

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 48**



**Видавничий дім**  
**«Гельветика»**  
**2022**

Рекомендовано до друку Вченою радою ЛНМА імені М. В. Лисенка  
(протокол № 10 від 25 жовтня 2022 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 48 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 78.01

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2022-48.01>

## БАГАТОГРАННІСТЬ ЇЇ ТАЛАНТУ (Творчий портрет Анни Станько)

**Оксана Михайлівна Басса** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри концертмейстерства, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Українська піаністка, органістка, концертмейстер, композиторка, педагог Анна Станько народилася 28.03.1945 в карпатському селі Хашованя Сколівського району Львівської області. В дитинстві Аня надихалася мальовничими краєвидами маленького бойківського села, заснованого ще у XVI століття в долині звивистої річки Славка, звідусіль оточеного горами, межі якого замикають гірські вершини Рівна, Гнила та Мала Славка.

В цьому селі батько Ані працював директором школи, а тітчин чоловік – священиком у Храмі Іоанна Хрестителя – дерев'яній церкві, збудованій у 1846 році в традиційному карпатському стилі.

Згодом родина переїхала до Стрия Львівської області, маленького містечка зі славними мистецькими традиціями і видатними уродженцями – діячами науки, політики і культури.

Музичне обдарування маленької Анні проявилось досить рано. А розвиткові музичного таланту неабияк посприяло навчання у Стрийській музичній школі (1952–1959) у прекрасних і мудрих педагогів під керівництвом директора, керівника симфонічного оркестру та хору, скрипальки Ольги Василівни Заяць, яка згодом стала доброю приятелькою сім'ї.

Викладачем з фаху фортепіано був Юрій Ярославович Вахнянин – порядна, вимоглива та надзвичайно патріотична особистість (свого часу відмовився прийняти католицьку віру). Закінчив Ягеллонський університет в Кракові, здобувши магістра права, а згодом, у 1946, – Львівську консерваторію. В обов'язковому репертуарі учнів його класу завжди була українська музика і навіть твори забороненого на той час Василя Барвінського. Анна Володимирівна згадує, що улюблений вчитель приніс їй додому ноти «Колядки» в обробці композитора, просив грати, проте нікому не розказувати про твір і не показувати. Зв'язок з улюбленим вчителем зберігався впродовж його життя: вони радо спілкувалися при зустрічах та листувалися.

Навчаючись у Стрийській СШ № 6 у другому класі, Анна проявила також і диригентські здібності. Піонервожата розучувала з дітьми мело-

дійну пісню про прикордонників «Сніг заслав лісову самоту». Аня відчула, що при виконанні не дотримується точний ритм і нівелюється пауза після кожного рядка. Коли співали пісню на репетиції, то усі діти виконували її без паузи, а Аня виспівувала правильно, тому закінчила твір пізніше. Строга вчителька здивовано-обурено спитала, чому так сталося. І після обґрунтованої відповіді попросила Аню продиригувати перед класом і виконати твір правильно, що й відбулося з великим успіхом. Гордості маленького музиканта не було меж! Так відбувся диригентський дебют Анні.

Теоретичні дисципліни у музичній школі викладав Юрій Миколайович Фельдман, який прищепив Анні Володимирівні любов до компонування. Юна учениця виступала на олімпіаді, виконуючи п'єсу вчителя, яку підбрала на слух.

Неабиякі теоретичні здібності (зокрема, абсолютний слух) та ґрунтовна підготовка дозволили Ані блискуче здати сольфеджіо та теорію музики при вступі до Львівського музичного училища імені С.П. Людкевича у 1959 році. Оскільки на фортепіанний факультет був перебір, то Ані запропонували вступити на теоретичний факультет, який вона блискуче закінчила.

Цікавим і насиченим було студіювання улюблених предметів! Аня із захопленням писала поліфонічні форми, зокрема, з однією трьохголосною фугою вступала до Ленінградської консерваторії. Анна Володимирівна згадує, як викладач з гармонії Г.Т. Алієв запропонував їй написати для новорічного вечора обробку пісні «У лісі, гей, у темному» в різних стилях. Талановита учениця з успіхом відтворила у цій обробці експозицію фуги Баха, частину варіацій Моцарта, «Концертний етюд» Ліста і «Елегію» Рахманінова.

Впродовж навчання в училищі часто мінялися вчителі з обов'язкового фортепіано, проте вони усі наполягали на тому, щоб Аня навчалася ще й на фортепіанному факультеті. Тому на четвертому курсі до усіх предметів долучили камерний ансамбль та концертмейстерський клас. Анна Володимирівна закінчила училище

у 1963 році блискучим виконанням концерту *мі-мінор* Ф. Шопена, який неодноразово успішно виконувала разом зі студентським симфонічним оркестром у Львівській та Ужгородській філармоніях.

Під час навчання у Ленінградській консерваторії імені М. Римського-Корсакова у 1963–1968 роках у класі фортепіано професора Л. Калмикова Анна Володимирівна не полишала улюбленої композиції, займалася факультативно і згодом була зарахована на основний курс. На жаль, через деякі об'єктивні обставини, не змогла отримати диплом композитора. Але базові знання з компонування згодом стали доречними у роботі при розшифруванні цифрованого басу, що стало ще однією гранню виконавської майстерності піаністки.

Мистецтво інтерпретації старовинної музики та уміння розшифрувати цифровані басы Анна Станько успішно реалізувала у творах М. Березовського, Т. Альбіноні (6 сонат), Г. Пуньяні (6 церковних сонат), Г. Ф. Генделя (кантата «*Dixit Dominus*»), в перекладах для клавіру А. Вівальді («*Stabat Mater*»), Перголезі («*Орфей*»).

Під час навчання Анна Володимирівна працювала концертмейстером в Інституті театру, музики і кінематографу. Народний артист СРСР, професор Г.О. Товстоногов ставив у своєму класі драматичну поему «Вестсайдська історія» з музикою Л. Бернстайна. Анна Володимирівна брала участь в постановці в репетиційному процесі в якості концертмейстера та згодом у складі оркестру на виставах.

Після закінчення консерваторії А. Станько поїхала працювати за призначенням у Краснодарський інститут культури викладачем. Протягом визначених трьох років вона не обмежувалася виключно педагогічною роботою, активно виступала у сольних програмах (зокрема, виконувала фортепіанний концерт *ля-мінор* Е. Гріга у супроводі оркестру народних інструментів) та в ансамблі з інструменталістами (з домристок, скрипалем, баяністом).

З невимовною теплотою згадує першу зустріч і наступну творчу співпрацю з Анною Володимирівною професор кафедри скрипки, Заслужений діяч мистецтв Ореста Когут. «Зими колись були довгими, морозними та сніжними. Відкриті стадіончики слугували нам ковзанками, на яких можна було за малі гроші годинами кататися на ковзанах. В той час для аматорів лижного спорту одна з львівських фабрик виготовляла удосконалені лижі на пластиковій основі для слаломних спусків, а львівська залізниця запустила «сніжні» поїзди вихідного дня за маршрутом «Львів – Славське»

з єдиною зупинкою в Стрию, що відправлявся о 8 годині ранку і повертався о 19 годині назад.

Одного погожого дня ми з гурмою друзів, досхочу накатавшись на «Політехніку», влетіли у вагон і розмістилися на лавках. Одне місце в нашому купе було вже зайняте красивою, чорнобровою юнкою в дуже гарній плетеній шапочці з чорним великим помпоном. Той помпон мене причарував, а хлопці, відповідно, зацікавились красунею. За невеликий проміжок часу дороги до Стрия ми дізналися, що ця чарівна незнайомка є піаністкою, родом зі Стрия та навчається у Ленінградській консерваторії.

З тої короткої зустрічі пройшло декілька років. І якось в коридорі Львівської консерваторії я знову побачила ту «незнайомку» з поїзда у супроводі Богдана Каськіва. Отоді ми познайомилися з Анною Станько, яка після закінчення навчання в Ленінграді, була направлена на роботу аж у Краснодарськ (в ті радянські часи випускники усіх ВУЗів обов'язково трудилися там, де була потреба у кадрах). Відпрацювавши декілька років, Анна Станько переїхала до Львова і займала посаду концертмейстера кафедри скрипки у класі Богдана Каськіва та педагога на кафедрі камерного ансамблю.

Блискуча піаністка, творча і активна, Аня з ентузіазмом відгукнулася на мою пропозицію спільного музикування. В ті часи активно друкувалися щойно написані твори, в тому числі і камерні. Ми разом з Анею готували нові твори (зокрема, «Коломийки» М. Колесси, Першу сонату та Тріо М.Скорика, п'єси С.Людкевича) для ознайомлення на кафедрі, також пропагували їх у Клубі творчої молоді, виступали з афішними концертами.

Наша дружба триває і досі, хоча творчі шляхи розійшлися. Лідія Шутко у свій час запропонувала Ані Станько постійну співпрацю в якості ансамблістки та концертмейстера, а я зосередилася на квартетному виконавстві.

Звання професора, Заслуженої артистки України присвоєні Анні Володимирівні за її безсумнівний творчий внесок у розвиток українського музичного мистецтва, виховання кількох поколінь професійних музикантів».

Вже працюючи у львівській консерваторії, Анна Станько готувала чималу палітру камерно-інструментальних творів західноєвропейських, українських та російських композиторів з відомими львівськими скрипалями: Богданом Каськівим, Орестом Когут-Ванькович, Юрієм Соколовським, Любов'ю Чайковською, Тетяною Шуп'яною, Оксаною Андрейко, Орісею Стецяк

та віолончелісткою Харитиною Колесою, виступаючи у різноманітних концертних залах України, Європи та Росії.

З особливою теплою і пошаною згадує роки співпраці з Анною Станько професор кафедри скрипки, доктор педагогічних наук Оксана Андрейко. Вважає її непересічною особистістю, виконавцем, педагогом. «Музично-виконавське мистецтво має дивовижні властивості поєднувати у собі серця та душі людей. Не важливо чи це виконавці, чи слухачі – усі, хто перебуває у полі тяжіння музичного висловлення, прагнуть гармонійного, яскравого, змістовного бачення світу. Саме такі відчуття та думки вишліфувалися у мене в незвичайному спілкуванні з Анною Станько. Незвичайність полягає в тім, що в різні періоди свого професійного життя ми з Анною Володимирівною як виконавці були близько і далеко, але особистісно ми завжди були разом.

З перших років моєї роботи в консерваторії я пізнала Анну Станько як педагога, працюючи зі студентами її класу. Паралельно захоплювалася її мистецтвом ансамбіста. Мене завжди вражала в її роботі прецизійна професійність поряд з емоційною архітектонічністю у виконанні. Ніколи не нав'язуючи своєї концепції розуміння музичного твору, вона спочатку слухала партнера, пізнавала його, переживала разом з ним, а далі поступово не вербально, а музикально навіртала його на спільні творчі знахідки. Це був процес «вгравання» в образну сутність музичного твору, ментального поєднання артистів в інтерпретацію музичного твору. Її досконала професійність давала можливість однаково успішно та цікаво виконувати камерні твори різних стилів – від бароко до модерну. Саме завдяки Станько я пізнала красу сонат Е. Гріга та Д. Мійо. Цікавою та творчою була наша спільна робота також і над сучасними українськими сонатами Є. Станковича та А. Солтиса.

Анна Станько є дуже вимогливою до всіх виконавців у процесі фахового спілкування, а найбільш строгою є до себе, постійно критикуючи та вимагаючи від себе більшого. Така професійна прискіпливість, аналітичність дозволяла їй постійно розвиватись, під різними кутами зору бачити те, що вже було давно наче б то зроблено, зіграно.

Цікавою була наша праця над Сонатою А. Солтиса, яку ми виконували в різні часи спільного камерного партнерства. Ми досягали найвищого рівня камерного музикування, коли слова були зайві, а кожен нюанс відчувався і втілювався в процесі гри одномоментно разом.

Широта мислення даної виконавиці спонукала її до опанування гри на різних інструментах. Зокрема, піаністка блискуче володіє грою на клавієсині та органі. В органному залі разом з нею було виконано цілу низку скрипкових мініатюр Г. Генделя, А. Вівальді, А. Кос-Анатольського. Такий широкий концертно-фаховий тезаурус сприяв формуванню глибокої, змістовної та духовної виконавської особистості Анни Станько.

Ще однією важливою рисою даної виконавиці є те, що в процесі її яскравого, широковідомого артистичного життя, вона залишалася вірною своїм внутрішнім принципам, зоставалася особистістю, яка не прогиналася у хвилини розчарування, не засліплювалася промінням слави, а зберігала свою фахову та духовну гармонійність, самобутність, що примножувало її здобутки і утверджувало її на рівні взірцевої, еталонної камерної виконавиці».

У 1971 році разом з Богданом Каськівим та Харитиною Колесою Анна Станько готувалася до першовиконання твору Мирослава Скорика, який щойно вийшов з друку – тріо «Речитатив та рондо». Анна Володимирівна згадує, як на одну з репетицій було запрошено композитора. Йому сподобалася інтерпретація виконавців, проте до ліричного, з великою кількістю педалі, трактування рондо він мав застереження. Сам Скорик сів за фортепіано і виконав епізод з твору без педалі, чітко підкреслюючи синкопований ритм, яскраво демонструючи коломийку з елементами джазу. Згодом цей твір композитора тріо виконувало багато разів з великим успіхом.

А дует Л. Чайковської та А. Станько з великим успіхом виступав у різних концертних залах. Зокрема, знаковою для української діаспори у Польщі були творчі зустрічі з поетом та прозаїком, лауреатом Шевченківської премії Ігорем Калинцем. В Кракові, Перемишлі, Варшаві та Любліні відбулись музично-поетичні дійства з достойним супроводом дуету.

У складі інструментального квартету за участю Ніли Богданової (флейта), Тетяни Шуп'яни (скрипка), Тамари Дем'янчик (віолончель) та Анни Станько (орган, фортепіано, клавієсини) у Львівському органному залі готувалися найрізноманітніші тематичні концерти з творів світової та української класики. Найпопулярнішими були програми: «Колядки народів світу», «Музика Великоднього посту», «Танець крізь віки» та популярні арії з оперет та мюзиклів.

Виконавське тріо поєднували щирі дружні стосунки, які вони пронесли крізь роки і буремні життєві перипетії. Особлива теплота та ніжність

просвічується крізь поетичні рядки Ніли Богданової, солістки-флейтистки інструментального квартету «Камерата-комплімент», що присвячені подрузі:

«Анна, Анечка, Нюся!  
 Яке гарне у тебе ім'я,  
 Енергійна в щоденному русі  
 Ти прямуєш по стежці життя.  
 Голова срібним сяйвом овіта  
 Очі світлі, як два озерця.  
 Ти як пролісок снігом омитий  
 З чистим серцем, душею митця.  
 То щастя тобі Анечко, Аня!  
 Нехай Бог тобі все помага,  
 Будь собою, смілива і ніжна,  
 перша квітка така весняна!»

А ще одна учасниця інструментального квартету «Камерата-комплімент» віолончелістка Тамара Дем'янчик, доцент кафедри камерного ансамблю і квартету, яка є довголітньою подругою Анни Станько, звертається до неї просто «Аня». Вона згадує, що «ми жили в одному місті і наші батьки були добре знайомими, але з Анею не зналися. Я з дитинства чула про великий талант цієї дівчинки і переконалася в ньому, вже працюючи в консерваторії на кафедрі камерного ансамблю. Аня прийшла на кафедру, маючи за плечима великий досвід концертмейстера. Вона працювала у багатьох викладачів і набула доброї практики ансамбліста, що допомогло їй стати і чудовим педагогом.

Музикант з великої літери, Аня наділена абсолютним слухом, володіє прекрасним відчуттям ритму, неабиякою музикальністю і є неперевершеним виконавцем і партнером в ансамблі. Я була невимовно щасливою брати участь в багатьох концертах і фестивалях разом з нею.

Аня є хорошим педагогом, якого люблять і поважають студенти. Отримуючи фахові поради, вони вчать володіти інструментом, відчувати стиль кожного твору, розвивають тембральний смак. Тому, з класу Анни Станько випускаються добре навчені і професійні музиканти.

Як людина, вона завжди готова прийти на допомогу в життєвих і професійних обставинах. Маючи чудову сім'ю, хорошого і розуміючого чоловіка, сина, невістку та трьох прекрасних внуків, Аня завжди працює з натхненням, багато виступає в концертах і в неї завжди на першому місці її величність Музика».

В різних іпостасях: і солістки, і концертмейстера та у складі тріо чи квартету, Анна Станько була постійною учасницею звітних концертів Львівської консерваторії в Києві, Москві, Баку, у фестивалі Львівської філармонії «Вір-

туози» та виступала в концертах-монографіях пам'яті С. Людкевича, В. Барвінського, А. Кос-Анатольського, Д. Задора, А. Солтиса, у концерті «Камерно-інструментальні твори Шостаковича» (1976), «Скрипкові сонати Брамса» (1983), «Твори львівських композиторів» (1988) та інші.

А географія гастрольних виступів Анни Станько разом зі славетною львівською скрипалькою Народною артисткою України Лідією Шутко вражає не тільки пересічного слухача, а й досвідченого концертанта. У концертному турне, що тривало десять років, дует виступав у всіх столичних республіканських філармоніях колишнього СРСР. Від Петропавловська-Камчатського та Мурманська, Середньої Азії та Закавказзя, Прибалтики та Калінінграду звучала українська музика у виконанні творчого тандему. Кожного року (впродовж 1977–1987 років) відбувалося близько двадцяти концертів, що організовував союзконцерт та біля десяти від Укрконцерту.

Анна Володимирівна згадує, як під час гастрольної поїздки з Лідією Шутко при переїзді з Херсона до Каховки вона забула всі ноти в автобусі! Довелося на концерті виконувати напам'ять сонату № 2 Й. Брамса та інші твори. На щастя, ноти передали наступного дня рейсовим автобусом! Але довелося пережити неабиякий душевний шок, бо ж передбачалися і наступні концерти.

Поряд із західноєвропейською та російською класикою славетний дует пропагував твори С. Людкевича, М. Колесси, А. Кос-Анатольського, М. Скорика, І. Вимера та Є. Станковича. Результатом титанічної праці та високопрофесійної виконавської майстерності видатного українського тандему Шутко-Станько став фільм-концерт «Грає Лідія Шутко», створений на Київській студії документальних фільмів у 1979 році та фондові записи на Київському радіо творів С. Людкевича: «Чабарашка», «Голосіння»; «Романс» А. Кос-Анатольського та «Фантазії на теми подільських весільних пісень» І. Вимера.

Але не тільки зі знайомими українськими виконавцями-інструменталістами проходили камерні концерти української піаністки, органістки та клавесиністки Анни Станько. Її творчими партнерами були відомий польський скрипаль, концертмейстер оркестру Варшавської філармонії П. Цегельський, посол Франції в Україні Д. Шассар, українсько-швейцарська скрипалька А. Дзялак-Савицька, славетний український домрист М. Міхеєв.

Концерт з Доменіком Шассаром в Органному залі у 1996 році зібрав неймовірний аншлаг, бо ж усім хотілося почути майстерне володіння скрипкою французького посла у супроводі клавесину.

У програмі звучала барокова музика, а на біс дует виконав «Мелодію» М. Скорика та «Гавот» Ж. Б. Люлі.

Окремою сторінкою виконавської творчості Анни Станько стала співпраця з відомими вокалістами. У 1992 році разом з Олегом Чібісовим відкрили львівській публіці цикли Г. Малера, зокрема «Пісні мандрівного підмайстра», «Пісні про померлих дітей» та «Чарівний ріг хлопчика». У 2006 році відбувся концерт з Наталією Дацько у рамках фестивалю «Віртуози».

Бездоганне і віртуозне володіння фортепіанною фактурою, оперування найрізноманітнішими стилями та органічне і рівноправне поєднання в дуеті з різними виконавцями є візитною карткою творчої манери Анни Станько. Глибоке занурення в образно-драматургічний план твору, виразно структуроване голосоведення усіх пластів інструментальної фактури, рівномірно дозована педаль та надзвичайна сценічна витримка характеризують видатну українську піаністку та камералістку.

Розширенню можливостей ансамблевого виконання Анни Володимирівни сприяло її постійне професійне вдосконалення. Після завершення навчання, поєднуючи концертмейстерську і викладацьку роботу та провадячи інтенсивне концертне життя, Анна Станько простудіювала і вищі курси на органі та клавесині у Цюриху, Мінську, Москві та Києві (1990–1991).

Із творами світової зарубіжної, української та російської класики Анна Станько часто виступала у складі камерних оркестрів, зокрема з оркестром «Леопольд», «Віртуози Львова». З «Perpetuum mobile» (керівник Г. Павлій) виконала партію органу у творі О. Козаренка «Шансон-тріст» у 2002 році, а з львівським камерним оркестром «Академія» у 2007 році провела соло органу у творі А. Корчинського «Сім слів Ісуса».

Із лауреатом Шевченківської премії, Народною хоровою капелюю «Трембіта», А. Станько пов'язували довголітні стосунки концертмейстера. Вона достойно тримала соло органу у месях Дж. Россіні, С. Монюшка (1995 р.), О. Гречанінова (у 2009 р.), ораторії О. Козаренка «Страсті Господа нашого Ісуса Христа» (у 2001 р.) та «Українській кафолічній літургії» (у 2003 р.), у концерті з творів В. А. Моцарта (2006 р.).

У концерті, що відбувся у соборі Св. Марії у Римі, виконувалась ораторія О. Козаренка для хору, солістів та органу. Зворушені Святі отці від розчулення плакали. А наступного дня відбулася незабутня зустріч з Папою Іваном Павлом II.

Доцент кафедри концертмейстерства ЛНМА імені М.В. Лисенка Марія Макара, яка також

впродовж тривалого часу працювала концертмейстером «Трембіти», згадуючи роки співпраці з Анною Володимирівною, наголошує на багатогранності її таланту. «З Анною Станько я знайома багато років, ще відколи почали працювати у Львівській консерваторії імені М. В. Лисенка спочатку концертмейстерами, а пізніше – викладачами на різних кафедрах, зокрема, я на кафедрі концертмейстерства, Аня – на кафедрі камерного ансамблю.

Упродовж всієї своєї виконавсько-педагогічної кар'єри Анна відзначалась творчим пошуком, бажанням пізнавати щось нове, вдосконалюватись у навченому. Вона зацікавилась грою на органі та клавесині, закінчивши відповідні курси в Цюриху, Москві, Мінську, незважаючи на незначні можливості такого музикування у Львові. Гарною нагодою для пізнання та виконання старовинної музики стало відкриття Органного залу у Львові, де А. Станько активно виступала з багатьма солістами як органістка та клавесиністка, також виконувала партії клавесина з камерними оркестрами «Академія», «Perpetuum mobile». Її активна концертна діяльність відзначена званням «Заслуженої артистки України».

Завдяки своїй творчій енергії, наполегливості, харизматичності та підтримці чоловіка, директора Органного залу Юліана Винницького було підготовано багато цікавих програм, що сприяло популяризації та визнанні цього культурно-мистецького закладу не тільки у Львові, а й в Україні.

Багаторічним партнером піаністки була відома скрипалька, Народна артистка України професор Лідія Шутко. Також мені запам'яталось незабутнє першовиконання циклів Г. Малера «Пісні мандрівного підмайстра», «Чарівний ріг хлопчика» із солістом Олегом Чібісовим.

Тісніші особистісні контакти з А. Станько розпочались з часу моєї роботи в капелі «Трембіта» концертмейстером. Вперше ми співпрацювали разом під час підготовки і виконанні відомого твору І. Ф. Генделя «Месія» у 1996 році. Аня тоді виконувала партію органу, а я – клавесину. Саме від неї я отримала «ази» гри на клавесині, що допомогло мені подолати непросте завдання. Концертом диригував професор Юрій Луців.

Наше спільне концертування продовжилося в прем'єрних виконаннях надзвичайно цікавих творів Олександра Козаренка «Богородичні пісні» та «Страсті Ісуса Христа» під батугою Миколи Кулика. Ці твори успішно виконувались в програмі фестивалю «Контрасти» у 2000 році, в Органному залі у Львові та у Київській філармонії, також записані на диску.

Виконавська ансамблева манера А. Станько вирізняється стабільністю, добрим відчуттям партнера, прекрасним володінням навиками гри в оркестрі та й, навіть, неабиякою витривалістю. Пригадую, як під час одного з виступів Ані стало погано, але вона мужньо тримала свою партію і дограла концерт, а потім в неї виявили приступ апендициту!

Ми часто спілкувались, ділились враженнями від концертів, виступів спільних студентів, обмінювались різними порадами. Аня цікавилась багатьма речами, зокрема, вони з чоловіком Юліаном здійснювали поїздки по різних призабутих історичних місцях України. Мені вона імпонувала нестандартним підходом до вирішення різноманітних завдань. Саме їй належить ідея обладнання крісел в Органному залі, що перекидаються на дві сторони (за зразком Прибалтики). Ідея була підтримана і реалізована її чоловіком, тодішнім директором залу Юліаном Винницьким.

В науково-методичній роботі А. Станько передала власні знання виконання старовинної музики та розшифрування цифрованого басу в творах А. Вівальді «Stabat mater», Г. Ф. Генделя «*Virgam virtutis*», Дж. Перголезі «Орфей», Т.Альбініні «Шість церковних пісень», І. Пуньяні «Шість церковних сонат». Володіння мистецтвом розшифрування з врахуванням специфіки акомпанементу старовинної музики не є притаманним для піаністів, скоріше це царина теоретиків та композиторів. Але Аня з цим завданням справилась дуже добре.

Впевнена, що Анна Станько ще не раз здивує нас несподіваними розвідками та виконанням призабутих творів, втіленням цікавих творчих проєктів».

Анна Володимирівна згадує, що після концерту пам'яті Анатолія Вахнянина (де вона виконувала три п'єси, а доводилося вчити твори зі старих нот, де місцями лінійки стерлися і залишилися лише позначки, тому інтуїтивно здогадувалося який це текст) відбулася зустріч членів родини Вахнянина в Актовому залі Музею етнографії та художнього промислу. На імпрезі були присутні члени родини Вахнянина з Білорусі, Сербії, Англії та Аргентини, які обмінювались історичними фото, документами, ділилися цікавими спогадами. Анна Володимирівна придбала мемуари А. Вахнянина, в яких цікаво і захопливо викладено життєпис композитора. З цієї брошури дізналися, що дружиною А. Вахнянина була Катерина Ванькович з гербу Сас, яка похована на Личаківському цвинтарі у Львові, і котра є прабабцею професора ЛНМА імені М.В. Лисенка скрипальки Орести Йосипівни Когут.

Ще однією гранню творчого портрету Анни Володимирівни є педагогічна діяльність. З 1971 року Анна Станько викладає в львівській консерваторії імені М.В. Лисенка (ЛНМА імені М. В. Лисенка), пройшовши етапи професійного становлення від старшого викладача, доцента до професора. З великою вдячністю та пошаною згадують учні її уроки професійного життя, участь у спільних проєктах та концертах.

Зокрема, доктор мистецтвознавства, професор Андрій Карп'як пише, що «у клас Станько Анни Володимирівни я потрапив у 1993 році і дуже зрадів, що мені пощастило отримувати освіту у видатного музиканта та чудової людини, адже не раз раніше вдавалося відвідувати вражаючі концерти артистки. Ми тоді навчалися на другому курсі та протягом усіх наступних років уроки ансамблю відвідували разом з талановитою піаністкою, моєю однокурсницею Катериною Задорожною. Швидко вдалося знайти спільну мову як всередині ансамблю, так і у відносинах з педагогом. Протягом усіх років навчання наш дует опрацював та зібрав значний репертуар та мав можливість неодноразово виступати у різних важливих заходах консерваторії та у «зовнішніх» концертах. У той час було досить поширеним явищем зміни формату ансамблів всередині класів педагогів на тріо, квартети чи квінтети, залучення студентів інших курсів аж до цілковитої перебудови виконавського складу колективів. На щастя, відчувши очевидно, що наш ансамбль не потребує модифікацій, Анна Володимирівна не допустила його розформування чи розшарування. Протягом років музикування ми навчилися розуміти та сприймати один одного з найменших виконавських рухів, за змінами тембральних, динамічних характеристик звуку інструментів чи незначної міміки. У цьому звичайно велика заслуга належала нашому педагогу.

Від самого початку занять я був вражений викладацькою манерою Анни Володимирівни. Достатньо сувора, навіть дещо іронічна у звичайному спілкуванні, вона перевтілювалася у цілком іншу людину на уроках. Атмосфера в класі завжди залишалася привітною та товариською, Анна Володимирівна захоплено розповідала про музичні стилі, митців та історію створення композицій. Настанови вчителя були нічим іншим, як корисними та ненав'язливими порадами. Анна Володимирівна завжди з повагою ставилася до нас, наших художніх смаків та пошуків, допомагала віднайти відтінки настрою творів, розуміння форми та змісту виконуваного, вона вчила прислухатися до себе та звикати вірити у власні сили. Дуже часто педагог власноруч виконувала



фрагменти творів, пропонуючи різні варіанти інтерпретації. Відвідування уроків перетворювалися на обмін думками, радість від спільного музикування, ми без будь-якого вагання ділилися з викладачем нашими сумнівами, проблемами та завжди могли розраховувати на дружню пораду чи допомогу. Не пригадую, щоби у будь-якого іншого педагога консерваторії на уроках в класі панувала б настільки розкута, демократична атмосфера.

Сьогодні з ностальгією згадується праця у класі Анни Володимирівни над Сонатами Г. Ф. Генделя, Ф. Пуленка, С. Прокоф'єва та виконання на державному іспиті Тріо-сонати Й. С. Баха з «Музичного дарунка» композитора. Завдяки широкому репертуару нам з Катєю вдалося тоді виступати в різних концертних залах, не лише у консерваторії. Зокрема, пригадую успішний концерт в Ужгороді, де ми виконували твори Л. ван Бетховена.

Окрему сторінку стосунків з Анною Володимирівною Станько становлять давні близькі приятельські відносини моїх батьків з мисткинею. Доволі поширеними у нашій сім'ї були зустрічі та проведення спільних вечорів за різноманітних okazji у широкому товаристві друзів та родичів, відомих музикантів, артистів, істориків та мовознавців, на яких багато часу присвячувалося розмовам про музику та мистецтво, спогадам про спільне навчання (Анна Володимирівна навчалася з моїм батьком на одному курсі), обміну вражень про історичні, політичні та артистичні події у місті, країні, світі. У такій невимушеній атмосфері передачі досвіду та знань старшого покоління формувалися погляди молоді на життя, суспільство та професію.

А найвищим виявом довіри з боку Анни Володимирівни персонально до мене стала пропозиція педагога виступити разом з нею у знаковому концертному заході – на відкритті нової сцени у Львівському будинку органної та камерної музики 1 та 2 червня 1996 року. Це були хвилюючі події, що зібрали значну аудиторію професіоналів та любителів музики. Поряд з великою кількістю творів, мені тоді пощастило виконувати Партіту a-moll Й. С. Баха. Такий помітний у Львові та успішний музичний проєкт, що дозволив перебувати два дні поспіль на сцені поряд з видатною артисткою, моїм безпосереднім педагогом, безцінний досвід отриманий у підготовці до концерту, на репетиціях до події, назавжди залишаться у моїй пам'яті як одна з найяскравіших подій у професійному становленні».

Свої камерні рефлексії стосовно славних педагогів ЛНМА імені М.В. Лисенка зазначає доцент кафедри концертмейстерства, кандидат мистецтвознавства

Марія Липецька. «Колись вважали, що земля тримається на трьох китах, що плавають в безмежному океані. Ці кити були в очах древніх людей основною основою. Такими «трьома китами» для мене під час навчання у Вищому державному музичному інституті ім. М.В.Лисенка (тепер – ЛНМА імені М.В. Лисенка) були три яскраві особистості – проф. Лідія Крих, проф. Ярослава Матюха і проф. Анна Станько. Всі вони спричинилися до становлення мене як особистості, сформували мої музичні уявлення та фортепіанні навички, що стало запорукою впевненого професійного шляху: в їхньому музично-педагогічному процесі принципи навчання і виховання реалізовувалися в тісному взаємозв'язку, що давало мені можливість зростати високопрофесійним музикантом.

Одним з таких Майстрів була для мене Анна Володимирівна Станько. Навчатися в її класі було моїм бажанням і свідомим вибором і вдячна Анні Володимирівні, що відгукнулася на моє прохання.

З великою повагою згадую свої роки навчання (1995–2000) у класі камерного ансамблю в Анни Володимирівни. І навіть після закінчення вузу, вже працюючи концертмейстером, я мала можливість при вивченні нових творів звертатися до неї за порадою як до досвідченого мудрого Майстра.

Моє навчання в класі камерного ансамблю було підпорядковане цілеспрямованому, систематичному і послідовному процесу викладання. Під час навчання я виконувала твори для різних інструментальних складів: дует, тріо, квінтет, секстет. Дякую Анні Володимирівні за досвід, який тільки збагачував мій репертуар і кристалізував мої навички. Особливо запам'яталися такі твори як Фортепіанний квінтет Р. Шумана та Увертюра на єврейські теми С. Прокоф'єва.

Завдяки багатій палітрі музично-виразових засобів та насиченій інструментовці виконуваних творів, в мене було відчуття, ніби я граю з цілим оркестром. Особливим у цьому відношенні є колоритний твір С. Прокоф'єва, оскільки в репертуарі класичної музики Увертюра на єврейські теми стала першим твором для кларнета, струнного квартету і фортепіано.

Під мудрим і високопрофесійним керівництвом Анни Володимирівни мої заняття в класі камерного ансамблю були цікавими, насиченими, різноманітними. Вона навчила мене мислити інструментально, враховувати і чути різні тембри інструментів і специфіку їх виконання. Завжди велику увагу приділяла музично-виразовим засобам фактури, виразній, чіткій артикуляції, точності фразування, різноманітності туше відповідно до твору і стилю.

Після закінчення навчання вузу в мене з'явилася унікальна можливість вибору між асистентурою-стажування з камерного ансамблю і концертмейстерства. І хоча я тоді вибрала асистентуру-стажування з концертмейстерства, але документ про направлення в асистентуру-стажування з камерного ансамблю зберігаю і до сьогодні як приємний спогад про роки навчання в камерному класі.

Знаю, що Анна Володимирівна тривалий час співпрацювала з Лідією Шутко, що вилізло у широкий діапазон їх гастрольних і концертних програм. Тому особливо цінними були для мене її поради і вказівки (на початку моєї роботи на посаді концертмейстера в класі проф. Л. Шутко), оскільки вони стосувалися не тільки суто самого твору, але й особливостей трактування його Лідією Остапівною. І це допомогло швидше мені адаптуватися у класі цієї видатної скрипальки і назавжди закохатися в чари скрипкової музики.

У час мого навчання я пізнала Анну Володимирівну і як блискучого виконавця. Вона вела активне концертне життя і отримала у 1996 році почесне звання Заслужена артистка України. Ми, будучи студентами, часто відвідували різноманітні концерти у філармонії та Органному залі, де Анна Володимирівна виступала в різних амплуа – як піаністка, органістка, клавесиністка. Це було справжнє свято музики. Як самодостатня, яскрава особистість, Анна Володимирівна обирала собі і відповідних партнерів по сцені. Серед них народна артистка України Лідія Шутко, концертмейстер оркестру варшавської філармонії Петро Цегельський, лауреат міжнародних конкурсів Анна Савицька, Домінік Шассар (посол Франції в Україні). Серед концертів мені також запам'ятались тематичні програми з Тетяною Шуп'яною виконані в Органному залі – «Верджинальна музика Англії» та «Концерти духовної музики».

До слова, я ніколи не сприймала її як концертмейстера, оскільки вона для мене завжди була чимось більшим: не безпосередньо підпорядковувалася солісту, а вела з ним рівноправний діалог. Це – людина-оркестр, яка досконало володіє майстерністю інструментовки, враховує тембр кожного інструменту завдяки виразному голосоведенню всіх пластів фортепіанної фактури та вмільому оперуванню стилями. Кожен концерт з її участю – це окрема історія, яку «розповідає» слухачам Анна Володимирівна Станько».

Кандидат мистецтвознавства, концертмейстер Наталя Харандюк також з вдячністю згадує непересічну людину, музиканта, педагога. «Моє безпосереднє знайомство з Анною Володимирівною відбулось на третьому курсі консерваторії, коли

я потрапила до неї в клас камерного ансамблю. Хоча після закінчення вузу наші творчі дороги тісно не перетинались, проте залишилися на все життя спогади про подаровані уроки чудової людини і музиканта.

Набуті знання стали корисними і в подальшій концертмейстерській роботі, яка є різновидом ансамблевого музикування. Навчання в класі Анни Володимирівни вплинуло на культуру спілкування, пошук діалогу в ансамблі, культуру звуковедення, пошуки динамічно-штрихової палітри, ансамблевого співвідношення учасників.

Згадую Анну Володимирівну як щиру, відверту людину широкої душі, чудового музиканта. З вдячністю пригадую її допомогу, коли виникла потреба виконати партію органу у «Магніфікаті» Й. С. Баха разом зі студентським хором та оркестром. Можливістю отримати перший досвід праці в стінах консерваторії в якості концертмейстера (тоді ще на кафедрі оркестрового диригування, в класі Филипчука Р.П.) також завдячую їй.

Анна Станько належить до покоління митців, чий творчий шлях розпочався, пройшов своє становлення в минулому столітті (говорячи з позиції молодшої генерації виконавців). Як відомо, вона отримала чудову професійну школу в тогочасній Ленінградській консерваторії.

На виконавській стилі Анни Володимирівни, який певним чином відображався в її педагогічних принципах, вплинули, мабуть, зацікавлення клавесином та органом та досвід роботи у цій сфері. Це стосується, зокрема, уваги до штрихової виразності (різноманітності) виконання, темброво-динамічної сторони, формування звукового образу твору. Важливого значення надавалося також благородству висловлювання, природності фразування, тонкощам агогіки. Окрім того, безумовно, запам'ятались її відчуття ритмічної стабільності, увага до виразової сторони пауз.

В класі камерного ансамблю ми опанували чудовий камерний репертуар, зокрема, Сонати Л. ван Бетховена, Й. Брамса, Квінтет Р. Шумана. Щодо стилю роботи Анни Володимирівни як педагога, слід відзначити лаконізм і точність її висловлювань. Небагатослівність зауважень часто давала поштовх до власних творчих пошуків (маю на увазі перш за все особистий досвід). За увагу до ідеальної передачі темпоритму, точну передачу особливостей ритмічного малюнку студенти навіть жартома називали її «людина-годинник».

Хочеться додати, що Анна Володимирівна намагалась передати нам свій досвід у мистецтві діалогу не лише як у спілкуванні з композитором через твори мистецтва, але як комунікації



виконавців мовою музики, яке реалізується через узгодженість позицій, вміння слухати і реагувати на «репліки» співрозмовника, взаємодії учасників ансамблю на структурному рівні. Саме через таку виконавську взаємодію розкривається зміст художнього твору».

Студенти-піаністи класу Анни Володимирівни щиро діляться своїми враженнями про роки навчання. Зокрема, Лучкевич Соломія, перебуваючи у класі проф. А.В. Станько, з перших днів знайомства відзначила відповідальність викладача, пунктуальність та акуратність у ставленні до своєї роботи, жіночність, завжди зі смаком, вишукане вбрання, інтелігентність та обізнаність у всіх мистецьких сферах і життєвих ситуаціях. Студентка зазначає, «що навчаючись саме у професійної піаністки, яка мала досвід гри з виконавцями на струнно-смичкових інструментах, завжди старалася прислухатись до слушних порад щодо піаністичних труднощів. Думка щодо строгості викладача спростувалась, адже Анна Володимирівна виявилась надзвичайно розуміючим і толерантним викладачем».

А Ольга Коваль вважає, що їй надзвичайно пощастило, що до класу камерного ансамблю

Станько Анни Володимирівни вона потрапила на 2 курсі Музичної академії. Як завжди, була в очікуванні від невідомого і відчувала хвилювання і переживання!

«Анна Володимирівна – великий професіонал, майстер своєї справи, натхненна виконавиця та педагог. Вона не лише прекрасна піаністка (неодноразово, перед своїм уроком я чула, як Анна Володимирівна вправлялась за фортепіано і кожного разу це були інші твори), але й композитор з бездоганним слухом. Ще жодного разу якась

«не та нота» не проходила попри її гострий слух, тому права на помилку в мене не було!

Мені дуже імponує в Анни Володимирівни її надзвичайна відповідальність до своєї справи. В ній поєднуються і холодний раціональний розум, а також велика емоційність і натхненність.

У класі вивчили великий камерний репертуар, в якому Анна Володимирівна була прекрасно орієнтована, вмiла налаштувати нас на правильне розуміння та інтерпретацію. Важливо і те, що вона не лише вказувала на помилки чи робила певні побажання, але і давала ключ до вирішення проблем, допомагала знайти причину їх виникнення і зробити так, щоб в майбутньому цих недоліків не виникало, за що їй окрема вдячність.

Завжди приємно і цікаво було послухати про роки навчання Анни Володимирівни, про її осо-

бистий досвід становлення як піаністки, адже він тісно переплітався з композиторським і теоретичним навчанням.

Зараз відчуваю велику радість і вдячність бути ученицею мого Педагога і сподіваюсь на подальшу плідну працю в стінах нашої Академії і неодмінні творчі зустрічі в майбутньому!»

І до сьогодні Анна Станько займається активною науково-методичною і педагогічною діяльністю, плекаючи нове покоління молодих музикантів-професіоналів, проводить і детально-кропітку роботу секретаря кафедри камерного ансамблю та квартету. Анна Станько не припиняє концертної діяльності, виступаючи як ансамбліст, також є ініціативним учасником самодіяльного хору «Нескорені» у якості концертмейстера, композитора та аранжувальника.

УДК 781.1

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2022-48.02>

## ФІЛОСОФСЬКІ ТЕЧІЇ МОДЕРНІЗМУ І ПЕРШІ УКРАЇНСЬКІ МУЗИЧНІ ТЕОРІЇ

**Оксана Гнатишин** – докторка мистецтвознавства, доцентка кафедри загального та спеціалізованого фортепіано, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка <https://orcid.org/0000-0003-1878-8214>

*У статті вказано на деякі прикмети перших десятиліть ХХ ст., пов'язані з трансформацією філософських поглядів. Зміни проявилися в появі принципово нових галузей знань, орієнтованих на людину, її сутність, свободу творчого самовияву. Молода українська наука про музику шукала свого самовизначення, предметних осягів, засад ідейної розбудови, відповідних підходів і методології. Значний вплив у цій справі мали найновіші західні тенденції. Зіставлення найпоширеніших західноєвропейських філософських позицій з провідними ідеями перших фахових музикознавців, які працювали тоді в Києві, доводить їх тісний зв'язок. У вченнях про музичне мислення та структуру музичної мови провідних діячів тогочасної Київської музично-теоретичної школи Б. Яворський і А. Буцької свідомо або інтуїтивно втілювали ідеї багатьох визнаних на Заході філософів-модерністів (особливо Е. Гуссерля, А. Бергсона, В. Вельфліна). Це доводить, що перші в Україні фахові музикознавці в неоднозначний період української історії не просто перебували в інтелектуальному полі західноєвропейської філософської думки, а на її основі розвивали власні перспективні наукові теорії.*

**Ключові слова:** київська музично-теоретична школа, західноєвропейські модерністичні тенденції, концептуальні ідеї.

В історії української науки про музику початок ХХ ст. – один із найскладніших. Це період авангардових мистецьких змін і пошуків, позначених реорієнтацією, що розмежувала традиції ХІХ ст. та інновації нової доби. В основі новаторських теоретично-критичних потоків думок і поглядів були новітні моделі пізнання світу та мистецтва. Ті моделі становили одне нероздільне ціле з авангардом європейських народів, але мали певні національні відміни й особливості.

Початок нового століття в Україні позначений бурхливими національно-культурними процесами, інтенсифікацією мистецького життя. Вони спричинили стрімкий розвиток авангарду, його класичного періоду, в якому розрізняють два етапи. Перший (1908–1914), який захоплює пізній період модерну та сецесії, переплетений філософськими ідеями Європи. Другий, поштовх якому дали події 1917 року, не втративши європейські мисленнєві уподобання, переживав приплив нових сил у мистецтво і науку з Росії [6, с. 11], а тому набув східного орієнтуру.

Пульсацію мистецького життя Києва забезпечували й діячі музичного мистецтва. В їхньому середовищі помітно активізувалася діяльність групи музичних педагогів, зокрема теоретиків, котрих із повним правом можна віднести до Київської музично-теоретичної школи<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Підставою для такого визначення осередку тодішніх київських діячів музичного мистецтва є їх виразний об'єднавчий чинник, а саме спільні завдання (розбудова структури національної музичної освіти, пошук суті науки про музику та напрямів її дослідницьких пошуків) та засадничі науково-музичні теоретичні принципи.

У серпні 1916-го з Москви до Києва приїхав Болеслав Яворський, якого запросили викладати у Київській консерваторії.

Нині в доробку українських музикознавців налічується чимала кількість різноманітних праць українських учених, присвячених багатогранній діяльності директора Народної консерваторії в Києві (1917–1921), професора Державного Музично-драматичного інституту імені Лисенка (від 1918) Б. Яворського, а віднедавна й постаті випускника Музично-драматичної школи Лисенка (і класу теорії самого М. Лисенка) (1913), Київського Університету св. Володимира (1915) та Київської консерваторії (у класі Б. Яворського), одного з організаторів Музично-драматичного інституту ім. Лисенка, згодом викладача в ньому теоретичних дисциплін, врешті ректора 1921–1925 рр. Анатолія Буцького. Проте філософські позиції провідних представників київської музично-теоретичної школи в контексті конкретних модерністичних тенденцій спеціально не вивчалися. Відповідно, недослідженою залишається тема їх втілення у наукових поглядах діячів київської музично-теоретичної школи. Її розкриття і є метою пропонованої статті.

З-поміж київських теоретиків перших десятиліть ХХ ст. (Г. Любомирського, С. Протопопова, А. Альшванга, П. Козицького, Н. Вольгер, Л. Кулаковського, Ф. Надененка) чи не найцінніші ідеї проголосили Б. Яворський та А. Буцької (Буцький)<sup>2</sup>. У київський період свого життя перший був одним з ініціаторів формування музич-

<sup>2</sup> 22 червня цього року виповнюється 145 років, а 2 серпня – 130 років від дня народження відповідно кожного з них.

ної науки в Україні, фундатором музично-теоретичної школи у 1916–1921 роках перед своїм остаточним переїздом до Москви, врешті автором першої в українському музикознавстві наукової музичної теорії, відомої як теорія ладового ритму або музичної мови.

Учень Яворського в Київській Народній консерваторії Буцької (Буцький) також був у числі організаторів української музичної науки у 1918–1924 роках (перед відбуттям до Петербурга (Росія)): він був деканом Музичного факультету Державного Музично-драматичного Інституту ім. Лисенка, структурним підрозділом якого був «музично-науковий» відділ, що готував «музиканта-вченого» [3, с. 131]. А ще – учений, автор теорії синтаксису музичної мови.

Наукова й організаційна діяльність цих учених збіглася із загальною інтенсивною переоцінкою цінностей і зміною світоглядного та функційного контекстів буття людини. Радикальні перетворення кінця XIX–XX століття полягали в певній нівеляції безмежної віри у силу людського розуму, у соціальний і науковий прогрес, у створення суспільства соціальної справедливості і зміну самої людської природи на користь уваги до спонтанності, символічності, можливостей саморозвитку людської природи, аксіологічного підходу до дійсності. У філософському мисленні спостерігався плюралізм, що визнавав співіснування різноманітних напрямів і течій (матеріалістичних та ідеалістичних, релігійних і атеїстичних, наукових (сциєнтистських та антисциєнтистських). Предметом вивчення стали інші об'єкти та явища дійсності, що зумовило народження принципово нових галузей знань, пов'язаних із людиною, її сутністю, свободою творчого самовиявлення, ставленням до навколишнього світу. Започатковується також визнання різних думок, толерантність у поглядах на предмет та методи вивчення.

Трансформацію філософських поглядів відчули й в Україні, бо тут ширилися ідеї провідних західних філософських концепцій, що мали вплив на розвиток нових напрямів розвитку гуманітарної думки. Багатогранна особистість Яворського перебувала на перехресті пошуків Захід-Схід. Вихований на засадах Московської теоретичної школи, він із юних років перебував у пошуку базових ідейних основ для своїх аналітичних припущень. Вельми притягальними в цьому стали для нього оригінальні погляди західноєвропейських філософів.

Револуційні події та новочасні модерністичні тенденції суттєво вплинули не лише на організацію Яворським та Буцьким музичної науки в

підросійському Києві як самостійної галузі гуманітаристики. Найновіші західноєвропейські філософські ідеї виразно проявили себе у поглядах цих учених і, найголовніше, у їхніх наукових теоріях. Однак повною мірою ані один, ані інший не були адептами жодного філософського напряму. На це вказує хоча б той факт, що, попри те, що Яворський був найбільш філософськи налаштованим українським музикознавцем, лише одна (з опублікованих) його праця «Замітки про творче мислення російських композиторів від Глинки до Скрябіна (1825–1915)» («Заметки о творческом мышлении русских композиторов от Глинки до Скрябина (1825–1915)») – підсумок багаторічних досліджень, яким автор намагався надати завершеного вигляду в останній рік життя (1942), – містить витяги з текстів німецького філософа, одного з основоположників західної філософії, зокрема німецького ідеалізму, Г.В.Ф. Гегеля (його «Лекцій по естетике». М., 1938)<sup>3</sup>. І хоча Яворський так і не став гегельянцем, проте від нього отримав уявлення про історію як процес безперервного оновлення, з яким узгоджуються поняття революції, прогресу, емансипації, розвитку, кризи, духу часу. Ці наріжні поняття Гегелівської філософії, як і діалектичний метод філософа, аналіз ним родів і мистецьких епох став, очевидно, для Яворського відправним в умовах модерністичної актуалізації самоцінності людини та мистецтва, уваги до внутрішнього світу особистості, поширених прагнень сучасників запропонувати нові ідеї, здатні перетворити світ за законами краси і мистецтва.

Загалом оновлення світового філософського процесу спричинило появу в останній третині XIX ст. у Німеччині та Франції течії під назвою «філософія життя» (Phenomenology of the “Life World”), що її представляли теорії та ідеї А. Шопенгауера, Ф. Ніцше, А. Бергсона та інших. Цей напрям, що досяг найбільшого впливу в першій чверті XX ст., передбачав розгляд усього, що існує на землі, як форму прояву життя. Тому головним у цій філософії виступає багатозначне поняття «життя». Прикметно, що Яворський розглядав його в різних площинах: біологічній (як живий організм), психологічній (своїми характеристиками психічних явищ, як-от: «інстинктивності», «сентиментальності», «імпульсивності»), культурно-історичній

<sup>3</sup> Дослідники відзначали, що, володіючи французькою, німецькою та італійською мовами, Яворський ще в юні роки «вивчав Канта і його послідовників, залишаючись незалежним від кантіанства... Був Яворський певною мірою знайомий і з неогегельянством, читав мислителів «філософії життя» від Шопенгауера до Фрейдера» (Яворський Б. Избранные труды. Ч. 1, Том II. Москва, 1987. С. 20).

(визнанням життя як творчої еволюції, цілісного органічного потоку («пориву») логіки й інтуїції). Адепти «філософії життя» вважали також, що життя як предмет уваги не можна науково вивчити: його можна лише інтуїтивно відчутти, пережити. Тому перевага надавалася не так «наукам про природу» (що передбачають точні вимірювання), як «наукам про дух» – літературу, мову, музику, які оперують поняттями знак, символ, міф, образ. Принципи «філософії життя» певною мірою запозичили різні напрями філософської думки, зокрема ті, що безпосередньо пов'язані з творчістю людини, музикою. Так, в одному з Листів до Буцького Яворський писав: «Музика не є (штучно створене) «витончене» мистецтво, це є повна галузь людського духу» [8, с. 304]. Водночас це сфера, що підлягає виявленню та спеціальному науковому дослідженню «законів, що керують музичним мисленням і виразом», наука, яка «на основі цих законів... будує споруду музичної творчості» [8, с. 263, с. 615–623; 3, с. 131–132]<sup>4</sup>.

Власне, тим законам музичної творчості й присвячені багатоскладове вчення Яворського та теорія Буцького. Попри бурхливі й неоднозначні революційні події, цілісно сформувавшись у своїх основних постулатах у київський період життя учених, їхні базові тези виявляють виразну суголосність із відомими тоді західними модерністичними філософськими теоріями. Зіставлення засадничих ідей французьких, німецьких, австрійських філософів з відомими постулатами Яворського та Буцького свідчить про те, що найближчими для представників тодішньої київської музично-теоретичної школи були ідеї «філософії життя», зокрема представників інтуїтивізму, феноменології та волюнтаризму. Щоправда, попри велике зацікавлення Яворського філософією та наполегливість у її вивченні, погляди вченого не можна вважати ані однозначними, ані стійкими (від вільно орієнтованих на західні ідеї в ранній, зокрема київський, період до відчутно ідеологічно (марксістсько-ленінсько) залежних (у пізній, московський). До того ж стиль викладу думок теоретика відзначався неповідністю, метафоричністю та багатозначністю

<sup>4</sup> Чималий доробок Яворського у сфері наукознавства становлять неопубліковані нариси: «Наука», «О музыкальной науке с точки зрения материалистической философии», «Сущность музыки» (всі 1916); у 1920-му вів курс «Введение в науку о музыке, история музыки», написав нариси «Наука и искусство», «Из чего состоит история музыки» (1920), «Введение в науку о музыке» (1924), «О теоретической науке» (1928) та ін. Дет. про розуміння Яворським суті науки про музику див.: Гнатишин О.Є. До історії української музичної науки: поява методу «радянського музикознавства». *Вісник НАКККіМ*. 2022. № 1. С. 131–132.

вислову, а тому був трудно зрозумілий навіть для колеґ-фахівців. Погляди Буцького сформульовані виразніше, ймовірно через вужчі рамки предметного осягу.

І все ж проглядаються такі паралелі.

Феноменологічна та наукознавча теорії, викладені німецьким філософом-ідеалістом Едмундом Гуссерлем у перше десятиліття ХХ ст. у працях «Логічні дослідження. Частина перша: Прологомена для чистої логіки» (*Logische Untersuchungen. Erster Teil: Prolegomena zur reinen Logik*) (1900), «Логічні дослідження. Частина друга: Дослідження феноменології та теорії пізнання» (*Logische Untersuchungen. Zweiter Teil: Untersuchungen zur Phänomenologie und Theorie der Erkenntnis*) (1901), а також «Філософія як строга наука» (*Philosophie als strenge Wissenschaft*) (1911), «Ідеї для чистої феноменології та феноменологічної філософії. Перша книга: Загальні вступи до чистої феноменології» (*Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie. Erstes Buch: Allgemeine Einführung in die reine Phänomenologie*) (1913), проголосили гасло «назад до суті речей». Ідея «чистої логіки» наукового знання, спрямованої на «чисту» (відділену від буття і практики, а головне – переконань, емоцій) сутність, корелює з увагою Яворського та Буцького до складових елементів музичної тканини як носіїв змісту звукового мистецтва. Що більше, згадана тенденція спричинила зосередження уваги Яворського не просто на ладах, гармонічних поєднаннях, ритмі, формі, а глибше – на мікроєдностях і виникненні поняття інтонації як центрального елемента музичної мови<sup>5</sup>. Саме звуки та їхні логічні взаємовідношення, а тому і комплекси Буцької вважав єдиними безпосередніми даними музики, не допускаючи ніяких інших показників її художньої якості<sup>6</sup>.

Близьким для Яворського було й виділення Гуссерлем чуттєвого сприйняття як первозданного досвіду, основи всякого пізнання. Теоретик музики наголошував, що її сприйняття організовується у процесі розгортання музичного матеріалу кожним окремим його звуком, який треба схоплювати не рефлексивно, як непорушне звучання, а як частку ладу, як певний елемент більшого

<sup>5</sup> У 1923 р. у журналі «Искусство» вийшла друком стаття Яворського «Основные элементы музыки».

<sup>6</sup> Недарма одна з капітальних праць Буцького, видана у Харкові 1928 р., має цю назву («Непосредственные данные музыки (Опыт введения в музыку)»), і рецензенти-сучасники зауважили в ній перевагу аналізу музики «як самої у собі» над показом її як соціального явища.

цілого, в якому він відіграє якусь роль [8, с. 455]<sup>7</sup>. Тільки тоді перед реципієнтом розкриється справжній зміст музичного твору.

Теза Гуссерля про інтенціональність мислення, тобто його спрямованість на об'єкт і, відповідно, свідомість як неодмінне осмислення чогось «відгукнулася» у Яворського положенням про те, що думку не можна «увіпхати в певну форму, бо «думка і є формою... без форми нічого не може існувати» [8, с. 573]. Водночас музикознавець заперечив Гегелівське положення про те, що в мистецтві зовнішнє оформлення, а не думка є суттю творчості: він наголошував, що сутнісною ознакою мистецтва є конструкція мислення творця<sup>8</sup>.

На межі століть у західноєвропейській філософії розвинутих був і інший напрям – волонтаризм, що розглядав волю як справжню сутність усякого буття, вищий його принцип, першооснову дійсності, першоджерело розвитку і пізнання людини. Волонтаризм стимулював виникнення системно завершених концепцій, де духовно-вольове начало виступає основою всього суцього. У текстах Яворського терміни «воля» та споріднені з ним означення («вольове начало», «вольові імпульси» «вольовий вплив», «вольова напруга», «вольова самоорганізація») трапляються дуже часто в його характеристиках типів музичного мислення, стилів епох. Проте, на відміну від філософів, Яворський не трактував волю як вищий принцип буття й у духовному сенсі не висував її на перший план: теоретик вважав волю лише *однією* з психологічних характеристик (іноді навіть суттєвою) характеру мистця (Рахманінова, Скрябіна), принципом його манери письма<sup>9</sup>. Показовим стало його відчуття того, що тогочасне мистецтво перебуває на порозі «грандіозної епохи, характерним принципом якої буде *організованість* (курсив мій – О.Г.) творчої волі», усвідомлення розумом (чи не пристосування, відповідь на потреби?), а не вільне самовиявлення теми творчого завдання [7, с. 161].

Впливи модерністичних філософських течій, особливо інтуїтивізму, помітні також і в поглядах Буцького. Представники інтуїтивізму вважали єдиним достовірним джерелом пізнання (а отже,

альтернативою людського розуму) інтуїцію. Гуссерліанська ідея творення «чистої сутності» інтелектуальною інтуїцією без урахування зовнішніх чинників відгукнулася у Буцького положенням про тісний зв'язок (і навіть «впливання») кожної чергової музичної побудови з попередньою, продиктований якоюсь «внутрішньою необхідністю». Однак та «внутрішня необхідність» зумовлена у Буцького не чим іншим як конкретним музичним мисленням, а отже, втрачає свою самостійність.

У роки палких дискусій у науці про простір і час Яворський успішно втілював ще одну розвинуту тоді ідею не пустопорожності простору, а його «наповнення рухом, полями енергії»<sup>10</sup>. Недарма теоретика найбільше цікавили дві сторони музичного матеріалу – висота і час, що виявилось в інтересі до ладу (як висотного виміру) і ритму (як часового). Отже, музичний твір бачився вченим як розгортання ладу в часі, а його теорія отримала назву ладового ритму.

Аналогічно і Буцькою у своїй теорії синтаксису музичної мови пропонував розуміти музику «як організовану текучість у часі», бо звукову матерію, згідно з ученим, творять не окремі звуки самі по собі, а виразні, яскраво відчутні взаємини між тими чи іншими звуковими комплексами. Що ж до часу в музиці, то Буцькою (як і Яворський) розрізняв метр і ритм, що стало відкриттям у музичній науці.

Із багатьох розвинених і поширених модерністичних філософських теорій початку ХХ ст. особливо близькою тоді для київських музикознавців стала філософія французького філософа лауреата Нобелівської премії (1927) Анрі Бергсона. Її новизну і свіжість оцінили сучасники за працями «Час і вільна воля: Есе про безпосередні дані свідомості» (*Essai sur les données immédiates de la conscience*) (1889), «Творча еволюція» (*L'Évolution créatrice*) (1907), «Духовна енергія» (*L'Énergie spirituelle*) (1919) та іншими. У них відстоювалася думка про життя як становлення, розпочате в результаті початкового «вибуху» («життєвого пориву»), потік якісних змін. Тому життя постає у філософа неперервною творчістю, постійним продукуванням нового. А яку роль у цьому процесі відіграє музика у нових післяреволюційних умовах, пробував відповісти у своїй першій розгорнутій статті з показовою назвою «Музика в творчості життя» Буцькою. У складний бурхливий період він закликав до пізнання музики не за її емоційним впливом на слухача, не у порівнянні з іншими науками, а через неї саму, шляхом аналізу

<sup>7</sup> Б.Л. Яворський – С.В. Протопопову (Лист). Яворський Б. Статті. Воспоминания. Переписка / Ред.-сост. И.С. Рабинович. Изд. 2-е, испр. и доп. Москва : «Советский композитор», 1972. С. 455. Є в доробку Яворського й окремих неопублікованих текст п. н. «Восприятие» (1920).

<sup>8</sup> На цю тему він написав окремі замітки п. н. «Мысль, музыкальное мышление» (1919), а також «Эволюция музыкального мышления от Жоскена до Скрябина» (1927).

<sup>9</sup> У 1931 р. Яворський написав замітки п. н. «Вольове» (1931).

<sup>10</sup> Думки про це викладені вченим у неопублікованій розвідці «Время и пространство» (1927).



її «звукової матерії», адже вона – «мистецтво звукових і часових взаємин. ... мистецтво інтонацій і ритмів» [1, с. 16], що більше – «мистецтво інтонацій та ритмів життя, перетворених на спеціальні звукові символи» [1, с. 17]<sup>11</sup>. Пошуки джерел походження музичної матерії, що їх уперше в українській музичній науці продемонстрував Буцької, виявилися для того часу надто складними. Метафізичний підхід Автора до біологічної ролі звука, з'ясування його соціального значення, до винайдення музичних інструментів як спеціальних джерел звуку не дав чітких відповідей на поставлену проблему (зрештою теоретик і не ставив такої мети), але уможливив: 1) виділення її як вартої спеціальної уваги; 2) увагу до звука як фізичного явища та його джерела – «предмета, що звучить»; 3) переконання, що музична мова – інструмент розуміння, яку творить комплекс звукових символів; 4) погляд на інтонаційність як відношення висоти звука та певного внутрішнього стану людини; 5) твердження, що винайдення музичного інструмента забезпечило постійність та точність висоти звука і стало початком «історичного періоду розвитку музики»; 6) диференціацію метра і ритму [2, с. 3–12].

Як виглядає, Яворському і Буцькому найбільше імпонувала ключова для Бергсона концепція тривання («процесу»), згідно з якою час – не сукупність моментів, а неподільний довгий час, який лежить в основі свідомості. Тим-то музичний твір Яворський тлумачив як сукупність безперервних одночасних і послідовних звукових співвідношень, що творять простір певної музичної форми.

У цьому контексті й розуміння Бергсоном еволюції життя. Для нього вона – вияв «життєвого пориву», що є рушієм еволюції. Та ідея «життєвого пориву» («імпульс до діяльності»), очевидно, надихнула й Буцького на розкриття логіки процесу розгортання музики [1, с. 15]<sup>12</sup>, бо основою і суттю «архітектоніки музичного твору» він вважав процесуальність, довгий ланцюг тематичних побудов, що у міру їх сприйняття синтезуються у свідомості слухача в завершений образ твору.

Бергсонові ідеї щодо плинності, часу, духу, творчості ці вчені доповнили корпус ідей, сприйнятих від Гуссерля. Так, положення француза про інтуїцію як містичний акт осягнення буття знайшло свій відбиток у розвитку Яворським

поняття «внутрішнє слухове налаштування» як вихідної організації творчого мислення. На думку Яворського, воно вище за безпосереднє (інтуїтивне) образне сприйняття Світу, бо є свідомим (контрольованим людиною) і предметно орієнтованим. Загалом творчість Яворський трактував як музичне мислення, можливість мисленням створювати певну звукову активність. Це корелює з Бергсоновим поясненням творчості як аналогії природно-біологічним процесам на протигагу технічному раціоналізмові.

Ідея внутрішньої енергії в теорії Яворського проявила себе як «енергетичне наповнення» між нестійкістю і стійкістю. Тому мелодія у вченого постала як розгортання в часі потенційної енергії певного ладу. Це співпало й з поглядами швейцарського музичного теоретика Е. Курта («Основи лінійного контрапункту: Вступ до стилю і техніки мелодичної поліфонії Баха» (*Grundlagen des linearen Kontrapunkts: Einführung in Stil und Technik von Bachs melodischer Polyphonie*)) (1917), котрий розумів мелос не як «просте зіставлення тонів, а як їх первинний неперервний зв'язок на основі внутрішньої енергії звукового потоку» [4, с. 249]<sup>13</sup>.

Бергсонове трактування матерії як сукупності образів корелює з розумінням Яворського образності в музиці: він вважав, що музика має справу з образами узагальнюючого характеру, які відображають не стільки конкретні факти чи явища, скільки життєві процеси. Про це, ймовірно, йдеться в його неопублікованому тексті «Проблема музыкального образа» (1916), «Музыкальные образы у Шопена» (1920).

Модерністичні погляди швейцарського мистецтвознавця, теоретика та історика мистецтва Генріха Вельфліна (1864–1945) («Основні поняття історії мистецтв: Проблема еволюції стилю в новітньому мистецтві» (*Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst*)) (1915), також, як виявляється, корелюються з ідеями Яворського. Ймовірно, близькою для музикознавця була ключова позиція прихильника формального методу, що полягала в переконанні, що твір мистецтва можна зрозуміти лише через форму, яка цінна сама по

<sup>11</sup> У 1920-му Яворський написав нарис «Символи в музиці».

<sup>12</sup> Цікаво, що ім'я Анрі Бергсона (поряд з іменами Маха, Авенаріуса) Буцької згадав уже у першій своїй великій статті «Музика в творчості життя».

<sup>13</sup> Показово, що у 1930 році (напередодні появи друком російського перекладу праці у 1931) Яворський написав «критику теорії Е. Курта за його книгою «Основи лінійного контрапункту» (Яворський Б. Статті. Воспоминания. Переписка / Ред.-сост. И.С. Рабинович. Изд. 2-е, испр. и доп. Москва : «Советский композитор», 1972. С. 651). Ймовірно, в тому ж («марксієвсько-ленінському») ключі були написані й нариси «Реалізм в музиці», «Коллективный стиль как принцип организации музыкального мышления» (1933).

собі як вираз людського духу. Недарма й історію образотворчого мистецтва Вельфлін трактував як історію духовних станів людини. Подібно й Яворський відстоював «історію без імен», тобто бачив історію музики як періодичну зміну змісту (форми), характеру музики. Однак якщо для Вельфліна визначальною для стилевих змін була зовнішня форма творів мистецтва, то для Яворського – внутрішня енергія збудження-гальмування. Це проявилось у Вельфлінівському застосуванні для характеристики стилів мистецтва п'яти пар понятійних протиставлень. А саме: лінійність – мальовничість; площина – глибина; закритість – відкритість; множинність – єдність. Тоді як у Яворського – в емоційно насичених «енергетичних» характеристиках стилю музики епох: він оперував поняттями «темпераментність», «пристрасність», «емоційність», «воля» та ін. Отже, стилі в музиці отримали у Яворського такі визначення, як: моторний, галантний, сентиментальний, брильянтний та ін.<sup>14</sup> Це свідчить про те, що головним критерієм для Яворського була зміна мислення людини та її емоційного сприйняття світу<sup>15</sup>.

Виявлені паралелі в концептуальних поглядах чільних представників Київської музично-теоретичної школи перших десятиліть ХХ ст. та визначальних західноєвропейських філософів цієї доби вказують на те, що музикознавча думка в Україні на початку свого становлення була невіддільною від європейських філософських тенденцій. Перебуваючи в одному інтелектуальному полі, київські теоретики не тільки органічно сприймали авангардні ідеї західних філософських проєктів як близькі й зрозумілі. Вони успішно втілювали їх у новій тоді сфері – науці про музику.

Встановлення радянської влади в Україні доволі скоро обірвало природний процес формування національної державності й відповідних їй духовних процесів. Значна частина інтелігенції була змушена емігрувати в Росію. Яворський та Буцький вірили в розвиток своїх ідей і після переїзду відповідно до Москви та Ленінграда, бо на початку їм вдавалося продовжити розпочаті в Києві наукові дослідження. Та незабаром, з приходом 1930-х років, теорію Б. Яворського

вже критикували за її немарксістськість, не сприймаючи збагаченого модерними філософськими ідеями й мистецькими новаціями, світоглядного підходу вченого до вивчення власне музики та її природи (без обов'язкового тоді врахування її широких суспільно-культурних основ (базису) і потреб, на що тоді спрямовувалася відмінна від класичної музикології галузь – радянське музикознавство) [3, с. 130–136].

Дещо пізніше подібне нерозуміння спіткало й ідеї Буцького (на той час уже доктора мистецтвознавства) у Ленінграді (тепер Санкт-Петербурзі). Його монографія «Структура музичного твору»<sup>16</sup> була охарактеризована як «глибоко порочна, ідеалістична за своєю методологією, антиісторична в підході до музичних явищ, така, що насаджує формалізм у галузі музичної теорії», «антипатріотична» [4, с. 330].

Несприятливі для розвитку незалежної науки умови зумовили такий стан української (і не тільки) музикології, що після перспективних ідей Яворського і Буцького інші авангардні погляди не з'являлися. Наприкінці 1920-х авангард в Україні, взорований на кращих традиціях Сходу і Заходу, продукуючи передові ідеї в науці про музику, припинив свій розвиток: мистецтво і наука про нього зазнали жорсткої політизації, що в 1932 р. призвело до утворення єдиної ідеологічної платформи – соціалістичного реалізму [6, с. 59].

Отож, паралелі у поглядах західноєвропейських філософів-модерністів та чільних представників Київської музично-теоретичної школи в переломний період української (і європейської) історії дозволяють побачити спільне для них нове розуміння буття і нове розуміння смислу історії. Яворський і Буцький як неабиякі інтелектуали відчували себе частиною загальноєвропейського філософського дискурсу, «діалог» із яким передбачав співвіднесення їхніх думок із інонаціональними ідеями. Такі процеси характерні для періоду соціально-політичної нестабільності, нівеляції традиційних культурних пріоритетів, що вела до узгодження старих і нових філософських смислів. Незважаючи на своє інонаціональне коріння та походження (Яворський – син поляка та українки, уродженець Харкова, Буцький – росіянин із Орловщини), ці вчені багато років життя (перший загалом понад тридцять, другий – понад двадцять) віддали служінню українській культурі і науці у

<sup>14</sup> Про це, мабуть, у його неоприлюднених текстах п. н. «О темпераментности, сентиментальности, этикетности» (1939), «Темпераментность», «Взволнованность», «Подготовка эмоционально-психологической эпохи» (усі 1940).

<sup>15</sup> Історична концепція Яворського викладена ним у замітках «Эпохи в музыкальном искусстве», «История фаз» (обидві 1921), «Об эпохах и различных видах искусства» (1923) та ін.

<sup>16</sup> Буцький А.К. Структура музыкального произведения: Теоретические основы анализа музыкальных произведений. Ленинград; Москва : Госмузиздат, 1948. 257 с.

змішаному середовищі київських митців. Тим-то демонстрували властивий часу універсалістський спосіб філософування, за яким наголошувалася єдиність «всесвітнього філософського процесу як виразу єдності людського роду і культури» [5, с. 166], найвиразніше репрезентована свого часу Гегелем. Вільні в маніфестації своїх поглядів та ідей у перший період розвитку авангардизму, Яворський і Буцькой у 1920-і роки піддалися впливу великих культурно-ідеологічних програм, пов'язаних із приматом комуністичної світоглядної системи: віра в привнесення більшовицькою революцією відчутних новацій у мистецтво спричинила появу розвідок «на потребу часу». Тому все менш помітними стають у них (особливо в листуванні Яворського) прикмети українського філософування, а саме: істину проголошує слово (мова дослідження), а не образ; увага до феномена

свідомості і духу; домінування персоналізму над колективним суб'єктом у творчій репрезентації світу, метафізичність. Проте наукові теорії Яворського і Буцького, сформовані у загальних рисах у Київський період життя, несуть печать українського буття і світогляду, наповнені сенсами, які в них домінують і які безпосередньо вплинули на напрям і спосіб їхнього мислення. В умовах буремного переходу до іншої доби, інакшої (ідеологізованої) культури Яворський і Буцькой, попри значні труднощі політичного, економічного, соціального, культурного характеру, започатковували у Києві українську музичну науку як явище (з її спеціальними науковими інституціями – Народною консерваторією, Музично-драматичним інститутом імені Лисенка з його музично-науковим відділом), прагнучи сформуванню її ідейний базис на найновіших західноєвропейських модерних підвалинах.

#### Література

1. Буцкий Ан. Музыка в творчости життя. *Музыка*. 1923. Ч. 1. С. 14–18.
2. Буцькой Ан. Походження музичної матерії. *Музыка*. 1923. Ч. 6–7. С. 3–12.
3. Гнатишин О.Є. До історії української музичної науки: поява методу «радянського музикознавства». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 1. С. 130–136.
4. Гнатишин О. Історичний вимір українських музично-історичних концепцій. Львів : Видавництво Львівської політехніки, 2018. 600 с.
5. Лисий І. Національно-культурна ідентичність філософії: сім наближень до теми. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2013. 179 с.
6. Федорук О. Український авангард. Перетин знаку: Вибрані мистецтвознавчі статті. Кн. перша: Історія та теорія мистецтва. Постаті. Народна творчість. Київ : Видавничий дім А+С, 2006. С. 9–68.
7. Яворский Б. Избранные труды. Ч. 1. Москва : «Советский композитор», 1987. 366 с.
8. Яворский Б. Статьи. Воспоминания. Переписка / Ред.-сост. И.С. Рабинович. Изд. 2-е, испр. и доп. Москва : «Советский композитор», 1972. 711 с.

#### References

1. Butskiy An. (1923). Muzyka v tvorchosty zhyttia. *Muzyka*. Ch. 1. S. 14–18.
2. Butskoi An. (1923). Pokhodzhennia muzychnoi materii. *Muzyka*. No. 6–7. S. 3–12.
3. Hnatyshyn O.Ye. (2022). Do istorii ukrainskoi muzychnoi nauky: poiava metodu «radianskoho muzykoznavstva». *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. № 1. S. 130–136.
4. Hnatyshyn O. (2018). Istorychnyi vymir ukrainskykh muzychno-teoretychnykh kontseptsii. Lviv: Vydavnytstvo «Lvivskoi politekhniki». 600 p.
5. Lysyi I. (2013). Natsionalno-kulturna identychnist filosofii: sim nablyzhen do temy. Kyiv: Vydavnychiy dim «Kyievo-Mohylianska akademiia», 179 s.
6. Fedoruk O. (2006). Ukrainskyi avanhard. Peretyyn znaku: Vybrani mystetstvoznachchi statii. Kn. persha: Istoriia ta teoriia mystetstva. Postati. Narodna tvorchist. Kyiv: Vydavnychiy dim A+S. S. 9–68.
7. Yavorskiy B. (1987) Izbrannye trudy. Ch. 1. Moskva: Sovetskiy kompozitor. 366 s.
8. Yavorskiy B. (1972). Stati. Vospominaniya. Perepiska. Moskva: Sovetskiy kompozitor. 711 s.

**Oksana Hnatyshyn** – Candidate of Art Studies, Associate Professor of the Department of General and Specialized Piano, Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko

#### Philosophical currents of modernism and the first Ukrainian musical theories

*The article indicates some signs of the first decades of the twentieth century, associated with the transformation of philosophical views. Changes were manifested in the emergence of fundamentally new branches of knowledge, focused on a person, his essence, freedom of creative self-expression. The young Ukrainian the science of music was looking for its self-determination, subjectal encroachments, principles of ideological development, appropriate approaches and methodology. Significant influence in this case had the latest Western trends. The comparison of the most common Western European philosophers with the well-away ideas of the first professional musicologists who worked then in Kiev proves*

*their connection. In the teachings on musical thinking and the structure of musical language, leading figures of the then Kyiv Music and Theoretical School B. Yavorsky and A. Butsky consciously or intuitively embodied the ideas of many modernist philosophers recognized in the West (especially E. Husserl, A. Bergson, V. Welflin). This proves that the first professional music experts in Ukraine in an ambiguous period of Ukrainian history were not only in the intellectual field of Western European philosophical thought, but on its basis developed their own promising scientific theories.*

**Key words:** *Kyiv Music and Theoretical School, Western European Modernist Trends, conceptual ideas.*

УДК 008:75

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2022-48.03>

## ВІЗАНТІЙСЬКИЙ ХОР АНТОНОВИЧА В УКРАЇНСЬКИХ ПОЛІТИЧНИХ АКЦІЯХ: ЗНАЧЕННЯ І РИЗИКИ

**Уляна Граб** – доктор мистецтвознавства, професор кафедри музичної медієвістики та україністики, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка  
<https://orcid.org/0000-0002-1352-1951>

*Досліджується діяльність Візантійського хору М. Антоновича у повоєнні десятиліття у світовому культурно-мистецькому середовищі. На підставі опрацювання іноземної та української періодики того часу, архівних матеріалів особового походження, а саме епістолярію та щоденника М. Антоновича, які знаходяться в його архіві в Інституті церковної музики УКУ (Львів), розглядається участь хору у різних мистецьких заходах та реакція на них у пресі. Участь Візантійського хору у політичних українських акціях на честь роковин Є. Коновальця засвідчує, що, незважаючи на нагляд радянських спецслужб, М. Антонович розумів велике політичне значення у таких заходах української музики, яка була потужним фактором національної ідентифікації українців в еміграції і кожного разу стверджувала оригінальність і самобутність української музики у світі.*

**Ключові слова:** М. Антонович, Візантійський хор, еміграція, радянські спецслужби.

Візантійський хор, який постав завдяки зусиллям українського музиколога і диригента Мирослава Антоновича, відіграв особливу роль у збереженні і пропагуванні української музики у західному повоєнному світі. У десятиліття «холодної війни», коли в Радянській Україні церковний спів не звучав і багатостолітня традиція завмерла, на Заході Візантійський хор тріумфує у найбільших концертних залах Європи й Америки, зберігаючи наші традиції в культурній пам'яті Заходу співаками-голландцями. До вивчення феномену цього хору у різних аспектах зверталися Г. Карась, Є. Лазаревич, І. Червінський. Пропонована стаття розглядає діяльність хору в повоєнні десятиліття у культурно-мистецьких заходах та українських політичних акціях з позиції її політичного значення для збереження національної музичної ідентичності. Послідовне пропагування української музики – церковної, народної, класичної – в умовах холодної війни і спростування радянських стереотипів, які насаджувалися роками в західному суспільстві і утотожнювали російську і українську культуру, паразитуючи на історії, культурі та мистецтві останньої, стало одним з головних завдань Мирослава Антоновича, його **політикою в мистецькому вимірі**.

Передісторією Візантійського хору був хор Духовної семінарії Кулемборга, яку в 1951 році розформували, а семінаристи пороз'їжджалися по світу [1]. Як альтернатива хору семінаристів виникла думка створити новий хор під патронатом Голландського Апостоляту З'єднання – товариства, створеного за ініціативи Митрополита Андрея Шептицького, зокрема для допомоги Українській католицькій церкві та налагодження

порозуміння між православною і католицькою церквами. Ідею створення хору, головною місією якого мало стати виконання Літургії візантійського обряду, підтримав голова Товариства о. митрат Антоній Сміт, і розпочалася підготовча праця. 24 січня 1951 року було розміщене оголошення в місцевій газеті із запрошенням стати учасниками Утрехтського Візантійського хору, і через кілька днів почали надходити перші листи від бажаючих. Частина з них хотіла стати учасниками хору через його церковне спрямування, інша бажала виявити свої можливості у мистецькому колективі, ще хтось пам'ятав виступи хору семінаристів із Кулемборга і бажав співати під орудою талановитого диригента. 9 лютого 1951 року було затверджено статут Утрехтського Візантійського хору (УВК), а з ним і дату його офіційного постановлення. Подальша праця пішла у двох напрямках: загальні репетиції чи «проби» хору й індивідуальні заняття з постановки голосу, безкоштовно та у вигідний для кожного час. Нот не мали, і тексти треба було переписувати у голландській транскрипції, але помалу праця зрушилася з місця. Стати членом хору вимагало великої посвяти – більша частина вільного часу хористів проходила в концертах і поїздках, та, як ухвалили співаки, рішення стати членом хору повинна була стовідсотково підтримати дружина. Співаки мусили змінювати свій робочий графік, часто відробляючи позаурочно. В хорі були представники різних професій і соціальних станів – бухгалтери, поліцейські, банкіри, чиновники, студенти, торгові агенти, робітники, але всі вони вважали себе рівноправними учасниками хору. Окрім загальних репетицій («проб») хору, М. Антонович

відразу запровадив індивідуальні безкоштовні уроки співу для хористів у зручний для них час. Для індивідуальних занять потрібне було приміщення, винаймати зал із фортеп'яно було дорого, і Антонович разом зі співаками облаштовує невеликий льох-пивницю, що знаходиться біля міської Ратуші – маленький, кілька метрів вздовж і впоперек, покритий вологим цементом і пліснявою, у якому не було ні вікон, ні світла, ні опалення. Звукоізоляція, освітлення, фарбування стін, ремонт долівки – гроші йшли з кишені Антоновича, але з 1954 по 1958 роки індивідуальні уроки і загальні репетиції хору відбуваються у власними руками відремонтованому приміщенні.

Популярність хору швидко зростала, лише за 1951 рік хор відспівав 16 Літургій і вісім концертів: зранку виконувалася Літургія в церкві, а після обіду або ввечері – концерт у іншому приміщенні. Під кінець 1951 року до літургійного репертуару хору Антонович ввів українські колядки, і на Різдво 1952 року в Утрехті відбулася радіопередача «Різдво в Україні» (соло в колядці «Не плач, Рахиле» виконував сам Антонович). Цікаво, що хор виконував Літургії не лише у католицьких, але й у протестантських церквах, в яких дозволялося співати і «світську» музику. 30 травня 1952 року на національному святі Дня королеви у Роттердамі Візантійський хор виступав у протестантській церкві і спів українських пісень голландськими співаками в протестантській церкві Антонович вважав сенсацією!

Повний перелік творів репертуару Візантійського хору свідчить про два великі тематичні блоки, які традиційно становили два відділи концерту: у першому звучала духовна музика – «Плотію уснув», «Милость Мира», «О тобі радується», «Ектенія» київського напіву, твори Бортнянського, Березовського, Дилецького, Веделя, духовні піснеспіви в обробці М. Антоновича, А. Гнатишина, І. Лаврівського, Новохацького, О. Кошиця, М. Леонтовича, К. Стеценка, З. Лиська та ін. В другому відділі звучали обробки українських народних пісень М. Антоновича, І. Вовка, Л. Ревуцького, М. Леонтовича, А. Гнатишина, С. Людкевича, українські колядки та твори українських композиторів, зокрема «Стоїть Кавказ» К. Стеценка, «Золоті зорі» О. Нижанківського, «Гей, браття-опришки» А. Кос-Анатольського, «Карпати» І. Шамо, «Над Прутом у лузі» С. Воробкевича, «Каменярі» С. Людкевича, «Засяло сонце» І. Недільського, «Садок вишневий» А. Гнатишина, «Прометей» К. Стеценка, «Було колись в Україні» М. Лисенка, «Пролог» до поеми «Мойсей» Івана Франка та хор «Живи, Україно» М. Антоновича.

В репертуарі хору були також голландський та український національні гимни, а також «Боже великий, єдиний» М. Лисенка. Західна музика була представлена месою Жоскена Дебре «Mater Patris», фрагментами із Симфонії № 9 Л. Бетховена та «Фауст-симфонії» Ф. Ліста, «Тріумфом Афродіти» К. Орфа.

З голландської преси виразно видно, наскільки тотожними були для голландців українська та російська культура: довший час хористів називали «російськими співаками», «нідерландським чоловічим хором з російським репертуаром», дивувалися, як голландцям зуміли прищепити «російський хоровий спів» тощо і подолати цей ментальний стереотип було дуже непросто. Так, один з рецензентів газети «Trouw», захоплюючись виконанням Єктенії київського напіву, у якій промовляло «серце східної церкви», пише: «Утрехтський хор звучить так, як, мабуть, співали колись у самій Росії» [6, с. 1].

Українська еміграційна преса захоплено вітала успіхи хору, висвітлюючи його концерти і підкреслюючи його культурну пропагандистську місію.

У паризькій газеті «Українське слово» рецензент зворушено писав:

«Ми не можемо стриматись від висловлення щастя, яке ми відчули, коли після неповторної Марсельези, після маєстатичного голландського гимну пролунало “Ще не вмерла Україна”, і вся добірна публіка з амбасадорами, баронами, професорами, міністрами й іншими достойниками стояли струнко, віддаючи честь гимнові нашої поневоленої Батьківщини, якої духа перемогою можемо назвати і цей концерт і саме існування цього єдиного в історії хору» [7, с. 1, 6].

Найбільшою сатисфакцією для Антоновича було публічне визнання українського характеру церковного співу, народних пісень, навіть озвучення слова «український» викликало переконання у важливості тої місії, яку виконує його хор для України. Коли під час одного з концертів один з дуже впливових членів управи голландського Апостоляту З'єднання «за переконаннями “здецидований русофіл” у вступному слові сказав, що хор співає українські пісні, в цьому моменті це здавалося мені одним з найбільших моїх досягнень» [8, с. 158], – писав Антонович [8, с. 158].

1958 рік знаменний аудієнцією в голландській королеви, яка погодилася прийняти у себе українську делегацію, в тому числі й Візантійський хор, а мета аудієнції – висловити вдячність королеві за її прихильну політику щодо українських біженців. 3 травня 1958 року Візантійський хор співав біля королівської палати у Сусдейку перед королевою

Юліанною, принцесами Беатрікс і Марейке. Опісля було чаювання, вишиванки від української делегації і «Многая літа» для королеви. Спробуємо собі уявити, наскільки важливою була ця подія для бездержавних українців, які знайшли підтримку і прихисток у Голландії! Великим було розчарування Антоновича, коли голландська преса дуже скупо висвітлила знаменну для українців подію, а один журнал, опублікувавши фото королеви з українцями в народних строях, назвав останніх угорськими біженцями.

У 1959 році гастролі у Бельгії та Італії – Візантійський хор співає Службу Божу в церкві св. Петра в Римі і великий концерт у залі римського Капітолію, після чого має честь бути присутнім на приватній аудієнції у Папи Івана XXIII. На цьому концерті вперше виконали «Воскресні Тропарі» З. Лиска, написані спеціально для цього хору, які посядуть постійне місце в репертуарі. Концерт розпочався виконанням італійського, голландського та українського – «Ще не вмерла Україна» – гімнів у величому залі Капітолію!

«Публика була дуже особлива: кардинали, єпископи, дипломати різних країн і маленька горстка українців-вибранців, а всі у святкових строях: церковні достойники в пурпурових шатах, а дипломати в чорному. Сливє всі, здавалося, прийшли на концерт з обов'язку і вижидали радше кінця, чим початку імпрези», однак до кінця концерту стримані оплески перейшли в овації і під «Коломийки» А. Гнатишина «усі в залі забули повністю про свої достоїнства і високі уряди і мало що не підтанцювали під рвучкі ритми української пісні» [8, с. 213]. «Тріумфом української пісні на Капітолію» назвав цей концерт Антонович.

Чужоземна преса захоплювалася «слов'янським» характером звучання хору, його глибокою тембральною барвою, яка так різнилася від західної виконавської традиції, українська підкреслювала неоціненне значення хору для промоції української музики на Заході. Українські «Вісті» після концерту хору у Льєжі написали: «Майстерний спосіб виконання пісень, гнучкість звучання, прекрасна динамічність, універсальність репертуару виявили, що хор з Утрехту є одним з найкращих хорових українських (!) виділення моє – У.Г.) ансамблів в Західній Європі» [9, с. 2].

Серед численних концертів хору особливими для української спільноти були виступи, пов'язані з вшануванням пам'яті Євгена Коновальця на цвинтарі в Роттердамі. Хор питомців Української духовної семінарії з Кулемборга під орудою Антоновича кожного року співав поминальну пана-

хиду на могилі полковника Євгена Коновальця на цвинтарі Кросвік у Роттердамі (вперше у такій імпрезі М. Антонович брав участь у десятиліття від дня смерті Коновальця, на початку червня 1948 року, і виконував соло у «Плотію уснув») [12, с. 8]).

Євген Коновалець – перший Голова ОУН – загинув 23 травня 1938 року у Роттердамі від вибуху бомби, злочин був організований радянськими спецслужбами НКВС. Атенат виклика велике обурення, нідерландська поліція дуже відповідально поставилася до розслідування злочину, хід якого постійно висвітлювався нідерландською пресою [13, с. 930–956], і смерть Є. Коновальця актуалізувала українське питання, пов'язане з ОУН. Одна з віденських газет, коментуючи загибель Є. Коновальця, писала: «Починаючи з 1923 року Голландія є одним з центрів НКВС. В очах Москви Голландія є просто ідеальною оперативною базою для агентури НКВС, яка має своїх агентів у голландських профспілках та робітничих товариствах» [14].

З 1950 року Служби розвідки переформатованого КДБ були акредитовані Міністерством закордонних справ Нідерландів, розміщені в посольстві СРСР як «нормальні» дипломати, і офіційно працювали в посольстві Радянського Союзу в Гаазі. Нідерландські спецслужби намагалися запобігати їхній діяльності, але зазвичай це відбувалося тихо, щоб не обтяжувати двосторонні дипломатичні відносини між Радянським Союзом і Нідерландами [15]. Отож присутність радянського «невсипущого» ока була відомою, а для українців, які емігрували під час війни як політичні біженці, – і тривожною. Для Антоновича ця тривога не була безпідставною.

У серпні 1950 року зовнішня розвідка Міністерства державної безпеки СРСР була повідомлена, що з 1948 року в голландському містечку Кулемборг біля Утрехта в католицькому монастирі відкрився філіал «Руссікума»<sup>1</sup> (католицького навчального закладу у Римі, організованого папою Пієм XI у 1929 році з метою збереження і захисту віри в Радянському Союзі, що готував священників візантійського обряду) з метою спеціальної підготовки молодих українців – католицьких і уніатських священників – для виконання місії в Радянській Україні [16]. Відповідальними за цю місію нази-

<sup>1</sup> «Руссікум» (лат. Pontificium Collegium Russicum) – католицький навчальний заклад у Римі, організований папою Пієм XI у 1929 році з метою збереження і захисту віри в Радянському Союзі, який готував священників візантійського обряду.

вають єпископа Івана Бучка<sup>2</sup> – до війни ректора й організатора Малої семінарії у Львові, о. митрата Василя Лабу<sup>3</sup> – засновника і ректора Української духовної семінарії в Гіршберзі, та о. митрата Олександра Малиновського – віце-ректора Львівської семінарії, ректора семінарії в Гіршберзі<sup>4</sup>. Оскільки радянські спецслужби вважали ліквідацію УГКЦ одним зі своїх головних оперативно-службових досягнень повоєнного періоду, увага до цієї інформації була особливою. УГКЦ вважали «потенційною агентурою Ватикану і опорною базою українських націоналістів» [16], а особу Йосипа Сліпого в заслання за кількома справами «розробляло» до двох десятків агентів.

Зі всіма духовними особами, згаданими у донесеннях, а також з митрополитом Андреем Шептицьким М. Антонович листувався в еміграції, бо був близько з ними знайомий ще з часів навчання у Малій семінарії Львівської богословської академії, ректором якої був Йосип Сліпий. Їхня перша зустріч на Заході відбулася 1969 року в німецькому Ганновері, де Блаженніший відправляв Службу Божу за участю *Візантійського хору* під управою М. Антоновича. На запрошення Й. Сліпого *Візантійський хор* Антоновича співав на посвяченні церкви св. Софії, головної української святині в Римі. Саме Йосиф Сліпий запросив М. Антоновича викладати церковну музику в заснованому ним 1963 року Українському католицькому університеті імені св. Климента Папи (УКУ) в Римі, де планував організувати Інститут церковного співу та музики. 1969 рік – зустріч із Патріархом Йосифом Сліпим у Німеччині: хор співав 20 і 21 вересня 1969 року Службу Божу в Ганновері й Гільдесгаймі та дав на честь гостя окремий концерт. Ще одна зустріч із Патріархом Йосифом Сліпим відбудеться в листопаді 1976 року, коли він відвідає Голландію: велична

<sup>2</sup> Іван Бучко (1891–1974) – архієпископ української греко-католицької церкви 13 грудня 1947 р. іменований апостольським візитатором українців-католиків у Західній Європі. В роках 1923–1928 був професором Богословської Академії у Львові, перший ректор і організатор Малої Семінарії від 1922 р.

<sup>3</sup> Василь Лаба (1887–1976) – священник, доктор богослов'я, дійсний член НТШ. У 1926–1932 рр. був віце-ректором Львівської семінарії. У 1945 р. емігрував на Захід, став засновником і ректором Української духовної семінарії у Гіршберзі, з 1950 – генеральний вікарій Едмонтонської єпархії в Канаді. Й. Сліпий високо цінував В. Лабу як душпастиря та богослова і був з ним у товариських стосунках.

<sup>4</sup> Олександр Малиновський (1889–1957) – священник, у 1926–1937 рр. – віце-ректор Львівської семінарії, у 1946–1950 рр. – ректор Української католицької семінарії у Гіршберзі. З 1950 р. – генеральний вікарій апостольського візитатора Івана Бучка у Великобританії, з 1954 р. – домашній прелат Папи Пія XII.

Служба Божа за участю Патріарха в кафедральному соборі Утрехта зібрала українських вірних з Голландії, Бельгії та Франції. Після Служби у проповіді Патріарх Йосиф привітав *Візантійський хор* з 25-літнім ювілеєм, відзначивши його особливі успіхи, а потім відбулася урочиста вечора в присутності української громади й *Візантійського хору*. Квіти Патріархові на знак вдячності подарувала 13-літня донька диригента Мирослава Антоновича. «Це була одинока людина на світі, – писав у своїх спогадах Антонович, – до якої я почував не тільки подив, але безмежну пошану та емоційний зв'язок, що його звичайно означають профанованим сьогодні словом “любов”» [17, с. 200].

Сьогодні відомо, як радянські спецслужби активно працювали проти закордонних центрів УГКЦ, про що свідчить, зокрема, операція «Конклав» з дискредитації Йосипа Сліпого: доповідна записка про хід цієї операції була направлена особисто першому секретареві ЦК КПУ В. Щербицькому 9 лютого 1988 (!) року. Тому безсумнівно, що всі особисті контакти Й. Сліпого, в тому числі й з М. Антоновичем, пильно відстежувалися.

Ще одна постать, з якою М. Антонович був знайомий і яка не могла не викликати зацікавлення радянських спецслужб, – це сотник армії УНР Модест Семирозум, один з командирів бою під Крутами. 10 березня 1952 року, після служби у великій парохіальній церкві Гільверсуму, Антонович записує у своєму щоденнику: «... у церкві було кількох українців, а між ними полковник Семирозум з родиною. Після Літургії при каві згадали старі часи» [8, с. 17].

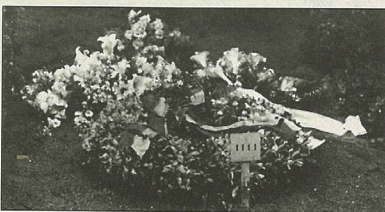
Життєва історія М. Семирозума нелегка і донедавна мала багато білих плям. Вийшовши за кордон після приходу більшовиків 1939 року, він потрапляє у руки гестапо і до закінчення війни перебуває у концтаборі в Австрії. Разом з донькою, котра вийшла заміж за голландця, він переїжджає в Голландію, у м. Гільверсум, там стає співзасновником Об'єднання українців у Голландії, кількаразово вибирався головою цієї організації, очолював Союз українських ветеранів Голландії [18]. Саме Модест Семирозум був одним з організаторів зустрічі очільників трьох націоналістичних організацій: С. Бандери, А. Мельника і Д. Ребет під час ювілейних урочистостей, присвячених двадцятиліттю пам'яті Коновальця на його могилі на цвинтарі Кросвік у Роттердамі.

Відзначення 1958 року двадцятиліття пам'яті Євгена Коновальця було особливим – вперше в урочистостях, на які з'їхалися українці з різних країн Європи і навіть з-за океану, брали участь Степан





I. VAN RIJN



SPANNESTAD FOTOGRAFIEF

De herdenking van de moord op Konovalets, twintig jaar na de moord. Op de Rotterdamse begraafplaats Crooswijk sprak Stefan Bandera gloedvolle woorden aan het graf van Konovalets (links)

jaarde geheim agent in zijn terugblik. Soedoplatov werd overweldigd door Parijs, schrijft hij in zijn memoires, maar belangrijker is het om de tijdsperiode te laten inwerken. Begin 1936 gaan het toekomstige slachtoffer en zijn aanstaande moordenaar samen op reis. Er heerst een algemene staking en Konovalets 'moest me naar Versailles brengen voor het middagmaal omdat alle restaurants in Parijs gesloten waren'. Een prachtig beeld: in de roerige Franse

(met de bom) kreeg, schrijft Soedoplatov, een omslag met een traditionele Oekraïense versiering. Waren er toen dan, is de kritische lezer geneigd zich af te vragen, winkels buiten de Sovjetunie die chocolade verkochten in originele verpakking? Of kostte het de Russische geheime dienst geen moeite dat papier na te maken? Gezien de afloop riep het presentje geen argwaan op. Zo goed georganiseerd was het plan dat de technicus die de bom samenstelde op het schip met Soedoplatov naar Rotterdam meereisde. 'Hij stelde de bom in, tien minuten voor ik het schip verliet.' Het enige probleem bestond er nu nog uit dat agent Soedoplatov het mechanisme van het cadeau op het juiste moment in werking moest stellen. Er zijn bommen die te vroeg afgaan.

Op zijn tocht naar Rotterdam had Soedoplatov behalve

scheid nam van de Oekraïense vrijheidsstrijder een geweldige ontploffing. Hij holde naar het spoorwegstation en nam de eerste de beste trein naar Parijs. Maar hij bleef niet in die trein zitten. Soedoplatov stapte vlak voor de Nederlands-Belgische grens uit (Roosendaal!), lunchte er, stak de grens over per taxi, waar de douaniers geen acht sloegen op zijn Tsjechische (!) paspoort, kwam in Brussel terecht waar hij een volgende trein naar Parijs nam.

De eerste nacht in Parijs nam Soedoplatov geen hotel, 'omdat de Nederlandse stempels in mijn paspoort de politie op een spoor zouden kunnen brengen. De contraspionage zou iedereen kunnen controleren die Frankrijk vanuit Holland binnenkwam.' Hij liep langs de boulevards en ging een bioscoop in om de tijd te doden. 'Vroeg in de morgen, na uren wandelen, liep ik bij een kapper naar binnen om me te laten scheren en mijn haar te laten wassen.'

Soedoplatov reisde door naar Spanje, waar hij doorging voor een Poolse vrijwilliger in de strijd tegen Franco. Daarna begint hij een volgend hoofdstuk met de mededeling dat hij tijdens zijn verblijf in Barcelona voor het eerst Ramon Mercader del Rio ontmoet, de toekomstige moordenaar van Trotski.

De dood van Konovalets had voor Moskou nog een gunstig bij-effect, omdat de Oekraïense Nationalistische Organisatie in twee rivaliserende fracties uiteenviel, een geleid door Bandera. Volgens Soedoplatov werd Baranowsky in 1943 door Bandera doodgeschoten.

**M**et Stepan Bandera zelf liep het ook niet goed af. Hij sprak op 23 mei 1958 op de Rotterdamse begraafplaats Crooswijk gloedvolle woorden aan het graf van zijn voorganger. Eens zou Oekraïene vrij zijn. Het was de herdenking van de moord op Konovalets, twintig jaar eerder. Oekraïeners stonden in nationaal kostuum rondom de spreker, zoals een foto laat zien. Wat Bandera niet wist, maar wellicht vermoedde, is dat de KGB al bezig was met de organisatie van zijn dood. Een plan om ter plekke een bom te laten exploderen, moest om technische redenen worden afgelast. Wel reisde een agent van Moskou af naar Nederland met niet alleen een door de Sovjets vervalst paspoort ten name van Siegfried Draeger, afkomstig uit Essen, maar ook met een fototoestel waarmee de op Crooswijk verzamelde Oekraïeners geregistreerd moesten worden. Een jaar later was het zover. Bandera werd in 1959 in München door een Sovjetrussische agent met een gifbis-

### Виступ С. Бандери на могилі С. Коновальця, збоку хористи Візантійського хору. Роттердам, 23 травня 1958 року. Фото з голландського часопису Vrij Nederland, 25 Juni 1994

Бандера, Андрій Мельник і Дарія Ребет. Це був добре організований імпазантний захід, десятки людей несли вінки з квітів, за ними йшли співаки хору в національних українських строях, далі Панахида і промови. Після закінчення Панахиди С. Бандера підійшов до Антоновича, висловив своє захоплення співом і розпитував про хор – про успіхи, виступи та ін.: «говорить спонтанно, без якоїсь пози чи офіційщини, з якими мені часто приходиться зустрічатися при подібних нагодах <...> І що для мене найбільш цінне і приємне, а з чим я дуже рідко зустрічаюся: він повністю свідомий того, що голляндці занесуть українську пісню, а з нею вістку про Україну туди, куди для українців, для українського хору шлях замкнутий перегородами політичних кон'юктур і промосковською орієнтацією великої частини західного світу» [19, с. 293–294].

Очевидно, що цей урочистий захід викликав особливу увагу радянських спецслужб, бо саме там, на могилі Коновальця, вперше побачив С. Бандеру агент КДБ Богдан Сташинський, від руки якого через рік очільник українського визвольного руху загине. А співаки *Візантійського хору* були переконані, що хор перебуває

у чорному списку по іншу сторону «залізної завіси», бо виступав на «політичній маніфестації» у травні 1958 року, і багато членів хору були тим збентежені. Хористи намагалися бути поза політикою, тому не обговорювали політичні питання, а підкреслювали, що воліють співати українські пісні, і в такий спосіб пізнавати життя українців [20, с. 8]. Які слова знаходив Антонович для своїх «нейтральних» хористів – невідомо, однак щороку *Візантійський хор* виступав на могилі Коновальця, хоч урочистості, які там відбувалися, в тому числі й мистецькі заходи, мали виразне політичне забарвлення.

Зрештою, якщо концерт хору у двох відділах на Світовій виставці в Брюсселі 21 вересня 1958 року (і не тільки) закінчувався урочистим «Боже великий, єдиний» М. Лисенка, чи не було це політикою, нехай у мистецькому вияві? Чи звуки забороненого в Україні українського гімну «Ще не вмерла», який хор виконував разом із голландським гімном у найбільших концертних залах Європи й Америки? Голова Об'єднання українців у Голландії Омелян Кушпета свій відгук на концерт хору так і назвав: «Пісня

промощує шлях політиці», у якому, зокрема, пише: «Д-р Мирослав Антонович <...>, мабуть, є єдиним музикологом, який у засаді не втручається до активної політики, а робить культурну пропаганду, що у висліді дає найкращі політичні ефекти» [21, с. 3–4].

Антонович усвідомлював, що його активна проукраїнська позиція в русофільній, хоч і прихильній до українців Голландії не може не привертати увагу невидимих «приятелів», але навіть у своїх особистих документах про це згадує лише натяками. У листах до П. Маценка наполегливо просить не публікувати про нього жодної інформації, яка б стосувалася його життя до переїзду в Голландію: страх бути насильно репатрійованим в Україну, що було рівноцінно фізичному знищенню, довгі роки переслідував українських емігрантів, які постійно відчували за собою негласний нагляд. «Ви своїми поїздками промощуєте

дорогу до пізнання взагалі “існування” українців та їх культури і з тим співу. Ваша робота чудова і тим безцінна!», – писав захоплений Маценко, який майже у кожному своєму листі підкреслював значимість концертної діяльності хору в чужинському середовищі [22].

У підсумку ствердимо, що кожна людина завжди стоїть перед проблемою вибору, але лише можливість вільного вибору свідчить про свободу – дії, вчинків, рішення, відповідальності за нього. Це внутрішня потреба людини самій визначити свою долю, сказати велике Так або велике Ні, коли наступить їх час, якими б не були наслідки. Вибір, який зробив Мирослав Антонович на початку своєї діяльності в Нідерландах, був здійснений природно, без пафосу, а водночас дуже рішуче, незважаючи на можливі загрози, інформація про які на сьогодні схована у московських архівах радянських спецслужб.

#### Література

1. Граб У. Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. Еміграційне музикознавство в українському культуротворенні повоеєних десятиліть. Львів : Видавництво Українського католицького університету, 2019. Серія «Історія української музики: дослідження». Вип. 27. 456 с.
2. Граб У. Українськість як константа виконавського стилю «Візантійського хору» Мирослава Антоновича. *Студії мистецтвознавчі*. Київ : Вид-во ІМФЕ, 2017. Ч. 3 (59). С. 31–39; Граб У. Психологічний вимір диригентської діяльності Мирослава Антоновича: за лаштунками тріумфу. *Студії мистецтвознавчі*. Київ : Вид-во ІМФЕ, 2019. Ч. 1. С. 39–45.
3. Карась Г. Феномен Мирослава Антоновича та його «Візантійський хор»: штрихи до портрета диригента. *Musica Humana*. Ч. 3. С. 11–22.
4. Лазаревич Є. Візантійський хор М. Антоновича в контексті європейського хорового виконавства другої половини ХХ століття : дис. на здобуття канд. мист-ва за спец. : 17.00.03. Львівська нац. муз. акад. ім. М. Лисенка. Львів, 2018.
5. Червінський І. «Візантійський хор» Мирослава Антоновича та його дискографія. *Καλοφωνία* : науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Львів : Вид-во ЛБА, 2002. Ч. 1. С. 161–174.
6. Extase en devotie in de zang van het Byzantijns Koer. Trouw. 30 Nov. 1954 року. С. 1.
7. Жданович О. Утрехтський хор у Парижі. *Українське слово*. 1 травня 1955. С. 6. (1, 6).
8. Антонович М. Щоденник. Запис від 21 квітня 1955 року. С. 158.
9. Великий концерт у Льєжі. *Вісті*. Бельгія, 15 вересня 1954. С. 2.
10. Антонович М. Щоденник. Запис від 14 жовтня 1959 року. С. 213.
11. Великий концерт у Льєжі. *Вісті*. Бельгія, 15 вересня 1954. С. 2.
12. У Десятиріччя Смерті Славної Пам'яті Євгена Коновальця. *Новий шлях*. 9 червня 1948. Ч. 46. С. 8.
13. Кушпета О. Вбивство Євгена Коновальця у світлі нідерландських публікацій. Євген Коновалець та його доба. 1974. Мюнхен : Видання фундації ім. Євгена Коновальця, 1974. С. 930–956.
14. Кучерук О. Роттердам – 23 травня 1938 року (До річниці загибелі Голови ОУН Євгена Коновальця). Історія УВО та ОУН У 1920–1939 рр. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, Центр досліджень визвольного руху, 2012. Збірник 17. URL: [http://shron3.chtyvo.org.ua/Kucheruk\\_Oleksandr/Rotterdam\\_23\\_travnja\\_1938\\_roku\\_do\\_richnytsi\\_zahybeli\\_holovy\\_OUN\\_Ye\\_Konovaltsia.pdf](http://shron3.chtyvo.org.ua/Kucheruk_Oleksandr/Rotterdam_23_travnja_1938_roku_do_richnytsi_zahybeli_holovy_OUN_Ye_Konovaltsia.pdf) (дата звернення: 20.06.2020).
15. Russen spioneren al sinds jaren 1950 in Nederland. *Geschiedenis magazine*. 16 жовтня 2018 р. URL: <https://geschiedenismagazine.nl/russen-spioneren-al-in-1950-in-nederland> (дата звернення: 24.06.2020).
16. Веденев Д. Атеисты в мундирах. Советские спецслужбы и религиозная сфера Украины. *Litres*. 2017. URL: [https://books.google.com.ua/books?id=TQajDgAAQBAJ&hl=uk&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.com.ua/books?id=TQajDgAAQBAJ&hl=uk&source=gbs_navlinks_s) (дата звернення: 24.06.2020).
17. Антонович М. Три епізоди із зустрічей з Блаженнішим Патріархом Йосифом. *Καλοφωνία* : науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Львів, 2006. Ч. 3. С. 200.
18. Юрій Юзич. Модест Семирозум – забутий командир бою під Крутами. URL: <https://www.istpravda.com.ua/articles/2019/01/29/153597/> (дата звернення: 24.06.2022).
19. Антонович М. Щоденник. Запис від 29 травня 1958 року. С. 293–294.
20. K. v. d. Wieper. Oekraïners uit Utrecht al zingend door Europa. *Het Vrije Volk*. 18 Juni 1964. P. 8.
21. Кушпета О. Пісня промощує шлях політиці. *Шлях перемоги*. 18 березня 1956 року. С. 3–4.
22. Маценко П. Лист до М. Антоновича від 3 березня 1986 року, Вінніпег. Листування. Арк. 1. Машинописний оригінал.

### References

1. Hrab Uliana (2019). Myroslav Antonovych: intelektualna bihrografia. Emihratsiine muzykoznavstvo v ukrainskomu kulturotvorenni povoiennykh desiatytil. Lviv: Vydavnytstvo Ukrainського katolytskoho universytetu. Seriiia «Istoriia ukrainskoi muzyky: doslidzhennia». Vyp. 27. 456 s.
2. Hrab U. (2017). Ukrainskist yak konstanta vykonavskoho styliu «Vizantiiskoho khoru» Myroslava Antonovycha. Studii mystetstvoznavchi. Kyiv: Vyd-vo IMFE. Ch. 3 (59). S. 31–39; Hrab U. (2019). Psykholohichni vymir dyryhentskoi diialnosti Myroslava Antonovycha: za lashtunkamy triumfu. Studii mystetstvoznavchi. Kyiv: Vyd-vo IMFE. Ch. 1. S. 39–45.
3. Karas H. Fenomen Myroslava Antonovycha ta yoho «Vizantiiskyi khor»: shtrykhy do portreta dyryhenta. Musica Humana. Ch. 3. S. 11–22.
4. Lazarevych Ye. (2018). Vizantiiskyi khor M. Antonovycha v konteksti yevropeiskoho khorovoho vykonavstva druihoi polovyny XX stolittia. Dys. na zdobuttia kand. myst-va za spets. 17.00.03. Lvivska nats. muz. akad. im. M. Lysenka. Lviv.
5. Chervinskiy I. (2002). «Vizantiiskyi khor» Myroslava Antonovycha ta yoho dyskografia. Καλοφωνία: Naukovyi zbirnyk z istorii tserkovnoi monodii ta hymnografii. Lviv: Vyd-vo LBA. Ch. 1. S. 161–174.
6. Extase en devotie in de zang van het Byzantijns Koor. Trouw. 30 Nov. 1954 roku. S. 1.
7. Zhdanovych O. Utrekhtskiy khor u Paryzhi. Ukrainske slovo. 1 travnia 1955. S. 6. (1, 6).
8. Antonovych M. Shchodennyk. Zapys vid 21 kvitnia 1955 roku. S. 158.
9. Velykyi kontsert v Liezhi. Visti. Belhiia, 15 veresnia 1954. S. 2.
10. Antonovych M. Shchodennyk. Zapys vid 14 zhovtnia 1959 roku. S. 213.
11. Velykyi kontsert v Liezhi. Visti. Belhiia, 15 veresnia 1954. S. 2.
12. U Desiatyrichchia Smerti Slavnoi Pamiati Yevhena Konovaltsia. Novyi shliakh. 9 chervnia 1948. Ch. 46. C. 8.
13. Kushpeta O. (1974). Vbyvstvo Yevhena Konovaltsia u svitli niderlandskiykh publikatsii. Yevhen Konovaltsia ta yoho doba. Miunkhen: Vydannia fundatsii im. Yevhena Konovaltsia. S. 930–956.
14. Kucheruk O. (2012). Rotterdam – 23 travnia 1938 roku (Do richnytsi zahybeli Holovy OUN Yevhena Konovaltsia). Istoriia UVO ta OUN U 1920–1939 rr. Lviv: Instytut ukrainoznavstva im. I. Krypiakevycha NAN Ukrainy, Tsentr doslidzhen vyzvolnoho rukhu. Zbirnyk 17. Retrieved from: [http://shron3.chtyvo.org.ua/Kucheruk\\_Oleksandr/Rotterdam\\_23\\_travnia\\_1938\\_roku\\_do\\_richnytsi\\_zahybeli\\_holovy\\_OUN\\_Ye\\_Konovaltsia.pdf](http://shron3.chtyvo.org.ua/Kucheruk_Oleksandr/Rotterdam_23_travnia_1938_roku_do_richnytsi_zahybeli_holovy_OUN_Ye_Konovaltsia.pdf) (Last accessed: 20.06.2020).
15. Russen spioneren al sinds jaren 1950 in Nederland. Geschiedenis magazine. 16 zhovtnia 2018 r. Retrieved from: <https://geschiedenismagazine.nl/russen-spioneren-al-in-1950-in-nederland> (Last accessed: 24.06.2020).
16. Vedeneev D. (2017). Ateysty v mundryakh. Sovetskye spetsluzhby y relyhoznaia sfera Ukrainy. Litres. Retrieved from: [https://books.google.com.ua/books?id=TQajDgAAQBAJ&hl=uk&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.com.ua/books?id=TQajDgAAQBAJ&hl=uk&source=gbs_navlinks_s) (Last accessed: 24.06.2020).
17. Antonovych M. (2006). Try epizody iz zustrichei z Blazhennishym Patriarkhom Yosyfom. Καλοφωνία: Naukovyi zbirnyk z istorii tserkovnoi monodii ta hymnografii. Lviv. Ch. 3. S. 200.
18. Iurii Yuzych. Modest Semyrozum – zabutyi komandyr boiu pid Krutamy. Retrieved from: <https://www.istpravda.com.ua/articles/2019/01/29/153597/> (Last accessed: 24.06.2022).
19. Antonovych M. Shchodennyk. Zapys vid 29 travnia 1958 roku. S. 293–294.
20. K. v. d. Zwiep. Oekrainers uit Utrecht al zingend door Europa. Het Vrije Volk. 18 Juni 1964. R. 8.
21. Kushpeta O. Pisia promoshchuie shliakh politytsi. Shliakh peremohy. 18 bereznia 1956 roku. S. 3–4.
22. Matsenko P. Lyst do M. Antonovycha vid 3 bereznia 1986 roku, Vinnipeg. Lystuvannia. Ark. 1. Mashynopysnyi oryhinal.

**Uliana Hrab** – Doctor of Art Studies, Professor of the Department of Musical Medieval Studies and Ukrainian Studies, Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko

### **Antonovych's Byzantine Choir in Ukrainian political actions: importance and risks**

*The article examines the activity of the Byzantine Choir of M. Antonovych in the post-war decade of the world's cultural and artistic environment. Based on the study of foreign and Ukrainian periodicals of that time, archival materials of personal origin, namely the epistolary and diary of M. Antonovych, which are kept in the archive room of the Institute of Church Music of UCU (Lviv), the author considers the participation of the choir in various artistic events and ensuing reaction of the press. The participation of the Byzantine Choir in Ukrainian political actions devoted to the anniversary of Ye. Konovaltsia confirms that despite the supervision of the Soviet secret services, M. Antonovych realized the great political significance of Ukrainian music in such events. It was a powerful factor in the national identification of Ukrainian emigrants; every time, it proved the originality and uniqueness of Ukrainian music in the world.*

**Key words:** M. Antonovych, Byzantine choir, emigration, Soviet secret services.

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2022-48.04>

## КОМПОЗИТОР ПРО КОМПОЗИТОРА. НОВІ ВИДАННЯ ПРО МУЗИКУ

**Володимир Грабовський** – музикознавець, викладач Дрогобицького музичного коледжу ім. В. Барвінського, голова Дрогобицької організації НСКУ

*Валентин Сильвестров. Дочекатися музики. Лекції-бесіди. За матеріалами зустрічей, організованих Сергієм Пілютиковим. Київ : ДУХ І ЛІТЕРА, 2011. 376 с.*

*Лінії – перехрестя – акценти. Бесіди, статті, матеріали. (Ідея, укладання, загальне редагування, коментарі і примітки Олександра Щетинського). Харків: «Акта», 2017. 780 с.*

*In memoriam. Композитор Володимир Загорцев. Статті, листи, спогади. Матеріали до біографії. Ідея, упорядкування, загальна редакція та коментарі – Олексій Войтенко. Київ : Видавництво «Фенікс», 2021. 280 с.*

Професійна музична творчість концентрується на особі композитора – людини, яка складає музику. Зрозуміло, йдеться про музичну творчість широкого засягу – в найрізноманітніших жанрах, стилях, формах класичної (академічної, серйозної) музики. В історії європейської та світової музичної культури налічуються сотні композиторських імен, що впродовж сторіч komponували в обраних напрямках і своєю діяльністю робили честь тій чи іншій національній спадщині. Лише одиницям із них судилося прославитися, стати відомими, подолавши кордони своєї держави. Суспільно-політичні, історичні обставини і в цьому аспекті мали значення, іноді вирішальне, але основну роль тут відігравав, крім іншого, талант цієї особи. Імена цих відомих у світі творців перелічувати не варто – вони широко відомі. Втім, цікавим є факт ставлення (чи оцінювання) того чи іншого композитора, його доробку не лише з боку фахівців – музичних критиків, музикантів-виконавців, але й з погляду іншого композитора, насамперед сучасника. Історія європейської музики знає чимало прикладів неадекватних, скажімо, відносин між композиторами. Іноді це справляло враження т. зв. «війни». Пригадаю лише факти конфлікту «глюккістів-пічіністів» чи не завжди привітні стосунки між Р. Вагнером і Д. Верді. Зрозуміло, такі «війни» вочевидь носили миролюбний характер, більше того – вони сприяли дальшому розвитку музичної культури в тому чи іншому національному контексті. Відомо, приміром, що

італієць Ніколо Пічіні, гарячий противник оперової реформи Хрестофа Глюка, в останній період своєї творчості навіть застосовував деякі його прийоми. Звичайно, між композиторами-сучасниками були й доброзичливі, творчі зносини і вони теж мають суспільний розголос.

В українській музиці ХХ сторіччя пригадаю факти приятних стосунків між Б. Лятошинським і Л. Ревуцьким, а у Львові – між С. Людкевичем і В. Барвінським. Двоє з названих львів'ян, крім того, що були відомими композиторами, у своїй діяльності значну увагу приділяли музикологічній сфері: здійснювали наукові дослідження, займалися музичною критикою, не цурались публіцистики. Більше того – у своїх публікаціях неодноразово писали один про одного. Окремі факти чи події музичного життя, віддзеркалені в друкованому слові, так чи інакше є свідченням рівня музичного життя нації. Коли з'являються окремі видання – збірники чи монографії, присвячені тому чи іншому композиторові, у цивілізованій країні це завжди подія. А коли їх автором є композитор – це знакове явище. Важливо те, що композитор – автор дослідження – бере на себе місію музиколога-критика, аналітика, редактора. Володіючи технологією сучасної музичної композиції, цей автор мимоволі зіставляє своє бачення, свій стиль, уподобання до іншого композитора. У цьому контексті виникають, мабуть, багато відгалужень-нюансів осмислення явища. Останнім часом українська музична скарбниця поповнюється новими аналітичними розвідками різного рівня про композиторів України та інших країн. Втішним є факт виходу у світ трьох ґрунтовних видань про сучасних українських композиторів, авторами (редакторами, укладачами) яких є власне композитори, молодші колеги. В центрі їхньої уваги – представники т. зв. школи «київського авангарду», учні Бориса Лятошинського. Це – Леонід Грабовський, Валентин Сильвестров і Володимир Загорцев (1944–2010) – нині відомі у світі представники нової української музики. Незважаючи на зосередженість авторів-укладачів на представниках однієї – київської – композиторської школи, згадані дослідження мають своєрідні

«обличчя», що вирізняють кожного і висвітлюють широке коло проблем сучасної європейської музики.

Зосереджусь на найбільш об'ємній книзі колишнього харків'янина Олександра Щетинського, присвяченій відомому композиторові Леоніду Грабовському. Саме про нього сучасна композиторка Алла Загайкевич пише, що це – «одна з найпарадоксальніших постатей сучасної української музики. Композитор, для якого мистецтво – це завжди «нове мистецтво», а бути мистцем – означає прокладати свій шлях у ньому» (с. 349). Зрештою, прокладання свого шляху в мистецтві – це мрія-мета кожного композитора, а риси парадоксальності у творчості можна також відшукати у багатьох авторів, в т. числі й представників київської школи. Важливо інше: кожен із композиторів, ініціаторів-редакторів згаданих досліджень, ставлячи перед собою дещо незвичну мету – торкнутися творчої «кухні» іншого композитора, мусив достатньо глибоко пізнати її таїни. О. Щетинський здійснив це, багато чого розкривши в опублікованих бесідах із Л. Грабовським, що розділені на дві частини: «Час і люди» і «Твори». Втім, щось подібно є і в книзі про В. Сильвестрова, але різниця полягає в тому, що С. Пілютиков зосередився на вичерпному використанні матеріалів публічних лекцій-бесід на основі творчих зустрічей, які сам організував із композитором.

Видання відкривається публікацією поезії Миколи Бажана «Ніч на Івана Купала», створеної, як зазначає письменник після прослухання симфонії Леоніда Грабовського:

...Хай світанкове lento  
Почую я й зрадію, бо збагну  
Прадавньої замшілої легенди  
Таку наївну й мудру таїну.  
(фрагмент)

Важливою складовою частиною у дослідженні про Л. Грабовського є низка статей про нього, як і авторське бачення своєї праці (у статті «Мій метод», попередньо опублікованої в наукових збірниках та часописах, О. Щетинський виправив усі неточності і глибоко опрацював її зміст).

Серед авторів статей про Л. Грабовського – Світлана Савенко, Алла Загайкевич, Олександр Грінберг, Ігор Пясковський. Саме останній приділив творчості композитора найбільше уваги (у п'яти статтях). «Чотири українські пісні» для мішаного хору і великого симфонічного оркестру Л. Грабовський написав у 1959 році. Це – його

дипломна робота, присвячена Л. Ревуцькому, з яким молодий композитор радився (вивчав у нього поліфонію). Як пише І. Пясковський, «Чотири українські пісні» – показовий та етапний твір у розвитку сучасної української музики. До речі, після тривалої перерви нині твір отримує чимраз більшого поширення: був виконаний у Львові (під орудою О. Линів) і в червні 2022 року в Дармштадті. В інших статтях про Л. Грабовського, на думку О. Щетинського, заторкнуті важливі параметри творчого методу композитора: «константи стилю» (С. Савенко); «додекафонія у його творчості» (О. Грінберг) та публіцистика (І. Пясковський).

Листи мистця будь-якої гуманітарної сфери це – документальні свідчення епохи. Ініціатор видання наводить значний розділ листів Л. Грабовського до відомих особистостей США (В. Балей, Н. Корндорф), Росії (С. Савенко, Е. Денісов), а також листи польських композиторів (В. Лютославський, К. Сероцький) до нього: «Його листування з друзями – це зворушливий, подеколи пронизливий документ епохи, незамінне джерело достовірної інформації від очевидця і учасника подій» (с. 12).

Монографія О. Щетинського про Л. Грабовського «Лінії – перехрестя – акценти» оздоблена необхідними для такого видання розділами – вичерпним списком музичних творів та покажчиком імен. В ньому подані не лише імена, а й назви композицій зарубіжних творців, що присутні в бесідах двох композиторів й творять цікаве тло. Тут знакові імена: від Й. С. Баха, Г. Берліоза до Л. Беріо; від А. Веберна Е. Вареза, П. Булеза – до І. Стравінського... Ще однією рисою книги є розлогі примітки, коментарі, скрупульозно, до найдрібніших фактів прослідковані, уперше вивірені й складені О. Щетинським. Крім згаданого вірша М. Бажана, як епіграф вміщеного на початку видання, на його завершення вміщено поему-баладу Р. М. Рільке «Дума про кохання і смерть корнета Крістофа Рільке», перекладену Л. Грабовським з німецької і опубліковану у «Всесвіті» в 1973 році.

Акцентуючи увагу на одній з монографій про сучасну українську музику, можна зазначити таке: за всієї спрямованості та творчої мети ці видання відрізняються не лише обсягом. Ініціатива та активна участь композиторів С. Пілютикова, О. Щетинського, О. Войтенка – ініціаторів і редакторів, об'єднує як увага та цікавість до спадщини своїх старших колег, так і особлива любов і пошана до музики та її творців.

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2022-48.05>

## МИКОЛА ЛИСЕНКО – МУЗИЧНИЙ СИМВОЛ УКРАЇНИ

*До 180-ліття від дня народження*

**Оксана Захарчук** – українська музикознавиця

*Микола Лисенко – стійкий борець  
за право і слово рідного народу.*

*Михайло Старицький*

Постать Миколи Віталійовича Лисенка (1842–1912) акумулювала в собі талант геніального музиканта (композитора, піаніста, хорового диригента, фольклориста, музикознавця, педагога), україноцентричної, інтелігентної і чесної людини, одного з найактивніших культурно-громадських діячів другої половини XIX – початку XX століть. Це був період нищення всього українського. Українську народну пісню «Йди, йди, дощику» хор був змушений виконувати французькою мовою, бо українська мова заборонялася офіційною владою. Перебуваючи під постійним наглядом поліції і добре розуміючи суспільно-політичну ситуацію, Лисенко не переставав творити музику, хоча і знав, що його композиції не будуть виконуватися. Це був творчий подвиг патріотично налаштованої людини, яка вірила у щасливу долю України і працювала задля духовного розвитку її майбутніх поколінь.

Творча і громадська діяльність Лисенка стала музичним прапором політичної боротьби українського народу за незалежність. Вплив Лисенка на розвиток українського музичного мистецтва (композиція, виконавство, музична освіта, історико-теоретичні дослідження) важко переоцінити.

Микола Лисенко народився в 1842 році в селі Гриньки на Полтавщині, походив з козацького роду. Його музичні здібності виявилися дуже рано. Перші уроки фортепіанної гри він отримав від матері – чудової піаністки. Дитинство майбутнього композитора проходило в сільському середовищі. Українська народна культура – старовинні обряди, пісні, танці, казки, легенди – формувала художньо-естетичний смак Миколи, а на розвиток його української національно-патріотичної свідомості безпосередній вплив мала творчість нашого Пророка – Тараса Шевченка.

Поезією Шевченка Лисенко захоплювався до кінця свого життя. Про це писала, зокрема, Софія Тобілевич: «Головним дороговказом в усій діяльності Старицького і Лисенка були заповіді нашого українського великого страдника за народ, коб-

заря Тараса Григоровича Шевченка. Ті заповіді вони черпали з власних слів поета і вміли керуватися ними у своїй діяльності». І дійсно, поезія Шевченка була для композитора постійним джерелом творчого натхнення, тим світом, з якого він черпав свої художні образи, втілюючи їх у різних музичних формах і жанрах. При цьому не лише вокальні твори, написані на тексти Шевченка, а й фортепіанна музика Лисенка, насамперед твори великої форми, пов'язані переважно з образною будовою поезії великого Кобзаря.

Лисенко отримав дві вищі освіти. Він закінчив Київський університет (фізико-математичний факультет), захистив дисертацію і здобув науковий ступінь в царині природничих наук. Але любов до музики перемогла, і Лисенко вирішує здобувати професійні музичні знання в одній з найкращих в Європі Ляйпцизькій консерваторії по класу фортепіано. Крім гри на фортепіано, він вивчає музично-теоретичні дисципліни й основи композиції, відвідує хоровий клас, клас органа і камерного ансамблю.

З численних виступів Лисенка в роки навчання в консерваторії треба згадати про його участь у слов'янському концерті, що відбувся в Празі 26 грудня 1867 року. Запрошений як представник української музики, він з великим успіхом виконав у Празькій філармонії свою Концертну фантазію на теми українських народних пісень. У 1868 році Лисенко реалізує свій план видання українських народних пісень у власній обробці. У ляйпцизькому видавництві Карла Редера випускає перший збірник «Українські народні пісні у супроводі фортепіано» (40 пісень). Триває й композиторська діяльність Лисенка: створює Увертюру для симфонічного оркестру, фортепіанну «Сюїту на теми українських народних пісень» (ор. 2), розпочинає працю над музикою до «Кобзаря» Т. Шевченка (весь цикл складається з більш ніж 80 творів: пісні, романси, вокальні ансамблі, кантати, хорові поеми).

Як одному з найобдарованіших студентів консерваторії, Лисенку пропонують кар'єру концертуючого піаніста-віртуоза в країнах Європи, але він повертається в Україну. Лисенко ставить перед собою високу благородну мету: засобами музики

брати участь у боротьбі за соціальне і національне визволення українського народу. В умовах посиленого гоніння царизму на українську культуру, заборони українського слова – творів літератури і текстів до музичних творів – фортепіанне виконавство Лисенка як українського піаніста відіграло революційну роль. З цілковитим правом він міг би повторити слова Людвіга ван Бетховена про те, що тільки звуки залишаються вільними. Різноманітні завдання музичного просвітництва українського народу, що стояли перед Лисенком, треба було починати із загального піднесення музичних знань, музичного смаку слухачів, ознайомлення їх з популярними музичними творами.

В одній з рецензій на концерт Лисенка читаємо: «Талант і артистичне покликання Лисенка – безперечні; гра Лисенка відрізняється надзвичайною теплою і смаком. Володіючи від природи надзвичайно м'яким туше, артист удосконалив його і надав йому, якщо так можна висловитися, оксамитності». Говорячи про виконання власних Лисенкових творів, рецензент відзначає, що «вони були виконані бездоганно, композиція їх відзначається оригінальністю, зберігаючи при цьому сповна національний характер». Закінчується рецензія такою загальною характеристикою Лисенкової гри: «Що особливо подобається в такому справді чудовому артисті як п. Лисенко, це простота гри виконуваних ним найважчих пасажів; прийоми його позначені цілковитою відсутністю тієї афектації, якою заражені багато хто з піаністів, що гастролюють публічно. Ця художня простота прийомів цілком передається ним у виконанні музичних п'єс, які від цього чимало виграють, і якщо не викликає особливого ефекту, зате лишає глибоке враження завдяки своїй задушевності». Отже, в рецензії різко протиставляється серйозне музичне мистецтво Лисенка поверховій, розрахованій на зовнішній технічний ефект грі модних зарубіжних салонних віртуозів.

Бажання Лисенка було охопити якомога ширші кола слухачів своєю просвітницькою виконавською діяльністю. З цією метою він вводить новаторські зміни у виконавську практику: поєднує в одному концерті свій виступ як соліста-піаніста і виступ хору (іноді зі співаками-солістами), яким він диригував, а то й акомпанував йому, сидячи за роялем. Ця смілива і на той час найпрогресивніша ідея привела до зростання національної свідомості українців, адже хоровий спів є найпоширенішим жанром як у народній українській музиці, так і в аматорському музикуванні.

Відомо, з якою любов'ю й ентузіазмом Лисенко організовував аматорські хори і гастролював з

ними по всій Україні протягом всієї своєї музичної діяльності. Так виникли знамениті хорові мандрівки Лисенка в 1892–1893, 1897, 1899 і 1902 роках. В них Лисенко використав найдієвішу форму виступів хору з солістами і виконання власних фортепіанних творів. Поїздки ці були пов'язані з величезними організаційними, зокрема фінансовими, труднощами. Якщо влаштування одного концерту в Києві вимагало від Лисенка неабиякої витрати енергії у переборенні численних перешкод, то що ж можна говорити про влаштування виступів у малих містах, де необхідно було знайти приміщення для концерту і житло для хористів, знайти по можливості придатний інструмент, забезпечити розклейку афіш, дістати, нарешті, дозвіл на концерт від місцевої влади.

Програма концертів складалася з двох відділів. На початку кожного відділу виступав Лисенко як піаніст з виконанням власних творів. Диригували хором, як правило, помічники Лисенка (Я. Яциневич – у двох перших подорожах, і К. Стеценко – у третій та четвертій), акомпанував сам Лисенко. Іноді Лисенко одночасно диригував і виконував фортепіанну партію. Багато хорових творів мали яскраво виражений характер соціального протесту.

У більшості міст приїзд Лисенка з хором ставав великою культурною подією. Так, в Умані місцевий театр був переповнений. У Золотоноші за кілька кілометрів від міста Лисенка і його хор зустріла спеціальна делегація. Зал Земського зібрання, де відбувався концерт, не міг вмістити всіх бажаючих. Приїздили люди із сусідніх сіл.

Про третю «хорову подорож» Лисенко писав: «Об'їздив усю Полтавщину і у Київщині був, у Черкасах та Смілі. Виїздив трохи більше як місяць. Будив заспаних земляків піснями. Дякували дуже, вітали щиро, прохали й надалі одвідувати».

Виконуючи заповіт Шевченка: «Учіться, читайте / і чужому научайтесь, / й свого не цурайтесь», Лисенко понад 30 років життя віддав справі музичної освіти. Він викладав у Київському інституті шляхетних дівчат, працював у музичній школі С. Блуменфельда, займався приватною педагогічною практикою. Лисенко постійно підкреслював важливість вивчення українського фольклору для підготовки професійних і національно свідомих фахівців. Підсумком його діяльності на ниві музичної освіти стала заснована ним у 1904 році в Києві Музично-драматична школа з українською мовою викладання (з 1918 р. – Вищий музично-драматичний інститут ім. М. Лисенка), головним завданням якої була підготовка високо кваліфікованих музикантів й акторів. Цей заклад закінчили видатні діячі музичного мистецтва – Кирило



Фотографія М. В. Лисенка.  
м. Київ, 6 червня 1895 р.



М.В. Лисенко з другою дружиною  
Ольгою Липською, дочками Катериною,  
Мар'яною і Галиною та сином Остапом. 1892 р.



Стеценко, Григорій Верьовка, Іван Козловський, Левко Ревуцький, Олександр Кошиць та багато інших.

У 1905 р. Лисенко разом з Кошицем створив хорове товариство «Київський Боян», яке очолював до кінця життя, а у 1908 р. став засновником та головою «Українського Клубу» (з 1912 р. – клубу «Родина»), до якого увійшли представники української інтелігенції.

Микола Віталійович Лисенко помер 6 листопада 1912 року. Його поховали на Байковому кладовищі у Києві. На похороні зібралося приблизно 100 тисяч людей з різних куточків України. Охочі попрощатися з композитором сиділи навіть на дахах будинків.

Концерти Лисенка часто перетворювалися на події великого суспільного значення, викликаючи демонстрації публіки, які набували явно політичного характеру. Це з особливою силою виявлялося при проведенні Шевченківських концертів.

Про широке визнання Лисенкової творчості і виконавства свідчать матеріали, пов'язані з відзначенням 35-літнього ювілею його творчої діяльності у 1903 р. в Галичині. Ось що про це розповідав сам композитор: «Не встиг я в Підволочиську вступити на Галицьку землю, як одразу опинився



серед друзів і квітів. В Тернополі – знову промови і квіти, зустрічали сотні людей. Та то був лише початок. Під'їжджаємо оце до Львова. Бачу на двірці (вокзалі) величезний натовп. Ну, думаю, сам цісар, Франц Йосиф, вирішив своєю персоною ошчасливити львов'ян. Ото попав у недобрий час. Вибираюсь з вагона. Вже став на сіддці. Коли дивлюсь, підходить до мене Н. Вахнянин, вітає. І люди кругом знімають шапки, співають многоліття. Тут я зрозумів, що то мене так зустріча-

ють, що, виходить, я і є та «царська персона». Не знаю, що відчують царі, королі і принци в таких випадках, а на мене все це так подіяло, що я наче у сні вийшов з двірця і відбув до міста».

У вітальному слові галицької інтелігенції дуже влучно і справедливо зазначалося: «Твоя геніальна муза обнялась з музою безсмертного Кобзаря – Тараса, і обидві, як рідні сестри, пішли по всій Україні будити наш бідний нарід з вікового сну до світла й сили».

УДК 78.27,783

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2022-48.06>

## ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ДУХОВНИХ СИМВОЛІВ В КАНТАТАХ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ (НА ПРИКЛАДІ СИМФОНІЇ-КАНТАТИ ВІКТОРА КАМІНСЬКОГО «УКРАЇНА. ХРЕСНА ДОРОГА»)

**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>

*Втілення релігійної тематики у масштабних хорових полотнах українських композиторів ХХ–ХХІ ст. отримало новий імпульс в роки Незалежності. Відтак помітний не лише значний кількісний прогрес у творах, пов'язаних з духовними джерелами, але й розширення тематичних обріїв хорової музики, в якій по-новому, відповідно до сучасного культурно-інформаційного простору, інтерпретується вельми широкий спектр сакральних образів, алюзій і символів. Особливістю кантат філософсько-релігійного спрямування українських композиторів є, по-перше, використання фольклорно-символічних образів, які в нашій духовній традиції нерозривно пов'язані з художнім переосмисленням християнського канону, по-друге, духовна тематика в кантатах дуже часто опосередковується через літературно-поетичні джерела. Найчастіше сакральні символи опосередковуються поетичними текстами Т. Шевченка та І. Франка, тим більше, що в їхній творчості постійно зустрічаються релігійні алюзії та паралелі. У цьому контексті розглядається трансформація духовно-релігійної символіки у симфонії-кантаті «Україна. Хресна дорога» Віктора Камінського на слова Ігоря Калинця. Сакральні символи сповнюють всі чотири частини циклу й інтерпретуються у стислому зв'язку зі «станціями» хресної ходи українського народу, несення хреста бездержавності. Відзначаємо винятково вола знайдену музичну систему вираження, якою композитор немовби зсередини «підсвічує» багатоманітні смисли поезії Ігоря Калинця. Динамічність, театральність інтонаційних подій у першій частині «Страсті», живописна іконописність другої частини «Реквієм», архітектурна застиглість третьої частини «Некрополь» вивершуються всеосяжністю поетичного Слова у фіналі «Визволене слово», піднімаючись до вершини – вивільнення вічної сутності, нагадуючи про біблійне «Спочатку було Слово. І Слово було Бог».*

**Ключові слова:** кантата-симфонія, поезія, Віктор Камінський, Ігор Калинець, духовні символи.

Однією з визначальних засад монументальних хорових творів української музичної культури – кантат, хорових циклів, сценічно-хорових дійств тощо – які історично склались впродовж століть, є глибока закоріненість в релігійній традиції. Незважаючи на всі секуляризаційні процеси в гуманітарній думці і в естетиці ХІХ і ХХ ст., ця тенденція і надалі залишається дуже потужною і відображається в ряді масштабних хорових полотен авторів ХХІ ст. Хоча духовно-релігійна тематика загалом є вельми поширеною в хорових жанрах багатьох європейських країн, в її українській інтерпретації відзначаємо кілька питомих особливостей, передусім, органічну потребу композиторів переосмислювати духовний канон в сучасних національних реаліях. Невипадково, після десятиліть масштабних хорових полотен авторів ХХІ ст. заборони релігійної творчості комуністичним режимом, за роки Незалежності помітний не лише значний кількісний прогрес у творах, пов'язаних з духовними джерелами, але й розширення тематичних обріїв хорової музики, в якій по-новому, відповідно до сучасного культурно-інформаційного простору, інтерпретується вельми широкий спектр розмаїтих сакральних образів, алюзій і символів.

Перш ніж безпосередньо звернутись до аналізу обраного твору В. Камінського, слід зробити кілька загальних вступних зауваг. По-перше, для кантат філософсько-релігійного спрямування українських композиторів характерне використання фольклорно-символічних образів, які в нашій духовній традиції нерозривно пов'язані з художнім переосмисленням християнського канону (хрестоматійним прикладом може служити «Щедрик» М. Леонтовича). Також з духовними символами природно поєднуються національні історичні сюжети, внаслідок чого події минувшини набувають у вокально-симфонічних жанрах сакрального тлумачення. Цей підхід був обумовленим спочатку необхідністю збереження самоідентичності впродовж десятиліть бездержавності, на що звертає увагу В. Янів: «Аналіз історичних процесів доводить, що тільки завдяки глибокому відчуттю традиції український народ не перетворився на етнографічну масу, незважаючи на татарське лихоліття, дворазову втрату провідної верстви, часи руїни і століття неволі»<sup>1</sup>. В останні ж десятиліття подібне поєднання «наці-

<sup>1</sup> Янів В. Нариси до української етнопсихології. Київ : Знання, 2006. С. 231.

онально-історичного – сакрального», а також «фольклорного, прадавньо-архаїчного – християнського» інспіроване потребою відродження і збереження історичної пам'яті, усвідомлення своїх ментальних пракоренів як необхідного підґрунтя формування модерної нації.

Прикметно, що піднесення хорової духовної музики, в тому числі й кантат широко трактованої релігійної тематики, часто відбувалось в найгостріші моменти національної історії. Як слушно зауважила М. Ржевська, «жанри церковної музики... органічно вписалися до загальнокультурного контексту, утворивши одну з ліній руху до національного самоствердження у музиці взагалі»<sup>2</sup>. Аналогічні процеси помічаємо і на актуальному етапі визвольної війни українців проти російської навали, коли мистецтво, в тому числі хорова творчість і виконавство, виступають своєрідними посланнями незламного духу народу.

В цьому ключі можемо розглядати численні зразки кантатного жанру українських композиторів, серед них згадаймо кантати «Червона калина» на слова старовинних українських пісень і «У Києві зорі» на народні слова Лесі Дичко; «Хрещення України-Руси» А. Гнатишина; диптих «Отче наш» – «Заповіт» В. Сильвестрова, «Золотий камінь посіємо» та «Кроковес колесо» Г. Гаврилець «ЕССЕ JUVENTA ANNI» на вірші Г. Сковороди А. Загайкевич, кантата-симфонія «Україна. Хресна дорога» на сл. І. Калинця В. Камінського, «Різдво Йоанна Предтечі» О. Щетинського та численні інші.

По-друге, духовна тематика в кантатах дуже часто опосередковується через літературно-поетичні джерела, особливо численно – через тексти Т. Шевченка та І. Франка. В такому поєднанні також закладена важлива закономірність української специфіки у парадигмі «митець – суспільство»: адже, за слушним спостереженням В. Пачовського, «В умовах бездержавності храм держави замінює література»<sup>3</sup>. Його думку афористично продовжує Євген Маланюк «Коли в народі немає вождів, вождями його стають поети»<sup>4</sup>. Тому і тексти найбільших духовних провідників української нації сприймаються композиторами наступних генерацій як духовне одкровення, сакральний текст, тим більше, що і

Шевченко, і Франко широко користуються релігійними алюзіями, символами і образами.

Серед великих хорових творів названої тематики, починаючи від лисенкової кантати «Радуйся, ниво неполитая» та кантати-симфонії С. Людкевича «Кавказ» до поезії Т. Шевченка, в другій половині ХХ ст. – на початку ХХІ ст. виокремимо Псалми на слова Т. Шевченка В. Сильвестрова, «Страсті за Тарасом» Євгена Станковича, «Гамалія» на сл. Т. Шевченка та «Весна» на сл. І. Франка М. Скорика, «Думка» на сл. Т. Шевченка Лесі Дичко, «Рука Івана Дамаскина» на сл. І. Франка А. Гнатишина, «Праведная душе» на сл. Т. Шевченка Б. Фроляк, «Благодатна пора наступає» на сл. І. Франка В. Камінського, «Тече вода в синє море» та «Думи мої» на сл. Т. Шевченка О. Яковчука та десятки інших.

Конкретизуючи висловлені вище загальні міркування, розглянемо трансформацію духовно-релігійної символіки на прикладі симфонії-кантати «Україна. Хресна дорога» Віктора Камінського на слова Ігоря Калинця. Знаменно, що цей твір був відзначений найвищою мистецькою нагородою держави, Національною премією ім. Тараса Шевченка: Віктор Камінський удостоївся її в 2005 р. В рамках стислої статті автор не ставить собі за мету здійснити докладний теоретичний аналіз об'ємного твору, а прагне лише наголосити найважливіші аспекти трактування релігійної символіки у індивідуальному прочитанні сучасного митця, в контексті духовно-мистецьких процесів глобалізованої доби.

Віктор Камінський достатньо добре знаний музичній громадськості не лише України, але й далеко за її межами. Духовна хорова музика займає значне місце у його доробку в різних жанрових іпостасях: від канонічної Служби Божої, Вервичної Служби, Акафісту до Пресвятої Богородиці – до вільного трактування релігійних смислів і символів в ораторії «Іду. Накликую. Взиваю.» на тексти проповідей Митрополита Андрея Шептицького в поетичному опрацюванні Ірини Калинець, в «Сонаті псаломів» для двох флейт і фортепіано, гімні «Межу natchnionu przez łaskę» до віршів св. Йозефа Більчевського, «Пісні Мойсея» до поетичного опрацювання біблійного тексту Ірини Калинець та деяких інших. Ряд його хорових творів релігійної тематики, в тому числі й аналізована симфонія-кантата «Україна. Хресна дорога», були записані на компакт-дисках в серії «Духовна музика України», Акафіст до Пресвятої Богородиці впродовж двадцяти років регулярно транслювало в часі греко-католицької Служби Божої радіо Ватикану.

<sup>2</sup> Ржевська М. Церковна музика Наддніпрянської України кінця 10-х-20-х рр. ХХ ст. у контексті соціокультурних процесів. *Українське музикознавство*. Вип. 30. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2001. С. 72.

<sup>3</sup> Цит за: Ільницький М. «Від “Молодої Музи” – до “Празької школи”». Львів, 1995. С. 3

<sup>4</sup> Там само.

Поезія Ігоря Калинця – одна з вершин сучасної інтелектуальної літератури, але його інтелектуалізм – особливого кшталту, позбавлений схоластичної безособовості. Філософські універсалії переосмислені в його цілісному образі світу крізь призму національно-релігійного світовідчуття. Подібно до Шевченка і багатьох інших українських поетів більшість віршів Калинця проникнуті пісенною інтонацією та ритмікою, їм притаманні ритмічні синкопи, вільна мелодика, що подекуди нагадує думну рецитацію, пісенна заокругленість фраз, виразні консонантні і дисонантні фонетичні співзвуччя та багато інших музичних характеристик, закладених у співності самої української мови, і отримують нове експресивно-барвне прочитання в поезії 60-х рр., інше, ніж, наприклад, музикальність раннього Тичини чи Антонича.

Ці музикальні імпульси, притаманні Калинцевій поезії, не могли пройти повз увагу композиторів, зокрема до них постійно звертається Віктор Камінський. Творча співпраця обох митців триває кілька десятків років і принесла ряд творів, різних за масштабами і образно-смісловими домінантами, проте об'єднаних спільністю філософсько-етичного первня: злети і трагедії національної історії мисляться у вимірі біблійних притч, трансформовані крізь алегорії українського фольклору.

Одним з етапних творів у доробку Віктора Камінського стала симфонія-кантата «Україна. Хресна дорога», чотиричастинний цикл для солістів, хору і оркестру на вірші Ігоря Калинця, написаний у 1991 р. невдовзі після здобуття Україною Незалежності. Вперше твір був виконаний Заслуженою капелюю України «Трембіта» під орудою Миколи Кулика, та одразу отримав доволі широкий суспільний резонанс, неодноразово виконувався на різних престижних мистецьких акціях, не раз звучав в урочистих концертах до Дня незалежності України у Львівському театрі опери і балету ім. І. Франка, транслювався по радіо, був записаний як телефільм з прекрасними ілюстраціями Богдана Сороки.

У стилістиці твору відчувається дух «національного романтизму», надзвичайного піднесення, яке панувало в середовищі тогочасної української інтелігенції. Композитор сягнув у ньому до різних циклів Ігоря Калинця, обговорюючи вибір текстів з поетом. Так визрів наскрізний драматургійний задум вокально-симфонічного циклу, який поступово розкривав образ «хресної дороги» української держави, сповненої страждань і боротьби, жертв і посвяти, яка вела до визволення.

Сакральні символи сповнюють всі частини циклу й інтерпретуються у стислому зв'язку зі «станціями» хресної ходи українського народу, несення хреста бездержавності, переслідувань і знущань, нищення і загибелі, здавалось би, безповоротної, але після некрополя – царства мертвих, настає чудо воскресіння, втілене у Визволеному – Божому! – слові. Біблійні смисли у поезії та в їх музичному перепрочитанні проєктуються на події земного буття тут і тепер, виявляючи дивовижну співзвучність до шляху випробувань Спасителя. «У творчому набутку І. Калинця немає поезії, безпосередньо присвяченої образу Ісуса Христа, однак «Христові сліди» поет віднаходить «у рідній пилюці», згадуючи своє покоління (романтиків і правдолюбів), на долю якого випали важкі випробування у вигляді «плоду із забороненого дерева чесності» («Пропонування 12»). Розповідаючи про життєві незгоди своїх товаришів у боротьбі за духовні цінності, поет лише рефреном повторює фразу «у часи сходжень на Голготу», наголошуючи на хресній дорозі своїх побратимів («Пропонуванні 14»). «Христові сліди» простежуються також у поезіях, присвячених В. Морозові («До В. М.», «Тренос над ще однією хресною дорогою»). З хресною дорогою Спасителя порівнює поет і власний шлях дисидента («Пропонування 7»)»<sup>5</sup>.

У змістовному ряді назв кожної з частин симфонії-кантиати помічається цікава закономірність: перша частина «Страсті» (Пасії, Passion) – поширений у європейському мистецтві живопису і музики жанр, в якому розкривається жертва Ісуса Христа заради спасіння людства; вершинними шедеврами цього жанру є твори Й. С. Баха, які в цьому контексті згадані не випадково; пасії завершуються смертю на хресті, яку символізує заупокійна Служба Божа – друга частина «Реквієм». Третя частина «Некрополь» – це, в інтерпретації поета і композитора, не просто місце спочинку мертвих, цвинтар, а сакральне місце пам'яті про трагедії і героїзм героїв. Завдяки їхньому чину настає воскресіння, втілене у іпостасі Визволеного слова, біблійного першопочатку всього суцього. Розглянемо кожну з частин симфонії-кантиати.

Частина I «Страсті», на текст із циклу «Тренос над ще однією хресною дорогою». Наведемо початкові поетичні строфи цієї частини, оскільки композитор вдумливо переінтонує кожен нюанс

<sup>5</sup> Віват Г. Концепція множинності інтертекстуального дискурсу у творчості поетів-дисидентів (І. Калинець, М. Руденко, І. Світличний, В. Стус) : автореф. дис. д-ра філолог. наук : 10.01.01 – українська література. Київ : КНУ ім. Т. Шевченка, 2011. С. 18.

поезії, а надто – її сакральні конотації (Голгофа, несення хреста, плакальниці): «На Голгофі провінційного суду / Твоє світле лице / Частоколом гвинтівок загородили. / Самотньо двигаєш хрест / Таке ще німецьке наше плече. / Змахнула Україна з ока / Потаємну сльозинку / Господи, аж світиться / Прозорий гурток плакальниць / Але вигодувала ненька власним шпиком / Легіони шпиків»<sup>6</sup>.

Композитор знаходить виразові засоби, що здатні поєднати слово й музику в нерозривну цілість. Серед них важливе місце займають бароккові риторичні фігури. Так, вже у вступі звучить лейттема усієї частини і цілої симфонії-кантати – відповідник одного з ключових слів вірша «хрест», фігура «розкладеного хреста», яка отримує важливе смислове навантаження в Пасіонах Й. С. Баха. Як справедливо зазначає М. Колесник, «композитор трактує його як мобільний елемент, який залежно від драматургічної ситуації змінює інтервальний склад, ритмічний малюнок, фактуру викладу, а відтак набуває різного сенсу»<sup>7</sup>.

Вона супроводжується передзвонами в оркестрі, які викликають опосередковану аллюзію до іншого ключового слова вірша – Голгофи як символу страждання Христа. Після короткої оркестрової прелюдії неначе з глибин звиває – *de profundis* – хоровий унісон чоловічих голосів у низькому регістрі. Суворий, зосереджений, у вузькому діапазоні, повільно розгортаючись у русі рівномірними тривалостями, він нагадує давні монодійні наспіви-рецитації, лише поступово захоплюючи ширший діапазон та гучнішу динаміку. Перша кульмінація настає на словах «Свіжий хрест!», ця фраза природно супроводжується проведенням лейтфігури «розп'ятого хреста». Наступний розвиток відбувається по стрімко наростаючій динамічній лінії, яка після наступних кульмінаційних епізодів хору переривається короткими інтермедіями оркестру.

Другий розділ «Страстей» перекидає смислову арку до початку завдяки тривожним ударам дзвонів. На їх тлі виринає тужлива мелодія віолончелі, яка підводить до наступного хорового епізоду «Юродивий народцю, можеш спокійно метушитись». В музиці сарказм цієї фрази передається метушливим скандуванням чоловічою групою хору у низькому регістрі, жорсткими колючими дисонантними співзвуччями у супроводі. Цей

епізод владно витісняється експресивним *oratio* оркестру, в якому на перший план виступає мотив оплакування, стилістично вирішений в характері барокового афекту *lamento*. Послідовне використання барокових елементів виразової системи – свідомий вибір композитора, по-перше, з огляду на барокову добу як вершину розвитку монументальних сакральних жанрів, а по-друге, на виняткову роль бароко в українській культурній традиції і в поетичній манері самого І. Калинця.

Оркестрове *lamento*, в свою чергу, підготує «тиху кульмінацію» в соло сопрано на словах «Свіжий хрест/недаремно плаче з нього/ космацька живиця», яке поєднує типово ляментозні звороти з інтонаціями голосіння в українському фольклорі і нагадує ряд жіночих трагічних образів у професійній музиці, наприклад, голосіння Насті з опери «Тарас Бульба» чи третьої частини кантати «Радуйся, ниво непополитая» («І спочинуть невольничі утомлені руки»).

Йому відповідає строгий унісон чоловічих голосів, який завершує цей трагічний епізод словами «а мати до кривавих слідів припадає». Після цього поступове захоплення вищого діапазону приносить відчуття просвітлення і заспокоєння, що підсилюється особливими тембровими засобами оркестру, зокрема сольною фразою щемливого тембру гобою, що контрапунктує до хорової маси. Цей епізод плавно переходить до появи фігури хреста в оркестрі, а оркестрова постлюдія з її трагічним ляментозним зітханням підводить до завершення частини. Остання фраза хору перекидає арку до початку: знову звучить строгий, наближений до церковної монодії, унісон, супроводжуючись дзвонами. Так замикається перше коло розвитку і проходиться перша станція.

У другій частині «Реквієму» на текст вірша «Церква» з циклу «Відчинення вертепу» поет звертається до образу сплюндрованої святині, алегорично поєднуючи його зі знищенням національної історії і пам'яті, руйнуванням краси і самого життя: «Тріщали предвічні зруби / Летіли гонти, як пір'я / Руйнували дерев'яне чудо / Людської праці та віри. / І вписані лагідні гори / Востанне хиталися бані / Вмирили ясно і гордо, / Так, як вмирають останні. / Це умирали століття / Це помирало прекрасне... / З розпуки дробилися на дровіття / Золоті грона іконостасу».

В. Камінський, відштовхуючись від прихованих смислів поетичного тексту, наголошує в цій частині темно-трагічні тони живописної музичної палітри. «Статичність, іконописність домінує в перших трьох частинах: «Страстях», «Реквіємі», «Некрополі», бо необхідна для відтворення релігійної

<sup>6</sup> Всі поетичні рядки І. Калинця цитуються за виданням: Калинець, І. Зібрання творів: У 2 т. Київ : Факт, 2004. Т. 1 : Пробуджена муза. Київ : Факт, 2004

<sup>7</sup> Марія Колесник. Львівські прем'єри. *Музика*. 1993. № 6. С. 4–5.

символіки поезії. Лики біблійних персонажів – Христа і Мадонни, Авеля і Святого Юра – подані в тьмяних, стриманих звукових барвах, що є ніби імітацією палітри старих образів. Але статика ця постійно розмикається зсередини, зосереджені епізоди моління витісняються жорсткою, іноді агресивною дією, досягають драматичних кульмінацій, щоб потім застигнути в траурному *lament*»<sup>8</sup>.

Повторне звернення до ляментозних зворотів, поєднаних зі зворотами українського фольклорного жанру голосіння, як і в першій частині, обумовлене поетичним словом: «...і *плакала* (виділення моє – В.К.) в недотрошеній рамі / Гуцульська Мадонна..., / І Юр, в невидимім двобою / втративши руку і списа, / півроззятою головою / востаннє навкруг дивився».

Ця частина несподівано починається з шаленого стрімкого руху вперед, агресивного, навального потоку звучання. Хор скандує перші рядки, ефект «тріщання предвічних зрубів» є майже кінематографічно точним. Цей швидкоплинний «кадр» триває лише мить, поступаючись тривожним фразам альтів. Оркестрова інтерлюдія до-оповідає те, що не було втілено хоровими засобами, монументальна хоральна фактура *tutti* символізує велич соборів, які піддаються жорсткому плондруванню.

Типові для заупокійної Служби інтонації повільної зосередженої рецитації, що переривається схлипуваннями і зітханнями, визначають характер наступного епізоду. Напряга посилюється ще й тим, що до оплакування поступово долучаються усі групи хору. Композитор тут застосовує дуже вдалий прийом поступової редукації, внаслідок чого початкова урочиста рецитація дробиться на окремі фрази, змінюється схвильованим перемовлянням різних груп голосів і стрімко прямує до генеральної кульмінації частини: патетичного вигуку на слові «Реквієм» спочатку у партії тенорів і басів, що після того печально відлунює у жіночій групі голосів, аж врешті в оркестровій постлюдії, завершуючись ударами дзвонів, поступово спадає у нижчі регістри і затихає. Так замикається друге коло і проходить «друга станція».

III частина – «Некрополь» (текст із циклу «Обеліски диму») – своєрідний жалобний марш, який сягає традиціями ще до траурних частин сонатно-симфонічних циклів музики минулого, особисто в автора виникає асоціація з Траурним маршем Другої фортепіанної сонати Ф. Шопена, і водночас з фіналом цієї ж сонати, яка геніально передає

зникнення слідів «того, що перестало існувати» у вихорі минаючого часу. Ця аналогія не лише зовнішня, формальна, а радше може проводитись на рівні образно-філософських паралелей як у поезії, так і в музиці. І. Калинець на початку вірша наголошує минуність, нетривкість самої природи, яка неминуче має зникнути і розчинитись у небутті: «Ось кладовище опалого листу / Нетривкі обеліски диму, / Плющ недолугого проміння на них, / Колише вітер позолочене кадило / На ланцюгах бабиного літа. / І сонце, що через багаття стрибало, / Як на Купала. / Готове тіло своє охляле / Вогневі віддати / На кладовищі опалого листу».

Композитор дуже тонко передає стан ірреальної минулості, яка насправді єдина залишається вічною. Третя частина симфонії-кантати починається з того ж пункту, яким завершилась друга, підхоплює її лінію, але замість щільної фактури попередніх частин помічаємо тут більш широке охоплення діапазону, наголошення крайніх – найвищих і найнижчих регістрів, поміж пластами крайніх регістрів проводяться окремі теми-лінії, та підзвучуються дзвонами. Ця оркестрова прелюдія покликана ще більше відтінити суворий унісон чоловічих голосів, який починається з найнижчого регістру. Може виникнути паралель до початку першої частини, але тут значно яскравіший контраст між оркестровою прелюдією і самим хоровим епізодом. Крім того, в третій частині переважає статичність, навіть деяка застиглість розгортання. Образ «Некрополя», його вічного спокою, вельми яскраво втілений суто музичними засобами, зокрема тривалим перебуванням у низьких сферах звучання, згортанням просторового об'єму до стисненого унісону, тихою динамікою, рівномірністю ритмічного поступу. Поступове заповнення багатоголосої фактури відбувається дуже обережно і повільно, неначе композитор не наважується порушити спокій мешканців некрополя і вийти за його межі.

Контраст в музиці – як і у вірші – вривається у, здавалось би, непорушний плін розвитку раптовою навалою. Патетичне кількаразове вигукування слова «Знак» усім хором переключає інтонаційні події у площину, близьку до другої частини, коли хор так само скандував «Реквієм». Ефекту трагічного протистояння агресивній силі, яку уособлює щільний дисонантний оркестровий супровід, сприяє застосування імітаційної поліфонічної техніки розвитку, перекидання короткої виразної фрази у різні регістри і тембри голосів. Композитор тут знову використовує риторичну барокову фігуру вигуку – *exclamatio*, яка переважно використовувалась для виразу героїчної піднесеності.

<sup>8</sup> Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX – XX ст. Тернопіль : Астон, 2000. С. 139.

Так само несподівано вклинюється на мить соло альту, з трагічним розпачливим вигуком: «Дві дідові сльози». Проте його змітає на своєму шляху знову та ж агресивна сила оркестрової «навали», що стрімко і невідворотно прямує до жорсткої зловісної кульмінації. В її найвищому пункті знову проводиться лейттема розп'ятого хреста. Вона, у свою чергу, переходить в цитату середньовічної секвенції *Dies irae*, ще одного, знаного з доби Середньовіччя, музичного символу смерті в європейській музиці.

В. Камінський декількома штрихами – помпезною акордовою послідовністю, демонстративним підкресленням тоніки наприкінці фрази – впроваджує ще одну промовисту алюзію до радянських соцреалістичних кантат і ораторій як символу агресії і зла.

Образ навали знову поступається початковому унісону чоловічих голосів, тільки тепер жіночі голоси доповнюють його ліричними, мелодично значно багатшими, наближеними до української романсової лірики, контрапунктами. Врешті обидві контрастні темброві сфери сходяться в урочистому хоралі – і знову, вже втретє, його перебиває «епізод навали», в цей останній раз він найбільш жорсткий, агресивний, завершується розпачливим зойком хору – але й найкоротший за тривалістю. Удар дзвону припиняє його і повертається до початку – оркестрового епізоду з нижнім голосом віолончелі, що ніби оплакує незчисленні жертви агресії. Завершальний фрагмент починається з унісону альтів, що перехоплює мелодичну лінію від басів і стає провідним, басам доводиться їм лише вторити. В такій зміні закладений глибокий сенс, адже тепле звучання жіночих голосів надає більшої м'якості і просвітленості початково надто суворому і темному колориту унісонної мелодії. Так замикається третє коло і пройдена «третя станція».

Про драматургічну функцію останньої частини метафорично пише Л. Кияновська: «Активні імпульси збираються, накопичуються і наприкінці третьої частини переходять у нову образну якість: стіни собору розкриваються, і храмом стає Всесвіт Цей вражаючий образ знайдений Калинцем у вінку сонетів «Сковорода» і з кінематографічною скрупульозністю розробляється композитором у четвертій частині»<sup>9</sup>.

Композитор справді застосовує тут інший арсенал виразових засобів, ніж у перших трьох частинах. На зміну графічним, чітко окресленим унісонам приходить безмежність простору, яку слухач відчуває в розкиданих по далеких

регістрах алеаторичних блуканнях аж до чисто зорових асоціацій («І звуком станеться ефір...»). У завершальному фугато прийом почергового вступу голосів також використовується не просто як композиційний прийом, природне завершення циклу, а швидше як асоціативний засіб для ствердження головної музичної ідеї, стрімкого підйому і «скидання пут».

Через зміну *modus operandi* фінал істотно відрізняється від попереднього типу викладу, створюючи своєрідний моноцикл в загальному циклічному розгортанні. Він переводить події із замкнутої площини страждання і покаяння до дієвого життєствердження. «Кинь Коперникові сфери / Глянь в сердечній печери – / У душі твоїй глагол. / Не май до слова співчуття, Як вгледити з нього тільки мощі, / Бо гомонить гінке життя / У кожній зморщі».

Однак незважаючи на те, що ця частина справді за змістом зовсім відмінна від попередніх, починається вона тим самим навальним агресивним поступом, який постійно виринав у попередніх частинах, проте на цей раз він коротяківало з'явиться тільки в оркестрі. Перший хоровий епізод, здавалось би, продовжує ту саму сувору манеру унісонного викладу. Але дуже швидко стає зрозумілим, що це зовсім не так – навала розвивається і в центрі опиняється піднесений хорал, де для створення просторової об'ємності автор використовує всю масу хору.

Остаточо змінює настрій і сам спосіб викладу, а в першу чергу, введення великого сольного епізоду для баса – він урочистий, величний, в ньому можна знайти щось від проповідницького тону. Це шлях до Визволеного слова, який окреслений дуже яскраво і чітко. Його утвердження постулюється надзвичайно урочисто і патетично, у єдиному пориванні всіх хорових і оркестрових голосів «У душі твоїй глагол».

Підсумовуючи стислий огляд духовних символів і смислів у симфонії-кантаті «Україна. Хресна дорога» Віктора Камінського до поезії Ігоря Калинця, відзначаємо винятково вдало знайдену музичну систему вираження, якою композитор немовби зсередини «підсвічує» багатоманітні смисли поезії Ігоря Калинця. Динамічність, театральність інтонаційних подій у першій частині «Страсті», живописна іконописність другої частини «Реквієм», архітектурна застиглість третьої частини «Некрополь» вивершуються всеосійністю поетичного Слова у фіналі «Визволене слово», таким чином піднімаючись до вершини – вивільнення вічної сутності, нагадуючи про біблійне «Спочатку було Слово. І Слово було Бог».

<sup>9</sup> Там само.

### Література

1. Янів В. Нариси до української етнопсихології / упоряд. М. Шафовал ; 3-тє вид., стер. Київ : Знання, 2006. 341 с.
2. Ржевська М. Церковна музика Наддніпрянської України кінця 10-х-20-х рр. ХХ ст. у контексті соціокультурних процесів. *Українське музикознавство*. Вип. 30. Київ : НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2001. С. 6–79.
3. Льницький М. Від «Молодої Музи» – до «Празької школи». Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича, 1995. 319 с.
4. Віват Г. Концепція множинності інтертекстуального дискурсу у творчості поетів-дисидентів (І. Калинець, М. Руденко, І. Світличний, В. Стус) : автореф. дис. д-ра філолог. наук : 10.01.01 – українська література. Київ : КНУ ім. Т. Шевченка, 2011. 38 с.
5. Калинець, І. Зібрання творів: У 2 т. Київ : Факт, 2004. Т. 1 : Пробуджена муза. Київ : Факт, 2004. 416 с.
6. Марія Колесник. Львівські прем'єри. *Музика*. 1993. № 6. С. 4–5.
7. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури ХІХ–ХХ ст. Тернопіль : Астон, 2000. 340 с.

### References

1. Yaniv V. Narisy do ukrayins'koyi etnopsykholohiyi. uporyad. M. Shafoval. – 3-tye vyd., ster. – Kyiv: Znannya, 2006. – 341 s.
2. Rzhavs'ka M. Tserkovna muzyka Naddnipyrians'koyi Ukrayiny kintsya 10-kh-20-kh rr. KHKH st. u konteksti sotsiokul'turnykh protsesiv // Ukrayins'ke muzykoznavstvo. Vyp. 30. K.: NMAU im. P.I.Chaykovs'koho, 2001. – S. 61 – 79.
3. P'nyts'kyu M. 'Vid 'Molodoyi Muzy' – do 'Praz'koyi shkoly'. – L'viv: Instytut ukrayinoznavstva im. I. Kryp'yakevycha, 1995. – 319 s.
4. Vivat H. Kontseptsiya mnozhynnosti intertekstual'noho dyskursu u tvorchosti poetiv-dysyidentiv (I. Kalynets', M. Rudenko, I. Svitlychnyy, V. Stus). Avtoref.dys. d-ra filoloh. nauk: 10.01.01 - ukrayins'ka literatura. Kyiv: KNU im. T. Shevchenka, 2011. – 38 s.
5. Kalynets', I. Zibrannya tvoriv: U 2 t. K. : Fakt, 2004. T. 1 : Probudzhena muza. K. : Fakt, 2004. – 416 s.
6. Mariya Kolesnyk. L'vivs'ki premy'ery.// 'Muzyka', 1993, № 6, s.4-5. Kyyanovs'ka L. Styl'ova evolyutsiya halyts'koyi muzychnoyi kul'tury KHKH – KHKH st. – Ternopil': Aston, 2000. – 340 s.
7. Yaniv V. Essays on Ukrainian ethnopsychology. according to M. Shafoval. - 3rd ed., pp. - Kyiv: Znannia, 2006. - 341 p.
8. Rzhavska M. Church music of the Dnieper Ukraine of the late 10s-20s of the 20th century. in the context of sociocultural processes // Ukrainian musicology. Vol. 30. K.: NMAU named after P.I. Tchaikovsky, 2001. – P. 61 – 79.
9. Pnytskyi M. From 'Young Muse' to 'Prague School'. – Lviv: Institute of Ukrainian Studies named after I. Krypyakevych, 1995. – 319 p.
10. Vivat H. The concept of multiplicity of intertextual discourse in the works of dissident poets (I. Kalynets, M. Rudenko, I. Svitlichnyi, V. Stus). Autoref.diss. Dr. Philologist. Sciences: 10.01.01 – Ukrainian literature. Kyiv: KNU named after T. Shevchenko, 2011. – 38 p.
11. Kalynets I. Collection of works: In 2 vols. K.: Fakt, 2004. Vol. 1: Awakened muse. K.: Fakt, 2004. – 416 p.
12. Maria Kolesnyk. Lviv premieres. 'Music', 1993, No. 6, p. 4-5.
13. Kiyanovska L. Stylistic evolution of Galician musical culture of the 19th - 20th centuries. – Ternopil: Aston, 2000. – 340 p.

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

### **Interpretation of spiritual symbols in cantatas of modern Ukrainian composers (as exemplified by Victor Kaminsky's symphony-cantata 'Ukraine. The Crusade')**

*The embodiment of religious themes in the large-scale choral canvases of Ukrainian composers of the 20th – 21st centuries. received a new impetus during the years of Independence. Therefore, not only significant quantitative progress in works related to spiritual sources is noticeable, but also the expansion of the thematic horizons of choral music, in which a very wide range of sacred images, allusions and symbols are interpreted in a new way, in accordance with the modern cultural and information space. The peculiarity of the cantatas of the philosophical and religious direction of Ukrainian composers is, firstly, the use of folklore and symbolic images, which in our spiritual tradition are inextricably linked with the artistic reinterpretation of the Christian canon, and secondly, the spiritual theme in cantatas is very often mediated through literary and poetic sources. Most often, sacred symbols are mediated by the poetic texts of T. Shevchenko and I. Franko, especially since religious allusions and parallels are constantly found in their works. In this context, the transformation of spiritual and religious symbolism in the symphony-cantata 'Ukraine. The Way of the Cross' by Viktor Kaminsky on the words of Ihor Kalynets. Sacred symbols fill all four parts of the cycle and are interpreted in a concise connection with the 'stations' of the procession of the Ukrainian people, carrying the cross of statelessness. We note the exceptionally successfully found musical system of expression, with which the composer 'illuminates' the multifaceted meanings of Ihor Kalynets's poetry as if from within. The dynamism and theatricality of the intonation events in the first part of the Passion, the pictorial iconography of the second part of the Requiem, the architectural rigidity of the third part of the Necropolis culminate in the comprehensiveness of the poetic Word in the finale The Liberated Word, rising to the top – the liberation of the eternal essence, reminiscent of the biblical 'In the beginning was the Word. And the Word was God.'*

**Key words:** cantata-symphony, poetry, Viktor Kaminsky, Ihor Kalynets, spiritual symbols.



УДК 78.1;78.02

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2022-48.07>

## ІНФРАСТРУКТУРА СУЧАСНОГО МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ В РЕГІОНАЛЬНОМУ ВИМІРІ

**Зоряна Ластовецька-Соланська** – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри історії музики, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка  
<https://orcid.org/0000-0002-6606-9831>

У статті з'ясовано особливості сучасного музичного життя в мультикультурному контексті глобалізаційних процесів, уточнено значення поняття інфраструктури в проєкції на українське музичне мистецтво сьогодення. За мету розвідки поставлено дослідження регіональних особливостей музичного буття у ракурсі інфраструктури сучасного українського соціокультурного простору. Орієнтовано на використання комплексу методів, серед яких пріоритетними стали порівняльно-узагальнюючий, теоретичний та аналітичний. Узагальнено вплив суспільних інтересів та мистецьких потреб соціуму, культурно-мистецьких традицій та локальних звичаїв на категорію інфраструктури музичного життя. Авторка дійшла висновку, що на формування аналізованої проблеми впливають низка факторів, серед яких слід виокремити такі: географічне розташування того чи іншого соціокультурного простору; зміна динаміки інтересу слухацької аудиторії до локальних культурних та музичних надбань; наявність більшої чи меншої кількості різних національних спільнот у певній локації, інтенсивність їхньої культурної та соціальної взаємодії; інфраструктурна скупченість чи розосередженість музичних інституцій у певному регіональному середовищі; наявність музичної спільноти як цінного потенціального фактору професіоналізації музичного життя; ступінь музичної соціалізації населення як показник загальної культурно-духовної освіченості та затребуваності у музично-освітніх осередках; ступінь економічного та соціального розвитку певного регіону, який позначається і на ділянці забезпечення фінансових потреб музичних осередків; застосування сучасних технологій у питанні збереження, поширення та оцифрування музичної інформації та фондів; розвинений технічний, ефективний культурний і менеджерський потенціал та ін. З'ясовано, що подальший розвиток означеної теми полягає у вивченні трансформації інфраструктури сучасного музичного життя у контексті глобалізаційних процесів.

**Ключові слова:** музичне життя, інфраструктура, сучасність, соціокультурний простір, локальне середовище, мультикультурність.

**Вступ.** Актуальний мультикультурний простір великою мірою завдячує стрімким темпам глобалізаційних процесів, які спричинилися до універсалізації багатьох звичаєвих стереотипів та суттєво вплинули на локальні архетипові явища. Музичне життя сьогодення характеризується розмаїттям, інтенсивністю й широкими національними і жанро-стильовими координатами, як у глобальному, так і регіональному аспектах.

**Мета статті** – дослідити регіональні особливості музичного життя у ракурсі інфраструктури сучасного українського соціокультурного простору.

**Матеріали та метод.** З-поміж останніх наукових праць, які прямо чи опосередковано пов'язані з темою статті, слід назвати роботи Ю. Чекана, Л. Кияновської, П. Герчанівської, С. Олійник, Н. Байло, В. Юрківського та ін., а також аналітичне дослідження «Інфраструктура регіонів України. Пріоритети модернізації» [3] І. Садчикової та М. Коваль.

У пропонованій розвідці було орієнтовано на комплексне поєднання кількох методів, з яких найбільше використання отримали порівняльно-узагальнюючий, теоретичний та аналітичний.

**Результати.** Однією з провідних ознак музичного простору сьогодення є мультикультурність і зростання значенності медійних та інформаційно-комунікаційних технологій у процесі сприймання звукової інформації. Особливої рельєфності ця тенденція набула під час пандемії COVID-19, яка ознаменувалась переходом на дистанційні та он-лайн форми організації багатьох царин соціокультурного життя. У пропонованому контексті видається слушним увиразнити, як означені тенденції проявились у царині музичного буття та його структурних координат.

У руслі означеної проблематики термін «інфраструктура» (*infrastructure*) дефініюється як «комплекс взаємопов'язаних обслуговуючих структур або об'єктів, що становлять і забезпечують основу функціонування системи» [цит. за №2]. Етимологія слова інфраструктура є комбінацією префіксу «*infra*», який у латинській мові означав «нижче», та слова «*structura*», що тлумачиться, як «(по)будова». Авторка статті пропонує власне визначення категорії музичної інфраструктури як «тої чи іншої структури музичного життя соціуму, визначеного типу організації музичної освіти та концертно-театрального життя суспільства,

обумовлених певними суспільними пріоритетами філософсько-естетичного виміру, який впливає на тип композиторської творчості й виконавства в рамках певного національного стилю» [5, с. 112].

Слід зауважити, що категорія інфраструктури музичного життя є дуже багатоаспектною та значущою, позаяк виступає своєрідним віддзеркаленням суспільних інтересів та мистецьких потреб соціуму. Якщо в глобальному аспекті простеження специфіки її трансформації видається достатньо проблематичним, то на прикладі регіонального соціокультурного простору це питання володіє великим науково-пошуковим та дослідницьким потенціалом.

У цьому контексті слід зауважити, що слухачьке сприйняття великою мірою інспірує появу складових елементів системи музичної інфраструктури, до яких можна віднести: музичний рух у найрізноманітніших проявах (композиторський, виконавський, музикознавчий, музично-педагогічний та ін.), осередки музичної освіти (від початкового, до найвищого рівнів), концертні установи та філармонійні зали, театри (оперні та музично-драматичні), Народні Доми, нотовидавничі осередки та нотні магазини, видавництво спеціальної музичної літератури, студії звукозапису, музичну пресу, музичні спілки та творчі організації, бібліотеки, музичні фонди, фестивально-конкурсний рух та ін.

Регіональна специфіка інфраструктури музичного життя значною мірою пов'язана з історично сформованими культурно-мистецькими традиціями та локальними звичаями, тому врахування широкого соціокультурного тла є настільки важливим у контексті означеного питання.

При вивченні регіонального аспекту інфраструктури музичного життя в мультикультурному просторі сучасності науковий фокус зосереджується навколо таких координат:

– місце знаходження того чи іншого населеного пункту, міста, села тощо, оскільки специфіка географічного розташування, близькість до центру, державних кордонів чи локація на маргінесі суттєво впливають на інфраструктурні ознаки того чи іншого простору або ж слугують поясненням їхньої повної чи часткової відсутності;

– зміна динаміки інтересу слухачької аудиторії до локальних культурних надбань, в тому числі й музичних, під впливом типізації, стандартизації та універсалізації звичаєвих уподобань, що виникають під впливом як глобальної мережі Інтернет, так і завдяки сучасним електронним комунікаційним засобам;

– наявність більшої чи меншої кількості різних національних спільнот у певній локації, інтенсивність їхньої культурної та соціальної взаємодії. Як демонструє навколишнє соціокультурне буття, ознакою нинішньої доби в ширшому та вужчому сенсах є мультикультурність та поліментальність етнонаціональних характеристик;

– інфраструктурна скупченість чи розосередженість музичних інституцій у певному локальному середовищі. Очевидно, що їх концентрація позитивно впливає на музичне життя краю та динаміку культурно-мистецького життя. Натомість часткова або повна відсутність музично-інфраструктурних елементів гальмує соціокультурний поступ загалом;

– наявна музична спільнота як цінний людський та професійний фактор. В цьому ракурсі слід зауважити, що присутність фахівців у цій царині володіє великим потенціальним та про-світницьким значенням у ділянці розвою та піднесення музичного життя того чи іншого краю;

– високий економічний та соціальний розвиток певного регіону, який позначається і на ділянці забезпечення фінансових потреб музичних осередків, появи нових концертних та освітніх установ різної форми власності (державної та приватної) й виступає сприятливим моментом у ділянці фінансового благополуччя музикантів загалом;

– ступінь музичної соціалізації населення як показник загальної культурно-духовної освіченості та затребуваності у музично-освітніх осередках. В означеному контексті чудово вписується економічний принцип, сформульований французьким вченим Жаном Батистом Сейєм (1767–1832) (*Jean-Baptiste Say*), який отримав назву «Закон Сея» (*Say's Law / La loi de Say*). Згідно з ним, «Пропозиція створює попит» [4, с. 180], причому ці поняття перебувають у взаємозалежному зв'язку;

– фокус на застосування сучасних технологій у питанні збереження, поширення та оцифрування музичної інформації та фондів. У розвідці Т. Яскажук «Розвиток і сучасний стан інформаційної інфраструктури музичної діяльності» акцентується збереження традиційних музично-інформаційних ресурсів у гіперінформаційному просторі сучасності [6];

– позитивно, коли осередки володіють розвиненим технічним, ефективним культурним і менеджерським потенціалом. Успішним прикладом може стати адміністративний та творчий вектор керівництва Львівського будинку органної та камерної музики. Його очільники Тарас Демко та Іван Остапович, з метою промоції україн-

ського музичного продукту у світовому контексті, заініціювали створення ГО (агенції) «*Collegium Musicum*», організували проведення фестивалів «Бах Маратон 2015», «*Lviv Hindemith Fest 2015*» та «Людкевич Фест», створили перший мобільний застосунок про українську класичну музику «*Ukrainian Live Classic*». Загалом, впродовж 2011–2017 років цей тандем вплив у життя п'ять тисяч (!) культурних проектів [1].

Під час виступу на Міжнародній науково-практичній конференції «Fresh Science» Т. Демко виділив три сегменти у політиці менеджменту їхньої інституції (виробничий, фінансовий та менеджмент розвитку (інновацій)) й зазначив: «У менеджменті дуже важливо розуміти свої сильні та слабкі сторони, можливості та загрози. Це називається SWOT-аналіз (від англ. *Strengths, Weaknesses, Opportunities, Threats*). Треба розуміти завжди, які ці чотири підвалини твого продукту, проекту, того що ти робиш... Наша організація – це культурний хаб, який об'єднує громадське, муніципальне, державне і активіст-

ське» [1]. «Інтерфейсом» свого менеджерського образу І. Остапович та Т. Демко вважають відновлення діяльності «Галицького музичного товариства» (ГМТ), покликаною анімувати музично-мистецьке життя краю.

**Висновки.** Отже, аналізована проблема володіє значним дослідницьким потенціалом, спрямованим на краще усвідомлення, прогнозування та діагностування навколишньої музичної дійсності в аспекті єдності глобального та локального, універсального та етнохарактерного, мультикультурального та айдентичного. Категорія музичної інфраструктури виступає тут в якості фільтру, віддзеркалюючи багатоманіття трансформаційних та еволюційних процесів музичного життя суспільства, його потреби, запити та ціннісні орієнтири в ділянці музичного мистецтва як у глобальному, так і у регіональному масштабі.

Перспективи подальших розвідок полягають у дослідженні трансформації інфраструктури музичного життя сьогодення у контексті глокалізації.

#### Література

1. Антонова М. Іван Остапович і Тарас Демко про успішний культурний менеджмент в Україні. *The Claquers*. 19.04.2021. URL: <https://theclaquers.com/posts/6673> (дата звернення: 30.10.2022).
2. Єрменчук О.П. Сутність та зміст поняття «інфраструктура» в контексті захисту критичної інфраструктури. *Бюлетень Міністерства юстиції України*. № 11(193). 2017. С. 36.
3. Інфраструктура регіонів України. Пріоритети модернізації. Аналітичне дослідження / ред. кол. І. Садчикова, М. Коваль. Київ : ГО «Поліський фонд міжнародних та регіональних досліджень», Фонд імені Фрідріха Еберта, 2017. 108 с. URL: <https://library.fes.de/pdf-files/bueeros/ukraine/13246.pdf> (дата звернення: 25.08.2022).
4. Ковальчук В. Політична економія Жана-Батиста Сея. *Вісник Тернопільського національного економічного університету*. Тернопіль, 2013. № 1. С. 175–183. URL: <http://dspace.wunu.edu.ua/bitstream/316497/8924/1/%D0%9A%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%87%D1%83%D0%BA%20%D0%92..pdf> (дата звернення: 27.09.2022).
5. Ластовецька-Соланська З. Категорія інфраструктури в проекції на сучасну музичну культуру України. *Мистецька культура: історія, теорія, методологія: Тези доповідей Всеукраїнської наукової конференції (Львів, 30 листопада 2018 р.)*. Львів, 2018. С. 112–116.
6. Яскажук Т.С. Развитие и современное состояние информационной инфраструктуры музыкальной деятельности. *Культурология*. 2008. С. 45–48. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-i-sovremennoe-sostoyanie-informatsionnoy-infrastruktury-muzykalnoy-deyatelnosti/viewer> (дата звернення: 13.09.2022).

#### References

1. Antonova M. (2021). Ivan Ostapovych i Taras Demko pro uspishnyi kulturnyi menedzhment v Ukraini [Ivan Ostapovych and Taras Demko on successful cultural management in Ukraine]. *The Claquers*. 19 April. URL: <https://theclaquers.com/posts/6673> [30.10.2022] [in Ukrainian]
2. Iermenchuk O.P. (2017). Sutnist ta zmist poniattia «infrastruktura» v konteksti zakhystu krytychnoi infrastruktury [The essence and content of the concept of “infrastructure” in the context of critical infrastructure protection]. *Biuletyn Ministerstva yustytzii Ukrainy* [Bulletin of the Ministry of Justice of Ukraine]. № 11 (193). P. 36. [in Ukrainian]
3. Infrastruktura rehioniv Ukrainy. Priorytety modernizatsii. Analitychne doslidzhennia [Infrastructure of the regions of Ukraine. Priorities of modernization. Analytical research] / red. kol. I. Sadchikova, M. Koval. Kyiv: HO «Poliskyi fond mizhnarodnykh ta rehionalnykh doslidzen», Fond imeni Fridrikha Eberta, 2017. 108 s. URL: <https://library.fes.de/pdf-files/bueeros/ukraine/13246.pdf> [25.08.2022] [in Ukrainian]
4. Kovalchuk, V. (2013). Politychna ekonomiiia Zhana-Batysta Seia [The political economy of Jean-Baptiste Sey]. *Visnyk Ternopil'skoho natsionalnoho ekonomichnoho universytetu* [Bulletin of the Ternopil National Economic University]. Ternopil, No. 1, P. 175–183. URL: <http://dspace.wunu.edu.ua/bitstream/316497/8924/1/%D0%9A%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D0%BB%D1%8C%D1%87%D1%83%D0%BA%20%D0%92..pdf> [27.09.2022]. [in Ukrainian].
5. Lastovetska-Solanska Z. (2018). Katehoriia infrastruktury v proektsii na suchasnu muzychnu kulturu Ukrainy [The category of infrastructure in the projection of modern musical culture of Ukraine]. *Mystetska kultura: istoriia, teoriia,*

*metodolohiia: Tezy dopovidei Vseukrainskoi naukovoï konferentsii (Lviv, 30 lystopada 2018 r.)* [Artistic culture: history, theory, methodology: Abstracts of reports of the All-Ukrainian scientific conference (Lviv, November 30, 2018)]. Lviv. P. 112–116. [in Ukrainian].

6. Iaskazhuk T.S. (2008). Razvytye y sovremennoe sostoianye ynformatsyonnoi ynfrakstruktury muzykalnoi deiatelnosti [Development and current state of the information infrastructure of musical activity]. *Kulturolohyia* [Culturology]. P. 45–48. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/razvitie-i-sovremennoe-sostoyanie-informatsionnoy-infrastruktury-muzykalnoy-deyatelnosti/viewer> [13.09.2022] [in Russian]

**Zoryana Lastovetska-Solanska** – Candidate of Art Studies, Associate Professor, Associate Professor of the Department of Music History, Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko

### **The infrastructure of modern musical life in the regional dimension**

*The article considers the peculiarities of modern musical life in the multicultural context of globalization processes. It specifies the meaning of the concept of infrastructure in the projection on the Ukrainian musical art of today. The article's goal is studying of regional peculiarities of musical life from the perspective of the infrastructure of the modern Ukrainian socio-cultural space. It is focused on using of a set of methods, among which are comparative-generalizing, theoretical and analytical methods. The influence of public interests and artistic needs of society, cultural and artistic traditions and local customs on the category of infrastructure of musical life is summarized. The author came to the conclusion that a number of factors influence its formation, among which the following should be underlined: the geographical location of a certain socio-cultural space; change in the dynamics of the listening audience's interest in local cultural and musical products; the presence of a greater or lesser number of different national communities in a certain location, the intensity of their cultural and social interaction; infrastructural concentration or dispersion of musical institutions in a certain regional setting; the presence of a musical community as a valuable potential factor in the professionalization of musical life; the degree of musical socialization of the population, as an indicator of general cultural and spiritual education and require in musical and educational centers; the degree of economic and social development of a certain region, which also affects the providing of financial needs of musical institutions; application of modern technologies in the matter of preservation, distribution and digitization of musical information and funds; developed technical, effective cultural and managerial potential, etc. It was summarized that the further development of the indicated topic consists in the study of the transformation of the infrastructure of modern musical life in the context of globalization processes.*

**Key words:** musical life, infrastructure, modernity, socio-cultural space, local surroundings, multiculturalism.

## ЗМІСТ

<b>Оксана Михайлівна Басса</b>	
Багатогранність її таланту (Творчий портрет Анни Станько).....	3
<b>Оксана Гнатишин</b>	
Філософські течії модернізму і перші українські музичні теорії.....	13
<b>Уляна Граб</b>	
Візантійський хор Антоновича в українських політичних акціях: значення і ризику.....	21
<b>Володимир Грабовський</b>	
Композитор про композитора. Нові видання про музику.....	28
<b>Оксана Захарчук</b>	
Микола Лисенко – музичний символ України. До 180-ліття від дня народження.....	30
<b>Василь Коваль</b>	
Інтерпретація духовних символів в кантатах сучасних українських композиторів (на прикладі симфонії-кантати Віктора Камінського «Україна. Хресна дорога»).....	34
<b>Зоряна Ластовецька-Соланська</b>	
Інфраструктура сучасного музичного життя в регіональному вимірі.....	41

## CONTENTS

<b>Oksana Mykhailivna Bassa</b>	
The versatility of her talent (Creative portrait of Anna Stanko).....	3
<b>Oksana Hnatyshyn</b>	
Philosophical currents of modernism and the first Ukrainian musical theories.....	13
<b>Uliana Hrab</b>	
Antonovych's Byzantine Choir in Ukrainian political actions: importance and risks.....	21
<b>Volodymyr Hrabovskyi</b>	
A composer about a composer. New publications about music.....	28
<b>Oksana Zakharchuk</b>	
Mykola Lysenko is a musical symbol of Ukraine. To the 180 <sup>th</sup> birthday.....	30
<b>Vasyl Koval</b>	
Interpretation of spiritual symbols in cantatas of modern Ukrainian composers (as exemplified by Victor Kaminsky's symphony-cantata 'Ukraine. The Crusade').....	34
<b>Zoryana Lastovetska-Solanska</b>	
The infrastructure of modern musical life in the regional dimension.....	41

## НОТАТКИ

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 48 / Issue 48**

Збірник статей

Коректура Ірина Чудеснова  
Макетування Наталія Кузнецова

Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.  
Друк офсетний. Папір офсетний.  
Ум.-друк. арк. 5,58. Замов. № 1122/487. 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.