від 20 жовтня 2021 р.)

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

**Головний редактор:**

**Зінків Ірина Ярославівна**, доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії музики, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, Україна

**Редакційна колегія:**

**Катрич Ольга Тарасівна**, кандидат мистецтвознавства, професор, Вчений секретар Вченої Ради, завідувач відділу аспірантури, асистентури-стажування та докторантури, Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка, Україна

**Кияновська Любов Олександрівна**, доктор мистецтвознавства, професор, Член-кореспондент Національної академії мистецтв України, Дійсний член Європейської академії наук, завідувач кафедри історії музики, Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка, Україна

**Кронес Гартмут (Krones Hartmut)**, доктор філософії, професор, професор інституту дослідження музичного стилю, Університет музики і театру у Відні (University of Music and Performing Arts Vienna), Австрія

**Самойленко Олександра Іванівна**, доктор мистецтвознавства, професор, проректор з наукової роботи, Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, Україна

**Черевко Катерина Петрівна**, доктор філософії, доцент, доцент кафедри теорії музики, Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка, Україна

**Черкашина-Губаренко Марина Романівна**, доктор мистецтвознавства, професор, дійсний член Національної академії мистецтв України, професор кафедри історії світової музики, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, Україна

Випуск 47 Наукових збірок ЛНМА імені М. В. Лисенка 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.

Офіційний сайт видання: [journals.lnma.lviv.ua/index.php/naukovizbirky](http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/naukovizbirky)

Статті у виданні перевірені на наявність плагіату за допомогою програмного забезпечення StrikePlagiarism.com від польської компанії Plagiat.pl.

УДК 18 008

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2021-47.01>

## ДУХОВНА ТВОРЧИСТЬ Ф. ЛІСТА У ДЗЕРКАЛІ ФІЛОСОФІЇ МИСТЕЦТВА Ф. ШЕЛЛІНГА

**Анна Антал** – доктор філософії, викладач та концертмейстер, Школа мистецтв імені Шандора Фрідьеша, м. Дунауйварош, Угорщина

*У статті розглядається пізня творчість Ф. Ліста і вплив філософії Ф. Шеллінга на мистецтво композитора. На основі порівняння мес Ф. Ліста проглядається цікава еволюція новаторських прагнень. Під впливом пануючого романтичного духу у своїх перших месгах композитор вживає лейтмотивну систему, яка була притаманна для лісто-вагнерівського творчого тандему, так само з'являються суто романтичні риси, як національні риси, а саме угорські мотиви. З плином часу Лист повертається до християнської символіки і поєднує старі традиції з пошуками нового звучання. Під впливом Палестрини та Лассо вживає григоріанський спів, звертається до ренесансної техніки і втілює цециліанські ідеї. Його музика набуває очищення від усього світського, погляд композитора повертається до мистецтва майбутнього.*

**Ключові слова:** філософія, меса, романтичні риси, християнська символіка, новаторські прагнення, вічне у мистецтві.

*Музика..... найзамкнутіше з усіх мистецтв, вона охоплює образи ще у хаотичному і нерозрізненному вигляді....., хоча у цій сфері є найбезмежнішою серед інших мистецтв.*

*Ф. Шеллінг<sup>1</sup>*

*Музика замкнута сама у собі, підтверджує сама себе, не є абсолютною і незмінною: вона релятивна, співвідноситься до душі слухача і така ж мінлива, як моральна атмосфера різних націй, народів і різних часів.*

*Ф. Лист<sup>2</sup>*

Питання споріднення музики з філософією цікавило мислителів споконвіків. Починаючи з Піфагора, Платона, Аристотеля у старому еллінському світі, через Боеція, Царліно у XVI столітті, у міркуваннях про «музику сфер» І. Кеплера на початку XVII століття до сучасних музичних теоретиків, таких як Ганс Кайзер, – усі вони не залишили поза увагою філософський аспект у музичному мистецтві. Фрідріха Шеллінга (1775–1854), відомого філософа романтичної доби, теж турбувала спорідненість музики з філософією. Він навчався у Тюбінгенському університеті, був учнем Й. Г. Фіхте, під його впливом став прихильником суб'єктивного ідеалізму. Пізніше на ґрунті німецького ідеалізму створив новий напрямок у німецькій філософській школі – об'єктивно-ідеалістичну «філософію тотожності». Існування всього у світі він звів до єдиного поняття, яке назвав «абсолютом». Абсолют у шеллінгівському розумінні – це тотожність буття і свідомості,

тотожність матерії і духу та об'єкта і суб'єкта. Його абсолютна тотожність є несвідомим станом «світового духу». Цей несвідомий стан він ставив наріжним каменем народження мистецького твору. Завдяки несвідомому елементу мистець відкриває містерію світового духу, що стає ґрунтом справжнього мистецтва. Ідея ототожнення, поєднання об'єктивного з суб'єктивним присутні в усіх його філософських творах різних періодів. Він вважав, що мистецький твір є синтезом теоретичної та практичної філософії. Його найважливіші праці: «Про можливість форми філософії взагалі» (Über die Möglichkeit einer Form der Philosophie überhaupt) 1794, «Ідеї до філософії природи» (Ideen zu einer Philosophie der Natur) 1797, «Система трансцендентального ідеалізму» (System des transcendentalen Idealismus) 1800, «Філософія мистецтва» (Philosophie der Kunst) 1802/1803, «Про природу людської свободи» (Über das Wesen der menschlichen Freiheit) 1809, «Філософія міфології» (Philosophie der Mythologie) 1842 та остання лекція Шеллінга – «Філософія одкровення» (Philosophie der Offenbarung) 1854.

Філософські ідеї Шеллінга мали вплив на сучасників. Його лекції з філософії відвідувала передова молодь того часу. Це був час, коли в Німеччині Август Шлегель написав «Атемеус», видав «Люцінду», Фрідріх Шлеєрмахер – «Промову про релігію», «Інтимну переписку», «Монологи», Новаліс (Фрідріх фон Гарденберг) – свої романи, фрагменти, вірші, Людвіг Тік – твори, зібрані під назвою «Romantische Dichtungen». Повернення до релігії тією чи іншою мірою проглядалося у багатьох романтиків. Л. Тік переживав у 1802–1810 глибоку релігійну кризу і на

<sup>1</sup> F.W.J.Schelling Ausgewählte Schriften Band

<sup>2</sup> Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1985 1/5,504

деякий час покинув поетичну творчість. Філософи й письменники, брати Шлегелі – Август досліджував естетику католицизму, а Фрідріх навіть перейшов на католицизм.

Захоплювався творами Шеллінга і Ф. Ліст (Liszt Ferenc: *Válogatott írásai*). Філософ і композитор були сучасниками, на їхній творчість мав значний вплив німецький романтичний рух, у якому романтичні й релігійні концепції з'єдналися у романтичній філософії. Ці тенденції під впливом духу того часу присутні й у творчості Ф. Ліста. Він ще у свої молоді роки мав задум творити нову духовну музику. Свої погляди він виклав в есе «Майбутнє духовної музики», написане в 1834 р., коли йому було двадцять три роки. До духовних вокальних творів композитор звертався у різні періоди свого життя. Перший духовний твір під назвою «*Tantum Ergo*» Ліст написав в 11 років (1822 р.), навчаючись композиції в А. Сальєрі у Відні. («*Tantum Ergo*» – перші слова середньовічного гімну, який приписують Фомі Аквінському, 1264 р., його співають під час благословіння Причастія у католицькому храмі: «Отже великому Таїнству поклоняємося, схиливши голови»). Останній духовний твір для чоловічого хору та органу «*Pax vobiscum*» Ф. Ліст скомпонував за рік перед смертю. Духовні твори «*Ave Maria*» і «*Pater noster II*» написані композитором у 1846 році, які він пізніше переробив – «*Pater noster II*» у 1848 році, «*Ave Maria*» у 1852 році. В останні двадцять п'ять років свого життя він написав понад 60 композицій на релігійну тематику, більшість з них для літургії католицької церкви. Важливо, що в духовних творах Ф. Ліста різних періодів поєднуються і взаємодіють християнські та романтичні образи. Яскравим прикладом цього є дві лістівські ораторії – «Легенда про святу Єлизавету» (1862) і «Христос» (1866).

У творчому спадку Ф. Ліста є п'ять мес: «Сексардська», «Естергомська», «Хоральна», «Угорська коронаційна» та Реквієм.

Меса для чоловічого хору (або пізніше **Сексардська меса**) була першим значним духовним твором Ф. Ліста, написана у 1848 році й опублікована видавництвом «*Breitkopf und Härter*» під назвою «*Missa quatuor ad aequales concinente organo*». У цей час Ф. Ліст поселився у Веймарі й розгорнув активну діяльність: заснував організацію «*Allgemeiner Deutscher Verein*», запропонував створити Фонд Гете «*Goethe Stiftung*». У цьому ж році він познайомився з Вагнером, зблизився з аристократкою Кароліною Віттгенштейн. Композитор часто навідував отця Албаха (Albach) у францисканському монастирі в Айзенштаті,

котрого знав з дитинства, і цю месу присвятив йому. Прем'єра відбулась у Веймарі в католицькій церкві 15 серпня 1852 року. Копію меси Ф. Ліст вислав багатьом музикантам, зокрема Фрідріху Марпургу, який пізніше очолив Цециліанське товариство у Кенігсберзі. Сам Ф. Ліст ставився до цієї меси особливо. У месі Ф. Ліст використав як ренесансну техніку, так і григоріанський хорал, унікальним способом інтегруючи риси ренесансної музики і григоріанського хоралу в нові гармонічні забарвлення, що привели до нового художнього вираження у католицькій церковній музиці. Ф. Ліст майстерно втілює риси романтичного мистецтва у жанр меси через звернення до музики доби Ренесансу та введенням григоріанських співів на фоні нових гармонічних засобів, зокрема дорійського ладу та хроматичних ходів. У цілому меса має два варіанти: *a cappella* та з оркестровим акомпанементом. Оркестровий варіант був створений у 1869 році, на той час Ф. Ліст захопився ідеями Цециліанського руху і під впливом цього руху звернувся до спрощення музичного матеріалу, очищення духовної музики від світського стилю, звільнення церковної музики від оперно-симфонічної стилістики, повернувся до григоріанської монодії і традицій ренесансної поліфонії «строного письма», зразком якого вважалися твори Дж. Палестріни.

Друга меса Ф. Ліста дістала назву «**Естергомська меса**» (*Missa Solennis zur Einweihung der Basilika in Gran*), вона була написана в 1855 році. Естергомська меса є найвідомішим духовним твором Ф. Ліста, вона написана в честь освячення базиліки в Естергомі, однієї з важливих сакральних будов Угорщини, найголовнішого та найбільшого католицького храму країни. У період між 1001 і 1010 роками угорським королем Стефаном I на тому місці була побудована церква. Це був час після коронації Стефана I в Естергомі, адже він був першим християнським королем Угорщини, тому церква по праву вважається першою угорською християнською святиною. Ліст дуже хотів засвідчити свій угорський патріотизм, komponуючи музику на таке важливе національне свято. У 1846 р. він уже мав угорське замовлення на написання святкової меси для повторного освячення собору в місті Печ, але цей план не здійснився. Тоді до освячення собору в Естергомі Ліст сам запропонував написати месу. Він працював дуже швидко, і через три місяці, 2-го травня, писав Вагнерові, що твір готовий. Освячення храму в Естергомі й прем'єра меси відбулися 31-го серпня 1856 року. Хором і оркестром національного театру Угорщини диригував сам

Ліст. Естергомська меса відноситься до шедеврів духовної творчості композитора. Новизною твору є трансформація теми. Естергомська меса є скоріше мозаїкою, ніж картиною, як і всі його великі праці, але мозаїка перетворюється у картину, якщо ми відступимо трохи далі. Таким чином, меса вражає нас своєю унікальністю. Щирий ліризм, пристрасний драматизм і яскравий запал уявлення ставить цей твір поряд з такими видатними творами XIX століття, як симфонії Бетховена і Брукнера. (P. Merrick. *Revolution and Religion in the Music of Liszt*). Крім захоплених відгуків, були й критичні зауваження, які стверджували, що твір занадто світський. Естергомська меса дійсно має елементи театральності, але мета композитора була якраз у тому, щоб донести мистецтво до широких мас населення, вивести духовну музику з суто церковного оточення. Композитор з'єднав „*musica sacra*” з ліст-вагнерівським стилем і обновили духовну музику новими елементами метаморфозної техніки (втілення в творі характерної мелодії або ритму в різноманітних формах). Композиторські прагнення Ліста у цій месі були тісно пов'язані з його філософією мистецтва.

Останні три меси композитор написав у Римі від 1861 року до 1872 року.

«**Хоральна меса**», його третя меса, написана для мішаного 4-голосого хору та органу. Формальні елементи богослужіння, використання григоріанських хоралів, до яких Ф. Ліст у цей час проявляє особливу зацікавленість, поєднуються у цьому творі з новизною авторського підходу. Перший варіант він написав ще у 1848 році, вдруге звернувся до неї у 1865 році. Ліст завжди підкреслював у листах до Кароліни Віттгенштейн, що він відчуває обов'язок писати нову і цікаву музику для церкви. Кардинал Густав фон Гогенлое-Шиллінгсвірт пообіцяв йому, що у Римі чекають на Ліста великі можливості, він може стати другим Палестриною, зможе диригувати у Ватикані. Можна припустити, що й це впливало на його рішення прийняти малий постриг і сан абата. У всякому разі, він приймає сан абата у 1865 році і в цьому самому році закінчує другий варіант меси, яку почав писати ще у Веймарі у 1864 році. «Хоральну месу» виконали уперше в Угорщині 4-го лютого 1872 р. в центральному костелі у Пешті під диригуванням самого композитора. Дослідник мес Ліста Паул Меррік вважає, що твір є повністю продуктом XIX століття, музичною паралеллю художників «Назарійців» у Німеччині, або «Прерафаелітів» в Англії. (P. Merrick. *Revolution and Religion in the Music of Liszt*). Романтичною рисою цього твору є звернення до мистецтва Високого Відродження, праг-

нення відродити манеру майстрів Середньовіччя і Раннього Ренесансу, порушуючи консервативні традиції жанру духовної музики.

Для наступної меси, під назвою «**Угорська коронаційна меса**» (*Missa Coronationalis*), в першу чергу характерні угорські національні риси й принципи романтичної драми. Створення «Угорської коронаційної меси» стало ще одним підтвердженням складності взаємовідносин композитора не тільки з церквою, але й зі світською владою, зокрема, з правлячою династією Габсбургів. Масштаб цього твору вийшов далеко за межі власне авторського задуму і став для Ф. Ліста справою національної честі. Австрійський двір був впевнений у виключному праві на написання меси для коронації австрійського імператора та королеви Угорщини імператорським придворним капелмейстером і твір мав би прозвучати у виконанні імператорського оркестру і хору. Але Ф. Ліст був усвідомлений у тогочасній політиці, він знав про той факт, що незабаром відбудеться укладення договору «Австро-угорська угода», яке дійсно відбулось 15 березня 1867 року між австрійським імператором Францом Йосифом I і представниками угорського національного руху на чолі з Ференцем Деаком. Це означало, що Австрійська імперія стане дуалістичною монархією під назвою «Австро-Угорщина». Уже 20 лютого 1865 р. Ліст звернувся у листі до свого друга барона Антала Аугуса з проханням посприяти отриманню почесного замовлення на написання коронаційної меси для кайзера Франца Йозефа I і Єлизавети Амалії Баварської, королеви – консорта Угорщини. Аугусу вдалося досягти того, щоб кардинал Янош Сцитовські доручив Лісту написати коронаційну месу. Разом з тим, група угорських аристократів і магнатів теж наполягала на тому, щоб написання цього твору було доручено Ф. Лістові. Уся угорська громадськість виступила на захист Ліста перед віденським урядом. Члени музичного товариства у Буді, поіменно: Антал Аугус, Матяш Єнгесер, Міхай Мошоньї, Пал Рошті, Ференц Еркель, Корнел Абраньї, Еде Ременьї звернулись з проханням до міністра культури Йозефа Етвеша і Єлизавети Баварської, королеви – консорта Угорщини вступитися за Ф. Ліста. Композитор працював дуже швидко, вже 14 березня повідомив Аугуса, що в загальних рисах твір уже готовий. Месу австрійський двір прийняв, але виконавцями мали були австрійці. Виконувалася меса в другій найважливішій церкві Угорщини – у церкві Матяша, або як її рідше називають в Угорщині, Будоварській коронаційній церкві (*Budavári koronázótemplom*),



де відбулось вінчання трьох королівських пар: угорсько-хорватського короля Матяша Гуняді з Беатрисою Арагонською, імператора Франца Йосифа I та Єлизавети Баварської, улюбленої королеви Угорщини, відомої під пестливим ім'ям Сісі, та імператора Австро-Угорщини Карла IV з Зітою Бурбон-Пармською. Ця церква за розміром є меншою за базиліку в Естергомі, але має велике історичне значення в історії країни, яку за переказами так само побудував Стефан I у 1015 році.

«Угорську коронаційну месу» вперше видали в Лейпцигу у видавництві Шуберта у 1869 році. У цьому творі багато символічних елементів, які мають дуже глибоке історичне значення. Першим таким важливим символічним елементом є наспів Ракоці. Ференц II Ракоці був керівником антигабсбурзької національно-визвольної війни угорського народу 1703–1711 років. Другий символ – це «куруц» кварта, яка часто зустрічається в угорському народному фольклорі. Куруци від слова «сгух» – «хрест» – учасники антигабсбурзьких повстань в Королівстві Угорщини в період від 1711 до 1714 року. Третій символ – вербункош є теж національним угорським символом, який утворився у другій половині 1700 років, коли імператриця Марія Терезія вербувала (від німецького слова *Die Werbung* – вербування) угорських селян у солдати. Цей закон вона ввела у 1715 році, що означало – солдат мав служити до кінця свого життя в австрійській армії. Пізніше службу скоротили до 12 років, а в 1815 році взагалі відмінили вербування.

Як і в попередніх месам, Ліст вживає в «Угорській коронаційній месі» григоріанський спів паралельно з національними мотивами, символами, розширюючи зміст меси історичними та національними елементами, надаючи філософське значення урочистій месі.

**Реквієм** – остання меса композитора, написана у 1867–1868 рр., у період, коли трагедії у особистому житті композитора відбувались одна за одною: у 1859 р. помер його єдиний син Даніель, у 1862 р. – його улюблена донька Бланден, а в 1866 р. – мати композитора. У цей період вбили імператора Мексики Максиміліана I, брата Франца Йосифа через 11 днів після коронації імператорської пари у Будапешті. За свідченням доньки Кароліни Вітгенштейн, цей випадок спонукав Ф. Ліста написати Реквієм. Цікаво, що перша меса та останній духовний твір (Реквієм) були написані для чоловічих голосів. У 70-х роках Реквієм прозвучав у різних містах Німеччини під диригуванням Ліста. Для меси характерна стриманість, відсутність усякої театральності. Композитор у цьому творі не вживає григоріанські мелодії. Для всього

твору притаманна єдність стилю і структури, винятком є частина «*Libera*», включена у повний твір пізніше. Ліст особливим чином поєднує архаїчний, класичний і неоромантичний світ гармонії, найбільше у цьому творі виражені новаторські прагнення автора і дуже глибока, чиста віра. Ліст відмовляється від зовнішніх ефектів, його погляд спрямований на майбутнє як у розумінні вживання сміливих музичних нововведень, так і у філософському розумінні, зверненні до ідеального світу. Для музичного матеріалу характерне поєднання архаїчних, класичних та неокласичних гармоній. Філософія твору полягає у знайденні вічної краси, істини, дає заспокоєння і надію через реальні засоби, зокрема висхідною музичною лінією (анабазіс), яка дуже відрізняється від його ранніх творів, де музична лінія йде вниз (катабазіс). Ліст у Реквіємі дає нам зрозуміти вічне у мистецтві, відчуття нескінченності. Вічне у мистецтві проявляється через красу, а у філософії – через істину. Через жанр реквієму композитор передає свою глибоку віру і філософське ставлення до вічних питань людства: у чому відкривається істина. Світле заспокоєння свідчить про його непохитну віру в Бога. «Віра, яка засвітилась мені в юні роки,..... ніколи не гасла у серці. Ох, багато поразок, помилок відвертало мене від неї. – Але Бог зберігся в мені через його нескінчену доброту і милість. У глибині душі відчуваю себе християнином і з радістю схилию голову зі всією душею перед Христом, нашим Спасителем...»

Порівняльна таблиця мес Ф. Ліста дає можливість прослідкувати еволюцію новаторських прагнень композитора. Під впливом панівного романтичного духу в «Естергомській месі» композитор вживає лейтмотивну систему, яка була притаманна для лісто-вагнерівського творчого тандему, так само з'являються суто романтичні риси – національні, а саме угорські мотиви. «Хоральна» меса теж носить у собі романтичні елементи – «містичність», але паралельно з'являється григоріанський хорал (пізніше використаний в ораторії «Христос»). Для «Угорської коронаційної меси» характерний національний колорит: мотив Куруц-кварта, Ракоці-мотив, але з плином часу Ліст повертається до християнської символіки і поєднує старі традиції з пошуками нового звучання. «Сексардська» меса, яку композитор на протязі багатьох років переписував, проходить у бахівському поліфонічному стилі, також під впливом Палестрини та Лассо, вживає григоріанський спів, звертається до ренесансної техніки і втілює цециліанські ідеї. Надзвичайно цікавим твором є Реквієм, де Ф. Ліст не вживає ні григоріанський

**Порівняльна таблиця мес Ф. Ліста**

	Сексардська	Естергомська	Хоральна	Угорська коронаційна	Реквієм
Kyrie	вплив Палестрини Лассо	побудована на лейттемі	нисхідний рух мелодії, григоріанський хорал	угорський ритм, національний колорит	хроматичний рух мелодії
Gloria	фугоподібні пасажи, тема Христа, григоріанський спів	хрест – мотив	григоріанські інтонації	національні риси: мотив Куруц-кварта, Ракоці-мотив	Dies irae Тема Христа
Credo	у бахівському поліфонічному стилі, григоріанські інтонації	„all’ongarese” угорські мотиви	григоріанський хорал, пізніше з’явиться в ораторії «Христос»	музичний матеріал запозичив від Генрі Дюмон	Offetorium цілетонова гама
Sanctus	григоріанські інтонації	лейттема, споріднена з темами інших частин	елементи григоріанського співу.	мелодії вербункош, угорський ритм	поліфонічний виклад теми
Benedictus	в міксолідійському ладі	лейттема, споріднена з темами інших частин	«містичність»	угорські мотиви	використання двох тем водночас
Agnus Dei	в угорській діатонічній гамі, елементи григоріанського співу	«угорський» хід	повернення до теми з «Kyrie»	угорський лейтмотив «Christe»	музичний матеріал першої частини

спів, ні національні мотиви, музика набуває очищення від усього світського, погляд композитора повертається до мистецтва майбутнього. Спільним компонентом у месгах Ліста є тема Христа, за винятком двох мес: «Хоральної» та «Угорської коронаційної» меси. Цікаво, що тему Христа можна почути і в його світських творах, таких як фінальний хор «Данте симфонії», в симфонічній поемі «Битва гуннів», «Via Stucis», «Легенді про святу Єлизавету». Не випадково американський дослідник творчості Ф. Ліста Р. Коллет називає мотив Христа «стилістичним відбитком пальця». Кожна меса є своєрідним мікрокосмосом, де символи, лейтмотиви накреслюють кола, утворюють замкнуту систему. Синтез християнських та романтичних образів у творчості Ф. Ліста виник не випадково. Романтичні концепції поєднувались у його творчості подібно до того, як вони поєднувались у всій романтичній філософії і творчості митців-романтиків. Звертаючись до духовної музики, Ф. Лист переосмислив її роль у системі художнього твору, надав нові, раніше не властиві їм функції, створив синтез слова і музики, мовний текст використовував у різноманітних формах як у вокальних, так і в інструментальних розділах мес та ораторій у вигляді заголовків, епіграфів і коментарів.

Його прагнення до нового стилю в мистецтві, проблема синтезу мистецтв, головним чином музики і поезії, викликала нерозуміння з боку сучасників Ліста. Композитора багато критикувала сучасна йому преса. Але були і позитивні відгуки. Марі Ла-Мара, біограф Ліста, визнавала його не тільки піаністом-віртуозом, але й чудовим композитором. У цілому, література про Ліста, написана під безпосереднім впливом його особистості, має одну загальну характерну рису: передати його характер, манеру виконання музичних творів, його поведінку, мовлення, педагогічну діяльність, але останні твори композитора не розглядаються. Сучасники, на жаль, не розуміли його нових прагнень. Друга дослідницька хвиля припадає на ХХ століття (до 1930-х років). Переважно це були дослідження музичної мови Ф. Ліста. Варто згадати статтю Феруччо Бузоні «Навколо Ліста», де відверто визнається новаторство Ф. Ліста і його вплив на цілу плеяду композиторів, таких як Ц. Франк, Р. Вагнер, Р. Штраус, К. Дебюссі, М. Мусоргський. Третя дослідницька хвиля розпочалась у 1960-х роках. Виріс інтерес до останніх опусів композитора, відбулась переоцінка його творчого спадку, поглиблене вивчення музичної мови Ф. Ліста. У 1961 році в Будапешті орга-

нізували Другу музикознавчу конференцію «Ліст-Барток», матеріали якої були видані Угорською Академією Наук у 1963 році. У 1962 році угорський дослідник Ласло Шомфай написав роботу «Музичні метаморфози Фавст-симфонії Ф. Ліста», опубліковану видавництвом *Studia Musicologica* в Будапешті. Крім цього, у 1965 році з'явилась робота У. М. Гуда: «Пізнні фортепіанні твори Ф. Ліста і їх вплив на деякі аспекти сучасного фортепіанного твору», видана Університетом штату Індіана, що остаточно сформулювала напрям досліджень лістівської музичної мови. У період 1970–1980 рр. вийшло декілька книг про пізню творчість Ф. Ліста: англійського музикознавця Алана Уокера «Франц Ліст і його музика», Петера Шварца «Дослідження органної музики Франца Ліста. Внесок в історію органної композиції XIX століття», Кларі Гамбургер «Франц Ліст», Арнольда Шенберга «Твори і постать Франца Ліста» (*Franz Liszts Werk und Wesen Frankfurt/Main 1976*), і книга Дітера Торкевіча «*Die neue Musik und das Neue bei Franz Liszt, eine wechselvolle Beziehung*» (1986 р.), серед сучасних досліджень, праця Дітера Клайнрата «Композиційна техніка Франца Ліста у фортепіанних творах» (2007 р.) Після смерті композитора його останні твори були забуті до XX століття. На початку XX століття виросла зацікавленість до лістівських новаторських засобів, про що свідчить техніка композиційного письма композиторів молодого покоління. З точки зору новаторських втілень особливе місце займає духовна музика Ліста. Він намагався, з одного боку, відродити церковну музику на ґрунті розвитку філософії пізнього романтизму, під знаком досконалого мистецтва Палестрини, таким чином боровся проти бездуховності тогочасного мистецтва. Композитор брав активну участь у цециліанському русі, йдучи по шляху повернення традицій Палестрини, Лассо, з метою звільнити духовну музику свого часу від сентиментальності XIX століття, повернути до аскетичної строгості. З іншого боку, повертаючись до аутентичної традиції григоріанської монодії, а cappella, поліфонії «строного стилю», Ліст

використовує нові засоби виразу музики – атональність, цілетонову гаму, збільшені тризвуки. Після ознайомлення з духовною творчістю Ф. Ліста у контексті філософії мистецтва Ф. Шеллінга можна знайти багато спільних рис у поглядах на мистецький твір. Безперечно, обидва мислителі зазнали значного впливу доби Романтизму. Проте, як Шеллінга, так і Ліста не можна назвати чистими романтиками. Шеллінг далекий від романтичної містичності, він своєю філософією довів, що розуміння не втратило своєї сили, незважаючи на ті розчарування, які принесло просвітницьке мислення, а навпаки, філософ підіймає розуміння на вищий щабель всесвітнього розвитку, не зупиняючись у містичності та песимізмові. Незважаючи на різні конфесії (Шеллінг був протестантом, Ліст – католиком), на різні життєві обставини (академічна освіта у Шеллінга, та неорганізоване життя Ліста як дитини-вундеркінда та молодого митця) та на добу Романтизму, в якій вони існували, Ф. Шеллінг та Ф. Ліст прийшли до тих самих висновків, до тих самих ідей, центром яких стоїть Бог. На ґрунті християнської філософії композитор наводить нас на наступну думку, що тлумачення краси у поезії і мистецтві є необхідністю, так само, як і тлумачення добра та істини, як розуму і совісті. Таким чином, мистецтво музики Ліст вважає найбезпосереднішим проявом божественного. Композиторські прагнення Ліста тісно пов'язані з його філософією мистецтва, у якій він свідчить про необхідність поширення справжніх цінностей серед широкого кола населення.

Під впливом романтичного духу тієї доби, а також філософії Шеллінга Ліст на 54-му році свого життя приймає сан абата. У 1865 році Ліст прийняв малий постриг в ордені Францисканців. Згідно з філософією і мистецтвом романтичної доби останній період свого життя Ліст проводить у духовному сані й свою творчість присвячує переважно духовній музиці. Так завершується життя одного з найвідоміших та найулюбленіших віртуозів-композиторів доби Романтизму, неперевершеного піаніста та улюбленця публіки.

#### Література

1. Bartók, B. (1966). *Összegyűjtött írásai*. Budapest : Zeneműkiadó.
2. Bühler, W. „Aristoxenos und Pythagoras” Peter Lang GmbH Internationaler Verlag der Wissenschaften Frankfurt am Main 2017.
3. Christoph Jamme, H. S. (1988). *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*. Frankfurt am Main : Suhrkamp.
4. Collet, R. (1970). *Choral and Organ music*. London : Barbie and Jenkins.
5. Conkey, M. (2010). *The Sacred choral Music of Franc Liszt*. Canada : University of Alberta.
6. Georgiades, T. „Sakral und Profan in der Musik” Max Hueber Verlag München 1960.
7. Hamburger, K. (2019). *Nem pusztán zenész*. Budapest : Rózsavölgyi és Társa.
8. Hamburger, K. (2010). *Liszt Ferenc zenéje*. Budapest : Balassi Kiadó.
9. Kecskés, M. (2012/2013). Liszt és a pesti ferences templom. *Magyar egyházzene*.



10. Kayser, H. „Orphikon. Eine harmonikale Symbolik. Aus dem handschriftlichen Nachlass hg. v. Julius Schwabe. Schwabe und Co., Basel/Stuttgart 1973.
11. Liszt, F. (1893). *Gesammelt und herausgegeben von La Mara*. Leipzig : Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
12. Liszt, F. (1959). *Válogatott írásai*. Budapest : Zeneműkiadó Vállalat.
13. Merrick, P. (1978). *Revolution and Religion in the Music of Liszt*. Cambridge : Cambridge university Press.
14. Pietsch, R. (1986). Zum Verhältnis von Philosophie und Architektur. *Arkus – Zeitschrift für Architektur und Naturwissenschaft*, 255–260.
15. Ramann, L. (1883). *Über zukünftige Kirchenmusik*. Leipzig : Breitkopf und Härtel.
16. Schelling, F. (1802). Bruno oder über das göttliche und natürliche Prinzip der Dinge. *Kritisches journal der Philosophie*.
17. Schelling, F. (1985). *Ausgewählte Schriften*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag.
18. Платон «Держава». Київ : Основи, 2000.
19. Шпак, Г. (2012). *Жанрово-стильові та виконавські аспекти хорової творчості Ф. Ліста*. Одеса : Музичне містечтво.

#### References

1. Bartók, B. (1966). *Összegyűjtött írásai*. Budapest: Zeneműkiadó.
2. Bühler, W. „Aristoxenos und Pythagoras” Peter Lang GmbH Internationaler Verlag der Wissenschaften Frankfurt am Main 2017
3. Christoph Jamme, H. S. (1988). *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
4. Collet, R. (1970). *Choral and Organ music*. London: Barbie and Jenkins.
5. Conkey, M. (2010). *The Sacred choral Music of Franc Liszt*. Canada: University of Alberta.
6. Georgiades, T. „Sakral und Profan in der Musik” Max Hueber Verlag München 1960
7. Hamburger, K. (2019). *Nem pusztán zenész*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa.
8. Hamburger, K. (2010). *Liszt Ferenc zenéje*. Budapest: Balassi Kiadó.
9. Kecskés, M. (2012/2013). Liszt és a pesti ferences templom. *Magyar egyházzene*.
10. Kayser, H. „Orphikon. Eine harmonikale Symbolik. Aus dem handschriftlichen Nachlass hg. v. Julius Schwabe. Schwabe und Co., Basel/Stuttgart 1973
11. Liszt, F. (1893). *Gesammelt und herausgegeben von La Mara*. Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel.
12. Liszt, F. (1959). *Válogatott írásai*. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat.
13. Merrick, P. (1978). *Revolution and Religion in the Music of Liszt*. Cambridge: Cambridge university Press.
14. Pietsch, R. (1986). Zum Verhältnis von Philosophie und Architektur. *Arkus – Zeitschrift für Architektur und Naturwissenschaft*, 255-260.
15. Ramann, L. (1883). *Über zukünftige Kirchenmusik*. Leipzig: Breitkopf und Härtel.
16. Schelling, F. (1802). Bruno oder über das göttliche und natürliche Prinzip der Dinge. *Kritisches journal der Philosophie*.
17. Schelling, F. (1985). *Ausgewählte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
18. Plato "State". Kyiv: Osnovy, 2000.
19. Shpak, G. (2012). Genre-style and performance aspects of F. Liszt's choral work. Odesa: Musical Art.

**Anna Antal** – Doctor of Philosophy, Teacher and Concertmaster, Sandor Fridjos Art School, Dunaujvaros, Hungary

#### **Spiritual oeuvre of F. Liszt in the mirror of F. Schelling's philosophy of art**

*The article examines the late work of F. Liszt and the influence of F. Schelling's philosophy on the composer's art. Based on the comparison of F. Liszt's masses, an interesting evolution of innovative aspirations can be seen. Under the influence of the prevailing romantic spirit, in his first masses, the composer uses the leitmotiv system that was characteristic of the Liszt-Wagner creative tandem, purely romantic features appear as well as national features, namely Hungarian motifs. Over time, Liszt returns to Christian symbolism and combines old traditions with the search for a new sound. Under the influence of Palestrina and Lasso, he uses Gregorian chant, turns to Renaissance techniques and embodies Cecilian ideas. His music acquires a purification from everything secular; the composer's gaze returns to the art of the future.*

**Key words:** philosophy, mass, romantic features, Christian symbolism, innovative aspirations, eternal in art.

УДК 78.087

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2021-47.02>

## «МАСКИ» АЛЬТА ДОБИ КЛАСИЦИЗМУ

**Сергій Гаврилюк** – творчий аспірант, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

*Статтю присвячено розгляду жанрово-стильових утілень («масок») альту й доведенню виняткової полівекторної та унікальної природи інструмента. Порівняно з іншими поширеними інструментами (наприклад, скрипкою та віолончеллю) альт дуже швидко привертає увагу як композиторів, так і виконавців, оскільки демонструє надзвичайно високий потенціал для використання в музичній культурі, а тому дає можливість змодельовати ймовірне зростання уваги до нього та його розвитку в майбутньому, адже поява творів для альту соло та альтових ансамблів поряд з аранжуванням уже написаної музики сигналізує про закладений у ньому культурний ресурс, який розкрито й досліджено неповною мірою. Об'єктом дослідження став альт як учасник музичної творчості, а предметом – розмаїття трактувань («масок») альту композиторами та виконавцями в розрізі історії європейської музичної культури. Мета дослідження – охарактеризувати еволюцію використання альту впродовж історичних епох та простежити взаємозв'язки з театральними концепціями. Практичне значення статті полягає в можливості використання наведених матеріалів і висновків для кращого розуміння особливостей альтового виконавства. Робота спирається на актуальні сучасні культурологічні та наукові статті, у ній наведено висновки на основі аналізу сучасної музики, розкрито проблематику мотивації виконавської творчості.*

**Ключові слова:** альт, «маски», театральність, виконавське мистецтво, класицизм.

Спочатку окреслимо понятійний апарат, яким будемо послуговуватися у статті. Увесь простір музичних інструментів західноєвропейської культури ми трактуємо як «театр», у якому кожен із них із плином історії отримав певну роль. Дуже часто ця роль зберігає своє семантичне навантаження впродовж століть музичної історії. Певні «маски» стають ідентифікаторами традиційних ролей музичних інструментів у загальному театрі музичної культури. Так, за скрипкою закріплюється «маска» головного героя, за віолончеллю – мудрого, філософського голосу, персонажа з глибоким життєвим досвідом, за валторною – героя пасторального типу тощо. Альт же через свій унікальний тембр здатен приміряти на себе різні «маски».

Порівняно з бароковою добою класицизм ще радикальніше змінює так званий «баланс сил» у просторі «театру» музичних інструментів: з появою композицій, які є технічно складними, образно яскравими та, головне, трактують альт як сольний інструмент, ми мусимо зазначити своєрідний початок визнання рівноправності альту.

Розглядатимемо «маски» альту доби класицизму, однак для забезпечення найкращого розуміння його «акторської» природи звернемося до передісторії цього питання – доби бароко.

Барокове трактування альту вже почало рух у бік констатації його унікальності, проте більшість відомих виконавців на струнних інструментах вибирали своїм інструментом скрипку чи віолончель. Імена відомих альтистів того часу знайти важко, якщо взагалі можливо. Натомість є цікаві відомості про деяких скрипалів, які зверта-

лися до альту (наприклад, знаменитий Франческо Джемініані). Зазвичай керівником і в сучасній версії розподілу музичних професій, диригентом був концертмейстер групи скрипок. Однак варто навести думку відомого скрипаля Сюнсукі Сато, який в одному з інтерв'ю Нідерландського товариства Й.С. Баха зазначив: «Одним із найбільш складних викликів під час керування ансамблем із позиції скрипаля є те, що я чую не абсолютно всі деталі в кожен момент часу. Виключно акустично: інструмент знаходиться біля вашого вуха. <...> Тому я часом говорю їм [колегам]: “Я справді цього не чую, чи можу я на хвилику перестати грати та послухати звіддала?”» [21]. Зазначимо, що частотний діапазон альту, а саме відсутність значної частини високих частот, на нашу думку, дає кращу можливість концентрації на оточуючих голосах оркестрової фактури. Вважаємо, що саме тому Й.С. Бах звертався до альту у своєму інструментальному виконавстві.

Чому саме доба класицизму відкриває нові горизонти для альту? Для відповіді на це запитання звернемося до естетичних принципів того часу. Хоча яскраві зразки класицизму можна знайти в багатьох видах мистецтва, проте найвиразніше втілення його основних принципів бачимо в театральному мистецтві. На відміну від барокової видовищності, помпезності та уваги до внутрішнього індивідуального переживання, на перший план виходить логічне начало. Панівними стають ідеали раціоналізму, які пропонує картезіанська філософія. У мистецтві теорія стає ключовим фактором художньої вартісності, надзвичайно важливим є дотримання певних створених

канонів. Варто згадати Ніколя Буало та його трактат «Мистецтво поетичне» (1674 р.), що став найбільш ґрунтовною теоретичною працею, у якій поет, застосувавши філософський метод Рене Декарта до літератури, встановив чіткі межі жанрів [17, с. 344]. З раціоналістичної спрямованості проростає нормативність класицизму, яка проголошувала чіткий набір правил і вимог, яким повинен відповідати художній витвір. Театр класицизму, на переконання Л. Кандаурової, «розважає розум і зачіпає серце, він вчить людину та зрощує громадянина» [15, с. 65]. Зазначимо також, що зміна стильової парадигми не відбулася раптово. На зламі двох епох спостерігаємо твори мистецтва, у яких ще не до кінця відкинуті барокові принципи, однак раціональне зерно набуває більшої значущості (наприклад, замок Во-ле-Віконт (1656 р.) у Франції, архітектор – Луї Лево; роботи французького живописця Ніколя Пуссена).

Певне типування жанрів і встановлення чітких мистецьких меж знаходимо й у музиці доби класицизму, про це свідчать насамперед акценти на логічності гармонійних побудов та довершеності структури (як у сенсі будови мотивів і фраз, так і всієї форми музичного твору загалом). Проте на тлі уваги до чіткості важливість експерименту як творчого інструменту композитора не відкидається. Пам'ятаємо, що в барокових композиціях альт часом отримує унікальну роль у контексті цього «експерименту», проте з таким же успіхом знаходимо індивідуалізований показ багатьох інструментів. Наприклад, у фугованих епізодах музики Й.С. Баха (зокрема, відомій «Арії» з оркестрової сюїти № 3, BWV 1068) знаходимо не тільки індивідуалізовані мотиви альту, а й кожного з інструментів ансамблю; музична тканина залишається хоча й індивідуалізованим, проте полілогом, «маски» інструментів ніби є учасниками давньогрецького хору. Проте композитори класицизму радше інтерпретують їх як персонажів комедії дель арте (фр. *commedia del'arte*), де експеримент стає можливістю краще почути той чи інший інструмент, ніби вивести його на авансцену вистави та краще з ним познайомитися. Саме так розуміємо основну причину розширення рольового спектру альту в добу класицизму.

Мангеймська школа робить для альту важливий прорив: тепер він стоїть перед усім оркестром і диктує правила «гри» – альт стає повноправним солістом нарівні зі скрипкою. Альтовий концерт Карла Стаміца, концертна симфонія Карла Діттерсдорфа для контрабаса й альту та, врешті-решт, концертні симфонії В.А. Моцарта для скрипки й альту, скрипки альту та віолончелі

стали величезним кроком уперед на шляху збагачення рольової палітри альту.

Август Карл Діттерс фон Діттерсдорф (1739–1799 рр.) – австрійський скрипаль і композитор, відомий свого часу насамперед операми-буффа італійською та німецькими зінгшпілями. Проте для нас найбільш цікавим є інструментальна частина його творчості, адже, окрім близько 120 симфоній, композитор залишив у своєму доробку два концерти для контрабаса з оркестром, концерт для альту F-dur та концертну симфонію для альту й контрабаса з оркестром. Зазначимо, що вищезгадані твори композитора написані у стилі класицизму з помітним впливом італійської школи.

Надзвичайно цікавим є звернення К. Діттерсдорфа до зазвичай «другорядних» інструментів оркестру – альту та контрабаса. Однак, незважаючи на стереотипні уявлення про альт як суто середній голос фактури із суто акомпануючою функцією та контрабас як дублюючий голос басової партії, композитор «вдягає» на кожен із них «маски» солістів. Відтак на сьогодні його концерти належать до золотої скарбнички репертуару для виконавців-контрабасистів, є часто виконуваними на фестивалях і конкурсах. І це не випадково. У зазначених композиціях К. Діттерсдорф показує слухачеві наспівну лірику, яку може зобразити контрабас, блискучу віртуозність у пасажах, яскраві темброві знахідки. Експериментуючи зі строем сольного контрабаса, композитор вдається до цікавих поєднань, які дають змогу наблизити його віртуозну виразність до скрипки й віолончелі. Таку саму ситуацію спостерігаємо з його альтовим концертом: у ньому яскраво подано ліричне амплуа сольного альту, органічне володіння високою теситурою звучання.

Своєрідним синтезом двох «масок» зазвичай несолоючих альту та контрабаса є *Концертна симфонія D-dur, Kr.127*. У цьому творі привертають увагу, з одного боку, досить виразне переважання контрабаса в ліричних епізодах, а з іншого – віртуозні моменти використання альту. Цікаво, що симфонія є досить стандартною з позиції звичної класичної побудови: написана в чотирьох частинах (I. Allegro, II. Andantino, III. Menuetto, IV. Allegro ma non troppo), однак композитор трактує її в дещо камерному варіанті, що надає сольним альту й контрабасу додаткового шансу бути розпізнаними слухачем. Так, наприклад, у другій частині звучить ліричне соло контрабаса в діалозі із сольним альтом та оркестровими скрипками; тріо менуету написане суто для дуету солістів без акомпанементу; фінал

яскраво демонструє віртуозне змагання солістів із масивною партією оркестрового *tutti*, а також їх компліментарне поєднання на кшталт взаємодії сольних груп жанру *concerto grosso*.

Альтова творчість Карла Філіпа Стаміца (1745–1801 рр.) дає нам змогу простежити ще одну «маску» альта, дещо відмінну від тієї, яку нам пропонує К. Діттерсдорф. Нам відомо, що К. Стаміц, окрім композиторської діяльності, звертався до виконавства на скрипці, альті та віолі д'амур, і цікаво, що свій перший опус він присвячує саме альту. Це втілення «маски» альта є значущим, адже, на відміну від Концертної симфонії К. Діттерсдорфа, К. Стаміц проголошує альт повноправним солістом подібно до скрипкових концертів В.А. Моцарта. Його концерт для альту *D-dur op.1* має струнку тричастинну канонічну форму: I. Allegro non troppo, II. Andante moderato, III. Rondó. Allegretto. Порівняно з Концертною симфонією К. Діттерсдорфа в цьому концерті ми знаходимо набагато ширший спектр використаних композитором технічних прийомів. Уже в головній темі першої частини К. Стаміц поєднує тріумфальну впевненість із теплим ліризмом, який майстерно втілений хроматизованою кантиленою солюючої партії. Знаходимо також техніку подвійних нот, у якій альт приміряє «маску» духових інструментів із бурдонним голосом; віртуозні арпеджіо подібно до моцартівських; суто ліричні мелодії оперного типу та драматичні гармонічні фігурації в розробленні. Друга частина є ліричним центром концерту, який продовжує розгортання співочого амплуа солюючого інструмента. А енергійне та барвисте рондо завершує цикл дещо комічним, проте віртуозним жестом соліста.

У творчому доробку К. Стаміца присутні також концертні симфонії за участю альту (№ 7, № 11, № 14 та ДТВ III/1 Es6), проте за своєю яскравістю вони значно поступаються альтовому концерту. Хоча цікавими є його Три дуети для двох альтів, які позначені віртуозним і різноплановим трактуванням інструмента.

«Маска» альту-соліста привертає увагу Вольфганга Амадея Моцарта, який включає цей інструмент до складу своїх двох концертних симфоній: К.Апh 104 (320e) A-dur та К. 364 (320d) Es-dur. За історичними свідченнями, В.А. Моцарт розпочав роботу над цими симфоніями практично одночасно, проте першу з них не завершив, залишивши нам лише 134 такти першої частини, Allegro. Проте перш ніж зануритися у простір двох концертних симфоній, розглянемо загальний контекст творчості композитора.

На переконання низки сучасних музикознавців, музика В.А. Моцарта є еталоном віденського класицизму. Друга половина XVIII ст. стає часом розквіту класицизму не тільки в музиці, а й у літературі, архітектурі, образотворчому мистецтві та театрі. На відміну від естетичних ідеалів попередньої епохи – бароко, на перший план виходить логічність, стрункість будови, домінування ідеалів оптимізму, а як наслідок – прагнення до дисциплінованості, гармонійності, цілісності та ясності. Л. Кандаурова стверджує: «Музику Моцарта, безумовно, можна розглядати як звукову ілюстрацію ідеалів класицизму: <...> її відрізняє театральність, властива епосі» [15, с. 65]. Після барокової доби з її пишністю, барвистістю деталей, афектами, чудесами та подекуди навіть надмірністю просвітництво кардинально змінює вектор спрямування уваги. Цікаво, що в музичному плані здобутки бароко практично повністю перейшли в епоху класицизму: інструментарій, агогічні принципи, деякі жанри; важливим є також своєрідне «заломлення» й перетворення деяких ідей, як-от жанрової парадигми *concerto grosso*, принципи якої ми знаходимо в концертних симфоніях і концертах для декількох інструментів з оркестром.

Подумки повернемося до різноманітності видів мистецтва, що віддали данину класицизму, та зазначимо, що театр для класицизму став одним із головних інструментів і способів мислення [15, с. 65]. Театр барокової доби з його видовищністю, драматичними перебільшеннями та цирковим епатажем поступається місцем більш витонченому, структурованому театру класицизму, основним ядром якого є своєрідна дисциплінованість. Л. Кандаурова пише: «Класицистичний театр – майстерно створена, продумана й гармонійна модель світобудови» [15, с. 65]. Утілення цієї тези спостерігаємо у зверненні більшої уваги на стрункість музичної форми, що є пріоритетом порівняно з емоційною сферою. Це не означає відсутність уваги до емоційності, вона стає більш поширеною на більші проміжки часу. В.А. Моцарт у цьому плані є винятковим композитором, адже своїм унікальним талантом (якщо говорити скромно), чи радше геніальністю, він поєднує естетичні ідеали доби із шаленим потенціалом «винахідника». Л. Кандаурова переконана: «У музиці В.А. Моцарта сходяться всі нитки, які тягнуться з минулого: це і зріла розкіш пізнього бароко, яка перероджується, і піднесена містика старовинних мес, і брильянтна італійська опера» [15, с. 66].

Творчий геній В.А. Моцарта, цілком утілюючи музичну квінтесенцію класичної доби, з одного



боку, послуговувався також принципами (точніше, художніми прийомами) усіх попередніх стильових епох, а з іншого – демонструє прозріння й у наступні періоди: романтизму з його поривчастими героями з позиції персонажів, епоху ХХ ст. з позиції радикальності новацій музичної мови (наприклад, симфонія № 40, розроблення 4-ої частини презентує епізод, який проходить по всіх звуках хроматичної гами, оминаючи лише тонічний звук «соль»). В.А. Моцарт є тим корифеєм музики, який, перебуваючи в певних стильових межах, порушує їх із філігранною витонченістю та абсолютною драматургічною необхідністю. Стосовно особливості творчості композитора відомий диригент сучасності Теодор Курентзис висловився: «Те, що В.А. Моцарт робить, – це буде фантастичний архітектурний монумент із найкращими лініями та найкращими зразками того, що сама класична архітектура означає. І він вносить дефект усередину, він поміщає змію посередині храму. <...> Це секрет В.А. Моцарта: він є найсучаснішим композитором, який існує, оскільки проблеми ХVIII ст. є тими самими проблемами, які ми маємо зараз» [20]. Саме ці слова відомий маестро використовує для окреслення оперної творчості В.А. Моцарта під час студійного запису «Весілля Фігаро».

Цікаво, що часто в оркестровій та ансамблевій музиці В.А. Моцарт перетворює суто інструментальні епізоди ніби на розгорнені оперні сцени. Його інструментальна музика дуже часто яскраво персоніфікована, і для цього є важлива причина – театральність як невід’ємна складова частина музики. На противагу театру, де актор грає переважно одного персонажа, музикантові-виконавцеві необхідно в одному творі «перевтілюватися», набувати різних характерів, при цьому він рідко коли може застосувати такий звичний для театру прийом, як зміна своєї зовнішності за допомогою гриму чи костюмів. Альт зі своєю гнучкістю та відсутністю сталого амплуа прекрасно використовує цей ресурс у концертних симфоніях В.А. Моцарта. Так, перша з них – К.Апh 104 (320e) A-dur – є незавершеною, презентує нам досить звичне «змагання» солістів, їхні репліки часто почергові, а на перший план виходить показ віртуозності. Своєю чергою друга – К. 364 (320d) Es-dur – є повноцінно завершеною та радше компліментарною, розгортає філософський діалог між солістами.

Простежуємо таке явище: В.А. Моцарт в обох симфоніях використовує для альтового голосу прийом скордатури (зміни налаштування струн інструмента). У ля-мажорній симфонії стрій альт

піднятий на цілий тон догори, а в мі-бемоль-мажорній – на пів тона. Таким чином, ми можемо зробити висновок стосовно експериментів В.А. Моцарта над альтовим тембром і потужністю його звучання, бажанням композитора ще більше індивідуалізувати його голос. Симфонію К.364 (320d) Es-dur зараз часто виконують у версії без перестройки інструмента, проте в цьому варіанті зникає велика кількість відкритих струн порівняно з оригінальним варіантом (ре мажор на альті містить 3 відкриті струни, які належать до звукоряду цього ладу, а мі-бемоль мажор – лише дві).

Концертна симфонія К.364 (320d) Es-dur є винятковою композицією В.А. Моцарта, адже є одним із найвдалиших зразків поєднання класичних жанрів концерту та симфонії. Зазначимо також, що досить тривалий час вона витримує статус надзвичайно популярного твору для солюючих скрипки й альту, про що свідчать здійснені записи та концертні виконання багатьма відомими скрипалями та альтистами, такими як Ф. Крейслер і В. Пріроуз, І. Браун та Н. Імаї, В. Співаков і Ю. Башмет, М. Венгеров і Л. Пауер, С. Хенкель і М. Рисанов та інші.

Популярність твору є настільки значною, що до музики В.А. Моцарта звертаються й тривалий час після нього: 1808 р. Зигмунд Антон Штайнер робить аранжування цієї композиції для секстету (*Grande Sestetto Concertante*), у якому сольні епізоди розділені між усіма учасниками ансамблю; цікавим прикладом культурного опрацювання другої частини концертної симфонії є музика до кінофільму «Відлік потонулих» (1988 р., режисер – Пітер Грінуей, композитор – Майкл Найман), у якій композитор створює масштабні варіації з невеликих «уламків» моцартівської музики.

Оркестрування концертної симфонії типове для В.А. Моцарта: окрім солістів, у партитурі знаходимо двох солістів, 2 гобої, 2 валторни, струнні (тут цікавою особливістю є розділена альтова група, яка, подібно до концерту К. Стаміца, допомагає яскравіше розкрити гармонічне багатство партитури).

У концертній симфонії легко виявити риси, що зближують її з концертом для оркестру (концертування гобоїв і валторн та його «переклички» зі струнними) та з власне симфонією (вагома роль оркестру, розвинені *tutti*). Від звичайного подвійного концерту концертну симфонію відрізняє те, що перед виконавцями-солістами ставляться радше ансамблеві, ніж суто віртуозні завдання. У моцартівському концерті партія солюючого інструмента має зазвичай великий блиск, а оркестрова партія менш розвинена. Сольні голоси

перебувають у постійному діалозі між собою та з оркестром, а не змагаються з ним. Тут ми бачимо тяжіння до жанрового синтезу «романтичного» типу, подібно до створеного в романтичну епоху «Гарольда в Італії» Г. Берліоза, де солісти стають повноправними учасниками музичної дії разом з оркестром. Відтак у першій частині – *Allegro maestoso* – унісон солістів відразу презентує нову тему, яку ми ще не чули, проте вона з'являється поступово, ніби нізвідки, плавно змінюючи фокус уваги слухача. Ця частина написана в сонатній формі з традиційно двома експозиціями: перша – оркестрова, а друга – з доєднанням солістів. Перша є досить стрункою, витриманою в основній тональності, презентує урочистий і патетичний настрій. Солісти ж після вступу розширяють емоційний спектр, торкнувшись наспівної лірики типу «Дон Жуана», веселої танцювальності, напруженої драматичності та карикатурної комедійності. Зауважимо, що друга частина – *Andante* – продовжить сферу лірики та перенесе її в похмуру площину (композитор вибирає до мінор, досить трагічну для нього тональність). Допускаємо, що такий характер музики цієї частини пов'язаний із почуттями композитора через смерть його матері в 1778 р. Третя ж частина циклу – *Presto* – повертає нас у площину танцювальності й комедійності. Порівняно з попередніми ця частина практично весь час перебуває у сфері мажорних тональностей, що, на нашу думку, є катарсичним заокругленням душевних переживань перших двох частин. Після зростання драматургічного напруження з трагічною кульмінацією у другій частині В.А. Моцарт майстерно «розслаблює» слухача, повертаючи піднесений настрій першої частини, і створює тим самим

певну смислову репризу та драматургічну арку, яка філігранно обрамлює весь цикл відповідно до концепційних ідеалів класицизму.

Підсумовуючи викладені міркування, можемо стверджувати, що альт через свій унікальний тембр здатен приміряти на себе різні жанрово-стильові «маски». Класична доба з її раціоналістичною філософією шляхом послідовного експерименту виводить альт на авансцену вистави та краще з ним знайомиться. Мангеймська школа ставить альт в один ряд із віртуозними солістами на кшталт флейти та скрипки, тим самим проголошуючи його готовність до амплу «актора-прем'єра». В.А. Моцарт увіччує розвиток класичних «масок» альтя, вписуючи його до жанру концертної симфонії поряд зі скрипкою.

З огляду на стрімку зміну «масок» альтом упродовж періоду бароко та класицизму, а також на їх різноманіття вважаємо, що альт унаслідок своєї особливої акустичної, тембрової та виразової палітри є актором без амплу, який надзвичайно гнучко приміряє на себе всі можливі «маски». На нашу думку, окреслену концепцію трактування альтя можна ефективно застосовувати в теорії та практиці музичного виконавства для кращого розуміння й роботи над психологією виконавця, полівекторного виховання хорошого ансамбліста, соліста, диригента та композитора.

На подальші дослідження заслуговують «маски» альтя наступних історичних епох, адже розуміння повного спектру їх утілень дасть змогу повною мірою з'ясувати всі зв'язки і жанрово-стильові паралелі між альтювою музичною творчістю та театральним потрактуванням мистецтва як такого. Доцільно буде також дослідити «маски» альтя в контексті української музичної культури.

#### Література

1. Anderson M. Violist Lawrence Power Records York Bowen for Hyperion. *Fanfare*. 2008. Vol. 32. № 1. P. 44–48.
2. Coates E. Suite in Four Movements: An Autobiography. London : William Heinemann, 1953. 271 p.
3. Cropper P. Two Views of Lionel Tertis. *An Anthology of British Viola Players* / ed. by J. White. Colne, Lancashire : Comus, 1997. P. 68–75.
4. Dalton D. Celebrating 100 Years: William Primrose's Life and Career. *Journal of the American Viola Society*. 2004. Vol. 20. № 1. P. 13–17.
5. Dalton D. Playing the Viola: Conversations with William Primrose. Oxford ; New York : Oxford University Press, 1988. 264 p.
6. Jacobs A. Henry J. Wood: Maker of the Proms. London : Methuen, 1994. 320 p.
7. Potter T. Lionel Tertis. *An Anthology of British Viola Players* / ed. by J. White. Colne, Lancashire : Comus, 1997. P. 224–229.
8. Primrose W. The Viola. *Violin and Viola* / by Y. Menuhin, W. Primrose. London : Macdonald and Jane's, 1976. P. 171–189.
9. Riley M. The History of the Viola. Ann Arbor, MI : Braun-Brumfield, 1980. 396 p.
10. Shore B. Preface to Novello's Music Primers and Educational Series. *The Viola* / by B. Tours. London : Novello, 1943. P. 3–5.
11. Tertis L. Introduction to an English Viola. *Music & Letters*. 1947. Vol. 28. № 3. P. 214–222.
12. Tertis L. My Viola and I. Boston : Crescendo Publishing, 1974. 184 p.
13. White J. Lionel Tertis: The First Great Virtuoso of the Viola. Woodbridge, Suffolk : Boydell Press, 2006. 456 p.

14. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке : в 2 т. / пер. с франц. С. Горчакова. Москва : Музыка, 1972. Т. 1. 308 с. ; Т. 2. 223 с.
15. Кандаурова Л. Полчаса музыки. Как понять и полюбить классику. Москва : Альпина Паблишер, 2018. 438 с.
16. Левая Т., Леонтьева О. Пауль Хиндемит: жизнь и творчество. Москва, 1974. 460 с.
17. Бондарчук П. Класицизм. *Енциклопедія історії України* : у 10 т. / редкол. : В. Смолій (гол.) та ін. ; Інститут історії України НАН України. Київ : Наукова думка, 2007. Т. 4 : Ка – Ком. С. 344.
18. Понятовский С. История альтового искусства. Москва : Музыка, 1984. 224 с.
19. Хёйзинга Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры / пер. с голланд. Д. Сильвестрова. Москва : Прогресс-Традиция, 1997. 416 с.
20. Currentzis T. Teodor Currentzis records Mozart's Le nozze di Figaro, Così fan tutte & Don Giovanni (Official Trailer). *YouTube*. 2013. December 18. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=UPvugVYv03c&ab\\_channel=TeodorCurrentzisVEVO](https://www.youtube.com/watch?v=UPvugVYv03c&ab_channel=TeodorCurrentzisVEVO).
21. Netherlands Bach Society. Sato on Brandenburg Concerto no. 3 in G major BWV 1048. *YouTube*. 2020. September 24. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=v5INRyT3XYg&t=351s&ab\\_channel=NetherlandsBachSociety](https://www.youtube.com/watch?v=v5INRyT3XYg&t=351s&ab_channel=NetherlandsBachSociety).

#### References

1. Anderson, M. (2008). Violist Lawrence Power Records York Bowen for Hyperion. *Fanfare*, vol. 32, no. 1, pp. 44–48 [in English].
2. Coates, E. (1953). *Suite in Four Movements: An Autobiography*. London: William Heinemann, 271 p. [in English].
3. Cropper, P. (1997). Two Views of Lionel Tertis. *An Anthology of British Viola Players* / ed. by J. White. Colne, Lancashire: Comus, pp. 68–75 [in English].
4. Dalton, D. (2004). Celebrating 100 Years: William Primrose's Life and Career. *Journal of the American Viola Society*, vol. 20, no. 1, pp. 13–17 [in English].
5. Dalton, D. (1988). *Playing the Viola: Conversations with William Primrose*. Oxford; New York: Oxford University Press, 264 p. [in English].
6. Jacobs, A. (1994). *Henry J. Wood: Maker of the Proms*. London: Methuen, 320 p. [in English].
7. Potter, T. (1997). Lionel Tertis. *An Anthology of British Viola Players* / ed. by J. White. Colne, Lancashire: Comus, pp. 224–229 [in English].
8. Primrose, W. (1976). The Viola. *Violin and Viola* / by Y. Menuhin, W. Primrose. London: Macdonald and Jane's, pp. 171–189 [in English].
9. Riley, M. (1980). *The History of the Viola*. Ann Arbor, MI: Braun-Brumfield, 396 p. [in English].
10. Shore, B. (1943). Preface to Novello's Music Primers and Educational Series. *The Viola* / by B. Tours. London: Novello, pp. 3–5 [in English].
11. Tertis, L. (1947). Introduction to an English Viola. *Music & Letters*, vol. 28, no. 3, pp. 214–222 [in English].
12. Tertis, L. (1974). *My Viola and I*. Boston: Crescendo Publishing, 184 p. [in English].
13. White, J. (2006). *Lionel Tertis: The First Great Virtuoso of the Viola*. Woodbridge, Suffolk: Boydell Press, 456 p. [in English].
14. Berlioz, G. (1972). *Bol'shoy traktat o sovremennoy instrumentovke i orkestrovke [Great Treatise on Modern Instrumentation and Orchestration]*, in 2 vols., transl. from French S. Gorchakov. Moscow: Muzyka, vol. 1, 308 p.; vol. 2, 223 p. [in Russian].
15. Kandaurova, L. (2018). *Polchasa muzyki. Kak ponyat' i polyubit' klassiku [Half hour of music. How to understand and love the classics]*. Moscow: Al'pina Pablisher, 438 p. [in Russian].
16. Levaya, T., Leont'eva, O. (1974). *Paul' Khindemit: zhizn' i tvorchestvo [Paul Hindemith: life and work]*. Moscow, 460 p. [in Russian].
17. Bondarchuk, P. (2007). Klasytsyzm [Classicism]. *Entsyklopediia istorii Ukrainy [Encyclopedia of the history of Ukraine]*, in 10 vols. / V. Smolii et al. (eds.); Institute of History of Ukraine of National Academy of Sciences of Ukraine. Kyiv: Naukova dumka, vol. 4: Ка – Ком, p. 344 [in Ukrainian].
18. Ponyatovskiy, S. (1984). *Istoriya al'tovogo iskusstva [History of viola art]*. Moscow: Muzyka, 224 p. [in Russian].
19. Huizinga, J. (1997). *Homo Ludens. Stat'i po istorii kul'tury [Homo Ludens. Articles on cultural history]*, transl. from Dutch D. Sil'vestrov. Moscow: Progress-Traditsiya, 416 p. [in Russian].
20. Currentzis, T. (2013). Teodor Currentzis records Mozart's Le nozze di Figaro, Così fan tutte & Don Giovanni (Official Trailer). *YouTube*, December 18. Retrieved from: [https://www.youtube.com/watch?v=UPvugVYv03c&ab\\_channel=TeodorCurrentzisVEVO](https://www.youtube.com/watch?v=UPvugVYv03c&ab_channel=TeodorCurrentzisVEVO) [in English].
21. Netherlands Bach Society (2020). Sato on Brandenburg Concerto no. 3 in G major BWV 1048. *YouTube*, September 24. Retrieved from: [https://www.youtube.com/watch?v=v5INRyT3XYg&t=351s&ab\\_channel=NetherlandsBachSociety](https://www.youtube.com/watch?v=v5INRyT3XYg&t=351s&ab_channel=NetherlandsBachSociety) [in English].

**Serhii Havryliuk** – creative Graduate Student, Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko

**“Masks” of the viola of the era of classicism**

*The article is devoted to the consideration of genre-style incarnations (“masks”) of viola and proving the exceptional polyvector and unique nature of the instrument.*

*Compared to other common instruments (such as the violin and cello), viola quickly attracts the attention of both composers and performers, thus demonstrating an extremely high potential for use in music culture, while allowing to simulate the likely increase in attention to it and its development in future, because the appearance of works for viola solo and viola ensembles, along with arrangements of already written music, signals the inherent cultural resource, which is revealed and not fully explored. The object of research was the viola as a participant in musical creativity, and the subject as a variety of interpretations (“masks”) of the viola by composers and performers in the context of the history of European musical culture. The aim of the study is to characterize the evolution of viola use over historical epochs and to trace the relationship with theatrical concepts. The practical significance of the article lies in the possibility of using the above materials and conclusions to better understand the features of the viola performance. The work is based on current modern culturological and scientific articles, it presents conclusions based on the analysis of modern music, reveals the issues of motivation for performance.*

**Key words:** *viola, “masks”, theatricality, performing arts, classicism.*



УДК 783.6

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2021-47.03>

## ГРЕЦЬКИЙ РЕПЕРТУАР УКРАЇНСЬКИХ І БІЛОРУСЬКИХ ІРМОЛОЇВ КІНЦЯ XVI–XVIII СТОЛІТЬ: СУЧАСНИЙ СТАН ДОСЛІДЖЕНЬ

**Євгенія Ігнатенко** – кандидат мистецтвознавства, доцентка кафедри теорії музики,  
Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського  
<https://orcid.org/0000-0001-8048-2991>

*Досліджується грецький репертуар українських і білоруських Ірмолоїв кінця XVI–XVIII століть, який матеріалізує безпосередній зв'язок східнослов'янської та греко-візантійської традиції співу в окреслений період часу. Атрибуція значної кількості грецьких співів знаменує новий етап наукового осмислення грецького репертуару українських і білоруських Ірмолоїв кінця XVI–XVIII століть. Авторизація співів із ремаркою «грецкое» розв'язує чимало загадок, зокрема її основну щодо їх походження, проте водночас продукує нові. Мета роботи – систематизувати та представити нові напрями дослідження грецького репертуару, зокрема: зв'язок калофонічного стилю співу та ісихазму в українському контексті; особливості звуковисотної організації запозичених грецьких співів; питання музичної екзегези та розшифрування середньовізантійської нотації київською; спільний грецький репертуар молдавських та україно-білоруських рукописів тощо. Ці напрями дослідження вимагають подальшого розроблення в українському музикознавстві. Використовується порівняльний метод дослідження греко-візантійських, молдавських та україно-білоруських рукописів.*

**Ключові слова:** українські та білоруські Ірмолої, грецький репертуар, калофонічний спів, візантійська нотація, київська нотація, екзегеза.

Піснеспіви з ремарками-топонімами *грецкое, греческий, по грецку* з'явилися в українських і білоруських церковних музичних рукописах (Ірмолях) у XVI–XVII століттях та протрималися в богослужбовому репертуарі до кінця XVIII – початку XIX століть. Їх не збирали в окремі співацькі збірники, вони вписані до Ірмолоїв із традиційним україно-білоруським репертуаром як додаткові / альтернативні. Як правило, українські та білоруські рукописи (не всі, приблизно кожен десятий) містять один-два грецькі піснеспіви, а саме *Трисвяте та/або Херувимську пісню*. Рідше до них додавали *Достойно єсть і Недільний причасник*. Водночас збереглися Ірмолої, у яких записано десяток і більше грецьких співів. Це, зокрема, рукописи монастирів: Супрасльського, Кутейнського, Лаврівського, Великого скиту. На сьогодні грецькі співи не каталогізовані та не видані. Інформаційним ресурсом є загальний каталог українських і білоруських нотолінійних Ірмолоїв Юрія Ясіновського, з якого потрібно виділити відомості про грецькі співи [18].

Грецькі співи записані в українських та білоруських Ірмолях київською п'ятилінійною, а не автентичною середньовізантійською нотацією. Їхній грецький словесний текст, як правило, транскрибований кирилицею. Близько чверті грецьких піснеспівів мають церковнослов'янський текст.

Вагомий внесок у дослідження грецького репертуару українських і білоруських Ірмолоїв зробили Олександр Цалай-Якименко [15], Юрій Ясінов-

ський [17], Галина Васильченко-Міхно [2], Олена Шевчук [16], Олександр Вовк [3] та інші музикознавці. Завдяки їхнім працям було визначено склад та обсяг грецького репертуару, осередки його плекання й ареали поширення, окреслено його місце в богослужіннях, жанрово-стильові параметри тощо.

### Атрибуція авторських калофонічних творів

Донедавна питання про походження піснеспівів із ремаркою *грецкое* залишалося без відповіді, оскільки всі вони анонімні. Було невідомо, чи вони справді грецькі та представляють візантійську традицію церковного співу. Унаслідок порівняльного дослідження україно-білоруських і греко-візантійських музичних рукописів нами атрибутовано значну кількість грецьких піснеспівів, зокрема авторські калофонічні твори видатних візантійських композиторів XIII–XV століть [6]. Це такі автори та їхні твори:

– Іоанн Глікис (Ἰωάννης Γλυκύς), херувимська пісня плагального другого іхосу *Ита херовѣм / Оі τὰ Χερουβείμ / Іже херувими;*

– ієромонах Лонгін (Λογγίνος), херувимська пісня літургії Передосвячених Дарів плагального другого іхосу *Нине динамись / Νῦν αἱ Δυνάμεις / Нині сили;*

– Іоанн Кладас (Ἰωάννης ὁ Κλαδάς), причасник середі і богородичних свят першого іхосу *Потириων сотириου / Ποτήριον σωτηρίου / Чашу спасенія* (псалом 115:4);

– Мануїл Хрісафіс (Μανουὴλ Χρυσάφης), недільний причасник першого іхосу *Енѣте тонѣ Кирион / Αἰνεῖτε τὸν Κύριον / Хваліте Господа;*

– Мануїл Хрісафіс (Μανουήλ Χρυσάφης), причасник вівторка і днів пам'яті святих третього іхосу *Изъ мнимосиωνъ еωνωνъ / Εἰς Μνημόσυνον Αἰώνιον / В пам'ять вічную* (псалом 111:6);

– Мануїл Хрісафіс (Μανουήλ Χρυσάφης), херувимська пісня першого іхосу *Ита херувим / Οἱ τὰ Χερουβεῖμ / Іже херувими*;

– Іоаким Харсіаніт (Ἰωακείμ μοναχὸς τοῦ Χαρσιανίτου), недільний причасник другого іхосу *Енѣте тон кирисонъ / Αἰνεῖτε τὸν Κύριον / Хваліте Господа*;

– Мануїл Газіс (Μανουήλ Γαζῆς), прокімен утрени плагального четвертого іхосу *Паса пноу / Πᾶσα πνοή / Всяке дихання*<sup>1</sup>;

– Анфімос Лавріотіс (Ἀνθίμος Λαυριώτης), херувимська пісня четвертого іхосу *Итай херувимъ / Οἱ τὰ Χερουβεῖμ / Іже херувими*<sup>2</sup>.

Які результати ми отримали, авторизувавши каллофонічні грецькі співи з українських і білоруських Ірмолоїв? Найбільш очевидний результат – розв'язання загадки щодо походження піснеспівів із ремаркою *грецкое*. Запозичені грецькі співи збагатили україно-білоруську церковно-співацьку традицію та матеріалізували її зв'язок із традицією візантійського співу в зазначений період часу. Історія української музики збагатилася новими іменами, фактами й контекстами, що відкриває широке поле для подальших досліджень. Мета роботи – систематизувати та представити нові напрями дослідження грецького репертуару, зокрема: зв'язок каллофонічного стилю співу та ісихазму в українському контексті; особливості звуковисотної організації запозичених грецьких співів; питання музичної екзегези та розшифрування середньовізантійської нотації київською; спільний грецький репертуар молдавських та україно-білоруських рукописів тощо.

### Каллофонічний спів у релігійно-філософському контексті

Українські та білоруські співаки віддавали перевагу творам старих, а не сучасних їм греко-візантійських майстрів. До українських і білоруських рукописів кінця XVI–XVII століть потрапили твори візантійських композиторів XIII–XV століть. З одного боку, це свідчить про їх багатовікову популярність на грецькому Сході та територіях візантійського релігійно-культурного впливу, а з іншого – є маркером певного стильового відбору, оскільки це каллофонічні композиції, які є найскладнішими у візантійському репертуарі.

Каллофонічний стиль співу впізнаваний за такими ознаками: а) переважанням плавних

мелодичних ліній широкого діапазону; б) використанням музично-риторичних прийомів, що структурують мелодичне розгортання; в) втручанням у богослужбовий текст (повторення його окремих складів, слів і фраз, додавання «чужих» складів, виконавських вказівок і кратим тощо). Каллофонічний стиль співу сформувався під впливом богослов'я ісихастів [1]. І саме відродження ісихазму спостерігалось наприкінці XVI – у XVII століттях на українських і білоруських землях. Найвідоміші його діячі – Св. Іоанн Вишенський, Св. Йов Княгиницький, Св. Йов Почаївський (Желізо), православний митрополит київський Ісаєа Копинський тощо [8].

### Звуковисотна організація грецьких співів

Фіксація ладового (звуковисотного) параметру грецьких співів в українських і білоруських нотолінійних Ірмолоях має низку особливостей:

1) візантійське поняття *іхос* замінене слов'янським поняттям *глас*;

2) гласові визначення грецьких піснеспівів часто відсутні;

3) спостерігаються розбіжності у визначенні гласу в різних списках одного й того самого твору;

4) вказівки на глас грецьких піснеспівів, запропоновані в українських і білоруських рукописах, часто є помилковими порівняно з оригінальними визначеннями іхосу твору, якщо спиратися на прийняту систему ладових відповідностей між слов'янськими гласами та візантійськими іхосами<sup>3</sup>.

Зазначені особливості спонукають до припущення про те, що візантійські іхоси, можливо, переосмислювали та пристосовували до східнослов'янської системи гласів, у результаті чого їх звучання змінювалося або принаймні не було стабільним. Це важливо усвідомлювати у процесі роботи над виконавською інтерпретацією запозичених грецьких співів. Також очевидно, що питання їх звуковисотної організації вимагає подальшого дослідження [7].

### Грецькі співи в контексті розвитку візантійської нотації

Авторизація грецьких співів із нотолінійних українських і білоруських Ірмолоїв дає змогу розглядати їх у контексті розвитку візантійської нотації, порівняти різні системи кодифікації творів

<sup>1</sup> Незалежно від нас цей піснеспів авторизував також грецький дослідник Евстатіос Макріс [23].

<sup>2</sup> Незалежно від нас цей піснеспів авторизувала також болгарська дослідниця Елена Тончева [28].

<sup>3</sup> За східнослов'янською системою гласи позначають послідовно: від першого до восьмого. У греко-візантійській традиції нумерують чотири основні (автентичні) іхоси, а плагальні співвіднесені зі своїми основними: плагальний першого, другого, третього й четвертого іхосів. Згідно з прийнятою системою відповідності чотирьом автентичним візантійським іхосам відповідають перші чотири (1–4) слов'янські гласи, 5-й глас – це плагальний першого іхосу, 6-й глас – плагальний другого іхосу, 7-й глас – плагальний третього іхосу, 8-й глас – плагальний четвертого іхосу.

візантійських композиторів. Ефективність порівняльного аналізу забезпечує знання особливостей історичного розвитку візантійської нотації та традиційних методів її вивчення [9].

Для аналізу візьмемо недільний причасник першого іхосу Мануїла Хрісафіса *Εν̄τε τον̄ Κυριων̄ / Αἰνεῖτε τὸν Κύριον / Хвалите Господа*.

Мануїл Дукас Хрісафіс (Μανουὴλ Δούκας Χρυσάφης, розквіт діяльності припав на 1440–1463 рр.) – останній визначний композитор, співак і теоретик імператорського двору Візантії. Обіймав посаду лампадарія царського кліру каплиці палацу останніх двох імператорів Палеологів: Іоанна VIII (1428–1448 рр.) і Костянтина XI (1449–1453 рр.) [32; 34]. Біографічних відомостей про композитора збереглося небагато. Вважають, що від 1440-х рр. до падіння Візантійської імперії (1453 р.) Мануїл Хрісафіс перебував у Константинополі, після чого перебрався до Містри на Пелопоннесі, а згодом на Крит. У пізніших рукописах називається Хрісафісом Старим – *ὁ παλαιός, τοῦ παλαιού*, – оскільки в XVII столітті з'явився Хрісафіс Молодший (Панайотіс).

В автографі Мануїла Хрісафіса – рукописі 1120 афонського Іверського монастиря 1458 р. – зберігся його трактат *Περὶ τῶν ἐνθεωρουμένων τῆ Φαλτικῆ Τέχνης καὶ ὧν φρουνοῦσι κακῶς τινες περὶ αὐτῶν / Про те, що розглядається у співацькому мистецтві, і про те, що дехто помилково думає про це* (арк. 12–29 зв.) [26]. З рубрики цього ж рукопису (арк. 167 зв.) відомо про його подорож до Сербії в 1458 р. [36].

Наразі ідентифіковано п'ять списків недільного причасника першого іхосу Мануїла Хрісафіса – у Супрасльському, Унівському та трьох Манявських Ірмолоях:

1. Супрасльський Ірмолой Богдана Онисимовича 1596–1601 рр.<sup>4</sup>: арк. 575–575 зв., супровідні ремарки відсутні, твір обривається. На арк. 575 п'ятий нотний стан має знизу шосту зайву лінію, яка багаторазово перекреслена.

Грецькі співи вписані до Супрасльського Ірмолою різними почерками пізніше – у XVII столітті [10; 11]. Кодикологічне дослідження Любові Дубровіної показало, що останні два аркуші (575–576) були вставлені під час третього опрацювання та прямо не стосуються рукопису [4] (ілюстрація 1). Невдовзі після створення Супрасльський Ірмолой був перенесений до Києво-Печерської лаври, про що свідчить запис, який датують першою половиною XVII століття: *Ближнеа пещери преподобнаго Антонія* (арк. 575 зв.). Варто звернути увагу на те, що ця

<sup>4</sup> Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського в Києві, ф. I, рук. 5391.

інформація записана на аркуші з недільним причасником Мануїла Хрісафіса, проте не відомо, чи всього рукопису вона стосується або ж лише вставлених аркушів. Отже, ми не знаємо, хто й де вписав грецькі співи до Супрасльського Ірмолая 1596–1601 рр.: у Супраслі, у Києві чи ще десь. Не на користь першого свідчить той факт, що в пізнішому Супрасльському Ірмолої 1638–1639 рр. грецьких співів немає<sup>5</sup>.

2. Унівський Ірмолой, створений ієромонахом Феофілактом близько 1650 р.<sup>6</sup>: з арк. 106 зв., ремарки: *Хвалит: Грецькоѳ* (арк. 106 зв.), *грецькое хвалить* (арк. 107).

3. Манявський Ірмолой 1675–1676 рр.<sup>7</sup>: арк. 182 зв. – 184 зв., ремарки: *Кінонік В* (арк. 182 зв.), *ΚΥΝΟΝΙΚΟΝ В* (арк. 183), *Кинон: В* (арк. 184).

4. Манявський Ірмолой 1684 р.<sup>8</sup>: з арк. 207, ремарка: *Кінонік В*. Під транскрибованим кирилицею грецьким текстом недільного причасника *Εν̄τε τον̄ κυριων̄* приписано причасний вірш суботи *Блажени яже избра* (псалом 64:4) церковнослов'янською мовою.

5. Манявський Ірмолой 1731–1733 рр.<sup>9</sup>: з арк. 118 зв.

В усіх рукописах Великого скиту недільний причасник Мануїла Хрісафіса супроводжує заголовок «*Кінонік В*». Болгарська дослідниця Е. Тончева висунула гіпотезу, що літера *В* може позначати другий глас піснеспіву [14, т. 1, с. 58, 72, 94]. Зараз уже відомо, що твір написано в першому іхосі, отже, ремарка *Кінонік В* вказує на другий порядковий номер недільного причасника в циклі, а не на його глас. Про те, що причасники об'єднані в цикл, свідчить заголовок перед першим причасником: *Кіноники вся по ряду*<sup>10</sup>. Глас піснеспіву не позначено в жодному рукописі.

З греко-візантійських джерел до дослідження залучаємо два рукописи середини XV століття, написані середньовізантійською нотацією, та екзегезу Хурмузіуса хартофілакса 1829 р.:

1) Антологію – Пападікі 1458 р., афонський Іверський монастир, рук. 1120 (Ιβήρων 1120), арк. 528–528 зв., автограф Мануїла Хрісафіса [36];

<sup>5</sup> Бібліотека Академії наук Литви імені Врублевських, Вільнюс, ф. 19, рук. 116.

<sup>6</sup> Національний музей імені Андрея Шептицького у Львові, РК-58, Ірмологіон 490503.

<sup>7</sup> Національна бібліотека Румунії в Бухаресті, Ms slav. № 10846. Facsimile піснеспіву: [14, т. 2, с. 411–415].

<sup>8</sup> Національна бібліотека Румунії в Бухаресті, Ms slav. № 10845. Facsimile піснеспіву: [14, т. 2, с. 523–524].

<sup>9</sup> Бібліотека Румунської академії в Бухаресті, BAR 525.

<sup>10</sup> Національна бібліотека Румунії в Бухаресті, Ms slav. № 10846, арк. 181.



2) Пападікі 1453 р., монастир Іоанна Предтечі в Серрес (Македонія), Національна бібліотека Греції, ЕВЕ 2406, арк. 252 [33]. Недільний причасник починає цикл кіноніків Мануїла Хрісафіса, які пишець назвав «дуже майстерними і приємними». Також іхос твору має цікаву специфікацію: іхос перший тетрафонос і наос (ілюстрація 2);

3) Літургію пападікі 1829 р., зібрання Подвір'я Гробу Господнього, що зберігається в Національній бібліотеці Греції, МПТ ЕВЕ 705, арк. 79–79 зв., автограф Хурмузіоса хартофілакса [35] (ілюстрація 3).

Недільний причасник Мануїла Хрісафіса складається з 13 музично-поетичних фраз (колонів). Це твір пападичного репертуару, написаний у калофонічному стилі. Псалмовий вірш *Αἰνεῖτε τὸν Κύριον ἐκ τῶν οὐρανῶν* / *Хваліте Господа з небес* (пс. 148:1) розспівується у трьох фразах, а заключний триразовий заклик *ἀλληλοῦῖα* / *аллилуйя* – у десяти. За такого тривалого розспівування слово *аллилуйя* то розпадається на окремі склади, то зникає в потоці «чужих» складів *на, не, ні, хі* та слів-інструкцій *λέγε, πάλιν*<sup>11</sup>, то знову з'являється:

1. **Αἰ-νεῖ-τε**
2. **τὸν Κύ-ρι-ον**
3. **ἐκ τῶν οὐ-ρα-νῶν**
4. **γα-λλε-ου-ε-γα-λιε**
5. **γα α-λλη-λου-ι-α**
6. **λε-γε γα α-λλη**
7. **ιε-η-χη**
8. **γα α-λλη-λου-α-λλη-λου-ι-α πα-λιν**
9. **γα-ιε-γα-ι-α-γα-ιε**
10. **α-λλη-γη-γη-λου-ι-α**
11. **α-γα-λλη-χη-λου-ι-α**
12. **α**
13. **α-λλη-λου-α-λλη-λου-ι-α**

Запис недільного причасника в найдавніших датованих рукописах – Пападікі ЕВЕ 2406 та автографі Мануїла Хрісафіса – відрізняється: авторський варіант більш розлогий. Як показало наше дослідження, у візантійській рукописній традиції набув поширення не авторський запис недільного причасника, а з рукопису ЕВЕ 2406 [5]. Саме він слугував основою для екзегези, записаної в українських і білоруських Ірмолоях XVII століття.

На сьогодні у візантійському музикознавстві дискусія щодо екзегези й дешифровки середньовізантійської нотації є незавершеною. Якщо факт поширення розлогої мелізматичної інтерпретації

творів старих майстрів у XIX столітті ні в кого не викликає сумнівів, то питання щодо того, коли вона виникла та чи стосувалася всього церковного репертуару, залишається відкритим. У зв'язку із цим постає запитання: запис недільного причасника Мануїла Хрісафіса в українських і білоруських рукописах відповідає конспективній середньовізантійській нотації чи мелізматичній екзегезі Хурмузіоса хартофілакса?

Порівняльний аналіз доводить, що київською п'ятилінійною нотацією записано виконавську реалізацію твору, тобто варіант розшифрування середньовізантійської нотації (ілюстрація 4). Розшифровані твори візантійських композиторів – це їх екзегеза (тлумачення), виконавська реалізація. За визначенням Марії Александру, екзегеза – це процес традиційної усної та письмової інтерпретації старої візантійської музичної нотації. Її метою є створення й запис мелосу (звукового результату) [31, с. 11]. В україно-білоруській рукописній традиції феномен екзегези зафіксований майже на 100 років раніше, ніж у візантійській. Перші приклади більш аналітичного запису візантійських творів у греко-візантійських рукописах датують 70-ми рр. XVII століття.

Середньовізантійська нотація не містить достатньої інформації про метроритмічну, часову організацію наспіву. У зв'язку із цим цінність україно-білоруських джерел є надзвичайно великою, оскільки тривалість звуків і ритм чітко фіксує київська квадратна нотація. Запис недільного причасника Хрісафіса в українських і білоруських рукописах завдяки фіксації його часового параметру доводить існування великих мелізматичних екзегезів творів візантійських композиторів уже в першій половині XVII століття. Якщо за письмовим текстом українських і білоруських Ірмолоїв порівняти часову тривалість твору Хрісафіса та порівняти з екзегезою Хурмузіоса, отримаємо такі співвідношення (одиноцею відліку часу є чвертка)<sup>12</sup>:

	Супрасль 1596 р.	Унів 1650 р.	Манява 1675–1676 рр.	Хурмузіос 1829 р.
Εἰθε / Αἰνεῖτε	72	67	64	77
τον / τὸν	10	10	10	8
Κυριον / Κύριον	68	68	70	66
εκ τον / ἐκ τῶν	<b>32</b>	<b>32</b>	<b>32</b>	<b>12</b>
ουρανον / οὐρανῶν	151	155	155	148
	233	232	231	211

<sup>11</sup> *λέγε* (говори), *λέγετε* (говоріть) та *πάλιν* (знов) – виконавські вказівки, вплетені в богослужбовий текст. Вони (проте не відповідні їм невми) завжди вписані в текст кіновар'ю. Якщо з якихось причин співаки їх не виконували, невми співали, продовжуючи попереднє слово.

<sup>12</sup> У прикладі обмежуємося псалмовим віршем причасника.



Мелодичний контур піснеспіву, записаний в україно-білоруських Ірмолях у XVII столітті, дещо відрізняється від екзегези Хурмузіоса хартофілакса 1829 р., проте легко впізнається. Хурмузіос у слові *Αἰνεῖτε / Енгте* додає розспів на «чужих» складах *χει-ρει*, якого немає в україно-білоруських рукописах (ілюстрація 4, с. 1–2). Натомість прийменник з артиклем *εκ τον / ѣк тѡν* триває у два з половиною рази довше в україно-білоруській екзегезі: 12 чверток у Хурмузіоса та 32 чвертки в українських і білоруських рукописах (ілюстрація 4, с. 5). Повторів окремих складів слів і вставок «чужих» складів (*хи, ні, ну, ху*) в україно-білоруських Ірмолях значно менше, ніж у Хурмузіоса.

Греко-візантійські рукописи не містять ідентичної екзегези недільного причасника Мануїла Хрісафіса. Його запис в українських і білоруських рукописах представляє ранній етап розвитку екзегези: він менш детальний порівняно із записом Хурмузіоса хартофілакса 1829 р.

#### Спільний грецький репертуар у молдавських та україно-білоруських рукописах

Авторизація грецьких співів дала можливість матеріалізувати зв'язок між молдавською (путненською) та україно-білоруською співацькими традиціями [22].

Розквіт молдавської традиції церковного співу припадає на XVI століття. На сьогодні її представляють 13 двомовних греко-слов'янських музичних рукописів, написаних середньовізантійською нотацією:

1. **М 350**: Антологія 1511 р., Державний історичний музей у Москві, зібрання Щукіна, рук. 350. 14 аркушів цього рукопису зберігаються в БАН, Санкт-Петербург, колекція Яцимирського, рук. 13.3.16. Автограф Євстатія, протопсалта Путни;

2. **М 1102**: Антологія 1515 р., Державний історичний музей у Москві, Синодальна колекція, рук. 1102. Автограф Євстатія, протопсалта Путни;

3. **Р 56-I**: Антологія бл. 1520 р., монастир Путна, рук. 56/544/576 I, арк. 1–84 зв.;

4. **Lm 258**: Антологія 1527 р., бібліотека монастиря Лімонос, Лесбос, рук. 258. Автограф диякона Макарія з монастиря Добровят;

5. **Iași I-26**: Антологія 1545 р., центральна бібліотека Університету Міхая Емінеску, Яси, рук. I-26. Автограф ієромонаха протопсалта Антонія;

6. **Dg 1886**: Антологія 1550–1575 pp., монастир Драгомирна, рук. 1886;

7. **B 283**: Антологія 1550–1575 pp., Бібліотека Румунської академії в Бухаресті, ms slav 283;

8. **B 284**: Антологія 1550–1575 pp., Бібліотека Румунської академії в Бухаресті, ms slav 284;

9. **Sophia 816**: Антологія 1550–1575 pp., Музей історії і церковної археології в Софії, рук. 816;

10. **Lz 12**: Антологія, до 1570 р., Університетська бібліотека «Карл Маркс» у Ляйпцігу, рук. 12;

11. **Lv 1060**: Антологія XVI століття, Львівський історичний музей, рук. 1060;

12. **P 56-II**: Фрагмент першої половини XV століття з рук. 56/544/576 I, арк. 85–160 зв., монастир Путна;

13. **M 1345**: Антологія XV століття, Державний історичний музей у Москві, зібрання Барсова, рук. 1345 [19].

На цей час нами встановлено п'ять спільних для молдавських та україно-білоруських рукописів греко-візантійських каллофонічних творів: Херувимські пісні *Іже херувими* Іоанна Глікиса, Мануїла Хрісафіса та Анфіма Лавріотіса, Херувимська пісня з літургії Передосвячених дарів монаха Лонгіна, недільний причасник Іоакима Харсіаніта:

– Іоанн Глікис, херувимська пісня плагального другого іхосу *Οἱ τὰ Χερουβεῖμ / Іже херувими* – Р 56-I, арк. 26 зв. – 27 зв.;

– ієромонах Лонгін, херувимська пісня літургії Передосвячених Дарів плагального другого іхосу *Νῦν αἱ Δυνάμεις / Нині сили* – Р 56-I, арк. 39–40; Iași I-26, арк. 115 зв. – 117 зв.;

– Мануїл Хрісафіс, херувимська пісня першого іхосу *Οἱ τὰ Χερουβεῖμ / Іже херувими* – Lz 12, арк. 1–3;

– Іоаким Харсіаніт, недільний причасник другого іхосу *Αἰνεῖτε τὸν Κύριον / Хвалите Господа* – Iași I-26, арк. 95 зв. – 96 зв.;

– Анфімос Лавріотіс, херувимська пісня четвертого іхосу *Οἱ τὰ Χερουβεῖμ / Іже херувими* – Iași I-26, арк. 75–77 зв.

Чотири з п'яти наведених творів у молдавських рукописах мають ім'я автора. Після авторизування їх в українських і білоруських Ірмолях знайти ці твори в молдавських рукописах було нескладно. Авторство Іоакима Харсіаніта щодо недільного причасника, записаного в Антології 1545 р. ієромонаха Антонія, встановив Д. Кономос [20].

У зв'язку з недільним причасником другого іхосу Іоакима Харсіаніта відзначимо типологічну подібність в опрацюванні греко-візантійського репертуару на молдавських та україно-білоруських землях. Твір Іоакима записаний в Антології ієромонаха Антонія з двома текстами: над грецьким текстом недільного причасника *Αἰνεῖτε τὸν Κύριον* вписано кіновар'ю церковнослов'янський текст різдвяного причасника *Избавленіє посла*

*Господь*. Отже, церковнослов'янський текст не є перекладом грецького. «Невідповідність» словесних текстів є типовою рисою двомовних піснеспівів, записаних у молдавських рукописах. Приклади такої практики знаходимо й в українських рукописах. У Манявському Ірмолої 1684 р. під транскрибованим кирилицею грецьким текстом недільного причасника *Сн҃гте тонь куришн* Мануїла Хрісафиса вписано церковнослов'янський текст причасника суботи *Блажени яже избра*<sup>13</sup>.

Херувимські пісні *Іже херувими* Іоанна Глікиса, Мануїла Хрісафиса та Анфімоса Лавріотиса, як і недільний причасник Іоакима Харсіаніта, записані в Супрасльському Ірмолої 1596–1601 рр.<sup>14</sup>, а Херувимську пісню *Нині сили* монаха Лонгіна з літургії Передосвячених дарів знаходимо в Кутейнському Ірмолої 1620–1630-х рр.<sup>15</sup> Отже, ці твори потрапили на україно-білоруські землі вже наприкінці XVI – на початку XVII століття, що дає змогу встановити хронологічний зв'язок між молдавською та україно-білоруської традиціями церковного співу. Наголосимо також на тому, що в молдавських рукописах візантійські твори записані середньовізантійською нотацією, а в україно-білоруських представлено їх екзегезу. Імовірно, каллофонічний репертуар, який культивувався в молдавських монастирях у XVI столітті, записаний так, як він звучав, в українських і білоруських Ірмолоях.

Спільних грецьких творів у молдавських та україно-білоруських рукописах значно більше, у наведеному переліку представлені лише атрибутовані нами авторські каллофонічні твори.

Спираючись на рукописи Великого скиту, болгарська дослідниця Е. Тончева встановила, що «повсякденна» Херувимська пісня сьомого гласу з Манявського Ірмоля 1675–1676 рр. записана в молдавських рукописах як Херувимська плагального другого іхосу з ремаркою *палаи*<sup>11</sup> / *стара*<sup>16</sup> [27]. З огляду на кількість списків ця Херувимська пісня була найбільш популярною на україно-білоруських землях, де її називали грецькою або болгарською та жодного разу старою. Вона є вже в перших нотолінійних Ірмолоях кінця XVI – початку XVII століть: у Львівському рукописі – з ремаркою

<sup>13</sup> Національна бібліотека Румунії в Бухаресті, Ms. slav. 10845, з арк. 207. Facsimile: [14, т. 2, с. 523–524].

<sup>14</sup> Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського в Києві, ф. І, рук. 5391, арк. 521–522 зв., 516–517 зв., 222–224, 217–217 зв.

<sup>15</sup> Державний історичний музей у Москві, Синодальне півче зібрання, рук. 1381, арк. 419–420.

<sup>16</sup> Р 56-І: Антологія бл. 1520 р., монастир Путна, рук. 56/544/576 І, з арк. 25.

*Херувикъ болгар*<sup>17</sup>, у Долинянському Ірмолої – з ремаркою *Херовимъ болгарьскій*<sup>18</sup>, у Супрасльському – із заголовком *херувикъ грецький*<sup>19</sup>. У рукописі Києво-Межигірського монастиря 1640-х рр. зазначено, що цю грецьку Херувимську співали щодня: *Херовикъ Кгрецькій Повседневный*<sup>20</sup>. Повсякденною ця Херувимська пісня була й у Великому скиті, де її співали в сьомому гласі (*Пгсьнь херовимъ Повседневный Глас 3<sup>21</sup>*), хоча всі більш ранні списки не мали вказівки на глас.

Як ми вже зазначали, «старою» цю Херувимську на україно-білоруських землях не називали, хоча така ремарка трапляється в українських рукописах – біля Херувимської пісні четвертого іхосу Анфімоса Лавріотиса. У рукописі Києво-Межигірського монастиря 1640-х рр. його Херувимська має заголовок *сторый херовикъ кгрецький глас 3<sup>22</sup>*. Більше того, у візантійській традиції також є Херувимська пісня, яку називали «старою». Проте, як показало наше дослідження, це не вона записана в українських і білоруських Ірмолоях. А «стару» Херувимську, яка є в молдавських рукописах та яка згодом стала «грецько-болгарською» в українських і білоруських Ірмолоях, вдалося віднайти у двомовній греко-слов'янській Антології XV століття, написаній Ісаєю Сербом із монастиря Матейче в Північній Македонії<sup>23</sup>.

Як встановила Е. Тончева, Манявські рукописи містять воскресні тропарі першого гласу відомого путненського композитора початку XVI століття, протопсалта Євстатія. Також дослідниця знайшла анонімний прототип болгарської мелодії *Бог Господь* четвертого гласу в уже згадуваній нами Антології XV століття, написаній Ісаєю Сербом. А мелодична версія самого Ісаї Сërба є близькою до версії путненського протопсалта Євстатія [28].

Сербський слід у молдавсько-українських музичних зв'язках є надзвичайно цікавим фактом,

<sup>17</sup> Львівська національна наукова бібліотека України імені Василя Стефаника, збірка Центрального Василянського архіву і бібліотеки, ф. 3, рук. 50, арк. 248 зв. Видання: [21].

<sup>18</sup> Інститут літератури імені Тараса Шевченка Національної академії наук України, архів І. Франка, ф. 3, № 4779, арк. 243 зв.

<sup>19</sup> Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського в Києві, ф. І, рук. 5391, арк. 219 зв.

<sup>20</sup> Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського в Києві, Софійське зібрання, ф. 312, рук. 112/645, арк. 203 зв. – 204.

<sup>21</sup> Національна бібліотека Румунії в Бухаресті, Ms. slav. 10846, арк. 169 зв. – 173 зв. Facsimile: [14, т. 2, с. 385–393].

<sup>22</sup> Інститут рукопису Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського в Києві, Софійське зібрання, ф. 312, рук. 112/645, арк. 204 зв. – 205.

<sup>23</sup> Національна бібліотека Греції, ЕВЕ 928, арк. 96–97 зв.



адже він має ширший контекст. Згадаймо відомий у музикознавстві факт, що в 1558 р. Молдавський воєвода Александру Лепушняну (Lăpușneanu, 1552–1561 рр., 1564–1568 рр.) запросив львівських дячків до Сучави – столиці Молдавського князівства – вчитися грецькому й сербському співу та повідомив, що дячки з Перемишля вже прибули: «*Пришлете до нас чотыри дяки, млдєнци добрыи, а мы их дамо на научение пєния грєческого и сербьского <...> одно штобы мєли голосы добрыи, бо ис Перемышля також до нас посланы суть дякове на науку*» [13, с. 141].

Молдавський воєвода Александру Лепушняну був щедрим покровителем православної церкви, зокрема й на україно-білоруських землях. Збереглося многоліття, написане на його честь [25]. Відомо, що в 1558 р. члени Львівського Успенського церковного братства послали до нього послів із проханням допомогти відбудувати церкву Успіння Пресвятої Богородиці, яка згоріла в міській пожежі 1527 р. Молдавський господар не відмовив і став її ктитором [12]. З того самого 1558 р. (від 6 липня) зберігся його лист до братства, у якому він запросив львівських дячків до Сучави вчитися грецькому й сербському співу.

Молдавська школа церковного співу засновується на греко-візантійській, тому зрозуміло, чому молдавський воєвода запросив вчитися грецькому співу. Однак виникає питання про те, чому він говорить про грецький і сербський спів (а не грецький і молдавський чи грецький і болгарський, наприклад). Звичайно, варто зазначити, що його жінка Роксанда була сербкою [25]. Як показали дослідження, у молдавських рукописах записані піснеспіви грецьких, молдавських і сербських композиторів. Серед останніх – твори Стефана Сєрба та Іоакима Харсіаніта, доместика Сєрбії [20; 24]. Щоправда, етнічна приналежність Іоакима достеменно не відома. На переконання Мілоша Вєліміровича, він був греком, який в останні роки існування Візантійської імперії їздив до Сєрбії з дипломатичною місією та обійняв там посаду доместика Сєрбії [30]. Ім'я Стефана Сєрба зазначене в рукописах Путни, а недільний причасник Іоакима Харсіаніта записаний як анонімний, про що вже йшлося.

Таким чином, атрибуція грецьких співів знаменує новий етап наукового осмислення грецького репертуару українських і білоруських Ірмолоїв кінця XVI–XVIII століть і відкриває широке поле для подальших досліджень.



Іл. 1.



Іл. 2.



Іл. 3.

①

Манява  
1675 р.

Є нѣ

Унів  
1650 р.

Е нѣ

Супрасль  
XVII ст.

(Е) ни те

М.Хрісафіс  
(ЕВБ 2406)  
1453 р.

Αι αι νει

Хурмузіос  
1829 р.

Ἦχος Κε  
Αι νει ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει χι ει ει ει ει

5 5 5 4 8

Іл. 4.1.



(2)

Манява  
те

Унів  
те

Супрасль  
ни те тон

Хрісафіс  
ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει

Хурмузіос  
12 ει ει ει ει ει ει ει αι αι νει ει ει ει ει ει ει ει ει ει ει

Іл. 4.2.

(3)

Манява  
то нь кв

Унів  
тон ки

Супрасль  
то нь кв

Хрісафіс  
то ο ον кв υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ υ

Хурмузіос  
то ο ον кв υ

Іл. 4.3.





Манява  
Унів  
Супрасль  
Хрисафіс  
Хурмузіос

Іл. 4.8.

Література

1. Александру М. Калофоническое пение. *Православная энциклопедия* : в 75 т. / под рук. С. Кравца. Москва, 2012. Т. 29. С. 578–582.
2. Васильченко-Михно Г. Греческий распев в украинской певческой практике конца XVI – первой половины XVII ст.: о преемственности с греко-византийской гимнографической традицией : дисс. ... канд. искусствоведения. Киев, 1993. 203 с.
3. Вовк А. Грекоязычные песнопения в западнорусских нотолинейных рукописях. *Opera Musicologica*. 2011. № 2(8). Р. 24–50.
4. Дубровіна Л. Супрасльський Ірмолой 1601 року: деякі аспекти кодикологічного дослідження. *Рукописна та книжкова спадщина України : збірник наукових праць / Національна бібліотека України імені В.І. Вернадського*. Київ, 1993. Вип. 1. С. 13–20.
5. Ігнатенко Е. «Хвалите грецкое»: воскресный причасти́к первого иехоса Мануила Хрисафиса в греко-византийской и украинно-белорусской рукописной традициях. *Древнерусское песнопение: пути во времени*. Выпуск 9: Новые направления в современной музыкальной медиевистике: в поисках метода. Санкт-Петербург : Амирит, 2021. С. 164–187.
6. Ігнатенко Є. Атрибуція грецьких співів з українських і білоруських Ірмолоїв кінця XVI–XVIII століть. *Студії мистецтвознавчі*. 2019. № 1(65) : Театр, музика, кіно. С. 29–38.
7. Ігнатенко Є. Звучання грецьких співів з українських і білоруських Ірмолоїв кінця XVI–XVIII століть у світлі сучасних методів аналізу візантійської музики. *Мистецтвознавство України*. 2019. № 19. С. 108–114.
8. Ігнатенко Є. Сихазм і грецький спів на українських і білоруських землях у другій половині XVI–XVII ст. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Київ, 2017. Вип. 119 : Наукові діалоги з Н.О. Герасимовою-Персидською. С. 148–169.
9. Ігнатенко Є. Методологія атрибуції грецьких співів з українських і білоруських Ірмолоїв кінця XVI–XVIII століть. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Київ, 2020. Вип. 129 : Сучасне музикознавство: методологія, теорія, історія. С. 64–80.
10. Конотоп А. Древнейший памятник украинского нотолинейного письма – Супрасльський Ірмологион 1598–1601 гг. *Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология* : ежегодник 1974. Москва : Наука, 1975. С. 285–293.
11. Конотоп А. Супрасльський Ірмологион. *Советская музыка*. 1972. № 2. С. 117–121.
12. Луцьк Р. Храм Успєния Богородици во Львовє. *Временник. Научно-литературные записки львовского Ставропигиона на 1936 и 1937 годы* / ред. В. Ваврик. Юбилейный сборник в память 350-летия львовского Ставропигиона. Ч. 2. Львов : Ставропигийский институт во Львовє, 1937. С. 48–51.



13. Письма Молдавского господара Александра к Львовскому братству. *Акты, относящиеся к истории Южной и Западной России: собранные и изданные Археογραφической комиссией* : в 15 т. / под ред. Н. Костомарова, Г. Карпова. Санкт-Петербург : Изд. археογραφической комиссии, 1863. Т. 1 : 1361–1598. С. 141–144.
14. Тончева Е. Манастирът Голям Скит – школа на «болгарский распев». Скитски «болгарски» Ирмолози от XVII–XVIII в. : в 2 т. София : Музыка, 1981. 700 с.
15. Цалай-Якименко О. Перекладна півча література XVI–XVII ст. в Україні та її музично-віршова форма. *Записки Наукового товариства імені Шевченка*. Львів : НТШ, 1993. Т. 226. С. 11–40.
16. Шевчук Е. Греческий распев. *Православная энциклопедия* : в 75 т. / под рук. С. Кравца. Москва, 2006. Т. 12. С. 430–436.
17. Ясиновський Ю. Репертуар грецьких напівів в українських нотних Ирмолях. *Українське музикознавство*. Київ, 1998. Вип. 28 : Музична україністика в контексті світової культури. С. 107–117.
18. Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ирмолої 16–18 століть. Каталог і кодикологічно-палеοграфічне дослідження. Львів : Місіонер, 1996. 624 с.
19. Alexandru M. Romania and Byzance après Byzance: the case of musical culture (under publishing).
20. Conomos D. The Monastery of Putna and the Musical Tradition of Moldavia in the Sixteenth Century. *Dumbarton Oaks Papers*. 1982. Vol. 36. P. 15–28.
21. Das Lemberger Irmologion. Die älteste liturgische Musikhandschrift mit Fünfliniennotation aus dem Ende des 16. Jahrhunderts / Ju. Jasinov's'kyj (Hrsg.), Übersetzer C. Lutzka. Köln ; Weimar ; Wien : Böhlau Verlag, 2008. 509 S.
22. Ignatenko Ye. Putna Musical School and Tradition of Ukrainian-Belarusian Church Chant of the 16<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries: Some Points of Interaction. *Analele Putnei*. 2021. № 1. P. 303–316.
23. Makris E. Exegesis beyond Borders: Two Unusual Cases of Exegetic Interpretation. *Tradition and Innovation in Late- and Postbyzantine Liturgical Chant II* : Proceedings of the Congress held at Hernen Castle, the Netherlands, 30 October – 3 November 2008 / G. Wolfram, Ch. Troelsgård (eds.). Leuven : Peeters, 2013. P. 291–317.
24. Pennington A. Seven Akolouthiai from Putna. *Studies in Eastern Chant*. 1979. Vol. IV. P. 112–133.
25. Petrović D. A Polychronion to the Moldo-Wallachian Voivoda John Alexander. *Acta Musicae Byzantinae* : Revista Centrului de Studii Bizantine Jași. 2005. Vol. VIII. P. 94–98.
26. Chrysaphes M., Conomos D. The treatise of Manuel Chrysaphes, the lampadarios: On the theory of the art of chanting and on certain erroneous views that some hold about it. Wien : Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1985. 120 p.
27. Tončeva E. Die Skitische Musikhandschriftenfamilie des Bolgarskij Rospev von 17.-18. Jh. Und die spätpostbyzantinische Musikpraxis. *Acta Musicae Byzantinae* : Revista Centrului de Studii Bizantine Jași. 2005. Vol. VIII. P. 55–62.
28. Tončeva E. The Bulgarian Liturgical Chant (9<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> centuries). *Rhythm in Byzantine Chant*. Hernen, 1991. P. 141–193.
29. Velimirović M. Byzantine Composers in Ms. Athens 2406. *Essays Presented to Egon Wellesz* / J. Westrup (ed.). Oxford : Clarendon Press, 1966. P. 7–18.
30. Velimirović M. Ἰωακείμ μοναχὸς τοῦ Χαρσιανίτου καὶ δομέστικος Σερβίας. *Recueil des travaux de l'Institut d'Études byzantines*. Beograd, 1964. Т. 8. Pt. 2. P. 451–459.
31. Αλεξάνδρου Μ. Εξηγήσεις και μεταγραφές της βυζαντινής μουσικής. Σύντομη εισαγωγή στον προβληματισμό τους. Θεσσαλονίκη, 2010. 155 σ.
32. Παπαδόπουλος-Κεραμεύς Α. Μανουήλ Χρυσάφης, λαμπαδάριος τοῦ βασιλικοῦ κλήρου. *Византийский временник* / под ред. В.Э. Регеля. Санкт-Петербург, 1901. № 8. С. 526–545.
33. Πολίτη Λ., Πολίτη Μ. Κατάλογος Χειρογράφων της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος αρ. 1857–2500. Т. 54. Αθήνα, 1991. 611 σ.
34. Στάθης Γρ. Μανουήλ Χρυσάφης ὁ λαμπαδάριος (μέσα 15<sup>ου</sup> αἰῶνος). Μέγαρο Μουσικῆς Αθηνῶν (περίοδος 1994–1995). *Κύκλος Ἑλληνικῆς μουσικῆς, Βυζαντινοὶ Μελοῦργοι*. Αθήνα, 1994. Σ. 33–45.
35. Στάθης Γρ. Τὰ πρωτόγραφα τῆς ἐξηγήσεως εἰς τὴν Νέαν Μέθοδον σημειογραφίας. Β' Τόμος : Κατάλογος. Αθήνα, 2016. 496 σ.
36. Στάθης Γρ. Τὰ χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς. Ἅγιον Ὅρος (Κατάλογος Περιγραφικὸς τῶν Χειρογράφων Κωδίκων Βυζαντινῆς Μουσικῆς τῶν Ἀποκειμένων ἐν ταῖς Βιβλιοθήκαις τῶν Ἱερῶν Μονῶν καὶ Σκητῶν τοῦ Ἁγίου Ὁρους). Τόμος Δ. Αθήνα, 2015. Σ. 304–334.

#### References

1. Aleksandru, M. (2012). Kalofonicheskoe penie [Kalophonic chant]. *Pravoslavnaia entsiklopediya [Orthodox Encyclopedia]*, in 75 vols. / led by S. Kravets. Moscow, vol. 29, pp. 578–582 [in Russian].
2. Vasil'chenko-Mikhno, G. (1993). Grecheskiy rospiev v ukrainskoy pevcheskoy praktike kontsa XVI – pervoy poloviny XVII st.: o preemstvennosti s greko-vizantiyskoy gimnograficheskoy traditsiei [Greek chant in Ukrainian chant practice the late 16<sup>th</sup> – first half of the 17<sup>th</sup> century: on the continuity with the Greek Byzantine hymnography tradition]. *Candidate's thesis*. Kyiv, 203 p. [in Russian].
3. Vovk, A. (2011). Grekoyazychnye pesnopeniya v zapadnorusskikh notolineynykh rukopisyakh [Greek-language chants in West Russian Staff-notated manuscripts]. *Opera Musicologica*, no. 2(8), pp. 24–50 [in Russian].
4. Dubrovina, L. (1993). Supraslskiy Irmoloi 1601 roku: deiaki aspekty kodykologichnoho doslidzhennia [Suprasl Heirmologion, 1601: some aspects of codicological research]. *Rukopysna ta knyzhkova spadshchyna Ukrainy: zbirnyk naukovykh prats [Manuscript and book heritage of Ukraine: collection of scientific works]* / V.I. Vernadskyi National Library of Ukraine. Kyiv, iss. 1, pp. 13–20 [in Ukrainian].

5. Ignatenko, Ye. (2021a). “Khvalite gretskoe”: voskresnyy prichastnik pervogo ikhosa Manuila Khrisafisa v greko-vizantiyskoy i ukraino-beloruskoy rukopisnoy traditsiyakh [“Praise, the Greek”: Sunday Communion of the First Ichos by Manuel Chrysaphes in the Greek-Byzantine and Ukrainian-Belarusian Manuscript Traditions]. *Drevnerusskoe pesnopenie: puti vo vremeni [Old Russian chant: paths in time]*, issue 9: Novye napravleniya v sovremennoy muzykal'noy medievistike: v poiskakh metoda [New directions in contemporary musical medieval studies: in search of a method]. Saint Petersburg: Amirit, pp. 164–187 [in Russian].
6. Ihnatenko, Ye. (2019a). Atrybutsiia hrets'kykh spiviv z ukrains'kykh i bilorus'kykh Irmoloiv kintsia XVI–XVIII stolit [Attribution of the Greek Chants from the Ukrainian and Belarusian Heirmologia of the late 16<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries]. *Studii mystetstvoznavchi – Researches of the Fine Arts*, no. 1(65): Theater, music, cinema, pp. 29–38 [in Ukrainian].
7. Ihnatenko, Ye. (2019b). Zvuchannia hrets'kykh spiviv z ukrains'kykh i bilorus'kykh Irmoloiv kintsia XVI–XVIII stolit u svitli suchasnykh metodiv analizu vizantiiskoi muzyky [Sound of the Greek Chants from Ukrainian and Belarusian Heirmologia of the late 16<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries in the light of the Byzantine music's modern methods analysis]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy – Art Research of Ukraine*, no. 19, pp. 108–114 [in Ukrainian].
8. Ihnatenko, Ye. (2017). Isykhazm i hrets'kyi spiv na ukrains'kykh i bilorus'kykh zemliakh u druhii polovyni XVI–XVII st. [Hesychasm and Greek chant at Ukrainian and Belarusian lands in the second half of the 16<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> centuries]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho – Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, Kyiv, iss. 119: Scientific dialogues with N.O. Gerasimova-Persidskaya, pp. 148–169 [in Ukrainian].
9. Ihnatenko, Ye. (2020). Metodolohiia atrybutsii hrets'kykh spiviv z ukrains'kykh i bilorus'kykh Irmoloiv kintsia XVI–XVIII stolit [Methodology of attribution of the Greek Chants from Ukrainian and Belarusian Heirmologia of the late 16<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho – Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, Kyiv, iss. 129: Modern musicology: methodology, theory, history, pp. 64–80 [in Ukrainian].
10. Konotop, A. (1975). Drevneyshiy pamyatnik ukrainskogo notolineynogo pis'ma – Suprasl'skiy Irmologion 1598–1601 gg. [The earliest monument of Ukrainian staff notation is the Suprasl Heirmologion of 1598–1601]. *Pamyatniki kul'tury. Novye otkrytiya. Pis'mennost'. Iskusstvo. Arkheologiya: ezhegodnik 1974 [Monuments of culture. New discoveries. Writing. Art. Archeology: yearbook 1974]*. Moscow: Nauka, pp. 285–293 [in Russian].
11. Konotop, A. (1972). Suprasl'skiy Irmologion [Suprasl Heirmologion]. *Sovetskaya muzyka – Soviet music*, no. 2, pp. 117–121 [in Russian].
12. Lutsyk, R. (1937). Khram Uspeniya Bogoroditsy vo L'vove [The Church of the Virgin's Assumption in Lviv]. *Vremennik. Nauchno-literaturnye zapiski l'vovskogo Stavropigiona na 1936 i 1937 gody [Temporary. Scientific and literary notes of the Lviv Stavropigion for 1936 and 1937] / V. Vavrik (ed.), Yubileynnyy sbornik v pamyat' 350-letiya l'vovskogo Stavropigiona [Anniversary collection in memory of the 350<sup>th</sup> anniversary of the Lviv Stavropeigion]*, vol. 2. Lviv: Stavropegian Institute in Lviv, pp. 48–51 [in Russian].
13. n. a. (1863). Pis'ma Moldavskogo gospodarya Aleksandra k L'vovskomu bratstvu [Letters from the Moldavian sovereign Alexander to the Lviv brotherhood]. *Akty, otnosyashchiesya k istorii Yuzhnoy i Zapadnoy Rossii: sobrannye i izdannye Arkheograficheskoyu komissieyu [Acts Relating to the History of Southern and Western Russia: Compiled and Published by the Archaeographic Commission]*, in 15 vols. / N. Kostomarov, G. Karpov (eds.). Saint Petersburg: Ed. archeographic commission, vol. 1: 1361–1598, pp. 141–144 [in Russian].
14. Toncheva, E. (1981). *Manastir't Golyam Skit – shkola na “bolgarskiy rospev”*. *Skitski “bolgarski” Irmolozhi ot XVII–XVII v. [The Velikij Skit (Skit Mare) Monastery is a School of “Bolgarskiy Rospev”*. “Bolgarski” Heirmologia of the 17<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries from the Skit Monastery], in 2 vols. Sofia: Muzika, 700 p. [in Bulgarian].
15. Tsalai-Iakymenko, O. (1993). Perekladna pivcha literatura XVI–XVII st. v Ukraini ta yii muzychno-virshova forma [Translated chant literature of the 16<sup>th</sup>–17<sup>th</sup> centuries in Ukraine and its musical-poetical form]. *Zapysky Naukovoho tovarystva imeni Shevchenka – Notes of the Shevchenko Scientific Society*. Lviv: NTSh, vol. 226, pp. 11–40 [in Ukrainian].
16. Shevchuk, E. (2006). Grecheskiy raspev [Greek chant]. *Pravoslavnyaya entsiklopediya [Orthodox Encyclopedia]*, in 75 vols. / led by S. Kravets. Moscow, vol. 12, pp. 430–436 [in Russian].
17. Yasynovskiy, Yu. (1998). Repertuar hrets'kykh napiviv v ukrains'kykh notnykh Irmoloiakh [Repertoire of Greek chants in Ukrainian musical Heirmologia]. *Ukrainske muzykoznavstvo – Ukrainian musicology*. Kyiv, iss. 28: Ukrainian musical studies in the context of world culture, pp. 107–117 [in Ukrainian].
18. Yasynovskiy, Yu. (1996). *Ukrainski ta biloruski notoliniini Irmoloi 16–18 stolit. Katalog i kodykologichno-paleografichne doslidzhennia [Ukrainian and Belarusian staff-notated Heirmologia of the 16<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries. Catalogue and paleographical study]*. Lviv: Misioner, 624 p. [in Ukrainian].
19. Alexandru, M. (under publishing). Romania and Byzance après Byzance: the case of musical culture [in English].
20. Conomos, D. (1982). The Monastery of Putna and the Musical Tradition of Moldavia in the Sixteenth Century. *Dumbarton Oaks Papers*, vol. 36, pp. 15–28 [in English].
21. Jasinov's'kyj, Ju. (ed.) (2008). *Das Lemberger Irmologion*. Die älteste liturgische Musikhandschrift mit Fünfliniennotation aus dem Ende des 16. Jahrhunderts [The Lviv Irmologion. The oldest liturgical music manuscript with five-line notation from the end of the 16<sup>th</sup> century], transl. C. Lutzka. Cologne; Weimar; Vienna: Böhlau Verlag, 509 p. [in German].
22. Ignatenko, Ye. (2021b). Putna Musical School and Tradition of Ukrainian-Belarusian Church Chant of the 16<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries: Some Points of Interaction. *Analele Putnei*, no. 1, pp. 303–316 [in English].
23. Makris, E. (2013). Exegesis beyond Borders: Two Unusual Cases of Exegetic Interpretation. *Tradition and Innovation in Late- and Postbyzantine Liturgical Chant II: Proceedings of the Congress held at Hernen Castle, the Netherlands, 30 October – 3 November 2008 / G. Wolfram, Ch. Troelsgård (eds.)*. Leuven: Peeters, pp. 291–317 [in English].

24. Pennington, A. (1979). Seven Akolouthiai from Putna. *Studies in Eastern Chant*, vol. IV, pp. 112–133 [in English].
25. Petrović, D. (2005). A Polychronion to the Moldo-Wallachian Voivoda John Alexander. *Acta Musicae Byzantinae: Revista Centrului de Studii Bizantine Jași – Journal of Byzantine Music: The magazine of the Center for Byzantine Studies Jași*, vol. VIII, pp. 94–98 [in English].
26. Chrysaphes, M., Conomos, D. (1985). *The treatise of Manuel Chrysaphes, the lampadarios: On the theory of the art of chanting and on certain erroneous views that some hold about it*. Wien: Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 120 p. [in English].
27. Tončeva, E. (2005). Die Skitische Musikhandschriftenfamilie des Bolgarskij Rospev von 17.-18. Jh. Und die spätpostbyzantinische Musikpraxis [The Skiti music manuscript family of Bolgarskij Rospev from 17<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries and the late post-Byzantine music practice]. *Acta Musicae Byzantinae: Revista Centrului de Studii Bizantine Jași – Journal of Byzantine Music: The magazine of the Center for Byzantine Studies Jași*, vol. VIII, pp. 55–62 [in German].
28. Tončeva, E. (1991). The Bulgarian Liturgical Chant (9<sup>th</sup>–19<sup>th</sup> centuries). *Rhythm in Byzantine Chant*. Hernen, pp. 141–193 [in English].
29. Velimirović, M. (1966). Byzantine Composers in Ms. Athens 2406. *Essays Presented to Egon Wellesz / J. Westrup* (ed.). Oxford: Clarendon Press, pp. 7–18 [in English].
30. Velimirović, M. (1964). Ίωακείμ μοναχὸς τοῦ Χαρσιανίτου καὶ δομέστικος Σερβίας [Joachim, a monk of Harsianito and domestic servant of Serbia]. *Recueil des travaux de l'Institut d'Études byzantines – Collection of works from the Institute of Byzantine Studies*. Beograd, vol. 8, part 2, pp. 451–459 [in Greek].
31. Alexandrou, M. (2010). Εξηγήσεις και μεταγραφές της βυζαντινής μουσικής. Σύντομη εισαγωγή στον προβληματισμό τους [Explanations and transcriptions of Byzantine music. Brief introduction to their thinking]. Thessaloniki, 155 p. [in Greek].
32. Papadopoulos-Kerameus, A. (1901). Μανουήλ Χρυσάφης, λαμπαδάριος τοῦ βασιλικοῦ κλήρου [Manuel Chrysafis, torchbearer of the royal clergy]. *Vizantiyskiy vremennik [Byzantine temporary] / V.E. Regel' (ed.)*. Saint Petersburg, no. 8, pp. 526–545 [in Greek].
33. Politis, L., Politis, M. (1991). Κατάλογος Χειρογράφων της Εθνικής Βιβλιοθήκης της Ελλάδος αρ. 1857–2500 [Catalog of Manuscripts of the National Library of Greece № 1857–2500], vol. 54. Athena, 611 p. [in Greek].
34. Stathis, Gr. (1994). Μανουήλ Χρυσάφης ὁ λαμπαδάριος (μέσα 15<sup>ου</sup> αἰῶνος). Μέγαρο Μουσικῆς Ἀθηνῶν (περίοδος 1994–1995) [Manuel Chrysafis the lampadarian (mid 15<sup>th</sup> century). Athens Concert Hall (period 1994–1995)]. *Κύκλος Ἑλληνικῆς μουσικῆς, Βυζαντινοὶ Μελουργοί – Circle of Greek music, Byzantine Melourgoi*. Athena, pp. 33–45 [in Greek].
35. Stathis, Gr. (2016). Τὰ πρωτόγραφα τῆς ἐξηγήσεως εἰς τὴν Νέαν Μέθοδον σημειογραφίας. Β' Τόμος. Κατάλογος [The originals of the explanation in the New Method notation. Volume II. List]. Athena, 496 p. [in Greek].
36. Stathis, Gr. (2015). Τὰ χειρόγραφα Βυζαντινῆς Μουσικῆς [The manuscripts of Byzantine Music]. Ἅγιον Ὅρος (Κατάλογος Περιγραφικὸς τῶν Χειρογράφων Κωδίκων Βυζαντινῆς Μουσικῆς τῶν Ἀποκειμένων ἐν ταῖς Βιβλιοθήκαις τῶν Ἱερῶν Μονῶν καὶ Σκητῶν τοῦ Ἁγίου Ὁρους). Τόμος Δ [Holy Land (Descriptive Catalog of the Manuscript Codexes of Byzantine Music Remains in the Libraries of the Holy Monasteries and Hermitages of the Holy Land). Volume D]. Athena, pp. 304–334 [in Greek].

**Yevgeniya Ignatenko** – Candidate of Art Studies, Associate Professor of the Department of Music Theory, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

### **Greek Repertoire of the Ukrainian and Belarusian Heirmologia of the late 16<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries: present status of research**

*Since the proclamation of Ukraine's independence, there has been a growing interest in the earliest periods of our musical history, which for objective reasons have been insufficiently studied. The interest of scientists is supported by performers. Mastering the early monophonic church repertoire is accompanied by an active search for historical information and relevant vocal manners, style. In turn, this search leads to the Greek-Byzantine chant tradition, which for centuries has greatly influenced the development of Ukrainian monophonic chant. The Greek repertoire of the Ukrainian and Belarusian Heirmologia of the late 16<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries materializes the direct connection between the East Slavic and Greek-Byzantine traditions in the outlined period of time.*

*The attribution of a significant number of Greek chants marks a new stage of scientific research of the Greek repertoire from Ukrainian and Belarusian Heirmologia of the late 16<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries. The history of Ukrainian music has been enriched with new names, facts and contexts. Authorizing chants with the remark “Greek” solves many problems, including the basic one about their origins, but also produces new ones. The purpose of the work is to systematize and present new research trends of the Greek repertoire, in particular: the connection between the kalophonic chant and hesychasm in Ukrainian context; features of mode organization of the borrowed Greek chants; issues of musical exegesis and decoding the Middle Byzantine notation by the Kyiv one; a joint Greek repertoire of Moldavian and Ukrainian-Belarusian manuscripts, etc. These research trends require further development in Ukrainian musicology. A comparative method of studying Greek-Byzantine, Moldavian and Ukrainian-Belarusian manuscripts is used.*

**Key words:** Ukrainian and Belarusian Heirmologia, Greek repertoire, kalophonic chant, Byzantine notation, Kyiv notation, exegesis.



УДК 7.071.1

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2021-47.04>

## ВИКОНАВСЬКА КОНЦЕПЦІЯ КАНТАТИ-СИМФОНІЇ «КАВКАЗ» СТ. ЛЮДКЕВИЧА: ВЗАЄМОДІЯ МУЗИЧНОГО Й ПОЕТИЧНОГО РІВНІВ ЗМІСТУ У СУЧАСНІЙ ІСТОРИЧНІЙ СИТУАЦІЇ

**Василь Коваль** – старший викладач кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка  
<https://orcid.org/0000-0002-6998-2925>

*Кантата-симфонія «Кавказ» Станіслава Людкевича на слова безсмертної поеми Тараса Шевченка на сучасному етапі виявляє дивовижну співзвучність з духом переломного моменту української історії. Тому постає проблема нової виконавської концепції, в якій важливо знайти «золоту середину»: з одного боку, не втратити автентичності авторського задуму, якомога повніше виразити його філософсько-етичну – а не лише суто художню! – сутність. З іншого ж боку, дивовижна співзвучність образів «Кавказу» нашому трагічному сьогодні спонукає до нового прочитання. Розглядається втілення пізньоромантичних тенденцій у творчості Людкевича in genere, в основних засадах його індивідуального стилю. Наголошується розвиток питоми національної лінії хорової кантати, передусім Лисенка, у дотриманні головних принципів – поєднання питоми української пісенної інтонації з європейською романтичною системою виразових засобів. Для Людкевича винахідливе поєднання національних традицій і досягнень сучасної композиторської техніки в музичній мові кантати-симфонії було цілком свідомим вибором. На основі наявних теоретичних розвідок представлена власна виконавська концепція кантати-симфонії «Кавказ», в якій акцентуються актуальні, породжені сьогоднішньою ситуацією «обертони змісту».*

*Ще одним важливим імпульсом до інтерпретації всього циклу, починаючи від першої теми – зерна всього подальшого розвитку циклу, який отримує символічне визначення «теми гір» і до урочистого величного фіналу-гімну, стало трактування цього шедевра Людкевича як української Дев'ятої симфонії, за аналогією з Бетховеном. «Бетховенський» характер виконання, який поєднує величну урочистість і драматизм, є основним орієнтиром авторської концепції. На цю паралель нашоувхнули висловлювання багатьох відомих музикантів, які називали кантату-симфонію «Кавказ» «нашою Дев'ятою симфонією» – дуже влучне визначення, яке відображає могутній дух цієї музики, її драматизм і водночас епічність.*

**Ключові слова:** жанр кантати-симфонії, «Кавказ» Т. Шевченка – С. Людкевича, романтична стилістика, українська пісенна інтонація, виконавська концепція.

Пристаюючи до викладення власної виконавської концепції одного з фундаментальних вокально-симфонічних полотен української музики – кантати-симфонії «Кавказ» Станіслава Людкевича, слід замислитись над питанням, яке неминує постати, коли твір, написаний понад сто років тому, викликає прямі паралелі із сучасністю: як втілити в ньому дух сьогодні, особливо зараз, на тлі героїчного протистояння українців російській агресії? Звісно, кожен виконавець-диригент повинен сам відчувати дух своєї епохи і можливість її трансформації у масштабному полотні, створеному в іншу добу і з іншими художніми уявленнями. При тому надзвичайно важливо знайти «золоту середину»: з одного боку, не втратити автентичності авторського задуму, якомога повніше виразити його філософсько-етичну – а не лише суто художню! – сутність. З іншого ж боку, дивовижна співзвучність образів «Кавказу» нашому трагічному сьогодні спонукає до нового прочитання.

Спочатку зазначимо втілення пізньоромантичних тенденцій у творчості Людкевича in genere,

тобто у основних засадах його індивідуального стилю. І. Дзюба визначив, що романтизм в Україні став «формою національно-культурного відродження» [1, с. 24]. Не забуваймо, що і Шевченко належить до провідних європейських романтиків у тому колі багатьох національних культур, в якому формувались питоми літературні школи, тому стильові паралелі поета – композитора видаються цілком природними. Тим паче, що українська духовна парадигма у всіх її художніх виявах – у поезії, живописі, театрі і, що прикметно, у фольклорних жанрах, тяжіла до романтичної сфери впродовж тривалого часу. А музика як мистецтво, глибоко закорінене в ментальній природі українського етносу, адаптувала романтичну систему як найбільш природну, що влучно підсумував О. Козаренко: «Романтичний тип світовідчуття як спосіб естетичного осягнення дійсності залишився визначальним у національній музичній культурі впродовж усього описуваного періоду (тобто ХІХ–ХХ ст. – В.К.)» [2, с. 144–154].

Для Людкевича одним з найважливіших романтичних прототипів був Ріхард Вагнер. На це звер-



тають увагу дослідники, зокрема Л. Кияновська вказує, що «перевтілення стильових засад останнього романтика – Р. Вагнера, як уже зазначалось вище, виступає в творчості Людкевича більш опосередковано і своєрідно, головним чином, через звернення до певних інтонаційних «знаків-символів», що склались у філософсько-етичній системі байройтського генія, а поруч із тим – через використання його гармонічних та тембральних барв, котрі створюють монументальне тло його містерій» [3, с. 106].

Сам композитор теж відверто визнає цей вплив в одному з листів до М. Лисенка, написаному у середині липня 1903 р.: «Може бути, що в мені ще надто сильно сидить елемент і вплив німецької романтичної школи, яка й до нині мене інколи на силу тягне до себе. До того я від року пильно студіюю інструментарію, а Вагнер таки мене присів собою; я не знаю чи се не виходить мені на шкоду, але я не у силі відцуратись від сього» [4, с. 158]. Ця позиція митця вельми важлива для розуміння диригентом виразовості «Кавказу», спонукає виконавців замислитись над такими нюансами інтерпретації, як розгортання драматичного ланцюга кульмінацій, особливо у першій та фінальній частинах, як підкреслення хроматичних послідовностей і альтерованих акордів у звукообразальних і експресивних функціях гармонії, як масивна об'ємна оркестровка, в якій слід виділяти окремі сольні проведення тем, контрасти груп інструментів, важливу виразову роль мідних духових тощо. Разом із тим треба пам'ятати, що Людкевич у жодному випадку не був епігоном Вагнера, а дуже винахідливо, індивідуально трансформував впливи останнього романтика.

У зв'язку з тим неминуче постає питання про продовження питома національної лінії хорової кантати насамперед Лисенка, що теж спирався на романтичні підвалини художнього мислення, тим паче, що йдеться про омузикалення шевченкового тексту, до якого написані три кантати Лисенка з «Музики до Кобзаря». Адже головні принципи – поєднання питома української пісенної інтонації з європейською романтичною системою виразових засобів – об'єднують Лисенка і Людкевича. Безперечно, засновник національної школи мав колосальний вплив на становлення індивідуального стилю свого молодшого галицького колеги, але не слід забувати, що Лисенко присвоїв собі західноєвропейські професійні надбання в Лейпцизькій консерваторії, а Людкевич – на сорок років пізніше у Відні. Тобто з об'єктивних причин вони мали дещо відмінний «фокус бачення» романтичного стилю.

Але спільним у них був принцип синтезу загальноєвропейської романтичної стилістики з мелодико-інтонаційною національною основою. Ця багатовимірність допомогла як одному, так і другому митцеві уникнути етнографічної поверховості музичного прочитання шевченкових текстів, чим, на жаль, часто грішили твори на вірші Кобзаря не надто талановитих непрофесійних аматорів. На це звертають увагу численні дослідники, зазначаючи: «В українській музиці «Кавказ» був першим вокально-симфонічним твором такої грандіозної і цілісної художньої концепції. Людкевичу в «Кавказі» пощастило органічно поєднати розкриття багатоаспектної проблематики та образного змісту поеми Шевченка з компоновкою крупної музичної форми. Композитор гнучко використав різні принципи музичного відтворення тексту. В одних випадках застосував пісенно-узагальнене його інтонування, в інших трактував текст як програму. Цим він уникнув одноманітності в розкритті Шевченкового слова, на яку хибувало ряд творів українських композиторів...» [5, с. 135–136].

До того ж і Лисенко, і Людкевич мали тонке чуття поетичного слова. У самого Шевченка помічаємо дуже розмаїтий спектр значень і підтекстів, який влучно окреслив Леонід Плющ: «суперечливість, несталість світогляду іманентна Шевченкові від перших до останніх поезій, ...ця суперечливість не є метанням поета-романтика від одного погляду до другого, а становить якусь особливу, не-евклідову, динамічну, несталу гармонію і тому дає можливість говорити про філософію “Кобзаря” як щось цілісне, що серед протилежностей, самозаперечень і варіацій містить постійне, інваріантне, суто шевченківське єдине Слово, яке не можна визначити окремими його “варіаціями”» [6, с. 9–10]. На відміну від філософа і літературознавця Л. Плюща, Людкевич як музикант спирається на фонетичну пісенну основу поезії Шевченка, вбачаючи в ній так само «не-евклідову» гармонію вже самого звучання поетичного слова.

Варто навести кілька його промовистих думок, які дозволяють зрозуміти власний підхід композитора до Слова Кобзаря у його *opus magnum* – кантаті-симфонії «Кавказ»: «Поезія Шевченка була складена не безпосередньо зі співом, але всі прикмети українських народних пісень перелились силою живого впливу на форми Шевченка» [9]. До композитора, який звернеться до пророчого слова поета, Людкевич ставить дуже високі вимоги: «...музикант, який хоче складати музику до Шевченка, мусить рахуватись не тільки з його

індивідуальністю, яку він репрезентує: хто хоче розуміти, відчути і відповідно інтерпретувати Шевченка, мусить, безумовно, розуміти і відчути ту сферу, з якої вийшла поезія Шевченка. Без розуміння українських народних пісень нема й бесіди про розуміння й інтерпретування Шевченка. Отже, першим *conditio sine qua non*, першим канонам для всякого композиста до поезії Шевченка повинно бути не то пізнати, не то свідомо студіювати, а вжитися в українські народні пісні, в їх поетичний і музичний зміст і форму, їх взаємозв'язок і відносини. Музика до Шевченка мусить бути так само живим вицвітом українських народних пісень, як його поезія» [8].

Ці теоретичні засади Людкевич блискуче втілює у своїй творчості, а передусім у найважливішому творі, в якому сконцентрував провідні художні ідеї та ідеали, кантати-симфонії «Кавказ».

Винахідливе поєднання національних традицій і досягнень сучасної композиторської техніки в музичній мові кантати-симфонії було цілком свідомим вибором автора, що він підтвердить невдовзі у своїх музикознавчих розважаннях: «... через спровадження чужих музичних сил не занепасться напрям і національний характер у нашій музиці; про нього подбають усі українські музиканти і дилетанти, які нині про нього дбають; а здорова європейська культура, свідомо пересаджена, не то не винародовить нашого національного характеру в музиці, а дасть йому гарну і тривку охорону, в якій буде відпорніше протистояти всякій паразитичній ерудиції» [9, с. 344].

На основі наявних теоретичних розвідок представлю власну виконавську концепцію кантати-симфонії «Кавказ», акцентуючи водночас актуальні, породжені сьогоднішньою ситуацією «обертони змісту» і, таким чином, відповідаючи на поставлене на початку статті запитання: як втілити в ньому дух сьогодення, особливо зараз, на тлі героїчного протистояння українців російській агресії?

У пошуках нового, відповідного духові часу музичного прочитання, я звернув особливу увагу на епіграф, вибраний Т. Шевченком до «Кавказу», на який чомусь дослідники майже не зважають у глумаченні поетичного змісту. Це строфа з книги пророка Ієремії, глава 9, стих 1: «Кто даст главе моей воду, И очесем моим источник слез, И плачуся и день и ночь о побиенных...». Вибраний поетом біблійний прототип дає імпульс до трактування головної змістової лінії твору як «героїчного реквієму з переможним фіналом», притому дуже важливим є збереження постійного стану драматичної напруги і експонування кульмінаційних зон.

Крім того, ще одним важливим імпульсом до інтерпретації всього циклу, починаючи від першої теми – зерна всього подальшого розвитку циклу, який отримує символічне визначення «теми гір» і до урочистого величного фіналу-гімну, стало трактування цього шедеву Людкевича як української Дев'ятої симфонії, за аналогією з Бетховеном. «Бетховенський» характер виконання, який поєднує величну урочистість і драматизм, взагалі є основним орієнтиром для моєї авторської концепції. На цю паралель наштовхнули висловлювання багатьох відомих музикантів, які називали кантату-симфонію «Кавказ» «нашою Дев'ятою симфонією». Вважаю це висловлювання дуже влучним, таким, що відображає могутній дух цієї музики, її драматизм і водночас епічність.

*Перша частина «Прометей (За горами гори)», f-moll, 4/4*

Для цієї частини композитор використав лише першу строфу безсмертного Шевченкового шедеву, але натомість дуже уважно відчитав її, втілюючи музичними засобами закладені в кожному рядку символічні підтексти. Цим зумовлена і контрастна складова форма першої частини, оскільки кожен поетичний «знак» отримує відповідне звукове розкриття, а тому загалом драматургічний розвиток докладно слідує за ходом поетичної думки. Невипадково ця частина отримала підзаголовок «Прометей». Метою композитора було підкреслення жертвовної місії давньогрецького героя як алегорії до подвижників і мучеників української історії. В сьогоденні ця алегорія звучить винятково актуально, адже сучасні війни долають двоголового орла, втілюючи вищу місію прометеїзму як порятунку людства.

Частина починається з розбудованого оркестрового вступу, який становить своєрідний «анонс» не лише частини, але й усього циклу, послідовно розкриваючи шлях *per aspera ad astra* – через терни до зірок, від оплакування до відповіді на питання пророка Єремії про те, хто дасть йому воду і осушить його сльози. Вступ відкривається несподіваним різким «спалахом» висхідного хроматичного пасажу в оркестрі, побудованого на ланцюжку зменшених септакордів, який різко переривається, змінюється короткими спадаючими фразами. Оскільки тематично цей короткий епізод не пов'язаний з темою гір у хорі, важливо визначити його функцію у драматургії частини та всього циклу. На мою думку, цей контрастний оркестровий епізод символізує волю до боротьби – жорстокої, трагічної, але неунікненної. За ним в оркестрі слідує тема, побудована на інтонаціях зітхання як уособлення страждань, що чекають на цьому шляху.

Після неї врешті з'являється тема гір, яка лише у своєму першому проведенні має епічний величний характер, проте одразу ж композитор піддає її інтенсивному розвитку, вона проходить у ланцюжку висхідних секвенцій, які вимагають від диригента, з одного боку, активності, наростання драматичної напруги, з іншого ж – точного розрахунку «градусу» цього наростання, щоби не видихнутись на перших секвенційних ланках, а поступово розкручувати спіраль драматичного підйому. Важливо також витримати, «не жувати» генеральну паузу перед вступом хору, оскільки вона готує перехід до нового етапу розвитку.

Вельми непросто знайти потрібний темпово-динамічний баланс першого хорового епізоду на словах: «За горами гори, хмарою повіті, / Засіяні горем, кровію політі». Тут необхідно досягнути ефекту стрімкого наростання від початкового стриманого, немовби віддаленого звучання – до кульмінації наприкінці епізоду. Цей підхід зумовлений передусім авторською інтерпретацією смислової опозиції перших поетичних рядків: величі і вічного спокою гір – і горя, якого зазнають у досконалому світі природи люди, безневинної крові, яку вони вимушені пролити.

Подальше розгортання музичного матеріалу стисло слідує за трагічним змістом таких поетичних рядків: «Споконвіку Прометей / Там орел карає, Що день божий довбе ребра / Серце розбиває. / Розбиває, та не вип'є / Живої крові». Після десятитактового оркестрового епізоду, в якому відбувається нагнітання напруги: завдяки ланцюжкам дисонансів, згущенню оркестрової тканини, наростанню динаміки, хор скандує перші два рядки. Жорсткі хроматичні ходи, що переважають у мелодії, нагадують про *passus duriusculus* – барокову риторичну фігуру «жорсткого ходу», за допомогою якої композитори підкреслювали трагічні і драматичні образи словесного тексту. У виконанні неодмінно слід максимально яскраво експонувати ці ходи, особливо наголошуючи їх взаємодію з оркестровим звучанням, так само побудованим на дисонуючих акордах і висхідних модулюючих секвенціях.

Всі поетичні образи, кожне слово знаходить у музиці глибоке переосмислення: і «карає» (знову через *passus duriusculus* і акцентовані вигуки, як удар бича), і «довбе» (через повтор звуку), і «живої крові» (через розгорнену мелодичну фразу). Зокрема, дуже влучно Людкевич знаходить музичний відповідник до слова «розбиває»: його трагічний сенс розкривається через розірвані паузами, «розбиті» фрази-вигуки, які заповнюються експресивними дисонантними ходами і

яскравими спалахами *sforzando* в оркестрі. На цих вкрай напружених драматичних підйомах і спадах диригентові дуже важливо зберегти почуття міри і не піддатись спокусі загнати темп, перетиснути динаміку тощо. Сам комплекс виразових засобів уже досить концентровано передає трагізм мук Прометей і драматичність його боротьби.

Наступний епізод на словах «Воно знову оживає / І сміється знову» вносить полярний контраст у хід розвитку. Колосальний ефект просвітлення Людкевич досягає на словах «воно знову оживає», завдяки кардинальній і раптовій зміні всієї системи виразності виникає відчуття сходу сонця над похмурими і темними перед тим горами. Ці слова доручаються жіночим голосам – сопрано і альтам, а мелодика епізоду викликає асоціацію до веснянок, зокрема до знаменитої «Благослови, мати» – символу пробудження природи, коли все оживає, тому «облегшується» і оркестровий супровід, і гармонія, що спирається на тонко-домінантне коливання у Соль мажорі. Подальше розширення діапазону й охоплення всієї маси хору й оркестру сприймається як урочистий гімн. На завершення епізоду, вважаю, варто зробити невелике *ritenuto* на динамічному піднесенні *molto crescendo*, щоби підкреслити відчуття вселенської радості – посмішки серця.

У наступному епізоді на словах «Не вмирає душа наша, / Не вмирає воля. / І неситий не виоре / На дні моря поле / Не скує душі живої / І слова живого. / Не понесе слави Бога, / Великого Бога» переможний зміст поетичних рядків інспірує композитора до використання жанрової моделі урочистого козацького маршу. Могло би видаватись, що енергійний маршовий поступ природно завершить усю частину, тим більше, що вже використаний увесь поетичний текст першої строфи, а останні такти цього епізоду звучать надзвичайно натхненно і патетично – на максимальній гучності і витриманих нотах, після чого з'являється ще й оркестрове «резюме».

Але Людкевич не завершує всупереч очікуванню тернистий шлях «Прометей» цією урочистою фразою, а застосовує ще один дуже сильний виразовий прийом – переінтоновує останні два рядки: «Не скує душі живої / І слова живого. / Не понесе слави Бога, / Великого Бога» у генеральній кульмінації всієї частини – масштабному фугато, щотриває понад 240 тактів, тоді як усі попередні епізоди разом займають у партитурі понад 250 тактів. Тобто практично можна говорити про два рівновеликі розділи цієї частини, що знову нагадує про першу частину 9-ї симфонії Бетховена з її велетенською кодою. Композитор прагне тут

максимально переконливо розкрити музичними засобами «розривання кайданів», і ця неперервна пульсація життя безсмертної душі, яка збереже Божу славу, втілюється в музиці могутнім потоком звучання, що наче живе срібло переливається від однієї групи голосів до іншої, від одних інструментальних пластів до інших, щоби злитись в єдиній гармонії.

Сама тема фугато знайдена Людкевичем дуже винахідливо: вона проростає з початкової теми гір, проте являє собою її видозмінений варіант. Спорідненість з інваріантом розпізнається передусім завдяки ходу від тоніки до натуральної септими мінорного ладу. Разом із тим вона почасти нагадує тему фугато з іншої кантати на слова Т. Шевченка: Лисенкової «Радуйся, ниво непопалая». І в одному, і в другому випадку використаний аналогічний прийом: у першому елементі теми фугато застосована риторична фігура *circulatio*, тобто обертання, що символізує вічний колообіг життя і природи, невмирущість життєдайних сил. Адже не випадково і у Лисенка ключовою фразою фіналу є образ відновлення природи: «оживуть степи, озера», і Людкевич вибирає з поезії символ незнищеного духу – «не скує душі живої». В обох творах драматичний розвиток підводить до перемоги живої сили над руйнуванням і смертю.

Від диригента заключне фугато вимагає значного інтелектуального зусилля і художнього чуття, адже воно побудоване за принципом розкручування спіралі. Тому слід вирахувати етапи наростання, вибудувати «енергетичний баланс» грандіозного заключного фрагменту, який урочисто і велично увінчує шлях інтонаційних подій. Особливу увагу звертаємо на оркестрову постлюдію: вона становить обрамлення до початку, вибудовуючи смислову арку масштабної частини, її величний образ підноситься вгору, до вершин, осягаючи катарсис.

*Друга частина «Молитва (Не нам на прю)», fis-moll, 3/4*

Вона виконує драматургічну функцію повільної частини симфонічного циклу, на початку переводить активний драматичний розвиток першої частини у площину ліричної рефлексії – болісного роздуму. Проте неслухно було би інтерпретувати всю частину в лірико-рефлексивному ключі молитовного заглиблення. Адже композитор і тут залишається вірним основному принципу музичної трансформації поетичного тексту, тож наступна строфа Шевченкової поеми, покладена в основу другої частини, так само вдумливо відчитується Людкевичем.

Розлогий оркестровий вступ стиснено розкриває всі етапи подальшого розвитку. Після почат-

кового стрімкого низхідного ходу, ніби з глибин впливає виразна мелодична лінія кларнету, сповнена невимовного жалю і трагічної експресії – вона попереджує тему молитви в хорі. Поступово напруга зростає, звучання набуває драматичного піднесення, досягає кульмінації, і потім так само раптово спадає, залишаючи виразну тему кларнету.

Мелодичний рельєф початкової хорової теми, яку спочатку проводять жіночі голоси сопрано на словах «Не нам на прю з тобою стати», до яких після двох тактів долучаються альти на словах «Не нам діла твої судить», являє собою дзеркальне обернення – інверсію теми гір, плавно спадаючи від *cis* другої октави до *cis* першої. Так само стримано епічно, як у першій частині, звучить септима натурального мінору. Відповідь чоловічої групи суворо і сумовито відлунує, повторюючи останній поетичний рядок. позначений внутрішньою напругою, протистоянням сумовито-приреченої теми. Він продовжується розпачливим вигуком всієї маси хорових і оркестрових голосів на словах «Нам тільки плакати, плакати, плакати». Триразовий повтор ключового слова «плакати» у поезії – лексичний повтор, що покликаний підкреслити експресію. Композитор інтонаційно виокремлює цей поетичний прийом спочатку вигуком, а потім безсилим спаданням до основного тону ладу.

Наступна фраза відповідно до поетичного змісту: «І хліб насущний замісить / Кровавим потом і сльозами» переводить розвиток у активну драматичну площину: хроматична загостреність мелодичного рельєфу, зіставлення акордів далекого ступеня спорідненості, стрімкий підйом до вершини на максимальній гучності *ff*, туттійна згущеність оркестру і хору справляють яскраве враження раптового «спалаху» протесту. Коротка оркестрова інтерлюдія підводить до наступного епізоду, який умовно окреслюємо як «епізод подолання». Адже в поетичних рядках сконцентрована сутність зла, яке породжує страждання: «Кати знущаються над нами, / А правда наша п'яна спить».

Тут Людкевич використовує жорсткі хроматичні послідовності, гострі «перестрибування», імітаційні переклички, пунктирні ритмічні зврати, подібні до тих, які згодом з'являться у третій частині – скерцо. Цей епізод, як і попередні, доволі стислий, займає всього десять тактів, після нього хоральна інтерлюдія духових підводить до звернення, сповненого надії і болю: «Коли вона прокинеться – / Коли одпочити / Ляжеш, боже, утомлений – / І нам даси жити!». Музичне втілення цих рядків становить кульмінаційний злам



частини, в якому вчуваються характерні звороти українського народного голосіння, що містять ораторсько-патетичні прийоми – вигуки, зойки, в останній фразі, яка стрімко спадає донизу, вчувається схлипування, зітхання. На трагічність музичного образу, відповідного до поетичного змісту, вказує і авторське позначення *molto adagio, espressivo*.

Після цього епізоду наступає генеральна пауза – одна з найтриваліших у всьому циклі, і лише після неї, наприкінці частини (авторська ремарка *religioso cantabile*) з'являється стан «молитовності» у поєднанні з гімнічною піднесеністю і ліричною експресією, відповідно до слів, в яких сконцентровані і символи християнської віри, і водночас прославлення, надія, впевненість: «Ми віруєм твоїй силі / І духу живому. / Встане правда! / Встане воля! / І тобі одному / Помоляться всі язика / Вовіки і віки».

І все ж завершення відбувається не на цій прославленій ноті: композитор наголошує на драматичному протиставленні очікуваного і реального. Адже після глоріальної піднесеності картини ідеального майбутнього відбувається різкий поворот до протилежного стану: «А поки що течуть ріки, / Кривавії ріки!». Саме тому останній епізод містить в оркестрі коротку фразу-передбачення саркастичної теми наступного скерцо, в гармонічних послідовностях і тембральній палітрі відбувається «затемнення» колориту. Тим не менше останні такти повертаються до величного урочистого тону, *contra srem srego*, не втрачаючи надії на переможне завершення.

*Третя частина Скерцо (Хортам, гончим слава!), 4/4*

У цій частині Людкевич використав найбільш сміливі і модерні прийоми композиторського письма. Недаремно тут навіть не проставляється основна тональність – гармонічну мову характеризують блукання нестійкими тонами і ланцюжки дисонансів, які розв'язуються тільки в тимчасові опори. Так само розмаїто і винахідливо використовуються темброво-фактурні можливості виразу, переміни ритмічної регулярності – нерегулярності, динамічна палітра. Скерцо розпочинається тривалим оркестровим епізодом, в який «вклинюється» ремінісценція першої теми – лейтмотиву гір, відповідно до повтору ключової фрази в поемі: «За горами гори, хмарою повиті / Засіяні горем, кровію політі». Попри точне повторення самого музично-поетичного тексту, суттєво змінюється підтекст, що неодмінно слід врахувати диригенту: у порівнянні з епічним величним проголошенням теми гір у першій частині, тут вона

звучить похмуро, загрозливо, акцент робиться передусім на відтворенні страждань, горя.

Другу фазу можна метафорично окреслити як «епізод цькування», в ній втілюється зміст поетичних рядків: «Отам-то милостивії ми / Ненагодовану і голу / Застукали сердешну волю / Та й цькуємо». Людкевич звертається тут до поліфонічного викладу, вибудовуючи квазі-фугато – початкове імітаційне проведення химерної дисонантної теми на звуках *gis – cis* у партії басів і тенорів вказувало б на експозицію поліфонічної форми. Проте надалі тема наче розсипається на окремі короткі фрази-вигуки на слові «цькуємо». Сама імітація в першій фразі нагадує про первісне значення фуги – барокової риторичної фігури *fuga*, що, як правило, відтворювала образи погоні, бігу, втечі.

Наступну смислову фазу частини умовно називатимемо «оплакування, *pieta*» – це трагічна кульмінація на словах: «Лягло костьми / Людей муштрованих чимало. / А сльоз, а крові! – напоїть / Всіх імператорів би стало / З дітьми і внуками, втопить / В сльозах удов'їх. А дівочих, / Пролитих тайно серед ночі! / А матерніх гарячих сльоз! / А батькових, старих, кривавих! / Не ріки – море розлилось, / Огненне море!». Розпач і страждання досягають у цьому епізоді максимальної сили, що виражено в музиці концентрацією усіх відповідних виразових засобів.

У мелодиці це патетичні вигуки, зітхання, раптові обриви фраз, висхідні секвенції для підкреслення наростаючого хвилювання, промовисті «звучащі» паузи; в ритміці – подолання ритмічної регулярності, пунктирні звороти, затримання на сильній долі такту; в ладогармонічній організації – нестійкість, відсутність тональних опор, дисонантні ходи, ланцюжки альтерованих акордів; у динамічному плані – переважання кресцендуєчих побудов, часті сплески *sforzando* на вершинах фраз. В оркестровому плані слід виділити особливо важливу роль мідних духових, часті згущені туттійні фрагменти тощо. Вражає виняткове багатство і диференційованість фактури – імітаційні переклички голосів переходять у щільні акордові послідовності, контрастне зіставлення пластів хорової і оркестрової тканини витісняються просторово розкиданими короткими фразами – вигуками, після чого зливаються у туттійному моноліті.

Остання фаза – саркастичне прославлення винуватців трагедії – «Слава! Слава / Хортам, і гончим, і псарям, / І нашим батюшкам-царям / Слава!». Настирливий лексичний повтор ключового слова «Слава» інспірує композитора до впровадження маршу – ніби урочистого військового, але насправді

гротесково механічного. Його жорсткий карикатурний поступ в оркестрі, наголошений мідними духовими, доповнюється уривчастими викриками хору, що розкидані між хоровими партіями, немов доливають з різних боків. Після кількаразового повторення вигуків у басах вступає зловісно фантастична тема на словах «Хортам і гончим, і псарям», яку перериває скандування всього хору, підкреслене масивом оркестру: «Слава». Поступово всі учасники зливаються в єдиному екстатичному шабаші, доходять до найвищої точки – і зникають як марево від сонячного світла. Можна погодитись щодо цього епізоду, що «за прототип служить поширений романтичний символ «дикого полювання», містично забарвленого «шабашу» (знаний ще від «Сцени у Вовчій долині» з «Фрайшюца» Вебера, тому продовжений та переосмислений і Берліозом, і Лістом, і Вагнером та ін.), в якому своєю чергою трансформуються відомі звукозображальні звороти сцен полювання в бароковому мистецтві... Але у Людкевича ці традиційні знаки набувають вкрай викривленого тлумачення, майже карикатурної гіперболізації» [3, с. 176].

Четверта частина Фінал (Борітеся – поборете)  
4/4 – 2/4

Фінал кантати-симфонії вирішений як досягнення перемоги – катарсису виняткової сили. Сам поетичний текст природно переосмислюється в музиці як урочистий гімн: «І вам слава, сині гори, / Кригою окуті! / І вам, лицарі великі, / Богом не забуті. / Борітеся – поборете! / Вам бог помагає! / За вас правда, за вас слава / І воля святая!». Однак Людкевич, вірний своєму принципу вдумливого музичного прочитання поетичного тексту, не одразу вводить піднесений прославлений образ. Спочатку як короткий форшпіль – впровадження у дію – звучить видозмінений лейтмотив гір, у цій його версії наголошується велична хоральність, створена щільним акордовим викладом хорового й оркестрового tutti. Проте його проведення на найтихішій гучності рр зумовлює ілюзорність образу, цілі, яку ще треба досягнути.

Тож недаремно після проголошення хором цієї фрази настає тривалий оркестровий епізод, сповнений колосальної енергії подолання, в який яскравими спалахами вриваються вигуки «Борітеся», що виконуються усією хоровою масою: прикметно, що в оркестрі проходять окремі тематичні елементи, споріднені з попередніми частинами. Такий прийом нагадує про фінал Дев'ятої симфонії Бетховена, в якому на початку теж експонуються тематичні звороти попередніх частин. Активний розвиток початкового епізоду приводить до наступної фази – напруженої драматичної боротьби, яка розгортається хвилеподібними

підйомами і спадами, до найвищого піднесення на вигуках: «Борітеся – поборете».

Після цього розпочинається завершальна стадія, переможний поступ, для якого Людкевич використав маршову ритміку, притаманну урочистому походу (авторська ремарка *Risoluto*). Цікаво зіставити маршовість третьої і четвертої частини: наскільки відмінна семантика жанру в обох випадках – зловісна й агресивна у скерцо, радісна і піднесена у фіналі.

Мимоволі згадується влучна оцінка Миколи Гоголя різниці між російською і українською пісню: «Російська тужлива музика виражає, як справедливо зауважив М. Максимович, забуття життя: вона намагається втекти від нього і заглушити повсякденні потреби і турботи: але в малоросійських піснях вона злилась з життям – звуки її настільки живі, що, здається, не звучать, а говорять: говорять словами, виголошують промову, і кожне слово цієї яскравої промови западає в душу» [10]. Це спостереження видатного письменника, українця за походженням і ментальністю, закоріненого у фольклорній традиції, якнайкраще відображає сутність обох маршів у кантаті-симфонії.

Поміж двома поступально-маршовими фрагментами вміщується доволі тривале фугато на словах «Вам бог помагає», де Людкевич переінтонує тематичний елемент з фугато першої частини (на словах «Воно знову оживає»). Риторична фігура *circulatio* в цій версії набуває більш об'ємного викладу, авторська ремарка *piu mosso*, а потім *agitato* спонукає до інтерпретації цього «передпофеозного» фрагменту радісно-схвильовано, для диригента яскравою асоціацією може стати потужний промінь сонячного світла, який осяває похід переможців. Сам маршовий апофеоз – останній фрагмент з ремаркою *con tutta la forza, marcatisimo* (з усією силою, якнайвиразніше) – осмислюється як стрімкий політ до вершини.

Сучасна війна проти російської навали винятково актуалізувала зміст як поеми Шевченка, так і її музичного прочитання Станіславом Людкевичем. Тому власна інтерпретаційна концепція твору, яку втілюватиме в концертному виступі, позначена більш виразним експонуванням конфліктних зіткнень, посиленням трагічної експресії в епізодах, що розкривають страждання і горе, активнішим проведенням драматичних фаз протистояння і подолання. І тим яскравіше, з більшою енергією і силою повинні прозвучати урочисто-переможні завершення першої і фінальної частини як символ нашої абсолютної впевненості у перемозі України, до чого закликали і поет, і композитор.

### Література

1. Дзюба І. Між культурою і політикою. Київ : Сфера, 1998.
2. Козаренко О.В. Деякі тенденції розвитку національної музичної мови у першій третині ХХ століття. *Українське музикознавство. Музична україністика в контексті світової культури*. Київ, 1998. Вип. 28. С. 144–154.
3. Кияновська Л. Еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. Тернопіль : Астон, 2000.
4. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Львів : ПП «БІНАР-2000», 2005. Т. 1 (1879–1939).
5. Пархоменко Л. Кантати і поеми для хору. Історія української музики. Київ, 1990. Т. 3. С. 135–136.
6. Плющ Л. «Причинна» і деякі проблеми філософії Шевченка. *Сучасність*. 1979. Ч. 3. С. 9–10.
7. Людкевич С. Про основу і значення співності поезії Тараса Шевченка. Дослідження, рецензії, статі, виступи. Т. II. / Ред.-упорядник З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 2000.
8. Людкевич С. Про композиції до поезії Т. Шевченка. Дослідження, рецензії, статі, виступи. Т. II. / Ред.-упорядник З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 2000.
9. Людкевич С. Проблема сучасної музичної культури в Західній Україні. Дослідження, статті, рецензії, виступи. Том 1. / Вступ. ст., ред. З. Штундер. Львів : Вид.: М. Коць, 2000.
10. Гоголь Н. О малороссийских песнях. URL: [https://ru.wikisource.org/wiki/О\\_малороссийских\\_песнях\\_\(Гоголь\)](https://ru.wikisource.org/wiki/О_малороссийских_песнях_(Гоголь)).

### References

1. Dzyuba I. (1998). *Between culture and politics*. Kyiv: Sphere [in Ukrainian].
2. Kozarenko O. (1998). Some trends in the development of the national musical language in the first third of the 20th century. *Ukrainian musicology. Ukrainian musical studies in the context of world culture*, 28, 144–154 [in Ukrainian].
3. Kiyanoska L. (2000). *Evolution of Galician musical culture of the 19th – 20th centuries*. Ternopil: Aston [in Ukrainian].
4. Shtunder Z. (2005). *Stanislav Lyudkevich. Life and creativity*. Vol. 1 (1879–1939). Lviv: PP “BINAR-2000” [in Ukrainian].
5. Parkhomenko L. (1990). *Cantatas and poems for the choir*. History of Ukrainian music. Kyiv, Vol. 3. 135–136 [in Ukrainian].
6. Plyushch L. (1979). “Physical” and some problems of Shevchenko’s philosophy. *Suchasnist’*, 3, 9–10 [in Ukrainian].
7. Lyudkevich S. (2000). *On the basis and significance of the unity of Taras Shevchenko’s poetry*. Research, reviews, articles, speeches (Vol. II). Z. Shtunder (Ed.). Lviv: Dyvosvit [in Ukrainian].
8. Lyudkevich S. (2000). *About compositions to the poetry of T. Shevchenko*. Research, reviews, articles, speeches. (Vol. II). Z. Shtunder (Ed.). Lviv: Dyvosvit [in Ukrainian].
9. Lyudkevich S. (2000) *The problem of modern musical culture in Western Ukraine / Research, Articles, Reviews, Speeches*. (Vol. 1). Z. Stunder (Ed.). Lviv: Publisher: M. Kots [in Ukrainian].
10. Gogol M. *About Little Russian songs*. Retrieved from: [https://ru.wikisource.org/wiki/О\\_малороссийских\\_песнях\\_\(Гоголь\)](https://ru.wikisource.org/wiki/О_малороссийских_песнях_(Гоголь)) [in Russian].

**Vasyl Koval** – Senior Teacher of the Department of Choral and Opera-Symphonic Conducting, Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko

### Performance concept of the cantata-symphony “Caucasus” by St. Lyudkevych: the interaction of content musical and poetic levels in the current historical situation

*The cantata-symphony “Caucasus” by Stanislav Lyudkevich to the words of the immortal poem by Taras Shevchenko at the modern stage reveals an amazing consonance with the spirit of a turning point in Ukrainian history. Thus, the problem of a new performing concept arises, in which it is important to find a “golden mean”: on the one hand, not to lose the authenticity of the author’s idea, to express its philosophical and ethical as fully as possible – and not only purely artistic! – essence. On the other hand, the amazing consonance of the images of the “Caucasus” with our tragic present encourages a new reading. The embodiment of late romantic tendencies in Lyudkevich’s work in genere, in the basic principles of his individual style, is considered. The development of a peculiarly national line of choral cantata, primarily by Lysenko, is emphasized, in compliance with the main principles – a combination of a peculiarly Ukrainian song intonation with a European romantic system of expressive means. For Lyudkevich, the inventive combination of national traditions and the achievements of modern compositional techniques in the musical language of the cantata-symphony was a completely conscious choice. On the basis of the available theoretical research, the original performance concept of the cantata-symphony “Caucasus” is presented, in which the actual “overtones of content” generated by today’s situation are emphasized.*

*Another important impetus to the interpretation of the entire cycle, starting from the first theme – the seed of the entire further development of the cycle, which receives the symbolic definition of the “mountain theme” and to the solemn majestic finale-anthem, was the interpretation of this masterpiece by Lyudkevich as the Ukrainian Ninth Symphony, by analogy with Beethoven. The “Beethovenian” character of the performance, which combines majestic solemnity and drama, is the main reference point of the author’s concept. This parallel was prompted by the statements of many famous musicians who called the cantata-symphony “Caucasus” “our Ninth Symphony” – a very apt definition that reflects the powerful spirit of this music, its drama and at the same time epicness.*

**Key words:** cantata-symphony genre, “Caucasus” by T. Shevchenko – S. Lyudkevich, romantic style, Ukrainian song intonation, performance concept.



УДК 78.2

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2021-47.05>

## ВОКАЛЬНІ ТВОРИ ФРАНЦА КСАВЕРА МОЦАРТА У ФОНДАХ БІБЛІОТЕКИ ЛНМА ІМ. М. В. ЛИСЕНКА

**Наталія Майчик** – кандидат мистецтвознавства, доцентка кафедри джазу та популярної музики та кафедри спеціального фортепіано, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

*Стаття присвячена розгляду видань вокальних композицій Ф. К. Моцарта з архіву бібліотеки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка у джерелознавчому та жанровому аспектах. Аналіз наявних нотних видань дає підстави для спостережень над суспільними запитами його доби, жанровими різновидами, поетичними пріоритетами митця, особистими контактами з провідними видавництвами Європи тощо. Названа сфера творчості представлена такими різновидами: німецька пісня, романс, елегія, вокальний цикл, вокальний ансамбль для чоловічих та жіночих голосів з супроводом і а саррелла. Твори митця поставали для виконавців різних рівнів, вони демонструють глибоке розуміння потенціалу адресатів, особливостей вокальної природи звукоутворення і фразування, закономірностей і можливостей співвідношення співу і акомпанементу. Його опуси публікувалися у провідних видавництвах Відня, Дрездена, Ляйпцігу як самостійні видання, а також у вигляді окремих публікацій одиничних композицій у масових періодичних виданнях (як правило, в час перебування композитора у Відні).*

*У кожному з жанрів, до яких звертається митець, помітне глибинне розкриття поетичної основи, відповідність добору засобів до стилю і змісту тексту. Композиції, орієнтовані на бідермаєрівські засади родинного музичування, вирішені у максимально доступних текстових і формотворчих засобах. Натомість випадки прочитання композитором поезії світового рівня (Ф. Грільпарцер, Дж. Байрон), зумовлюють вагоме проникнення в інтонаційну і емоційно-змістову сферу та відбір для її інтерпретації винятково точно вивірених виразових засобів, які свідчать про яскраве мелодичне обдарування і суголосність з передовими тенденціями романтичної доби. Вокальні ансамблі адресовані підготованим виконавцям, тому їх відрізняє багатство взаємодії розвинених вокальних партій (імітаційне, контрапунктичне, ізортимічно-акордове, підголоскове, фактурні прийоми Liedertafel), розвинені тонально-гармонічні плани, сміливі інтервальні співвідношення, багата і різнопланова фактура супроводу. Більшість із цих творів виникла у галицький період творчості митця, а отже, дає можливість глибше розкрити традиції виконавства нашого краю крізь призму засвоєного ним обширного європейського досвіду.*

**Ключові слова:** камерно-вокальна творчість, виконавський досвід, стилістика бідермаєру і романтизму, традиції концертного виконавства.

**Актуальність дослідження.** Творча постать молодшого сина В. А. Моцарта, піаніста, композитора, педагога, диригента і організатора музично-мистецького життя Галичини традиційно фігурує в полі наукових зацікавлень українського музикознавства. Його внесок в полікультурну традицію музичного життя нашого краю розкривають праці, присвячені історії музичної педагогіки (Л. і Т. Мазепи [6], С. Павлишин), формуванню засад публічного виконавства, композиторської творчості і репертуарних спрямувань першої половини XIX століття (Д. Колбін [4], Л. Кияновська [3], Т. Кружева, Т. Федчун), їх віддзеркалення в тогочасній пресі (Л. Мельник). Художню вартість його доробку засвідчують численні просвітницькі концертні програми в Україні і за кордоном, ініційовані Моцартівським товариством у Львові (очолюваним професором Дмитром Колбіним та диригентом Сергієм Бурком), міжнародним музичним фестивалем LvivMozArt (ініційованим відомою українською диригенткою Оксаною Линів), низкою навчальних закладів та окремих виконавців-солістів (піаністи Йозеф Єрмінь,

Мирослав та Андрій Драгани, Оксана Рапіта, флейтист Андрій Карпак, співачки Мар'яна Лаба, Наталія Дитюк, Галина Юхимець, Петро Швайковський, Маріанна Цветінська, Мар'яна Мазур та інші).

У зв'язку з 230-річним ювілеєм митця виконавський та дослідницький аспекти отримали нове дихання і значний розвиток. Однак стильові риси творчості, співвідношення складових традицій і власних мистецьких напрацювань та здобутків, докладний аналіз жанрових груп його доробку, їх джерелознавчий аналіз досі залишаються актуальною потребою, недостатньо розробленою в українській музикознавчій думці.

**Метою даної розвідки** є розгляд видань вокальних композицій Ф. К. Моцарта з архіву бібліотеки Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка у джерелознавчому та жанровому аспектах. Важливе підґрунтя для знайомства з прижиттєвими нотними виданнями композитора та копіями з них підготувала Ірина Антонюк в своїх розвідках і дисертації [1; 2], зокрема привернувши увагу до масиву творів



галицького Моцарта у нотозбірні мистецького вишу. Його доробок тут представлено опусами для піанофорте, камерних ансамблів, хоровими композиціями та камерно-вокальною творчістю.

**Виклад основного матеріалу.** Аналіз наявних нотних видань дає підстави для спостережень над суспільними запитами його доби, жанровими різновидами, поетичними пріоритетами митця, особистими контактами з провідними видавництвами Європи тощо. До камерно-вокальної творчості Ф. К. Моцарт звертався протягом всього свого творчого шляху, що було зумовлено і практичними виконавськими потребами, і глибоким розумінням природи вокального звукоутворення. Свого часу композитор вивчав мистецтво співу та основи компонування під керівництвом Антоніо Сальєрі, який в рекомендаційному листі випускникові свого класу дав найвищі позитивні характеристики і як педагогу вокалу, і як автору вокальних творів. В подальшому, як відомо, Ф. К. Моцарт трактував фахову підготовку учасників заснованого ним товариства св. Цецилії як невід'ємну складову частину діяльності цього співацького осередку і, окрім зведених хорових репетицій, особисто готував виконавців для сольних партій в творах кантатно-ораторійного плану.

Вокальна музика послідовно вабила молодого композитора, котрий лише за 1810 рік, перебуваючи в Підкамені під Рогатином на службі в графа Віктора Ігнаці Баворовського, створив: пісню «Das Hüttchen» (FXWM IIIb:25), вокальний ансамбль а cappella «À l'amitié» (FXWM II:4), романс «Die Entzückung» на текст: Л. Г. К. Гелті, який згодом увійшов до майбутнього вокального циклу ор. 21. Пропонуючи того ж року видавництву «Breitkopf & Härtel» до друку завершений вокальний цикл «Шість пісень» ор. 9, він у листі звертається з проханням надіслати цікаві поетичні тексти для подальшої роботи [5, с. 151]. Львівська музична академія має у своїх фондах його першовидання [12]. До циклу увійшли: 1. «Das liebende Mädchen» на сл. Габрієли фон Баумберг; 2. «An spröde Schönen», 3. «Nein!» на сл. К. Ф. Мюхлера; 4. «Der Schmetterling auf einem Vergissmeinnicht» на сл. Габрієли фон Баумберг; 5. «Klage an den Mond», 6. «Erntelied», обидві на сл. Л. Г. К. Гелті.

Перший з написаних в Галичині циклів Ф. К. Моцарта складається з композицій строгої куплетної форми (2-6 строф) з доволі простими і прозорими фактурними вирішеннями та мелодикою вокальної партії пісенно-аріозного типу. Це твори призначені для безпретензійного родинного музичного дозвілля і за стилістикою ближчі до бідермаєру ніж до романтизму.

Співученицею митця у А. Сальєрі була майбутня знаменитість, австрійська оперна співачка Пауліна Анна Мільдер-Гауптман (Pauline Anna Milder-Hauptmann). Вона прославилася як перша виконавиця партії головної героїні в опері «Леонора» Л. Бетовена, Ф. Шуберт присвятив їй одну зі своїх опер і декілька пісень. Її вокальною майстерністю захоплювалися Наполеон Бонапарт, Й. В. Фон Гете, Г. В. Ф. Гегель і Ф. В. Шеллінг. Франц Ксавер Моцарт підтримував з нею контакт протягом всього життя. Під час своєї гастрольної подорожі 1819–1822 років він зустрічався зі співачкою, відвідував оперні вистави з її участю, запрошував виступати в концертних програмах. В цей період і постали три вокальні композиції на тексти славетного поета Фрідріха Грільпарцера: у серпні 1821 року – «Нічна пісня Берти» («Bertha's Lied in der Nacht»), а в січні і лютому 1822 року, відповідно, «До вечірньої зорі» («An den Abendstern») та «Знахідка» («Das Finden»). Цікаво, що композиція «Bertha's Lied in der Nacht» була опублікована у часописі «Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode» (1821, № 111). Цього року липень та серпень митець провів у Відні, можливо готуючи пісню до програми концерту в театрі Ан-дер-Він. У вигляді циклу на тексти одного автора він був надрукований під назвою «Три німецькі пісні» («Drey Deutsche Lieder») ор. 27 видавництвом Доменіко Артарія у Відні у 1833 році [9], про що є згадка у листі до видавця 11 листопада 1832 року [5, с. 170]. На знак захоплення артистизмом подруги дитинства автор присвятив вокальний цикл П. А. Мільдер-Гауптман. Бібліотека академії має в своїх фондах і першовидання цього циклу, і копію з нотної вкладки до часопису [7]. Традиційно жанр німецької пісні у прочитанні Ф. К. Моцарта і його сучасників орієнтований на наслідування фольклорних першозразків: строгу куплетність, діатонічну пісенність вокальної партії, узагальненість змісту, нескладні фігуративні формули супроводу. Однак у цьому циклі помітне тяжіння до більш розвинених тонально-модуляційних планів, варіантності, багатства фактурних типів, поєднання пісенності і декламаційності у мелодиці, метричних і темпових контрастів. Найбільшою мірою цим відрізняється заключна пісня циклу, «Bertha's Lied in der Nacht», у підзаголовку якої підкреслено, що це фрагмент з трагедії «Die Ahnfrau». Її матеріал має наскрізне розгортання, набуває синтезованих рис монологу і балади з двох контрастних розділів, акомпанемент бурхливий і віртуозний, слугує психологічним підтекстом. Натомість інструментальну партію пісні «Das Finden» викладено у

розвиненій фактурі взаємодоповнення, притаманній шуманівським камерно-вокальним творам. Ці особливості, очевидно, були зумовлені і якістю поетичних текстів Ф. Грільпарцера, і орієнтацією на виконавський потенціал значно вищий за побутово-аматорський.

У лютому 1815 Ф. К. Моцарт був запрошений до участі в урочистій асамблеї як піаніст-концертмейстер та композитор (імовірно, приуроченої до уродин Франца I, які пишню святкувалися на офіційному і громадському рівнях 12 лютого). До цієї події, яка відбулася в домі генерала Йоганна барона фон Гіллера (Johann Freiherr von Hiller), а точніше – в приміщенні військової комендатури. Генерал був великим меломаном, і одразу після переведення до Львова у 1813 році започаткував в місті регулярні абонементні вечори інтелектуального дозвілля (так звані Ресурси), з музичними виступами любителів музичного мистецтва, які користувалися величезною популярністю.

До урочистого концерту в домі генерала Ф. К. Моцарт підготував вокальний ансамбль – терцет для жіночих голосів «Весняний привіт» («Frühlings-Gruß») ор. 29, який тут вперше прозвучав у виконанні співачок-аристократок: дружини Й. Гіллера, Терезії Ертель фон Зео (Theresia Ertel von Seeau), Йозефіни Бароні-Кавалькабо і Терези Вайротер. Терцет написано для двох сопрано і меццо з фортепіанним супроводом. Композиція доволі розгорнена, в тричастинній динамізованій формі зі скороченою репризою (ABA<sub>1</sub>). Оскільки це вокальний ансамбль, взаємодія партій вибудована з дотриманням можливості почергового солювання чи домінування кожної з партій. Тип мелодики – аріозний, примхлива ритміка гнучко підпорядкована структурі і силабіці словесного ряду. У співвідношенні партій спостерігаються імітаційні, контрапунктичні поєднання та різновеликі ізоритмічні інтервальні смуги. Всюди, де звучать всі три голоси – їх дублює партія фортепіано, доповнюючи виклад розвиненими фактурними фігураціями в цезурах. Матеріал окремих розділів контрастує за викладом, метрикою і тональним планом (А – Moderato, Es-dur, 4/4, де переважає пульсуючий вісімковий акордовий супровід; В – Allegretto, B-dur – g-moll, 3/4, більш жвавого, грайливо-танцювального характеру, з примхливо-паузованою першою долею акомпанементу). Дрезденське першовидання цього твору, реалізоване у 1835 році, доступне для дослідження і виконання у фондах львівського музичного вишу [11].

1826 рік був знаменний численними мистецькими подіями в житті музиканта. В травні було офіційно затверджено статус товариства св. Цеци-

лії і розпочато інтенсивну підготовчу роботу до виступів. Однак у серпні Ф. К. Моцарт залишив місто на прохання щойно овдовілої матері, провівши з нею близько двох тижнів у Зальцбургу. За цей час він взяв участь у музичній академії в залі Зальцбурзької ратуші та підготував виконання «Реквієму» В. А. Моцарта в університетській церкві в пам'ять про вітчима Г. Н. Ніссена. Наступна мистецька подія містила низку номерів авторства Ф. К. Моцарта: Концерт для фортепіано з оркестром № 2, квінтет для духового ансамблю і піано-форте та чоловічий терцет. Є підстави припустити, що це був терцет а cappella «Die Nacht» на текст Йоганна Петера Уца (Johann Peter Uz), представника куртуазної поезії рококо. У доробку композитора це одне з рідкісних звертань до ансамблю без супроводу (цього ж року було написано ще один чоловічий терцет «Pour des morts», створений як музичний номер до водевілю «Одна година вдівства» (Comédie-Vaudeville «Une heure de veuvage») фон Едуара Мазера, Ежена Леба і Л. М. Ж. Т. Беназе (von Édouard Mazères, Eugène Lebas und L. M. J. T. Bénazet) (FXWM IXa:01).

Що ж до тексту, двома роками пізніше ним написано кантату «Gott im Ungewitter» (FXWM I:06) на духовний текст цього ж автора. Публікація цього твору припадає на період переїзду до Відня: він вийшов у часописі «Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode» 1839 року, № 51 (у Львові зберігається копія з цього першовидання) [8]. Особливістю ансамблю є склад (тенор і два басы). Це ансамблева мініатюра в двочастинній безрепризній формі (А – Andante, fis-moll, 3/4; В – Allegretto, A-dur, 2/2), витримана в стилістиці Liedertafel: розважальний характер змісту, пописові сольні заспіви до окремих структурних побудов, переважання гомофонно-акордового викладу з ізоритмічними розділами та підголосковими елементами.

За копією нотної вкладки до вищезгаданого часопису у архіві бібліотеки Львівської національної музичної академії є змога ознайомитися з першовиданням романсу «Erinnerung» на текст Дж. Байрона [10]. Він був опублікований 8 вересня 1829 року в № 65. Це один з найбільш вишуканих солоспівів Ф. К. Моцарта. За жанром він найближчий до романсу-елегії. В його основу покладено вірш скорботно-ліричного характеру. Композитор визначає образність ремаркою «in mässiger Bewegung und mit Gefühl» (в помірному темпі і з почуттям), але, окрім цього, конкретизує темп за допомогою метрономічних показників (чверть=54 Mälzel's Metronome). Форма солоспіву – єдина велика розгорнена строфа, мелодична

лінія вокальної партії кантиленно-оповідного типу. Знову звертає на себе увагу виняткова чуйність до найтонших нюансів мовного синтаксису та емоційних градацій: ритміка і фразування прихливі, паузовані, з промовистими цезурами, затактами, пунктирами, мелізматиною, яка урельєфнює зміст. В ній поєднуються часті ламентозні завершення фраз і варіантна секвенційність, великий амбітус і динамічна шкала, витончені філірування в кульмінаційних зонах.

Фортепіанна партія базується на однотипній гітарній фігуративній формулі, натомість основою драматургічного розвитку є альтерована гармонія та численні відхилення, які підкреслюють емоційне тло твору. У цілому у романсі помітні характерні ознаки камерно-вокального мистецтва

романтизму, які впритул підводять до шубертівських знахідок в майбутньому.

**Перспективи подальших досліджень.** Дослідження вокального доробку Ф. К. Моцарта має значні подальші перспективи, оскільки включає різножанрові твори, низку циклів, ансамблів різних складів, фрагменти музики до мелодрам і зінгшпіль, хорові композиції з солістами, у яких знайшли відображення стильові та репертуарні тенденції його доби, власний практичний досвід вокального педагога, виконавця-концертмейстера, хорового диригента. Більшість із цих творів виникла у галицький період творчості митця, а отже, дає можливість глибше розкрити традиції виконавства нашого краю крізь призму засвоєного ним обширного європейського досвіду.

### Література

1. Антонюк І.М. З історії музичних колекцій бібліотеки Львівської державної музичної академії імені М.В. Лисенка. *Вісник Львівського університету. Серія: книгознавство, бібліотекознавство та інформаційні технології.* Львів, 2007. Вип. 2. С. 209–216.
2. Антонюк І.М. Нотні колекції бібліотеки ЛНМА ім. М.В. Лисенка у світлі історико-культурного процесу краю : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.01 – Теорія та історія культури. Львів : ЛНМА ім. М.В. Лисенка, 2008. 250 с.
3. Кияновська Л. Діяльність німецьких, австрійських та чеських музикантів в Галичині в ХІХ ст. *Musica Galiciana: Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945) / pod red. L. Mazepy.* Rzeszów: 2000. Т. 5. С. 119–128.
4. Kolbin D. Ein Lemberger Portrat von Franz Xaver Mozart In: Lemberg. *L'viv 1772–1918. Wiederbegegnung mit einer Landeshauptstadt der Donaumonarchie. Eigenverlad der Museen der Stadt Wien.* Wien, 1993. S. 30–32.
5. Linden, Albert Van der and W. A. Mozart, Jr. Lettres de W. A. Mozart junior. *Revue belge de Musicologie. Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap.* 1951. Vol. 5. № 3/4 (Jul.-Dec.). P. 147–176.
6. Mazepa L. Towarzystwo św. Cecylii we Lwowie. *Musica Galiciana / pod red. Leszka Mazepy.* Rzeszów : Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 1999. Т. III. S.105–127.
7. Mozart F. X. [W. A. Mozart (Sohn)]. Bertha's Lied in der Nacht (Aus dem Trauerspiele: Die Ahnfrau). *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode.* [Wien] : Strauss, 1821. № 111. [Erstdruck]. S. 8.
8. Mozart F. X. [W. A. Mozart (Sohn)]. Die Nacht / Gedicht von Uz. Vocal-Terzett von W. A. Mozart (Sohn) [Erstdruck] *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode.* [Wien] : Strauss, 1839. № 51. S. 8.
9. Mozart F. X. [W. A. Mozart (Sohn)]. Drey deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte / componirt und der Frau Milder-Hauptmann gewidmet von W. A. Mozart (Sohn). Wien : Artaria & Comp.ie, [1833]. [Erstdruck]. 13 S.
10. Mozart F. X. [W. A. Mozart (Sohn)]. Erinnerung. Gedicht von Lord Byron. In Musik gesetzt von W. A. Mozart sohn W. A. Mozart (Sohn.). *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode.* [Wien] : Strauss, 1839. № 108. [Erstdruck]. S. 9.
11. Mozart F. X. [W. A. Mozart (Sohn)]. Frühlings-Grüss: Gesang für drei Frauen-Stimmen mit Begleitung des Pianoforte ; 29tes Werk [Op. 29] / in Musik gesetzt von W. A. Mozart (Sohn.). Dresden : Wilhelm Paul, [1835] [Erstdruck]. 7 S.
12. Mozart F. X. [W. A. Mozart (Sohn)]. Sechs Lieder mit Begleitung des Forte-Piano von W. A. Mozart (Sohn.). Op. 9. Leipzig : Breitkopf & Härtel. 1810. 17 s.

### References

1. Antoniuk I. M. Z istorii muzychnykh kolektsii biblioteki Lvivskoi derzhavnoi muzychnoi akademii imeni M. V. Lysenka. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Serii: knyhoznavstvo, biblioteko znavstvo ta informatsiini tekhnolohii.* Lviv, 2007. Vyp. 2. S. 209–216.
2. Antoniuk I. M. Notni kolektsii biblioteki LNMA im. M. V. Lysenka u svitli istoriko-kulturnoho protsesu kraiu: dys. ... kand. mystetstvoznnav.: 17.00.01. Teorii ta istoriia kultury. Lviv: LNMA im. M. V. Lysenka, 2008. 250 s.
3. Kyianovska L. Diialnist nimetskykh, avstriiskykh ta cheskykh muzykantiv v Halychyni v KhIKh st. *Musica Galiciana: Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich (od doby piastowsko-książęcej do roku 1945) / pod red. L. Mazepy.* Rzeszów: 2000. Т. 5. S. 119–128.
4. Kolbin D. Ein Lemberger Portrat von Franz Xaver Mozart In: Lemberg / L'viv 1772–1918. *Wiederbegegnung mit einer Landeshauptstadt der Donaumonarchie. Eigenverlad der Museen der Stadt Wien.* Wien, 1993. S. 30–32.
5. Linden, Albert Van der and W. A. Mozart, Jr. Lettres de W. A. Mozart junior. *Revue belge de Musicologie / Belgisch Tijdschrift voor Muziekwetenschap.* 1951. Vol. 5. № 3/4 (Jul.-Dec.). P. 147–176.
6. Mazepa L. Towarzystwo św. Cecylii we Lwowie. *Musica Galiciana / pod red. Leszka Mazepy.* Rzeszów: Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 1999. Т. III. S.105–127.

7. Mozart F. X. [W. A. Mozart (Sohn)]. Bertha's Lied in der Nacht (Aus dem Trauerspiele: Die Ahnfrau). Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode. [Wien] : Strauss, 1821. № 111. [Erstdruck]. S. 8.
8. Mozart F. X. [W. A. Mozart (Sohn)]. Die Nacht / Gedicht von Uz. Vocal-Terzett von W. A. Mozart (Sohn) [Erstdruck] Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode. [Wien] : Strauss, 1839. № 51. S. 8.
9. Mozart F. X. [W. A. Mozart (Sohn)]. Drey deutsche Lieder mit Begleitung des Pianoforte / componirt und der Frau Milder-Hauptmann gewidmet von W. A. Mozart (Sohn). Wien: Artaria & Comp.ie, [1833]. [Erstdruck].13 S.
10. Mozart F. X. [W. A. Mozart (Sohn)]. Erinnerung. Gedicht von Lord Byron. In Musik gesetzt von W. A. Mozart sohn W. A. Mozart (Sohn.). Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode. [Wien] : Strauss, 1839. № 108. [Erstdruck]. S. 9.
11. Mozart F. X. [W. A. Mozart (Sohn)]. Frühlings-Grüss: Gesang für drei Frauen-Stimmen mit Begleitung des Pianoforte ; 29tes Werk [Op. 29] / in Musik gesetzt von W. A. Mozart (Sohn.). Dresden: Wilhelm Paul, [1835] [Erstdruck]. 7 S.
12. Mozart F. X. [W. A. Mozart (Sohn)]. Sechs Lieder mit Begleitung des Forte-Piano von W. A. Mozart (Sohn.). Op. 9. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 1810. 17 s.

**Nataliia Maichyk** – Candidate of Art Studies, Associate Professor of the Department of Jazz and Popular Music and the Department of Special Piano, Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko

**Vocal works of Franz Xaver Mozart in the funds of the library of the LNAM named after M. V. Lysenko**

*The article is devoted to the review of editions of vocal compositions by FK Mozart from the archives of the library of the Lviv National Academy of Music. MV Lysenko in source studies and genre aspects. The analysis of the available music editions gives grounds for observations on the public demands of his time, genre varieties, poetic priorities of the artist, personal contacts with leading publishers in Europe and more. This area of creativity is represented by various varieties: German song, romance, elegy, vocal cycle, vocal ensemble for male and female voices with accompaniment and a cappella. The artist's works were performed for performers of different levels, they demonstrate a deep understanding of the potential of the recipients, the peculiarities of the vocal nature of sound and phrasing, patterns and possibilities of the relationship between singing and accompaniment. His works were published in leading publishing houses in Vienna, Dresden, Leipzig as independent publications, as well as in the form of separate publications of single compositions in mass periodicals (usually during the composer's stay in Vienna). In each of the genres to which the artist refers, there is a deep understanding of the potential of the poetic basis, the conformity of the choice of means to the style and content of the text. Compositions focused on Biedermeier principles of family music making are solved in the most accessible textual and formative means. Instead, the composer's reading of world-class poetry (F. Grillparzer, J. Byron) leads to a deep penetration into the intonation and emotional-semantic sphere and selection for its interpretation of exceptionally accurate means of expression, which testify to the bright melodic talent and harmony with advanced . Vocal ensembles are addressed to trained performers, so they are distinguished by the richness of interaction of developed vocal parts (imitation, counterpoint, isortimic-chord, undertone, texture techniques Liedertaffel), developed tonal-harmonic plans, bold intervals, rich and varied interplay, rich and varied interplay. Most of these works originated in the Galician period of the artist's work and thus provide an opportunity to reveal more deeply the traditions of our region's performance through the prism of his extensive European experience.*

**Key words:** chamber and vocal creativity, performing experience, stylistics of Biedermeier and romanticism, traditions of concert performance.



УДК 78.07

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2021-47.06>

## НИЖЕГОРОДСЬКИЙ БЛАГОВІЩЕНСЬКИЙ КОНДАКАР: СПРОБА ПРАЗЬКОЇ ПУБЛІКАЦІЇ

**Оксана Мартиненко** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії музики, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка  
<https://orcid.org/0000-0003-3854-4006>

*Стаття присвячена першій спробі публікації Нижегородського Благовіщенського Кондакаря, найдавнішій пам'ятці церковного співу в Україні. На основі архівних матеріалів висвітлено історію підготовки рукопису до видання, яка тривала майже п'ять років. З'ясовано участь музикознавця Федора Стешка як співробітника Слов'янського Інституту у Празі. Обгрунтовані припущення стосовно змісту досі не віднайдені палеографічної передмови Ф. Стешка до Кондакаря. Авторка прийшла до висновку, що робота дослідника стосувалася переважно словесного тексту. Стосовно ж музично-палеографічної розвідки, то, бодай частково, результати зусиль Стешка були оприлюднені в його статті «Перші українські церковні композиції».*

**Ключові слова:** Нижегородський Благовіщенський Кондакар, Федір Стешко, палеографічна передмова.

Цього року виповнюється 145 років з дня народження Федора Стешка, музикознавця, педагога, організатора музичного життя української еміграції у міжвоєнній Празі. Стешко є автором понад 20 наукових розвідок, з яких майже всі опубліковані. В рукопису залишилися дослідження «Лисенко і Драгоманів»<sup>1</sup> та передмова до публікації Нижегородського Благовіщенського кондакаря. Пропонована стаття присвячена досі не віднайденій палеографічній передмові Ф. Стешка до видання найдавнішої пам'ятки церковного співу в Україні, яка, за свідченням дослідників, має світове значення. Так, професор Лідія Корній зазначає з цього приводу: «Цей рукопис особливо цінний тим, що дає можливість простежити процес засвоєння грецько-візантійської традиції церковного співу. Саме такі процеси спочатку відбувалися в Києві, і тому ймовірно походження рукопису з цього міста; потім він потрапив у Благовіщенський монастир у Нижній Новгород» [4, с. 164].

Дослідникам давньоукраїнської музики добре відома коротка ремарка Павла Маценка, вміщена у його праці «Нариси до історії української церковної музики»: «Над відчитанням кондакарних знамен працювали перед 2-ою світовою війною в Празі, Чехословаччина, д-р Федір Стешко й д-р Йосиф Гуттер. Було повідомлення про успішне закінчення праці, однак світова війна припинила контакт і сам дослідник Ф. Стешко помер 1944 року, а його бібліотеку й архів забрала окупаційна московська влада» [6, с. 23]. Ця інтригуюча інформація породила чимало домислів і

припущень стосовно змісту наукової розвідки Стешка. Деякі припущення були висловлені й автором цієї статті в одній з публікацій [5]. Сьогодні, з доступом до невідомих раніше джерел, є можливість ширшого висвітлення цього питання. З цією метою слід насамперед прослідкувати, бодай коротко, історію підготовки рукопису до видання, яка тривала майже п'ять років.

Підготовка Кондакаря до публікації пов'язана зі створеною 1935 року музичною візантологічною комісією при Слов'янському Інституті в Празі. Одним з організаторів її був професор Йозеф Гуттер, перший вагомий чеський дослідник давньої нотації. Він запропонував приєднатись до міжнародної наукової організації Union Academique Internationale (Міжнародний академічний союз)<sup>2</sup>. Тут вже декілька років (з 1931 р.) існувала комісія дослідників візантійської музики, однак слов'янські науковці були відсутні. З утворенням візантологічної комісії для чеських дослідників відкривалась можливість музикознавчих публікацій та видання музичних пам'яток в серії «Monumenta Musicae Byzantiae». Спершу було запропоновано до видання рукопис нотозбірні одного чеського маєтку [1]<sup>3</sup>, однак згодом затверджено «Благовіщенський Кондакар»,

<sup>2</sup> Union Academique International (UAI) – федерація багатьох національних та міжнародних академій, яка працює в галузі гуманітарних та соціальних наук. Засновано у 1919 р. Починаючи з об'єднання представників 11 країн, UAI сьогодні налічує членів з більш ніж 60 країн світу. Адміністративний центр союзу – у Брюсселі. UAI може реалізувати свої проекти лише через міжнародну співпрацю своїх академії-членів.

<sup>3</sup> Доповідна Й.Гуттера до керівництва Слов'янського Інституту. Прага, 3.04.1935.

<sup>1</sup> Рукопис міститься у відділі рукописних фондів та текстології Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України, ф. 201 (М. Геник-Березовська), спр. 434.

що є безумовною заслугою Ф. Шешка. Його аргументи переконали не лише празьких, а й зарубіжних науковців. Як засвідчують об'ємні листи до дирекції Слов'янського Інституту та до керівника міжнародної візантологічної комісії д-ра Егона Веллеша, Шешко переконливо довів, що в дослідженнях візантологів повинно знайти місце і для української церковної музики, яка є різновидністю візантійської [1]<sup>4</sup>.

Знадобилось ще два роки для того, щоб фотокопії рукопису Кондакаря, який містився в Державній публічній бібліотеці в Ленінграді, опинились у Празі. Було задіяно доволі численне коло офіційних осіб та інституцій, у тому числі дипломатичних місій. Та на етапі оплати фотокопій справа мало не зупинилась, оскільки радянський уряд запросив чималу на той час суму – 1.380 карбованців (що дорівнювало приблизно 6.000 чеських крон). Таких коштів у Слов'янського Інституту не було. Звернення за допомогою до Чехословацької Академії Наук та Мистецтв не принесло бажаних результатів: Академія змогла виділити лише 1.000 ч. к. Необхідну суму погодився виплатити митрополит Андрей Шептицький, до якого з проханням звернувся Ф. Шешко [1]<sup>5</sup>. При цьому митрополит висловив умову, що фотокопії після використання будуть передані у власність архіву Унії «Львівський Студіон», з вказівкою у передмові, що знімки знаходяться у Львові [1]<sup>6</sup>.

Коли всі необхідні формальності були успішно полагожені й одержано фотознімки Кондакаря (середина 1937 р.), розпочалася безпосередня підготовка манускрипту до видання. Після довгих обговорень було вирішено опублікувати Кондакар фототипічним способом, з окремим додатком до тексту латинською транскрипцією, передмовою видавця та історично-палеографічною й музичною розвідкою. Стосовно розподілу обов'язків між науковцями роз'яснення подає сам Ф. Шешко у листі до Павла Маценка: «Я пишу для цієї публікації історично-палеографічний огляд пам'ятки. Над розшифруванням її працюватиме проф. Гуттер, якому я бажаю всякого успіху в його праці, але, боюсь, що прочитати кондакаря йому, мабуть, не вдасться, як це не пощастило Смоленському, що поклав багато праці на розшифрування кондакарного «знамени». Але, хай там як, а праця дуже цікава й захопила мене цілковито» [2]<sup>7</sup>.

Отже, завданням Шешка було висвітлити історичне значення пам'ятки, подати її зовнішній опис та пояснення текстів піснеспівів [1]<sup>8</sup>. Конкретніша інформація стосовно пояснення цих текстів подана в епістолярії Шешка. Так, звертаючись до Філарета Колесси, він пише: «Отже мені й припала фактична праця в цій справі: підготовлення до видання тексту (у пам'ятці він перемішаний з музичними елементами). Приходиться, щоб відділити музичне й дібратися до справжнього тексту, звертатися до нинішніх текстів (порівнювати доводиться увесь час) та грецьких оригіналів. Добре, що я вже вчився у духовній школі, знайомий з літургією і з Богослужбовою нашою мовою, та й до того ж довго вештався по церковних хорах, а тому багато церковних текстів заховав ще у своїй пам'яті. Це й дало мені змогу доволі легко справитися з уложеною мені працею, яку я скінчу до кінця цього місяця й передам на розгляд комісії. Славянський Інститут хоче видати її вже цього року – в 10-річчя свого існування, у формі книжки, в якій буде вміщена ціла пам'ятка у фототипічних знімках та до них тексти окремо (можливо, із коментарями)» [7]<sup>9</sup>. Як доповнення, наводимо також фрагмент листа науковця до Маценка: «Комісія ухвалила видрукувати кондакар фототипічно з історично-палеографічним вступом (доручено написати мені), та залучити до того тексти співів, уміщені в кондакарі. Ці тексти теж довелося зібрати мені: треба було в оригіналах повибирати те, що являло собою текст співу, останнє ж – повторення голосівок, різні мелізми («аненайки», «хабуви» etc.), що мають значіння лише символа, повикидати й скласти таким чином текст кожного співу (а є їх у кондакарі аж 225), в багатьох місцях треба було звертатися до сучасної редакції поодиноких кондакарів, бо без того годі було дібратись до їхнього змісту (є в рукопису досить очевидних помилок, малозрозумілих нині слів та виразів). Нарешті скінчив і віддав до Слов [янського] Інституту» [2]<sup>10</sup>. За свідченням самого дослідника, це були три зошити рукопису з текстами Кондакаря [1]<sup>11</sup>.

Як бачимо, Шешко ставив собі за мету опрацювання насамперед словесного тексту Кондакаря. Роботу, яка тривала менше року, він

<sup>4</sup> Листи Ф. Шешка до Е. Веллеша (Прага, 18.11.1935. Нім.) та до дирекції Слов'янського Інституту у Празі (12.12.1935. Чес.)

<sup>5</sup> Лист Ф. Шешка до А. Шептицького (Прага, 7.11.1936).

<sup>6</sup> Лист А. Шептицького до Ф. Шешка (Львів, 21.11.1936).

<sup>7</sup> Лист Ф. Шешка до П. Маценка (Прага, 7.07.1937).

<sup>8</sup> Протокол засідання комісії з підготовки до видання «Нижегородського Благовіщенського Кондакаря» (Прага, 18.02.1938).

<sup>9</sup> Лист Ф. Шешка до Ф. Колесси (Прага, 5.01.1938).

<sup>10</sup> Лист Ф. Шешка до П. Маценка (Прага, 4.04.1938).

<sup>11</sup> Доповідна Ф. Шешка дирекції Слов'янського Інституту (Прага, 19.03.1938. Чес.).

вважав завершеною. Далі рукопис дослідника розглядався членами спеціальної комісії. Судячи з джерельних матеріалів, у рецензентів виникли зауваження, які стосувалися насамперед надмірної перевантаженості тексту деталізованою і, на їхню думку, не завжди доцільною інформацією. Тому пропонувалося суттєво скоротити текст або й зовсім відмовитись від його публікації, тим більше, що коштів на видання було недостатньо [1]. Взагалі, на засіданнях комісії з підготовки до видання Благовіщенського Кондакаря висловлювались різні, іноді взаємозаперечливі, думки стосовно способу репрезентації та форми публікації манускрипту. На жаль, офіційна інформація про остаточне рішення комісії із цього приводу відсутня<sup>12</sup>. Натомість є запит А. Шептицького і відповідь на нього Ф. Стешка, датовані початком 1939 року. Останній, зокрема, повідомляє: «Нині праця комісії знаходиться наприкінці й план видання вже розроблений та запропонований президії Слов'янського Інституту. Отже, комісія пропонує видати фототипією цілий кондакар, а до того долучити окремо тексти (без нот) – евентуально з латинською транскрипцією. До публікації має бути додана передмова від видавця (Слов'янського Інституту) та історично-палеографічна й музична розвідка. Останню доручено написати мені. Мені ж доручено приправити до видання українські тексти. По закінченні всієї цієї підготовчої праці буде приступлено до самого видання, якщо Слов'янський Інститут збере до того часу потрібну для того квоту, що є немала. На жаль, успішну на початку акцію по збиранню грошей на видання кондакаря перервала катастрофа, що стряслася над Чехословацькою державою. За всім тим Слов'янський Інститут зібрав уже більшу частину потрібної для видання квоти і цього вже року, якщо якісь несподівані обставини не перешкоджають, сподіваємось нашу акцію довести до кінця» [1]<sup>13</sup>.

Із початком війни видання «Благовіщенського Кондакаря» було відкладене, а рукопис залишився у Ф. Стешка, який помер 1944 р. Як вдалося встановити, вже після війни, в 1946 р., Слов'янський Інститут намагався відновити публікацію Кондакаря, на основі виготовлених раніше кліше (зберігалися у празькій типографії). Однак, невідомо чому, ці наміри не були здійснені. Та типографські кліше фотокопій Кондакаря таки було

використано, але значно пізніше, в 1970-х рр. Тоді було видано «Благовіщенський Кондакар» з коментарями науковців-славистів Антоніна Достала і Ганса Роте<sup>14</sup>. До речі, публікація здійснена під егідою Union Académique International, як і планувалось з самого початку [9]. Манускрипт було видано як давньослов'янську, насамперед літературну, пам'ятку.

Як відомо, над виданням «Благовіщенського Кондакаря» в Росії працював професор Микола Бражников. У 1955 р. ним було самостійно підготовлене фототипічне видання Кондакаря. Через декілька років учений знову повертається до його дослідження. Симптоматично, що повторне видання Кондакаря планувалось Академією Наук СРСР разом з Чехословацькою АН [8, с. 86]. Над текстом вступної статті і коментарями вчений працював 12 років (1958–1970), а публікація вийшла вже після його смерті, значно пізніше (у 2015 р.), з анонсом: «Книга М. В. Бражникова є першим в історії дослідженням давньоруського півного кодексу «Кондакар» [3]. В передмові до цього видання науковець, зокрема, зазначив: «Вирішення проблеми кондакарного співу є надзвичайно складним. Ми не будемо передрікати наперед питання про те, чи дійсно кондакарна нотація не може бути прочитана. Якщо не може, то й при цій умові наявні в розпорядженні науки рукописи є, за нашим глибоким переконанням, ключем до розкриття багатьох таємниць самої системи кондакарного співу» [3, с. 38].

Стосовно долі розвідки Ф. Стешка до видання «Благовіщенського Кондакаря», то після війни вона опинилась в архіві Слов'янського Інституту, куди її передала на зберігання дружина науковця Марія Стешко [1]<sup>15</sup>. Відновлений у 1945р., Інститут майже не функціонував, а з середини 1950-х рр. увійшов до складу Чехословацької Академії Наук. Сьогодні місцезнаходження рукопису невідоме. Проте можна висловити припущення, що, бодай частково, результати зусиль Стешка були оприлюднені в його статті «Перші українські церковні композиції», виданій окремою публікацією загребського наукового місячника «Кирило-Методіївський вісник» [10]. Публікацію датовано 1939 роком, тобто щонайменше через рік після того, як науковець закінчив свою розвідку до Кондакаря. Стаття присвячена піснеспівам на

<sup>12</sup> У матеріалах фонду «Слов'янський Інститут» крайній протокол засідання комісії датований 25.11.1938 р.

<sup>13</sup> Копія листа Ф. Стешка до А.Шептицького (Прага, 13.02.1939).

<sup>14</sup> Достал Антонін (1906–1997) – чеський візонтолог, професор російської і старослов'янської мов Карлового університету в Празі. З 1968 – у США. Роте Ганс (1929–2021) – німецький філолог і славист.

<sup>15</sup> Лист від Президії Слов'янського Інституту до д-ра Йозефа Вашіці (Прага, 26.03.1946).



честь київських святих Бориса і Гліба та Феодосія Печерського, зафіксованих, зокрема, у «Благовіщенському Кондакарі». Дослідник подав перелік пам'яток XI–XIII ст., у яких містяться ці піснеспіви, а також здійснив їх музично-текстологічний (записи кондакарної та знаменної нотацій) і порівняльний аналіз. У кінці статті подані ілюстрації кондаків Борису і Глібу з «Благовіщенського Кондакаря». Стешко дійшов до висновку, що «уже дуже рано, на світанку українського церковного життя почали з'являтися самостійні (отже, не запозичені в готовому вигляді з яких-будь інших джерел) церковні композиції, створені на українській землі для потреб української церкви» [10, с. 16]. Далі дослідник зазначає, що якщо в ранніх редакціях ці піснеспіви ще наслідували грецькі прототиби, то в пізніших їхніх редакціях нотація стає все більш самостійною. Це і є свідченням створення самобутніх церковних композицій в Києві.

Покажемо для нас є заключний абзац статті, в якому Ф. Стешко викладає своє бачення ситуації, пов'язаної з дослідженням давньоруських джерел: «Музичний зміст цих перших українських церковних композицій нам ще не відомий, лише музично-палеографічні роботи по дешифруванні старовинних українських записів – кондакарних і знаменних – дозволять нам прочитати ці наші перші твори і відкрити нам їх музичний характер та їх значення. Але така дешифровка можлива лише тоді, коли будуть видані повністю і науково пам'ятки старовинного церковно-слов'янського співу (таких видань на сьогодні у нас взагалі немає). В цій музично-палеографічній праці велику допомогу можуть надати публікації міжнародної комісії з досліджень і видань пам'яток візантійської церковної музики, які вже почали виходити («Monumenta musicae byzantinae»). Паралельне видання пам'яток старослов'янської церковної музики допоможе відкрити цей дійсно дуже старий, але на сьогодні зовсім забутий світ. Треба, щоб всі слов'янські народи приймали

участь у виданні цих пам'яток (в першу чергу, звичайно, ті народи, які колись використовували її в своєму церковному житті). Маючи на увазі вислів «qui peritura edet conditor alter erit»<sup>16</sup>, не треба, щоб слов'яни і в цьому були останніми, чекаючи, що скаже Європа. Ми і самі в Європі» [10, с. 17].

Отже, представлена інформація засвідчує, що Ф. Стешко не працював безпосередньо над кондакарною нотацією і не ставив собі цього за мету. Його робота мала підготовчий характер і стосувалася переважно словесного тексту. Що стосується музично-палеографічної розвідки, то, найімовірніше, в ній музикознавець спирався на праці російських дослідників про давньоруський церковний спів, насамперед С. Смоленського, М. Фіндейзена, В. Металлова. І хоча текст передмови Ф. Стешка до «Благовіщенського кондакаря» досі не віднайдено, результати його зусиль певною мірою втілені у хорватській публікації «Перші українські церковні композиції». Свою роботу над «Кондакарем» дослідник вважав завершеною. Судячи з епістолярних джерел, в його подальших планах була підготовка до видання «Музичної граматики» М. Дилецького та «Почаївського Богогласника», копії яких були вже ним підготовлені. Ці пам'ятки Стешко розраховував опублікувати також на базі Слов'янського Інституту в Празі. Саме публікацію, збір джерельних матеріалів з історії української музики, як підгрунтя для подальших наукових досліджень, Ф. Стешко вважав своїм обов'язком і основним завданням. Музикознавець доклав чимало зусиль до виділення українських музичних джерел з російського контексту, їх популяризації не лише в українських колах, а й на міжнародній арені. Свідченням цього є його науковий доробок, до якого входить і підготовка до видання «Нижегородського Благовіщенського Кондакаря».

<sup>16</sup> Хто буде жититися падаллю, той стане творцем того самого.

### Література

1. Архів Академії Наук Чеської Республіки (АН ЧР). Фонд «Слов'янський інститут», к. 28.
2. Архів Осередку української культури і освіти (ОУКО) у Вінніпезі. Фонд П. Маценка, том 5.
3. Бражников М.В. Благовещенский кондакаръ / Вступительная статья, примечания, сверка указателей, подбор иллюстраций Н.С. Серёгиной. Санкт-Петербург : ИД «Петрополис», 2015. 420 с.
4. Корній Л. Джерелознавство історії української музичної культури. Київ : ІМФЕ ім. Т. Рильського; Ніжин : Лисенко М.М., 2019. 312 с.
5. Мартиненко О. Документи і матеріали про діяльність української музичної еміграції міжвоєнного періоду в Чехословаччині у фондах празьких архівів. *Повернення культурного надбання України: проблеми, завдання, перспективи. Матеріали музичної спадщини. Вип. 19*. Київ, 1999. С. 95–103.
6. Маценко П. Нариси до історії української церковної музики. Роблін-Вінніпег, 1968. 150 с.
7. Приватний архів Ф. Колесси у Львові. Листи Ф. Стешка до Ф. Колесси.
8. Проблемы истории и теории древнерусской музыки. Ленинград : Музыка, 1979. 180 с.



9. Der altrussische kondakar: auf der Grundlage des Blagovescenskij Nizegorodskij Kondakar / hrsg.von A.Dostal und H.Rothe, unter mitarbeit E.Trapp. Giessen: W.Schmitz. 1976–2004. *Series: Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven, Bd.8. Incomplete contents. 1-6 t.t.*
10. Steško F. Prve ukrajinske crkvene kompozicije. Zagreb : Izdanje i naklada časopisa «Ćirilometodski vjesnik», 1939. 17 s.

#### References

1. Arkhiv Akademii Nauk Cheskoj Respubliki (AN CHR). Fond “Slov’jans’kyi instytut”, k. 28. [Archives of the Academy of Sciences of the Czech Republic (AS of the Czech Republic). "Slavic Institute" Collection, b. 28]
2. Arkhiv Oseredku ukrajin’skoi kul’tury i osvity (OUKO) u Vinnipezi. Fond P. Matsenka, tom 5. [Archives of the Ukrainian Cultural and Educational Centre in Vinnipeg. P. Matsenko Collection, vol. 5.]
3. Brazhnikov M. V. Blagoveshtshensiy kondakar’/ Vstupitel’naya stat’ya, primechaniya, sverka ukazateley, podbor illustratsiy N. S. Sereghinoi. Spb.: ID “Petropolis”, 2015. 420 s. [Blagoveshhensk Kondakar / Introduction, notes, reconciliation of indexes, selection of illustrations by N. S. Sereghina]
4. Korniy L. Dzhereloznavstvo istorii ukrain’skoi muzychnoi kul’tury. Kyiv: IMFE im. T. Ryl’skoho; Nizhyn: Lysenko M.M., 2019. 312 s. [Source studies of the history of Ukrainian musical culture]
5. Martynenko O. Dokumenty i materialy emihratsii mizhvojennoho periodu v Chekhoslovachchyni u dondakh praz’kykh arkhiviv. Povernenn’ya kul’turnoho nadbann’ya Ukrainy: problemy, zavdann’ya, perspektyvy. Materialy muzychnoi spadshchyny. Vyp. 19. Kyiv, 1999. S. 95-103. [Documents and materials about the activity of the Ukrainian musical emigration during the interwar period in Czechoslovakia in the funds of the Prague archives. The return of the cultural heritage of Ukraine: problems, tasks, prospects. Musical heritage materials]
6. Matsenko P. Narysy do istorii ukrain’skoi tserkovnoi muzyky. Roblyn-Vinnipeg, 1968. 150 s. [Essays of the History of Ukrainian Church Music]
7. Pryvatnyi arkhiv F. Kolessy u Lvovi. Lysty F. Steshka do F. Kolessy. [F. Kolessa’s private archives in Lviv. Letters from F. Steshko to F. Kolessa]
8. Problemy istorii i teorii drevnerusskoi muzyki. Leningrad: Muzyka, 1979. 180 s. [Problems of History and Theory of Old Russian Music]
9. Der altrussische kondakar: auf der Grundlage des Blagovescenskij Nizegorodskij Kondakar / hrsg.von A.Dostal und H.Rothe, unter mitarbeit E.Trapp. Giessen: W. Schmitz. 1976-2004. *Series: Bausteine zur Geschichte der Literatur bei den Slaven, Bd.8. Incomplete contents. 1-6 t.t.* [The old Russian kondakar: based on the Blagovescenskij Nizegorodskij Kondakar]
10. Steško F. Prve ukrajinske crkvene kompozicije. Zagreb: Izdanje i naklada časopisa «Ćirilometodski vjesnik», 1939. 17 s. [The first Ukrainian church compositions]

**Oksana Martynenko** – Candidate of Art Studies, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Music Theory, Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko

#### **Nizhegorodsky Blagoveshchensky kondakar: an attempt of Prague publication**

*The article is devoted to the first attempt to publish Nizhegorodsky Blagoveshchensky kondakar, the most ancient manuscript of church singing in Ukraine. Based on archives, the history of manuscript’s preparation for publishing, which took about five years, was presented. It was clarified the role of musicologist Fedir Steshko as an employee of Slavonic Institute in Prague. Suggestions on the content of unfound F. Steshko’s paleographic foreword to Kondakar were justified. The author concluded that the researcher has mainly dealt with verbal text. As for music-paleographic development, the outcomes of Steshko’s efforts were partially presented in his article “First Ukrainian church compositions”.*

**Key words:** Nizhegorodsky Blagoveshchensky kondakar, Fedir Steshko, paleographic foreword.

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2021-47.07>

## СХОДИНКАМИ ТРИУМФУ РОМИ ПРИЙМИ-БОГАЧЕВСЬКОЇ

**Вікторія Хименець** – музикознавиця, викладачка музично-теоретичних дисциплін, Звенигородська мистецька школі імені Ігоря Даньковського

Рома Прийма-Богачевська – українська танцюристка та педагог, прима-балерина Львівської опери, Національних театрів Австрії (Інсбрук, Зальцбург) та Канади (Вінніпег), авторка унікальної хореографічної методи та стилю, патріотка та амбасадорка української культури у США.



Рома Прийма-Богачевська народилась 3 березня 1927-го року, у Перемишлі, у родині лікаря Остапа Прийми та музикантки Івонни Прийми. Мати стала важливою фігурою у житті та становленні творчості майбутньої танцюристки. Відома співачка, піаністка, віолончелістка, та художниця, а з народженням Роми – турботлива мати, яка торувала її успішне майбутнє у надзвичайно складних особистих та соціальних обставинах (у 1937-му році жінка овдовіла, а з 1939-го року виживала в умовах окупації та подальшої еміграції).

*Рома Прийма*

*Україна.*

*Перемишль, Львів*

Дитинство та юність Роми Прийми було пов'язане з Перемишлем, де батько провадив лікарську практику та Львовом, куди родина переїхала на початку 30-х років ХХ століття.



У п'ятирічному віці Рома починає займатися танцями. Мати дівчинки була у контексті найновіших віянь, а відтак вже у 8 років дівчинка починає відвідувати танцювальну школу за

метою Еміля Жак-Далькроза (ймовірно, у Марії Пастернакової чи Оксани Федак-Драгомирецької, які в середині 30-х років найбільш активно розвивали цю методу). Згодом Рома знайомиться з ще однією течією модерного танцю, так званою «вігманівською». Методику Мері Вігман у Львові майбутня прима-балерина вивчала у Школі модерного танцю Марини Броневської [24]. Класичний танець також був у житті Роми Прийми – відомо про її навчання при Львівському оперному театрі (немає відомостей про школу та педагога).

*Іванна*

*Шмериковська-Прийма*

Отже, вже до 12 років Рома Прийма отримала ґрунтовну та різностильову хореографічну освіту, що стане в майбутньому запорукою її приголомшливого успіху.

Першою сходиною тріумфу стала сцена Львівського оперного театру, де вона працювала у 1939–1944 рр. (12-17 років!). Її професійне зростання пов'язане з Євгеном Вігільовим, Миколою Трегубовим, а передовсім – Клавдією Ошкамп. За півтора року Рома перейшла з кордебалету в розряд солісток театру. Відомо, що вона танцювала у операх «Аїда», «Кармен», «Фауст», балетах «Дон Кіхот», «Серпанок Переті» та ін. [11]

*Австрія*

*Відень, Зальцбург, Інсбрук*

У 1944-му році з Рома Прийма у супроводі матері вирушає до Відня, де продовжує навчання хореографічному мистецтву. Зокрема, відомо про її навчання на танцювальному відділі Віденської музичної академії під керівництвом Грети Візенталь<sup>1</sup>. Блискуче завершення навчання дає можливість стати примою-балериною крайового театру у Інсбруку. Важливою зустріччю у житті молоді танцюристки стала зустріч-іспит з Гаральдом Кройцбергом<sup>2</sup> на його віллі у Альпах. Від того моменту її відношення до танку багато змінилось. Від зовнішньої форми перейшла до втілення суті,

<sup>1</sup> Грета Візенталь (1885–1970) – австрійська балерина, акторка, хореограф та педагог. Прославилася авторською методою поєднання класичного та модерного танцю.

<sup>2</sup> Гарольд Кройцберг (1902–1968) – німецький танцівник та хореограф. Навчався у Дрезденській балетній школі, а також вчився з Мері Вігман та Рудольфом Лабаном.

душі танцю. Танець перестав для неї бути тільки рухом, замкнутим рамцями музики, він став мовою, а кожний рух словом. Рома відчула, що її талант знайде найщиріший вияв у драматично-театральному танці. В тому переламному періоді вона створила одні з кращих, експресивних своїх танців, як напр. «Страхиття війни», муз. Шопена, «Святий танець», муз. Дебюссі, «Мамона», муз. Балтаровича і ін. [11]

#### **Канада**

#### **Галіфакс, Едмонт, Вінніпег, Монреаль**

У 1948 році Іванка та Рома Прийми вирушили до Канади. Їх маршрут пролягав містами Галіфакс, Едмонт<sup>3</sup>, Вінніпег, Монреаль та тривав близько трьох років. Не дивлячись на короткий термін перебування, Рома Прийма встигла достойно заявити про свій талант.

Про перші успішні мистецькі кроки Роми Прийми у еміграції читаємо у статті «Балерина Рома Прийма»: *«За своїми щоденними турботами українські громадяни Вінніпег, мабуть, і не подумали про те, кого вони мають в особі Роми Прийми»*. Далі автор, що підписався літерами Н. Н., зауважує, *«що той, хто бував у великих містах США й бачив там балетні вистави, одразу зрозуміє, що Рома є великою артисткою, а виконані нею характерні танці «Бог золота», «Козацький сон» і «Страхиття війни» мають високохудожнє обрамлення»* (газета «Український голос» від 6 квітня 1949 року). Також відомо про виступ 25-го квітня 1949 року у залі «Тонс Аудиторіум» у Торонто.

Наступною короткочасною зупинкою став Монреаль, де Рома Прийма стала учасницею театру знаменитої балерини Рут

Сорель<sup>4</sup>, а вже менш ніж за рік стала першою солісткою балету, а також одним з педагогів танцю (нагадаємо, що на той момент Ромі було всього 23 роки!) [14].

Цікаво, що з Монреальською балетною трупю Рома Прийма гастролює у місто, що зовсім скоро стане другим домом – Нью-Йорк. 17 грудня 1949 колектив презентує новий балет сучасного

<sup>3</sup> У Едмонті проживав дядько Роми Прийми – Осип Прийма, що прибув сюди 1924-року.

<sup>4</sup> Рут Еллі Абрамович Сорель / Ruth Abramovitch Sorel (1907–1974) – німецька хореографка, танцівниця та педагог. Працювала у Варшаві, у 1944-55 роках перебувала на еміграції у Канаді (Монреаль), де і заснувала Les Ballets Ruth Sorel. Вона належала до авангарду сучасного танцю та балету. Її стилю був притаманний експресіонізм, поєднання класичного балету та сучасної пластики. Вивчала ритміку Жака Далькроза, також була танцівницею у групі Мері Вігман (Дрезден, 1923-28)/



„Божище Золота” — хореографія і виконання — Рома Прийма.

“Godness of Gold” — choreographed and danced by Roma Pryma.

канадського композитора Жана Пепін-Кутюра/ Jean Papineau-Couture «Tittle Tattle» у хореографії Рут Сорель. У грудні цього ж року Рома Прийма дає кілька сольних виступів.

#### **США**

#### **Філадельфія, Нью-Йорк**

*(сольна кар’єра)*

У 1950-51-х роках Рома з матір’ю переїздить до США. Після короткотривалого побуту та виступів у Філадельфії родина остаточно зупиняється у Нью-Йорку. Тут Рома продовжує навчання хореографії у Марти Грегем, Доріс Гомфрі, Агнеси ди Милл, Джоза Лимон і за короткий час починає перші гастролі [11]. Відомо, що вже восени 1952-го року Рома Прийма здійснює подорож Південною Америкою

Наприкінці 1952-го року Рома Прийма також виступила на Українському вечорі в Колумбійському університеті зі сольною програмою у фортепіанному супроводі матері. Авторські танки «На забаві», «Від-



Рома Прийма-богачевська у народному танку



чай», «Німфа», «Верховино» викликали за словами автора статті справжнє захоплення студентів університету [18].

В тому ж номері газети «Свобода» зустрічаємо ще одну рецензію на два інших виступи Роми Прийми в Чикаго та Іллінойсі. Автор статті дуже тонко намагається описати вдачу молодої балерини та її хореографічний хист:

*«Рома Прийма це чарівна, зовсім молода чорнявка, із приємним фотогенічним обличчям, незвичайно сугестивними, по українськи карими вогнистими очима, в яких тепло милої людини і бездонність всесторонньо цікавої жінки притягає увагу. Вона струнка і висока, втілення пропорції і краси. ... найбільш вдалим був саме танок «Sagee Dance». Вже сама ритміка елегантних рухів – переносила нас у транс орієнтальної магії. ...Подібно настроєвим був теж танок німфи. Креація чарівниці демонічна, лиш кінцеві пуцлі гротескові і послаблюють лінію грози, страху. ... Закінченням був танок «Верховина», знаменитий через пов'язання в моменті, коли це рецитаторка, рецитуючи «Мрії» Федьковича, лучиться руками з танцюристкою і та витанцьовує в серцях глядачів красу і безжурність Рідної Землі далеких верховинських полонин» [19].*

**26 лютого**

**1956 року** у Філадельфії відбувся «Вечір пісні та танцю» у співпраці з мішаним вокальним квартетом «Бандура». Танки «Верховина» до музики С. Людкевича та «Обливаний понеділок» до музики Миколи Фоменка автор рецензії називає вже дуже відомими і додає, що в той вечір відбулося кілька прем'єр – «Чайка» до музика



Танок п. н. «Ікона», що викликав широке захоплення

В. Барвінського, «Сваха» до музики М. Мусоргського.

### **Гастролі у Європі (1960–1963)**

Початок нового десятиліття для Роми Прийми ознаменований гастрольною поїздкою у Європу. Виступи у Парижі та Лондоні були сприйняті блискуче. Про виступ незнаної до того часу танцівниці писали не тільки у загальній періодиці (L'Entracte, 30 листопада 1960 р., The (London)

Times, 25 листопада, 1960 р., паризький щоденник Комбат, 16 листопада 1960 р.), а й у професійних тематичних журналах (The Dancing Times, січень 1961 р., The Stage, 10 листопада 1960 р.).

Наведемо кілька цікавих зауваг щодо виступу балерини М. Скала-Старицького, які зараз неймовірно актуалізувалися [15; 16]:

*«Відвага Роми Прийми полягає не тільки в мистецькій, чисто професійній, але ще більше й особливо в національній, зовнішній площині. Назвати себе українкою і танцювати тільки й виключно українські танки в новому, нікому невідомому мистецькому оформленні й інтерпретації, це неабиякий ризик і відвага і, ніде правди діти, в замосковленому вже віддавна Парижі. Замосковленому у всіх ділянках мистецтва, а в танцювальному особливо».*

*«У Парижі Рома Прийма виступила у найкращому і найбільш престижному театрі Шанз-Ілізи. Програма її виступу складалася з 10-ти танків на українську тематику. То значить: Чайка, Жниварка, Ікони, Жах війни, Весела сваха, Відьма, Русалка, Верховина і Вливаний понеділок. До кожного танцю Роман Купчинський написав пояснення, що були переведені на французьку мову й виголошувалися перед кожним танком французьким актором паризьких театрів Жаном Бержер».*

У 1962-му році Рома Прийма вирушила у чергову мандрівку містами Європи з програмою «Танки та характери» – Лондон, Женева, Відень, Париж, Атени, Рим, Мюнхен [16]. Серед наведених цитат М. Скала-Старицького відмічаємо, що цього разу відгуки у пресі були ще прихильнішими.

У Римі у квітні 1963 році вона одружилася з відомим баритоном – Юрієм Богачевським. Вінчав їх о. Іван Бучко, а благословив владика Йосиф Сліпий. До Нью-Йорку пара повернулася вже на початку 1964-го року з новонародженою донечкою – Анною Тетяною Іванною. Принагідно додамо, що у пари згодом народився син Борис.

По поверненню до Нью-Йорка Рома Прийма продовжує свої сольні танцювальні виступи у фортепіанному супроводі Іванни Шмериковської та літературному обрамленні Лідії Крушельницької. Підсумовуючи цей етапи творчого життя, можемо сказати, що танцювальне мистецтво Роми Прийми було оригінальним та непересічним явищем навіть у контексті модерного напрямку хореографії. Вона не боялася викликів і торувала власний шлях, заснований на органічному поєднанні європейських модернових віянь та українського народного танцю. І варто зазначити, що йшлося не про декоративну шароварну заставку, а про питому національну культуру.



**Відкриття балетної студії у Нью-Йорку  
(педагогічна кар'єра)**



Коротка перерва під час лекції  
у школі п. Роми Прийми-Богачевської

Наступним кроком у кар'єрі Роми Прийми стало відкриття балетної студії, про анонс якої читаємо на сторінках «Свободи» за **2 вересня 1964-го року**: «Цей їх виступ на Союзівці в суботу ввечері буде інавгурацією їхньої нової артистичної активності: Юрій Богачевський вибирається на велике концертне турне по Америці і Канаді, а Рома Прийма відкриває в Нью Йорку балетну студію класичних та характеристичних танків».

«Програма балетної школи Роми Прийми має класи класичного балету, хореографії, ритміки й мистецької руханки для дітей від 6-го року життя й молоді», – читаємо у статті Кравців В. від 24-го вересня 1964-го року. Матеріал статті також докладає ще одну цеглинку до діяльності Роми Прийми. Відкриття дитячої балетної школи – логічний підсумок десятирічної педагогічної діяльності у літніх таборах (танець та ритміка). Для мам та бабусь юних вихованок балерина також пропонує заняття з танцю та ритміки [8].

Ось так під своїм крилом Рома Прийма поступово збирає талановиту молодь. І вектор її діяльності поступово переходить від сольних танцювальних виступів до постановок повноцінних балетних вистав.

**Постановки дитячих вистав, балетів, опер**

Балетна школа Роми Прийми розпочала роботу у жовтні 1964-го року. У 1965-му році дитячу студію мистецького слова відкрила Лідія Крушельницька<sup>5</sup>. Про творчий тандем пані Роми та Лідії відомо ще з

50-х років, коли вони тільки починали професійних шлях у США. Зараз їх творчі вузи зміцнюються – разом з юними підопічними вони готують дитячі вистави у різних жанрах – музичні казки, опери, балети. За музичне обрамлення слугувала спеціально написана оригінальна музика Ігоря Соневицького, Івана Недільського, рідше – скомпоновані композиції з уривків музики інших композиторів.

До моменту відкриття власних студій Рома та Лідія були вже добре відомими у спільноті українців Нью-Йорку та мали заслужений творчий авторитет. Оголошення про початок педагогічної діяльності привели до їх студій сотні талановитих дітей (і стільки ж прагнули туди потрапити!). Тому анонси перших дитячих постановок не залишалися без уваги батьків та преси. Наприклад, у статті від 1 листопада 1966 року є підтвердження, що прем'єра «Летючого корабля» зібрала у залі Фешн Інституту понад 900 глядачів!

Далі наведемо список прем'єр, до яких мала стосунок Рома Прийма-Богачевська, які вдалося встановити з анонсів та рецензій у пресі:

1. **14 лютого 1965-го року** зусиллями Українського музичного інституту відбулася прем'єра опери-казки «Чарівний перстень» Івана Недільського. Лібрето Катерини Перелісної. Режисер-постановник – О. Добровольська. Хореографія Роми Прийми-Богачевської. Оперні партії виконували К. Цісик, Л. Голука, І. Рак, А. Рак, С. Марко, В. Семущак, Л. Магун і С. Сливоцька. Загалом до участі в опері було залучено 60 дітей [9]. На початку вечора виступив струнний оркестр під орудою Володимира Цісика.

2. **30 жовтня 1966-го року** відбулася прем'єра п'єси-казки «Летючий корабель». Це вистава на три дії А. Шияна, пролог – Ірини Шумилович-Шуварської. Постановкою займалася Лідія Крушельницька, хореографічне обрамлення створювала Рома Прийма, музику написав та виконував Ігор Соневицький. Сценічне оформлення – Тарас Гірняк. До виступу було залучено понад 20 дітей, які перетворилися на пташок, квітів, комашок, тварин. Також героями вистави були Кривда, Правда, князь Лісограй, його дочки князівни та людоїдка. Можемо тільки уявити якою барвистою була ця постановка! [17]



<sup>5</sup> Лідія Крушельницька (1915-2009) – українська акторка, співачка, режисер, театральна діячка. Народилась у м. Кути на Івано-Франківщині. Професійну освіту здобула у Станіславові та Львові, у 1938-му році дебютувала на сцені Львівського оперного театру як вокалістка. У 1944-му емігрувала до Австрії, а в 1949-му – до США. Тут стала актрисою театру-студії Й. Гірняка та О. Добровольської, а з 1965-го року стала керівником та режисером власної Студії мистецького слова. Здійснила низку постановок за творами українських письменників. Співпрацювала з Р. Приймою-Богачевською, Ігорем Соневицьким, М. Шуст та іншими.

3. **11 лютого 1967-го року** в Технологічному інституті моди відбулася прем'єра балету «Попелюшка» Ігоря Соневицького. [25]. Виконавцями балету стали 56 вихованок школи. Роль Попелюшки виконувала 14-річна Квітка Цісик – згодом всесвітньовідома співачка; Сценарист – Тарас Гірняк, а костюмами та декораціями зайнялася особисто Рома Прийма-Богачевська. Фортепіанний супровід забезпечив сам Ігор Соневицький.

4. **10 грудня 1967-го року** відбулася прем'єра казки А. Шияна «Голуба хустина». Музика Івана Недільського, за фортепіано – Володимир Гентиш [2; 5]. Хореографія незмінно Роми Прийми-Богачевської. Маски, костюми та декорації знаої малярки Марти Геруляк.

**24-го травня 1969-го року** відбулася прем'єра опери Антіна Рудницького «Анна Ярославна». Хореографічне обрамлення твору готувала Рома Прийма з учнями старших класів балетної школи. Згодом вистава повторювалася.



Із вистави сценічної картини „Голуба хустина“ в Нью Йорку Dramatic studio's Blue Scarf was acted in New York and Philadelphia

5. **24-го травня 1970-го року** відбулася прем'єра балету-казки «Квіт папороті» хореографії та авторства Роми Прийми. Декорації та костюми створював Володимир Бачинський, реквізит – Оленка Богачевська. Музика скомпонована з уривків творів Данькевича та Кирейка. За фортепіано – Олег Левицький. Про деталі постановки дізнаємося з великої рецензії Антіна Рудницького. Відомо, що прем'єрний показ у Бруклінській Академії Музики зібрав 2000 глядачів! Виконавцями стали понад 100 учнів Балетної школи Роми – від малого до великого. Було виготовлено 230 костюмів. «Квіт папороті» складався з двох частин – народної та модернової з відповідно стилізованими танцювальними номерами. Також Антін Рудницький відзначив майстерність педагога у творенні як індивідуальних номерів, так і масових. Про музику, знаний композитор відгукнувся негативно, звинувативши Даньке-

вича та Кирейка у незнанні сучасних підходів в опрацюванні народних музичних джерел [13].



Молода надійна солістка І. Павлюк і Р. Строцький у "Квіт папороті"

6. **8-го квітня 1973-го року** відбулася прем'єра балету «Пер Гюнт» на музику Едварда Гріга. У виставі також брали участь понад 150 дітей. Згодом, у одній зі статей прима-балерина поділиться, що ця постановка стало останнім повноцінним балетом, після «Попелюшки» та «Квіту папороті», бо надалі шукати спонсорів ставали дедалі важче. Тому Рома Прийма зосереджує увагу на хореографічних обрамленнях інших жанрів.

7. **20 листопада 1977-го року** відбулася прем'єра драматизованої поеми «Іван Вишенський» Івана Франка та мораліте невідомого англійського автора XVI століття «Дійство про кожного». Постановку готували Лідія Крушельницька, Рома Прийма-Богачевська, Ігор Соневицький, оформлення та костюми – Марійка Шуст, Світло – Юрко Гречило, сцена – Володимир Папуга .

8. **4 квітня 1982-го року** відбувся Вечір на пошану Івана Франка «Театр франкового слова». Студії Лідії Крушельницької та Роми Прийми-Богачевської у співпраці з Ігорем Соневицьким презентували драматизовану поему «Іван Вишенський» [4].

Підсумовуючи даний етап життя та творчості Роми Прийми-Богачевської, бачимо, що її вклад у розвиток дитячого танцювального мистецтва у діаспорі був неоціненним. У спогадах Святослави Гой-Стром читаємо, що Балетна школа Роми дуже швидко переросла у своєрідний осередок дитячої



творчості, плекання української культури та традицій. Близкучі прем'єри балетів приваблювали все більшу кількість бажаючих, тому згодом відкриваються гуртки у Лонг-Айленді та Олбані. Також мисткиня ділилася досвідом через лекції, які читала у містах США, Канади та Бразилії, курси українських танців на оселі «Верховина» та на Союзівці, літні танцювальні табори. Відомо, що першою такою ініціативою стала літня майстерня Глен Пей у 1975-му році, а у 1979 році тут же відбувся перший літній табір. З 1985-го року такі майстерні відбувалися на Союзівці і користуються великою популярністю навіть у наші дні [6].

Наступним етапом життєтворчості, який, очевидно, не перекреслював колишньої діяльності, стало заснування ансамблю «Сизокрилі», про який йтиметься далі.

#### *Ансамбль «Сизокрилі»*

Ансамбль «Сизокрилі» був створений у 1978 році і, на відміну від балетної школи, збирав під крилом молодих людей від 15 до 28 років. Учні, студенти та спеціалісти різних професій «суботами з'їжджалися на репетиції з різних міст американського Сходу».

У репертуарі ансамблю були чисельні народні танці, стилізовані балети та тематичні танці: «Боротьба за волю», «Хрещення України», «Сюїта Івасюка», «Чорнобильська трагедія».

У 1988-му році ансамбль «Сизокрилі», а також танцювальна група «Зорепад» (Олбан) брали участь у заходах, приурочених до 1000-ої річниці хрещення Русі, а сама Рома Прийма-Богачевська була у мистецькому комітеті проекту поруч з Едвардом Камінським, Лідією Крушельницькою, Ігором Соневицьким. 30 квітня 1988 року у рамках відзначення річниці відбулася прем'єра п'єси І. Кочерги «Ярослав Мудрий» у незмінному тандемі Лідії Крушельницької, Роми Прийма-Богачевської та Ігоря Соневицького [18]. Згодом вистава повторювалася.

3 червня 1990 року відбулося святкування 25-ї річниці педагогічної діяльності Роми Прийми у Нью-Йорку. З цієї нагоди «Свобода» публікує велику статтю, з якої дізнаємось багато цікавої інформації. Зокрема, стає відомо, що на той момент під крилом Прими було вже 7 філій та гуртків у різних місцевостях США (Нью-Йорк, Ньюарк, Олбан, Бріджпорт, Перт Амбої, Пассейк, Гемстед), що займаються у різних танцювальних стилях, які вона хоче представити публіці: народні, класичні та експериментальні танці, а також постановку «Ікони» та «Чорнобиль». Також з матеріалів дізнаємось, хто допомагав Рومی Примі утримувати довкола себе таку кіль-

кість учнів та реалізовувати творчі ініціативи. Це Валентина Переяславець, Джон Тарас, Вадим Сулима, Лідія Залуцька та інші, з числа старших вишколених учнів [21].

По смерті Роми Прийми справа її життя – ансамбль «Сизокрилі» далі успішно провадить діяльність завдяки доньці Ані Богачевській-Лонкевич – виконавчій директорці ансамблю. Провідними педагогами є колишні учні – подружжя Орландо та Лариси Паган.



Концерт ансамблю «Сизокрилі» з нагоди 40-річчя з дня створення

#### *«Сизокрилі» в Україні*

У 1992-му році, після довгої, майже 50-ти річної розлуки Рома Прийма-Богачевська приїжджає в Україну. Звісно, вона їде у супроводі власних дітей – Анни та Бориса, а також вихованців ансамблю «Сизокрилі». Відомо, що концерти відбулися у Києві, Харкові, Івано-Франківську, Калуші, а найголовніше – у Львові, на сцені рідного оперного театру [3]. За словами Роми, це була одна з найщасливіших подій її життя.

Наприкінці 90-х Рома Прийма разом з чоловіком Юрієм Богачевським завершують кар'єри та доживають віку у родинному маєтку. Останні роки прими були затьмарені боротьбою з невиліковною хворобою. 23 травня 2004 року у віці 88-ми років вона померла. Похована Рома Прийма

поруч з чоловіком на українському кладовищі Св. Андрія Первозваного в Бавнд-Бруці.

Рома Прийма є прикладом цілковитої відданості професії та мистецтву. У перипетіях життя

#### **Ю З ПЕДАГОГОМ – РОМОЮ ПРИМА-БОГАЧЕВСЬКОЮ**

(Литера'ю відбулося 9-го серпня 2001 р. на «Союзівці»)



Рома Прийма-Богачевська на львівській сцені.

їй вдавалося зберігати творчу енергію, миттєво знаходити своє місце у наявних умовах і творити – безперервно творити і прославляти україн-

ську національну культуру. Творчий підхід Роми Прийми полягав в органічному поєднанні народного та світового, класичного й модерного.

### Література

1. Андрусів П. Іванна Шмериковська-Прийма (у 55-річчя професійної музично-мистецької і педагогічної праці). *Свобода*. № 107. 1974, субота, 8 червня. С. 3. URL: <http://www.svoboda-news.com/archiv/pdf/1974/Svoboda-1974-107.pdf>.
2. Буревій О. Нова вистава Л. Крушельницької «Голуба хустина». *Свобода*, 1967, 1 грудня. URL: <https://archive.org/details/Svoboda-1967-220/page/n1/mode/2up?q=%D1%81%D1%82%D1%83%D0%B4%D1%96%D1%8F+%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE+%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0+%D0%B3%D0%BE%D0%BB%D1%83%D0%B1%D0%B0+%D1%85%D1%83%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%B0>.
3. Вірний М. Інтерв'ю з педагогом – Ромою Приймою-Богачевською. *Народна воля*. 2002. 22 серпня. URL: <https://diasporiana.org.ua/periodika/narodna-volya-2002-chch-1-49/>.
4. В неділю в Нью-Йорку відбудеться прем'єра «Івана Вишенського». URL: <https://archive.org/details/Svoboda-1977-254/mode/2up?q=%D1%81%D1%82%D1%83%D0%B4%D1%96%D1%8F+%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE+%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0>.
5. В чарівнім полоні казки. П'єса казка «Голуба хустина» в Нью Йорку. URL: <https://archive.org/details/Svoboda-1968-013/page/n3/mode/2up?q=%D1%81%D1%82%D1%83%D0%B4%D1%96%D1%8F+%D0%BC%D0%B8%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%86%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D0%B3%D0%BE+%D1%81%D0%BB%D0%BE%D0%B2%D0%B0+%D0%B3%D0%BE%D0%BB%D1%83%D0%B1%D0%B0+%D1%85%D1%83%D1%81%D1%82%D0%B8%D0%BD%D0%B0>.
6. Гой-Стром С. В пам'ять Роми Прийми-Богачевської (1927–2004). *Свобода*. 2004. № 34. С. 18–19. URL: <https://archive.org/details/Svoboda-2004-34/page/n17/mode/2up>.
7. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття : монографія. Івано-Франківськ : Тіповіт, 2012. 1164 с.
8. Кравців Б. Балетна школа Роми Прийми в Нью Йорку. *Свобода*. 24 вересня 1964 р. URL: <https://archive.org/details/Svoboda-1964-179/page/n3/mode/2up?q=%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0+%D0%BF%D1%80%D0%B8%D0%B9%D0%BC%D0%B0%2C+1965>.
9. Навроцька Х. Вдала імпреза. Дитяча опера І. Недільського в Нью Йорку. URL: <https://www.svoboda-news.com/archiv/pdf/1965/Svoboda-1965-051.pdf>.
10. Павлишин С. Ігор Соневицький.
11. Пастернакова М. Українська жінка в хореографії. Вінніпег-Едмонт, 1963. 216 с.
12. Пеленська Х. «Сизокрилі» у Києві. *Свобода*, 1992, 22 вересня. URL: <https://archive.org/details/Svoboda-1992-181/page/n1/mode/2up?q=%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0+%D0%BF%D1%80%D0%B8%D0%B9%D0%BC%D0%B0+%D1%81%D0%B8%D0%B7%D0%BE%D0%BA%D1%80%D0%B8%D0%BB%D1%96>.
13. Рудницький А. «Квіт папороті». *Свобода*. 1970. Ч. 97, 29-го травня. С. 2, 5. URL: <http://www.svoboda-news.com/archiv/pdf/1970/Svoboda-1970-097.pdf>.
14. Сеницька Л. Рома Прийма. Жіночий світ, квітень. Число 4, 1950. Видає Організація Українок Канади ім. Ольги Басарабової. С. 13–14. URL: <https://archive.org/details/N028760/page/n3/mode/2up?q=%D0%BF%D1%80%D0%B8%D0%B9%D0%BC%D0%B0%2C+1949>.
15. Скала-Старицький М. Виступ Роми Прийми у Парижі. *Свобода*. 17 грудня 1960 р. Ч. 241 С. 5. URL: <https://archive.org/details/Svoboda-1960-241/page/n3/mode/2up?q=%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0+%D0%BF%D1%80%D0%B8%D0%B9%D0%BC%D0%B0>.
16. Скала-Старицький М. Європейська преса про виступи Роми Прийми. *Свобода*. 1963. 13 лютого. Ч. 28. С. 3.
17. Соневицька О. Враження з вистави п'єси-казки «Летючий корабель» (п'єса-казка А. Шияна, пролог І. Шумилович-Шуварської). *Свобода*, 10 листопада 1966 р. URL: <https://archive.org/details/Svoboda-1966-209/page/n1/mode/2up?q=%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0+%D0%BF%D1%80%D0%B8%D0%B9%D0%BC%D0%B0%2C+%D0%BB%D0%B5%D1%82%D1%8E%D1%87%D0%B8%D0%B9+%D0%BA%D0%BE%D1%80%D0%B0%D-0%B1%D0%B5%D0%BB%D1%8C>.
18. Тисячоліття Християнства в Україні: Урочистості 1988 року / Гол. ред. О. Зінкевич. Нью-Йорк : Крайовий Комітет Тисячоліття Християнства в Україні, 1992. 522 с.
19. Український вечір у Колумбійському університеті. *Свобода*. 1952 р. 15 листопада, субота. С. 1. URL: <https://archive.org/details/Svoboda-1952-305/mode/2up?q=%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0+%D0%BF%D1%80%D0%B8%D0%B9%D0%BC%D0%B0%2C+1950>.
20. Чапленко Н. Студія мистецького слова. *Наше життя*. 1970. Ч. 2.
21. «Чи справді вже 25 років?». *Свобода*, ч. 68, 11 квітня 1990. С. 1, 7. URL: <http://www.svoboda-news.com/archiv/pdf/1990/Svoboda-1990-068.pdf#search=%22%D0%BF%D1%80%D0%B8%D0%B9%D0%BC%D0%B0%22>.
22. Ю. Б. Рома Прийма-Богачевська – хореограф та мистецький керівник танцювального ансамблю «Сизокрилі» в Нью-Йорку. *Наше життя*. 1999, жовтень. Ч. 10. С. 15. URL: <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cac>



he:DKS5alLKorcJ:https://unwla.org/pdf-publications/our-life-magazine-1999-october-10/page/17/+&cd=12&hl=uk&ct=clnk&gl=ua#page/16.

23. Bryttan A. «Syzokryli» soar at 40th anniversary dance concert. The Ukrainian Weekly. URL: “Syzokryli” soar at 40th anniversary dance concert | The Ukrainian Weekly (ukrweekly.com).
24. Kondrasiuk G. UKRAINA – ROZWÓJ TAŃCA WSPÓŁCZESNEGO. URL: <http://slowniktanca.uni.lodz.pl/ukraina-rozwoj-tanca-wspolczesnego/>.
25. Smindak H. Capacity Audience Applauds Premiere of «Cinderella». Svoboda. New York, 1967. No. 39, 4 March, Saturday. P. 1, 3. URL: [http://www.ukrweekly.com/archive/pdf2/1967/The\\_Ukrainian\\_Weekly\\_1967-09.pdf#search=%22Cinderella%22](http://www.ukrweekly.com/archive/pdf2/1967/The_Ukrainian_Weekly_1967-09.pdf#search=%22Cinderella%22) (дата звернення: 23.10.2017).

## ЗМІСТ

<b>Антал Анна</b>	
Духовна творчість Ф. Ліста у дзеркалі філософії мистецтва Ф. Шеллінга.....	3
<b>Гаврилюк Сергій</b>	
«Маски» альфа доби класицизму.....	10
<b>Ігнатенко Євгенія</b>	
Грецький репертуар українських і білоруських Ірмолоїв кінця XVI–XVIII століть: сучасний стан досліджень.....	17
<b>Коваль Василь</b>	
Виконавська концепція кантати-симфонії «Кавказ» Ст. Людкевича: взаємодія музичного й поетичного рівнів змісту у сучасній історичній ситуації.....	32
<b>Майчик Наталія</b>	
Вокальні твори Франца Ксавера Моцарта у фондах бібліотеки ЛНМА ім. М.В. Лисенка.....	40
<b>Мартиненко Оксана</b>	
Нижегородський благовіщенський кондакар: спроба Празької публікації.....	45
<b>Хименець Вікторія</b>	
Сходінками тріумфу Роми Прийми-Богачевської.....	50

## CONTENTS

<b>Antal Anna</b>	
Spiritual oeuvre of F. Liszt in the mirror of F. Schelling's philosophy of art.....	3
<b>Havryliuk Serhii</b>	
“Masks” of the viola of the era of classicism.....	10
<b>Ignatenko Yevgeniya</b>	
Greek Repertoire of the Ukrainian and Belarusian Heirmologia of the late 16 <sup>th</sup> –18 <sup>th</sup> centuries: present status of research.....	17
<b>Koval Vasyl</b>	
Performance concept of the cantata-symphony “Caucasus” by St. Lyudkevych: the interaction of content musical and poetic levels in the current historical situation.....	32
<b>Maichyk Nataliia</b>	
Vocal works of Franz Xaver Mozart in the funds of the library of the LNAM named after M. V. Lysenko .....	40
<b>Martynenko Oksana</b>	
Nizhegorodsky Blagoveshchensky kondakar: an attempt of Prague publication .....	45
<b>Khymenets Viktoriia</b>	
On the steps of Roma Pryima-Bogachevska's triumph.....	50

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 47 / Issue 47**

Збірник статей

Коректура Ірина Чудеснова  
Макетування Наталія Кузнєцова

Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.  
Друк офсетний. Папір офсетний.  
Ум.-друк. арк. 6,98. Замов. № 1122/486. Наклад 100 прим.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»  
65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглєзі, 6/1  
Телефони: +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08  
E-mail: mailbox@helvetica.ua  
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи  
ДК No 6424 від 04.10.2018 р.