

Міністерство культури 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 54



Видавничий дім
«Гельветика»
2025

Рекомендовано до друку Вченою радою ЛНМА імені М. В. Лисенка
(протокол № 1 від 27 листопада 2025 року)

Реєстрація суб'єкта у сфері друкованих медіа: Рішення Національної ради України
з питань телебачення і радіомовлення № 1193 від 11.04.2024 року.

Ідентифікатор медіа: R30-04309

Суб'єкт у сфері друкованих медіа: Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
(вул. Нижанківського, буд. 5, м. Львів, 79005, Inma@Inma.edu.ua, тел. +38 (032) 259 07 51)

Періодичність: двічі на рік
Мови видання: українська, англійська.

Фахова реєстрація (категорія «Б»): Наказ МОН України № 1166 від 23 грудня 2022 року (додаток 3)
Спеціальність: B5 – Музичне мистецтво

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, 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

Ластовецька-Соланська Зоряна Миколаївна, кандидатка мистецтвознавства, професорка,
завідувачка кафедри історії музики, Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка

Льоос Гельмут, доктор габілітований, професор, Лейпцизький університет, Німеччина

Мазепа Тереса, докторка мистецтвознавства, доцент, ад'юнкт Факультету музики Жешувського
університету (Жешув, Польща)

Мельник Лідія Олександрівна, докторка мистецтвознавства, професор, Львівська національна
музична академія імені М.В. Лисенка

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

Випуск 54 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

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

УДК 78.461

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2025-54-01>

СТАНОВЛЕННЯ ЖАНРУ КОНЦЕРТУ ДЛЯ ТРУБИ В АВСТРІЙСЬКІЙ МУЗИЦІ ДОКЛАСИЧНОЇ ЕПОХИ

Олександр Баклаженко – старший викладач кафедри духових і ударних інструментів, Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
<https://orcid.org/0009-0007-3245-4372>

Наприкінці XVI століття труба відносно швидко інтегрується в художню музику, що зумовлює необхідність її цілеспрямованого використання в різних контекстах, а не лише в суто прикладному, як це було до того часу. Кристалізується новий виконавський стиль на натуральній трубі, який отримав назву «кларіно» і став одним із найбільш яскравих маркерів музики барокової доби загалом. У другій половині XVII століття в європейській музиці з'являються нові взірці літератури для труби авторства М. Каццатті, Дж. Б. Вівіані та ін. Мета статті – актуалізувати здобутки барокового та ранньокласичного репертуару для труби та підкреслити роль австрійської школи у його становленні. Методологія дослідження ґрунтується на історико-культурологічному та аналітичному методах.

Ключову роль у становленні нових сфер функціонування труби відіграла, окрім Італії, Австрія, де цей інструмент почав широко застосовуватися як у церковній, так і у придворній музиці. Однією з визначальних передумов цього процесу стало інтенсивне зростання ролі Віденської придворної капели. Додатковим чинником, що сприяв розширенню репертуару труби, стало активне музичне життя при єпископських резиденціях, зокрема в Зальцбурзі та Кремзирі. У цей час формується потужна генерація австрійських національних композиторів, більшість із них зверталася й до жанру сонати для труби: Г. Шмельцер, П. Й. Вейвановський, Г. І. Ф. Бібер. Ця тенденція збереглася і на етапі становлення трубного концерту, репрезентованого творчістю таких австрійських композиторів, як Йоганн Йозеф Фукс, Йоганнес Матіас Шпергер, Георг Ройтер мол., Леопольд Моцарт та Міхаель Гайдн.

Наукова новизна: у представленому дослідженні докладніше й часто вперше в українському музикознавстві розглянута більшість цих творів, а також вказані виконавці, для яких вони могли би бути написаними.

Висновки: стверджено основні стилістичні відмінності творів для віденської та зальцбурзької придворних капел: у першому випадку (Г. Ройтер мол.) це тричастинні композиції із характерним чергуванням частин «швидко-повільно-швидко», в другому (М. Гайдн, Л. Моцарт) – двочастинні композиції з ознаками біпартіальності, тобто включеності рис усіх чотирьох традиційних частин у двочастинну форму.

Ключові слова: австрійська музична культура, барокова труба, концерт для труби, соната для труби, Міхаель Гайдн, Леопольд Моцарт.

Актуальність теми дослідження. Як відомо, труба належить до найдавніших інструментів людської цивілізації, який до того ж має найширше застосування у різних видах суспільної діяльності. Її історична еволюція справедливо приваблює багатьох дослідників, що розглядають як суспільні функції, так і художні властивості творів для труби у різноманітних аспектах. Водночас кожна національна музична культура формує свої неповторні традиції у композиції та виконавстві для цього благородного духового інструмента.

У цьому контексті актуальними нині є окремі аналітичні студії європейських виконавських шкіл, які охоплюють як аспекти виконавської майстерності гри на трубі, так і композиторську творчість для цього інструмента. З метою повного усвідомлення ролі труби в різних національних музичних традиціях її слід розглядати не лише як конкретний звуковий артефакт, що набув свого втілення в композиторській творчості, вико-

навстві та педагогіці, а як багаторівневе явище в музичному мистецтві. Отже, перспективним напрямом подальших досліджень є вивчення композиторської, виконавської та педагогічної традиції гри на трубі в контексті національних музичних шкіл.

Однією з найважливіших європейських шкіл гри на трубі є австрійська виконавська традиція. Попри те, що в музикознавчій літературі основна увага зосереджена на німецькій школі гри на духових інструментах, що сприяло закріпленню терміна «австро-німецька школа», австрійська виконавська практика має власні особливості. Вони зумовлені специфічними суспільно-історичними умовами розвитку, що вплинули на формування національної композиторської традиції, виконавських практик, а також педагогічних методик навчання гри на трубі.

Аналіз досліджень і публікацій. Незважаючи на доволі об'ємний компендіум праць зарубіжних дослідників, присвячених виконавству на трубі в

різні епохи і в різних національних школах, українська музична наука нині не надто часто звертається до цього тематичного сегменту. З наявних публікацій і дисертаційних праць можна виокремити дослідження Петра Вакалюка [1], Олега Вар'янка [2; 3], Богдана Мочурада [4; 5], Валерія Посвалюка [6], Віктора Слупського [7], в яких розглянуто різні аспекти зазначеної тематики. Із праць провідних зарубіжних вчених, дотичних до теми поданої статті, передусім вартують згадки праці Крістіана Аренса [8], Альфреда Баумгартнера [9], Бертіля ван Боера [10], Герхарда Кроля [11], Курта Фьоссінга [11], Рейне Далквіста [12], Гельмута Федергофера [13], Мартіна Грасля [14], нотне видання Міхаеля Гайдна з передмовою Е. Тарра [15], Алана Яніка [16], Фрідгельма Кайма [17], Готфріда Крауса [18], Андреаса Лінднера [19], нотні видання Л. Моцарта з передмовою Джона Мортімера [20] та Г. Ройтера з передмовою Е. Тарра [21], Дона Смізерса [22], Яни Шпацілової [23], Їржі Сенала [23], Едварда Тарра [24].

Метою статті є представлення здобутків барокового та ранньокласичного репертуару для труби та виокремлення ролі австрійської школи у його становленні.

Виклад основного матеріалу. Наприкінці XVI століття труба відносно швидко інтегрується в художню музику, що зумовлює необхідність її цілеспрямованого використання в різних контекстах, а не лише в суто прикладному, як це було до того часу. Невипадково у своїй передмові до першого друкованого підручника з гри на трубі 1638 року *Tutta l'arte della Trombetta* Чезаре Бендінеллі (Bendinelli) один із найвидатніших трубачів свого часу Джіроламо Фантіні (Fantini) окреслив різні сфери застосування інструмента, зокрема гру в ансамблі з органом або клавесином. Він також зазначив свою мету – поставити трубу в один ряд з іншими «досконалими інструментами» [8].

У другій половині XVII століття в європейській музиці з'являються нові взірці літератури для труби. Так, у Болоньї 1665 року Мауріціо Каццатті (Cazzatti) опублікував три сонати, партія першої скрипки яких могла виконуватися на трубі [1, с. 56]. У 1678 році інший італійський композитор, Джованні Буонавентура Вівіані (Viviani) видав кілька сонат для сольного інструмента та *basso continuo*, серед яких дві були призначені для труби [22, с. 98].

Попри збереження старих виконавських традицій у музиці початку XVII століття, композитори та теоретики відзначали новизну підходів до використання труби. Це, зокрема, стосувалося

її «музичного» застосування в повному значенні цього поняття, що передбачало наслідування співочого голосу та інших інструментів. Таке використання характеризувалося широким спектром динамічних і виконавських прийомів. Водночас практика орнаментативної та імпровізаційної заповнення партій залишалася важливим складником виконавського стилю.

Як зазначає український дослідник концерту для труби Богдан Мочурад, на початковому етапі цей процес був повільним і обмежувався здебільшого виконанням військових маршів під час урочистих церемоній, а також обережним розширенням ролі труби в оперних партитурах. Водночас формується новий виконавський стиль – «кларіно» (від лат. *clarus* – «ясний»), що ґрунтувався на використанні тембрових особливостей верхньої частини натурального звукоряду [5, с. 9].

Ключову роль у становленні нових сфер функціонування труби відіграла Австрія, де цей інструмент почав широко застосовуватися як у церковній, так і у придворній музиці. Однією з визначальних передумов цього процесу стало інтенсивне зростання ролі Віденської придворної капели (*Die Wiener Hofkapelle*) у період правління імператорів Фердинанда II (1619–1637), Фердинанда III (1637–1657) та особливо Леопольда I (1657–1705), який не лише заохочував розвиток музичного мистецтва, а й сам був композитором [18, с. 78]. Додатковим чинником, що сприяв розширенню репертуару труби, стало активне музичне життя при єпископських резиденціях, зокрема, в Зальцбурзі та Кремзирі, що буде детальніше розглянуто в подальшому дослідженні.

У XVII ст. при дворі Габсбургів діяла ціла низка запрошених видатних італійських композиторів, таких як Марк Антоніо Честі (Cesti), Марк Антоніо Дзіані (Ziani), Антоніо Кальдара (Caldara). Водночас поступово формується і потужна генерація національних композиторів. Так, у 1679 році посаду першого капелмейстера Віденської придворної капели перейняв Генріх Шмельцер (Schmelzer, 1623–1680), котрого дослідники небезпідставно вважають одним із найвидатніших представників австрійської музичної культури докласичної доби [14].

До історії інструментальної музики Г. Шмельцер увійшов передовсім як скрипаль-віртуоз, однак не можна недооцінювати його внесок і у становлення нового репертуару для труби: в збірці *Sacro-profanus concentus musicus*, котра поєднує 12 сонат обидвох барокових типів (*da chiesa*, тобто церковна соната, і *da camera* – світ-

ська) для різних інструментальних складів, зазвичай присутні одна або дві труби. Рейне Далквіст (Dahlquist) слушно вказує, що подібні сонати, часто з солюючою партією для труби, невдовзі з'явилися в доробках таких композиторів, як Антоніо Берталі (Bertali) у Відні та Павел Йозеф Вейвановський (Vejvanovský) у Кремзирі (чеське місто Кромєриж) [12, с. 20].

Сонати італійського композитора та скрипаля Антоні Берталі (1605-1669), попередника Г. Шмельцера на посаді капелмейстера Придворної капели, зокрема і за участі труби (*Sonata XVII a 4 da Chiesa* та *Sonata sublationis*), вочевидь, вплинули на творчість Г. Шмельцера, як і на творчість ще одного видатного музиканта доби бароко – Павела Йозефа Вейвановського (1639–1693). За походженням чех, П. Вейвановський народився і прожив більшу частину свого життя на батьківщині, тому можемо лише опосередковано віднести його до австрійської традиції, але й історично, й естетично П. Вейвановський виявляється найбільше їй підпорядкованим. Схиляється до цієї думки й український дослідник Олег Вар'яно, поєднуючи огляд становлення австрійської та чеської сонати для труби в одному підрозділі [2, с. 84].

Особливість і композиторської, і виконавської діяльності П. Вейвановського полягає передовсім у тому, що він – чи не єдиний у своїй генерації австрійських придворних музикантів доби бароко – був насамперед трубачем, піднявши мистецтво гри на цьому інструменті до цілковито нових якостей. Дослідники одноставні в думці, що рівень творів самого П. Вейвановського не є сумірним із композиціями інших його сучасників, котрі приділяли увагу трубі, згаданих вже Г. Шмельцера чи А. Берталі [23]. Також і твори Генріха Ігнаца Франца Бібера, ментора П. Вейвановського, котрого він змінив на посаді капелмейстера єпископської капели Карла II фон Ліхтенштайн Кастелькорн у Кремзирі, вирізняються вищим естетичним рівнем. Однак історичний здобуток П. Вейвановського полягав передовсім не в поповненні репертуару, а в утвердженні труби як сольного віртуозного інструмента. Нсамперед для себе як виконавця музикант уводить партії труби до понад двадцяти своїх творів, зазвичай це типово барокові сонати *da camera* або *da chiesa*, серед них найвідомішою є *Sonata vespertina* для 8 інструментів (2 труби, 2 скрипки, 3 тромбони, віолоне й орган) (1665), *Sonata à 4 Be mollis* для труби кларіно, скрипки, 2 віол та *basso continuo* (1666), *Sonata à 5* для труби, скрипки, тромбона, двох віол та органу (1666), *Sonata à 6* для труби,

2 скрипок, 2 корнетів, віолоне та органу (1666), *Sonata paschalis* для двох 2 труб, 2 скрипок, 3 віол, 3 тромбонів і органу *ad lib.* (1666), *Sonata s. Petri et Pauli* для труби, 3 тромбонів, скрипки, 3 віол і *basso continuo* (1667), *Sonata à 8* для труби, 3 тромбонів, 2 віол і органу (1667), *Sonata tribus quadrantibus* для труби, скрипки, тромбону та *basso continuo* (1667), *Serenada* для 4 віол, 2 труб і чембало (1670), *Balletti pro tabula* для 2 труб, 2 скрипок, 2 віол, віолоне та органу (1670), *Sonata natalis* для 2 труб, 2 скрипок, 4 віол, віолоне та органу (1674), *Intrada con altre arie* для 4 віол (*Viol. redoppiate*), 3 піфферо, фагота, 2 труб, віолоне та органу (1679), *Sonata à 5* для 3 труб кларіно (*Clarini trombae breves*), скрипки, 2 віол та органу (1680), *Intrada* для 2 труб, 4 віол та чембало (1683), *Baletti per il carnualet* для скрипки, 2 віол, 2 труб, 3 шалмейв або піфферо, фагота, віолоне *grande* та чембало (1688), *Sonata à 5* для 2 труб (*Trombae breves*), скрипки, 2 віол, віолоне та органа (1689) [22, с. 592–594].

Найзначущим внеском австрійських композиторів до барокового репертуару для труби є, безсумнівно, сонати Генріха Ігнаца Франца фон Бібера (1644–1704). Твори для труби зосереджені в одній із п'яти великих збірок композицій, а у передмові до однієї із сонат, виданої в 1676 році, композитор вказує, що цей твір «підходить для використання як у церкві, так і при дворі», тим самим декларуючи поступовий відхід від існуючого поділу сонат на «*da chiesa*» і «*da camera*». У своїх сонатах композитор і справді вже вільно змішує танцювальні та нетанцювальні частини [4, с. 86]. Серед сонат для труб і струнних О. Вар'яно умовно виділяє камерні, церемоніальні й концертні.

Отже, як зазначає і О. Вар'яно, «перша вершина трубного мистецтва в німецькомовних країнах припадає на 1660–1690 роки й представлена сонатами Г. Шмельцера, Д. Берталі, Г. Й. Ф. Бібера й П.- Й. Вейвановського, він слушно наголошує на тому, що «символом нового етапу (приблизно 1720 – 1750 роки) стало перетворення сонати в концерт» [4, с. 86]. Як бачимо, всі згадані композитори «підготовчого» доконцертного етапу фактично належали австрійській музичній культурі.

Ця тенденція збереглася і на етапі становлення трубного концерту. Один із найвидатніших сучасних дослідників трубного мистецтва Фрідгелм Кайм у своїй знаковій «Великій книзі труби» наводить перелік барокових концертів, де з-поміж 30 композиторів майже третина так чи інакше належить музичній культурі Австрії: від італійця Антоніо Кальдари чи німця Фердинанда Тобі-

аса Ріхтера (Richter), тісно пов'язаних упродовж цілого творчого життя із Віденською придворною капелою, до згадуваних уже П. Вейвановського, Г. І. Ф. Бібера чи також і таких композиторів, як Йоганн Йозеф Фукс (Fux), Георг Ройтер мол. (Karl Georg von Reutter d. J.), Леопольд Моцарт (Mozart), та Міхаель Гайдн (Haydn) [17, с. 44–45].

Нижче розглянемо окремі із них докладніше, оскільки більшість із цих творів є фактично не опрацьованими ані українськими виконавцями, ані музикознавцями.

Йоганн Адам Йозеф Карл Георг Ройтер (1708–1772), званий ще Ройтер молодший або Ройтер-син, був сином віденського придворного органіста, капельмейстера собору Св. Стефана і заслужив собі слави при віденському дворі передовсім великою кількістю опер та ораторій (зокрема, першими обробками лібрето *La Betulia liberata* та *Gioas re di Giuda* П'єтро Метастазіо) у пишному неаполітанському стилі. У 1738 році Георг Ройтер-син слідом за своїм батьком перейняв музичне керівництво капелою собору Св. Стефана: саме він особисто відкрив 1740 року талант простого восьмирічного хлопчика з містечка Гайнбург, котрого звали Йозеф Гайдн, і забрав його, а пізніше і молодшого на п'ять років брата Міхаеля до хору віденського собору. Відповідно, починаючи з 1740-х років Г. Ройтер мол. зосередився і як композитор на церковній музиці й охопив фактично всі поширені літургійні жанри [13, с. 51–58].

У 1740 році імператор Карл VI підніс Г. Ройтера до дворянського стану (Edler von Reuter), і в наступні роки він посів провідне місце у віденському музичному житті. У 1751 році Марія Терезія призначила його директором всієї «застільної, камерної та церковної музики», а в 1769 році Г. Ройтер був офіційно призначений першим придворним капельмейстером.

Г. Ройтер мол. був одним із найбільш плідних австрійських композиторів своєї епохи, залишив по собі близько 677 творів, серед яких 80 мес, 30 опер, 20 літургій, 6 реквіємів, десятки духовних творів менших форм (гімни, оферторії, респонсорії) на додаток до численних інструментальних творів, серед яких 7 симфоній, 2 партити, 2 *servizii di tavola*, 4 концерти (два для труби, два для клавішного інструмента) і низки творів для клавішного інструмента соло [10, с. 466].

Характерними для музики Г. Ройтера є т. зв. «політні скрипки» [13, с. 53], які часто називають основною ознакою його індивідуального стилю, а також широке використання швидких фігурацій (гамоподібних розбігів, акордових фрагментів,

змін тональності) в інструментальному супроводі.

Яскравий трубний стиль композитора проявляється у т. зв. *Servizii di tavola*, що являють собою тип святково-репрезентативної світської «застільної» музики, яка характеризується життєствердним мажором, насиченим трубним звучанням і блискучою віртуозністю. Вочевидь, ці твори були написані із суто прикладною метою, для супроводів придворною капелою бенкетів та урочистих прийомів.

Схожі стилістичні ознаки притаманні й обидвом концертам для труби. Вони є одними з найскладніших у трубній літературі і, поряд з аналогічними творами Міхаеля Гайдна, найвищими за регістром в історії репертуару загалом. Лише в цих творах використовується 24 обертон [17, с. 45].

Обидва концерти є тричастинними і зберігають традиційне барокове чергування частин «швидко-повільно-швидко» (Allegro-Andante-Allegro). У перших частинах обидвох концертів партії труби відводиться панівна роль після вступного оркестрового риторнелю струнних. Фактично роль concertino відводиться оркестровому супроводу (струнні та бассо континуо) лише на початку та в кінці частини, Струнні виконують фінальну фразу перед початком другої повільної частини, котра, згідно з бароковою традицією підсилення контрасту, в обидвох творах є написаною в мінорі, і повністю переймають її, немов даючи солістові відпочити між двома швидкими і віртуозними частинами. Фінали обидвох концертів випромінюють радість та енергію, в тому числі завдяки поверненню до мажору, а також низці вже згаданих вище характерних для індивідуального стилю Г. Ройтера ознак: окрім унікальної віртуозності та водночас виразності сольної партії труби, це «політні скрипки» та інші форми швидких фігурацій в оркестровому акомпанементі.

Поява цих віртуозних, надзвичайно складних творів була б немислимою без відповідної виконавської школи. На час написання концертів (Е. Тарр визначає його приблизно 1730–1740-ми роками [24]) при дворі у Відні сформувалася вже міцна власна традиція трубного виконавства. Становлення її пов'язане передовсім із таким музикантом, як «царсько-королівський придворний і фельд-трубач» Франц Кюффель (Küffel, 1712–1754), котрий розпочав свою діяльність ще при іспанському дворі Карла III і був згодом офіційно рекомендований австрійському монарху [19, с. 56]. Ф. Кюффель, вочевидь, проявив себе не лише як яскравий виконавець, але і як педагог: з

1725 по 1727 роки саме в нього навчався в майбутньому найвидатніший австрійський трубач барокової епохи Йоганн Баптист Гайніш (Heinisch, 1706–1751), котрий прославився при дворі австрійського монарха і, як припускають вчені на основі свідчень сучасників, був найбільшим віртуозом свого часу. З 1727 по 1751 рік Й. Гайніш виконував при віденському дворі обов'язки цісарського трубача. Саме з думкою про виконавські можливості Й. Гайніша написані концерти високої складності Й. Й. Фукса та Г. Ройтера мол., а також особливо складні трубні партії у «віденських» операх Антоніо Кальдари [17, с. 45].

Ще одним відомим учнем Ф. Кюффеля і, найімовірніше, виконавцем концертів Г. Ройтера мол. був Фердинанд Вайдліх (Weidlich, 1719–1758), наступник Й. Гайніша на посаді придворного трубача. Ймовірно, що і йому доводилося з-поміж іншого виконувати концерти Г. Ройтера мол. [17, с. 45].

Своєю чергою Й. Гайніш як педагог найбільше долучився до становлення зальцбурзької школи трубачів при дворі вже не монарха, але архієпископа. Найвідомішим учнем Й. Гайніша був Йоганн Каспар Кестлер (Köstler, ?–1795), котрого сучасники характеризували так: «Він надає трубі витонченого, приємного, наспівного звуку; має добрий спосіб виконання, його концерти й соло слухаються з великим задоволенням. Грає також на скрипці» [17, с. 54]. Учнем Й. К. Кестлера став Йоганн Андреас Шахтер (Schachter, 1731–1795), Зальцбурзький придворний трубач, письменник і друг родини Моцартів [19]. Саме для Й. А. Шахтера написав свій Концерт для труби, який докладніше буде розглянутий у цій статті нижче, Леопольд Моцарт.

Про іншого свого сучасника-трубача Моцарт-батько писав: «Це дуже вмілий трубач, котрий особливої слави заслужив завдяки своїм умінням брати високі звуки з винятковою чистотою, швидкістю, як також і виконувати трелі» [17, с. 45]. Нагадаємо: в цю епоху йшлося ще виключно про виконавців на натуральних трубах кларіно, й у даному випадку Леопольд Моцарт мав на увазі постать Йоганна Баптиста Резенбергера (Resenberger, 1700–1781), безперечно, центральну фігуру серед виконавців на духових інструментах при зальцбурзькому архієпископському дворі. Саме для Й. Б. Резенбергера як соліста написав два концерти для труби Міхаель Гайдн.

Молодший брат уславленого віденського класика Міхаель Гайдн (1737–1806) слідом за старшим братом здобув музичне виховання при капелі собору Св. Стефана, однак, на відміну від Йозефа Гайдна, в Міхаеля склалися кращі стосунки з її

директором Г. Ройтером мол., котрий справив неабиякий вплив і на перші творчі спроби композитора.

Після закінчення хорової школи він спочатку став скрипалем у 1757 році, а в 1760 році – капельмейстером єпископської капели Адама Патачіча у Надьвараді (Гроссвардайн, сьогодні Орадя в Румунії). Справжньою сенсацією стало виконання валторнового концерту М. Гайдна у Відні в 1762 році. З 1763 року і до кінця життя Міхаель Гайдн був композитором і капельмейстером архієпископської капели в Зальцбурзі [11].

Як композитор Міхаель Гайдн вирізнявся надзвичайною плодovitістю, дослідники його спадщини налічують у ній близько 800 творів, серед них 41 симфонія та понад 80 мес, а меншу, порівняно із братом, популярність пов'язують із тим, що твори Міхаеля Гайдна передавалися здебільшого в рукописах, тоді як твори його старшого брата вже видавалися друком. Проте, як свідчить й наведений нижче аналіз концертів для труби, причина полягала, вочевидь, ще й у тому, що Міхаель Гайдн стилістично належав попередній епосі – бароко, тоді як його старший брат уже торував шляхи класицизму.

Ранні світські твори М. Гайдна вирізняються оригінальним і вигадливим інструментуванням. Міхаель Гайдн не лише поєднував незвичні інструменти, такі як дві валторни, ріжок і труба в *Касації* МН 54 (бл. 1760–1762), але й віддавав перевагу сольним інструментам, що виходили за рамки ансамблевого стандарту. Що стосується використання труб, то в симфоніях до зальцбурзького періоду труби використані вельми схематично, попарно, згідно зі старою бароковою традицією, але вже у ранній зальцбурзький період набувають набагато більшого значення аж до повної автономізації у двох концертах. Вочевидь, це було пов'язано з добрим рівнем виконавців на трубі в зальцбурзькій капелі, про що вже йшлося вище.

Невипадково концерт для труби до мажор (*Concerto per Clarino C-Dur*, МН60) Міхаель Гайдн написав фактично одразу після переїзду до Зальцбурга на високу посаду: він отримав для цього твору добрих виконавців – згадуваних вже Й. Б. Резенбергера, а можливо, і Й. А. Шахтера. Втім, дослідники вказують, що цей двочастинний концерт із чергуванням частин «повільно-швидко» (*Adagio Allegro molto*) є фактично переінструментуванням ранішого скрипкового концерту, що було доволі поширеною практикою того часу. Зрештою, на це вказує і теситура, і широкі, аж до октави стрибки в сольуючій партії, і характерні для «політних скрипок» довгі

гамоподібні пасажі, які нагадують про вказувані вже вище впливи стилістики Г. Ройтера мол. на індивідуальну манеру письма Міхаеля Гайдна. Водночас велика кількість прикрас, граційність і легкість тематизму, виразна танцювальність другої швидкої частини, як і присутність двох флейт в інструментальному супроводі (поряд із традиційними двома групами скрипок, альтами та басо континуо), свідчать уже про перехід із високого бароко до стилю рококо або ж «галантного стилю», на що вказують і дослідники [16, с. 136].

Концерт для труби ре мажор (*Concerto per il Clarino D-Dur*, МН 104) написаний приблизно між 1765 та 1768 роками і також не є оригінальним твором, а переопрацюванням другої і третьої частини однієї із симфоній (МН 133/Perger 52). За порядком чергування частин (Adagio – Allegro) та їх характером цей концерт є наближеним до попереднього. Йому притаманні автономний тематизм оркестрових риторнелів та сольної партії, надзвичайна віртуозність та висока теситура останньої, швидкий рух і пульсація «політних скрипок» в акомпанементі та введення нових облігатних інструментів у супроводі – в даному випадку це гобої.

Едвард Тарп першим звернув увагу на «разючу схожість» двох концертів для труби, написаних в один рік і в одному й тому самому місті – в Зальцбурзі: йдеться про концерт для труби до мажор М. Гайдна і концерт для труби Леопольда Моцарта: «Їх зовнішня форма разюче схожа: обидва починаються повільною частиною в розмірі 4/4 і завершуються швидкою частиною в розмірі 2/4. Всі класичні чотири частини є вміщеними в цій двочастинності; двочастинна структура першої частини у Моцарта підкреслена знаками повторів, відсутніми у творі молодшого Гайдна. Обидва композитори підсилюють струнні парю духових інструментів: Моцарт – валторнами, Гайдн – флейтами. Загальний мелодичний стиль перших частин обох композиторів досить схожий, основною ритмічною одиницею є восьма нота, прикрашена ланцюжками шістнадцятих нот або тризвуками шістнадцятих нот, а також частими аподжіатурами, довгими і короткими. Трапляються також різкі динамічні зміни, знайомі ще з часів мангеймської школи» [21, с. 4].

Творчість Леопольда Моцарта (1719–1787) назавжди залишилася в тіні його геніального сина. Однак окремі композиції Леопольда Моцарта і сьогодні входять до багатьох концертних програм, як-от *Missa solemnis* до мажор, *Litaniae de venerabili sacramento* ре мажор, симфонії «Весілля селян», «Музичне катання на санчатах», *Sinfonia burlesca*, *Sinfonia da caccia* та «Дитяча»,

хоча авторство останньої до сьогодні встановлене не до кінця – її часто приписують Йозефу Гайдну [9, с. 217], а його «Школа гри на скрипці» (*Versuch einer gründlichen Violinschule*, Augsburg, 1756) стала дороговказом для багатьох поколінь.

Концерт для труби з оркестром ре мажор був написаний Леопольдом Моцартом у 1762 році. За своєю структурою та складом це один із останніх взірців пізньобарокового концерту для труби в австрійській традиції. Концерт, на відміну від ранньокласичних тричастинних зразків, зокрема і згадуваного вище Г. Ройтера мол., із характерним чергуванням темпів «швидко-повільно-швидко» усе ще складається лише з двох частин – Adagio та Allegro moderato, тим самим виказуючи свій питомий зв'язок із безпосередніми попередниками, сонатами da chiesa та da camera, які в історичному процесі зазнали редукції та змішання частин, особливо після сонат за участі труби Г. І. Ф. Бібера. Водночас Е. Тарп не випадково вбачає в цьому концерті, як і у двох концертах М. Гайдна, риси біпартіальності [21, с. 4].

З точки зору форми Концерт все ще зберігає питомі ознаки староконцертної форми з типовим чергуванням риторнелів тутті та соло і т. зв. інтермедій. Водночас саме на цьому прикладі вже стають опуклими риси нового – ранньокласичного – стилю, передусім у тематичних побудовах.

За характером друга частина є близькою до взірців італійського скрипкового концерту А. Вівальді чи П. Локателлі з чіткими та зрозумілими контурами форми, прозорим просвітленим настроєм, відтіненим простими контрастами concertino та ripieno.

Завдяки здійсненому не так давно шотландським композитором Джоном Г. Мортімером (Mortimer) перекладенню Концерту ре-мажор Леопольда Моцарта для сучасної труби in B [20] з'явилася можливість увести цей твір у ширший виконавський та педагогічний репертуар, а не лише зберегти в програмах виконавців, котрі спеціалізуються у грі на барокових трубах.

Висновки. На початку XVII ст. австрійська музична культура відіграла ключову роль у становленні класичного сольного репертуару для труби. Цьому сприяло активне засвоєння здобутків італійської інструментальної школи епохи бароко, зокрема жанрів сонати da chiesa та da camera, а згодом і інструментального концерту. Завдяки запрошенню італійських музикантів до австрійських придворних капел ці жанри швидко поширилися в регіоні, набули подальшого розвитку та зазнали адаптації відповідно до естетичних і стилістичних засад національної композиторської школи.

Розвиток виконавської школи гри на трубі в Австрії також був зумовлений низкою соціокультурних факторів, зокрема привілейованим статусом музикантів-трубачів при дворах монархів і єпископів. Саме це забезпечило послідовне вдосконалення виконавської традиції. Варто зазначити, що єпископські (клерикальні) капели, особливо в Кремзирі та Зальцбурзі, швидко досягли вищого виконавського рівня, аніж монархічні придворні капели, зокрема у Відні.

Як результат, сформувався широкий репертуар концертів для труб кларіно у строях D та C. Високий рівень виконавців відкривав практично необмежені віртуозні можливості натуральних труб. Центральним представником віденської придворної школи можна вважати Георга Ройтера мол., а зальцбурзької – Міхаеля Гайдна та Леопольда Моцарта.

Концерти цих композиторів мають риси певних типологічних відмінностей, зокрема твори Г. Ройтера мол. є тричастинними, а твори зальцбурзьких представників – двочастинними з ознаками біпартитальності, тобто включеності в двочастинність усіх ознак традиційного чотиричастинного докласичного концертного циклу. Такі відмінності були, вочевидь, продиктовані й суто прикладним спрямуванням аналізованих творів: у першому випадку вони виконувалися під час світських урочистостей при імператорському дворі, у другому ж мали бути написаними так, аби знайти місце для виконання й між різними частинами меси.

У межах представленого дослідження здійснено спробу комплексного аналізу цих взірців репертуару пізньобарокової музики для труби з урахуванням історичних виконавських практик.

Література

1. Вакалюк П. В. Соната для труби Мауріціо Каццаті: Традиційність і новаторство. *Актуальні питання гуманітарних наук* : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка. 2023. Вип. 43. Т. 1. С. 55–64.
2. Вар'янюк О. Європейська соната для труби: історія, теорія, виконавство : рукопис дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» ; ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2009. 214 с.
3. Вар'янюк О. І. Труба в системі інструментальних жанрів європейської музики XVII – першої половини XVIII століть. *Наукові записки Тернопільського НПУ імені Володимира Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»*. Тернопіль, 2011. Вип. 2. С. 143–148.
4. Мочурад Б. І. Концерт для труби з оркестром в аспекті жанрово-стильової еволюції : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2005. 233 с.
5. Мочурад Б. І. Стиль кларіно в жанровому просторі раннього сонатного циклу. Київське музикознавство. *Культурологія та мистецтвознавство*. 2006. Вип. 20. С. 97–102.
6. Посвалюк В. Т. Труба в епоху бароко. *Історія становлення та перспективи розвитку духової музики в контексті національної культури України та зарубіжжя*. 2016. Вип. 8. С. 28–34.
7. Слупський В. В. Становлення та розвиток ансамблю мідних духових інструментів від витоків до кінця XVII століття : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2018. 259 с.
8. Ahrens C. Art. Trompete, Geschichte, Die Naturtrompete, Renaissance und Barock. *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 1998, online veröffentlicht 2016, URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/532688> (дата звернення: 10.12.2024).
9. Baumgartner A. Musik der Klassik. Salzburg, 1982. 735 p.
10. Boer B. Van. Historical Dictionary of Music of the Classical Period. Lanham : Scarecrow Press, 2012. 664 p.
11. Croll G., Vössing K. Johann Michael Haydn: sein Leben – sein Schaffen – seine Zeit. Wien : Neff, 1987. 208 p.
12. Dahlqvist R. Die Trompetentradition und die Trompete als Soloinstrument in Wien 1800–1830. *Romantic Brass. Ein Blick zurück ins 19. Jahrhundert*. Schliengen-Markgräflerland : Edition Argus, 2015. P. 11–40.
13. Federhofer H. Georg Reutter d.J. als Mittler zwischen Johann Joseph Fux und Wolfgang Amadeus Mozart. *Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österr. Akad. der Wissenschaften*. 1983. Vol. 120. P. 51–58.
14. Grassl M. Art. Schmelzer, Johann Heinrich. *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 2005, online veröffentlicht 2016. URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/50625> (дата звернення: 11.10.2024).
15. Haydn M. Trumpet concerto in C major. Edited by E. Tarr. London : Musica rara, 1971. 32 p.
16. Janik A. Michael Haydn. Zürich : Amalthea, 1952. 359 p.
17. Keim F. Das große Buch der Trompete: Instrument, Geschichte, Trompeterlexikon. Mainz : Schott, 2005. 860 p.
18. Kraus G. Musik in Österreich. Eine Chronik in Daten, Dokumenten, Essays und Bildern. Wien : Brandstätter Verlag, 1989. 518 p.
19. Lindner A. Die kaiserlichen Hoftrompeter und Hofpauker im 18. und 19. Jahrhundert. Tutzing : Hans Schneider, 1999. 346 p.
20. Mozart L. Concerto (1762, Original in D Major), Trumpet or Cornet (B + C) & Piano Arr.: John Glenesk Mortimer. Crans-Montana : Edition Marc Reift, 2024.
21. Reutter G. 2 Concertos in C major and D major. Editor: Edward H. Tarr. Coburg : Musikverlag David McNaughtan, 1990. 64 p.
22. Smithers D. L. The Music and History of the Baroque Trumpet Before 1721. Syracuse University Press, 1973. 323 p.
23. Spáčilová J., Sehnal J. Art. Vejvanovský, Pavel. *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 2006, online veröffentlicht 2016. URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/531963>.
24. Tarr E. The Trumpet. Portland, 1988. 151 p.

References

1. Vakaliuk, P. V. (2023). Sonata dlia truby Mauritsio Kazzati: tradytsiynist i novatorstvo [Sonata for trumpet by Maurizio Cazzati: Tradition and innovation]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: Mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyt'skoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu im. I. Franka*, 43(1), 55–64. [in Ukrainian].
2. Varyanko, O. I. (2011). Truba v systemi instrumentalnykh zhanriv yevropeyskoyi muzyky XVII – pershoi polovyny XVIII stolit [The trumpet in the system of instrumental genres of European music of the 17th – first half of the 18th centuries]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho NPU imeni Volodymyra Hnatyuka. Seriya «Mystetstvoznavstvo»*, (2), 143–148. [in Ukrainian]
3. Varyanko, O. (2009). Yevropeys'ka sonata dlia truby: istoriia, teoriia, vykonavstvo [The European trumpet sonata: History, theory, performance] (Ph.D. dissertation, Lvivska natsionalna muzychna akademiia im. M. V. Lysenka). Lviv, Ukraine. [in Ukrainian]
4. Mochurad, B. I. (2005). Kontsert dlia truby z orkestrom v aspekti zhanrovo-stylovoyi evoliutsiyi [Trumpet concerto with orchestra in the aspect of genre-style evolution] (Ph.D. dissertation, Lvivska derzhavna muzychna akademiia im. M. V. Lysenka). Lviv, Ukraine. [in Ukrainian]
5. Mochurad, B. I. (2006). Styl' klarino v zhanrovomu prostori ranoho sonatnoho tsyклу [The clarino style in the genre space of the early sonata cycle]. *Kyivske muzykoznavstvo. Kulturolohiia ta mystetstvoznavstvo*, (20), 97–102. [in Ukrainian]
6. Posvalyuk, V. T. (2016). Truba v epokhu baroko [The trumpet in the Baroque era]. *Istoriia stanovlennia ta perspektyvy rozvytku dukhovoï muzyky v konteksti natsional'noi kul'tury Ukrainy ta zarubizhzhia*, (8), 28–34. [in Ukrainian]
7. Slupskyi, V. V. (2018). Stanovlennia ta rozvytok ansamblu midnykh dukhovykh instrumentiv vid vytokiv do kintsia XVII stolittia [Formation and development of the brass ensemble from its origins to the end of the 17th century] (Ph.D. dissertation, Kharkiv). Kharkiv, Ukraine. [in Ukrainian]
8. Ahrens, C. (2016). Trompete, Geschichte, Die Naturtrompete, Renaissance und Barock [Trumpet, history, the natural trumpet, Renaissance and Baroque]. *MGG Online*, hrsg. von L. Lütteken. First published in 1998, online publication 2016. Retrieved from <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/532688>. [in German]
9. Baumgartner, A. (1982). Musik der Klassik [Music of the Classical era]. Salzburg, Austria. [in German]
10. Boer, B. van. (2012). Historical dictionary of music of the Classical period. Lanham, MD: Scarecrow Press.
11. Croll, G., & Vössing, K. (1987). Johann Michael Haydn: sein Leben – sein Schaffen – seine Zeit [Johann Michael Haydn: His life – His work – His time]. Vienna, Austria: Neff. [in German]
12. Dahlqvist, R. (2015). Die Trompetentradition und die Trompete als Soloinstrument in Wien 1800–1830 [The trumpet tradition and the trumpet as a solo instrument in Vienna 1800–1830]. In *Romantic Brass: Ein Blick zurück ins 19. Jahrhundert*, pp. 11–40. Schliengen-Markgräflerland, Germany: Edition Argus. [in German]
13. Federhofer, H. (1983). Georg Reutter d.J. als Mittler zwischen Johann Joseph Fux und Wolfgang Amadeus Mozart [Georg Reutter the Younger as a mediator between Johann Joseph Fux and Wolfgang Amadeus Mozart]. *Anzeiger der phil.-hist. Klasse der Österreichischen Akademie der Wissenschaften*, (120), 51–58. [in German]
14. Grassl, M. (2016). Schmelzer, Johann Heinrich. *MGG Online*, hrsg. von L. Lütteken. First published in 2005, online publication 2016. Retrieved from <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/50625>. [in German]
15. Haydn, M. (1971). Trumpet concerto in C major (E. Tarr, Ed.). London, UK: Musica Rara.
16. Janik, H. (1952). Michael Haydn. Zürich, Switzerland: Amalthea. [in German]
17. Keim, F. (2005). Das große Buch der Trompete: Instrument, Geschichte, Trompeterlexikon [The big book of the trumpet: Instrument, history, trumpet lexicon]. Mainz, Germany: Schott. [in German]
18. Kraus, G. (1989). Musik in Österreich. Eine Chronik in Daten, Dokumenten, Essays und Bildern [Music in Austria: A chronicle in data, documents, essays, and images]. Vienna, Austria: Brandstätter Verlag. [in German]
19. Lindner, A. (1999). Die kaiserlichen Hoftrompeter und Hofpauker im 18. und 19. Jahrhundert [The imperial court trumpeters and timpani players in the 18th and 19th centuries]. Tutzing, Germany: Hans Schneider. [in German]
20. Mozart, L. (2024). Concerto (1762, Original in D Major), Trumpet or Cornet (B + C) & Piano (J. G. Mortimer, Arr.). Crans-Montana, Switzerland: Edition Marc Reift. [in English]
21. Reutter, G. (1990). 2 Concertos in C major and D major (E. H. Tarr, Ed.). Coburg, Germany: Musikverlag David McNaughtan. [in English]
22. Smithers, D. L. (1973). The Music and History of the Baroque Trumpet Before 1721. Syracuse University Press, 323 p. [in English]
23. Spáčilová, J., Sehnal, J. (2016). Art. Vejvanovský, Pavel. *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart 2016ff., zuerst veröffentlicht 2006, online veröffentlicht. Retrieved from <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/531963>. [in German]
24. Tarr, E. (1988). The Trumpet. Portland, 151 p. [in English]

Olexandr Baklazhenko – Senior Lecturer at the Department of Wind and Percussion Instruments, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko

The Formation of the Trumpet Concerto Genre in Austrian Music of the Pre-Classical Era

At the end of the sixteenth century, the trumpet was relatively quickly integrated into art music, which necessitated its purposeful use in various contexts, not just in purely applied ones, as it had been before. A new performance style on the natural trumpet, called “clarino”, crystallized and became one of the most prominent markers of Baroque music in general. In the second half of the seventeenth century, new examples of trumpet literature by M. Cazzatti, J. B. Viviani, and others appeared in European music. The purpose of the article is to actualize the achievements of the Baroque and early classical repertoire for trumpet and to emphasize the role of the Austrian school in its formation. The research methodology is based on historical, cultural and analytical methods.

In addition to Italy, Austria played a key role in the development of new areas of trumpet functioning, where this instrument was widely used in both church and court music. One of the determining prerequisites for this process was the intensive growth of the role of the Vienna Court Chapel. An additional factor that contributed to the expansion of the trumpet repertoire was the active musical life at the bishops' residences, particularly in Salzburg and the Kremsier. At this time, a powerful generation of Austrian national composers was being formed, most of whom turned to the genre of trumpet sonata: H. Schmelzer, P. J. Veivanyovsky, and H. I. F. Biber. This trend continued at the stage of formation of the trumpet concerto, represented by the works of such Austrian composers as Johann Josef Fuchs, Johannes Matthias Sperger, Georg Reutter Jr.

Scientific novelty: The present study examines most of these works in more detail and often for the first time in Ukrainian musicology, as well as identifies the performers for whom they might have been written.

Conclusions: The main stylistic differences of the works for the Viennese and Salzburg court chapels are established: in the first case (G. Reuter Jr.) these are three-part compositions with a characteristic alternation of fast-slow-fast parts, in the second (M. Haydn, L. Mozart) – two-part compositions with signs of bipartiteness, that is, the inclusion of features of all four traditional parts in a two-part form.

Key words: Austrian music, baroque trumpet, trumpet concerto, trumpet sonata, Michael Haydn, Leopold Mozart, Georg Reutter.



Стаття надійшла до редколегії 09.09.2025

Стаття рекомендована до друку 14.10.2025

Опублікована 28.11.2025

УДК 78.071.1:785.11:791(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2025-54-02>

«ПІСНІ ЗІРОК» БОГДАНИ ФРОЛЯК КРІЗЬ «ТІНІ ЗАБУТИХ ПРЕДКІВ» СЕРГІЯ ПАРАДЖАНОВА: ОСОБЛИВОСТІ КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНОГО ВТІЛЕННЯ

Оксана Гармель – кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри теорії музики, Київська муніципальна академія музики ім. Р.М. Глієра
<https://orcid.org/0000-0001-6817-7038>; Researcher ID: ABB-9929-2021

Богданна Бебих – магістр музичного мистецтва, викладач, Тереховлянський фаховий коледж культури і мистецтв
<https://orcid.org/0009-0004-7442-724X>

Уперше в українському музикознавстві досліджується твір для симфонічного оркестру «Пісні зірок» (2010) Богдани Фроляк, задум якого був інспірований легендарним фільмом «Тіні забутих предків» (1964) режисера Сергія Параджанова. Вивчено історію створення «Пісень зірок». Виокремлено характерні ознаки поетичного кіно загалом та фільму «Тіні забутих предків» зокрема, які резонують із композиційним рішенням «Пісень зірок». Проаналізовано функціонування образу зірки у повісті М. Коцюбинського і фільмі С. Параджанова і, таким чином, виявлено зв'язок між програмною назвою твору Б. Фроляк та джерелами, які інспірували задум. Визначено форму твору Б. Фроляк як сонатну з розгорнутим епізодом у розробці, трансформованою репризою та кодою. Послідовно проаналізовано композиційно-драматургічні особливості «Пісень зірок», характеризовано основні образні сфери, тематизм, логіку розвитку. Підкреслено темброві засоби, використання сонорних прийомів. Виявлено, що на інтонаційному рівні твір Б. Фроляк є оригінальним і самостійним. Зв'язок із музикою фільму підкреслено лише одним прикладом – цитуванням мелодії народної пісні «Вербовая дощечка» в епізоді розробки «Пісень зірок». У висновках підкреслено оригінальність твору Б. Фроляк, його концепції, композиції та образної драматургії. Виокремлено три аспекти, за якими запропоновано розглядати смислові зв'язки між симфонічним твором «Пісні зірок» і фільмом «Тіні забутих предків»: програмна назва, зв'язок між загальною композиційною логікою поетичного кіно та логікою форми музичного твору, ступінь впливу сюжету фільму на композицію та драматургію симфонічного твору.

Ключові слова: сучасна українська музика, твір для симфонічного оркестру, програмна музика, творчість Богдани Фроляк, поетичне кіно «Тіні забутих предків», режисер Сергій Параджанов, композиційно-драматургічні особливості.

Актуальність теми дослідження. Творчість львівської композиторки Богдани Фроляк є важливою складовою частиною сучасного українського культурного простору. Її вирізняє емоційна відкритість та образна глибина, широта жанрового діапазону й оригінальність композиційного мислення, поєднання сучасних засобів музичного висловлювання з витонченим ліричним мелодизмом – глибинною рисою української музики. Твори композиторки звучать в Україні та за кордоном (тільки за попередні три роки вони були виконані у Польщі, Німеччині, Франції, Великій Британії, США та ін.), а визнання культурного значення і професійної досконалості творчості Богдани Фроляк підкреслено мистецькими преміями¹.

¹ Богдана Фроляк нагороджена преміями: імені Л. Ревуцького (2000) за Симфонію № 1 «Orbis terrarum», імені Б. Лятошинського (2006) за Кларнетовий концерт, імені М. Лисенка (2010) за Другу симфонію, імені С. Людкевича (2011) за цикл «Lamento» та Диптих на вірші Т. Шевченка, Національної премії України імені Тараса Шевченка (2017) за симфонію-реквієм «Праведная душе...» та інші твори на слова видатного поета.

Разом із тим не весь жанровий обсяг творчого доробку композиторки потрапляє до кола музикознавчої уваги. Науковці переважно вивчають її камерні твори (Т. Слюсар [1; 2], А. Яшук [3]), інструментальні концерти (Н. Вакула [4], П. Х. Енджі [5], С. Островський [6]), органні композиції (Д. Купіна [7]), твори на сакральні канонічні тексти (О. Мануляк [8]) та масштабну симфонію-реквієм «Праведная душе...» (Ю. Воловчук [9], О. Корчова [10]). При цьому залишаються майже не дослідженими твори Богдани Фроляк для симфонічного оркестру, яких натеper нараховується сім: Симфонія № 1 «Orbis terrarum» (1998), Симфонія № 2 (2009), Симфонія № 3 «Любов» (2024), одночастинні програмні твори «Пісні зірок» (2010), «Шлях» (2023), «Нехай буде світло» (2023) і твір пам'яті Мирослава Скорика «Adagio» (2022). Музикознавче осмислення кожного з них є актуальним і важливим у загальному контексті усвідомлення багатогранності сучасної української музичної культури.

Серед згаданих творів Богдани Фроляк вирізняються «Пісні зірок», оригінальність задуму яких зумовлена досить рідкісним прикладом створення самостійного симфонічного опусу, інспірованого кінофільмом.

Аналіз досліджень і публікацій. «Пісні зірок» Богдани Фроляк ще не поставали окремим об'єктом вивчення в українському музикознавстві. Більше того, цей твір загалом досить рідко згадується дослідниками серед переліку творів композиторки. З публікацій, в яких міститься інформація про «Пісні зірок», можна навести лише анонс прем'єри твору [11]. І загалом, твори Богдани Фроляк для симфонічного оркестру ще чекають свого глибокого дослідника. Наразі увагу приділено тільки Симфонії № 1 «Orbis terrarum» (відгук на прем'єру твору у фестивальному огляді Галини Конькової [12, с. 83] і окреслення особливостей побудови симфонічного циклу у книзі Любови Кияновської [13, с. 39]) та двом творам воєнного часу «Шлях» і «Нехай буде світло» (короткий огляд Олени Берегової [14, с. 83–84]).

Мета статті – виявити композиційно-драматургічні особливості одночастинного симфонічного твору Богдани Фроляк «Пісні зірок» (2010), які зумовлені виникненням задуму твору під впливом фільму режисера Сергія Параджанова «Тіні забутих предків» (1964).

Виклад основного матеріалу. Історія виникнення «Пісень зірок» пов'язана із замовленням від Польського Інституту в Україні, який у 2010 році звернувся до декількох українських композиторів із пропозицією написати твори, інспіровані фільмами (на вибір авторів). Імпульсом свого натхнення Богдана Фроляк обрала легендарні «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова², створивши оригінальну композицію. Світова прем'єра «Пісень зірок» відбулася 9 жовтня 2016 року на XXII Міжнародному фестивалі сучасної музики «Контрасти» у Львові, а київська прем'єра – на урочистому відкритті XXIX Міжнародного фестивалю сучасної музики «Kyiv Music Fest» 29 вересня 2018 року.

Як відомо, фільм «Тіні забутих предків»

створений за однойменною повістю Михайла Коцюбинського до святкування сторіччя з дня народження письменника. Композиція повісті складається з низки епізодів, в яких крізь долю головних героїв Івана і Марічки показано традиції життя гуцулів, сакральний дух їхніх звичаїв та обрядів, тісний зв'язок із природою. В основі сюжету – не стільки зовнішні події життя головного героя Івана Палійчука, скільки внутрішні переживання, розкриті на колоритному фольклорно-обрядовому тлі. Відчувши цю композиційну і змістовну сутність повісті М. Коцюбинського, С. Параджанов вирішив, за його словами, «...зробити фільм про вільну людину, <...> про серце, яке хоче вирватись, звільнитись від побуту, від дріб'язкових пристрастей і звичок, хоче визволити від них тіло і душу <...>. Це поет, який втратив музу і приречений жити, не знаходячи розуміння і не розуміючи» [15, с. 60]. Режисер зазначав, що основним завданням було показати «фрески з життя людини» – любов, відчай, самотність, смерть. «Іван, подібно до Ромео чи Тристана, хоче близькості та єдності з коханою, саме тому, після її загибелі, він бачить спасіння у смерті» [15, с. 60]. С. Параджанов не був здивований, що «Тіні» здобули таке широке визнання за кордоном, адже схожий мотив кохання існує у багатьох народів світу.

Фільм «Тіні забутих предків» став першим прикладом українського поетичного кіно. Наведемо деякі спостереження дослідників над поетичним кіно загалом і «Тінями забутих предків» зокрема, які певним чином відгукнулись у композиційно-драматургічному рішенні «Пісень зірок» Богдани Фроляк:

- «Поетичний кінематограф – явище, яке важко піддається науковому осмисленню. В його основі лежить поетичне світобачення, суть якого полягає у вмінні зображати події образно, метафорично, концентровано» [16, с. 76];

- Принцип побудови фільму «Тіні» – заміна логіки оповіді на логіку асоціацій [17, с. 50]; «оповідь не імітує безперервного потоку часу, а складається із закінчених епізодів» [18, с. 62];

- «Відзначимо, як широко і плідно, часто сміливо й несподівано, використаний у фільмі один з фундаментальних законів будь-якого мистецтва, будь-якої виразності: закон контрасту. Тут і постійно “граючий” контраст між багатоманітною людською суєтою і величчю безмовних пейзажів, одвічною думою гір; і контрасти кіноритмів, і контрасти колористичні, і звукові, і, зрештою, складні емоційно-сміслові контрасти, які виникають з накладання двох різних планів

² Фільм «Тіні забутих предків» С. Параджанова надихнув й інших композиторів на творчі прояви. Святослав Луньов створив музичні інсталяції під загальною назвою «Невидима сокира» до проєкту «Тіні забутих предків. Виставка», який було презентовано у «Мистецькому Арсеналі» 24 березня 2016 року (куратори виставки – кінокритик Андрій Алферов і галерист Павло Гудимов) [24]. А режисерське рішення сцени похорону головного героя Івана у фільмі С. Параджанова вплинуло на побудову IV частини «Agon» Скрипкового концерту *quasi una fantasia* (1987) сучасного представника української діаспори у США Вірка Балея [25, с. 12].

кінодії. Зразком останнього <...> може бути глава «Самотність» <...>. Відомий, баналізований вже прийом «закадрового» голосу виявив тут нові можливості» [19, с. 22].

Звукове полотно фільму «Тіні забутих предків» створено із двох джерел – автентичних наспівів і награвань гуцулів, що супроводжують їхній життєвий колообіг, та авторських симфонічних епізодів, створених Мирославом Скориком (з яких згодом склався «Гуцульський триптих»). Композиторською музикою «представлена лінія взаємовідносин головних героїв – Івана та Марічки» [16, с. 100]. Зокрема, вона звучить в епізодах «Дитинство Івана та Марічки», «Гроза та смерть Марічки», «Плач матері Марічки», «Страждання Івана», «Поява примари Марічки» та ін.

У зв'язку з цим важливо зазначити, що Богдана Фроляк у своєму симфонічному творі також зосереджує увагу на лінії трагічного кохання Івана і Марічки. Але вона не звертається до музики М. Скорика і не залучає її у «Пісні зірок» у вигляді цитування або в інший спосіб. Щодо звукової партитури фільму загалом, то композиторка відгукується лише на один фольклорний зразок, що звучить у фільмі, – народну пісню «Вербовая дощечка» (вона супроводжує кадри весілля Івана і Палагні). Таким чином, твір Богдани Фроляк є самостійним, він виник під індивідуальним глибоким враженням від поетичного кіно «Тіні забутих предків».

Назви фільму і симфонічного твору мають різне «поле» семантики і породжують різні асоціативні ряди, тому варто приділити цьому окрему увагу. Тракткування назви фільму має два різноспрямованих смислових вектори у сучасному кінознавстві. Так, дослідниця Й. Левицька наділяє його позитивним характером і вважає метафорою глибинного зв'язку з попередніми поколіннями, зі своїм корінням [20, с. 99]. Інша кінознавиця О. Брюховецька вступає в полеміку з колегою, вважаючи таке трактування консервативним, і зазначає: «У Коцюбинського і Параджанова ця назва має зовсім інший, негативний характер – це минуле, яке тяжіє над теперішнім, мертво, яке володіє живим» [10, с. 48]. Богдана Фроляк (свідомо чи підсвідомо) оминає цю полеміку та обирає власну назву – «Пісні зірок». Яким чином образ зірки представлений у повісті М. Коцюбинського і фільмі С. Параджанова?

У повісті М. Коцюбинського, коли двоє закоханих були вимушені розлучитися, Марічка втішала Івана, кажучи: «а як в погожу нічку зазоріє небо, я му дивитись, котра зірка над полонинков – то ту бачить Іванко» [21]. Спостереження за сяян-

ням зірки символічно об'єднувало закоханих під час розлуки, адже було у межах досягнення їхніх поглядів. Відлуння образу зірки, його метафоричне і разом із тим глибоко філософське сприйняття ще промайне у фразі наприкінці повісті (у сцені похорон Івана): «В піднятому кутику вуст немов застрягло гірке міркування: *що наше життя? Як блиск на небі, як черешневий цвіт...*» [21].

С. Параджанов у своєму фільмі звернув увагу на образ зірки і розгорнув його ширше. Фразу Марічки про зірку (із повісті) режисер перетворив у короткий виразний діалог: «– Іванку, а вночі я буду дивитись на зірку, що над полониною. І ти дивись теж. Добре? – Добре, Марічко! Будем дивитись обоє» [22, с. 3]. Сяюча зірка вперше з'являється у сцені фільму, де головні герої, як і домовились, споглядають її на нічному небі. У цей час Іван, перебуваючи на полонині, слухає давню легенду про кохання чорної гори і зеленої полонини (яка алегорично передбачає нездійсненне кохання Івана і Марічки): «І стоять вони отак обоє одвік віку, милуються красою. А поженитися не можуть. Тільки вітер їм співаночки носить» [22, с. 4]. Згаданий фрагмент фільму найбільш насичений образом зірки: її мерехтливе сяяння періодично з'являється протягом чотирьох хвилин. Далі образ зірки ще двічі виринає у фільмі. Він буде передвісником біди у сцені смерті Марічки, де яскраво мерехтитиме декілька разів, поки не згасне. Востаннє зірка зблискує в епізоді, де дух померлої дівчини з'являється біля Іванового вікна в ніч Різдва – головний герой, ніби відчуючи крізь роки споріднену душу своєї коханої, прокинувся зі словами: «Прийшла!».

Отже, зірка як символ недосяжного ідеалу³ є ключем до концепції твору Богдани Фроляк. «Пісні зірок» – це символічна ода високому недосяжному кохання (від сердець до зірок).

У композиційному рішенні «Пісень зірок» спостерігається чергування розлогих розділів, які контрастують один з одним. У цьому можна вбачати спорідненість композиції симфонічного твору з будовою поетичного кіно, де «оповідь не імітує безперервного потоку часу, а складається із закінчених епізодів» [9, с. 62]. На першому плані – емоційний стан, перебування в ньому, а не дієвість. Також у творі Богдани Фроляк немає відкритої конфліктності. Авторка, ймовірно, підхоплюючи ідею режисера, метафорично втілює

³ Тут варто навести спостереження Р. Лакатоша, який досліджував символічні знаки у фільмі «Тіні забутих предків» і, окрім іншого, згадав образ зірки: «Зірка, страж пильнування, небесне світило, що бореться із силами тьми, є водночас символом недосяжного ідеалу» [26, с. 42].

фрески з життя Івана і Марічки (природа, світле кохання, існування Івана після загибелі Марічки, смерть головного героя).

Музичну форму «Пісень зірок» можна визначити як сонатну з розгорнутим епізодом у розробці, трансформованою репризою та кодою. Образ, створений у головній партії (цифри 1–3 партитури), сприймається як втілення краси могутньої природи Карпат і різноманіття звуків, які наповнюють прадавні ліси.⁴ Початок твору одразу вражає щільністю й наповненістю звучання всього оркестру. Широкий діапазон, що охоплює шість октав (від «до» контроктави до «до» четвертої октави), заповнений кластерними нашаруваннями, причому у кожній групі інструментів кластери по-різному структуровані. Сонорна тканина досить рухлива. На фоні витриманих співзвуч відбувається протилежний рух пластів фактури, яскраво виділяються імітаційні секундові нашарування у різноманітному ритмічному і тембровому вирішенні. Важливий наскрізний тематичний елемент усього твору – виразна фраза у партії валторни – семантично пов'язаний зі звучанням трембіт. Загалом, атмосфера головної партії надає відчуття особливої реальності. Сонорні нашарування із залученням розширеної перкусійної групи, арфи, фортепіано, поліритмічне різноманіття і рухливість пластів фактури створюють стереофонічний ефект масштабного звукового наповнення, ніби звук долинає звідусіль.

Образне рішення побічної партії (ц. 4–5) – тиха тендітна лірика. Музичні події тут змінюються повільно, спонукаючи дослухатися до кожного звука, занурюючись в атмосферу витонченого, ніжнього почуття любові. Створенню образу сприяють використані темброві засоби (струнні, дерев'яні духові, арфа, челеста, вібрафон, фортепіано). У м'яких інтонаціях мелодії переважають мотиви оспівування, які наповнені внутрішнім диханням завдяки постійним змінам розміру та коливанням опорних тонів. Мелодія звучить на фоні витриманих акордів у струнних, де панує світла мажорна сфера (*до мажор*, *фа мажор*, *сі-бемоль мажор*), а згодом у мажорні трізвучки вкраплюються додаткові тони, які надають терпкого колориту. За структурою побічна партія наближується до періоду з двох речень. При цьому у першому реченні, де експонується новий тематизм, мелодична лінія поступово розгортається, захоплюючи більш високий регістр.

⁴ Головна партія викладена у формі періоду з двох речень (ц. 1 та ц. 2) і доповнення (ц. 3), які образно, інтонаційно та фактурно споріднені між собою.

А друге речення через варіантне повторення мотиву оспівування та переважання витриманих співзвуч сприймається як розширена зона кадансування. Отже, загалом лірична сфера тут не отримує розлогого викладення, і побічна партія сприймається, скоріше, як ліричний ескіз.

Досить різким контрастом побічну партію змінює заключна (ц. 6), яка образно, тематично, темброво і фактурно пов'язана з головною партією. Така побудова експозиції надає їй загалом риси тричастинності. Отже, просвітлений ліричний медитативний образ (побічна партія) виявляється «огорнутим» у звукообраз всесвіту суворой природи. Саме ці два виміри – всесвіт природи і всесвіт людської душі – Богдана Фроляк виокремлює у своєму творі під впливом фільму «Тіні забутих предків».

У логіці розгортання розробки можна простежити образно-семантичні аналогії з розвитком подій у фільмі, які відгукнулись у її композиційно-драматургічному рішенні. Розробка складається з двох розділів:

1) суто розробковий (від ц. 7), який розпочинається у швидкому темпі і містить активний дієвий рух до драматичної кульмінації всього твору з подальшим несподіваним, неначе «штучним» гальмуванням руху;

2) повільний епізод (від ц. 10) із цитуванням народної пісні «Вербовая дощечка», яка лунає у фільмі С. Параджанова у хоровому виконанні під час весілля Івана і Палагги.

Перший розділ розробки вносить небувалий досі драматизм, вирізняється щільністю та насиченістю звучання. Драматичне зростання до кульмінації досягається завдяки поліритмічним пульсуючим нашаруванням мотивів у різних груп інструментів (на матеріалі головної партії). Загальний рух музичної тканини спрямований вгору, доки напруга не досягає своєї межі (ц. 8). Цей момент форми є масштабною драматичною кульмінацією-зломом, після якої активний рух починає гальмуватись і переключати слухача в інший образний стан. Надалі у розгортанні твору звучання не досягатиме такого драматизму, динамічної межі і фактурної щільності.

Гальмування музичної дії (ц. 9) відбувається завдяки тому, що після кульмінаційного піку в партіях кожного з інструментів поступово припиняється активний тематичний рух і вони переходять у функцію фону, який деінде порушується короткими імітаційними «перегуками» дерев'яних духових, фортепіано, арфи та вібрафона.

Якщо повернутися до драматургії «Тіней забутих предків», то можна запропонувати образні

паралелі між першим розділом розробки і драматичним моментом фільму, де втілено загибель Марічки. Цей момент є зламом, після якого у житті головного героя уповільнюється рух – він неначе переключається в інший вимір, втрачає свою ідентичність, стає відчуженим від самого себе та всього світу. У фільмі для підкреслення такого стану С. Параджанов вводить чорно-білу новелу «Самотність»⁵, яка акцентує, що зі смертю Марічки Іван у своїй підсвідомості переходить у чорно-біле «царство тіней», з якого він до кінця життя так і не вивільняється. Ймовірно, саме цей стан композиторка втілює після кульмінаційного піку (кінець ц. 8 – ц. 9).

Межу першого і другого розділів розробки підкреслено введенням нового тембру: епізод (ц. 10) відкриває звучання флексатону, яке нагадує тривожне завивання вітру і додає містичного, загадкового колориту. Із цього моменту і до кінця розгортання твору встановлюється повільний темп. І загалом у кожному наступному розділі (епізод у розробці, реприза, кода) спостерігається уповільнене розгортання музичних подій. В епізоді розробки у фактурному рішенні і способах тематичного викладення переважають оркестрові педалі, на фоні яких проводяться окремі тематичні звороти, неодноразово повторюючись (точно, варіантно, імітаційно).

На фоні витриманих кластерних співзвуч струнних і духових (від ц. 11) проводиться цитата української народної пісні «Вербовая дощечка» – у високому регістрі у тембровому забарвленні челести (з підтримкою фортепіано у третій октаві). Завдяки такому вирішенню вона звучить віддалено і ніби проривається крізь загальний темний, напружений фон. Народна мелодія, що складається з двох фраз, повторюється чотири рази повністю без скорочень. Тільки в останньому проведенні мелодична лінія стає дискретною: вона розділяється на мотиви завдяки паузам, а наприкінці другої фрази звучить у збільшенні. Ближче до завершення розробки, як далекий відгомін, згадується «трембітний» тематичний елемент головної партії, а в її завершальних тактах на фоні струнних тричі звучить удар дзвонів.

Таким чином, застигли сонорні звучання в епізоді розробки метафорично відбивають внутрішній стан героя, для якого все ніби завмерло і не має продовження. Використання народної пісні «Вербової дощечки» вибудовує тонкий асоціативний зв'язок із подіями фільму, який підкреслено

заключними трьома ударами дзвону, адже аналогічно дзвін звучить у фільмі в сцені смерті Івана.

Реприза твору трансформована. У ній головна і побічна партії суттєво відрізняються від експозиції образним «балансом» між ними, тривалістю звучання і типом викладення тематизму. Загалом, тут усе підпорядковано пануванню лірики.

Головна партія в репризі значно скорочена, майже вдвічі (ц. 13). У драматургії цілого вона сприймається як рефлексія на події, втілені у розробці. В образному плані тут створено стан глибокої зосередженості. Найбільший контраст (порівняно з експозицією) досягається завдяки іншому фактурному вирішенню: замість сонорних нашарувань, які створювали стереофонічні ефекти, – щільні співзвуччя у тісному розташуванні, які обмежені використанням лише струнної групи. За структурою головна партія складається з двох розділів, відокремлених гранд-паузою, які контрастують за жанровою семантикою: експресивний хорал струнних (із нашаруванням квартакордів) та унісонна речитативна низхідна фраза на *ff* як ораторське проголошення, що ставить крапку у драмі.

Побічна партія в репризі (від ц. 14) – витончена, мрійливо-крихка з пануванням тендітної, піднесеної наспівної лірики (як просвітлена постлюдія драми). Тендітності образу сприяє динамічне і темброве рішення. Незважаючи на різноманітність задіяних інструментів, тут відсутні туттійні епізоди, динамічна шкала витримана на *p*. Панує звучання струнної групи, до якої додаються арпеджіо арфи, колористичні награвання фортепіано у високому регістрі, фрази дерев'яних духових. Вагомість створеного ліричного образу у драматургії цілого підкреслено масштабами його розгортання у часі: якщо весь твір загалом звучить близько 20 хвилин, то час звучання побічної партії у репризі – більше 5 хвилин.

На початку коди (ц. 23) – як ремінісценція – повертається тематизм з епізоду розробки. Тут із незначними змінами відтворюється сонорний фон, який супроводжував цитування мелодії пісні «Вербовая дощечка». Але у коді мелодія пісні не повертається.

Завершується твір тихим, чистим, світлим, піднесеним звучанням (від ц. 25): на фоні витриманого *Соль мажорного* тризвуку у струнних (за м'якої підтримки арфи та духових) неодноразово повторюються награвання фортепіано у високому регістрі, які сприймаються як звукообраз мерехтіння зірок.

Висновки. «Пісні зірок» Богдани Фроляк, інспіровані «Тінями забутих предків» Сергія

⁵ Аналогічний розділ відсутній у повісті М. Коцюбинського – це режисерська знахідка С. Параджанова.

Параджанова, – глибокий та оригінальний симфонічний твір. Узагальнюючи, можна виокремити «точки дотику» із фільмом у трьох аспектах, які, на нашу думку, знайшли відгук у концепції, композиції та образній драматургії «Пісень зірок».

Перший аспект стосується програмної назви. Акцентуючи увагу на символічному образі зірки, Богдана Фроляк тим самим спрямовує слухачку увагу на пласт ліричної образності, на історію світлого кохання головних героїв фільму як джерело концепції свого твору. Вона оминає той пласт фільму, який пов'язаний з яскравою народною обрядовістю та звичаєвістю, з автентичними звукообrazами народних пісень та інструментальних карпатських награвань. Таким чином, назва твору спрямовує на символічну ліричну образну сферу.

Другий аспект стосується впливу загальної композиційної логіки поетичного кіно на логіку форми музичного твору. У поетичному кіно «оповідь не імітує безперервного потоку часу, а складається із закінчених епізодів» [9, с. 62]. Цьому відповідає загальна логіка побудови «Пісень зірок»: твір складається з епізодів, які контрастують між собою; вони не вступають у безпосереднє конфліктне зіткнення, а втілюють той чи інший художній образ, емоційний стан.

Третій аспект стосується безпосередньо подієвого, сюжетного ряду фільму і ступеня його впливу на загальну композицію та драматургію симфонічного твору. Тут можна стверджувати про тонкий баланс між логікою формотворення, закладеною у сонатну форму, і відгуком на важливі сюжетні злами фільму, які торкаються історії кохання головних героїв (на рівні художніх образів, музичної мови, стилістичних засобів).

Так, звукообраз, який створює Богдана Фроляк у головній партії, дозволяє припустити, що він інспірований панорамними кадрами фільму, насиченими образами карпатської природи (використання сонорних засобів нашарування фактури, створення стереофонічних ефектів, вільна хроматика). Звукообраз побічної партії є відгуком на сюжетний мотив фільму про кохання головних героїв (тендітна, медитативна лірика у звучанні струнних, дерев'яних, арфи, челести, вібрафону та фортепіано, розгортання мелодії за підтримки мажорних співзвуч). Перший розділ розробки – драматичний – з кульмінацією-зломом та подальшим «штучним» гальмуванням руху можливо інтерпретувати як відгук на момент фільму, пов'язаний із загибеллю головної героїні. Другий розділ розробки – епізод – з уповільненим рухом, щільними сонорними нашаруваннями, використанням «містичного» тембру флексатона резонує з чорно-білим епізодом «Самотність» із фільму С. Параджанова, де підкреслено дивний, дещо ірреальний стан свідомості головного героя, в якому він перебував від моменту загибелі головної героїні до власної смерті. У подальшому розгортанні форми (репризи та коди) композиторка відходить від зв'язків із драматургією фільму і рухається за власною концепцією. Тут панує піднесена, тендітна лірика, яка у загальному контексті сприймається як перехід у символічний просвітлений вимір.

Таким чином, фінал твору «Пісні зірок» – і його провідна ідея загалом – резонує з творчим кредо Богдани Фроляк, яке вона висловила в одному з інтерв'ю: «Хочу, аби моя музика була світлою» [23].

Література

1. Слюсар Т. Жанрово-стильові обрії камерної музики Богдани Фроляк. *Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика* : збірник статей. Львів : Сполом, 2011. С. 209–220.
2. Слюсар Т. Нові тенденції розвитку камерно-інструментальної сонати у творчості сучасних львівських композиторів (на прикладі сонат Б. Фроляк та В. Камінського). *Молоде музикознавство* : збірник статей. Львів, 2002. Вип. 7. С. 57–63.
3. Ящук А. Інтертекст як комунікаційний аспект сучасної української музики (на прикладі Сюїти in C Богдани Фроляк). *Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика* : збірник статей. Львів : Сполом, 2011. С. 92–101.
4. Вакула Н. Особливості розвитку українського інструментального концерту в творчості Богдани Фроляк. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Вип. 27 : Виконавське мистецтво. Львів, 2012. С. 160–167.
5. Енджі П. Х. Жанрово-стильові особливості Другого фортепіанного концерту Богдани Фроляк. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство* : науковий журнал. 2017. Вип. II(9). С. 238–243.
6. Островський С. Творчість Богдани Фроляк у контексті медитативної музики сучасних українських композиторів. *Ювілейна палітра 2018: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів* : збірник статей. Суми, 2019. С. 212–227.
7. Купіна Д. Музичний екфразис в українській органічній творчості (на прикладі «Звучання Пінзеля» Богдани Фроляк). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2022. Вип. 133. С. 83–93.
8. Мануляк О. М. Сакральна творчість львівських композиторів кінця ХХ–поч. ХХІ ст. у контексті провідних тенденцій сучасної релігійної музики : дис. ... канд. мист-ва : 17.00.03. Львів, 2009. 342 с.

9. Воловчук Ю. Симфонічна об'ємність у Симфонії-реквіємі Богдани Фроляк «Праведная душе». *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2021. Вип. 131. С. 182–195.
10. Корчова О. «Нехай я заплачу...». Про симфонію-реквієм Богдани Фроляк «Праведная душе» на вірші Тараса Шевченка. *Музика* : Український інтернет-журнал. 17 лютого 2017. URL: <http://mus.art.co.ua/nehaj-ya-zaplachu/>
11. Українські прем'єри львівських «Контрастів». 02.10.2016. URL: <https://md-eksperiment.org/post/20161002-ukrayinski-prem-yeri-lvivskih-kontrastiv>
12. Конькова Г. Українська камерна... і симфонічна. *Міжнародний музичний фестиваль КиївМузикФест 1990–1999* : матеріали преси, фотодокументи, програми. Київ : Центрмузінформ, 1999. С. 81–84.
13. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX століття : навчальний посібник. Чернівці : Книги–XXI, 2007. 424 с.
14. Берегова О. Мистецтво як зброя: творчість композиторки Богдани Фроляк часів російсько-української війни. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2024. Вип. 20. Ч. 2. С. 81–87.
15. Параджанов С. І. Вічний рух. *Мистецтво кіно* : журнал. 1966. № 1. С. 60.
16. Кузьменко А. М. Музика в українському ігровому кіно останньої третини XX–початку XXI століття: специфіка функціонування в художній структурі фільму : дис. ... канд. мист-ва : 17.00.03. Київ, 2021. 222 с.
17. Брюховецька О. «Поетичне кіно»: фільм «Тіні забутих предків» у контексті візуальної культури 1960-х років. *Магістеріум*. 2013. Вип. 52 : Культурологія. С. 48–54.
18. Брюховецька О. «Не-ідентичне-з-собою»: децентрація суб'єкта у фільмі «Тіні забутих предків». *Наукові записки УКУ*. 2015. Ч. 6 : Журналістика. Медіакommунікації. Вип. 1. С. 58–73.
19. Дзюба І. День пошуку. *Поетичне кіно: заборонена школа* / упоряд. Л. Брюховецька. Київ : АртЕк, 2001 С. 21–26. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=2882>
20. Левицька Й. Повернення до коріння. Українське поетичне кіно. Київ : Задруга, 2011. 124 с.
21. Коцюбинський М. Тіні забутих предків. *УкрЛіб* : Бібліотека Української Літератури. URL: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printitzip.php?tid=1058>
22. «Тіні забутих предків» (діалоги), реж. С. Параджанов, к/с ім. Довженка, 1964 р. *Національний центр Олександра Довженка. Відділ архівних фондів*. Інв. № 767, книга вступу 38. Фонд 10. Збірник Юрія Ілленка.
23. Іванова С. Богдана Фроляк: «Хочу, аби моя музика була світлою». *ZBRUC* : Інтернет-газета. 19 жовтня 2015. URL: <https://zbruc.eu/node/42730>
24. Бад'яор Д. «Тіні забутих предків»: Анатомія фільму. *LB.ua*. 23 березня 2016. URL: https://lb.ua/culture/2016/03/23/330929_teni_zabitih_predkov_anatomiya.html
25. Гармель О. Феномен діаспори в аспекті пам'яті культури (на прикладі творчості Вірка Балея). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2018. Вип. 121. С. 7–18.
26. Лакатош Р. Традиція і новаторство в структуруванні зображення у фільмах Сергія Параджанова. *Поетичне кіно: заборонена школа* / упоряд. Л. Брюховецька. Київ : АртЕк, 2001 С. 33–43. URL: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?&id=2882>

References

1. Sliusar, T. (2011). Zhanrovo-stylovi obrii kamernoi muzyky Bohdany Frolyak [Genre and style horizons of chamber music by Bohdana Frolyak]. *Kamerno-instrumentalni ansambl: istoriia, teoriia, praktyka – Chamber and instrumental ensemble: history, theory, practice* : coll. of articles. Lviv, P. 209–220. [in Ukrainian]
2. Sliusar, T. (2002). Novi tendentsii rozvytku kamerno-instrumentalnoi sonaty u tvorchosti suchasnykh lvivskykh kompozytoriv (na prykladi sonat B. Frolyak ta V. Kaminskoho) [New trends in the development of chamber and instrumental sonata in the work of modern Lviv composers (on the example of the sonatas of B. Frolyak and V. Kaminsky)]. *Molode muzykoznavstvo – Young musicology* : coll. of articles. Lviv, Issue 7, P. 57–63. [in Ukrainian]
3. Yashchuk, A. (2011). Intertekst yak komunikatsiinyi aspekt suchasnoi ukrainskoi muzyky (na prykladi Siuity in C Bohdany Frolyak) [Intertext as a communication aspect of contemporary Ukrainian music (on the example of Suite in C by Bohdana Frolyak)]. *Kamerno-instrumentalni ansambl: istoriia, teoriia, praktyka – Chamber and instrumental ensemble: history, theory, practice* : coll. of articles. Lviv, P. 92–101. [in Ukrainian]
4. Vakula, N. (2012). Osoblyvosti rozvytku ukrainskoho instrumentalnogo kontsertu v tvorchosti Bohdany Frolyak [Peculiarities of the development of the Ukrainian instrumental concert in the work of Bohdana Frolyak]. *Naukovi zbirkky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii imeni M. V. Lysenka – Scientific collections of the Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko*. Issue 27: Vykonavske mystetstvo – Performing arts. Lviv, P. 160–167. [in Ukrainian]
5. Endzhi, P. Kh. (2017). Zhanrovo-stylovi osoblyvosti Druhoho fortepiannoho kontsertu Bohdany Frolyak [Genre and stylistic features of Bohdana Frolyak's Second Piano Concerto]. *Mizhnarodnyi visnyk: kulturolohiia, filolohiia, muzykoznavstvo – International Herald: Cultural Studies, Philology, Musicology* : scient. journal. Issue II(9). Kyiv, P. 238–243. [in Ukrainian]
6. Ostrovskiy, S. (2019). Tvorchist Bohdany Frolyak u konteksti medytatyvnoi muzyky suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv [The work of Bohdana Frolyak in the context of meditative music by contemporary Ukrainian composers]. *Yuvileina palitra 2018: do pamiatnykh dat vydatnykh ukrainskykh muzychnykh diiachiv i kompozytoriv – Anniversary Palette 2018: to the memorable dates of prominent Ukrainian musical figures and composers* : coll. of articles. Sumy, P. 212–227. [in Ukrainian]
7. Kupina, D. (2022). Muzychnyi ekfrazys v ukrainskii orhannii tvorchosti (na prykladi «Zvuchannia Pinzelia» Bohdany Frolyak) [Musical ekphrasis in Ukrainian organ music (on the example of “The Sound of Pinzel” by Bohdana Frolyak)].

- Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho – Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. Kyiv, Issue 133, P. 83–93. [in Ukrainian]
8. Manuliak, O. (2009). Sakralna tvorchist lvivskykh kompozytoriv kintsia XX–poch. XXI st. u konteksti providnykh tendentsii suchasnoi relihiinoi muzyky [Sacred work of Lviv composers of the late 20th–early 21st centuries in the context of leading trends in contemporary religious music]. *Dys. na zdobuttia kand. myst-va za spets. 17.00.03. Lvivska nats. muz. akad. im. M. Lysenka*. Lviv, 342 p. [in Ukrainian]
9. Volovchuk, Yu. (2021). Symfonichna obiemnist u Symfonii-rekviiemi Bohdany Froliak «Pravednaia dushe» [Symphonic volume in Bohdana Frolyak's Symphony-Requiem «Righteous Soul»]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho – Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. Kyiv, Issue 131, P. 182–195. [in Ukrainian]
10. Korchova, O. (2017) «Nekhai ya zaplachu...». Pro symfoniiu-rekviiem Bohdany Froliak «Pravednaia dushe» na virshi Tarasa Shevchenka [«Let me cry...». About Bohdana Frolyak's symphony-requiem «Righteous Soul» based on the poem by Taras Shevchenko]. *Muzyka – Music : Ukrainian online magazine*. February 17. Retrieved from: <http://mus.art.co.ua/nehaj-ya-zaplachu/> [in Ukrainian]
11. Ukrainski prem'ieri lvivskykh «Kontrastiv» [Ukrainian premieres of Lviv's «Contrasts»]. 02.10.2016. Retrieved from: <https://md-eksperiment.org/post/20161002-ukrayinski-prem-yeri-lvivskih-kontrastiv> [in Ukrainian]
12. Konkova, H. (1999). Ukrainska kamerna... i symfonichna [Ukrainian chamber... and symphonic]. *Mizhnarodnyi muzychnyi festyval KyivMuzykFest 1990–1999. Materialy presy, fotodokumenty, prohramy – International Music Festival KyivMuzykFest 1990–1999. Press materials, photo documents, programs*. Kyiv, P. 81–84. [in Ukrainian]
13. Kyianovska, L. (2007). Halytska muzychna kultura XIX–XX stolittia [Galician musical culture of the 19th–20th centuries] : Navch. posibnyk. Chernivtsi, 424 p. [in Ukrainian]
14. Berehova, O. (2024). Mystetstvo yak zbroia: tvorchist kompozytorky Bohdany Froliak chasiv rosiisko-ukrainskoi viiny [Art as a weapon: the work of composer Bohdana Frolyak during the Russian-Ukrainian war]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy – Artistic culture. Topical issues*. Kyiv, Issue 20, part 2, P. 81–87. [in Ukrainian]
15. Paradzhanov, S. (1966). Vichnyi rukh [Eternal movement]. *Mystetstvo kino – The art of cinema : journal*, № 1, P. 60. [in Ukrainian]
16. Kuzmenko, A. (2021). Muzyka v ukrainskomu ihrovomu kino ostannoii tretyny XX – pochatku XXI stolittia: spetsyfika funktsionuvannia v khudozhnii strukturi filmu [Music in Ukrainian feature films of the last third of the 20th and the beginning of the 21st century: the specifics of functioning in the artistic structure of the film]. *Dys. na zdobuttia kand. myst-va za spets. 17.00.03. Nats. muz. akad. Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho*. Kyiv, 222 p. [in Ukrainian]
17. Briukhovetska, O. (2013). «Poetychne kino»: film «Tini zabutykh predkiv» u konteksti vizualnoi kultury 1960-kh rokiv [«Poetic Cinema»: The Film «Shadows of Forgotten Ancestors» in the Context of Visual Culture of the 1960s]. *Mahisterium – Magisterium*. Cultural studies, Issue 52, P. 48–54. [in Ukrainian]
18. Briukhovetska, O. (2015). «Ne-identychne-z-soboiu»: detsentratsiia subiekta u filmi «Tini zabutykh predkiv» [«Not-identical-with-itself»: decentering the subject in the film «Shadows of Forgotten Ancestors»]. *Naukovi zapysky UKU – Analecta of the UCU*. Part 6 : Zhurnalistyka. Mediakomunikatsii – Journalism. Media communications, Issue 1, P. 58–73. [in Ukrainian]
19. Dziuba, I. (2001). Den poshuku [Search Day]. *Poetychne kino: zaboronena shkola – Poetic Cinema: forbidden school* / Ed. by L. Bryukhovetska. Kyiv, P. 21–26. Retrieved from: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=2882> [in Ukrainian]
20. Levytska, Y. (2011). Povernennia do korinnia. Ukrainske poetychne kino [Return to the roots. Ukrainian Poetic Cinema]. Kyiv, 124 p. [in Ukrainian]
21. Kotsiubynskyi, M. Tini zabutykh predkiv [Shadows of Forgotten Ancestors]. *UkrLib: Biblioteka Ukrainskoi Literature – UkrLib: Library of Ukrainian Literature*. Retrieved from: <https://www.ukrlib.com.ua/books/printitzip.php?tid=1058> [in Ukrainian]
22. «Tini zabutykh predkiv» (dialohy), rezh. S. Paradzhanov, k/s im. Dovzhenka, 1964 r. [«Shadows of Forgotten Ancestors» (dialogues), directed by S. Parajanov, Dovzhenko Film Center, 1964]. *Natsionalnyi tsentr Oleksandra Dovzhenka. Viddil arkhivnykh fondiv – Oleksandr Dovzhenko National Center. Archival Funds Department*. Inv. № 767, knyha vstupu 38. Fond 10. Zbirnyk Yuriia Illienka. [in Ukrainian]
23. Ivanova, S. (2015). Bohdana Froliak: «Khochu, aby moia muzyka bula svitloiu» [Bohdana Frolyak: «I want my music to be light»]. *ZBRUC' : Internet-hazeta*. October 19. Retrieved from: <https://zbruc.eu/node/42730> [in Ukrainian]
24. Badior, D. (2016). «Tini zabutykh predkiv»: Anatomii filmu [«Shadows of Forgotten Ancestors»: Anatomy of the film]. *LB.ua*. March 23. Retrieved from: https://lb.ua/culture/2016/03/23/330929_teni_zabitih_predkov_anatomiya.html [in Ukrainian]
25. Garmel, O. (2018). Fenomen diaspori v aspekti pamiaty kultury (na prykladi tvorchosti Virka Baleia) [The phenomenon of diaspora in the aspect of cultural memory (using the example of Virko Balei's creation)]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho – Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*. Kyiv, Issue 121, P. 7–18. [in Ukrainian]
26. Lakatos, R. (2001). Tradytiia i novatorstvo v strukturuvanni zobrazhennia u filmakh Serhiia Paradzhanova [Tradition and innovation in the structuring of images in the films of Sergei Parajanov]. *Poetychne kino: zaboronena shkola – Poetic Cinema: forbidden school* / Ed. by L. Bryukhovetska. Kyiv, P. 33–43. Retrieved from: <https://elib.nlu.org.ua/view.html?id=2882> [in Ukrainian]

Oksana Garmel – Candidate of Art Studies, Associate Professor, Professor at the Department of Music Theory, R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music

Bohdanna Bebykh – Master of Musical Arts, Teacher, Terebovlya Vocational College of Culture and Arts

«Songs of the Stars» by Bohdana Frolyak through «Shadows of Forgotten Ancestors» by Serhiy Parajanov: features of compositional and dramaturgical embodiment

For the first time in Ukrainian musicology, the work for symphony orchestra «Songs of the Stars» (2010) by Bohdana Frolyak, which was inspired by the legendary film «Shadows of Forgotten Ancestors» (1964) directed by Serhiy Parajanov, is being researched. The history of the creation of «Songs of the Stars» was studied. The characteristic features of poetic cinema in general and the film «Shadows of Forgotten Ancestors» in particular, which resonate with the compositional solution of «Songs of the Stars», are highlighted. The functioning of the image of the star in the story by M. Kotsiubynsky and the film by S. Paradzhanov is analyzed and, thus, the connection between the programmatic title of the work by B. Frolyak and the sources that inspired the idea is revealed. The form of B. Frolyak's work is defined as a sonata form with an extended episode in development, a transformed reprise and a coda. The compositional and dramaturgical features of «Songs of the Stars» were consistently analyzed, the main imaginative spheres, thematics, the logic of development were characterized. Timbre means and the use of sonorous techniques are emphasized. It was found that at the intonation level, B. Frolyak's work is original and independent. The connection with the music of the film is emphasized by only one example – the citation of the melody of the folk song «Verbovaya doshechka» in the development episode «Songs of the Stars». The conclusions emphasize the originality of B. Frolyak's work, its concept, composition, and imaginative dramaturgy. Three aspects are highlighted, according to which it is proposed to consider the semantic connections between the symphonic work «Songs of the Stars» and the film «Shadows of Forgotten Ancestors»: the program title, the connection between the general compositional logic of poetic cinema and the logic of the form of a musical work, the degree of influence of the film's plot on the composition and dramaturgy of the symphonic work.

Key words: modern Ukrainian music, work for symphony orchestra, program music, works of Bohdana Frolyak, poetic film «Shadows of Forgotten Ancestors», director Serhiy Parajanov, compositional and dramaturgical features.



Стаття надійшла до редколегії 26.09.2025

Стаття рекомендована до друку 30.10.2025

Опублікована 28.11.2025

УДК 781.4:781.7(=512.317)(=161.2)“17/21”: 78.071.2-055.2
DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2025-54-03>

BEL CANTO І КИТАЙСЬКА ВОКАЛЬНА ФОНЕТИКА: ГЕНДЕРНИЙ ВИМІР МІЖКУЛЬТУРНОГО ДІАЛОГУ

Вікторія Гіголасва-Юрченко – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри хорового диригування та академічного співу, Харківська державна академія культури
<https://orcid.org/0000-0001-8137-487X>

Лі Дешун – аспірант кафедри теорії та історії музики, Харківська державна академія культури
<https://orcid.org/0009-0008-3646-8429>

Стаття присвячена комплексному аналізу феномена *bel canto* у порівнянні з китайською вокальною фонетикою крізь призму гендерної семіотики. Європейська традиція *bel canto*, що сформувалася у XVII–XIX ст., ґрунтується на принципах кантілени, *legato*, тембрової рівності й досконалого володіння диханням, а також на прозорій голосній артикуляції. У ній виокремлюються різні амплуа сопрано (колературне, ліричне, драматичне, спінто), які символізують архетипні моделі жіночності: від ніжності й чистоти до трагізму й героїчної пристрасності. Натомість китайська вокальна традиція, представлена театрами цзінцзюй та кунцюй, а також камерно-вокальною творчістю XX–XXI ст., виходить із тонально-інтонаційної природи мови. Спів у ній є водночас «рецитацією» і «мовленням», де фонетика та артикуляція мають смислове навантаження. Особливу роль відіграють жіночі ролі дань (цін'ї, хуа-дань, дао-ма-дань), які відображають спектр культурних архетипів: шляхетність, грайливість, героїчність. У такий спосіб фонетика стає інструментом закріплення гендерних кодів у музичній практиці.

У статті розглянуто, як у XX–XXI ст. міжкультурний діалог європейських і китайських вокальних шкіл породжує нові явища, зокрема формування «біфонетики», що інтегрує західні та східні моделі артикуляції. Аналізуються приклади адаптації китайських вокалістів до техніки *bel canto* та інтерпретаційні стратегії європейських співаків у китайському репертуарі. Методологія дослідження базується на історико-порівняльному, аналітико-описовому, семіотичному та гендерному підходах. Наукова новизна полягає у системному зіставленні фонетичних основ *bel canto* та китайської традиції в гендерному аспекті, а практичне значення полягає у можливості застосування результатів у сучасній вокальній педагогіці та кроскультурній інтерпретації.

Ключові слова: *bel canto*, китайська вокальна фонетика, гендер, амплуа сопрано, ролі дань, міжкультурний діалог, біфонетика.

Постановка проблеми. Сучасна вокальна педагогіка та виконавська практика дедалі більше набувають ознак міжкультурності, що зумовлено глобалізаційними процесами, розвитком міжнародних комунікацій, зростанням мобільності митців та інтенсивним обміном художнім досвідом. Вокальне мистецтво, яке завжди перебувало на перетині культур, у XX–XXI століттях стало особливо чутливим до взаємопроникнень, відкриваючи нові горизонти для інтеграції різних традицій.

Діалог європейських і китайських співочих практик вийшов на якісно новий рівень: він виявляє не лише зовнішні технічні чи стилістичні паралелі, але й глибинні фонетичні та семіотичні кореляції. Європейська школа *bel canto*, сформована у XVII–XIX ст., базується на принципах кантілени, плавного *legato*, прозорої артикуляції голосних і виразності фразування. Китайська ж традиція, втілена в опері цзінцзюй, кунцюй та камерно-вокальних жанрах XX–XXI ст., має іншу

природу: її основою є тональність мови, тісний зв'язок фонетики із семантикою, поєднання співу й рецитації. Порівняння цих систем дає змогу виявити фундаментальні відмінності у конструванні співочої звукової матерії.

Особливо важливим є гендерний вимір цього порівняння. Голос у вокальній культурі постає не лише фізіологічним інструментом, але й семіотичним носієм культурних архетипів. Саме через тембр, фонетику, інтонацію та технічні засоби артикуляції втілюються уявлення про жіночність і мужність, ніжність і героїзм, чуттєвість і духовність. У *bel canto* жіночий голос закріпився як «універсальний ідеал» чистоти та витонченості, тоді як у китайській традиції спектр жіночих ідентичностей набагато ширший – від делікатної шляхетності (цін'ї) до войовничого героїзму (дао-ма-дань).

Актуальність проблеми полягає в тому, що в умовах глобалізації ці різні моделі вже не існують ізольовано – вони починають взаємодіяти, утво-

рюючи нові синтетичні форми. Китайські співаки опановують *bel canto*, намагаючись інтегрувати округлі голосні й кантиленність європейської школи у власну тональну основу. Європейські виконавці своєю чергою звертаються до китайського репертуару, де знайомляться з новими архетипами жіночого голосу, які виходять за межі звичних західних стереотипів. Це створює феномен, що умовно можна визначити як «біфонетику» – систему, у якій співіснують і взаємно збагачуються дві різні фонетичні традиції.

Таким чином, порівняльний аналіз *bel canto* та китайської вокальної фонетики в аспекті гендерної семіотики є надзвичайно перспективним. Він дозволяє простежити, як у різних культурах формуються «жіночі» та «чоловічі» голосові ідентичності, як вони транслюються у глобальному мистецькому просторі та які нові педагогічні й інтерпретаційні стратегії можуть виникнути у результаті міжкультурного діалогу. Це дослідження відкриває можливість не лише краще зрозуміти вокальні традиції Європи й Китаю, а й побачити у голосі універсальний інструмент комунікації, що поєднує різні цивілізаційні моделі та знімає межі між ними.

Метою статті є аналіз фонетичних та інтонаційних моделей європейського *bel canto* і китайської вокальної традиції крізь призму гендерної семіотики.

Завдання дослідження: окреслити особливості фонетики *bel canto* як системи («європейського голосу»; проаналізувати фонетичні й артикуляційні риси китайської вокальної мови (зокрема, дань-ролей у цзінцзюй і кунцюй, а також камерно-вокального репертуару XX–XXI ст.); порівняти гендерні архетипи жіночих голосів у *bel canto* (сопрано-амплуа) та китайських традиціях (цзін'і, хуа-дань, дао-ма-дань); виявити можливості міжкультурного діалогу та взаємного впливу.

Аналіз джерел. Європейська традиція *bel canto* посідає виняткове місце в музикознавчих дослідженнях, оскільки саме вона сформувала канон академічного вокалу, що нині поширився далеко за межі Італії та став орієнтиром для глобальної вокальної педагогіки. Керолін Аббат у праці «*Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*» [1] переконливо довела, що жіночий голос в опері XIX ст. функціонує не лише як звукова тканина чи носій мелодичної краси, але і як семіотичний знак, що транслює архетипні моделі жіночності та відображає

культурні очікування суспільства. Такий підхід дозволяє розглядати амплуа сопрано не лише з техніко-виконавчої чи естетичної точки зору, а й у ширшому культурологічному контексті, де вокальний тип стає маркером соціальної ролі та гендерної ідентичності.

Історико-методичні аспекти *bel canto* детально систематизував Джеймс Старк у монографії «*Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*» [2]. Автор відтворив еволюцію італійської школи співу крізь призму педагогічних принципів – дихання, атаки звука, регістрової рівності, резонансного балансу – та показав, як вони формувалися протягом кількох століть. Доповнює цю перспективу критичний аналіз Люсі Манен, викладений у праці «*Bel canto: The Teaching of the Classical Italian Song-Schools, Its Decline and Restoration*», на яку відгукнувся Філіп Лайсон Міллер у рецензії [3]. Попри дискусійність і певну ідеалізацію «золотої доби» італійської вокальної школи, ця концепція привернула увагу до проблеми автентичності та спадкоємності техніки, що є надзвичайно важливим у сучасних дискусіях про методологію викладання вокалу.

Китайська вокальна традиція, на відміну від європейської, потребує іншої методології, оскільки її основою є органічний зв'язок музики з тональною структурою мови. Вчені Лі Бін та Чой, Чун-Нін у статті «*Singing Tones in Cantonese Operas and Pop Songs*» [4] довели, що в китайському вокалі збереження тональної чіткості є визначальним чинником, адже саме тон несе семантичне значення слова. Це формує принципово інший підхід до вокальної фонетики: якщо в *bel canto* домінує ідеал «округленості» голосних і тембрової однорідності, то в китайській традиції першорядною є інтонаційна точність, яка безпосередньо впливає на смислову виразність співу. Таким чином, фонетика тут постає не лише як акустична характеристика, а і як семантичний код, що визначає комунікативну ефективність вокалу.

Окремий напрям сучасних досліджень зосереджений на світоглядних підставах китайської музичної інтонаційності. У статті «*Bell Shape Embodying Zhongyong: The Pitch Histogram of Traditional Chinese Anhemitonic Pentatonic Folk Songs*» вченими Китаю [5] показано, що розподіл висот у традиційній пентатоніці має «дзвоноподібну» форму, яка втілює принцип *zhōngyōng* («золотої середини»). Це підтверджує глибинний

взаємозв'язок між музичною інтонацією, фонетикою та філософськими уявленнями китайської культури про гармонію й рівновагу. Таким чином, у китайській вокальній практиці фонетика невіддільна від культурно-світоглядних категорій і стає своєрідним індикатором етичних та естетичних орієнтирів.

Порівняння цих двох традицій дозволяє окреслити певний парадокс. У європейському *bel canto* фонетика підпорядкована ідеалу звукової краси та естетики прозорого тембру, тоді як у китайській опері вона невіддільна від мовної семантики й культурної символіки. Відповідно, в європейській школі фонетика виступає шляхом до «чистоти» звуку, а в китайській – до «змістовності» інтонації. Обидві системи формують власні моделі гендерної репрезентації: європейська – через типологію жіночих голосів (колоратурне, ліричне, драматичне сопрано), китайська – через рольові архетипи (*цін'ї*, *хуа-дань*, *дао-ма-дань*), де артикуляція і тембр закріплюють певні культурні уявлення про жіночність або героїзм.

Таким чином, наявна література містить ґрунтовні дослідження як європейської, так і китайської вокальної традиції, проте комплексне порівняння їхніх фонетичних засад у гендерно-семіотичному аспекті ще не дістало належного висвітлення. Це підтверджує актуальність нашого дослідження, яке інтегрує здобутки вокалознавства, культурології та гендерних студій з метою продемонструвати, як голос стає універсальним медіатором між культурами, а його фонетика – ключем до розуміння ідентичності та символічних кодів у глобальному мистецькому просторі.

Виклад основного матеріалу. У європейській традиції *bel canto*, що сформувалося у XVII–XIX століттях, відбулося не лише становлення вокальної техніки як такої, але й кристалізація культурних архетипів жіночності у співі. Вже на рівні класифікації голосів і вокальних амплуа простежується чітка символічна ієрархія, яка виходить далеко за межі суто музичних характеристик. Кожне сопрано-амплуа не лише відрізняється від іншого своїм тембральним забарвленням і діапазоном, але й набуває статусу знака – репрезентації певної жіночої ролі, що закріпилася у культурній свідомості епохи.

Кожен із типів сопрано у *bel canto* набуває власного семіотичного значення, що уособлює певний культурний ідеал жіночності, а саме:

Колоратурне сопрано (Г. Доніцетті, «Lucia di Lammermoor» – «Il dolce suono»¹) стало символом ефірності та віртуозності, уособлюючи жіночність як крихкість, витонченість і водночас демонстративну майстерність. У пасажах і стрибках на відкритих голосних [a], [i] виявляється не лише технічна спроможність співачки, а й певна культурна ідея – жінка як вразлива, але піднесена істота, чия краса полягає у легкості, майже надприродній безтілесності голосу;

Ліричне сопрано (В. Белліні, «Norma» – «Casta diva»²) втілює ідеал ніжності й внутрішньої гармонії. Тривалі голосні [a] та [o], плавність кантিলени формують образ жіночності, сповненої духовності й сакрального виміру. Саме тут голос стає медіатором між людським і божественним, а жіноча ідентичність набуває релігійно-поетичної аури;

Драматичне сопрано (Дж. Верді, «La forza del destino» – «Pace, pace mio Dio»³) переносить акцент на експресивну силу, глибину емоційного досвіду й трагізм. Відкриті голосні у поєднанні з високою динамічною напругою створюють образ жінки, яка переживає страждання й стає уособленням жертвовності. У цьому амплуа жіночий голос перетворюється на інструмент катарсису, а фонетика стає безпосереднім носієм трагедійного змісту;

Spinto-conprano (Дж. Пуччіні, «Tosca» – «Vissi d'arte»⁴) формує образ жіночності, що об'єднує інтимність і силу. Тут кантиленна ніжність поєднується з драматичними акцентами, створюючи архетип жінки, яка здатна на героїчні вчинки, але не втрачає здатності до чуттєвості. Цей голос демонструє подвійність жіночої природи – ніжної й сильної одночасно.

Таким чином, *bel canto* можна розглядати як своєрідну систему «універсальної жіночності», яка завжди тяжіє до ідеалу чистоти й прозорості. Навіть у тих випадках, коли сюжет вимагав трагічного напруження, фонетична база *bel canto*

¹ https://www.youtube.com/watch?v=-MSsi-iysCA&list=RD-MSsi-iysCA&start_radio=1 – Maria Callas -Donizetti- Lucia di Lammermoor -Il dolce suono

² https://www.youtube.com/watch?v=s-TwMfgaDC8&list=RDs-TwMfgaDC8&start_radio=1 – Maria Callas sings «Casta Diva» (Bellini: Norma, Act 1)

³ https://www.youtube.com/watch?v=IF_vRh-KWx8&list=RDIF_vRh-KWx8&start_radio=1 – «Pace, pace mio dio» La Forza del Destino - Maria Callas(with score!) HQ 1080p

⁴ https://www.youtube.com/watch?v=NLR3lSrqllww&list=RDNLR3lSrqllww&start_radio=1 – Maria Callas - Vissi d'arte (Puccini, Tosca)

прагнула зберегти досконалість звуку. Це перетворює *bel canto* не лише на технічну школу співу, а й на культурний механізм естетизації жіночого голосу.

Китайська оперна традиція, навпаки, пропонує розмаїття архетипів, які виявляються безпосередньо у фонетиці та артикуляції. Тональна природа китайської мови визначає особливості співу: кожен склад має власну висоту й інтонаційний малюнок, що робить поєднання співу та рецитації невід'ємною рисою китайського театру. Тут голос завжди несе і музичну, і семантичну інформацію.

Особливо яскраво ця багатогранність відображається у *дань-ролях*, де закріплені різні культурні моделі жіночності. *Цін'ї (шляхетна жіночність)* у «The Peony Pavilion»⁵ уособлює ідеалізовану жінку, символ благородства і гармонії. Плавні інтонації, розспіви на голосних [i], [ü] передають делікатність і внутрішню чистоту. *Хуа-дань (молода, грайлива жіночність)* у «The Jade Hairpin»⁶ вирізняється короткими голосними й динамічними інтонаційними переходами, що створюють образ кокетливої, енергійної дівчини. *Дао-ма-дань (героїчна жіночність)* у «The Female Generals of the Yang Family»⁷ формує образ воїниці: тверді приголосні, чітка дикція та силові інтонаційні жести дозволяють жіночому голосу вийти за межі традиційної ніжності й стати символом сили та мужності.

На нашу думку, саме багатоманітність *дань-ролей* показує відкритість китайської традиції до ширшого спектру жіночих архетипів. Тут голос може бути ніжним і благородним, юнацьки грайливим або героїчно твердим. На відміну від *bel canto*, де жіночність найчастіше тяжіє до узагальненого ідеалу чистоти, китайська традиція надає можливість для поліфонічного втілення жіночої природи.

У сучасному глобалізованому просторі дедалі активніше простежується взаємопроникнення цих двох традицій. Китайські вокалістки, опановуючи *bel canto*, намагаються поєднати округлі голосні й кантиленність європейської школи з природною тональною інтонаційністю своєї мови. Показовим прикладом є інтерпретації Нера

Hyesang Park, у виконанні якої можна відчутися «двомовність голосу»: спів відповідає європейським нормам і водночас зберігає притаманну китайській мові інтонаційну пластику.

Європейські співаки своєю чергою, звертаючись до китайського репертуару, відкривають нові інтонаційні та фонетичні моделі. Для них жіночий голос у китайському театрі стає несподівано багатограним: він може бути не лише ніжним або трагічним, але й героїчним, мудрим, багатшаровим. Це змінює їхнє уявлення про саму природу жіночності у вокалі.

У результаті такої взаємодії виникає феномен, який можна умовно назвати «**біфонетикою**» – поєднанням двох фонетичних систем у межах одного голосу. На мою думку, «біфонетика» – це не просто технічний наслідок культурного обміну, а й ознака глибших цивілізаційних процесів. Вона свідчить про прагнення сучасного суспільства долати традиційні дихотомії (жіночність / чоловічість, схід / захід, техніка / емоція) та шукати нову універсальність. Голос у цьому сенсі стає не лише інструментом мистецького вираження, а й медіатором між культурами, мостом між різними моделями ідентичності.

Висновки. Проведене дослідження показало, що *bel canto* і китайська вокальна фонетика формують різні, але взаємодоповнюючі моделі жіночого голосу. Європейська традиція тяжіє до уніфікованого ідеалу прозорості та естетизованої жіночності (коларатурне, ліричне, драматичне, *spinto* сопрано), тоді як китайська опера (*цзінцзюй*, *кунцзюй*) репрезентує ширший спектр – від делікатної та шляхетної до грайливої й героїчної жіночності.

Міжкультурний обмін сприяє виникненню нових фонетичних стратегій: китайські співачки поєднують округлену вокальність *bel canto* з природною інтонаційністю тональної мови, а європейські виконавці, звертаючись до китайського репертуару, відкривають для себе нові гендерні архетипи. Це породжує феномен «**біфонетики**», що інтегрує дві системи у межах одного голосу.

Гендерний вимір вокальної фонетики постає важливим інструментом для розуміння міжкультурної комунікації, адже голос функціонує не лише як музичний інструмент, а і як носій культурної ідентичності. Практичне значення полягає у створенні нових педагогічних і виконавських стратегій, які розширюють можливості сучасного академічного співу й формують синтетичну модель глобального вокального мислення.

⁵ https://www.youtube.com/watch?v=3gvMLDT7RYw&list=RD3gvMLDT7RYw&start_radio=1 – The Peony Pavilion - A Walk in the Garden

⁶ https://www.youtube.com/watch?v=km6nZA9h95o&list=RDkm6nZA9h95o&start_radio=1 – Story Of The Jade Hairpin

⁷ https://www.youtube.com/watch?v=KeQdVed2nHA&list=RDKeQdVed2nHA&start_radio=1 – The Female Generals of the Yang Family: Aria B

Література

1. Abbate C. *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton : Princeton University Press, 1991. 304 p.
2. Stark J. *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. Toronto : University of Toronto Press, 1999. 326 p.
3. Miller P. L. Review of *Bel canto: The Teaching of the Classical Italian Song-Schools, Its Decline and Restoration* by Lucie Manén. *Performance Practice Review*. 1990. Vol. 3. No. 1. Article 9. DOI: <https://doi.org/10.5642/perfpr.199003.01.09>
4. Li B., Choi C.-N. Singing Tones in Cantonese Operas and Pop Songs. *Speech Prosody 2016 : 8th International Conference on Speech Prosody*, Boston, USA, May 31 – June 3, 2016. Boston, 2016. P. 322–325.
5. Liu H., Jiang K., Gamboa H., Xue T., Schultz T. Bell Shape Embodying Zhongyong: The Pitch Histogram of Traditional Chinese Anhemitonic Pentatonic Folk Songs. *Applied Sciences*. 2022. Vol. 12. No. 16. Article 8343. DOI: <https://doi.org/10.3390/app12168343>

References

1. Abbate, C. (1991). *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century*. Princeton : Princeton University Press. 304 p. [in English]
2. Stark, J. (1999). *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. Toronto : University of Toronto Press. 326 p. [in English]
3. Miller, P. L. (1990). Review of *Bel canto : The Teaching of the Classical Italian Song-Schools, Its Decline and Restoration* by Lucie Manén. *Performance Practice Review*, 3(1). Article 9. <https://doi.org/10.5642/perfpr.199003.01.09> [in English]
4. Li, B., Choi, C.-N. (2016). Singing Tones in Cantonese Operas and Pop Songs. *Speech Prosody 2016: 8th International Conference on Speech Prosody*, Boston, USA, May 31 – June 3, 2016. Boston, 322–325. [in English]
5. Liu, H., Jiang, K., Gamboa, H., Xue, T., Schultz, T. (2022). Bell Shape Embodying Zhongyong : The Pitch Histogram of Traditional Chinese Anhemitonic Pentatonic Folk Songs. *Applied Sciences*. 12(16). Article 8343. <https://doi.org/10.3390/app12168343> [in English]

Victoria Gigolaeva-Yurchenko – Candidate of Art Studies, Associate Professor at the Department of Choral Conducting and Academic Singing, Kharkiv State Academy of Culture

Lee Dehun – Postgraduate Student at the Department of Music Theory and History, Kharkiv State Academy of Culture

Bel canto and Chinese vocal phonetics: gender dimension of intercultural dialogue

The article is devoted to a comprehensive analysis of the Bel Canto phenomenon compared to Chinese vocal phonetics through the lens of gender semiotics. The European tradition of Bel Canto, formed in the seventeenth and 19th centuries, is based on the principles of cantilever, Legato, timbre equality and perfect breathing, as well as on transparent loud articulation. It distinguishes various roles of soprano (colorful, lyrical, dramatic, spinto), which symbolize archetypal models of femininity: from tenderness and purity to tragedy and heroic passion. Instead, the Chinese vocal tradition, represented by the theaters of Jinjia and Kuntsii, as well as the chamber-vocal work of the XX–XXI centuries. Singing in it is at the same time "recitation" and "speech", where phonetics and articulation carry a semantic load. A special role is played by the feminine roles of tribute (price, Hua-Dan, Tao-Ma-Dan), which reflect the range of cultural archetypes: nobility, playfulness, heroic. In this way, phonetics becomes a tool for fixing gender codes in musical practice.

In the article, as in the XX–XXI centuries. The intercultural dialogue of European and Chinese vocal schools generates new phenomena – including the formation of "bifonetics" that integrates Western and oriental articulation models. Examples of adaptation of Chinese vocalists to Bel Canto technique and interpretation strategies of European singers in the Chinese repertoire are analyzed. The research methodology is based on historical, comparative, analytical, semiotic and gender approaches. The scientific novelty is the systematic comparison of the phonetic bases of Bel Canto and Chinese tradition in the gender aspect, and practical importance is the possibility of using results in modern vocal pedagogy and cross -interpretation.

Key words: *Bel Canto, Chinese vocal phonetics, gender, soprano, role, roles, intercultural dialogue, bifonetics.*



Стаття надійшла до редколегії 22.09.2025

Стаття рекомендована до друку 30.10.2025

Опублікована 28.11.2025

УДК 78.071.2:784.3:78.62

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2025-54-04>

ВОКАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ БАНДУРНОГО ВИКОНАВСТВА: МІЖ НАРОДНОЮ ТРАДИЦІЄЮ ТА АКАДЕМІЧНОЮ ШКОЛОЮ

Наталія Коваль – заслужена артистка України, старший викладач кафедри народних інструментів України, Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського
<https://orcid.org/0009-0008-5380-4885>

Стаття присвячена аналізу вокальних особливостей бандурного виконавства у контексті взаємодії народної традиції та академічної школи. Бандура як один із найхарактерніших символів української культури поєднує інструментальний та вокальний компоненти, що формують унікальний синкретичний феномен. Історичним підґрунтям цього мистецтва є кобзарська співогра, яка виникла на перетині епічної декламації та музичного супроводу. Вокальний складник традиційного кобзарського співу вирізнявся природним звукоутворенням, тісним зв'язком із мовленнєвою інтонацією, декламаційним характером, дихальною опорою та виразністю, зорієнтованою насамперед на передачу змісту слова. Така специфіка сформувала своєрідну художню модель, у якій провідне місце займала смислова сила й емоційна щирість, а не технічна віртуозність.

З утвердженням академічної музичної освіти виникла потреба інтеграції народних принципів співу у сучасну професійну практику. Академічна школа співу не заперечує традицію, а створює її нове підґрунтя, розширюючи вокальні можливості виконавця. Основними її здобутками для бандурного мистецтва є формування правильної дихальної техніки, розвитку резонансного апарату, стабільності інтонації, точності у відтворенні інтервалів, а також виразна дикція, необхідна для художньої інтерпретації українського слова. Це дозволяє зберігати темброву природність голосу та водночас забезпечує професійний рівень сценічного виконання.

У сучасній практиці бандурного мистецтва спостерігається органічний синтез народної й академічної традицій. Він проявляється у солоспіві, де вокальна лінія органічно поєднується з інструментальним супроводом; в ансамблевих формах, що вимагають точності строю та ансамблевої узгодженості, а також у сучасному репертуарі, де українські композитори поєднують фольклорні інтонаційні моделі з академічними формами.

Зроблено висновок, що поєднання народної традиції та академічної школи у вокальному виконавстві на бандурі формує сучасну модель співу, яка поєднує спадкоємність і відкритість до нових художніх пошуків. Такий синтез сприяє збереженню української культурної ідентичності та водночас інтегрує бандурне мистецтво у світовий професійний музичний простір.

Ключові слова: бандура, вокальне виконавство, кобзарська традиція, академічна школа, народний спів, синтез стилів.

Постановка проблеми. Бандурне виконавство є унікальним феноменом української музичної культури, що поєднує у собі інструментальний і вокальний компоненти та становить синкретичну форму мистецького висловлювання. На відміну від багатьох інших інструментальних традицій, де вокал може виконувати другорядну роль, спів у бандурному виконавстві завжди був органічно вплетений у тканину звучання, визначаючи його семантику та художній вплив. Саме тому бандура постає не лише як інструмент, а як символічний носій української ідентичності, у якому музичне і словесне почало нерозривно пов'язані.

Вокальний складник співогри з бандурою має глибоке коріння у кобзарській традиції, що формувалася протягом кількох століть. У ній провідне місце займали природність звукоутворення, інтонаційна наближеність до живого мовлення, декламаційний характер виконання, опора на дихання та емоційна щирість інтерпретації. Кобзарський спів був своєрідною формою худож-

ньої комунікації, де значущість мала не технічна досконалість, а сила художнього впливу, здатність донести до слухача глибину емоційного і змістового послання. Саме ці ознаки сформували підвалини національного вокально-інструментального стилю, який зберіг актуальність і в сучасному культурному контексті.

Разом із тим розвиток бандурного мистецтва у XX–XXI століттях відбувається в умовах інтеграції у систему академічної музичної освіти. Це вимагає від виконавців засвоєння професійних вокально-технічних навичок, притаманних академічній школі співу, таких як: контроль дихання, збалансоване використання резонансів, чистота інтонації, розширення діапазону, вироблення дикції та сценічної виразності. Такий підхід відкриває нові перспективи для бандурного мистецтва, але водночас створює низку суперечностей, пов'язаних із можливим відходом від автентичної традиції.

Отже, сучасна ситуація визначає ключову проблему: як забезпечити гармонійне поєд-

нання народної автентики та академічних принципів вокальної підготовки? З одного боку, актуальним завданням є збереження унікальних ознак кобзарського співу як невід'ємного складника української культурної ідентичності; з іншого – необхідно надати бандуристам високий рівень професійної вокальної підготовки, без якого неможлива повноцінна інтеграція у сучасний мистецький простір.

Нерозв'язаність цієї проблеми зумовлює потребу у комплексному дослідженні вокальних аспектів бандурного виконавства, визначенні їхнього місця у сучасній музичній педагогіці, розробленні методичних орієнтирів для виконавців та викладачів, а також формуванні стратегії збереження й розвитку української національної традиції у поєднанні з досягненнями академічної школи.

Аналіз джерел. Дослідження вокальних особливостей бандурного виконавства спирається на низку наукових та методичних праць, які розкривають як історичні, так і сучасні аспекти цього феномена.

Важливим підґрунтям є праці В. Кушпета [1; 2], що висвітлюють як міфологізовані уявлення про кобзарство, так і практичні методики опанування старосвітських інструментів. Автор підкреслює органічний взаємозв'язок інструментального та вокального складників кобзарської традиції, що заклав основу для подальшого розвитку бандурного мистецтва.

Дослідження В. Дутчака [3] доповнює картину: у ньому звертається увага на функціонування бандури у діаспорному середовищі. Автор акцентує на збереженні національних традицій у поєднанні з новими формами репертуару, що свідчить про гнучкість та адаптивність цього мистецтва.

Не менш вагомим джерелом є спадщина М. Лисенка [4], який одним із перших здійснив детальний аналіз музичних особливостей кобзарського співу, зокрема у виконанні Остапа Вересая. Видатним митцем підкреслено виразність декламаційного стилю та тісний зв'язок вокалу з мовленнєвою інтонацією, що й сьогодні визначає характер автентичного народного співу.

Сучасний стан бандурного мистецтва та його перспективи аналізує В. Мішалов [5], відзначаючи роль виконавців-новаторів у поєднанні народних традицій з академічними принципами. Подібні ідеї перегукуються з концепцією Г. Хоткевича [6], який у своїй фундаментальній праці про українські музичні інструменти наголошує на культурній місії бандури як символу національної ідентичності.

Особливу увагу у контексті вокальних аспектів привертають сучасні дипломні дослідження, зокрема роботи М. Слонівської [7] та М. Туркалік [8]. У них розглядається специфіка бандурного співу у творчості українських композиторів та педагогічні підходи до постановки голосу в класі бандури, що свідчить про актуалізацію проблематики у навчальному процесі.

Методичне забезпечення теми відображене у програмі для ВНЗ [9] та навчальному посібнику М. Шпінталь [10]. Ці джерела демонструють прагнення поєднати академічні принципи вокальної техніки з традиційними особливостями бандурного виконавства, пропонуючи практичні репертуарні та педагогічні орієнтири.

Таким чином, аналіз джерел свідчить про існування сталого наукового інтересу до вокально-інструментальної традиції бандуристів, що розглядається у міждисциплінарному полі — від історико-культурних студій до вокально-педагогічної методики. Синтез цих підходів створює підґрунтя для комплексного дослідження специфіки поєднання народної та академічної традицій у сучасному бандурному виконавстві.

Мета статті полягає у виявленні та аналізі вокальних особливостей бандурного виконавства в історичному та сучасному вимірах, а також у визначенні шляхів інтеграції народної традиції й академічної школи у професійну підготовку бандуристів. У межах цього завдання розглядається кобзарський спів як першооснова бандурного мистецтва, простежується роль академічної школи у формуванні вокальних умінь виконавців, аналізуються сучасні тенденції синтезу народних і професійних засад, а також окреслюється значення такого поєднання для подальшого розвитку української музичної культури.

Виклад основного матеріалу. Бандурне виконавство як феномен української культури формувалося на перетині народної традиції та поступового входження у професійну академічну сферу. Його історичне підґрунтя сягає кобзарської практики, у якій поєднувалися слово й музика в нерозривному синкретичному єднанні. Кобзарський спів вирізнявся тим, що інструментальний акомпанемент ніколи не був другорядним – він виступав рівноправним партнером голосу, підкреслював інтонаційні та ритмічні нюанси словесного тексту, надавав йому більшої емоційної ваги.

Головними характеристиками такого співу були природність звукоутворення, тісний зв'язок з інтонаціями живої мови, декламаційний характер виконання, опора на дихання та особлива емоційна щирість.

Кобзарі не прагнули досягати віртуозної техніки у сучасному розумінні цього слова; їхня мета полягала у донесенні глибинного смислу, у вираженні історичної пам'яті та культурних цінностей. Саме тому кобзарський спів набував форми оповіді, де кожна інтонація була сумірною зі словесним змістом, а художня сила зумовлювалася правдивістю та переконливістю виконання.

З початку XX століття, коли бандура дедалі активніше входила до системи музичної освіти, виникла потреба у формалізації та закріпленні професійних вокальних навичок. Академічна школа співу не відкидала традицію, а розвивала її, відкриваючи нові технічні та художні можливості.

Передусім зміни відбулися у сфері дихальної техніки: замість інтуїтивних прийомів кобзарів сформувалася цілісна система роботи з диханням, що дозволяла витримувати довгі фрази, виконувати складні мелодичні лінії та приховано здійснювати паузи, не порушуючи цілісності вислову. Значних трансформацій зазнало й звукоутворення: робота з резонансним апаратом дала змогу досягти яскравішого, «відкритого» звучання, яке наповнювало концертний зал і мало сценічну силу. Академічна школа забезпечила також точність інтонації та стабільність строю, чого потребували ансамблеві та хорові форми виконання.

Важливим досягненням стала постановка чіткої дикції, що дозволила бандуристам професійно інтерпретувати поетичні тексти, роблячи їх зрозумілими для широкої аудиторії. Нарешті, формування врівноваженого тембру відкрило можливість адаптувати народне звучання до вимог академічної сцени, не втрачаючи природності, але надаючи голосу шляхетності й сценічної довершеності.

У другій половині XX – на початку XXI століття в бандурному виконавстві окреслився новий етап, який можна визначити як органічний синтез народної та академічної традицій. Цей синтез проявляється в кількох напрямках.

По-перше, у сольному виконанні, де вокальна лінія поєднується з акомпанементом на бандурі: сучасні виконавці демонструють академічну чистоту інтонації, збалансований тембр і водночас використовують елементи кобзарської свободи – нюансування, мелізматiku, ритмічні варіації.

По-друге, в ансамблевих формах, що вимагають високого рівня професійної узгодженості: хор чи ансамбль бандуристів вже не можливий без академічної школи, яка забезпечує стройову точність і вокально-темброву єдність.

По-третє, у сучасному репертуарі, коли українські композитори вводять у бандурне виконав-

ство складні форми – фугу, кантату, ораторію, що неможливі без академічної вокальної підготовки. Усе це свідчить про поступове перетворення бандури з локального етнографічного інструмента на універсальний засіб художнього висловлювання у світовому контексті.

Водночас порівняння народного та академічного стилів (див. табл. 1) дозволяє виокремити їхні спільні й відмінні риси. Народний стиль, укорінений у кобзарській традиції, характеризується інтуїтивним диханням, гнучкою й варіативною інтонацією, тембровою «сирістю» та виразністю, що тяжіє до природності мовлення.

Академічний стиль натомість забезпечує системність і контроль у диханні, абсолютну точність інтонації, чистий і врівноважений тембр, виразну дикцію та контрольовану динаміку. Якщо народна традиція орієнтована на передачу історії, культури й емоційного послання, то академічна школа забезпечує сценічну професійність, довершеність та можливість інтеграції у великі концертні жанри.

Проте саме поєднання цих двох підходів і творить сучасний тип бандурного співу, в якому збережено автентичну інтонаційну глибину й водночас закріплено технічну досконалість. Такий синтез не лише розширює виконавські можливості бандуристів, а й сприяє подальшому розвитку української музичної культури, утверджуючи її у світовому мистецькому просторі.

Висновки. Бандурне виконавство має глибоке історичне підґрунтя, що сягає у кобзарську співогру, де поєднання голосу й інструмента створювало унікальний синкретичний феномен української культури. Його визначальними рисами були природність звукоутворення, інтонаційна близькість до живого мовлення, декламаційність та емоційна щирість. Саме ці ознаки забезпечували смислову силу співу навіть без надмірної технічної віртуозності та формували виразний художній тип національної вокально-інструментальної традиції.

Інтеграція бандурного мистецтва у систему професійної музичної освіти XX–XXI століття суттєво змінила характер підготовки виконавців, заклавши новий рівень їхньої вокальної майстерності. Академічна школа збагатила народну традицію розвитком дихальної техніки, роботою з резонансним апаратом, досягненнями стабільності інтонації, виробленням тембрової врівноваженості та виразної дикції. Ці здобутки дали змогу піднести автентичне звучання на високий професійний рівень та забезпечити сценічну якість виконання, необхідну для великих концертних залів і сучасного репертуару.

Таблиця 1

Порівняння народного та академічного стилів

Параметр	Народний стиль (кобзарська традиція)	Академічний стиль (консерваторська школа)
Дихання	Природне, інтуїтивне; короткі фрази з опорою на мовлення; паузи логічно співвіднесені зі словом.	Системне дихання, контрольована опора; довгі фрази без переривань; приховані паузи для зручності фразування.
Тембр	«Сирий», природний, наближений до голосу у побутовому співі; може бути трохи «шорстким».	Врівноважений, чистий, «відкритий»; спеціально сформований для сценічного звучання, із резонансною підтримкою.
Інтонація	Гнучка, варіативна; допускаються мікроінтонаційні відхилення, що підкреслюють живу виразність.	Абсолютна точність інтервалів; акцент на стабільності та чистоті інтонаційного строю.
Дикція та артикуляція	Наближена до природної мови; акцент на змісті слова, навіть якщо звук не ідеально чистий.	Чітка, ретельно відпрацьована артикуляція; усі голосні та приголосні звучать виразно й зрозуміло.
Виразність	Декламаційність: спів як оповідь; емоційна щирість і зміст слова – на першому місці.	Художня довершеність: рівність звуку, динамічна палітра, контрольовані емоційні акценти.
Функція у виконанні	Засіб художньої комунікації з аудиторією; передача історії, почуття, культурного послання.	Засіб професійного сценічного виконання; здатність інтегруватися в академічні жанри й великі концертні форми.

У сучасній практиці бандурного мистецтва простежується органічне поєднання народних і академічних принципів. Воно виявляється у сольному співі з акомпанементом на бандурі, в ансамблевих формах, що вимагають точності строю й узгодженості, а також у новому репертуарі, де фольклорні інтонаційні моделі поєднуються з композиторськими пошуками в жанрах кантати, ораторії чи фуґи. Такий синтез надає мистецтву бандури універсальності та відкриває його для широкого професійного музичного простору.

Разом із тим поєднання народної автентики та академічної техніки актуалізує нові завдання у сфері музичної педагогіки. Сучасні викладачі та

виконавці мають розробляти методики, які дозволяти б зберігати інтонаційну своєрідність і водночас забезпечувати високий технічний рівень, необхідний для професійної сцени. Саме така подвійна орієнтація допомагає зберегти традицію і водночас сприяє її розвитку у сучасних умовах.

У підсумку можна стверджувати, що взаємодія народної традиції та академічної школи формує нову модель вокального виконавства на бандурі. Вона поєднує спадкоємність із відкритістю до інновацій, зберігає культурну ідентичність і водночас інтегрує українське бандурне мистецтво у світовий професійний музичний контекст.

Література

1. Кушпет В. Міфи та реальності кобзарства. Київ, 2024. 148 с.
2. Кушпет В. Г. Самовчитель гри на старосвітських музичних інструментах: кобза О. Вересая, бандура Г. Ткаченка, торбан Ф. Відорта. Київ : LitSoft, 1997. 148 с. : ноти.
3. Дутчак В. Бандурне мистецтво в системі музичної культури української діаспори ХХ – початку ХХІ ст. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Історичні науки»*. 2015. Вип. 23. С. 175–179.
4. Лисенко М. В. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая. 2-ге вид. Київ : Музична Україна, 1978. 95 с.
5. Мішалов В. Бандура та кобзарство в Україні сьогодні. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія «Музичне мистецтво»*. 2018. № 1. С. 83–89. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7581.1.2018.146235>.
6. Хоткевич Г. Музичні інструменти українського народу : друга ред. / упоряд., підгот. тексту, покажч., післям. О. О. Савчук ; іл. В. В. Мацієвський, В. О. Мішалов, М. Й. Хай. Харків : Видавець Олександр Савчук, 2018. 512 с. : іл. (Серія «Слобожанський світ» ; вип. 4).
7. Слонівська М. Я. Вокально-інструментальна традиція бандуристів у творчості українських композиторів (ХХ ст. – початок ХХІ ст.) : дипломна робота. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2021.
8. Туркалік М. Робота над вокалом у класі бандури ДМШ : дипломна робота. Львів : ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2021.
9. Постановка голосу. Клас бандури : програма для ВНЗ культури і мистецтв. Київ, 2008. 46 с.
10. Шпінталь, М. І. Вокально-педагогічний репертуар бандуриста : навчальний посібник. Київ, 2018. 152 с.

References

1. Kushpet, V. (2024). Mify ta realnsti kobzarstva [The myths and reality of kobzarism]. Kyiv. [in Ukrainian].
2. Kushpet, V. H. (1997). Samovchytel' hry na starosvits'kykh muzychnykh instrumentakh : kobza O. Veresaia, bandura H. Tkachenka, torban F. Vidorta [Swaters of the game on old -world musical instruments: Kobza O. Veresai, bandura G. Tkachenko, Torban F. Vidort]. Kyiv: LitSoft. [in Ukrainian].
3. Dutchak, V. (2015). Bandurne mystetstvo v systemi muzychnoi kultury ukrainskoi diaspory XX – pochatku XXI st. [Bandur art in the system of musical culture of the Ukrainian diaspora of the XX – early XXI centuries]. Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Ostrozka akademiia». Serii: Istorychni nauky, (23), 175–179. [in Ukrainian].
4. Lysenko, M. V. (1978). Kharakterystyka muzychnykh osoblyvostei ukrainskykh dum i pisen u vykonanni kobzaria Veresaia [Characteristics of musical features of Ukrainian thoughts and songs performed by Kobzar Veresai] (2-he vyd.). Kyiv : Muzychna Ukraina. [in Ukrainian].
5. Mishalov, V. (2018). Bandura ta kobzarstvo v Ukraini sohodni [Bandura and Kobzarism in Ukraine today]. Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Serii: Muzychne mystetstvo, (1), 83–89. <https://doi.org/10.31866/2616-7581.1.2018.146235> [in Ukrainian].
6. Khotkevych, H. (2018). Muzychni instrumenty ukrainskoho narodu odu [Musical instruments of the Ukrainian people] (2-he vyd., O. O. Savchuk, Ed.; V. V. Matsiievskiy, V. O. Mishalov, & M. Y. Khai, Illus.). Kharkiv: Vydavets Oleksandr Savchuk. (Serii «Slobozhanskyi svit»; vyp. 4). [in Ukrainian].
7. Slonivska, M. Ya. (2021). Vokalno-instrumentalna tradytsiia bandurystiv u tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv (XX st. – pochatok XXI st.) [Vocal-instrumental tradition of bandura players in the work of Ukrainian composers (XX century-beginning of the 21st century)] : diplomna robota. Lviv : LNMA im. M. V. Lysenka. [in Ukrainian].
8. Turkalik, M. (2021). Robota nad vokalom u klasi bandury DMSH [Working on vocal in the bandura class of DMSH] : diplomna robota. Lviv : LNMA im. M. V. Lysenka. [in Ukrainian].
9. Postanovka holosu. Klas bandury : prohrama dlia VNZ kultury i mystetstv. (2008). [A voice setting. Bandura class: a program for universities of culture and arts]. Kyiv. [in Ukrainian].
10. Shpintal, M. I. (2018). Vokalno-pedahohichniy repertuar bandurysta : navch. posib. [Vocal-pedagogical repertoire of bandura player]. Kyiv. [in Ukrainian].

Natalia Koval – Honored Artist of Ukraine, Senior Lecturer at the Department of Folk Instruments of Ukraine, Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts

Vocal features of bandura performance: between folk tradition and academic school

The article is devoted to the analysis of vocal features of bandura performance in the context of the interaction of the folk tradition and the academic school. Bandura, as one of the most characteristic symbols of Ukrainian culture, combines instrumental and vocal components that form a unique syncretic phenomenon. The historical basis of this art is the kobzar singer, which arose at the intersection of epic recitation and musical accompaniment. The vocal component of the traditional kobzar singing was distinguished by natural sound formation, close connection with speech intonation, declarational character, wide respiratory support and expressiveness, oriented primarily to the transmission of the content of the word. Such specificity formed a kind of artistic model, in which the leading place was occupied by semantic power and emotional sincerity, not technical virtuosity.

With the assertion of academic music education, there was a need to integrate folk principles of singing into modern professional practice. The Academic School of Singing does not deny the tradition, but creates its new basis, expanding the vocal capabilities of the performer. Its main achievements for bandura art are the formation of the right breathing technique, the development of the resonant apparatus, the stability of intonation, the accuracy in the recreation of intervals, as well as the expressive diction necessary for the artistic interpretation of the Ukrainian word. This allows to maintain the timbre naturalness of the voice and at the same time provides a professional level of stage performance.

In modern practice of bandura art, organic synthesis of folk and academic traditions is observed. It is manifested in solos, where the vocal line is organically combined with instrumental accompaniment, in ensemble forms that require accuracy of order and ensemble consistency, as well as in a modern repertoire, where Ukrainian composers combine folklore intonations with academic forms.

It is concluded that the combination of the folk tradition and the academic school in vocal performance on the bandura forms a modern model of singing, which combines continuity and openness to new artistic searches. Such synthesis contributes to the preservation of Ukrainian cultural identity and at the same time integrates bandura art into the world professional musical space.

Key words: bandura, vocal performance, kobzar tradition, academic school, folk singing, synthesis of styles.



Стаття надійшла до редколегії 22.09.2025

Стаття рекомендована до друку 24.10.2025

Опублікована 28.11.2025

УДК 78.071.35(477)(045)

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2025-54-05>

МІЖ СТРАЖДАННЯМ І ВІЧНІСТЮ (НА ПРИКЛАДІ ПРЕЛЮДІЇ І ФУГИ № 3 СОЛЬ-МАЖОР В. П. ЗАДЕРАЦЬКОГО)

Наталія Макарова – докторка філософії в галузі культурології, старша викладачка кафедри музично-теоретичних дисциплін, Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтва

<https://orcid.org/0000-0003-0495-2159>

Всеволод Петрович Задерацький (1891–1953) – геніальний, один із найяскравіших представників українських композиторів XX століття, творчість якого була довгий час під забороною. Ще мало вивчений та майже не виконуваний на теренах України. Досвід ув'язнення в концтаборі, що знаходився в долині річки Коліма, не тільки не зламав його психологічну цілісність, але й став потужним поштовхом для створення унікального циклу «24 прелюдії та фуги» – своєрідного містично-психологічного щоденника небаченої психологічної глибини того часу. Це розповідь композитора-трагіка тривалістю понад дві з половиною години про власні переживання та трагедію побратимів як демонстрація здатності людського духу протистояти всім негараздам, навіть у страшенні часи тоталітарного насильства. Тут звук стає голосом цілої епохи, що вперто веде свою розповідь про те, про що говорити не можна. Прелюдія і fuga № 3 соль-мажор відтворює документ особистої та колективної культурної пам'яті, в якому створюється своєрідна часово-тематична подвійна рамка, що символізує ментально-психологічну безвихідь знедолених в'язнів у страшній екзистенційно межовій ситуації. Багатошаровий внутрішній музичний зміст, що наочно демонструє роздвоєння «Я» особистості кожного в'язня, відлунює небаченими до того часу стражданнями, які все ж приводять кожного до місця зустрічі з Вічністю. Прелюдія втілює вічний рух, що через численні трансформації веде до Бога, а fuga образно доповнює диптих, уособлюючи собою гімн невтомної боротьби індивіда, яку навіть злий Рок не в силах подолати. Диптих № 3 займає особливе місце в циклі «24 прелюдії та фуги», що показує нам, нащадкам, що кожна людина здатна піднятися над страшними обставинами і вийти із тіні страждань на світло вічної Любові та Спокою.

Ключові слова: Всеволод Петрович Задерацький, 24 прелюдії та фуги, диптих, містично-психологічний щоденник, Вічність, тоталітаризм, культурне місце пам'яті.

Ти знаєш, що ти – людина?

В. Симоненко

Вступ. Всеволод Петрович Задерацький (1891–1953) – це один із найтрагічніших, проте водночас і найвизначніших композиторів України XX століття, ім'я якого довгий час було викреслено із музичного життя. Постійні переслідування радянського режиму, три війни, два ув'язнення поспіль, одне з них – у найстрашнішому місці того часу – ГУЛАГу на річці Коліма, де в нелюдських умовах він не лише вистояв, зберігши психологічну цілісність своєї особистості, але і написав унікальний цикл тривалістю понад дві з половиною години «24 прелюдії та фуги». Твір можна справедливо віднести до геніальних вершин української фортепіанної літератури. Символічно, що відродження бахівської традиції відбулося саме Всеволодом Петровичем у нелюдських умовах, адже цикл є свідченням надзвичайної духовної стійкості та стає своєрідним містично-психологічним щоденником, особистим документом цілої епохи, що збереже пам'ять та захистить від знищення «Я» композитора. Диптих, охоплюючи всі тональності, відображають внутрішні стани екзистенційно межової ситуації,

в якій перебував не лише Задерацький, але й знедолені побратими, де мовою звуків розповідається про те, про що не можна було промовляти словами. Кожна прелюдія і fuga постає перед нами емоційною мікросповіддю, де кожна інтонація має особливу вагу, де музика виконує роль молитви та психотерапії водночас. Композитор майстерно перетворює звук на символ страждання та надії, а цикл слугує місцем збереження культурної пам'яті.

Мета дослідження – комплексний аналіз диптиху «Прелюдія і fuga соль-мажор № 3» Всеволода Задерацького як частини містично-психологічного щоденника з точки зору мистецтвознавства, культурології, психології та теології, в контексті розкриття глибинних смислів твору, який став засобом збереження «Я» композитора в умовах тиску тоталітарного режиму.

Аналіз останніх досліджень. Творчість Всеволода Петровича Задерацького впродовж довгого часу залишалася невідомою для музикознавчої спільноти. Дослідження творчості були відсутні, а виконання спадщини композитора, незважаючи на її надзвичайну цінність, не відбувалось. Лише в 1980 році в книзі «Українська радянська музика» В. Клин окреслив загальні

стилістичні риси та особливості музичної мови циклу «24 прелюдії для фортепіано» [1]. Справжньою сенсацією стало «нове відкриття» постаті та творчості геніального композитора у дисертаційному дослідженні «Стильові основи фортепіанної поетики В. П. Задерацького», яке було захищене в 2011 році київською мистецтвознавницею Наталією Лукашенко [2]. Згодом воно лягло в основу монографії «Всеволод Петрович Задерацький в контексті «тіньової» історії музики ХХ століття» [3], де достеменно вивчено музичну мову та розглянуто естетику циклу «24 прелюдії для фортепіано» та інших творів композитора. С. Постовайтова захистила дисертацію на тему «Великий поліфонічний цикл як композиційно-драматургічна цілісність (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів ХХ – початку ХХІ століття)» [4], приділивши особливу увагу драматургії фуг.

Існує невелика кількість статей, що присвячені творчості Всеволода Задерацького. Зокрема, це публікація М. Остапчук, що присвячена 70-річчю з дня смерті композитора [5], роботи Т. Сирятської «Жанрово-стилістична типологія прелюдій циклу „24 прелюдії та фуги“ В. Задерацького» [6] та «„24 прелюдії та фуги“ В. П. Задерацького: повернення із забуття» Н. Макарової [7], де вперше в аналізі циклу поєднано мистецтвознавчі, культурологічні та психологічні аспекти, що дозволило відкрити нові горизонти в інтерпретації циклу та підкреслити, що цикл може читатися не лише як геніальний музичний твір, а і як містично-психологічний щоденник особистого та колективного «місця пам'яті», де звук постає голосом цілої епохи репресій та тоталітарних утисків.

Виклад основного матеріалу. Диптих «Прелюдія і fuga № 3» – це без перебільшення особливий твір. У прелюдії композитор використовує принцип самоцитати першої побічної теми Другої сонати, що є одним із найдраматичніших та найтемніших творів у спадщині Всеволода Петровича. Ситуацію не рятує навіть світлий життєрадісний соль-мажор. Темп *Presto*, *staccato sempre* впродовж цілої частини в партії правої руки, скупі позначки динаміки та жодної для педалі. Тут проявляється постійний механічний біг, що сам себе тримає в тонусі, народжуючи образ *perpentum mobile*, вічного двигуна (рис. 1). У Баха, до прикладу, цей образ сприймається як рух у вічності до Бога, у Задерацького ж він перетворюється на замкнене коло, сталеву рамку, з якої немає можливості вирватися. Слухач на початку чує легкість, майже польотність, іграшковість, але згодом, через «зафарбований» мажор (низька

2, 3, 4 ступені ладу) починає відчуватися тривога з нав'язливими думками-повторами, де свобода стає залежністю від обставин. «Під впливом соціальних чинників однією з головних у творчості композитора утверджується романтична ідея протистояння Фатуму. Та й звернення В. П. Задерацького до романтизму на початку 1930-х теж не випадкове. Саме романтизм, його відверто емоційний характер висловлювання, сповідальність і психологічний самоаналіз становлять адекватну естетичну платформу для відображення нового конфлікту між суб'єктивним світовідчуттям і об'єктивною, досить витонченою системою придушення творчого начала в людині» [3, с. 33].



Рис. 1. Вступ прелюдії. Образ *perpentum mobile*

Зрозуміло, що в ХХ столітті епоха індустріалізації підкорила собі не тільки уклад життя людини, але і музичну мову. Задерацький подає в творі своєрідну алюзію тріумфу техніки, коли музика машин хоч вабить блиском, точністю та швидкістю, проте приховує в собі загрозу поглинання та знищення «Я» особистості. Якраз у такому конвеєрі і жили в'язні концтаборів, без зупинки, без спокою, без молитви та внутрішньої глибини. Для чогось не було часу, а для більшості – банально можливості. Ув'язнені повинні були рухатися безперервно, швидко, але обережно задля збереження найдорожчого – свого Життя. Композитор у нелюдських умовах прагне надати стражданням форми, щоб витримати шалений психологічний тиск.

Особливої уваги потребує такт 46: він повністю вибивається із загальної картини прелюдії. Річ у тім, що Всеволод Петрович у партії лівої руки проводить сім септім поспіль. Септіма – дисонуючий інтервал, що сприймається слухачем завжди неспокійно. А момент із багаторазовим повторенням її можна трактувати як символ психологічної істерики, нервовий зрив. Це дуже точно відображає образ «сходів Якова»: «І снилося йому: ось драбина стоїть на землі, а верх її сягає неба, і ось ангели Божі сходять і сходять

по ній!» [8, Бут. 28:12]. З єдиною відмінністю, що у Задерацького (рис. 2) ця драбина хоч і тягнеться до неба, проте зламана та знедолена особистість не має можливості піднятися по ній. І хоч «тростини надломленої Він не переломить, і гнота тліючого не погасить» [8, Іс. 42:3] і Бог береже кожного надломленого від остаточного зникнення, але приходить початковий тематичний матеріал, який закриває двері до виходу. Назавжди.



Рис. 2. Образ «сходів Іакова»

Фінал прелюдії (рис. 3) є повторенням першої частини, створюючи своєрідну тематичну рамку. Цей прийом Задерацький використовує практично в кожному диптиху з різною кількістю цих рамок. У такий спосіб композитор показує, що з конц-табору в'язню психологічно і фізично вирватися було нереально. Другою рамкою в цьому диптиху є останній такт прелюдії, що процитується і в останньому такті фуґи. Отже, двічі замкнена людська свідомість, що опиняється замкнутою у екзистенційному колі, приреченою на повторення, що буде здаватися цілою вічністю, і лише свобода постане в духовному вимірі і час від часу буде нагадувати знедоленому про Вічність. «Відчуття відсутності життя посилювали ... обставини: час – необмеженість терміну ув'язнення, яке відчувалося найбільш гостро; простір – обмеженість життєвого простору в'язниці. Усе по той бік колючого дроту ставало віддаленим, недосяжним і, певним чином, нереальним... На зовнішнє життя, те, що можна було бачити звіддала, він дивився наче мрець, який споглядає світ з іншого виміру» [9, с. 159].



Рис. 3. Фінал прелюдії

Фуґа триголоса, Allegro. Швидкий темп – це єдине, що залишилося від характеру прелюдії.

Хоча тема проводиться *marcato energico*, але сприймається вона майже як народний наспів у часи фізично важкої роботи. Паузи роблять фактуру наповненою «повітрям», але хіба не в цій «легкості» криється весь трагізм життя ув'язненого? З такту 8 (рис. 4) протискладнення вводиться з частим тріольним ритмом, що в купі з дуольним проведенням теми створює враження потоку часу психологічно роздвоєного «Я» особистості. «У таборі маленька одиниця часу, наприклад день, сповнений щогодинними тортурами та втомою, видається нескінченним. Довший відрізок часу, наприклад тиждень, як видається, пролітає дуже швидко... день у таборі триває довше за тиждень» [9, с. 158]. Тобто музична мова фуґи, по суті, має власний психологічний та символічний вимір, а дисонансні інтервали, що наповнюють фактуру, додають особливого тиску.



Рис. 4. Друге проведення теми фуґи

Після одноголосного проведення тем, що створює ефект самотності, крихкості, майже аскети, в такті 34 ми спостерігаємо цікавий момент, де тема проводиться в октавному викладі. Октава надає темі більшої ваги, масивності і порівняно з індивідуальним, майже невагомим голосом тепер сприймається як колективний гул голосів, крокування тощо. Тобто індивідуальні переживання перетворюються у сферу колективно несвідомих архетипів [10], де біль окремої людини стає універсальним досвідом страждання та боротьби усієї епохи знедолених з тоталітарною системою. У розробковому епізоді (тт. 41–47) вперше зустрічається співіснування двох часових пластів (дуоль на тріоль), що відчувається як дисонанс екзистенційний, як дві правди двох різних світів, кожна з яких має право на існування. Але ситуація трошки пом'якшується тим, що в 48 такті тема повертається в звичному невагомому форматі, хоча частинка її і в ракоподібному викладі, де «Я» кожного знедоленого вже не буде попереднім і, дивлячись на себе, ніби в дзеркало, переосмислює весь раніше пройдений шлях (рис. 5). Прямий виклад теми повертається, ніби іронічно посміхаючись, не дає виходу із трагічно-небезпечної ситуації.



Рис. 5. Тема в ракоподібному викладі

У момент вступу теми Фатуму (т. 58–72) (рис. 6) різко змінюється пульсація в партії правої руки, стає тріольною, на *ff*, постійно повторюється секундний матеріал. А в лівій руці в цей момент *pesante* вступає тема в октавному викладі в низькій теситурі. Тут проявляється емоція тривоги, страху перед Незвіданим. Особливо дисонансно-хвилюючим є те, що тріольний матеріал партії правої руки постійно повторює сам себе ритмічно та висотно, а в цей час ліва рука «збирає», ніби з уламків, октавні проведення теми, що будуть зміщуватися поступово вгору. Подвійна пульсація створює відчуття роздвоєності існування в різних площинах, де навіть час різний, що зустрічається сам із собою лише в головних відправних точках. Створюється враження суворого контролю зовнішньої сили над внутрішнім життям особистості в'язня – «лупайте сю скалу...» [11, с. 67], адже «Arbeit macht frei!» [12, с. 65]. І взагалі «Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate» [13, Пекло 3:9], бо «в поті лица свого будеш їсти хліб свій» [8, Бут. 3:19]. Складається враження, що ув'язнені із самого народження вже скоїли гріх тим, що прийшли на цю Землю, і єдиною формою спасіння є важка праця, що облагородить, очистить та просвітить. Але чи так це є насправді?



Рис. 6. Тема Фатуму

¹ «Робота звільняє» – таблички із цим написом висіли на вході в табори смерті; найвідоміший та найжахливіший із них – Аушвіц (Освенцім). Концтабір на річці Колимі часто порівнювали з ним.

² «Усяк, хто входить сюди, залиште надію назавше» – напис на вході в пекло

Несподівано просвітлення приходить в такті 73 із *sub p* після *sf*. Як знак того, що після кожної бурі та виснажливої праці протягом дня приходить куций проміжок часу, коли особистість залишається сам на сам із собою. Ніби відкривається вікно свободи у внутрішній світ – «прийдіть до Мене всі струджені та обтяжені, і Я заспокою вас» [8, Мт. 11:28]. Цей епізод благодаті продовжується досить довго, достатньо, щоб організувати свій внутрішній простір, зібрати до купи своє «Я» та підготуватися до нових випробувань. Але з такту 95 стається диво (рис. 7)! Хоча тріольний ритм і «вривається» на *f* в музичну тканину, проте немає попереднього конфлікту, композитор все зводить в єдиний спільний метр. Час знаходить гармонію, але і значно пришвидшується. Задерацький ніби поспішає сказати нам щось недоказане, пояснити, що ще не зовсім зрозуміле. Як людина, що має страшний досвід каторги, спроб знищення її особистості, вистояла і досягла цілісності, яку вже нічим не розбити. І востаннє композитор проводить частинку теми, щоб показати, що головний герой став настільки сильним, що вміщає всі протиріччя і протилежності в собі у злагодженому вигляді. Як вершина всього попереднього розвитку тема октавно-акордова, масивна, потужна, де звук перетворений на камінь, з якого побудований внутрішній храм, де панує спокій та мудрість. Фінал, як довгоочікуваний *Amen*, не тисне, а відпускає на волю, де переплелися відчуття благодаті та легкості. Кінець, що не закриває, а відпускає. «Так світ закінчується – не вибухом, а зітханням» [14, с. 3].



Рис. 7. Фінал фуги

Висновки. Всеволод Петрович Задерацький – геніальний український композитор, який, прой-

шовши жажіття концентраційного табору, зумів вистояти, зберегти цілісність своєї психологічної структури та залишити нам неоціненний дар – свій містично-психологічний щоденник «24 прелюдії та фуги». Кожен диптих сповнений Віри, Надії у світле майбуття, кожен окремо несе ще свій конкретний зміст та настрій. «Прелюдія та фуга № 3 соль-мажор» – документ особистої та колективної пам'яті, демонстрація неймовірної здатності людського духу зберігати психологічну цілісність у страшних екзистенційних умовах. Прелюдія, як

вічний невинний рух, час, що замкнений сам на собі, створює тематичну рамку, за яку немає ніякої можливості вийти. Фуга доповнює образ, відкриваючи завісу у простір психологічно роздвоєного «Я» кожного знедоленого. Диптих стає символічним місцем, де можлива зустріч із Вічністю. Біль трансформується Задерацьким у художню форму, де кожен інтервал та ритмічна структура мають символічне значення. Таким чином, твір є музичним шедевром, у якому чується голос цілої епохи, символом збереження цілісності «Я».

Література

1. Клин В. Українська радянська фортепіанна музика. Київ : Музична Україна, 1980. 316 с.
2. Лукашенко Н. Стильові основи фортепіанної поетики В. П. Задерацького : дис. ... канд. мистецтв. : 26.00.01. Одеса, 2011. 242 с.
3. Лукашенко Н. Всеволод Петрович Задерацький в контексті «тіньової» історії музики ХХ століття : монографія. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2024. 308 с.
4. Постовойтова С. О. Великий поліфонічний цикл як композиційно-драматургічна цілісність (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів ХХ – початку ХХІ століття) : дис. ... д-ра філософії. Київ : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2024. 226 с.
5. Остапчук М. Повернення із забуття (до 70-річчя з дня смерті композитора Всеволода Задерацького). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку (напрям: мистецтвознавство)*. 2023. № 44. С. 134–146.
6. Сирятська Т. О. Жанрово-стилістична типологія прелюдій циклу «24 прелюдії та фуги» В. Задерацького. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2024. Вип. 70. С. 140–160.
7. Макарова Н. 24 прелюдії та фуги В. П. Задерацького: повернення із забуття. *Аспекти історичного музикознавства*. 2024. Вип. 36. С. 62–80.
8. Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту / переклад Івана Огієнка. Київ : Українське біблійне товариство, 2011. 1376 с.
9. Frankl V. E. ...trotzdem Ja zum Leben sagen: Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager. 6. Aufl. München : Kösel-Verlag, 1997. 269 p.
10. Jung C. G. The archetypes and the collective unconscious. Princeton, NJ : Princeton University Press, 1968. 589 p.
11. Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах. Київ : Наукова думка, 1976. Т. 1. 667 с.
12. Eger E. E. The Choice: Embrace the Possible. New York : Scribner, 2017. 304 p.
13. Dante Alighieri. La Divina Commedia: Purgatorio. Traduzione e commento di Natalino Sapegno, Firenze: La Nuova Italia, 1955. URL: <https://litarchive.in.ua/bozhestvenna-komedii-dante-alih-ieri> (дата звернення: 02.08.2025).
14. Eliot T. S. The Hollow Men [Електронний ресурс] Salt Lake City, UT: Noah Webster Academy, 2020. URL: <https://noahwebsteracademy.org/ourpages/auto/2020/8/10/51188220/The%20Hollow%20Men.pdf> (дата звернення: 05.09.2025).

References

1. Klyn, V. (1980). Ukrainianska radianska fortepiannia muzyka [Ukrainian Soviet piano music]. Kyiv : Muzychna Ukraina. 316 p. [in Ukrainian].
2. Lukashenko, N. (2011). Styliovi osnovy fortepiannoi poetyky V. P. Zaderatskoho [Stylistic Foundations of the Piano Poetics of V. P. Zaderatsky]. (PhD thesis). Odesa. 242 p. [in Ukrainian].
3. Lukashenko, N. (2024). Vsevolod Petrovych Zaderatskyi v konteksti "tinovoi" istorii muzyky XX stolittia [Vsevolod Petrovych Zaderatsky in the Context of the "Shadow" History of 20th-Century Music]. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaikovskoho. 308 p. [in Ukrainian].
4. Postovoitova, S. O. (2024). Velykyi polifonichnyi tsykl yak kompozytsiino-dramaturhichna tsilisnist' [The Great Polyphonic Cycle as a Compositional and Dramaturgical Unity]. (PhD thesis). Kyiv : NMAU im. P. I. Chaikovskoho. 226 p. [in Ukrainian].
5. Ostapchuk, M. (2023). Povernennia iz zabuttia (do 70-richchia z dnia smerti kompozytora Vsevoloda Zaderatskoho). [Return from Oblivion (On the 70th Anniversary of the Death of Composer Vsevolod Zaderatsky)]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku (napriam: mystetstvoznavstvo)*, 44, 134–146. [in Ukrainian].
6. Syriatska, T. O. (2024) Zhanrovo-stylistychna typolohiia preliudii tsyклу «24 preliudii ta fuhy» V. Zaderatskoho [Genre-Stylistic Typology of the Preludes in the Cycle "24 Preludes and Fugues" by V. Zaderatskyi] *Problemy vzaiedodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*, 70, 140–160. [in Ukrainian].
7. Makarova, N. (2024). 24 preliudii ta fuhy V. P. Zaderatskoho: povernennia iz zabuttia [24 preludes and fugues by V. P. Zaderatsky: Return from oblivion]. *Aspekty istorichnoho muzykoznavstva*, 36, 62–80. [in Ukrainian].

8. Bibliia abo Knyhy sviatoho Pys'ma Staroho i Novoho Zavitu: pereklad Ivana Ohienka. (2011). [The Bible or the Books of the Old and New Testament: translated by Ivan Ohienko]. Kyiv: Ukrainske bibliine tovarystvo. 1376 p. [in Ukrainian].
9. Frankl, V. E. (1997). ...trotzdem Ja zum Leben sagen: Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager [... Nevertheless Say Yes to Life: A Psychologist Experiences the Concentration Camp]. 6th ed. München: Kösel-Verlag. 269 p. [in German].
10. Jung, C. G. (1968). The Archetypes and the Collective Unconscious. Princeton, NJ: Princeton University Press. 589 p. [in English].
11. Franko, I. (1976). Zibrannia Tvoriv u 50-ty Tomakh [Collected Works in 50 Volumes]. Kyiv: Naukova Dumka. 667 p. [in Ukrainian].
12. Eger, E. E. (2017). The Choice: Embrace the Possible. New York: Scribner. 304 p. [in English].
13. Dante Alighieri (1955). La Divina Commedia: Purgatorio. Traduzione e commento di Natalino Sapegno [The Divine Comedy: Purgatorio. Translation and Commentary by Natalino Sapegno]. Firenze: La Nuova Italia. Available at: <https://litarchive.in.ua/bozhestvenna-komediia-dante-alighieri> (accessed 02.08.2025). [in Italian].
14. Eliot, T. S. (2020). The Hollow Men [Electronic resource]. Salt Lake City, UT: Noah Webster Academy. Available at: <https://noahwebsteracademy.org/ourpages/auto/2020/8/10/51188220/The%20Hollow%20Men.pdf> (accessed 05.09.2025). [in English].

Nataliya Makarova – Doctor of Philosophy in Cultural Studies, Senior Lecturer at the Department of Music and Theatrical Disciplines, Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts

Between suffering and eternity (on the example of the prelude and fugue No. 3 in G major by V. Zaderatsky)

Vsevolod Petrovich Zaderatsky (1891–1953) is a genius, one of the brightest representatives of Ukrainian composers of the 20th century, whose work was banned for a long time. Still little studied and almost not performed in Ukraine. The experience of imprisonment in a concentration camp located in the Kolyma River valley not only did not break his psychological integrity, but also became a powerful impetus for the creation of a unique cycle "24 Preludes and Fugues", which became a kind of mystical-psychological diary of unprecedented psychological depth of that time. This is a story of a tragic composer, lasting more than two and a half hours, about his own experiences and the tragedy of his brothers as a demonstration of the ability of the human spirit to withstand all adversity, even in terrible times of totalitarian violence. Here the sound becomes the voice of an entire era, stubbornly telling its story about what cannot be spoken about. Prelude and Fugue No. 3 in G major recreates a document of personal and collective cultural memory, in which a kind of temporal and thematic double frame is created, symbolizing the mental and psychological hopelessness of the unfortunate prisoners in a terrible existentially borderline situation. The multi-layered inner musical content, which clearly demonstrates the splitting of the "I" of each prisoner's personality, echoes the previously unseen suffering, which nevertheless leads everyone to the place of meeting with Eternity. The Prelude embodies the eternal movement, which through numerous transformations leads to God, and the fugue figuratively complements the diptych, personifying the hymn of the tireless struggle of the individual, which even the evil Fate is unable to overcome. Diptych No. 3 occupies a special place in the cycle "24 Preludes and Fugues", which shows us, the descendants, that every person is able to rise above terrible circumstances and emerge from the shadow of suffering into the light of eternal Love and Peace.

Key words: Vsevolod Petrovich Zaderatsky, 24 Preludes and Fugues, diptych, mystical-psychological diary, Eternity, totalitarianism, cultural place of memory.



Стаття надійшла до редколегії 08.09.2025

Стаття рекомендована до друку 15.10.2025

Опублікована 28.11.2025

УДК 78.072

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2025-54-06>

ОРГАНИ ЛАТИНСЬКОГО КАТЕДРАЛЬНОГО СОБОРУ ЯК СВІДКИ МУЗИЧНОЇ ІСТОРІЇ ЛЬВОВА XV–XXІ СТОЛІТЬ

Марк-Єфрем Новакович – аспірант кафедри історії музики, Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка

<https://orcid.org/0009-0007-6363-1343>

Статтю присвячено комплексному дослідженню історії органів Латинської катедрі у Львові як унікальних музичних артефактів, що протягом кількох століть відображали художні, технологічні та естетичні трансформації провідних європейських органобудівних шкіл. На основі широкого кола джерел (архівних документів, історичних хронік, фотографій та описових матеріалів), а також порівняльного аналізу органних диспозицій, простежено еволюцію органів Катедрі від першої документальної згадки 1402 року до сучасного стану. Особливу увагу приділено з'ясуванню ролі органної музики в релігійному, культурному та суспільному житті Львова XV–XXІ століть, а також її впливу на формування локальної музичної традиції.

Окреслено спектр культурних та художніх взаємовпливів, які визначали розвиток звукової концепції органів Катедрі, зокрема австрійської, балтійської, французької та німецької органних шкіл. Проаналізовано роль Львова як одного з ключових центрів східноєвропейського органобудування ХІХ століття, де сформувалася власна органобудівна традиція. У фокусі дослідження збережений до наших днів «Великий» орган, створений трьома поколіннями львівських майстрів: Романом Духенським (1839), Ігнацієм та Олександром Жебровськими (1881–1888) і Яном Слівінським (1899). Розглянуто художній, історичний та соціокультурний контекст, у якому відбувалися зміни цього інструмента, простежено еволюцію його тембрової та конструкційної концепції – від «класичного» до виразного романтичного звучання, що сформувалося із максимальним збереженням первинного матеріалу 1839 року.

Окремий розділ присвячено діяльності провідних керівників музики та органістів Катедрі ХІХ–XX століть: Генрика Ярецького, Стефана Сужинського, Юзефа Новаковського та Броніслава Пацана. Зазначено, що завдяки їхньому професійному внеску та збереженням виконавським традиціям Латинська Катедра утримує неперервність більш ніж столітньої музичної практики. Наголошено на унікальній мистецькій та історичній цінності органів Катедрі як живих свідків музичного життя Галичини та важливого елементу східноєвропейської культурної спадщини.

Ключові слова: історія музики, музичне мистецтво, орган, органна традиція, органобудівна школа, регіональний контекст, львівські органобудівники.

У сучасному музикознавчому дискурсі мистецьке життя Львова та Галичини розглядається як у загальноісторичному та культурологічному контексті, так і в оптиці окремих явищ, течій, ідей чи персоналій. Однак не часто зустрінеш наукові розвідки, де об'єктом дослідження є окремий музичний інструмент, а точніше – процес його трансформації упродовж кількох століть. Подібно до сучасних природничих наук, що вивчають історію життя на Землі за зразками поверхневих нашарувань у земній корі чи хімічним складом пластів льоду в Антарктиді, дослідження перебудов чи реконструкцій одного конкретного музичного інструменту може дати суттєві і вкрай необхідні знання про музичне і культурне життя суспільства певної епохи, у якій цей інструмент функціонував, втілюючи її традиції, технологічні досягнення та естетичні орієнтири. У порівнянні з іншими музичними інструментами, де розвиток відбувається за еволюційним принципом і найкраще відображається у виготовленні їх нових модифікацій (наприклад фортепіано), орган – чи

не єдиний інструмент, який, зберігаючись упродовж десятиліть, ба навіть століть в одному приміщенні, найчастіше замість повної заміни на новий опус, піддається суттєвій видозміні його механіки, тембрової палітри, естетичної концепції, або ж капітальному ремонту у випадку збереження первісної концепції.

Секрет довголіття органа зумовлений як його статусом «найскладнішої механічної системи у світі», чималими фінансовими витратами на виготовлення, так і значним використанням людського ресурсу для його побудови і постійного обслуговування. Існуючі впродовж не одного покоління майстрів і музикантів органи «прилаштовували» в контексті мистецьких тенденцій часу під потреби і смаки тогочасних музикантів і органних майстрів. Саме тому сьогодні особливо вартісними вважаються інструменти, збережені до нашого часу в автентичному вигляді, оскільки вони є живими свідками культурного життя своєї епохи. Інструменти, які містять в собі частину оригінального матеріалу, проте зазнали рекон-

струкцій і художніх видозмін, також відіграють особливе значення в сучасних музично-історичних дослідженнях, адже дозволяють проаналізувати розвиток мистецтва конкретного регіону, вивчаючи специфіку втручання, здійснених над органом. До цієї категорії належать збережені і успішно відновлені до свого первісного стану «Великий» орган Латинського кафедрального собору у Львові авторства Романа Духенського (1839), Ігнація Жебровського (1881–1888), Яна Слівінського (1899) та «Малий» орган пресбітеріуму авторства Яна Слівінського. Ці органи, як і святиня у якій вони діють, донині є свідками і беззаперечними співучасниками багатой музичної історії Львова – середньовічного мегаполіса у географічній точці перетину Західної та Східної європейської традицій.

Про вагомe значення органної музики у ренесансному Львові дізнаємося із хронік Латинського кафедрального собору й записів Львівського Магістрату, де окрім згадок про міських органістів також вказано їх посадові обов'язки та видатки на оплату їхньої праці. У дослідженні «Шлях до музичної академії у Львові» музикознавець Лешек Мазепа у коротких нарисах дає характеристику тогочасної органної культури. Дослідник відзначає, що, незважаючи на своє церковне підпорядкування, органна музика була тісно вплетена у загальноміське культурне життя: «Що стосується органістів, то не треба забувати, що органістами в той час називали музикантів, які грали практично на всіх клавішних інструментах» [1, с. 25].

Аналізуючи тогочасний рівень виконавської майстерності, львівський музикознавець Адольф Хибінський приходить до висновку, що «в цей час органісти володіли ґрунтовнішою і загальною, і музичною освітою, а тому їхня ґрунтовність у засвоєнні музичної науки й віртуозне мистецтво сприяли винятковому становищу у музичному світі» [2, с. 10]. У книзі «Органи Львова і Галичини: історія і сучасність» львівський органознавець Сергій Каліберда вказує на знахідки у львівському архіві в 1924 році музики невідомих композиторів нідерландської школи XV–XVI століть. У польських джерелах уточнена наявність у колекції творів Жоскена де Пре та Гійома Дюфаї. Появу цих музичних творів у Львові пов'язують з постаттю архієпископа Григорія Сяноцького, котрий був особисто знайомий з Дюфаї. Наведені історичні факти є свідченням широких музичних контактів і тісних зв'язків між львівськими та західноєвропейськими музикантами [3, с. 58].

Першою половиною XVI століття датується органна табулятура Лукаша Львів'янина – домі-

ніканського монаха і органіста (помер у 1532 році у Львові). У табулятурі містяться органні куплети для Куріє та окремі органні п'єси. З цього дізнаємося, що у Львові в XVI ст. була відомою практика *альтернативи*¹, яка використовувалася у церковній католицькій літургії провідних європейських культурних центрів. Серед львівських органістів XVI ст. найбільш вагоме місце у світлі історичної ретроспективи належить Мартину Леополіті (1540–1589) (Marcin ze Lwowa), якого поляки вважають найвидатнішим польським композитором того часу.

Щодо органів та органістів Латинського кафедрального собору у Львові, то ця традиція бере свій початок з кінця XIV – початку XV століть. Згідно з сучасними історичними відомостями, перша згадка про орган в Катедрі датується 1402 роком і стосується встановлення архієпископом Якубом Стрепою порядку літургійного співу учнів соборної школи при органі на недільній вечірній. Найімовірніше це був невеликий інструмент ренесансного стилю, змонтований у межах сучасного пресбітеріуму, який протягом часу будівництва базилики до 1492 року використовувався як основний храм. Новий інструмент Катебри був виготовлений коштом ради міста у 1510 році і встановлений на музичному хорі над головним входом. У 1598 та 1625 роках орган піддавався ремонту, про що ми дізнаємося із праці Станіслава Зайончковського, у якій автор посилається на відомі йому в 1924 році архівні дані [4]. Факт ремонту органа у 1598 році також підтверджується записом «Хроніки Зіморовича» XVII ст. [5]. Єпископ Томаш Піравський у своїй праці «*Relatio status Almae Archidioecesis Leopoliensis*», описуючи обов'язки кантора Латинської Катебри у Львові, згадує про наявність поруч з органом на музичних хорах ще одного інструмента, побудованого за кошти мецената Матеуша Яшкліковського найімовірніше у 1615 році [6]. Цей орган знаходився у пресбітерії і використовувався для приватних богослужінь каноніками Катебри (традиція здійснювати богослужіння суто у пресбітерії Катебри тривала до початку Другої Світової війни). У 1659 році архієпископ Ян Тарновський профондував будівництво нового інструменту Станіславом Гонсачинським, у той час як матеріал на виготовлення труб виділив міський магістрат. У 1760 році новий архієпископ львівський Вацлав Ієронім Сераковський розпочав реставрацію

¹ Практика альтернативи – спосіб написання і виконання літургійних творів, які призначаються як для виконання хором, так і органа соло.

Катедри. В цей період святиня остаточно втратила свій готичний інтер'єр, натомість була розписана фресками і отримала нові барокові вівтарі, які існують до сьогодні. У 1771 році «Великий» орган був розібраний з метою перебудови музичних хорів і, на превеликий жаль, у відомих нині архівних матеріалах ми не знаходимо згадок про органи Катедри аж до 1839 року. Оскільки у відомостях про будівництво органа Романом Духенським відсутні жодні натяки на попередній інструмент Латинської Катедри, є вагомими причини вважати, що у цей період функцію головного органу в базиліці виконував інструмент пресбітерію. До того ж відремонтована у 1831 році органна емпора зазнала падіння у 1835 році, що безперечно призвело б до руйнування гіпотетично існуючого на ній інструмента.

З 1839 року в Латинській Катедрі розпочинається нова сторінка музичного життя святині. «Gazeta Lwowska» від 2 лютого 1839 року зазначає: «Органний майстер Духенський з Кракова, який оселився тут кілька років тому, заслуговує на гідну шану. Виготовлений ним новий орган у церкві отців Францисканців (орган і церква нині неіснуючі – прим. авт) з декорованим інтер'єром і простим механізмом видає повні і приємні тони. Він (майстер) також відремонтував і частково переробив старий, непридатний для використання орган у місцевій єзуїтській церкві. Тепер він виготовляє новий великий орган на 28 регістрів для місцевої Катедри» [7]. Інструмент, збудований у 1839 році, після численних перебудов і ґрунтовної реставрації, сьогодні є головним органом Латинської Катедри і щодня використовується для супроводу літургій. Унікальність цього найстарішого діючого органа Львова полягає в тому, що він є свідком діяльності трьох поколінь львівських органобудівників, які були вихованцями різних органних шкіл і, відповідно, «сповідниками» різних художніх концепцій органного звучання.

Так, роки діяльності Романа Духенського – спершу краківського, згодом львівського органного майстра і творця «першої версії» органа Катедри, припали на час пізнього класицизму – раннього романтизму в мистецтві, де Австрія, тогочасний володар території Галичини та сучасної Малопольщі, була головним законодавцем європейської музичної моди (Бетговен, Шуберт). Майстер народився у першій декаді XIX століття і розпочав свою діяльність у 1826 році у Варшаві. Згодом він відкрив власний цех у Кракові, але з 1935 року переїздить на постійне проживання до Львова. Цей важливий факт його про-

фесійної біографії, а також процитований уривок із «Газети Львівської» свідчать про неперерічне значення столиці Галичини у східноєвропейській органобудівній традиції. Варто нагадати, що упродовж XIX – перший пол. XX століття Львів мав 6 органних фабрик, а також приблизно 40 органів у межах міста.

Враховуючи той факт, що з настанням доби Просвітництва і утвердження естетичних засад класицизму, церква втратила своє домінуюче значення у світоглядному і культурному житті європейського суспільства, на початку 1800-х років (час зрілого класицизму–раннього романтизму) органне мистецтво перебувало в періоді своєрідного занепаду, обмежуючись, здебільшого, літургійною функцією. Органи цього періоду були, або інструментами ренесансно-барокового часу, або ж новими, збудованими в стилізованих під бароко корпусах з елементами ранньоромантичної оркестрової звучності, щоправда значно скромнішими за розмірами та характером звучання аніж їх барокові попередники чи романтичні спадкоємці. Такий тип стилістичної орієнтації органа прийнято називати «класичним». Аналізуючи диспозицію² збережених органів майстерні Духенського проводяться чіткі паралелі з інструментами австрійських органних майстрів початку XIX ст. Враховуючи надзвичайно обмежені відомості з життя Романа Духенського, все ж маємо суттєві підстави вважати, що його естетичні погляди в органобудівництві були не в останню чергу тісно пов'язані з Австрією, зокрема Віденською органобудівною традицією. Зберігаючи традиційний для німецького бароко Werk-принцип³ з поділом на головний (Hauptwerk), допоміжний (Oberwerk/Positif) і педальний відділи, австрійський (віденський) орган є м'якшим і легшим за звучанням аніж німецькі чи французькі інструменти. Випереджаючи на 50 років появу симфонічного органа, ці інструменти все ж тяжіють до своєрідного оркестрового звучання. У диспозиції таких органів перевага надається нижнім і лагідним регістрам (флейти і струнні), у той час як частка сильних, яскравих і високих регістрів значно зменшена. Саме таку звучність пропонує орган Львівської Катедри, а також збережені до наших днів інструменти Духенського на терито-

² Органна диспозиція – набір регістрів, та їх розподіл між секціями конкретного органа.

³ Werkprinzip – архітектурний і звуковий принцип побудови органа, де кожен Werk (секція чи відділ) є самостійним як в технічному, так і звуковому аспекті, проте гармонійно зливається у загальній звучності.

рії Польщі. На жаль, дані про диспозицію органа Катедрі 1839 року наразі не знайдені, однак уявлення про звуковий дизайн цього інструменту можна сформувати проаналізувавши відомі диспозиції органів Духенського.

Для кращого розуміння австрійських впливів на естетику органів Духенського порівняємо диспозиції органа церкви Св. Себастьяна у Зальцбургу, завершеного у 1828 році віденським майстром Карлом Маурахером (Karl Mauracher,

1789–1844) (рис. 1), й органа монастиря францисканців у Кальварії Пацлавській (рис. 2), збудованого Духенським у 1858 році (на 19 років пізніше органа Катедрі).

Порівнюючи диспозицію подібних за розміром інструментів, одразу помічаємо різницю схожості у підборі голосів і їх звуковисотному розташуванні. В обох органах наявна чітка звуковисотна піраміда *принципалів* – головних регістрів органа (Principal 8', Octav 4', Qinte 2 2/3', Superoctav 2', Mixtur 2'

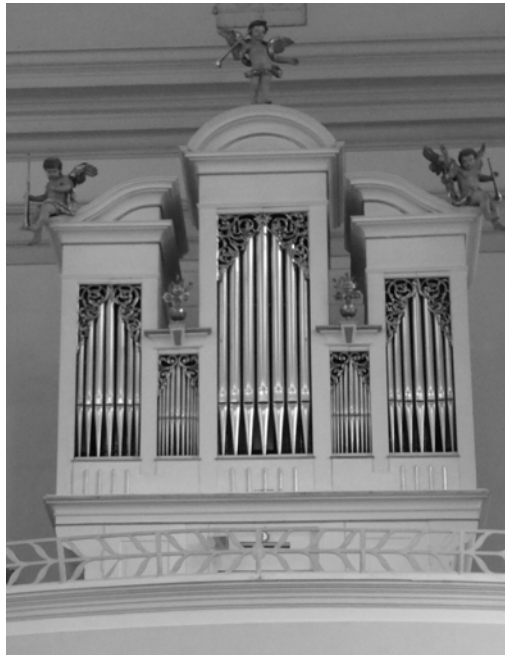


Рис. 1. Орган церкви Св. Себастьяна у Зальцбургу, 1828 р., Карл Маурахер

Manual: (54 Клавіші C–f ³)		Pedal: (18 Tasten C–f ⁰)	
Principal	8'	<u>Subbass</u>	16'
Gedackt	8'	<u>Oktavbass</u>	8'
Gamba	8'	Cello	8'
Dolce	8'		
Octav	4'		
Flöte	4'		
<u>Qinte</u>	2 2/3'		
<u>Superoctav</u>	2'		
Mixtur	2'		



Manual (54 клавіші C–f ³)		Pedał (22 клавіші C-a)	
Principal 8'		<u>Subbass</u>	16'
Fl. Amabilis 8'		<u>Princbass</u>	8'
<u>Quintatona</u> 8'		Cello 8'	
Fl. maj. 8'		Bourdonbas 8'	
Salicional 8'			
Octav 4'			
Fl. min. 4'			
Quinta 3'			
Piccolo 2'			
Mixtura [3x]			

Рис. 2. Орган монастиря францисканців у Кальварії Пацлавській 1858 р., Роман Духенський

в органі Маурахера, та Principal 8', Octav 4', Quinta 3', Piccolo 2', Mixtura 3x в органі Духенського) а також широко представлена група *флейтових* (Gedact 8', Dolce 8', Flute 4' у Маурахера та Flute Major 8', Flute Amabilis 8', Flute minor 4' у Духенського), *струнних* (Gamba 8' у Маурахера та Salicional 8' у Духенського) регістрів. Те ж саме стосується і секції педалі, де невелика, але фундаментальна група низьких регістрів органа забезпечує повноцінний «Grundstimme»⁴. Орган Духенського у Латинській Катедрі найімовірніше пропонував саме таку «оркестрову» звучність. Навіть сьогодні, після, щонайменше трьох ґрунтовних перебудов, інструмент вражає м'якістю, теплотою і повнотою звучання його головних регістрів. Щодо зовнішнього вигляду органа, польські дослідники припускають, що корпус інструмента був стилізований під південно-німецькі пізньобарокові інструменти і був подібним, до органів Духенського, встановлених у Перемишлі (рис. 3) чи Кальварії Пацлавській.



Рис. 3. Великий орган Латинської Катедрі у Перемишлі, Роман Духенський, 1840 рік

Друга хвиля розбудови інструмента відбулася майстернею Ігнація та Олександра Жебровських в період з 1881 по 1888 роки. До Львова майстри (батько і син) прибули в 1876 році, знову ж таки, переїхавши із Варшави. Той факт, що на момент переїзду у Львові уже впродовж п'яти років успішно діяла фабрика Яна Слівінського – головного конкурента Жебровських, вкотре свідчить про домінуючу роль Львова у польському органобудівництві XIX століття. На питання, чому реконструкція органа була доручена «молодій» фабриці Жебровських, а не Слівінського, у книзі органознавця Сергія Каліберди «Органи Галичини» наводиться цілком обґрунтована відповідь: «Якщо Слівінський

свою діяльність у Львові розпочинав з невеликих (3–5 регістрових) органів, то Жебровські розпочали працювати з органами, які мали не менше 12 регістрів. Можна лише здогадуватися, як вдалось Жебровським «розкрутити» свою фірму за короткий час, але, аналізуючи переліки обох фірм, можна звернути увагу, що Слівінському замовляли, як світські установи – міська влада (gmina, rada), консерваторія, філармонія, навчальні заклади (семінарії, колегії), так і духівництво, а Жебровським надавало перевагу духівництво. Можливо, деяку роль у цьому відігравала національна солідарність: Слівінський був галичанин, походив з-під Коломиї, а Жебровські були чистокровні поляки з Великопольщі, а духівництво римо-католицької церкви складали переважно поляки» [3, с. 395].

Щодо органної стильової концепції майстерні Жебровських – варто відзначити, що звучання їхніх інструментів було позначене впливом як традиційної для Мало-польщі австрійської, так і більш характерної для північного сходу Велико-польщі балтійської шкіл. Перш за все, тут яскраво виражені традиції романтичного органобудівництва литовських органних майстерень (Ігнацій Жебровський навчався і розпочав свою діяльність як органний майстер у Литві), де звучання інструментів вирізняється надзвичайною силою, повнотою і яскравістю окремих регістрів. На цю важливу деталь увагу автора цієї статті звернув сучасний латвійський органний майстер-інтонувальник Яніш Кальніс, який прослуховуючи сучасні записи органа Латинської Катедрі, відзначив надзвичайну м'якість і теплоту інтонування регістрів, що дуже відрізняється від традицій озвучення інструментів цього ж часу на території Балтії. У збережених органах львівського періоду діяльності майстерні Жебровських яскраво відчувається вплив балтійської органної традиції. Щодо органа Латинської Катедрі у Львові, відомо, що інструмент Духенського був розширений Жебровськими з 25 до 28 регістрів, а також перенесений у глибину органного балкону з метою збільшення простору на передній частині музичних хорів для розміщення співаків і оркестрантів. Через брак архівних даних достеменно невідомо, які саме регістри були додані Жебровськими, однак, враховуючи специфіку органобудівної традиції цієї родини, найімовірніше, це були яскраві, повнозвучні голоси, які мали б під-

⁴В органній термінології – педальний (фундаментальний) голос.

силити акустично ослаблене звучання заглибленого в органну нішу інструмента.

Свого сучасного вигляду і звукової концепції Великий орган Катебри набув у 1899 році в контексті так званої «реготизації» інтер'єру Катебри, що розпочалася у 1891 році. Бажання капітули Катебри встановити у великому західному вікні вітраж, присвячений Богородиці, спонукали провести капітальну перебудову інструменту, який, маючи на той час всього лише 50 років, і зазедве 10 років з часу останньої реконструкції, перебував у повністю функціональному стані. Цілком ймовірно, що з етичних міркувань, керівництво Катебри не стало просити Олександра – сина Ігнація Жебровського проводити повну перебудову інструменту, нещодавно здійснену його батьком, натомість запропонувало цю працю Яну Слівінському, який на той час був уже визнаним як один із кращих європейських органобудівників. До того ж, Ян Слівінський, учень французької школи Вінсента Кавайє-Коля⁵, був сповідником найновіших тенденцій у європейському органобудівництві, і виконував свої замовлення за значно помірніші суми, ніж пропонувалися відомими німецькими чи французькими органобудівниками. Загалом цей проєкт був «невдячною справою», оскільки передбачав дуже обмежене фінансування і використання у новому інструменті більшої частини труб майстерень Духенського і Жебровського. Цим і пояснюється не зовсім типова для органів Слівінського диспозиція і манера звучання інструмента Катебри.

На час роботи над органом Катебри Ян Слівінський вже мав велике органне портфоліо робіт не лише у Польщі, але й на території інших європейських країн (Румунії, Франції, Німеччини) і навіть тогочасної Російської імперії. Для прикладу порівняємо диспозицію органа на 25 регістрів із Каталогу фабрики Слівінського та диспозицію органа Латинського катедрального собору у Львові (табл. 1).

Таблиця 1

Диспозиція органів Яна Слівінського з Каталогу та Латинської Катебри	
Орган № 25 з Каталогу (1891)	Орган Латинської Катебри (1899)
I Manual	I Manual
Bourdon 16'	Principal 8'
Principal 8'	Portunal 8'
Waldhorn 8'	Salicional 8'
Flauto major 8'	Amabilis 8'
Salicional 8'	Unda Maris 8'
Portunal 8'	Octav 4'
Flauto minor 4'	Flauto minor 4'
Flauto Traverse 4'	Flauto Traverse 4'
Dolce 4'	Piccolo 2'
Mixtura 3-5 rzedow	Mixtura 4 rzedy
Trompett 8'	
II Manual	II Manual
Viola de Gamba 8'	Flauto major 8'
Amabilis 8'	Jula 8'
Gemshorn 8'	Gamba 8'
Voix-Celeste 8'	Celeste 8'
Quintatona 6'	Octava 4'
Flauto harmonique 4'	Flauto 4'
Piccolo 2'	Dolce 4'
Pedal	Pedal
Subbass 16'	Subbass 16'
Contrabass 16'	Contrabass 16'
Basson 16'	Violonbass 16'
Flauto 8'	Principalbass 8'
Violoncello 8'	Flauto 8'
Waldhorn 4'	Cello 8'

На перший погляд ці інструменти є дуже подібні, однак при уважному аналізі цих диспозицій відзначаємо декілька важливих відмінностей. Насамперед, це наявність в органі з Каталогу регістра Bourdon 16' – невід'ємного елемента традиційних романтичних органів, і зокрема практично усіх виготовлених інструментів фабрики Слівінського⁶. Відсутність цього регістру у диспозиції органа Катебри найімовірніше свідчить про брак фінансування на його виготовлення. Це ж стосу-

⁵ Вінсент Кавайє-Коль (1808-1886) – французький органобудівник, старший брат видатного паризького органобудівника Арістіда Кавайє-Коля, відомого як творця французького «симфонічного» органа. Кавайє-Коль-старший спершу працював зі своїм молодшим братом у Парижі, а згодом відкрив власну майстерню у Німсі. Звукова естетика його інструментів була дуже спорідненою з традиціями майстерні брата (Арістіда).

⁶ Згідно із законами фізики висота звуку органної труби залежить від довжини її робочої частини. Що коротша робоча частина органної труби, то вищий звук і навпаки. Цифрові позначки біля назв регістрів (Principal 8') вказують на довжину у футах найбільшої органної труби в даному регістрі і прямо вказують на теситуру цього регістру. Так, регістри із позначкою 8 футів звучать у звичній нам фортепіанній теситурі (ля 1 октави – 440 герц), регістри з позначкою 4 фути мають вдвічі коротші труби від попередніх і транспонують звучання на октаву вгору (ля 1 октави – 880 герц), регістри 2 фути – на дві октави вгору, і навпаки – регістри 16 футів, які є вдвічі довшими за регістри 8 футів, звучать на октаву нижче від основного тону (ля 1 октави – 220 герц). Поєднання регістрів різної звуковисотності у численних комбінаціях і створює яскраве і барвисте звучання органа.

ється і регістрів 2 мануалу, де у своїх інструментах майстер пропонує використовувати обертоновий регістр Quintaton 6', який чудово підходить для створення сольних голосів, і, на жаль, відсутній у диспозиції органа Катедрі. Щодо регістрів педалі – зауважимо практику використання майстром язичкового регістра Basson 16', який надає усій педалі характерного насиченого обертонового звучання, і регістру Waldhorn 4', який використовується як сольний голос для проведення мелодії у партії педалі. В органі Катедрі секція педалі складається із лабіальних регістрів усіх основних сімейств (принципалі, флейти, струнні), а їх використання призначене для забезпечення фундаменту усієї звучності інструмента. Натомість диспозиція цього органа демонструє унікальні тембральні знахідки, відсутні в інших інструментах Слівінського, та й інструментах цього регіону загалом. До прикладу, використання колористичного регістру Unda Maris на 1 мануалі є досить незвичним навіть у загальноєвропейській практиці, адже функція цієї секції органа полягає у забезпеченні чіткого, повного і фундаментального звучання для супроводу церковного співу, в той час як секція другого мануалу поруч із функцією камерного акомпанементу також відповідає за тембральне розмаїття інструмента. Напрошується висновок, що незважаючи на складне завдання, поставлене перед майстром, Слівінському все ж вдалося, використовуючи матеріал попередніх органобудівників, створити чудовий і насправді унікальний інструмент пізньоромантичного стилю. Найсуттєвішим недоліком цього інструменту, в міру складних умов його перебування, є брак гучності на tutti. У 1978 році

литовським майстром Рональдом Єрмаком була здійснена спроба підсилити звучання органа через додавання додаткових регістрів, однак, враховуючи історичну значимість цього інструмента, таку працю навряд чи можна назвати успішною. У 2021–2024 роках коштом Інституту Полоніка та зусиллями органної майстерні Адама Олейніки і компанії Монумент Сервіс орган Катедрі було успішно відновлено до його первісного стану у версії 1899 року. І знову ж, не зважаючи на розкішне розмаїття барв, які пропонує інструмент з історією у 186 років, питання його недостатньої гучності залишається відкритим. На питання чому Слівінський не використав усі 28 регістрів попереднього органа немає однозначної відповіді, однак, все ж є обґрунтовані аргументи. По-перше, реконструкція повністю технічно задовільного органа проводилася з метою відкрити фасадне вікно Катедрі, відповідно майстер використав модель двосекційного інструмента з прольотом. За дизайн було обрано концепцію вже реалізованого Слівінським органа у костелі францисканців у Кракові (рис. 4).

По-друге, обмежений простір та складність механічної конструкції такого інструмента призвели б до того, що при наявності усіх 28 регістрів попереднього органа і без того важка трактатура (клавіатуру) стала б ще тугішою, що суттєво б вплинуло на виконавські можливості. По-третє, вочевидь не всі регістри попереднього інструмента узгоджувалися із концепцією органного звучання, яку сповідував Слівінський. Варто наголосити – його індивідуальний стиль був синтезом французької та німецької романтичної органної традиції.

Львів



Краків

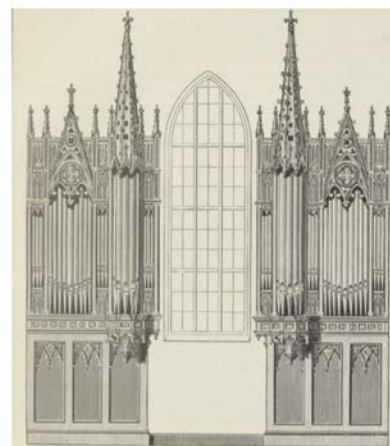


Рис. 4. Фасади органів Яна Слівінського у Львові та Кракові

Безперечно «Великий» орган Духенського-Слівінського був і є серцем музичного життя Латинської Катедрі. Звучання цього інструмента супроводжувало творчий шлях численних поколінь органістів та композиторів і залишається однією з своєрідних візиток культурного Львова. Про музикантів, які присвятили своє життя праці поруч з органом, уже написано кілька цінних музикознавчих розвідок, однак доцільно висвітлити імена митців особливий внесок яких і сформував сучасну музичну традицію Катедрі.

Передусім, пригадаємо постать багаторічного музичного керівника Катедрі, відомого львівського диригента театру Скарбека Генрика Ярецького, котрий з 1880 року впродовж 40 років опікувався музичним супроводом недільних мес та урочистостей. Кропітка організаторська праця митця посприяла утвердженню статусу львівської Катедрі як однієї із найпрестижніших на теренах Польщі. З ім'ям Ярецького тісно пов'язана постать Стефана Сужинського – органіста Катедрі, вихідця із родини відомих Юзефа та Мечислава Сужинських. Проте особлива роль у розвитку і збереженні традиції Латинської Катедрі в буремні воєнні та тоталітарні роки належить керівнику музики, органісту та очільнику школи церковних органістів при Катедрі Юзефу Новаковського (1894–1990).

Фах органіста Новаковський здобув у Консерваторії Галицького Музичного Товариства в класі її очільника Мечислава Солтиса (учня Кароля Мікулі та як органіст – Ежена Жигу та Луї В'єрна). Посаду органіста Катедрі обіймав з 1920 по 1990 рік. Органний репертуар Новаковського складали твори Йоганна Себастьяна Баха, Макса Регера, Сезара Франка, Фелікса-Александра Гільмана та Ежена Жигу. Як педагог Новаковський підготував низку органістів для церков Львова і околиць. Останнім його учнем і наступником на посту титулярного органіста Катедрі став Броніслав Пацан (народився у 1943 р.), який обіймав цю посаду з 1990 по жовтень 2025 року. Найбільшим здобутком Броніслава Пацана як керівника музики і органіста є збереження унікальної столітньої літургійної традиції Латинської Катедрі у Львові. Мелодії церковних пісень, літаній та різних молебнів, які були або забуті, або витіснені у традиції інших католицьких осередків виконуються катедральним хором імені Івана-Павла II (заснованим Броніславом Пацаном) на недільних та урочистих літургіях. На жаль, з вимушеним відходом органіста від виконання обов'язків через поважний вік і погіршення фізичного стану, існує ризик втрати цієї традиції та її витіснення сучасними музичними тенденціями у церковній музиці.

Література

1. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові: у 2 т. Т. 1. Львів: Сполом, 2003. 287 с.
2. Chybiński A. Tabulatura organowa. *Kwartalnik Muzyczny*. 1911. S. 10–15
3. Каліберда С. Органи Львова і Галичини: історія та сучасність. Львів: Апріорі, 2013. 448 с.
4. Zajączkowski S. Z dziejów katedry Lwowskiej. *Przegląd Teologiczny*. 1924. Nr V. S. 41–55, 280–301.
5. Zimorowicz J.B. *Josephi Bartholomaei Zimorowicz opera quibus res gestae urbis Leopoli illustrantur*. Lwów, 1899. 424 s.
6. Pirawski T. *Thomae Pirawski primi episcopi suffraganei Leopoliensis. Relatio status Almae Archidioecesis Leopoliensis. Accedunt testamenta eiusdem Th. Pirawski et Ioannis Zamoiscii, archiepiscopi leopoliensis*. Lwów, 1893. 283 s.
7. *Gazeta Lwowska*. 1839. Nr 14. URL: <https://jbc-demo.dlibra.pnsc.pl/dlibra/publication/9030/edition/4116/gazeta-lwowska-1839-nr-14> (дата звернення: 07.11.2025).
8. Pacan-Świetlicka J. Józef Nowakowski – organista katedry lwowskiej (1894–1990). *Kurier Galicyjski*. Nr 6 (442). URL: <https://kuriergalicyjski.com/jozef-nowakowski-organista-katedry-lwowskiej-1894-1990/> (дата звернення: 09.11.2025).

References

1. Mazepa, L., & Mazepa, T. (2003). *Shliakh do muzychnoi akademii u Lvovi. T. 1* [The road to the Music Academy in Lviv. Vol. 1]. Lviv: Spolom. 287 p. [in Ukrainian]
2. Chybiński, A. (1911). *Tabulatura organowa* [Organ tablature]. *Kwartalnik Muzyczny*. [in Polish]
3. Kaliberda, S. (2013). *Orhany Lvova i Halychyny: istoriia ta suchasnist* [The organs of Lviv and Galicia: History and the present]. Lviv: Apriori. 448 p. [in Ukrainian]
4. Zajączkowski, S. (1924). *Z dziejów katedry Lwowskiej* [From the history of the Lviv Cathedral]. *Przegląd Teologiczny*, Nr V, pp. 41–55, 280–301. [in Polish]
5. Zimorowicz, J. B. (1899). *Josephi Bartholomaei Zimorowicz opera quibus res gestae urbis Leopoli illustrantur* [Works illustrating the history of the city of Lviv]. Lwów. [in Latin]
6. Pirawski, T. (1893). *Thomae Pirawski primi episcopi suffraganei Leopoliensis. Relatio status Almae Archidioecesis Leopoliensis. Accedunt testamenta eiusdem Th. Pirawski et Ioannis Zamoiscii, archiepiscopi leopoliensis* [Report on the state of the Lviv Archdiocese, with the testaments of Th. Pirawski and J. Zamojski]. Lwów. 283 p. [in Latin]
7. *Gazeta Lwowska*. (1839). Nr 14. *Gazeta Lwowska*. Retrieved from <https://jbc-demo.dlibra.pnsc.pl/dlibra/publication/9030/edition/4116/gazeta-lwowska-1839-nr-14> [in Polish]
8. Pacan-Świetlicka, J. (n.d.). *Józef Nowakowski – organista katedry lwowskiej (1894–1990)* [Józef Nowakowski – organist of the Lviv Cathedral (1894–1990)]. *Kurier Galicyjski*, 6(442). Retrieved from <https://kuriergalicyjski.com/jozef-nowakowski-organista-katedry-lwowskiej-1894-1990/> [in Polish]

Mark-Yefrem Novakovich – Postgraduate Student at the Department of Music History, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko

The Organs of the Latin Cathedral in Lviv as Witnesses to the Musical History of the City from the 15th to the 21st Century

The article is devoted to a comprehensive study of the history of the organs of the Latin Cathedral in Lviv as unique musical artefacts that, over several centuries, reflected the artistic, technological, and aesthetic transformations of leading European organ-building schools. Drawing on a wide range of sources—archival documents, historical chronicles, photographs, descriptive materials, and a comparative analysis of organ specifications—the study traces the evolution of the Cathedral’s organs from the first documented reference in 1402 to their present condition. Particular attention is paid to the role of organ music in the religious, cultural, and social life of Lviv from the fifteenth to the twenty-first century, as well as its influence on the formation of local musical traditions.

The article outlines the cultural and artistic interactions that shaped the tonal concept of the Cathedral’s organs, with emphasis on the Austrian, Baltic, French, and German organ-building traditions. The research also analyses the role of Lviv as one of the key centres of East-Central European organ building in the nineteenth century, where a distinctive regional tradition emerged. The study focuses on the “Great Organ,” preserved to this day, created by three generations of Lviv masters: Roman Dukhensky (1839), Ignacy and Aleksander Żebrowski (1881–1888), and Jan Śliwiński (1899). The article examines the artistic, historical, and socio-cultural context in which the instrument underwent modifications, tracing the development of its tonal and structural concept from a “classical” model to a distinctively romantic sound while retaining a significant portion of the original 1839 material.

A separate section is devoted to the contributions of the Cathedral’s leading music directors and organists of the nineteenth and twentieth centuries: Henryk Jarecki, Stefan Surzyński, Józef Nowakowski, and Bronisław Pacan. It is emphasized that their professional activity and the continuity of performance traditions have enabled the Latin Cathedral to maintain an uninterrupted musical practice spanning more than a century. The article highlights the unique artistic and historical value of the Cathedral’s organs as living witnesses to the musical history of Galicia and as an important component of East-Central European cultural heritage.

Key words: pipe organ, organ tradition, organ-building school, cultural context, Lviv organ builders, musical heritage.



Стаття надійшла до редколегії 29.09.2025

Стаття рекомендована до друку 07.11.2025

Опублікована 28.11.2025

УДК 78:027.7:78.03(450.721)(045)

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2025-54-07>

МУЗИЧНА БІБЛІОТЕКА КОНСЕРВАТОРІЇ САН П'ЕТРО А МАЙЕЛЛА У ЗБЕРЕЖЕННІ ТА ПОПУЛЯРИЗАЦІЇ КУЛЬТУРНОЇ СПАДЩИНИ ІТАЛІЇ

Олена Пономаренко – кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії та історії музичного виконавства, Національна музична академія України імені П.І. Чайковського
<https://orcid.org/0000-0002-3726-489X>

Актуальність дослідження зумовлена потребою комплексно розглянути діяльність музичної бібліотеки Консерваторії Сан П'єтро а Майелла в Неаполі (*Conservatorio di Musica San Pietro a Majella*) як унікального центру збереження, дослідження й популяризації культурної спадщини Італії. Музична бібліотека є однією із найстаріших і найцінніших установ, у якій зберігаються музичні джерела Італії. Зазначено, що інституція, заснована наприкінці XVIII століття, поєднує функції освітнього, наукового, бібліотечного та музейного закладу, який містить багаті архівні, бібліотечні й музейні колекції. Розкрито історію становлення музичної бібліотеки та архіву, у якому зберігаються автографи композиторів, рукописи опер, теоретичні трактати, листування та рідкісні нотні видання. Висвітлено внесок неаполітанських музикознавців і бібліографів – Саверіо Маттеї (*Saverio Mattei*), Джузеппе Сіджізмондо (*Giuseppe Sigismondo*), Франческо Флорімо (*Francesco Florimo*) та інших – у формування науково цінних фондів, каталогізацію та збереження історичних джерел. Охарактеризовано музейні колекції, що репрезентують розвиток музичного життя Неаполя, демонструючи портрети, музичні інструменти, документи та особисті архіви композиторів. Проаналізовано сучасні напрями діяльності музичної бібліотеки й музею, зокрема цифровізацію фондів, створення електронних каталогів, організацію виставок і концертних програм, популяризацію музичної спадщини у міжнародних проєктах, зокрема: «Неаполь, Неаполь. Лава, порцеляна й музика» («*Napoli, Napoli. Dilava, porcellana e musica*»), що реалізований у співпраці з Театром Сан Карло (*Teatro San Carlo*) та Національним музеєм Каподімонте (*Museo Nazionale di Capodimonte*), який засвідчив нову модель міжінституційної взаємодії та інтеграцію музичного мистецтва в систему культурних комунікацій Неаполя. Наголошено, що діяльність музичної бібліотеки Консерваторії Сан П'єтро а Майелла являє собою модель синтезу наукових, освітніх і творчих ініціатив у культурному просторі сучасної Італії, поєднуючи традиції, інновації та різноплановість мистецьких практик.

Ключові слова: музичне життя Італії, Консерваторія Сан П'єтро а Майелла, музична бібліотека, архівні фонди, музей, музичні колекції, фестиваль, культурно-мистецький проєкт, музична спадщина, композиторська творчість, засоби музичної виражальності.

Вступ. Бібліотека Консерваторії Сан П'єтро а Майелла (*SanPietro a Majella*) в Неаполі – одна з найцінніших музичних бібліотек Італії. Її фонди містять рукописи, автографи, музичні твори, теоретичні трактати, архівні документи та інші матеріали, у яких відображене багатовікове музичне життя країни. Вони становлять важливе джерело для наукових досліджень, виконавської практики і музично-педагогічної діяльності. Сучасна бібліотека – це динамічний культурно-науковий центр, у якому поєднуються традиційні та інноваційні методи збереження й популяризації неаполітанської музичної спадщини. Тут здійснюють цифровізацію фондів, створюють електронні каталоги, організовують виставки, конференції, культурно-мистецькі проєкти тощо, демонструючи цим, що бібліотека може бути не лише «архівом пам'яті», а й активним учасником міського музичного середовища, сприяти формуванню нових форм культурної комунікації та інтеграції в європейський культурно-мистецький простір.

Мета статті – розглянути діяльність музичної бібліотеки Консерваторії Сан П'єтро а Майелла

як осередку збереження й популяризації культурної спадщини Італії.

Аналіз досліджень і публікацій. Серед наукових досліджень із порушеної проблеми особливе місце посідають публікації італійських учених. Вагомим джерелом для вивчення історії консерваторії є праця Франческо Флорімо (*Francesco Florimo*) «*Cenni storici sul collegio di musica di S. Pietro a Majella*» (1873), у якій висвітлено ранню історію консерваторії, формування її фондів [1]. Сучасні італійські дослідники також розглядають процеси формування її бібліотечних і архівних фондів. Зокрема, Мауро Амато (*Mauro Amato*) у статті «*La biblioteca del conservatorio “San Pietro a Majella” di Napoli: dal nucleo originale alle donazioni di fondi privati ottocenteschi*» розкриває шляхи становлення бібліотеки – від першого зібрання до надходження численних приватних колекцій у XIX столітті [2]. Автор детально простежує процес інституційного становлення бібліотеки, окреслює внесок окремих меценатів, висвітлює механізми формування наукового фонду, який становить базу для подальших музикознавчих досліджень. Ця

стаття важлива для розуміння культурної динаміки Неаполя у XIX столітті і збирання музично-архівної спадщини Італії.

Рафаелла Каф'єро (Raffaella Cafiero) у праці «Una biblioteca per la biblioteca: la collezione musicale di Giuseppe Sigismondo» досліджує музичну колекцію Джузеппе Сіджімондо (Giuseppe Sigismondo), що стала основою формування фондів бібліотеки Консерваторії Сан П'єтро а Майелла. Авторка розглядає історію збирання, структуру і зміст колекції, розкриває її значення для розвитку музикознавчих студій в Неаполі наприкінці XVIII – початку XIX століть [3].

Томмассіна Боччіа (Tommassina Boccia) у своїй статті «L'Archivio storico del Conservatorio di San Pietro a Majella esiste!» зосереджує увагу на історичному архіві консерваторії як найціннішому її надбанні [4]. Авторка детально описує збережені рукописи, епістолярні джерела, друковані матеріали та колекцію старовинних інструментів, розкриває їхню роль у формуванні культурної ідентичності міста й у становленні консерваторії як одного із провідних музичних закладів Неаполя.

Важливо відзначити дослідження Чезаре Корсі (Cesare Corsi), присвячені музичним фондам бібліотеки консерваторії та пов'язані з творчістю Саверіо МеркадANTE та Джоаккіно Россіні. У статті «La formazione dei fondi mercantantiani della biblioteca di San Pietro a Majella. Dalle musiche per il Conservatorio all'acquisizione dell'archivio musicale del compositore» аналізується надходження рукописів і партитур МеркадANTE до бібліотеки та їх інтеграція в загальну структуру фондів [5]. Публікація «Rossini in Conservatorio. Musiche per Rossini nella biblioteca di San Pietro a Majella» розглядає твори та рукописи Россіні, а також організацію й збереження матеріалів для подальшого вивчення та використання в академічній практиці [6]. Заслуговує уваги робота «“Mon cher Maître”. Lettere e documenti riguardanti Mercadante nella collezione Rodriguez della biblioteca del Conservatorio», присвячена листуванню та документам МеркадANTE з колекції Родрігеса, яка надійшла до бібліотеки у 2018 році як дар правнука композитора, Франческо Родрігеса (Francesco Rodriguez), нащадка доньки Ісмаїлі МеркадANTE (Ismalia Mercadante) [7].

У праці Карли Конті (Carla Conti) «Nobilissime allieve. Della musica a Napoli tra Sette e Ottocento» наголошено на значенні бібліотеки Консерваторії СанП'єтро а Майелла, зокрема, завдяки колекції Клотільди Капече Мінутоло (Clotilde Caprese Minutolo), переданій 1882 року. Колекція містить твори В. А. Моцарта, Дж. Паїзієлло та інших композиторів і становить важливе джерело для

дослідження музичної культури того часу та історії неаполітанської консерваторії. Окремо авторка характеризує діяльність жінок у сфері музичного мистецтва як відображення неаполітанського культурного простору XVIII–XIX століть, відтворюючи на прикладі навчання, соціально-культурного оточення і діяльності Клотільди Мінутоло культурні й музичні традиції того часу [8].

У монографії Джулії Джовані (Giulia Giovani) «Tra Napoli e Parigi. Storie di una migrazione libraria» здійснено аналіз руху музичних і книжкових колекцій між Неаполем і Парижем [9], зокрема передання музичних джерел, інструментів і рукописів, що сприяло формуванню європейського інтелектуального простору XIX століття. Її праця дає змогу розглядати неаполітанські фонди не лише як локальне явище, а як складник транскультурного обміну.

Сучасні українські музикознавці зацікавлені вивченням європейської системи музичної освіти, зокрема її італійських осередків. Так, Ольга Шуміліна, дослідниця творчості українських композиторів доби класицизму – М. Березовського, Д. Бортнянського – у своїх працях аналізує специфіку освітніх процесів у музичних закладах Європи XVIII століття. Вона підкреслює, що українські митці другої половини XVIII століття здобували професійну підготовку в неаполітанських консерваторіях, у яких опанування мистецтва контрапункту вважалося вершиною композиторської освіти. Саме в цих закладах – попередниках сучасної консерваторії Сан П'єтро а Майелла – формувалися академічні традиції, збережені нині в бібліотеці та архіві цієї установи [10]. У праці Олени Корчової розглянуто наукову діяльність італійського музикознавця Фаусто Торрефранкі (Fausto Torrefranca) – автора першої прижиттєвої монографії про Джакомо Пуччіні, творця опер «Богема», «Тоска» та «Мадам Баттерфляй». Однією зі сфер його діяльності була бібліотека консерваторії Сан П'єтро а Майелла в Неаполі [11].

Виклад основного матеріалу. Консерваторія Сан П'єтро а Майелла – це одна з найдавніших музичних інституцій Європи, яка уособлює тривалу традицію музичної освіти в Неаполі. Формування освітніх засад відбувалося протягом кількох століть і було тісно пов'язане з потужною присутністю церкви, яка сприяла становленню культурно-інтелектуального середовища. У Неаполі викладав святий Тома Аквінський (лат. Thomas Aquinas), а діяльність Товариства Ісуса (єзуїтів) і францисканських студіумів заклала ґрунт для поєднання мистецтва, освіти й релігії в єдиному духовно-культурному просторі.

У цьому середовищі музика і пов'язана з нею освітня діяльність посідали провідне місце в суспільному житті міста, супроводжуючи як церковні, так і державні урочистості – святкування на честь правителів, народження спадкоємців престолу, релігійні свята й події, етапні у становленні державних інституцій. Музичні дієства були формою соціальної комунікації, у якій поєднувалися мистецькі, духовні і громадянські цінності.

У XVIII столітті Неаполь утвердився як одна із провідних культурних столиць Європи, осередок філософської думки, театрального життя й музичного мистецтва. Джованні Баттиста Віко (Giambattista Vico 1668–1744) своїм трактатом «Принципи нової науки про спільну природу націй» (1728) започаткував інтелектуальні пошуки, які визначили гуманістичну спрямованість міської культури. Відкриття 1737 року Театру Сан Карло (Teatro San Carlo), заснованого Карлом III Бурбонським, стало символом культурного престижу Неаполя і закріпило його статус європейської музичної столиці.

Саме в цьому культурному контексті й почала формуватися неаполітанська система музичної освіти. Перші музичні школи виникли у XVI–XVII століттях, вони поступово еволюціонували в консерваторії – спеціалізовані навчальні заклади з професійної підготовки музикантів. Уже у XVIII столітті тут діяли фонди нотних матеріалів, теоретичних трактатів і педагогічних посібників, які використовувались у навчальному процесі.

Наприкінці XVIII століття за указом короля Неаполя Фердинанда IV розпочалося формування бібліотеки, мета якої – систематизувати музичні рукописи, партитури, теоретичні праці та інші джерела, створені у попередні епохи. Ця ініціатива стала важливим етапом у розвитку музичної освіти в Неаполі, а з часом – основою бібліотеки Консерваторії Сан П'єтро а Майелла¹. Зібрані у

XVIII столітті матеріали становлять ядро її сучасного фонду, у якому зберігаються найцінніші зразки музичної, композиторської й педагогічної спадщини неаполітанської школи.

Витоки бібліотеки Консерваторії Сан П'єтро а Майелла сягають кінця XVIII століття, коли у Неаполі поступово утверджувалася традиція збирання й систематизації музичних джерел. Важливу роль у цьому відіграли бібліофіли, колекціонери і меценати, які передавали свої приватні зібрання нот і трактатів. Завдяки таким ініціативам у культурно-мистецькому середовищі визріла ідея створити в консерваторії централізовану музичну бібліотеку.

Визначальною постаттю у цьому процесі став Саверіо Маттеї (Saverio Mattei, 1742–1795) – видатний юрист, літератор, один із провідних діячів неаполітанського Просвітництва. 1791 року він розробив програму реформ музичної освіти, яку представив королю Фердинанду IV. Вона передбачала модернізацію управління консерваторіями, удосконалення навчальних методик і раціоналізацію фінансування цих закладів. Особлива увага надавалася створенню музичної бібліотеки в консерваторії як інституції для збереження і вивчення музичної спадщини.

1795 року Маттеї був призначений наглядачем консерваторії Санта Марія делла П'єта деї Туркіні (Santa Maria della Pietà dei Turchini), тут він розпочав практично втілювати свої реформаторські задуми. З його ініціативи було започатковано бібліотеку, яка й стала у Неаполі першим централізованим сховищем музичних джерел.

У своїх «Мемуарах» Маттеї засуджував кризовий стан музичних шкіл, у яких, за його словами, «усе перебувало в цілковитому безладді». Заручившись підтримкою відомих бібліофілів і колекціонерів Гаспаре Сельваджі (Gaspere Selvaggi) та Джузеппе Сіджізмондо (Giuseppe Sigismondo), він запропонував створити бібліотеку, «щоб студентська молодь мала можливість вивчати і розмірковувати над класичними творами великих майстрів, які прославили мистецтво, а також щоб зберегти ці твори для майбутніх поколінь».

На жаль, Саверіо Маттеї раптово помер, не встигнувши втілити свої задуми. Проте бібліотека, яку він створював «на благо молоді» (*ad juventutis commodum*), продовжила свою діяльність.

Справу Маттеї продовжив Джузеппе Сіджізмондо (1755–1831), який протягом 1808–1826 років обіймав посаду бібліотекаря. Учень Франческо Дуранте (Francesco Durante) і Нікколи Порпори (Niccolò Porpora), він поєднував музичну практику і наукові дослідження,

¹ 26 листопада 1806 року король Жозеф Наполеон (Жозеф Бонапарт (Joseph Bonaparte), Джузеппе Буонапарте (італ. Giuseppe Buonaparte), Хосе Бонапарте (ісп. José I Bonaparte) (1768–1844) – старший брат Наполеона I, король Неаполя в 1806–1808 роках, на ім'я Йосип I Наполеон), спираючись на пропозицію міністра внутрішніх справ Джузеппе Капечелатро (Giuseppe Capocelatro), видав указ про об'єднання кількох музичних коледжів міста. У червні 1807 року було створено єдиний навчальний заклад – Королівський коледж музики (Regio Collegio di Musica), резиденція якого містилась у Монастирі Сан Себастьяна. До нього увійшли чотири провідні музичні інституції: Санта Марія ді Лорето (Santa Maria di Loreto), Санта Марія делла П'єта деї Туркіні, Сант'Онофріо а Капуана (Sant'Onofrio a Capuana) та Повері ді Джезу Крісто (Poveri di Gesù Cristo). 1826 року згідно з указом Франческо I (Francesco I) установа отримала статус Королівської консерваторії, була затверджена її офіційна назва – Королівська консерваторія музики Сан П'єтро а Майелла (Regio Conservatorio di Musica di San Pietro a Majella). Вибір назви зумовлений місцем розташування установи – у приміщенні колишнього монастиря XIV століття Сан П'єтро а Майелла в історичному центрі Неаполя.

вивчав історію неаполітанської школи і здійснював каталогізацією фондів. Сіджізмондо наголошував на необхідності ознайомлювати студентів із сучасною європейською музикою: 1806 року він висловив занепокоєння, що вихованці консерваторії не мають доступу до партитур Г. Ф. Генделя, Й. Гайдна, І. Плейєля, Ф. А. Гофмейстера, Л. Боккеріні та інших композиторів, твори яких вважав важливими для фахової підготовки.

У період його діяльності бібліотека збагатилася цінною колекцією оперних партитур Д. Чімарози, Д. Піччінні, Д. Паїзієлло та інших митців, яку подарувала королева Марія Кароліна Австрійська (Maria Karolina Luise Josepha Johanna Antonia von Österreich, 1752–1814). Видання було розкішно оформлене саф'яновими палітурками із золотим тисненням, гербами і гравірованими літерами. До цієї колекції належить партитура опери Доменіко Сарро (Domenico Sarro) на лібрето П'єтро Метастазіо (Pietro Metastasio) «Ахілл на Скіросі» («Achille in Sciro», 1737), яка прозвучала під час урочистого відкриття Театру Сан Карло 4 листопада 1737 року, а також партитура опери «Орфей» («Orfeo») Крістофа Вільбальда Глюка (Christoph Willibald Gluck), поставленої 1774 року в Театрі Сан Карло в неаполітанській редакції.

Бібліотеку консерваторії підтримувала держава. Король Фердинанд IV видав указ, який зобов'язував керівників театрів столиці надавати бібліотеці копії кожної партитури опери чи комедії, виконаної на їхніх сценах. Крім того, передбачалося також передавати всі партитури, які раніше виконувались у театрі Сан Карло і були подаровані королеві Марії Кароліні. Цей указ згодом підтвердили монархи Йоакім Мюрат (Joachim Murat) (7 листопада 1811), Франциск I Бурбонський (29 серпня 1829) і Фердинанд II Бурбонський (11 липня 1851).

1801 року був укладений перший каталог бібліотеки – «Покажчик усіх книг і партитур, які зберігалися в архівах Консерваторії П'єта деї Туркіні», у ньому зазначені обсяги зібрання на той час: 410 томів опер і 205 томів п'єс. Це свідчить, що в попередні роки у бібліотеці вже була значна кількість матеріалів. Таким чином, діяльність Саверіо Маттеї і Джузеппе Сіджізмондо відіграла значну роль у поповненні бібліотеки Консерваторії Сан П'єтро а Майєлла: завдяки їм було закладено основу цінного фонду рукописів, партитур і музичних трактатів.

За часів Франческо Флорімо (Francesco Florimo, 1800–1888) – видатного музичного діяча, педагога, теоретика, який багато років очолював

бібліотеку Неаполітанської консерваторії, – ця установа досягла найвищого рівня розвитку, що тривав понад півстоліття. Від 1826 року Флорімо обіймав посаду архівіста консерваторії, а з 1851 року – директора бібліотеки². Під його керівництвом бібліотечний фонд суттєво збагатився рукописами композиторів Неаполітанського королівства та інших європейських країн, музичнознавчими працями, автографами діячів мистецтва, політики й науки, портретами музикантів, а також пам'ятними речами і дарунками, які нині зберігаються в музеї консерваторії.

У праці «Історичні нотатки про Консерваторію» (1873) Флорімо докладно описав історію становлення інституції, основні етапи її розвитку, охарактеризував видатних випускників, їхній внесок у музичне мистецтво, а також навчальні програми, кількість студентів, приміщення, у якому розташована установа. Окремий розділ присвячено бібліотеці консерваторії та її зібранню. Флорімо зазначає: «Бібліотека наразі містить приблизно 6000 томів музичних творів, з яких 2500 – це автографи найвидатніших італійських і зарубіжних композиторів – Скарлатті, Перголезі, Дуранте, Лео, Порпори, Трітто, Дзінгареллі, Піччінні, Чімарози, Паїзієлло, Россіні, Меркаданте, Конті, Белліні, Доніцетті, Пачіні, Річчі, Керубіні, Карафи, Раймонді, Манданічі, Лілло, Галеві, Томаса, Базілі, Фетіса, Адама, Бушерона, Мошелеса, Гофмана та ін. [...] В останні роки збирання творів Баха, Бетговена, Гайдна, Моцарта, Мендельсона і Вебера було майже завершено; також придбані повні твори Палестріни та Бенедетто Марчелло» [1, с. 49].

² Флорімо навчався фортепіано, вокалу і контрапункту у консерваторії Сан П'єтро а Майєлла під керівництвом Джакомо Трітто (Giacomo Tritto) та Ніколо Дзінгареллі (Niccolò Zingarelli). Його однокурсником був Вінченцо Белліні (Vincenzo Bellini), їх пов'язувала тривала дружба. Він здобув визнання не тільки як бібліограф, а і як музичний історик та організатор культурних заходів. Його чотиритомна праця «Scuola musicale di Napoli (1869–1882)» є ключовим джерелом з історії неаполітанської музичної традиції. Флорімо також автор підручника «Breve metodo di canto», присвяченого Джироламо Крешентіні (Girolamo Crescentini), представнику школи вокалу, що бере початок від Алессандро Скарлатті (Alessandro Scarlatti), Франческо Дуранте (Francesco Durante) та Нікола Порпори (Nicola Porpora). Був членом-кореспондентом Королівської національної академії витончених мистецтв у Неаполі (Accademia Reale di Belle Arti di Napoli, 1841) та Національного королівського товариства Неаполя (Società Reale Italiana, 1876), почесним членом Академії Святої Чечілії в Римі (Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 1855) і Філармонічної академії в Болоньї (Accademia Filarmonica di Bologna, 1869). 1887 року його нагороджено Орденом Корони Італії (Ordine della Corona d'Italia).

У праці охарактеризовано структуру колекції, яка містила 25 томів мадригалів (1550–1728), 82 томи різних творів із XVII століття, 580 рукописних журналів із музичними композиціями, 200 томів історико-теоретичних і дидактичних праць 130 авторів, 151 том музичних журналів, а також загальні алфавітні каталоги музичних творів, книг і понад 3500 оперних лібрето.

1836 року Флорімо ініціював створення алфавітного та систематичного каталогів бібліотечного фонду, які постійно поповнювали новими музичними й літературними матеріалами.

Розширення бібліотечного зібрання стало можливим завдяки численним пожертвам композиторів, видавців і бібліофілів, а також закордонним подорожам Флорімо, який вивчав досвід провідних європейських музичних бібліотек у Відні, Берліні, Мюнхені, Брюсселі, Парижі, Мілані, Болоньї, Модені і Флоренції. Як зазначав Флорімо, «якщо Музична бібліотека Сан П'єтро а Майелла не може претендувати на першість серед інших, то все ж не поступається жодній із них» [1, с. 53].

1827 року було придбано приватну колекцію Джузеппе Сіджізмондо, а 25 лютого 1852 року – зібрання автографів Доменіко Чімарози (108 томів), яке продав бібліотеці його син за 2000 дукатів. 1882 року бібліотека отримала колекцію маркізи Клотільди Капече Мінутоло (Clotilde Carpesse Minutolo), яка походила з родини принців Каноза (Canosa). Композиторка, учениця Джузеппе Балдуччі (Giuseppe Balducci), вона брала активну участь у музичному житті неаполітанської аристократії. Її дарунок – це твори В. А. Моцарта, Дж. Паїзієлло, Й. Майра (Johann Simon Mayr), Г. Ф. Генделя, Л. ван Бетговена та інші рідкісні автографи.

Після об'єднання Італії, незважаючи на втрату права на отримання обов'язкових примірників друкованих видань, Флорімо продовжував поповнювати фонд завдяки приватним дарункам. Особливо цінним стало надходження автографа струнного квартету Джузеппе Верді, отриманого після листування з Джузеппіною Стреппоні і композитором.

У середині XIX століття до бібліотеки надійшло багато оригінальних композицій сучасників і однокурсників Флорімо, зокрема Вінченцо Белліні, Саверіо Меркаданте, Мікеле Кости (Michele Costa), Луїджі Річчі (Luigi Ricci), Федеріко Річчі (Federico Ricci) та інших.

1875 року Флорімо ініціював передплату на спорудження пам'ятника Вінченцо Белліні, прах якого вже наступного року було перевезено з Парижа до Катанії. Флорімо постійно сприяв

дослідженню й популяризації творчості Белліні шляхом видання біографічних матеріалів, публікації спогадів і автографів, а також організації конкурсів, присвячених композитору.

1880 року бібліотеку відвідав Ріхард Вагнер; його запис у книзі відгуків започаткував створення унікальної колекції автографів, до якої увійшли короткі фортепіанні твори композиторів Ференца Ліста, Джузеппе Мартуччі (Giuseppe Martucci), Беньяміно Чезі (Beniamino Cesi), Анрі В'єтана (Henri Vieuxtemps), Альфонсо Рендано (Alfonso Rendano) та інших. Колекцію створено напередодні відкриття пам'ятника Белліні³ на площі перед будівлею консерваторії, а пізніше її було опубліковано у вигляді «Альбому Белліні». Завдяки підтримці Флорімо цей проєкт став вагомим чинником у формуванні й зміцненні національного образу Белліні, до якого долучилися провідні митці й інтелектуали – композитори Джузеппе Верді, Арріґо Бойто, Шарль Гуно, письменник Антоніо Фогаццаро (Antonio Fogazzaro), видавець Джуліо Рікорді (Giulio Ricordi), композитор, автор текстів, видавець, журналіст і політик Теодоро Коттрау (Teodoro Cottrau) та ін.

Дж. Верді називав Ф. Флорімо «великим старцем вічної молодості», підкреслюючи його невтомну діяльність на ниві музичного мистецтва. 1889 року, наприкінці життя, він цілком присвятив себе служінню бібліотеці і здійснив свій останній внесок, передавши до «Santuario della Musica» власну колекцію рукописів, листів, книг, документів і музичних інструментів, яка стала складовою частиною фондів Консерваторії Сан П'єтро а Майелла.

1889 року наступником Франческо Флорімо став літературний діяч і музичний критик Рокко Пальяра (Rocco Pagliara). За період його керівництва бібліотека поповнилася численними автографами Саверіо Меркаданте (Saverio Mercadante), який протягом 1830–1870 років очолював Консерваторію. Тоді ж до фонду надійшла приватна колекція лібрето Сальваторе Каммарано (Salvatore Cammarano), яку подарував його син Гоффредо, а також листи й документи відомих діячів італійського музичного театру – Доменіко Барбая (Domenico Barbaja), Джованні Пачіні (Giovanni Pacini), Джузеппе Верді, Гаєтано Доніцетті, Нікола Де Джозі (Nicola De Giosa) та Нікола Ваккаї (Nicola Vaccaj).

Важливим здобутком бібліотеки стала колекція ескізів театральних костюмів, які створили

³ Скульптор пам'ятника Белліні – Альфонсо Бальціко (Alfonso Balzico).

митці Едуардо Гійом (Eduardo Guillaume), Джустіно Де Джакомо (Giustino De Giacomo), Філіппо дель Буоно (Filippo del Buono), Феліче Черроне (Felice Cerrone) і Джакомо Прельяско (Giacomo Pregliasco). Ця колекція належала Карло Гійому (Carlo Guillaume) – синові Едуардо Гійома, який довгий час очолював костюмерну службу Театру Сае Карло в Неаполі.

Після смерті Рокко Пальяри бібліотеку очолювали представники італійського культурного і наукового життя: музикознавець Фаусто Торрефранка (Fausto Torrefranca, 1883–1955), поет і драматург Сальваторе Ді Джакомо (Salvatore Di Giacomo, 1860–1934)⁴, композитор і музичний критик Гвідо Паннаїн (Guido Pannain, 1891–1977), а також композитор Гвідо Гаспаріні (Guido Gasparini) – засновник і президент Асоціації італійських музикознавців, Анна Мондольфі (Anna Mondolfi) і Франческо Мелізе (Francesco Melise).

Сьогодні у фондах бібліотеки Консерваторії Сан П'єтро а Майелла – більше сорока тисяч рукописів і близько чотирьохсот тисяч друкованих видань. Як зазначено на офіційному сайті Консерваторії, «на цей момент книги, які належать Консерваторії, займають 1500 погонних метрів», що свідчить про масштабність і унікальне культурне значення зібрання [12].

У сучасному інформаційному просторі оцифрування архівів бібліотеки охоплює технічні, реставраційні й консерваційні аспекти й інтеграцію у міжнародні цифрові ресурси. Ця діяльність продовжує традицію, яку започаткував Гвідо Гаспаріні, очолюючи бібліотеку в середині ХХ століття. Як засновник і президент Асоціації італійських музикознавців, він ініціював створення науково-дослідних програм, спрямованих на каталогізацію музичних джерел і реставрацію рідкісних рукописів.

Частина колекцій уже представлена в багатьох європейських онлайн-проектах, таких як: «Культурний Інтернет» (Internet Culturale) – платформа цифрових каталогів і колекцій італійських бібліотек, яку координує Міністерство культури Італії; Міжнародний реєстр музичних джерел (RISM), що забезпечує науковий доступ до нотних рукописів і друкованих видань; Europeana – загальноєвропейський портал цифрової культурної спадщини, що об'єднує твори мистецтва, книги, фільми, музичні записи та інші документи з

провідних культурних інституцій Європи. Особливе місце посідає участь бібліотеки у проєкті SBN Музика, який є частиною Національної бібліотечної служби Італії (Servizio Bibliotecario Nazionale – SBN) – центрального онлайн-каталогу, що об'єднує державні, муніципальні, церковні та приватні бібліотеки країни. У базі даних SBN Музика зібрано інформацію про рукописи, друковані ноти, звукозаписи та лібрето, які зберігаються в різних бібліотеках Італії, зокрема й у фондах Неаполітанської консерваторії [13].

Традицію збереження музичної спадщини, якої дотримуються в діяльності бібліотеки Консерваторії Сан П'єтро а Майелла, природно продовжує у своїй роботі Історичний музей музики, що став простором живої пам'яті неаполітанської музичної культури. Музей музики було відкрито 3 грудня 1925 року з ініціативи Етторе Сантагати (Ettore Santagata) і ректора Франческо Чілеа (Francesco Cilea), який очолював заклад протягом 1915–1925 років. Формування музейної колекції розпочалося ще 1868 року, що свідчить про тривалу традицію збереження й осмислення музичної спадщини в Неаполітанській консерваторії. У музейному зібранні представлено безцінну колекцію документів, рідкісних нотних естампів, оперних буклетів, партитур з автографами композиторів, а також їхні особисті речі.

Особливу цінність становить колекція старовинних музичних інструментів, серед яких – арфа Антоніо Страдіварі (Antonio Stradivari, Кремона, 1681), яка належала співачці Аміні Боскетті (Amina Boschetti), її подарував музею Ф. Флорімо. Значна частина експозиції – це колекція інструментів герцога Ернесто дель Бальцо (Ernesto del Balzo), який передав музею 58 зразків, технічно досконалих і художньою вишуканих.

Серед унікальних експонатів – клавесин-фортепіано Vis-à-Vis Йоганна Андреаса Штайна (Johann Andreas Stein, 1783), настільні фортепіано, які належали Доменіко Чімарозі (Domenico Cimarosa) та Джованні Паїзіелло (Giovanni Paisiello), арфи Себастьяна Ерапа (Sebastian Erard; 1752–1831), орган із сімома регістрами, створений родиною неаполітанських майстрів Чимміно (Cimmino), який зберігся у відмінному стані.

Колекція мідних духових інструментів охоплює близько тридцяти зразків: це переважно роботи неаполітанського майстра Чезаре Руджеро (Cesare Ruggiero), віденських майстрів Леопольда Ульмана (Leopold Uhlmann) та Франца Бока (Franz Bock), а також брюссельської компанії Mahillon. Серед них вирізняються два корні оригінальної конструкції з червоним емальованим дзвоном – розширеною частиною інструмента, крізь яку виходить звук, із флористичним орнаментом:

⁴ Сальваторе Ді Джакомо розпочав роботу в бібліотеці 1915 року, здійснивши масштабне дослідження більше ста рукописних томів, у яких висвітлено історію давніх неаполітанських консерваторій. Підсумком цієї праці стала монографія «Чотири стародавні музичні консерваторії Неаполя», Палермо, 1924–1928 («Le quattro antiche conservatori di musica di Napoli»), яка й сьогодні становить одне із провідних джерел з історії музичної освіти в Неаполі.

«один виготовив паризький майстер Ридлокер (Riedloker), його подарував Неаполітанській консерваторії кларнетист Фердинандо Себастьяні (Ferdinando Sebastiani, 1803–1860), другий, за словами дарувальника кавалера Едоардо Де Анджеліка (Edoardo De Angelis), належав Джузеппе Россіні (Giuseppe Rossini), батькові Джоаккіно, хоча клеймо (Courtois frère) свідчить, що інструмент виготовлено дещо пізніше» [14, с. 137].

Кожен зал музею названо на честь видатного композитора, а експозиція розкриває творчі зв'язки Антоніо Страдіварі, Джованні Перголезі, Джованні Паїзіелло, Доменіко Чімарози, Джоаккіно Россіні, Гаетано Доницетті, Вінченцо Белліні, Алессандро та Доменіко Скарлатті, Джузеппе Верді з Неаполем, Театром Сан Карло та Консерваторією Сан П'єтро а Майелла.

Художня колекція музею містить понад двісті картин, серед яких – твори видатних митців XVIII–XIX століть, які писали портрети: Елізабет Віже-Лебрен (Élisabeth Vigée-Lebrun), Alfonso Simonetti (Альфонсо Сімонетті), Дженнаро Мальдареллі (Gennaro Maldarelli), Філіппо Паліцці (Filippo Palizzi), Франческо Паоло Мікетті (Francesco Paolo Michetti), Доменіко Мореллі (Domenico Morelli) та Вінченцо Ла Белла (Vincenzo La Bella).

Важлива частина колекції – особисті речі композиторів: кафедра, за якою працював Россіні в неаполітанський період творчості; прес-пап'є Белліні із зеленого калабрійського мармуру, оздоблений кам'єм із зображенням композитора; а також мармурова чорнильниця, яку подарував Ніколо Дзінгареллі Франческо Флорімо. За свідченнями, цей предмет має тривалу історію спадкоємності: він належав Алессандро й Доменіко Скарлатті, згодом – Франческо Дуранте, Ніколо Порпорі і зрештою – Доменіко Чімарозі.

Сучасна бібліотека активно співпрацює з оперним театром, музеєм, музичним фестивалем, інтегруючись у сучасний культурний простір. Різні форми і види музичних і культурно-мистецьких проєктів розраховані не тільки на професійну публіку, а й на широку аудиторію шанувальників мистецтва.

Проєкт «Неаполь, Неаполь. Лава, порцеляна й музика» («Napoli, Napoli. Di lava, porcellana e musica»), який втілила Консерваторія Сан П'єтро а Майелла спільно з Театром Сан Карло та Національним музеєм Каподімонте (2019–2021), став прикладом синтезу музики, мистецтва та історичної пам'яті Неаполя. Його лейтмотив – поєднання порцеляни й музики як двох емблем міста.

Музичне оформлення, яке здійснила Ельза Євангеліста (Elsa Evangelista) – композиторка і колишня директорка консерваторії, надало виставці виразного звукового виміру. Засоби музичної виразності – темброві поєднання, дина-

мічні контрасти, стилістичні алюзії на барокову і класицистичну музику – поглиблюють сприйняття експозиції, створюючи цілісну художню атмосферу. У кожному з вісімнадцяти залів звучали твори неаполітанських композиторів XVIII–XIX століть – Джованні Перголезі, Джованні Паїзіелло, Доменіко Чімарози, Джованні Пачіно – відповідно до художньої тематики експозиції: «Єгиптоманія», «Влада і династії», «Гранд-тур», «Пульчінела», «Везувій», «Іронія перук XVIII століття» тощо.

Звуковий простір організований як своєрідна музична подорож у минуле, яка оживляла порцелянові композиції, відтворювала атмосферу Неаполя доби Бурбонів. Завдяки цьому експозиція набула театрального характеру, поєднуючи елементи музейного показу й оперної сценографії.

Участь Консерваторії Сан П'єтро а Майелла полягала також у представленні старовинних музичних інструментів зі свого музею – арф, клавикордів, скрипок і лютець, які доповнювали музичний контекст виставки. У такий спосіб було підкреслено тяглість неаполітанської музичної традиції, яка поєднує академічну, театральну і музейну сфери сучасного культурного життя міста.

Висновки. Отже, діяльність Консерваторії Сан П'єтро а Майелла репрезентує сучасну модель поєднання освітніх, наукових і культурно-мистецьких ініціатив, спрямованих на збереження й актуалізацію музичної спадщини Неаполя. Особливе місце в цій системі посідає музична бібліотека консерваторії – один із найцінніших осередків збереження і дослідження італійських музичних джерел, що забезпечує наукову основу для культурно-просвітницької діяльності закладу. Співпраця із провідними культурними інституціями – музеями, театрами, фестивалями – сприяє формуванню відкритого культурного простору, у якому історичні колекції набувають нового звучання завдяки інноваційним формам презентації. Виставкові й концертні проєкти консерваторії свідчать про ефективність синтезу музики, образотворчого мистецтва й сценографії як засобу інтеграції традиції в сучасний контекст. Завдяки цьому консерваторія утверджується як активний учасник культурного життя Італії, поєднуючи академічну спадщину з актуальними формами мистецької комунікації. Її досвід корисний і для українського музикознавства, оскільки пропонує модель системного збереження і дослідження музичної спадщини, поєднуючи архівні, бібліотечні й музейні практики з активною культурною комунікацією. Така модель сприймається як зразок упровадження цифрових технологій, міжнародних і міждисциплінарних проєктів, які можуть бути адаптовані до розвитку українських музичних інституцій і популяризації національної музичної традиції.

Література

1. Florimo F. Cenni storici sul Collegio di musica di S. Pietro a Majella. Napoli : Stabilimento tipografico Rocco, 1873. 56 p. URL: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.ml1w9q&seq=27> (consultato: 20.09.2025).
2. Amato M. La biblioteca del conservatorio “San Pietro a Majella” di Napoli: dal nucleo originale alle donazioni di fondi privati ottocenteschi, in Francesco Florimo e l'Ottocento musicale. *Atti del convegno (Morcone, 19–21 aprile 1990)*. Reggio Calabria : Jason Editrice, 1999. Vol. II. P. 645–669.
3. Cafiero R. Una Biblioteca per la Biblioteca: la collezione musicale di Giuseppe Sigismondo, in Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann. *Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia*. Firenze : Leo S. Olschki, 1993. Vol. 28. P. 299–367.
4. Boccia T. L'Archivio Storico del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella di Napoli esiste! *I Quaderni del San Pietro a Majella*. Napoli : Edizioni del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, 2020. Vol. I. P. 187–208.
5. Corsi C. La formazione dei fondi mercadantiani della biblioteca di San Pietro a Majella. Dalle musiche per il Conservatorio all'acquisizione dell'archivio musicale del compositore, in Mercadante 150. *Atti del Convegno internazionale di studi (Napoli, 1–3 ottobre 2020, Conservatorio di Musica San Pietro a Majella; Vienna, 20–21 ottobre 2020, Istituto Italiano di Cultura; Milano, 30 ottobre 2020, Teatro alla Scala; Altamura, 13–14 novembre 2020, Comune di Altamura)*. Napoli : Edizioni del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, 2020. Vol. I. P. 983–1029.
6. Corsi C. Rossini in Conservatorio. Musiche per Rossini nella biblioteca di San Pietro a Majella, in Napoli & Rossini di questa luce un raggio. *Atti del Convegno internazionale di studi (Napoli-Avellino, 25–27 ottobre 2018, Conservatorio di Musica San Pietro a Majella)*. Napoli : Edizioni del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, 2020. P. 205–219.
7. Corsi C. “Mon cher Maître”. Lettere e documenti riguardanti Mercadante nella collezione Rodriguez della biblioteca del Conservatorio. *I Quaderni del San Pietro a Majella*. Napoli : Edizioni del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, 2021. Vol. II. P. 209–226.
8. Conti C. Nobilissime allieve. Della musica a Napoli tra Sette e Ottocento. Napoli : Guida, 2007. 257 p.
9. Giovani G. Tra Napoli e Parigi. Storie di una migrazione libraria. Lucca : Libreria Musicale Italiana, 2021. 380 p.
10. Шуміліна О. Система музичної освіти другої половини XVIII століття і творчість українських композиторів доби класицизму. *Слобожанські мистецькі студії* : журнал Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка. Суми : Видавничий дім «Гельветика», 2025. Вип. 1 (07). С. 149–152. DOI: <https://doi.org/10.32782/art/2025.1.28>
11. Корчова О. Парадокс Пуччіні як наслідок національно-політичних спекуляцій в Італії напередодні Першої світової війни. *Мистецтво в обороні* : колективна монографія / НАМ України; Ін-т пробл. сучас. мистец. НАМ України; Ін-т культурології НАМ України. Київ : Фенікс, 2024. С. 431–447.
12. Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, 2025. URL: <https://www.sanpietroamajella.it/> (consultato: 20.09.2025).
13. Servizio Bibliotecario Nazionale (SBN), 2025. URL: <https://www.iccu.sbn.it/it/SBN/index.html> (consultato: 20.09.2025).
14. Sisto L. Il museo degli strumenti musicali del conservatorio di “San Pietro a Majella”: catalogazioni e interventi di restauro. *Philomusica on-line : rivista del Dipartimento di Scienze musicologiche e paleografico-filologiche. Università degli Studi di Pavia*. Pavia : University Press, 2009. Vol. 8. P. 128–143.
15. Пономаренко О. Італійська консерваторія в контексті сучасного музичного життя. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського* : зб. статей. Київ, 2025. Вип. 142. С. 203–214. DOI: 10.31318/2522-4190.2025.142.327895

References

1. Florimo, F. (1873). Cenni storici sul Collegio di musica di S. Pietro a Majella [Historical notes on the Music College of S. Pietro a Majella]. Napoli : Stabilimento tipografico Rocco. Retrieved from: <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=hvd.ml1w9q&seq=27> (accessed: 20.09.2025) [in Italian].
2. Amato, M. (1999). La biblioteca del conservatorio “San Pietro a Majella” di Napoli: dal nucleo originale alle donazioni di fondi privati ottocenteschi, in Francesco Florimo e l'Ottocento musicale [The library of the “San Pietro a Majella” Conservatory in Naples: from the original core to the donations of nineteenth-century private collections, in Francesco Florimo and nineteenth-century music]. *Atti del convegno (Morcone, 19–21 aprile 1990)*. Reggio Calabria : Jason Editrice. Vol. II, pp. 645–669 [in Italian].
3. Cafiero, R. (1993). Una Biblioteca per la Biblioteca: la collezione musicale di Giuseppe Sigismondo, in Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann [A Library for the Library: the musical collection of Giuseppe Sigismondo, in Naples and Musical Theater in Europe between the Eighteenth and Nineteenth Centuries. Studies in honor of Friedrich Lippmann]. *Quaderni della Rivista Italiana di Musicologia*. Firenze : Leo S. Olschki, Vol. 28, pp. 299–367 [in Italian].
4. Boccia, T. (2020). L'Archivio Storico del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella di Napoli esiste! [The Historical Archives of the San Pietro a Majella Conservatory of Music in Naples exist!]. *I Quaderni del San Pietro a Majella*. Napoli : Edizioni del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, Vol. I, pp. 187–208 [in Italian].
5. Corsi, C. (2020). La formazione dei fondi mercadantiani della biblioteca di San Pietro a Majella. Dalle musiche per il Conservatorio all'acquisizione dell'archivio musicale del compositore, in Mercadante 150. [The formation of the Mercadante collections at the San Pietro a Majella library. From music for the Conservatory to the acquisition of the composer's musical archive, in Mercadante 150]. *Atti del Convegno internazionale di studi (Napoli, 1–3 ottobre 2020, Conservatorio di Musica San Pietro a Majella; Vienna, 20–21 ottobre 2020, Istituto Italiano di Cultura; Milano, 30 ottobre 2020, Teatro alla Scala; Altamura, 13–14 novembre 2020, Comune di Altamura)*. Napoli : Edizioni del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, Vol. I, pp. 983–1029 [in Italian].
6. Corsi, C. (2020). Rossini in Conservatorio. Musiche per Rossini nella biblioteca di San Pietro a Majella, in Napoli & Rossini di questa luce un raggio [Rossini at the Conservatory. Music for Rossini in the Library of San Pietro a Majella, in Naples & Rossini: a ray of this light]. *Atti del Convegno internazionale di studi (Napoli-Avellino, 25–27 ottobre 2018, Conservatorio di Musica San Pietro a Majella)*. Napoli : Edizioni del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, pp. 205–219 [in Italian].

7. Corsi, C. (2021). "Mon cher Maître": Lettere e documenti riguardanti Mercadante nella collezione Rodriguez della biblioteca del Conservatorio ["Mon cher Maître": Letters and documents concerning Mercadante in the Rodriguez collection of the Conservatory library]. *I Quaderni del San Pietro a Majella*. Napoli : Edizioni del Conservatorio di Musica San Pietro a Majella, Vol. II, pp. 209–226 [in Italian].
8. Conti, C. (2007). Nobilissime allievi. Della musica a Napoli tra Sette e Ottocento [Most Noble Students: Music in Naples between the Eighteenth and Nineteenth centuries]. Napoli : Guida, 257 p. [in Italian].
9. Giovani, G. (2021). Tra Napoli e Parigi. Storie di una migrazione libraria [Between Naples and Paris: stories of a library migration]. Lucca : Libreria Musicale Italiana, 380 p. [in Italian].
10. Shumilina, O. (2025). Systema muzychnoi osvity druhoi polovyny XVIII stolittia i tvorchist ukrainskykh kompozytoriv doby klasytsyzmu [The system of musical education of the second half of the 18th century and the work of Ukrainian composers of the classicism era]. *Slobozhanski mystetski studii : zhurnal Sumskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni A. S. Makarenka – Sloboda Art Studies: journal of the Sumy State Pedagogical University named after A. S. Makarenko*. Sumy, Issue 1 (07), pp. 149–152. <https://doi.org/10.32782/art/2025.1.28> [in Ukrainian].
11. Korchova, O. (2024). Paradoks Puccini yak naslidok natsionalno-politychnykh spekulatsii v Italii naperedodni Pershoi svitovoi viiny [The Puccini paradox as a consequence of national-political speculations in Italy on the eve of the First World War]. *Mystetstvo v oboroni : kolektyvna monohrafiia. NAM Ukrainy; In-t probl. suchas. mystets. NAM Ukrainy; In-t kulturolohii NAM Ukrainy [Art in Defense: collective monograph. National Academy of Arts of Ukraine; Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine; Institute for Cultural Research of the National Academy of Arts of Ukraine]*. Kyiv : Feniks, pp. 431–447 [in Ukrainian].
12. Conservatorio di Musica San Pietro a Majella. (2025). [San Pietro a Majella Conservatory of Music]. Retrieved from: <https://www.sanpietroamajella.it/> (accessed: 20.09.2025) [in Italian].
13. Servizio Bibliotecario Nazionale (SBN). (2025). [National Library Service (SBN)]. Retrieved from: <https://www.iccu.sbn.it/it/SBN/index.html> (accessed: 20.09.2025) [in Italian].
14. Sisto, L. (2009). Il museo degli strumenti musicali del conservatorio di "San Pietro a Majella": catalogazioni e interventi di restauro [The Musical Instruments Museum of "San Pietro a Majella": cataloguing and restoration efforts]. *Philomusica on-line : rivista del Dipartimento di Scienze musicologiche e paleografico-filologiche. Università degli Studi di Pavia*. Pavia : University Press, Vol. 8, pp. 128–143 [in Italian].
15. Ponomarenko, O. (2025). Italiiska konservatoriia v konteksti suchasnoho muzychnoho zhyttia [Italian conservatory in the context of modern musical life]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho : zb. statei [Scientific Bulletin of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music : collection of articles]*. Kyiv, Issue 142, pp. 203–214. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2025.142.327895> [in Ukrainian].

Olena Ponomarenko – Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Theory and History of Musical Performance, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

The Music Library of the San Pietro a Majella Conservatory in the Preservation and Promotion of Italy's Cultural Heritage

The relevance of the study lies in the need for a comprehensive examination of the activities of the Music Library of the San Pietro a Majella Conservatory in Naples (Conservatorio di Musica San Pietro a Majella) as a unique center for the preservation, research, and promotion of Italy's cultural heritage. The Music Library represents one of the oldest and most valuable collections of musical sources in the country. Founded at the end of the 18th century, the institution integrates educational, research, library, and museum functions, having accumulated extensive archival, bibliographic, and museum collections. The study traces the history of the establishment of the Music Library and Archive, which preserve composers' autographs, opera manuscripts, theoretical treatises, correspondence, and rare printed scores. It highlights the contribution of prominent Neapolitan musicologists and bibliographers – Saverio Mattei, Giuseppe Sigismondo, Francesco Florimo, among others – to the formation of scientifically valuable collections, cataloguing, and preservation of historical sources. The museum collections are characterized as reflecting the evolution of Naples' musical life through portraits, musical instruments, documents, and composers' personal archives. The research analyzes the current directions of activity of the Music Library and Museum, including the digitization of collections, creation of electronic catalogues, organization of exhibitions and concert programs, and promotion of musical heritage through international projects. A particularly illustrative example is the project "Naples, Naples. Of Lava, Porcelain and Music" ("Napoli, Napoli. Di lava, porcellana e musica"), implemented in collaboration with the San Carlo Theatre (Teatro di San Carlo) and the National Museum of Capodimonte (Museo Nazionale di Capodimonte). This initiative demonstrated a new model of inter-institutional cooperation and the integration of musical art into the broader system of cultural communication in Naples. It is emphasized that the activities of the Music Library of the San Pietro a Majella Conservatory constitute a model of synthesis between scientific, educational, and creative initiatives within the cultural space of contemporary Italy, combining tradition, innovation, and the diversity of artistic practices.

Key words: musical life of Italy, San Pietro a Majella Conservatory, music library, archival fonds, museum, music collections, festival, cultural and artistic project, musical heritage, composer's work, means of musical expression.



Стаття надійшла до редколегії 03.10.2025
Стаття рекомендована до друку 14.11.2025
Опублікована 28.11.2025

УДК 787.1:781.22

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2025-54-08>

СКРИПКОВИЙ КОНЦЕРТ В УКРАЇНІ НА ЗЛАМІ XIX–XX СТОЛІТЬ: ХУДОЖНІ ПОШУКИ ЙОЗЕФА КАРБУЛЬКИ

Наталія Самострокова – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри скрипки,
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0002-9285-1771>

Досліджуються художні пошуки чеського скрипаля Йозефа Карбульки у контексті розвитку жанру скрипкового концерту в Україні на зламі XIX–XX століть, здійснюється спроба вирізнити внесок мистця у формування виконавської та композиторської традиції українського скрипкового мистецтва. Проаналізовано маловідомий твір скрипкового репертуару – Концерт *d-moll*, опублікований у 1911 році. Стверджується, що упродовж століть на українському музичному ґрунті заявили про себе видатні зарубіжні виконавці, які нерідко поєднували виконавську діяльність із композиторською та педагогічною практикою, ставши фундаторами скрипкових шкіл та новаторами художньої і виконавської творчості. Серед них особливе місце посідають Кароль Ліпінський, Генрик Венявський, Кароль Шимановський, Павел Коханський та інші мистці, чия творчість істотно вплинула на розвиток вітчизняного музичного середовища та загалом європейського скрипкового мистецтва. Водночас у мистецькому просторі України на зламі XIX–XX століть помітні здобутки демонстрували й інші музиканти, переважно польського та чеського походження, які сприяли розширенню виконавських практик, професіоналізації музичного середовища та інтеграції української культури у загальноєвропейський контекст, серед яких – Й. Карбулька, Я. Кубелик, Е. Млинарський, Й. Перман, П. Перковський, Ф. Ступка та ряд інших скрипалів. Діяльність таких мистців, що поєднувала виконавську майстерність із педагогічними ініціативами та організаційною роботою, залишила значний слід у музичному житті XX століття.

З'ясування ролі Скрипкового концерту *d-moll* Йозефа Карбульки (1866–1920) показало, що твір став одним із попередників композиторських здобутків Кароля Шимановського, зокрема, Першого концерту для скрипки з оркестром (1916), написаного у співпраці з Павлом Коханським, Скрипкового концерту Сергія Борткевича, створеного разом із чеським скрипалем Ф. Смітом (1916), Скрипкового концерту Віктора Косенка (1919) та послідовників, що започаткувало розвиток жанру скрипкового концерту у XX столітті.

У результаті проведеного дослідження аналітичного розгляду Концерту для скрипки з оркестром *d-moll* Йозефа Карбульки стверджується, що творчість мистця поєднала високий технічний рівень із ліричною виразністю. При тому, що твір є прикладом домінантно-сольного типу комунікативності виконавських партій, у ньому подекуди простежується характерна для романтичної епохи інтеграція сольної та оркестрової партій, що свідчить про елементи симфонізації жанру. Серед головних специфічних ознак твору – використання етнохарактерних мотивів та ритмо-інтонаційних моделей, а також риси вільного формотворення (композиційна модуляція та ін.), що у комплексі формує специфічну ідентичність Концерту.

Поєднання у діяльності Йозефа Карбульки виконавства, педагогіки та композиції свідчить про мистця як про одну із ключових постатей у становленні як української, так і загальноєвропейської скрипкової традиції на зламі XIX–XX століть. Отож, перспективи подальших досліджень представленої теми вбачаємо у компаративному погляді на скрипкову творчість Йозефа Карбульки та сучасників мистця, а також в уявленні педагогічної ролі чеського майстра в Україні.

Ключові слова: скрипковий концерт, скрипкове виконавство, романтизм, партія соліста, творчість, діяльність Йозефа Карбульки.

Постановка проблеми. Актуальність задекларованої теми зумовлена потребою комплексного осмислення процесів становлення та розвитку скрипкового мистецтва в Україні, що формувалося у тісній взаємодії із загальноєвропейськими культурними традиціями. Упродовж століть на українському музичному ґрунті заявили про себе видатні зарубіжні виконавці, які нерідко поєднували виконавську діяльність із композиторською та педагогічною практикою, ставши фундаторами скрипкових шкіл та новаторами художньої і виконавської творчості. Серед них особливе місце посідають Кароль

Ліпінський, Генрик Венявський, Кароль Шимановський, Павел Коханський та інші мистці, чия творчість істотно вплинула на розвиток вітчизняного музичного середовища та загалом європейського скрипкового мистецтва. Водночас у мистецькому просторі України на зламі XIX–XX століть помітні здобутки демонстрували й інші музиканти, переважно польського та чеського походження, які сприяли розширенню виконавських практик, професіоналізації музичного середовища та інтеграції української культури у загальноєвропейський контекст, серед яких – Й. Карбулька, Я. Кубелик, Е. Млинар-

ський, Й. Перман, П. Перковський, Ф. Ступка та ряд інших скрипалів. Діяльність таких мистців, що поєднувала виконавську майстерність із педагогічними ініціативами та організаційною роботою, залишила значний слід у музичному житті XX століття. Однак роль цих постатей у формуванні національної скрипкової традиції потребує більш ґрунтовного висвітлення в науковій літературі.

Таким чином, виявлення, систематизація та аналітичне осмислення внеску зарубіжних виконавців у розвиток скрипкового мистецтва України є важливою науковою проблемою, розв'язання якої дозволить не лише уточнити певні історико-культурні чинники становлення української скрипкової школи, а й розкрити ширший контекст міжкультурних взаємин, що зумовили специфіку розвитку національної музичної культури надалі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика розвитку скрипкового мистецтва в Україні привертала увагу численних дослідників, що дозволяє окреслити логіку його еволюції в контексті взаємовпливів із західноєвропейською культурою. Значний внесок у цей напрям зробили українські музикознавці, серед яких Л. Кияновська [1], О. Легкун [2], Л. і Т. Мазеп [3] та ін.; роботи вказаних дослідників висвітлюють загальні тенденції розвитку національної музичної культури, інституційні та педагогічні процеси, що визначали становлення скрипкової традиції.

Особливу увагу приділено дослідженню діяльності видатних діячів скрипкового мистецтва західноєвропейського походження, що працювали на українських теренах, зокрема, у працях А. Калениченка [4; 5], О. Полячка [6], А. Сироти [7], К. Шамаєвої [8], В. Щепакіна [9] та ін. Аналіз вказаних матеріалів дозволяє простежити вплив європейських майстрів на формування національної скрипкової школи та на трансформацію виконавських і педагогічних традицій.

У контексті історії та теорії скрипкового мистецтва для представленої статті значущими є роботи Ю. Волощука [10; 11], В. Заранського [12], Д. Колбіна (Kołbin) [13], І. Пилатюка [14], Р. Солтиса [15] та інших дослідників, котрі розглядають розвиток жанрово-стилістичних та інтерпретаційних практик аспектів скрипкової творчості насамперед у жанрі концерту. Інформацію про окремих персоналій та їхній внесок у скрипкову культуру надають дослідження зарубіжних авторів, серед яких – Т. Хилінська [16], Е. Щепанська-Ланге [17] та ін.

Аналіз вказаних джерел дозволяє формувати комплексне уявлення про еволюцію скрипкового

мистецтва на українських теренах, увиразнюючи роль у цьому процесі західноєвропейських персоналій.

Мета статті – простежити художні пошуки Йозефа Карбульки у контексті розвитку жанру скрипкового концерту в Україні на зламі XIX–XX століть, вирізнити внесок мистця у формування виконавської та композиторської традиції українського скрипкового мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Звертаючись до проблеми, задекларованої у статті, насамперед зазначимо, що на зламі XIX–XX століть на теренах України було створено низку скрипкових концертів пізньоромантичного типу, зокрема маловідомий до сьогодні Скрипковий концерт d-moll чеського скрипала Йозефа Карбульки (1866–1920), опублікований у 1911 році. В Україні Йозеф Карбулька працював з 1896 року протягом двадцяти років, займаючись педагогічною та концертною діяльністю в Одесі та Миколаєві [7]. Таким чином, можемо стверджувати, що твір став одним із попередників композиторських здобутків Кароля Шимановського, зокрема Першого концерту для скрипки з оркестром (1916), написаного у співпраці з Павлом Коханським, Скрипкового концерту Сергія Борткевича, створеного разом із чеським скрипалем Ф. Смітом (1916), Скрипкового концерту Віктора Косенка (1919) та послідовників, що започаткувало розвиток жанру скрипкового концерту у XX столітті.

Відомості про діяльність чеського скрипала та педагога Йозефа Карбульки представлені у науковій літературі досить фрагментарно. Низка локальних джерел, зокрема енциклопедичні словники та красназавчі збірники, подають лише короткі біографічні дані та вказують на участь мистця у концертному житті Одеси й Миколаєва кінця XIX – початку XX століття. Згадки про Йозефа Карбульку трапляються також у працях, присвячених історії Одеського відділення музичного товариства тогочасної російської імперії, де мистець фігурує як учасник струнного квартету й викладач музичного училища. Окремі публікації, зокрема, у хроніках концертного життя провінції та статтях про становлення одеської скрипкової школи містять вказівки на педагогічну діяльність Йозефа Карбульки, зокрема, у контексті навчання видатного скрипала Петра Столярського. Оскільки життєтворчість Йозефа Карбульки не є досить відомою у сучасному інформаційному просторі, то вкажемо на головні етапи діяльності мистця. Отже, вихованець Празької консерваторії класу А. Бенневиця (закінчив 1885 року), скрипаль здійснив подальше удосконалення у

Вищій школі музики в Берліні під керівництвом Йозефа Йоахіма (1889). Це забезпечило високу європейську виконавську кваліфікацію майстра, яка стала основою подальшої діяльності як виконавця та педагога. У 1892–1893 роках мистець працював професором Загребської консерваторії, а 1893 року був придворним солістом короля Чорногорії. У 1896–1901 роках Карбулька очолював кафедру скрипки в Одесі при Музичному училищі РМТ, а з 1906 року продовжив педагогічну діяльність у Миколаєві, де з 1907 по 1920 рік обіймав посаду директора музичного училища та керував камерними квартетами Одеси (1898–1901) і Миколаєва (1903–1916), а також концертував в Італії, Сербії, Чорногорії та Австрії, виступаючи як сольний скрипаль і ансамбліст, а також у ролі диригента [7].

Можемо зазначити, що виконавські програми Йозефа Карбульки відзначалися поєднанням класичної і романтичної європейської та елементів української традицій – це твори Л. Бетховена, Ф. Мендельсона, А. Дворжака, Б. Сметани та українського автора М. Аркаса. Композиторська спадщина мистця включає понад сто опусів для скрипки та численні невеликі оркестрові твори, виконані у салонно-віртуозному стилі. Серед найпомітніших творів – «Словацька рапсодія», «Гавот», «Безперервний рух», Концерт D-dur і «Романс» та ін. [7].

Особливу увагу варто приділити педагогічній діяльності Йозефа Карбульки, яка мала далекосяжні результати для розвитку скрипкової школи в Україні. Учні майстра, серед яких найвідомішим є Петро Столярський, продовжили традиції високого виконавського стандарту та педагогічних методик, започаткованих наставником, формуючи школи скрипкового виконавства в Одесі та Миколаєві.

Звернімося до Концерту для скрипки з оркестром d-moll, присвяченого королю Альфонсо XIII Іспанському та опублікованого видавництвом Steingräber Verlag у 1911 році у Лейпцигу [18].

Перша частина твору Allegro maestoso має активний, дієвий характер. Звучання розпочинається темою головної партії в оркестрі, яка виростає із висхідних і низхідних рухів звуками тоніки (перший елемент), за якими звучать патетичні ходи із тріолями (другий елемент). Схвилюваності загальному звучанню додає синкопованість гармонічного супроводу та низхідний рух у басовій лінії з використанням хроматичних ходів. Описана тема починає звучати у соліста, позначена ремаркою *energico*, де перша заклична фраза подана в октавному дублюванні. Упродовж

усього звучання тема ГП надається до активного розвитку у дусі романтичної віртуозності, при цьому автор використовує загострену інтонаційність, тріолі, пасажі тощо (рис. 1).



Рис. 1. Allegro maestoso. ГП

Різким контрастом до попередньої емоційності звучить тема побічної партії в однойменній тональності D-dur, яка має елегійно-баркарольний характер. Заколихуючі мотиви, що звучать подвійними нотами у партії соліста, викладаються на фоні довгих арпеджіо в оркестру з тонічним органним пунктом, що створює ефект арфового звучання. Загалом, автор показує приклад задушевної лірики як іншої грані романтичного світовідчуття, що продовжується у заключній партії, яка містить численні пасажі на основі розспіву теми ПП.

Схвилюваний настрій повертається у розробці, яка складається з двох розділів. Перший розпочинається з проведенням теми ГП в тональності субдомінанти a-moll і відзначається активним розвитком головного тематизму у пасажних послідовностях у партії соліста. Другий звучить в однойменній тональності A-dur та також зосереджується на віртуозному розвитку теми ГП. Особливістю форми першої частини є композиційна модуляція із сонатної форми у тричастинну, ознакою чого є звучання у репризі лише теми головної партії. Таким чином, відсутність побічної партії усуває головну ознаку сонатності – контраст і наступне зближення головних тем.

Таким чином, у першій частині закладено провідні інтонаційно-тематичні особливості першої частини Скрипкового концерту d-moll Йозефа Карбульки. Акцент зроблено на поєднанні енергійної динаміки з романтичною віртуозністю, що виявляється у використанні контрастних елементів теми, синкопованості гармонічного супроводу та хроматизованого басового руху. Звернення до октавних дублювань, тріольних фігурацій та пасажності створює яскраво експресивний харак-

тер звучання, завдяки чому тематизм набуває патетично піднесеного, хвилюючого забарвлення. Отже, композитор формує індивідуальну інтерпретацію жанру, органічно поєднуючи класичну структурність із романтичною виражальністю.

У другій частині *Andante* у форсі вільних варіацій, написаній у паралельній тональності *F-dur*, знову змальовується пасторально-баркарольна образність, при цьому метрична організації звучання змінюється з чотиридольної четвертними на шестидольну восьмими тривалостями. Тема характеризується особливою широтою, наспівністю і є близькою до мелодій українських народних пісень. Перше речення теми виголошується у партії оркестру, якому в реченні другому відповідає соліст іншим тематичним матеріалом (рис. 2), підхоплюючи тему рухом від мелодичної вершини (з ремаркою *molto espressivo*). Проведення теми у партії соліста відбувається двічі – із переходом на октаву вище на фоні арфоподібних гармонічних фігурацій в партії оркестру. Таким чином, створюється проста двочастинна форма з модуляцією в тональність домінанти в завершальній каденції першої частини та поверненням в основну тональність у частині другій. Загалом ця форма становить тему для варіацій на рівні всього *Andante*.



Рис. 2. *Andante*

Після теми звучать дві варіації – у тональностях *Des-dur* та *A-dur*, в яких автор сповна реалізує ліричний первінь твору, показує різні варіанти трансформації початкового тематизму. Підсумування варіацій відбувається у коді, викладений в основній тональності. Таким чином, *Andante* постає як художній центр концерту, де поєднано традиції втілення романтичної виразності з елементами етнічно-інтонаційної стилістики.

Форма фіналу концерту, як і першої частини, має суттєві особливості: вона не містить сонатності або рондо-сонатності, обмежується складною двочастинною структурою: *Agitato con fuoco* та *Presto*. У цілому тематизм фіналу є близьким до аналогічних тем першої частини.

В основі першого розділу *Agitato con fuoco* – образне та тональне зіставлення двох тем, подібне до зіставлення тем головної і побічної партій в експозиції сонатної форми. Перша тема фіналу є стрімкою, активною, характерною для фіналів сонатно-симфонічних циклів, що звучить в основній тональності *d-moll* після сповненого синкопованих ритмічних фігур вступу. Мелодична лінія теми, що спадає з мелодичної вершини звуками тонічного тризвуку, також насичена синкопами, а ще тріолями та пунктирними групами (рис. 3), що є головним засобом творення динамічної образності.



Рис. 3. *Agitato con fuoco*. Перша тема

Друга тема фіналу *D-dur* представляє сферу витонченого ліризму, характерного для скрипкової творчості Кароля Шимановського та інших мистців у перші десятиліття XX століття. Мелодична лінія здіймається на все нові вершини, утворюючи арабескові візерунки на фоні мірного супроводу у партії оркестру (рис. 4).



Рис. 4. *Agitato con fuoco*. Друга тема

Другий розділ *Presto* у тональності *D-dur*, де використовується прийом *arco*, продовжує та розвиває віртуозного типу тематизм, викладений у першій темі фіналу, створюючи таким чином квінтесенцію усього Концерту. Завершується твір традиційною кодою. Концерт не містить сольної каденції, при цьому партія соліста демонструє високий рівень віртуозності, характерної для інструменталізму романтичної доби.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Аналітичний розгляд Концерту для скрипки з оркестром *d-moll* Йозефа Карбульки свідчить про те, що творчість мистця поєднала високий технічний рівень із ліричною виразністю. Хоча твір є прикладом домінантно-сольного типу комунікативності виконавських партій, у ньому зрідка простежується

характерна для романтичної епохи інтеграція сольної та оркестрової партій, що свідчить про окремі елементи симфонізації жанру. Серед головних специфічних ознак твору – використання етнохарактерних мотивів та ритмо-інтонаційних моделей, а також риси вільного формотворення (композиційна модуляція та ін.), що у комплексі формує специфічну ідентичність Концерту.

Поєднання у діяльності Йозефа Карбульки виконавства, педагогіки та композиції свідчить про мистця як про одну із ключових фігур у становленні як української, так і загальноєвропейської скрипкової традиції на зламі XIX – XX століть. Отож перспективи подальших досліджень представлені теми вбачаємо у компаративному погляді на скрипкову творчість Йозефа Карбульки та сучасників мистця, а також в увиразненні педагогічної ролі чеського майстра в Україні.

Література

1. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. : дис... д-ра мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 2000. 420 с.
2. Легкун О. Розвиток музичної культури Волині кінця XIX – першої третини XX століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Київ, 2012. 20 с.
3. Мазепа Т., Мазепа Л. Польсько-українські взаємини в музичній культурі. *Наукові збірки ЛНМА ім. М. В. Лисенка*. Львів, 2007. Вип. 17. Пам'яті Яреми Якубіяка (1942–2002). С. 104–120.
4. Калениченко А. До питання про зародження в Україні скрипкового світового стилю XX століття : Переднє слово. *Кароль Шимановський. Твори для скрипки і фортепіано*. Київ : Муз. Україна, 2012. С. 5–6.
5. Калениченко А. Кароль Шимановський і Галичина. *Українсько-польські культурні взаємини*. Київ : ІМФЕ ім. М. Рильського, 2008. Вип. 2. С. 235–249.
6. Полячок О. Про традиції скрипкового виконавства і педагогіки в Єлисаветграді першої чвертини XX ст., або до предисторії одного з єлисаветградських творів Кароля Шимановського. *Шимановський і Україна / Szymanowski a Ukraina* : матеріали наукової конференції / наук. ред., передм. А. Калениченка. Кіровоград : Кіровоград. держ. вид-во, 1998. С. 67–72.
7. Сирота А. Карбулька Йозеф. *Енциклопедія Сучасної України* / редкол. : І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. Київ : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2012. URL : <https://esu.com.ua/article-9752> (дата звернення: 20.09.2025).
8. Шамаєва К. Чеські музиканти на Волині. *Велика Волинь : науковий збірник Товариства дослідників Волині*. Житомир-Малин, 2001. Т. 24. С. 4–6.
9. Щепакін В. Чеські музиканти в музичній культурі України кінця XVIII – початку XX ст. : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Харків, 2001. 153 с.
10. Волощук Ю. Поліетнічний зміст підготовки виконавців в Одеській скрипковій школі кінця XIX – першої третини XX століття. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. 2008. Вип. 14. С. 57–63.
11. Волощук Ю. Скрипкова культура Галичини 1848–1939 років : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.01. Київ, 1999. 16 с.
12. Заранський В. Український скрипковий концерт. Львів : Сполом, 2003. 221 с.
13. Kołbin D. Karol Lipiński – promotor zbliżenia europejskich kultur muzycznych. *Karol Lipiński. Życie, działalność, epoka*. Wrocław : Akademia muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, 2013. Tom V. P. 37–64.
14. Пилатюк І. «Військовий концерт» Кароля Ліпінського: образно-сміслові проблеми інтерпретації і дидактичні завдання. *Наукові збірки ЛДМА ім. М. В. Лисенка*. 2001. Вип. 5 «Музика Галичини = Musica Galiciana». С. 115–123.
15. Солтис Р. Львівське струнно-смічкове виконавство та педагогіка як полікультурний феномен : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Львів, 2013. 19 с.
16. Chylińska T. Karol Szymanowski i jego epoka. T. 1. Kraków : Musica Iagellonica, 2008. 554 s.
17. Szczepańska-Lange E. Emil Młynarski. Życie i działalność w Warszawie i w Wielkiej Brytanii do 2016 roku. Warszawa : Instytut Muzyki i Tańca, 2013. 148 s. URL : <https://imit.org.pl/uploads/materials/files/E.%20Szczepa%C5%84ska-Lange.%20Emil%20M%C5%82ynarski.pdf> (дата звернення: 20.09.2025).
18. Karbulka J. Concerto pourle Violin op. 33. Leipzig : Steingräber Verlag, 1911. 42 p.

References

1. Kyyanovska, L. (2000). Stylova evolutsiia halytskoi muzychnoi kultury XIX–XX st. [Stylistic evolution of Galician musical culture in the 19th–20th centuries]. *Doctor's thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
2. Lehkun, O. (2012). Rozvytok muzychnoi kultury Volyni kintsia XIX – pershoi tretyny XX stolittia [Development of Volhynian musical culture in the late 19th and early 20th centuries]. *Extended abstract of Candidate's thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
3. Mazepa, T., Mazepa, L. (2007). Rozvytok muzychnoi kultury Volyni kintsia XIX – pershoi tretyny XX stolittia [Polish-Ukrainian relations in musical culture]. *Naukovi zbirkky LNMA im. M. V. Lysenka*, 17, *Pamiaty Yaremy Yakubiaka (1942–2002)*, 104–120 [in Ukrainian].
4. Kalenychenko, A. (2012). Do pytannia pro zarodzhennia v Ukraini skrypkovoho svitovoho styliu XX stolittia : Perednie slovo [On the emergence of the 20th-century world violin style in Ukraine : Foreword]. *Karol Szymanowski. Works for violin and piano*. Kyiv, 5–6 [in Ukrainian].
5. Kalenychenko, A. (2008). Karol Shymanovskiy i Halychyna. Ukrainsko-polski kulturni vzaiemyny [Karol Szymanowski and Galicia. Ukrainian-Polish cultural relations]. Kyiv, 2, 235–249 [in Ukrainian].
6. Polyachok, O. (1998). Pro tradytsii skrypkovoho vykonavstva i pedahohiky v Yelysavethradi pershoi chvertyny KhKh st., або do predistorii odnogo z yelysavethradskykh tvoriv Karolia Shymanovskoho [On the traditions of violin performance and pedagogy in Yelisavetgrad in the first quarter of the 20th century, or the prehistory of one of Karol Szymanowski's Yelisavetgrad works. Szymanowski and Ukraine]. .. Shymanovskiy i Ukraina / Szymanowski a Ukraina : Mat-ly nauk. konf. Kirovohrad, 67–72 [in Ukrainian].

7. Syrota, A. (2012). Karbulka Yozef. [Karbulka, Joseph]. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy*. Kyiv. URL: <https://esu.com.ua/article-9752> (20.09.2025) [in Ukrainian].
8. Shamayeveva, K. (2001). Cheski muzykanty na Volyni [Czech musicians in Volhynia]. *Velyka Volyn : naukovi zbirknyk Tovarystva doslidnykiv Volyni, Zhytomyr-Malyin*, 24, 4–6 [in Ukrainian].
9. Shchepak, V. (2001). Cheski muzykanty v muzychnii kulturi Ukrainy kintsia XVIII – pochatku XX st. [Czech musicians in the musical culture of Ukraine in the late 18th – early 20th centuries]. *Candidate's thesis*. 17.00.01. Kharkiv [in Ukrainian].
10. Voloshchuk, Yu. (2008). Polietnichnyi zmist pidhotovky vykonavtsiv v Odeskii skrypkovii shkoli kintsia XIX – pershoi tretyny XX stolittia [The polyethnic content of training performers at the Odessa violin school in the late 19th and early 20th centuries]. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvoznavstvo*, 14, 57–63 [in Ukrainian].
11. Voloshchuk, Yu. (1999). Skrypkova kultura Halychyny 1848–1939 rokiv [Violin culture in Galicia, 1848–1939]. *Candidate's thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
12. Zaranskyi, V. (2003). Ukrainskyi skrypkovy kontsert [Ukrainian violin concerto]. Lviv [in Ukrainian].
13. Kołbin, D. (2013). Karol Lipiński – promoter of the rapprochement of European musical cultures. Karol Lipiński. Life, work, era, V, 37–64 [in English].
14. Pylatiuk, I. (2001). «Viiskovy kontsert» Karolia Lipinskoho: obrazno-smyslovi problemy interpretatsii i dydaktychni zavdannia [Karol Lipiński's «Military Concert»: Figurative and Semantic Problems of Interpretation and Didactic Tasks]. *Naukovi zbirkny LDMA im. M. V. Lysenka*, 5, *Muzyka Halychyny = Musica Galiciana*, 115–123 [in Ukrainian].
15. Soltys, R. (2013). Lvivske strunno-smychkove vykonavstvo ta pedahohika yak polikulturnyi fenomen [Lviv string and bowed instrument performance and pedagogy as a multicultural phenomenon]. *Extended abstract of Candidate's thesis*. Lviv [in Ukrainian].
16. Chylińska, T. (2008). Karol Szymanowski and his era. Vol. 1. Krakow [in Polish].
17. Szczepańska-Lange, E. (2013). Emil Młynarski. Life and work in Warsaw and Great Britain until 2016. Warsaw. Retrieved from: <https://imit.org.pl/uploads/materials/files/E.%20Szczepa%C5%84ska-Lange.%20Emil%20M%C5%82ynarski.pdf> (20.09.2025) [in English].
18. Karbulka, J. (1911). Concerto pourle Violin op. 33. Leipzig [in German].

Nataliia Samostrokova – Candidate of Art Studies, Associate Professor at the Department of Violin, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko

Violin concert in Ukraine at the turn of the 19th and 20th centuries: the artistic explorations by Joseph Karbulka

The artistic explorations of Czech violinist Josef Karbulka are examined in the context of the violin concerto genre development in Ukraine at the turn of the 19th and 20th centuries, with an attempt to highlight the artist's contribution to the formation of the Ukrainian violin art performing and compositional traditions. A little-known work from the violin repertoire, the Concerto in D minor, published in 1911, is analyzed. It is argued that over the centuries, outstanding foreign performers have made their mark on Ukrainian music, often combining performing with composing and teaching, becoming founders of violin schools and innovators in artistic and performing creativity. Among them, Karol Lipiński, Henryk Wieniawski, Karol Szymanowski, Paweł Kochanski, and other artists occupy a special place, whose work has significantly influenced the development of the domestic music environment and, in general, European violin art. At the same time, at the turn of the 19th and 20th centuries, other musicians, mainly of Polish and Czech origin, also made notable achievements in the artistic space of Ukraine, contributing to the expansion of performance practices, the professionalization of the musical environment, and the integration of Ukrainian culture into the European context. Among them were J. Karbulka, J. Kubelik, E. Młynarski, J. Perman, P. Perkowsky, F. Stupka, and a number of other violinists. The activities of these artists, which combined performing skills with pedagogical initiatives and organizational work, left a significant mark on the musical life of the 20th century.

An examination of the role of Joseph Karbulka's (1866–1920) Violin Concerto in D minor, published in 1911, showed that the work was one of the precursors to Karol Szymanowski's compositional achievements, in particular, his First Concerto for Violin and Orchestra (1916), written in collaboration with Paweł Kochanski, Serhii Bortkevych's Violin Concerto, created together with Czech violinist F. Smith (1916), Viktor Kosenko's Violin Concerto (1919), and their followers, which initiated the development of the violin concerto genre in the 20th century.

As a result of the analytical study of Josef Karbulka's Concerto for Violin and Orchestra in D minor, it is argued that the artist's work combined a high technical level with lyrical expressiveness. Although the work is an example of the dominant-solo type of communicativeness of the performing parts, it sometimes shows the integration of solo and orchestral parts characteristic of the Romantic era, which indicates elements of symphonization of the genre. Among the main specific features of the work are the use of ethno-characteristic motifs and rhythmic-intonational models, as well as features of free form creation (compositional modulation, etc.), which together form the specific identity of the Concerto.

The combination of performance, pedagogy, and composition in Joseph Karbulka's work testifies to the artist as one of the key figures in the formation of both Ukrainian and European violin traditions at the turn of the 19th and 20th centuries. Therefore, we see the prospects for further research on this topic in a comparative view of the violin works by Josef Karbulka and his contemporaries, as well as in highlighting the pedagogical role of the Czech master in Ukraine.

Key words: violin concerto, violin performance, romanticism, solo part, creativity, Josef Karbulka's activities.



Стаття надійшла до редколегії 23.09.2025

Стаття рекомендована до друку 29.10.2025

Опублікована 28.11.2025

УДК 78.27

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2025-54-09>

МУЗИКА Й. С. БАХА У ДЖАЗОВИХ ТА ЕСТРАДНИХ ТРАНСКРИПЦІЯХ

Степан Соланський – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри спеціального фортепіано та кафедри загального і спеціалізованого фортепіано, Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0001-9533-1344>

Досліджуються соціокультурні причини появи джазових та естрадних транскрипцій клавірних та органних композицій відомого німецького композитора та органіста доби Бароко Йоганна Себастьяна Баха (Johann Sebastian Bach) (1685–1750). Зазначено, що у добу романтизму фортепіанні транскрипції зробили органні твори Й. С. Баха доступними як для домашнього музикування, так і для концертних залів і великою мірою зумовили зростання інтересу до творчості німецького композитора. Зауважено, що музику епохи бароко і джаз зближує імпровізаційний підхід. Констатується значне зацікавлення джазових, рок- і поп-музикантів композиціями Й. С. Баха. Зазначено чотири види адаптації творів академічної музики до «легких популярних жанрів», запропоновані дослідником Г. Розінгом (Rösing), – аранжування, пародію, фрагментацію та «новоутворення», які часто поєднуються в межах однієї обробки. Транскрибуванням творів Й. С. Баха у XX–XXI ст. займались виконавці різних напрямів на різних інструментах. Моду «Грати Баха» («Play – Bach») під гаслом «Бах грав би це сьогодні так» започаткував французький піаніст Жак Лусьє (1934–2019), який записав платівку «Swingin' Bach Guitar». Джазові та естрадні транскрипції музики німецького Кантора здійснили: піаніст Ч. Кореа, мультиінструменталіст К. Джарретт, скрипалі С. Грапеллі, Е. Саута, гітарист Дж. Рейнхарт, ансамбль «Swingle – Sisters», тріо «Play Bach» (Ж. Лусьє, К. Гаррос та П. Мішло), виконавці на синтезаторі В. Карлос та А. Коззіна та ін. Серед відомих джазових обробок творів Й. С. Баха вато назвати «Bach Goes To Town» Б. Гудмена, «Tribute To Bach & Parker» Л. Конітца, «Bach To Bach» Ж. Лусьє, «Get Of My Bach» Дж. Ширінга, «Bach Panther» С. Деллпейса. Транскрипції, обробки та аранжування творчого доробку мистця свідчать, як змінювалась його реценція в різні історично-стильові періоди.

Ключові слова: транскрипція, виконавська майстерність, сольне і ансамблеве виконавство, бароко, джаз, імпровізаційність, педагогічний репертуар, духові та ударні інструменти, струнно-смічкові інструменти, темброва семантика.

Пошуки діалогу між музичним мистецтвом минулого та сучасності часом приводять до цікавих компромісних рішень, одним із яких слід вважати появу транскрипцій. У XIX ст. оригінальні клавірні твори Й. С. Баха на концертній естраді звучали дуже рідко, їх репертуарний перелік був доволі обмежений. Проте органні твори Й. С. Баха у вигляді фортепіанних транскрипцій були неабиякими популярними, особливо в середовищі домашнього музикування, перекладені в чотири та навіть вісім рук на два фортепіано [1, с. 136].

Органні композиції Й. С. Баха стали джерелом фортепіанних транскрипцій і для сольного концертного виконання. Подібні транскрипції в епоху романтизму піаністи вважали найбільш ефектними та показовими, до того ж такі аспекти виконавства, як віртуозність та колористика, які відігравали надзвичайно важливу роль в органному виконавстві, виявились чудовим підґрунтям для демонстрації піаністичної майстерності¹. Саме фортепіанні транскрипції зробили органні

твори Й. С. Баха доступними як для домашнього музикування, так і для концертних залів і великою мірою зумовили зростання інтересу до творчості німецького композитора [1, с. 136].

У другій половині XX ст. ставлення до транскрипцій змінилось, і їх фактичне зникнення (за спорадичним винятком) з концертного репертуару логічно пояснюється змінами у рецепції бахівської спадщини. У транскрипціях панує переважно романтична візія барокової музики, і, доки це домінування було трендовим і сучасним, фортепіанні транскрипції творів німецького композитора переживали справді «золоту добу» [1, с. 138]. Зі зміною пріоритетів і пошуками багатьма виконавцями правдивого, «автентичного звучання» популярність транскрипцій суттєво зменшилась, надавши першість оригінальним творам.

Натомість у другій половині XX ст. спостерігається значне зацікавлення джазових музикантів творами епохи бароко, чільне місце серед яких посіли композиції Й. С. Баха. Невдовзі розпочалася ціла епоха транскрибування барокової музики джазовими виконавцями.

На перший погляд, що може бути більш віддалене, ніж помпезне, пишне бароко та музику-

¹ В епоху романтизму непоодинокими були випадки, коли популярні твори існували одночасно в кількох віртуозних транскрипціях.

вання у джаз-клубі? Ця колосальна поляризація вражає тільки на перший погляд. Адже в основі виконання музики епохи бароко і джазу лежить... імпровізація. Щодо особливостей виконання, то джазмен, який імпровізує на сцені, є набагато ближчим до барокового виконавця, аніж будь-хто з інших епох. Поступова фахова сепарація, яка чітко окреслювала роль композитора і виконавця з постійно зростаючим обмеженням втручання у твір останнього, привела до повного відокремлення двох професій.

Які ж вимоги ставились до виконавця в добу бароко? Відповідь на це питання дав другий з п'яти синів Й. С. Баха, німецький композитор і виконавець Карл Філіп Еммануїл Бах (*Carl Philipp Emanuel Bach*) (1714–1788) у передмові до «Нарисів про правдивий спосіб гри на клавирі». Крім доброго виконання твору, клавірист зобов'язаний ще вміти «...компонувати фантазію усіляких видів, також експромтом зробити обробку на задану йому тему згідно усіх правил гармонії та мелодії. Він має однаково легко грати у всіх тональностях, миттєво та безпомилково транспонувати, читати з листа будь-який твір, написаний як для його інструменту, так і для іншого. Він має досконало володіти знанням генерал – басу, вміти заграти його різноманітно, з більшою чи меншою кількістю голосів...» [2, с. 69].

Слід підкреслити, що у XVI–XVIII ст. імпровізація була обов'язковим складником виконавського мистецтва та мірилом професійної кваліфікації музиканта. У цьому ракурсі вимоги до джазових піаністів є дуже схожими, притому що саме ж мистецтво імпровізації серед академічних виконавців все більше нівелюється.

Поєднання класичної музики з джазом, започатковане французьким композитором Клодом Дебюссі (*Claude Debussy*) (1862–1918), розвинуте композитором українського походження Ігорем Стравінським (1882–1971) і найбільш сконцентроване у творчості Джорджа Гершвіна (*George Gershwin*) (1898–1937), відкриває нову сторінку в історії музики. Американські композитори XX ст. Чарльз Айвз (*Charles Ives*) (1874–1954), Аарон Копленд (*Aaron Copland*) (1900–1990) та ін. докладали чималих творчих зусиль для подолання кордонів між царинами академічної та неакадемічної музики.

Поступово, із середини 1950-х років, виникає новий експериментальний напрям, названий композитором Гюнтером Шуллером «Третьою течією» (*Third Stream*), яка вирішила не розділяти і протиставляти два магістральних шляхи музики, а об'єднати їх. «Третя течія» також тлумачилась як виконання творів сучасних авторів із

«класичним» підходом до композиції та аранжування (музика Гунтера Шулера, Фрідріха Гульди, Джона Льюїса).

Поряд із написанням нових композицій почали поширюватись транскрипції творів композиторів минулих епох у джазовому варіанті. І звісно ж, увагу привернули твори Й. С. Баха, музика якого виявилась дивовижно адаптивною до змін естетичних вимог наступних поколінь.

Трансформація твору з однієї сфери в іншу ілюструє реадaptивну функцію музичного мистецтва і є одним із варіантів вищезгаданого елемента «переробки», причому інколи доволі кардинальної! Окреслюючи трансформацію творів академічної музики у «легкі популярні жанри», дослідник Г. Розінг (*Rösing*) слушно розрізнив чотири види адаптації – аранжування, пародію, фрагментацію та «новоутворення».

Аранжування виступає «перекладом» твору з одного жанру в інший, найчастіше тут підлягає змінам інструментування; у разі пародіювання пропонується комічний варіант твору; у фрагментації беруться окремі теми або їх частини, інколи тільки мотиви з оригіналу; у варіанті «новоутворення» теми з оригінального твору не просто цитуються, а стають «зерном» для нової композиції чи імпровізації, що частково виступає продовженням фрагментації.

У чистому вигляді описані вище варіанти трапляються рідко, найчастіше вони поєднуються в межах однієї обробки [3, с. 36]. Як правило, в джазових обробках під гаслом «*Jazzing the Classics*» використовуються або тема, зазвичай дуже відома, або ж певний фрагмент твору, який повністю береться рідко. Мотивація до трансформації творів академічної музики у джазову сферу є різною: це бажання віддати шану комусь із композиторів, задум зробити пародію або ж прагнення пристосувати твори класичної музики до певної слухачької аудиторії [1, с. 139].

Відомий американський композитор і диригент Леонард Бернстайн (*Leonard Bernstein*) (1918–1990) відзначив, що Й. С. Бах і джазові музиканти відчують музику лінійно (горизонтально), для останніх він є неперевершеним майстром безперервного розгортання мелодії.

Початком ери джазових обробок музики німецького композитора вважають свінгову обробку Подвійного концерту *d-moll* Й. С. Баха у виконанні С. Грапеллі (скрипка), Е. Саута (скрипка) та Дж. Рейнхарта (гітара), яка прозвучала в 1937 р. [4, с. 257].

У 1963 р. ансамбль «*Swingle – Sisters*» випустив одну з найвідоміших тогорічних платівок з

інтригуючою назвою «*Jazz Sebastian Bach*», в якій обігрувалась перша літера «*J*» (*Johann*) імені Й. С. Баха. Ще одним цікавим прикладом став запис «*Switched on Brandenburgs*» двох виконавців на синтезаторах – Венді Карлоса (*Carlos*) та А. Коззіні (*Kozzina*) в 1970 р., в якому музика супроводжувалась коротким розмовним діалогом.

Моду «Грати Баха» («*Play – Bach*») під гаслом «Бах грав би це сьогодні так» започаткував французький піаніст Жак Лусьє (*Loussier*) (1934–2019), який записав платівку «*Swingin' Bach Guitar*». Як зазначено в анотації, акустичну й електрогітари та ударні інструменти він використав з метою «підсилення ритмічної субстанції». Жак Лусьє здобув світове визнання завдяки джазовим обробкам творів Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, А. Вівальді, К. Дебюссі, М. Равеля та ін.

Особливе місце у творчій діяльності піаніста Ж. Лусьє належить композиціям Й. С. Баха. Вони були його першими спробами обробок, зробленими ще в дитячому віці: «У десять років я вперше сів за фортепіано... Тільки-но навчившись читати ноти, я дуже полюбив у Баха Менует *g-moll* з Маленького зошити Анни Магдалени. Багаторазово виконуючи цю музику, я став із захопленням придумувати невеликі варіації, злегка змінюючи ритм або мелодію, фактично вже тоді пробуваючи імпровізувати» [5, с. 61].

У 1959 р. Ж. Лусьє разом із Крістіаном Гарросом (*Garros*) та П'єром Мішло (*Michelot*) створив тріо «*Play Bach*», якому вдалося цікаво поєднати традиції класичної музики та джазу. У цьому складі колектив, який дістав високу оцінку І. Гюльда, проіснував дев'ятнадцять років. У 1978 р. Ж. Лусьє розпустив колектив і заснував власну звукозаписувальну студію.

На численні прохання прихильників та з нагоди святкування 300-річчя від дня народження Й. С. Баха у 1985 р. Ж. Лусьє знову зібрав тріо, але вже в іншому складі. Якщо в попередньому з ним грали джазові музиканти, то до оновленого складу були залучені виконавці з класичною музичною освітою – випускник Паризької консерваторії, контрабасист Вінсен Шарбоньє (*Charbonnier*) (згодом його місце зайняв Бенуа Дюнуайє де Сегонзак (*Segonzac*)) та один із найвідоміших ударників Європи – Андре Арпіно (*Arpino*). Вони випустили подвійний диск «*The Best of Play Bach*», який був розпроданий великим накладом за рекордно короткий час.

У 1997 р. тріо презентувало нове прочитання «Пір року» А. Вівальді, а в 1998 р. записало диск із «Гольдберг-варіаціями» Й. С. Баха, неодноразово виступаючи як з академічними колективами,

так і джазовими ансамблями та окремими солістами. Разом із Б. Мак-Ферріном тріо Ж. Лусьє взяло участь у цілодобовому музичному марафоні «*24 Hours of Bach*» з нагоди 250-ї річниці смерті Й. С. Баха у Лейпцигу, виступило в Ганновері на «Експо-2000» та в Дрездені на музичному фестивалі. У рамках бахівського вшанування тріо з успіхом провело масштабне концертне турне по країнах Європи, Азії та Австралії [5, с. 61–64].

Не менш відомим інтерпретатором музики Й. С. Баха є американський композитор та джазовий виконавець *Кейм Джарретт* (*Keith Jarrett*) (*1945), який є яскравим взірцем мультиінструменталіста. Він грає на фортепіано, гітарі, ударних, пакистанській флейті та сопрановому саксофоні. На концертах К. Джарретт найчастіше виступає як піаніст, виконує як джазові композиції, так і власні імпровізації. Виконавець був клавішником гуртів Е. Блейка (*Blake*), К. Лойда (*Lloyd*) та М. Девіса (*Davis*), в 1972 р. заснував власний музичний колектив [6, с. 445]. Окремою частиною артистичної діяльності К. Джаррета є виконання творів класичної музики, основна увага зосереджена на клавірних композиціях Й. С. Баха. Широко відомими стали його записи двох томів «ДТК».

Однією з найвизначніших постатей на теренах джазового мистецтва є американський композитор та піаніст *Чік Кореа* (справжнє ім'я – Армандо Ентоні Кореа) (*Armanda Anthony Corea (Chick)*) (1941–2021). На початку кар'єри мистець грав у афро-кубінських та латиноамериканських гуртах Монго Сантамарія (*Santamaria*), Біллі Бобо (*Bobo*) та Г. Менна (*Mann*), згодом співпрацював із С. Вогеном (*Vaughan*), саксофоністом Стеном Гетцем (*Getz*), наприкінці 1960-х років – із легендарним трубачем Майлсом Девісом (*Davis*) (1926–1991), на початку 1970-х років був учасником гурту «*Circle*» разом із Дейвом Голландом (*Holland*) та Ентоні Брекстоном (*Braxton*). Як і К. Джарретт, Ч. Кореа створив власні гурти «*Return To Forever*» (1972), «*Chick Corea Electric Band*», «*Chick Corea Akoustic Band*» (1985), «*Origin*» (1997). Він вважається одним із засновників напряму ф'южн (англ. *fusion* – сплав, злиття), який характеризується об'єднанням метричної пульсації рок-музики і складних джазових гармоній, імпровізації та симфонічної музики.

Важливою сторінкою репертуару виконавця є своєрідне «прочитання» бахівської музики. Ч. Кореа виконував її як на електронному, так і на акустичному фортепіано. Володіючи непересічним талантом імпровізатора (в 1971 р. в Парижі він записав два сольних альбоми «*Piano Improvisations*»),

Ч. Кореа, як блискучий піаніст, «розбавляв» виконувани твори власним креативним підходом, втіленим у майстерних імпровізаціях.

Серед джазових обробок творів Й. С. Баха, які вже стали справжньою «класикою» жанру, можна назвати: «*Bach Goes To Town*» Б. Гудмена, «*Tribute To Bach & Parker*» Л. Конітца, «*Bach To Bach*» Ж. Лусьє, «*Get Of My Bach*» Дж. Ширінга [4, с. 263]. Виняткову популярність мав твір «*Bach Panther*» Стефана Делплейса (*Delplace*), де темою фуґи, стилізованої під музику німецького композитора, є мелодія з кінофільму «Рожева пантера» («*Pink Panther*») [1, с. 139].

У рок-музиці використання цитат із творів композиторів XVIII–XIX століть найбільше поширилось наприкінці 1960-х років у Англії й отримало назву «бароко-рок» («*Baroque Rock*» чи інколи «*Classic Rock*»). Як і у випадку з дефініцією «бароко-джаз», назву «бароко-рок» слід трактувати умовно, як старання його прибічників підкреслити спадкоємний зв'язок різних мистецьких генерацій [7].

Культові рок-групи «*The Nice*», «*Ekseption*» та «*Vanilla Fudge*» створили «рокові» адаптації композицій Й. С. Баха, Л. ван Бетховена, В. А. Моцарта та ін. Крім них, аналогічна мис-

тецька позиція спостерігалася в групах «*Emerson, Lake & Palmer*» і «*Procul Harum*». Остання з них прославилась після появи синглу «*A Whiter Shade of Pale*» (1967), в якому використано арію «*Vergnügte Ruh, beliebte Seelenlust*» з однієї з бахівських кантат. Успішне поєднання елементів року та класики демонструють деякі композиції «*Electric Light Orchestra*».

Цікавий симбіоз барокових елементів та року можна знайти в рок-сюїті «*Ars Longa Vita Brevis*» (1969) групи «*The Nice*», де вже назва засвідчила певну стилістичну спрямованість. З появою в напрямі жанру сюїти термін «бароко-рок» втратив актуальність, внаслідок чого утворились два відгалуження – «*Classik-Adaption*» та «*Art Rock*» [8].

Отже, як свого часу транскрипції становили вагомому частину фортепіанного репертуару в академічній музиці та сприяли значній популяризації спадщини Й. С. Баха, так на означеному часовому відтинку значною мірою таку функцію виконують джазові, рок- та поп-обробки [1, с. 139].

Неймовірна трансформабельність, адаптивність музики Й. С. Баха до найрізноманітніших, найбільш екстремальних експериментів та метаморфоз не перестає інспірувати і дивувати крізь століття.

Література

1. Соланський С. Особливості фортепіанних транскрипцій творів Й.С. Баха. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»* / за ред. О. С. Смоляка. Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2012. № 3. С. 135–140. URL: http://catalog.library.tnpu.edu.ua/naukovi_zapysky/mistectvoznastvo/Must_12_3.pdf
2. Donington R. A barokk zene előadásmódja. Budapest : Zeneműkiadó, 1978. 362 p.
3. Смутітс А. Моцарт у популярній музиці. *Наукові збірки ЛДМА ім. М. В. Лисенка: Вольфганг Амадей Моцарт: погляд з XXI сторіччя*. Львів : СПОЛЮМ, 2006. Вип. 13. С. 36.
4. Лозовський О. До питання про перетворення музичної «класики» в фортепіанному джазі другої половини ХХ століття. *Музичне мистецтво*. Донецьк : Юго-Восток, 2005. Вип. 5. С. 255–266.
5. Герасимюк А. Аспекти фортепіанного виконавства в джазовій музиці : магістерська робота. Львів, 2010. 80 с.
6. Mała encyklopedia muzyki / red. S. Śledziński. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1981. 1279 p.
7. Самітов В. До проблеми стильового мислення як критерію якості виконавської технології. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського: Виконавське музикознавство*. Київ : Волинська обласна друкарня, 2008. Вип. 77. Кн. 13. С. 7–17.
8. Tardos P. Rock lexikon. Budapest : Zeneműkiadó, 1980. 292 p.

References

1. Solanskyi, S. (2012). Osoblyvosti fortepiannykh transkryptsii tvoriv Y.S. Bakha [Peculiarities of piano transcriptions of works by J. S. Bach]. *Naukovi zapysky Ternopil'skoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii: Mystetstvoznastvo* [Scientific notes of Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatiuk. Series: Art history] / za red. O. S. Smoliaka. Ternopil: Vyd-vo TNPU im. V. Hnatiuka, 3, pp. 135–140. Retrieved from: http://catalog.library.tnpu.edu.ua/naukovi_zapysky/mistectvoznastvo/Must_12_3.pdf [in Ukrainian]
2. Donington, R. (1978). A barokk zene előadásmódja [Baroque music performance]. Budapest: Zeneműkiadó, 362 p. [in Hungarian]
3. Smudits, A. (2006). Motsart u populiarnii muzytsi [Mozart in popular music]. *Naukovi zbirkky LDMA im. M. V. Lysenka: Wolfgang Amadei Motsart: pohliad z XXI storichchia* [Scientific collections of LDMA named after M. V. Lysenko: Wolfgang Amadeus Mozart: a view from the 21st century]. Lviv: SPOLOM, 13, pp. 36. [in Ukrainian]
4. Lozovskyi, O. (2005). Do pytannia po peretvorennia muzychnoi «klasyky» v fortepiannomu dzhazi druhoi polovyny XX stolittia [To the question of the transformation of musical «classics» in piano jazz of the second half of the 20th century]. *Muzychne mystetstvo – Musical art*. Donetsk: Yuho-Vostok, 5, pp. 255–266. [in Ukrainian]

5. Herasymiuk, A. (2010). Aspekty fortepiannoho vykonavstva v dzhazovii muzytsi: Mahisterska robota [Aspects of piano performance in jazz music: Master's thesis]. Lviv, 80 p. [in Ukrainian]
6. Mała encyklopedia muzyki [A small encyclopedia of music] / Red. S. Śledziński. (1981). Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1279 p. [in Polish]
7. Samitov, V. (2008). Do problemy stylovoho myslennia yak kryteriiu yakosti vykonavskoi tekhnolohii [To the problem of stylistic thinking as a quality criterion of performance technology]. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho: Vykonavske muzykoznavstvo – Scientific Bulletin of the NMAU named after P.I. Tchaikovsky: Performing Musicology*. Kyiv: Volynska oblasna drukarnia, 77(13), pp. 7–17. [in Ukrainian]
8. Tardos, P. (1980). Rock lexikon [Rock lexicon]. Budapest: Zeneműkiadó, 292 p. [in Hungarian]

Stepan Solanskyi – Candidate of Art Studies, Associate Professor at the Department of Special Piano № 2 and the Department of General and Specialized Piano, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko

J.S. Bach's music in jazz and pop transcriptions

The socio-cultural reasons for the appearance of jazz and pop transcriptions of clavier and organ compositions by the famous German composer and organist of the Baroque era Johann Sebastian Bach (1685–1750) are examined. It is noted that in the era of Romanticism piano transcriptions were made of J.S. Bach's organ works available both for home music making and for concert halls. The growth of interest in the creativity of the German composer caused its large extent. It is noticed that the music of the Baroque era and jazz are brought together by the improvisational approach. It is emphasized that jazz, rock and pop musicians are very interested in the compositions of J.S. Bach. Their consideration focuses on four types of adaptation of works of academic music into «light popular genres» proposed by the researcher G. Rösing – arrangement, parody, fragmentation and «new formations», which are often combined within the same treatment. The works of J.S. Bach in the 20th–21st centuries were transcribed by musicians of various directions and by performers on various instruments. The «Play – Bach» fashion was started by the French pianist Jacques Loussier (1934–2019), who recorded the album «Swingin' Bach Guitar» under the slogan «Bach would have played it like this today». Jazz and pop transcriptions of the German Cantor's music were made by: pianist Chick Corea, multi-instrumentalist Keith Jarrett, violinists S. Grappelli, E. Sauter, guitarist J. Reinhart, the «Swingle – Sisters» ensemble, the «Play Bach» trio (J. Loussier, K. Garros and P. Michelot), synthesizer players V. Carlos and A. Cozzina, and others. Among the famous jazz arrangements of the works of J.S. Bach should be called «Bach Goes To Town» by B. Goodman, «Tribute To Bach & Parker» by L. Konitz, «Bach To Bach» by J. Loussier, «Get Of My Bach» by J. Shearing, «Bach Panther» by S. Delplace. Transcriptions, processing and arrangement of the artist's creative output show how his reception has changed in different historical and stylistic periods.

Key words: transcription, performance, solo and ensemble performance, baroque, piano music, jazz, improvisation, concert repertoire, wind and percussion instruments, stringed instruments.



Стаття надійшла до редколегії 22.09.2025
Стаття рекомендована до друку 20.10.2025
Опублікована 28.11.2025

УДК 37.016:78

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2025-54-10>

СУЧАСНІ ТЕХНІКИ ТА СПЕЦИФІКА ЇХ ЗАСТОСУВАННЯ В ІНТЕРПРЕТАЦІЇ РЕПЕРТУАРУ ДЛЯ КЛАСИЧНОЇ ГІТАРИ

Олексій Таран – магістр музичного мистецтва, викладач кафедри інструментально-виконавської майстерності, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка; старший викладач, Київська дитяча музична школа № 7 імені Ігора Шамо
<https://orcid.org/0009-0000-5667-5152>

Стаття присвячена аналізу сучасних технік гри на класичній гітарі та особливостям їх застосування в інтерпретації концертного репертуару. Розглянуто широкий спектр прийомів – від перкусійних (golpe, body percussion, tapping, slap) до експериментальних засобів («гітарний смичок», prepared guitar). Показано, що ці техніки розширюють темброво-ритмічні можливості інструмента, трансформують інтерпретаційне мислення та наближають гітару до тенденцій сучасної музичної мови.

Методологія ґрунтується на поєднанні аналізу науково-методичної літератури та практичного досвіду автора як виконавця й педагога. Окрема увага приділена міжнародним довідковим і нотним виданням, де систематизовано сучасні прийоми, їх нотацію та шляхи опанування.

Практичний аспект базується на прикладах із творчості Лео Брауера, Роланда Дьєнса та інших композиторів, а також на аналізі їх застосування у конкурсній і навчальній практиці. Доведено, що сучасні техніки сприяють переходу від кантиленної моделі інтерпретації до поліфонічного й ритмічно-текстурного мислення. Вони дають змогу створювати багатогарові фактури, імітувати ансамблеве звучання, стилізувати популярні жанри. Водночас вони висувають і нові виклики: динамічний баланс, координацію рухів, уникнення зайвих жестів.

Методичні рекомендації зосереджені на поетапному засвоєнні – від вправ і контролю ритму до інтеграції у творчі. Наголошено на значенні відеоаналізу, використання метронома й експериментальних практик для розвитку інтерпретаційної свободи. Окремо підкреслено потребу критичного підходу до новаторських засобів (зокрема, prepared guitar), що вимагає від виконавця чіткого розмежування традиційного та експериментального звучання.

Наукова новизна полягає в систематизації сучасних технік у поєднанні з методикою їх опанування, яка інтегрує світові підходи та українську педагогічну практику.

Практичне значення визначається можливістю використання матеріалів у навчальних програмах і репетиційній роботі. Інтеграція сучасних технік збагачує концертний репертуар гітари та сприяє підвищенню професійного рівня сучасної гітарної школи.

Ключові слова: класична гітара, сучасні техніки, golpe, body percussion, tapping, slap, prepared guitar, гітарний смичок, інтерпретація, виконавська майстерність, педагогічна методика.

Вступ. Класична гітара у XX–XXI століттях переживає активний процес оновлення виконавської техніки. Розвиток сучасних прийомів гри зумовлений прагненням композиторів та виконавців розширювати темброво-ритмічні можливості інструмента та адаптувати його до вимог сучасної музичної мови. Перкусійні та комбіновані прийоми (golpe, body percussion, tapping, slap), а також експерименти з різноманітними сучасними «гаджетами» («гітарний смичок», «припарована гітара») демонструють новий рівень композиторської та інтерпретаційної свободи. Актуальність теми підтверджується численними дослідженнями, які висвітлюють як художні, так і методичні аспекти використання цих технік [1; 2; 3; 4; 5; 6].

Матеріали та методи. Для дослідження специфіки застосування сучасних технік гри на класичній гітарі використано комплексний підхід. Теоретичну основу склали: аналіз українських праць із методики викладання та розвитку виконавської майстерності [1; 2]; опрацювання сучас-

них міжнародних довідників та нотних видань, у яких докладно описані розширені прийоми та способи їх застосування [3; 4; 5; 6].

Практична частина спиралася на особистий педагогічний та виконавський досвід, спостереження за використанням сучасних технік у концертах та конкурсах, а також аналіз прикладів із репертуару Лео Брауера (*Cuban landscape with rain*) [7] та Ролана Дьєнса (*Tango en Skaï; Libra Sonatine*) [8; 9].

Виклад основного матеріалу. Сучасні техніки гри на класичній гітарі стали важливим чинником оновлення виконавської практики: вони розширюють темброво-ритмічний словник інструмента й змінюють інтерпретаційні підходи до репертуару (від «лінійного співу» до текстурно-ритмічного мислення). Це відповідає як загальносвітовим тенденціям опису та класифікації розширених прийомів, так і вітчизняним педагогічним настановам щодо оволодіння новими технічними можливостями інструмента [1; 2; 3; 4; 5; 6].

Перкусійні прийоми (*golpe*, *slap*, *tapping*), а також розширені темброві засоби (*sul ponticello*, *sul tasto*, шумові ковзання, натуральні та штучні *flageolet*) докорінно змінюють виконавську парадигму. Вони переводять інтерпретацію від суто кантиленної моделі до текстурно-ритмічної, де тембр і ритм виконують смислотворчу функцію. У світовій методичній літературі ці техніки детально описані з позицій акустики інструмента, аплікатурних рішень і способів нотації [3; 4; 5; 6]. Урахування цих напрацювань є доцільним для розвитку української виконавської та педагогічної практики, оскільки дає змогу узгодити сучасні інтерпретаційні підходи зі світовими стандартами та підвищити рівень професійної підготовки гітаристів.

З огляду на методику, сучасні перкусійні й темброві дії слугують «ритмічним двигуном» інтерпретації: підкреслюють метричні опори, створюють контрастні фактурні пласти, дають можливість стилізувати танцювальні / популярні жанри без «зовнішніх» засобів. Комбіновані моделі (одночасна мелодія + перкусія; *tapping* із підтримкою баса; арпеджіо з додаванням *golpe* або *body percussion*) формують поліфонічні ілюзії та збільшують щільність фактури. Методично важливо вибудовувати «ієрархію голосів» і розшаровувати матеріал на мікрівправи з фіксованими акцентами (поетапність від ізольованої дії до цілісної фрази). Ключові виклики – баланс гучності додаткових прийомів щодо мелодії, координація незалежних рухів рук та економія зайвих жестів.

З метою систематизації практичного досвіду та узгодження його з науковими дослідженнями проведемо структурований виклад сучасних технік гри на класичній гітарі з методичними рекомендаціями щодо їх застосування.

Golpe (перкусійний удар по верхній деці гітари) створює чіткий метричний акцент без руйнування кантиленної лінії. Традиційно цей прийом прийшов з фламенко, але у сучасному гітарному аранжуванні він став ефективним засобом ритмічного підсилення і в академічному контексті. Великий палець *p* виконує роль опори на басовій струні, а палець *a* здійснює короткий пружний удар під кутом приблизно 45° по поверхні верхньої деки. Таке поєднання забезпечує збереження мелодійної плавності та чіткість ритмічної структури.

Інтерпретаційне значення. Використання *golpe* додає фактурі виразного ритмічного малюнку, допомагає підкреслити внутрішній пульс і стилізацію під танцювальні жанри або елементи фольклору. У сучасному репертуарі це

дозволяє створювати ефект ансамблевої взаємодії без додаткових ударних інструментів.

Методичні рекомендації:

- **Початковий ритм.** Відпрацьовувати *golpe* на слабких долях «2&» і «4&» при стабільних басах на «1» і «3» у темпі 60–100 BPM;

- **Контроль гучності.** Використовувати відеозапис для перевірки сили удару та дзеркало для точності позиції пальця, щоб уникнути надмірного шуму або пошкодження деки;

- **Варіювання кутів.** Практикувати зміни кута атаки (близько 45°) і розташування пальця, щоб знайти оптимальний баланс між глибиною та чіткістю звуку;

- **Інтеграція з акомпанементом.** Спершу відпрацьовувати удари окремо, потім вводити їх у прості акомпанементні схеми, а далі – у готові твори;

- **Ритмічна стабільність.** Тренуватися з метрономом та у поєднанні з простими акордовими послідовностями для розвитку незалежності пальців і стабільного таймінгу.

Відеоприклад: [10] – демонстрація правильної позиції руки, сили удару та базових рухів для відпрацювання *golpe* у сучасному гітарному аранжуванні.

Body percussion (різноманітні удари по корпусу гітари) значно розширює ритмічний діапазон гітари, імітуючи ударні інструменти. Для глухого «тому» використовують нижню частину деки, тоді як для різкого «кліку» – обичайку. Поєднання різних зон та типів ударів дозволяє створювати ефект багатошарової перкусії, не втрачаючи мелодійної лінії.

Відеоприклад: [9] – яскравий зразок поєднання різноманітних ударів по корпусу гітари, що підкреслює ритмічний складник аранжування.

Методичні рекомендації:

- **Дослідження зон звучання.** Рекомендується «дослідити» різні ділянки верхньої деки та обичайки, прислухаючись до відмінностей у тембрі та силі відгуку. Кожна зона може дати унікальний відтінок звуку – від низьких глухих тонів до дзвінких «клацань».

- **Розділення рухів.** На початковому етапі корисно відпрацьовувати удари окремо від основної мелодії: тренувати ритмічні патерни тільки правою рукою, без участі лівої.

- **Поступове інтегрування.** Після засвоєння базових рухів вводити удари у прості арпеджіо чи акомпанемент, поступово поєднуючи з басами та мелодією.

- **Контроль динаміки та економії рухів.** Слід уникати надмірно сильних ударів, які

можуть перевантажити звук або пошкодити деку. Використання мінімального, але чіткого руху підвищує ефективність і знижує ризик травмування інструмента.

- **Рекомендовані вправи.** Використати прості ритмічні моделі (наприклад, «клік–бас–клік») та метроном для формування стабільного пульсу. Для розширення спектра варто чергувати удари пальцями, долонею й кісточками.

- **Додаткове джерело:** [11] – містить приклади й пояснення різних типів ударів та способів інтеграції їх в акомпанемент.

Tapping – це розширена техніка гри на гітарі, коли ноти видобуваються ударами пальців лівої або обох рук без традиційного щипка правою рукою. Замість щипка виконавець швидко «притискає» (*tap*) палець до струни над ладом, створюючи звучання за рахунок енергії удару. Чистота звучання залежить від точності удару над ладом і рівності гучності. На високому рівні володіння ця техніка дозволяє значно розширити технічний арсенал виконавця, наближаючи можливості гітари до фактури фортепіано – фактично можна задіяти до десяти пальців одночасно.

Інтерпретаційне значення. *Tapping* відкриває можливість створювати поліфонічні текстири, складні ритмічні патерни та мелодійно-басові лінії без втрати виразності. Використовується як у сучасних класичних творах, так і в стилізаціях джазових чи танго-композицій, дозволяючи імітувати ефекти, що раніше були недоступні для гітари. Цей прийом особливо ефективний у поєднанні з *slap* або *golpe*, утворюючи ритмічні шари без застосування зовнішніх перкусійних інструментів.

Методичні рекомендації:

- **Початковий етап.** Починати з послідовності *tap* по V–VII ладам пальцями лівої руки, додаючи *tap* по XII ладу пальцем правої. Це формує базову координацію та рівність звуку. Поступово об'єднувати *tap*- удари з низхідним *legato*.

- **Додавання басів *ostinato*** на першу долю, утримуючи стабільний ритм.

- **Короткі етюди.** Перейти до коротких етюдів, де *tap*-ноти чергуються з акордами чи басами на різні доли. Це розвиває незалежність рук і зміцнює ритмічне відчуття.

- **Контроль динаміки.** Використовувати мінімальний, але чіткий рух, аби уникнути зайвого шуму та забезпечити чистоту звучання.

- **Інтеграція з іншими прийомами.** Поступово поєднувати *tapping* із *golpe* або *body percussion* для створення комплексних ритмічних структур.

Відеоприклад: [12] – демонстрація незалежності голосів і контролю ритму у прийомі *tapping* двома руками; [9] – використання елементів *tapping* у сучасному гітарному аранжуванні.

Slap – це перкусійний прийом, який забезпечує короткий і виразний звук, додаючи фактурі більшої імпульсивності. Виконавець використовує долоню чи пальці (переважно «р») для удару по струнах, одразу приглушуючи звук. Також застосовується «піддівання» струн (переважно басових) з подальшим різким відпусканням для створення додаткового ритмічного та тембрового ефекту, що імітує короткий перкусійний «степ» або щипок ударного характеру. На класичній гітарі цей прийом дозволяє імітувати ударні елементи без додаткових інструментів та ефективно підкреслювати пульс акомпанементу.

Інтерпретаційне значення. *Slap* застосовується у сучасних аранжуваннях для створення енергійного ритмічного шару, особливо у стилізаціях під поп, джаз або танцювальні жанри. Він може виступати як самостійний ритмічний елемент або бути доповненням до *golpe* чи *body percussion*, підсилюючи виразність виконання.

Методичні рекомендації:

- Виконувати *slap* на долях «1» і «3», а приглушені удари – на «2» і «4», тренуючи регулярність пульсу.

- Одразу приглушувати звук після удару, щоб уникнути небажаних резонансів.

- Контролювати силу удару: не допускати надмірної гучності та не вдаряти по накладці, аби не пошкодити інструмент.

- Використовувати метроном у діапазоні 70–100 BPM для стабільності ритму.

- Тренувати поєднання *slap* із простими арпеджіо або басами, поступово ускладнюючи фактуру.

Відеоприклад: [13] – демонстрація прийому *slap* та комбінованих перкусійних ефектів на нейлонових струнах.

Тремоло / «Фантомний медіатор». Класичне тремоло на гітарі – це швидке повторення тієї самої ноти на одній струні для створення ілюзії безперервного звучання (*legato*-лінії). Стандартна схема виконання – *p–a–m–i*. Традиційно застосовується переважно у романтичному та іспанському репертуарі (наприклад, *Recuerdos de la Alhambra* Франциско Таррегі).

Одним з «екзотичних» прийомів сучасної практики є «фантомний медіатор» (*phantom pick*). Це техніка пальцевого звуковидобування, яка імітує використання плектра. Вона базується на постійному односторонньому штриху, виконуваному

зовнішнім краєм нігтя. Зазвичай застосовується вказівний палець, складений разом із великим у позицію, подібну до утримання медіатора, але функцію плектра виконує ніготь. Така техніка дозволяє створювати виразніший і чіткіший звук без реального медіатора, надає фактурі ритмічної енергії та розширює темброві можливості.

Інтерпретаційне значення. «Фантомний медіатор» застосовують у сучасних аранжуваннях, щоб підсилити перкусійний характер акомпанементу, додати різкості *pizzicato* або урізноманітнити темброве забарвлення без зміни класичної техніки гри правою рукою. Цей прийом широко застосовується у стилізаціях джазу, танго, боса-нови та авторських композиціях.

Методичні рекомендації:

- **Початок відпрацювання.** Починати з чергування штриху вниз на одній струні, концентруючись на чистоті та однаковій гучності кожного удару.

- **Додавання басів.** Поступово вводити басові ноти, контролюючи баланс між басом і мелодією.

- **Варіювання штриха.** За наявності міцних і довгих нігтів можна застосовувати змінний штрих (вгору / вниз) для розширення ритмічних можливостей.

- **Інтеграція.** Поєднувати «фантомний медіатор» із *golpe* або *body percussion* для створення складних ритмічних текстур.

- **Самоконтроль.** Використовувати відеозапис або дзеркало для оцінки кута атаки, сили удару та рівності тембру.

Відеоприклад: [7] яскравий приклад епізодичного застосування техніки «фантомний медіатор» на класичній гітарі.

«Гітарний смичок». Звукотворення відбувається шляхом проведення смичком (зазвичай скрипковим або адаптованим під особливості гітари) по струнах. Такий прийом дозволяє отримати довгі, «співучі» звуки, яких неможливо досягти традиційним щипком.

Цей прийом застосовують у сучасній експериментальній та авангардній музиці, а також у творах композиторів ХХ–ХХІ століть для розширення тембрової палітри. Його використовують як у камерних ансамблях, так і в сольних експериментах. Використання смичка на класичній гітарі створює ефект, подібний до струнних оркестрових інструментів, додаючи новий вимір звучанню.

Методичні рекомендації:

- **Канифоль та позиція.** Використовувати мінімальну кількість канифолі, щоб уникнути надмірного шуму та прилипання.

- **Зона гри.** Працювати біля підставки (бриджу) для яскравішого та більш сфокусованого тембру, або над резонатором – для м'якшого, «оксамитового» звучання.

- **Контроль рухів.** Рух смичка має бути плавним і контрольованим: різкі атаки можуть призвести до небажаних скрипів чи «шумів».

- **Інтеграція в твір.** Починати з простих довгих нот на відкритих струнах, поступово вводячи гармонічні зміни та ритмічні фігури.

- **Комбінування.** Поєднувати звучання смичка з перкусійними або флажолетними ефектами, щоб створювати контрастні текстури у сучасному аранжуванні.

Відеоприклад: [15] – гра на класичній гітарі з використанням гітарного смичка в поєднанні з комбінованими прийомами.

Припарована (підготовлена) гітара (*prepared guitar*). Специфіка цієї техніки полягає у тому щоб між струнами або на корпусі гітари встановлювати сторонні предмети (гумки, затиски, металеві елементи, папір тощо), щоб змінити тембр звучання – створити перкусійні, дзвінкі або «електроноподібні» ефекти. Цей прийом дозволяє досліджувати нетрадиційні звукові варіації і вводити «неочікувані» тембри у сучасні композиційні та імпровізаційні процеси.

Ідея запозичена з *prepared piano* Джона Кейджа (винайдена у **1940 році**) [17]. У сучасній гітарній музиці *prepared guitar* застосовують як в авторських авангардних композиціях, так і в імпровізаційних виступах або перформансах. Виконавці часто комбінують підготовлені ефекти з класичним щипком, перкусією чи електронікою, щоб досягти текстурної різноманітності і створити контраст між звуком традиційним і експериментальним.

Методичні рекомендації:

- Використовувати легкі та безпечні матеріали, які не пошкодять лак або струни, наприклад: тканину, м'яку гуму, пластик, неагресивні металеві затиски.

- Зберігати записи або нотувати точне розташування предметів, щоби можна було відтворити бажаний ефект – зміна розміщення навіть на декілька міліметрів може суттєво вплинути на тембр.

- Вводити цей прийом лише після ознайомлення студентів із базовими техніками та тембрами гітари, щоб уникнути плутанини між традиційним звучанням та експериментальним.

- Контролювати гучність та резонанс: перевіряти, чи не виникають небажані шуми, переваження чи спотворення, особливо якщо додані метал чи тверді матеріали.

• Працювати з метрономом або із записом, щоб оцінювати зміни в тембрі та ритмі після підготовки.

Відеоприклад: [17] авторська композиція є прикладом застосування «підготовленої гітари», на струни якої прикріплюються вібруючі предмети з метою отримання розширених тембрів.

Висновки. Сучасні техніки гри на класичній гітарі стали важливим чинником оновлення виконавської практики XX–XXI століть. Вони забезпечують розширення темброво-ритмічного арсеналу інструмента, змінюють характер інтерпретаційного мислення та сприяють інтеграції класичної гітари в контекст новітніх музичних тенденцій. Перкусійні прийоми (*golpe, body percussion, tapping, slap*), а також експериментальні засоби («гітарний смичок», *prepared guitar*) формують новий рівень композиторської й виконавської свободи, наближаючи інструмент до можливостей ансамблевого звучання.

Результати дослідження засвідчили, що використання цих технік сприяє переходу від суто кантиленної моделі інтерпретації до текстурно-

ритмічного та поліфонічного мислення. Водночас розширення виконавського арсеналу створює низку викликів, пов'язаних із балансуванням гучності, координацією незалежних рухів рук. Їх подолання можливе лише за умови системного методичного підходу.

Практичне значення сучасних технік виявляється у підвищенні якості педагогічного процесу. Поетапне засвоєння прийомів – від ізольованих вправ до інтеграції у повні твори – дає змогу студентам поступово оволодівати складними виконавськими моделями. Особливе місце займають методи відеоаналізу, використання метронома, а також практика комбінованих моделей, що формують у студентів інтерпретаційну свободу та гнучкість мислення.

Таким чином, сучасні гітарні техніки не лише збагачують концертний репертуар, а й підвищують рівень професійної підготовки виконавців. Вони створюють умови для поєднання традицій і новаторства, сприяють розширенню педагогічних можливостей та стимулюють подальший розвиток сучасної гітарної школи.

Література

1. Касілов І. А. Розвиток виконавської техніки студентів-гітаристів у процесі навчання на факультеті мистецтв. *Педагогіка вищої та середньої школи*. 2015. Вип. 45. С. 12–17. URL: https://www.researchgate.net/publication/352265940_Rozvitok_vikonavskoi_tehniki_studentiv-gitaristiv_u_procesi_navcanna_na_fakulteti_mistectv (дата звернення: 17.07.2025).
2. Тущенко М. М. Розвиток виконавської майстерності студентів-гітаристів у процесі навчання в закладах вищої освіти. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 1. С. 339–343. URL: https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/5470/Visnyk_2024_1_DOI-339-343.pdf (дата звернення: 17.07.2025).
3. Shepherd A. The Application and Performance of Extended Techniques on the Classical Guitar. MPhil Thesis. University of Adelaide, 2021. URL: https://digital.library.adelaide.edu.au/dspace/bitstream/2440/130673/1/Shepherd2021_MPhil.pdf (дата звернення: 24.07.2025).
4. Çoğulu T. Extended Techniques for the Classical Guitar. VDM Publishing, 2011. URL: https://tolgahancogulu.com/wp-content/uploads/2019/07/Makale2_compressed.pdf (дата звернення: 24.07.2025).
5. Birch M. Jazz Mind and Classical Hands: Roland Dyens and his Style of Arranging and Performing. Research Seminar, 2005. URL: https://s3.amazonaws.com/teacher-files-musicteachershelper-com/3435/jazz_mind_and_classical_hands_roland_dyens_and_his_style_of_arranging_and_performing.pdf (дата звернення: 17.07.2025).
6. Josel S. F., Tsao M. The Techniques of Guitar Playing. Bärenreiter. 2014. URL: https://mingtsao.net/wp-content/uploads/texts/The_Techniques_of_Guitar_Playing_excerpt.pdf (дата звернення: 17.07.2025).
7. Kharkiv Guitar Quartet. Leo Brouwer – Cuban landscape with rain. 2012. URL: https://www.youtube.com/watch?v=SaRlejRDC4&list=RDSarlejRDC4&start_radio=1 (дата звернення: 24.07.2025).
8. Dyens R. Tango en Skaï. Éditions Henry Lemoine. 1985. URL: <https://www.henry-lemoine.com/en/partitions-guitare/973-tango-en-skai.html> (дата звернення: 24.07.2025).
9. Dyens R. A Night in Tunisia. YouTube. 2009. URL: https://www.youtube.com/watch?v=yeL5YNzvWek&list=RDyeL5YNzvWek&start_radio=1 (дата звернення: 24.07.2025).
10. Kai Narezo. How to play GOLPE | Flamenco Guitar Lesson. 2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=enfHpKtJolI> (дата звернення: 17.07.2025).
11. Meeker J. Guitar – Jared Meeker – Body Percussion. 2020. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=YMvo30fQYXY> (дата звернення: 17.07.2025).
12. Fulara A. Two Handed Tapping for Classical Guitar & Roland Dyens. 2022. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=6Dm6rDNXDII> (дата звернення: 17.07.2025).
13. Ortega Academy. Slapping Nylon Strings. 2021. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=GIIBxEPqh-c> (дата звернення: 17.07.2025).
14. EverlastJazz. Roland Dyens - Fuoco (Libra Sonatine). 2007. URL: https://www.youtube.com/watch?v=AO9AhMqXs_s&list=RDAO9AhMqXs_s&start_radio=1 (дата звернення: 17.07.2025).

15. Pickaso Guitar bow. A classical guitar duet. 2021. URL: https://www.youtube.com/watch?v=8RqUw7N_vUg (дата звернення: 17.07.2025).
16. Castilla Peñaranda C. I. Leo Brouwer's Estudios Sencillos for Guitar: Afro-Cuban Elements and Pedagogical Devices : дисертація. University of Southern Mississippi. 2009. URL: <https://aquila.usm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2033&context=dissertations> (дата звернення: 24.07.2025).
17. HistoryLink. John Cage debuts his «prepared piano» in Seattle on April 28, 1940. URL: <https://www.historylink.org/File/9422> (дата звернення: 24.07.2025).
18. Yuval Avital. Kina' for prepared classical guitar. 2013. URL: https://www.youtube.com/watch?v=itu4IlcMTwY&list=R Ditu4IlcMTwY&start_radio=1 (дата звернення: 24.07.2025).

References

1. Kasilov, I. A. (2015). Rozvytok vykonavskoi tekhniki studentiv-hitarystiv u protsesi navchannia na fakulteti mystetstv [Development of performance technique of guitar students in the process of studying at the Faculty of Arts]. *Pedahohika vyshchoi ta serednoi shkoly – Pedagogy of Higher and Secondary School*, 45, 12–17. Retrieved July 17, 2025. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/352265940_Rozvitok_vikonavskoi_tekhniki_studentiv-gitaristiv_u_procesi_navcanna_na_fakulteti_mistectv [in Ukrainian]
2. Tushchenko, M. M. (2024). Rozvytok vykonavskoi maisternosti studentiv-hitarystiv u protsesi navchannia v zakladykh vyshchoi osvity [Development of performance mastery of guitar students in the process of studying at higher education institutions]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv: naukovyi zhurnal – Bulletin of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts: Scientific Journal*, 1, 339–343. Retrieved from: https://elib.nakkkim.edu.ua/bitstream/handle/123456789/5470/Visnyk_2024_1_Doi-339-343.pdf [in Ukrainian]
3. Shepherd, A. (2021). *The Application and Performance of Extended Techniques on the Classical Guitar* (MPhil Thesis, University of Adelaide). July 24, 2025. Retrieved from: https://digital.library.adelaide.edu.au/dspace/bitstream/2440/130673/1/Shepherd2021_MPhil.pdf. [in English]
4. Çoğulu, T. (2011). *Extended Techniques for the Classical Guitar*. VDM Publishing. July 24, 2025. Retrieved from: https://tolgahancogulu.com/wp-content/uploads/2019/07/Makale2_compressed.pdf. [in English]
5. Birch, M. (2005). *Jazz Mind and Classical Hands: Roland Dyens and his Style of Arranging and Performing* (Research Seminar). July 17, 2025. Retrieved from: https://s3.amazonaws.com/teacher-files-musicteachershelper-com/3435/jazz_mind_and_classical_hands__roland_dyens_and_his_style_of_arranging_and_performing.pdf. [in English]
6. Josel, S. F., & Tsao, M. (2014). *The Techniques of Guitar Playing*. Bärenreiter. July 17, 2025. Retrieved from: https://mingsao.net/wp-content/uploads/texts/The_Techniques_of_Guitar_Playing_excerpt.pdf [in English]
7. Kharkiv Guitar Quartet. (2012). *Leo Brouwer – Cuban Landscape with Rain* [Video]. YouTube. July 24, 2025. Retrieved from: https://www.youtube.com/watch?v=SarlejrRDc4&list=RDSarlejrRDc4&start_radio=1. [in English]
8. Dyens, R. (1985). *Tango en Skai*. Éditions Henry Lemoine. July 24, 2025. Retrieved from: <https://www.henry-lemoine.com/en/partitions-guitare/973-tango-en-skai.html>. [in French]
9. Dyens, R. (2009). *A Night in Tunisia* [Video]. YouTube. July 24, 2025. Retrieved from: https://www.youtube.com/watch?v=yeL5YNzvWek&list=RDyeL5YNzvWek&start_radio=1. [in English]
10. Narezo, K. (2021). *How to play GOLPE. Flamenco Guitar Lesson* [Video]. YouTube. July 17, 2025. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=enfHpKtJolI>. [in English]
11. Meeker, J. (2020). *Guitar – Jared Meeker – Body Percussion* [Video]. YouTube. July 17, 2025. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=YMvo30fQYXY>. [in English]
12. Fulara, A. (2022). *Two Handed Tapping for Classical Guitar & Roland Dyens* [Video]. YouTube. July 17, 2025. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=6Dm6rDNXDII>. [in English]
13. Ortega Academy. (2021). *Slapping Nylon Strings* [Video]. YouTube. July 17, 2025. Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=GllBxEPqh-c>. [in English]
14. EverlastJazz. (2007). *Roland Dyens – Fuoco (Libra Sonatine)* [Video]. YouTube. July 17, 2025. Retrieved from: https://www.youtube.com/watch?v=AO9AhMqXs_s&list=RDAO9AhMqXs_s&start_radio=1. [in English]
15. Pickaso Guitar Bow. (2021). *A Classical Guitar Duet* [Video]. YouTube. July 17, 2025. Retrieved from: https://www.youtube.com/watch?v=8RqUw7N_vUg. [in English]
16. Castilla Peñaranda, C. I. (2009). *Leo Brouwer's Estudios Sencillos for Guitar: Afro-Cuban Elements and Pedagogical Devices* (Doctoral dissertation, University of Southern Mississippi). July 24, 2025. Retrieved from: <https://aquila.usm.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2033&context=dissertations>. [in English]
17. HistoryLink. (1940). *John Cage debuts his “prepared piano” in Seattle on April 28, 1940*. July 24, 2025. Retrieved from: <https://www.historylink.org/File/9422>. [in English]
18. Avital, Y. (2013). *Kina' for Prepared Classical Guitar* [Video]. YouTube. July 24, 2025. Retrieved from: https://www.youtube.com/watch?v=itu4IlcMTwY&list=RDitu4IlcMTwY&start_radio=1. [in English]

Oleksii Taran – Master of Music Art, Lecturer at the Department of Instrumental Performance, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University; Senior Lecturer, Kyiv Children's Music School No. 7 named after Ihor Shamo

Modern Techniques and the Specifics of Their Application in the Interpretation of Classical Guitar Repertoire

The article is devoted to the analysis of contemporary techniques of classical guitar playing and the specifics of their application in the interpretation of concert repertoire. A wide range of techniques is examined – from percussive approaches (golpe, body percussion, tapping, slap) to experimental means («guitar bow», prepared guitar). It is shown that these techniques expand the timbral and rhythmic possibilities of the instrument, transform interpretative thinking, and bring the guitar closer to the tendencies of contemporary musical language.

The methodology is based on a combination of scientific and methodological literature analysis and the author's practical experience as a performer and pedagogue. Particular attention is given to international reference works and sheet music editions that systematize modern techniques, their notation, and methods of mastery.

The practical aspect relies on examples from the works of Leo Brouwer, Roland Dyens, and other composers, as well as on the analysis of their use in competition and educational practice. It is proven that contemporary techniques contribute to the transition from a cantilena-based model of interpretation to polyphonic and rhythmical-textural thinking. They make it possible to create multilayered textures, imitate ensemble sound, and stylize popular genres, while at the same time posing new challenges: dynamic balance, coordination of movements, and avoidance of excessive gestures.

The methodological recommendations focus on step-by-step acquisition – from exercises and rhythm control to integration into musical works. Emphasis is placed on the importance of video analysis, the use of a metronome, and experimental practices for developing interpretative freedom. Special attention is given to the need for a critical approach to innovative means (in particular prepared guitar), which requires the performer to clearly distinguish between traditional and experimental sound production.

The scientific novelty lies in the systematization of contemporary techniques in combination with methods of their acquisition, integrating global approaches with Ukrainian pedagogical practice.

The practical significance is determined by the possibility of applying the materials in educational programs and rehearsal work. The integration of contemporary techniques enriches the guitar concert repertoire and raises the professional level of the modern guitar school.

Key words: classical guitar, modern techniques, golpe, body percussion, tapping, slap, prepared guitar, guitar bow, interpretation, performance skills, pedagogical methodology.



Стаття надійшла до редколегії 24.09.2025

Стаття рекомендована до друку 27.10.2025

Опублікована 28.11.2025

УДК 78.421

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2025-54-11>

ФОРТЕПІАННА СПАДЩИНА В. БАРВІНСЬКОГО У ВИКОНАВСТВІ ТА ЗВУКОЗАПИСІ

Фу Юаньюань – аспірантка кафедри спеціального фортепіано № 2,
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка
<https://orcid.org/0009-0009-5412-888X>

Фортепіанні твори В. Барвінського – високохудожня сторінка української музики. Не дивно, що до виконання його творчості звертались майже всі відомі галицькі піаністи. Тож історія виконань фортепіанної спадщини митця є, мабуть, найбільш тривалою та чисельною порівняно з творчістю інших галицьких композиторів. Проте дослідження, яке б охоплювало весь історичний процес формування виконавської традиції творчості композитора від перших згадок до сьогодення, на тепер немає.

У статті зроблено спробу сформулювати історичну перспективу виконавської традиції фортепіанної творчості В. Барвінського та простежити лінії спадкоємності у ній. Основними джерелами для відтворення хронології публічних презентацій творів митця стали рецензії на концерти автора та його сучасників, а також професійні аудіозаписи музикантів пізніших поколінь високого фахового і мистецького рівня.

Огляд історичного процесу формування виконавських традицій фортепіанної спадщини В. Барвінського демонструє нам сьогодні той факт, що музика митця у тих культурних просторах, де мистецтво розвивалось вільно, без будь-яких штучних заборон, завжди залишалась популярною серед виконавців – так було у Галичині міжвоєнного періоду, потім, у другій половині ХХ ст., у мистецьких осередках української діаспори і, врешті, на зламі ХХ–ХХІ століть знову на Батьківщині митця. Помітними є спадкоємність виконавських пріоритетів від педагогів до учнів у кількох поколіннях, як і прагнення домогтися високої майстерності у сфері виконавства через міжнаціональні складники фахової освіти. Оригінальні інтерпретаторські моделі видатних піаністів різних генерацій (які навчалися чи консультувалися безпосередньо у автора, його учнів, свідків їх виконань), зафіксовані у звукозаписах, надають безцінний матеріал для дослідження традиції і створюють підґрунтя для кристалізації власних шляхів молодим виконавцям сучасності.

Ключові слова: фортепіанні твори В. Барвінського, виконавська традиція, лінії спадкоємності, інтерпретація.

Творчість Василя Барвінського для фортепіано має певні сформовані виконавські традиції, оскільки історія інтерпретацій його творів є доволі тривалою і багатою на вагомі імена – від авторських виконань, виступів його учнів до видатних піаністів сучасності. Дослідження формування виконавської традиції є важливим чинником, на підставі якого випрацьовуються підходи до пошуку власних інтерпретаційних моделей виконавцями сьогодення, особливо в наш час, коли українська музична культура отримала особливі умови для презентації себе світові.

Уявлення про підхід до прочитання творів В. Барвінського можна частково сформулювати на підставі рецензій на концерти автора та його сучасників, однак особливу цінність мають зафіксовані професійні аудіозаписи музикантів високого фахового і мистецького рівня.

Суто виконавським аспектам фортепіанної спадщини В. Барвінського та її аудіофіксації послідовну увагу приділяли Н. Кашкадамова [1; 2], Г. Карась [3], Л. Шевчук-Назар [4], М. Черепанин [5], Ю. Осьмачко [6], проте ці автори часто обмежувались певними часовими рамками, що було пов'язано з увагою до окремих історико-

культурних періодів досліджень. Метою даної статті є спроба простежити всю історію виконань фортепіанних творів композитора у культурному просторі Львова від перших відомих згадок до сьогодення.

Першим інтерпретатором фортепіанних творів був сам В. Барвінський. Після успішного навчання у Львові (консерваторія Галицького музичного товариства, клас В. Курца) композитор вступає до Празької консерваторії (майстер-курс фортепіано І. Гольфельда і клас композиції В. Новака) та на філософський факультет Празького університету (слухав лекції З. Неєдли), де і відбулися його перші успішні виступи з виконанням власних творів. У 1915 році музикант приїхав до Львова, щоб очолити роботу Вищого музичного інституту і хору «Боян». Тут композитор продовжив популяризувати власні твори: зокрема, 11 червня 1916 року на концерті з нагоди посвяти власної будівлі Музичного товариства ім. М. Лисенка виконав прелюдії g-moll, c-moll та «Серенаду»; 9 травня 1918 року прозвучали три прелюдії (e-moll, Пастораль і Хорал); 17 січня 1920 року – Серенада і 3 ч. з «Української сюїти»; 17 червня в концертній програмі М. Масляка відбулась автор-

ська прем'єра циклу «Шість фортепіанних мініатюр на українські мотиви» (її автор повторив у збірній програмі у жовтні); в травні 1922 року в спільному концерті з Анною Крушельницькою були виконані «Пісня» та «Серенада».

Про одне з перших не авторських виконань композицій В. Барвінського читаємо у 1924 році: у травневому концерті Тараса Шухевича і Михайла Масляка піаніст виконав «Лірницьку пісню» і «Прелюдію» [7, с. 3], у вересні того ж року в програмі Володимири Божейко, яка дала концерт із нагоди завершення навчання в Берліні, прозвучала Прелюдія *Fis-dur*. Вона виконала її і у 1925 р. в концерті пам'яті Т. Шевченка у Празі. До цього ж переліку слід віднести виконання творів митця Софією Дністрянською у Відні та Чехословаччині.

4 лютого 1925 р. одна з прелюдій увійшла до програми Любки Колесси [8, с. 2.]. У вересні 1927 року в концерті до 100-річчя української національної пісні поряд із виступами хорів та струнного квартету Т. Шухевич знову виконав низку творів В. Барвінського [9, с. 8]; твори композитора були і в студентських програмах племінника Т. Шухевича – Романа Шухевича. У 1929 році Нестор Нижанківський у концерті до п'ятдесятиліття заснування газети «Діло» здійснив перше виконання твору В. Барвінського «Листок до альбому» *c-moll*, наступного року цей же твір прозвучав у програмі до 25-річчя товариства «Взаємна поміч Українському вчителюству».

У сольному концерті Галі Левицької, який відбувся 30 березня 1931 р., вперше у Львові був виконаний тричастинний цикл «Любов» В. Барвінського (твір вийшов друком у видавництві «Universal Edition» у 1926 р.) [10, с. 4]. Однією з важливих сфер творчості композитора було створення дитячого педагогічного репертуару. З цього погляду покажемо спеціальний музичний вечір 5 квітня 1936 р. у малій залі Музичного товариства ім. М. Лисенка, приурочений до демонстрації фортепіанних композицій Н. Нижанківського та В. Барвінського для дітей і молоді у виконанні Я. К. Барвінської з коментарями Галини Левицької.

Велику роль у популяризації фортепіанних творів В. Барвінського у 30–40-х роках ХХ ст. відіграв його учень, талановитий український піаніст Роман Савицький. Безмежно шануючи свого вчителя, Савицький усвідомлено зробив популяризацію його творів важливим розділом своєї концертної діяльності. Свій випуск із піаністичного майстер-курсу у В. Курца в Празькій консерваторії Р. Савицький відзначив сольним концертом у Львові 6 вересня 1932 р., до програми якого уві-

йшли прелюдії *e-moll* та *Fis-dur* В. Барвінського; ці ж твори прозвучали в ювілейному Шевченківському вечорі до 120-х роковин народження Кобзаря 1934 року, доповнені ще й «Маршем на лемківські теми» [11, с. 5.]. Прелюдію *e-moll* та «Лемківський марш» В. Барвінського Р. Савицький виконував у концерті з нагоди відвідин ВМІЛ Беллою Бартоком у грудні 1936 року. Після виконання «Лемківського маршу» славетний гість зазначив, що схожа тема поширена також і в Угорщині. 10 грудня 1938 року – у ювілейний для В. Барвінського рік – піаніст виступив із монографічною програмою з творів композитора. Вона включала Прелюдії *e-moll*, *Fis-dur*, *g-moll*, *b-moll*, *c-moll*, цикли «Українська сюїта» («Прелюдія», «Скерцо», «Марш», «Фуга»), «Шість мініатюр на українські народні теми» («Колискова», «Український танок», «Лірницька пісня», «Гумореска», «Думка», «Марш») та «Пісня – Серенада – Імпровізація». «Хоча й фортепіанові твори В. Барвінського становлять квантитативно одну з головних частин його творчості і дають піаністові доволі значний матеріал до вибору, і хоч це вдячний репертуар для наших піаністів (від абсолютів Інституту до Любки Колесси включно), проте ця обставина утруднювала трохи завдання одному виконавцеві одного фортепіанового композитора на однім вечорі... Але незважаючи на все те, піаніст вийшов переможно, представивши творчість ювілята гідно. Особливо мусимо бути йому вдячні за виконання в цілості прекрасної і трудної, і рідко виконуваної “Суїти” композитора», – писав Станіслав Людкевич щодо грудневого виступу піаніста [12, с. 9]. Саме Р. Савицький був першим солістом-виконавцем Концерту *фа-мінор* для фортепіано з оркестром В. Барвінського у тому ж ювілейному для композитора році. Із цим твором піаніст виступав не лише у Львові, а й у багатьох містах Галичини, а у радянський період – у містах Наддніпрянської України. Зокрема, 3 квітня 1940 року він виконував його в студії Київського радіо у супроводі оркестру Київського радіо. Савицький також обрав твори В. Барвінського і для програми концерту, який відбувся у рамках з'їзду композиторів у Москві 29 березня 1940 року у Великій залі консерваторії, де виконав Фортепіанний секстет В. Барвінського (фортепіанну партію), а також п'ять фортепіанних «мініатюр» та цикл фортепіанних прелюдій. Завдяки Р. Савицькому твори композитора регулярно звучали і в програмах Львівського радіо, адже Савицький був одним із небагатьох українських піаністів Галичини, хто співпрацював з радіо у 30-х – на початку 40-х років.

До поширення фортепіанної творчості В. Барвінського серед слухачів значно долучилася ще одна учениця митця – Дарія Гординська-Каранович. 4 лютого 1938 року у благодійному речиталі, прибуток від якого був призначений Українському Комітетові допомоги безробітним при Товаристві «Сила», піаністка виступила з програмою першовиконань у Галичині низки творів українських композиторів, серед яких – «Українська Сюїта» В. Барвінського [13, с. 8.].

Надалі усі піаністи, які з певних причин змушені були залишити батьківщину (чи то через життєві обставини, чи то через прихід радянської влади), популяризували творчість В. Барвінського за межами України – в країнах Європи, США, Канади та у власній педагогічній практиці. Це Нестор Нижанківський, Любка Колесса, Роман Савицький, Дарія Гординська-Каранович, Марта Кравців-Барабаш, Любомир Горницький, Зіновій Лисько, Антін Рудницький, Северин Сапрун-молодший, Богдан Лончина, Богдан Перфецький, Галя Клим, Ольга Чипак.

Дарія Гординська-Каранович виконувала композиції свого вчителя як в Австрії (наприклад, 18 квітня 1947 року вона виконала прелюдію та скерцо з «Української сюїти» в Mozarteum Wiener Saal у Зальцбургу), так і в Америці, концертуючи різними штатами. Протягом сезону 1963–1964 рр. Д. Каранович здійснила особливе концертне турне для вшанування пам'яті свого вчителя – відвідала вісім міст США й Канади (в т. ч. Нью-Йорк, Філадельфію, Детройт, Чикаго та Торонто) з монографічною програмою творів композитора. У концертах прозвучали цикл з «Шести мініатюр», «Українська сюїта» та 5 Прелюдій; її виступам передували вступні анотації З. Лиська та В. Витвицького [3, с. 42; 4].

У 1950–1952 роках Р. Савицький дав три концерти у престижній музичній школі Settlement Music School у Філадельфії, де, окрім інших творів, виконав прелюдії Барвінського, «Листок з альбому» та «Лірницьку пісню» (з «Мініатюр»). Слухачами концертів були переважно викладачі та студенти цього закладу.

Всесвітньо відома піаністка Любка Колесса зберегла у своєму репертуарі «Шість мініатюр на українські народні теми». Вона виконала дві з них 9 березня 1934 року в Головній бібліотеці Праги, отримавши чудові відгуки у пресі; зіграла дві прелюдії Барвінського у ратуші Нью-Йорка 18 квітня 1943 року (що вважається першим виконанням у США). І, звісно, ми не можемо не згадати знаменитий виступ піаністки в одній із перших програм на телебаченні в Лондоні 21 травня 1937 року, в якому

вона презентувала світові саме українську музику – твори В. Барвінського та Н. Нижанківського [4].

З огляду на взірці збережених аудіозаписів, звернемо увагу на постать піаніста, представника української діаспори Любомира Горницького. Ігор Соневицький писав про нього: «Гри на фортепіані Л. Горницький почав учитися на одинадцятomu році життя, ...вже 13-літнім хлопцем виступав на шевченківському концерті в Самборі» [14, с. 4]. Любомир Горницький від 1938 р. навчався у Самбірській філії Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, яку очолював учень В. Барвінського Роман Савицький. Після еміграції до Мюнхену закінчив музичну Державну вищу школу музики (Staatliche Hochschule für Musik, 1950; кл. фортепіано Розалії Шмідт, Йозефа Пембаура-молодшого / Joseph Pembraur), після закінчення якої вдосконалювався під керівництвом професора Мадридської консерваторії Томаса Андраде де Сільва та в М. Фенінгера в Парижі. Провадив інтенсивну гастрольно-концертну діяльність у багатьох країнах, до його обширного репертуару входили твори М. Лисенка, В. Барвінського, Н. Нижанківського, В. Косенка, Л. Ревуцького, В. Довженка та інших українських митців. Д. Гординська-Каранович зазначала, що він серйозна, оригінальна, сильна духом мистецька індивідуальність [15, с. 4]. Займався педагогічною діяльністю в Німеччині (Мюнхен-Фрайман, Міттенвальд), далі – в Мадриді, викладаючи у власній музичній студії (1954–1964 рр.), а після переїзду до США – в університеті в Лонг-Айленді (від 1965) та Українському музичному інституті в Нью-Йорку, де згодом обійняв посаду віце-президента [15, с. 4]. У програми його учнів також постійно входили твори українських композиторів, зокрема В. Барвінського.

В архівних фондах Українського Вільного Університету в Мюнхені збереглися аудіозаписи творів митця у виконанні Л. Горницького, докладно охарактеризовані в статті М. Черепанина: «Музика В. Барвінського у аудіо-звуковій колекції зазначеної інституції представлена інтерпретаційними варіантами піаніста Любомира Горницького, а саме фортепіанними п'єсами з циклів: “Шість мініатюр на українські теми”, “Прелюдії”, “Пісня. Серенада. Імпровізація”» [5, с. 121]. Піаніст записав чотири п'єси з циклу «Шість мініатюр» («Заколисна пісня», «Український танок», «Лірницька пісня» та «Гумореска»), чотири прелюдії – e-moll, fis-dur, g-moll і b-moll, а також Пісню та Імпровізацію з останнього циклу.

У 1923 році В. Барвінський познайомився з видатним піаністом і педагогом Лео Сиротою,

з яким працював у приватному Львівському музичному інституті Анни Нементовської (після 1931 року заклад отримав назву Музична консерваторія ім. К. Шимановського). Очевидно, творчість композитора зацікавила видатного піаніста, оскільки згодом Лео Сирота виконував твори В. Барвінського в країнах Європи, США, а також у Японії, де він тривалий час викладав. Завдяки його протекції твори композитора у 1925 році вийшли в авторитетному австрійському видавництві Universal Edition, а одна з мініатюр («Український танок») у 1931 році була опублікована 28.11.2025 в Японії (Nakamura, Tokio) [3, с. 43].

Відомі численні зарубіжні радіотрансляції виконань фортепіанних композицій В. Барвінського. Так, на радіо Маямі (Флорида, США) 6 січня 1953 року відома піаністка та викладачка Наталі Клінквіч виконувала цикл «Колядки та щедрівки» для фортепіано. У 1959 році на канадському державному радіо CBC Люба Жук інтерпретувала цикл «Шість мініатюр», згодом цей цикл вона повторила також на Австрійському державному радіо у 1968 році. Для трансляції на радіо WNYC (Нью-Йорк, США) Флоренс Бокаріус зіграла прелюдії та «Мініатюри» Барвінського 31 травня 1975 року. Піаніст Роман Рудницький виконував цикл «Любов» та Пасторальну прелюдію. Учень Р. Савицького Юрій Олійник 27 червня 1982 року в Sherman and Clay Auditorium (Сакраменто) у програмі української музики виконав серію з п'яти прелюдій В. Барвінського [16, с. 5, 12].

До цього періоду належать також аудіозаписи, виконані або здійснені на замовлення представників діаспори. У 1985 році Д. Гординська-Каранович записала в Канаді грамплатівку з творами М. Лисенка, Л. Ревуцького, Н. Нижанківського та В. Барвінського (дві прелюдії, «Заколисна пісня», «Український танок», «Думка», «Лірницька пісня», «Гумореска»). У 1980-х роках на замовлення родини Наталі Пулюй-Барвінської німецький піаніст Міхаель Гріль записав на грамплатівку 4 прелюдії, «Шість мініатюр на українські теми», а згодом за підтримки української діаспори у США – Сонату та «Українську сюїту» композитора на магнітофонну касету.

Як бачимо, музика Барвінського в середовищі піаністів діаспори жила і звучала, приваблюючи виконавців навіть неукраїнського походження.

Тим часом, ситуація з виконанням фортепіанної спадщини композитора на його батьківщині була абсолютно іншою. Після арешту і заслання композитора більшість його творів були, як відомо, знищені і відкрито їх виконувати не нава-

жувався ніхто з піаністів. Навіть після реабілітації імені Барвінського у 1958 році серед піаністів тривалий час існував страх щодо виконання його музики. Як справедливо зазначає Н. Кашкадамова: «...у середині століття у виконавській долі цієї музики настала доба мовчання, зумовлена несправедливим переслідуванням митця і його творчості з боку радянських органів... усвідомлюючи важливість збереження спадщини майстра, львівські вчителі музики потай знайомили учнів із його творами й передавали звичай їхньої інтерпретації» [1]. До тих, хто своєю виконавською діяльністю найбільше долучився до відновлення виконавської традиції і формував її, консультуючись з автором, належать Марія Крушельницька, Олег Криштальський, Христина Мисюк, Оксана Попіль. Особливу цінність має діяльність Марії Крушельницької, яка не лише запропонувала слухачській аудиторії виконавськостайстерні і глибокі прочитання, але й у середині 1960-х років здійснила фондовий запис двох циклів («П'ять прелюдій» і «Шість мініатюр на українські народні теми») на Республіканському радіо в Києві. Н. Кашкадамова звертає увагу на «заслуги звукооператорів радіо – Леоніда Більчинського в Києві, Олени Онуфрів у Львові, які не тільки записували, а й зберегли ці унікальні виконання» [1].

Потужний поштовх до зацікавлення музикою Барвінського серед виконавців відбувся вже на новому етапі української історії – після здобуття Україною незалежності. Посприяли «поверненню із забуття» концертні прочитання нововіднайдених творів композитора, які довгий час вважалися втраченими. У 1993 році Олег Криштальський вперше в Україні виконав Сонату В. Барвінського, а двома роками пізніше Марія Крушельницька виконала його Концерт для фортепіано з оркестром у Львівській філармонії з подальшим туром у Київ, Тернопіль та Івано-Франківськ.

У 1999 році М. Крушельницька записала диск «Шедеври галицької фортепіанної музики», до якого увійшли композиції М. Колесси, С. Людкевича, Н. Нижанківського та В. Барвінського. Із творів останнього композитора – 5 прелюдій, «Думка», «Гумореска», а також Концерт для фортепіано, виконаний спільно з оркестром оперної студії Львівського вищого музичного інституту (тепер ЛНМА) ім. М. Лисенка (диригент – Ю. Луців).

Наступна генерація концертуючих піаністів та педагогів (Йожеф Ермін, Етелла Чуприк, Оксана Рапіта, Мирослав Драган) привнесла власні здобутки у виконавську традицію фортепіанної спад-

щини В. Барвінського. Серед них особливу увагу звернемо на діяльність Оксани Рапіти, про яку Л. Шевчук-Назар пише: «Героїнею ж цього річного виконання була відома українська піаністка, заслужена артистка України, чий потужний енергетичний заряд, життєлюбність, натхненність якнайкраще відповідали повнокровній і яскравій репрезентації твору. Оксана Рапіта (їй належить честь першовиконання трьох неопублікованих гіпервіртуозних прелюдій Барвінського) з властивим їй блиском і глибокою художньою проникливістю заекспонувала нове оптимістичне вирішення цієї шевченківської концепції... Оксана Рапіта – спадковий барвінськіанець, адже її педагог – професор Лідія Крих – похресниця композитора» [4]. У ювілейному для композитора 2018 році вона взяла участь у записі диску «Василь Барвінський. Вибране. Наталія Дитюк, Мирослав Драган, Оксана Рапіта», до якого увійшла програма, апробована на сценах Львова, Тернополя, Хмельницького, Івано-Франківська [2]. Сольну фортепіанну складову частину становлять вісім прелюдій у виконанні О. Рапіти, для яких вона обрала власний підхід на рівні трактування як окремої мініатюри, так і циклу в цілому.

Наступним поколінням піаністів – популяризаторів творчості В. Барвінського – є Віоліна Петриченко, Яромир Боженко, Леся Лемех, Роксоляна Підчеха, Ростислав Федина. Найбільш послідовно сфері фахового звукозапису українського фортепіанного мистецтва приділяє увагу Віоліна Петриченко – уродженка Запоріжжя. Вона здобула фахову освіту в Київській національній академії ім. П. Чайковського, навчалася в університеті музики «Франц Ліст» м. Веймар (від 2007 року), Кельнській вищій школі музики і танцю (клас фортепіано проф. Якоба Льюїшнера), Університеті мистецтв Фолькванг м. Ессен (клас проф. Євгена Синайського) та численних майстер-курсах (Петера Нагі, Ференца Радоса, Джеффри Сванна, Євгена Сковороднікова, Бернда Гетцке, Конрада Ельзера, П'єра-Лорана Емара). Прагнення популяризувати практично невідому українську музику в країнах Європи спонукали виконавицю, окрім численних концертів-лекцій, звернутися ще й до звукозапису.

26 листопада 2017 року в Дзеркальній залі Львівського оперного театру Віоліна Петриченко провела презентацію диску «The Silenced Voice of Vasyl Barvinsky» («Мовчазний голос Василя Барвінського», Accelerando Musicproduktion, 2017). До нього увійшли цикли «Любов» і «Українська сюїта» та повний цикл з 8 прелюдій, доповнені анотаціями. Це був вже третій професій-

ний запис української музики, реалізований виконавицею. Перед цим піаністка записала в Німеччині альбоми творів О. Скрибіна та ранніх композицій В. Косенка, а також диск «Ukrainian Moods» («Українські настрої») з композиціями українських митців ХХ століття Л. Ревуцького, В. Косенка, М. Колесси, Ю. Шамо [17]. У 2023 році реалізовано альбом «Мрії – Українська Надія» з творами М. Лисенка, Я. Степового та Л. Ревуцького. Звернення до спадщини В. Барвінського в цьому переліку займає особливе місце, адже згідно зі спостереженнями Н. Кашкадамової, «інтерпретація творів Василя Барвінського довгі роки залишалася справою західноукраїнських музикантів, хоча окремі опуси виконували видатні київські піаністи Григорій Беклемішев, Рада Лисенко» [1].

Окрім випуску дисків, важливою формою поширення високопрофесійних інтерпретацій є записи, реалізовані для певних творчих проєктів і тематичних платформ. Одним із таких проєктів є «Ukrainian Live Classic» – заснований з ініціативи колективу Львівського органного залу мобільний застосунок з українською класичною музикою, де поширюються записи, ноти та анотації про композиторів. Для цього застосунку у Львівському органному залі записано Сонату та дві прелюдії В. Барвінського у виконанні Яромира Боженка, випускника класу професора Марії Крушельницької в ЛНМА ім. М. Лисенка, аспіранта Вищої мистецької школи в Ессені, переможця численних виконавських конкурсів (протягом 1992–2001 рр.), концертуючого піаніста, чия географія виступів охоплює Європу і Америку. У 2019 році піаністка Леся Лемех реалізувала проєкт «Melancolie. Lesia Lemech» під егідою «Steinway & sons», записавши твори Й. Брамса, Ф. Шопена, Н. Нижанківського, М. Колесси та В. Барвінського (цикл «Шість мініатюр на українські теми») із супровідними анотаціями-коментарями. Піаністка – випускниця ЛНМА ім. М. Лисенка (клас проф. Л. Крих), аспірантури ЛНМА (2014, класи професорів Лідії Крих та Ірини Чернової), учасниця майстер-класів Марії Крушельницької та Юрія Лисиченка. У 2015 році на стрімінгових платформах з'явився запис її концертного виступу у Львівській філармонії з виконанням циклу «Любов». Це й же цикл записала у 2023 році ще одна львівська піаністка Роксоляна Підчеха для альбому-релізу «Лисенко, Барвінський, Косенко» в рамках проєкту незалежного лейблу «Golka Records». Презентацію альбому було здійснено в Дзеркальній залі Львівської опери. Виконавиця – випускниця ЛНМА ім. М. В. Лисенка (клас проф. М. Драгана), аспі-

рантка ЛНУ ім. І. Франка, де займається дослідженням інтерпретації української музики ХХ ст.

У руслі загальних тенденцій відбулись і записи аспірантських концертів Ростислава Федина, випускника ЛНМА ім. М. Лисенка (клас заслуженої діячки мистецтв України, професорки Олени Пилатюк), учасника майстер-класів Кевіна Кеннера, Анджея Ясінського, Віри Носіної, Петра Палечного, Михайла Воскресенського, Лідії Грихоловни, Анджея Татарського, Акіко Ебі. Працюючи над аспірантським дослідженням і шукаючи власну оптимальну модель прочитання творів В. Барвінського, Р. Федина записав масштабну програму з творів композитора, до якої увійшли: Сюїта на українські теми, Соната, 5 прелюдій і фортепіанний цикл «Любов». А нещодавно – 30 квітня 2025 року – відбувся випускний концерт аспіранта Р. Федина, у програмі якого прозвучали три українські сонати композиторів першої третини ХХ ст. – В. Барвінського, Л. Ревуцького (Соната № 2) та Б. Лятошинського (Соната № 1).

Огляд історичного процесу формування виконавських традицій фортепіанної спадщини В. Барвінського демонструє нам сьогодні той факт, що

музика митця у тих культурних просторах, де мистецтво розвивалось вільно, без будь-яких штучних заборон, завжди залишалась популярною серед виконавців: так було у Галичині міжвоєнного періоду, потім, у другій половині ХХ ст., у мистецьких осередках української діаспори і, врешті, на зламі ХХ–ХХІ століть знову на Батьківщині митця. Помітною є спадкоємність виконавських традицій від педагогів до учнів у кількох поколіннях, як і прагнення домогтись високої майстерності у виконавстві через міжнародні складники фахової освіти. Це перегукується із самою творчістю Барвінського, яка поєднує в собі як національне начало, так і органічну співзвучність з європейськими мистецькими тенденціями того часу, а також вимогу високого професіоналізму, ерудиції, широти мислення для відповідного інтерпретування авторського тексту. Оригінальні інтерпретаторські моделі видатних піаністів різних поколінь (які навчалися чи консультувалися безпосередньо у автора, його учнів чи свідків їх виконань), зафіксовані у звукозаписах, надають безцінний матеріал для дослідження традиції і створюють підґрунтя для кристалізації власних шляхів молодим виконавцям сучасності.

Література

1. Кашкадамова Н. Звучить музика Василя Барвінського. *Музика*. 2018. 13.02. URL: <https://mus.art.co.ua/zvuchyt-muzyka-vasylya-barvinskoho/>
2. Кашкадамова Н. Нові компакт-диски. Василь Барвінський. Вибране. 9 прелюдій для фортепіано. Солоспіви. Виконавці: Наталія Дитюк – сопрано, Мирослав Драган – фортепіано, Оксана Рапіта – фортепіано; Львівська національна філармонія. *Українська музика*. 2019. № 1 (31). С. 122–125.
3. Карась Г. Збереження і популяризація творчої спадщини Василя Барвінського митцями українського зарубіжжя. *Українська музика : науковий часопис*. 2018. Ч. 4 (30). С. 36–46.
4. Назар-Шевчук Л. Статуси першості Василя Барвінського: світові винаходи та національні пописи. *Музика*. 2017. 17.03. URL: <https://mus.art.co.ua/ctatusy-pershosti-vasylya-barvinskoho-svitovi-vynahody-ta-natsionalni-popisy/>
5. Черепанин М. Звукозаписи композицій Василя Барвінського в архівних фондах Українського Вільного Університету (Мюнхен, Німеччина). *Актуальні питання гуманітарних наук*. Дрогобич, 2024. Випуск № 71. Том 3. С. 119–123.
6. Осмачко Ю. Любомир Горницький: штрихи до творчого портрета відомого галицького піаніста. *Література та культура Полісся* / відп. ред. і упоряд. Г. В. Самойленко. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2020. № 99. Серія «Історичні науки». № 13. С. 247–255.
7. Волошин М. З концертової салі. *Діло*. 1924. Ч. 107. 17.05. С. 3.
8. Барвінський В. Концерти Любки Колеси. *Діло*. 1925. Ч. 33. 14.02. С. 2.
9. Plohn A. Z sali koncertowej. Stólicie ukráínskiej piéśni narodowej. *Chwila*. 1927. № 3138. 15.12. S. 8.
10. [О. Н.] З музичного руху. Перед концертом п'яністки Галі Левицької-Крушельницької. *Діло*. 1931. Ч. 68. 27.03. С. 4.
11. Святочний концерт у 120-ті роковини народження Тараса Шевченка. *Діло*. 1934. Ч. 70. 17.03. С. 5.
12. Людкевич С. З концертової естради. Третій концерт із творів В. Барвінського. *Діло*. 1938. Ч. 280. 16.12. С. 9.
13. П'яністка Дарія Гординська-Каранович. *Діло*. 1938. Ч. 14. 22.01. С. 8.
14. Соневицький І. Піаніст Любомир Горницький (в 10-ту річницю смерті незабутнього Товариша). *Свобода*. 1980. Ч. 38. 16 лютого. С. 4.
15. Гординська-Каранович Д. Любомир Горницький (помертна згадка). *Свобода*. 1970. Ч. 6. 7 лютого. С. 4.
16. International aspects of Barvinsky [без підпису]. *The ukrainian weekly*. 1983. № 31. 31.07. PP. 5,12.
17. Шиманські-Гаєр Г. Ukrainian Moods: У світлому сумі – вся Україна. *Deutsche Welle*. 2015. 30.11. URL: <https://www.dw.com/uk/ukrainian-moods-%D1%83-%D0%BD%D1%96%D0%BC%D0%B5%D1%87%D1%87%D0%B8%D0%BD%D1%96-%D0%B2%D0%B8%D0%B9%D1%88%D0%BE%D0%B2-%D0%BA%D0%BE%D0%BC%D0%BF%D0%B0%D0%BA%D1%82-%D0%B4%D0%B8%D1%81%D0%BA-%D1%83%D0%BA%D1%80%D0%B0%D1%97%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D1%97-%D0%BA%D0%BB%D0%B0%D1%81%D0%B8%D0%BA%D0%B8/a-18884020>

18. Савицький-молодший Р. Маловідомі рецензії Василя Барвінського, Станіслава Людкевича і Антона Рудницького на перші концерти піаніста Романа Савицького у Львові. *Василь Барвінський і сучасна українська музична культура* / упор. В. Грабовський, Л. Філоненко, О. Німилевич. Дрогобич : Посвіт, 2012. С. 18.
19. Горницький Любомир. *Мала українська музична енциклопедія* / опрацював О. Залеський. Мюнхен : Дніпрова Хвиля. 1971. С. 29.

References

1. Kashkadamova, N. (2018). Zvuchyt muzyka Vasyliya Barvinskoho. [Music by Vasyl Barvinsky is heard]. *Muzyka*. 13.02. URL: <https://mus.art.co.ua/zvuchyt-muzyka-vasyliya-barvinskoho/> [in Ukrainian]
2. Kashkadamova, N. (2019). Novi kompakt-dysky. Vasyl Barvynskyi. Vybrane. 9 preludii dlia fortepiano. Solospivy. Vykonavtsi: Nataliia Dytiuk – soprano, Myroslav Dragan – fortepiano, Oksana Rapita – fortepiano. Lvivska natsionalna filarmoniiia [New CDs. Vasyl Barvinsky. Selected. 9 Preludes for Piano. Solos. Performers: Natalia Dytyuk – soprano, Myroslav Dragan – piano, Oksana Rapita – piano. Lviv National Philharmonic]. *Ukrainska muzyka*, 1 (31), pp. 122–125. [in Ukrainian]
3. Karas, H. (2018). Zberezhennia i popularyzatsiia tvorchoi spadshchyny Vasyliya Barvinskoho myttsiamy ukrainskoho zarubizhzhia [Preservation and popularization of the creative heritage of Vasyl Barvinsky by Ukrainian artists abroad]. *Ukrainska muzyka : naukovyi chasopys*, Ch. 4 (30), pp. 36–46. [in Ukrainian]
4. Nazar-Shevchuk, L. (2017). Ctatusy pershosti Vasyliya Barvinskoho: svitovi vynakhody ta natsionalni popysy [Vasyl Barvinsky's statuses of primacy: world inventions and national recipes]. *Muzyka*. 17.03. URL: <https://mus.art.co.ua/ctatusy-pershosti-vasyliya-barvinskoho-svitovi-vynakhody-ta-natsionalni-popysy/> [in Ukrainian].
5. Cherepanyn, M. (2024). Zvukozapysy kompozytsii Vasyliya Barvinskoho v arkhivnykh fondakh Ukrainskoho Vilnoho Universytetu (Miunkhen, Nimechchyna) [Sound recordings of compositions by Vasyl Barvinsky in the archival funds of the Ukrainian Free University (Munich, Germany)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Drohobych, Vyp. 71, T. 3, pp. 119–123. [in Ukrainian].
6. Osmachko, Yu. (2020). Liubomyr Hornytskyi: shtrykhy do tvorchoho portreta vidomoho halytskoho pianista [Lubomyr Hornytskyi: touches to the creative portrait of the famous Galician pianist]. *Literatura ta kultura Polissia*. Vidp. red. i uporiad. H. V. Samoilenko. Nizhyn : NDU im. M. Hoholia, 99. Seriia «Istorychni nauky», 13, pp. 247–255. [in Ukrainian].
7. Voloshyn, M. (1924). Z kontsertovoi sali [From the concert hall]. *Dilo*. Ch. 107. 17.05, P. 3. [in Ukrainian].
8. Barvynskyi, V. (1925). Kontserty Liubky Kolesy [Concerts of Lyubka Kolesa]. *Dilo*. Ch. 33. 14.02, P. 2. [in Ukrainian].
9. Plohn, A. (1927). Z sali koncertowej. Stóliecie ukraińskiej pieśni narodowej. [From the Concert Hall. A Century of Ukrainian National Song]. *Chwila*. 3138. 15.12, P. 8. [in Polish].
10. O. N. (1931). Z muzychnoho rukhu. Pered kontsertom pianistky Hali Levytskoi-Krushelnytskoi. [From the musical movement. Before the concert of pianist Hala Levytska-Krushelnytska]. *Dilo*. Ch. 68, 27.03, P. 4. [in Ukrainian].
11. Sviatochnyi kontsert u 120-ti rokovyny narodzhennia Tarasa Shevchenka. [Festive concert on the 120th anniversary of Taras Shevchenko's birth]. (1934). *Dilo*. Ch. 70, 17.03, P. 5. [in Ukrainian].
12. Liudkevych S. [S. L.]. (1938). Z kontsertovoi estrady. Tretii kontsert z tvoriv V. Barvinskoho. [From the concert stage. The third concert of works by V. Barvinsky]. *Dilo*. Ch. 280, 16.12, P. 9. [in Ukrainian].
13. Pianistka Dariia Hordynska-Karanovych (1938). [Pianist Daria Gordynska Karanovych]. *Dilo*. Ch. 14, 22.01. P. 8. [in Ukrainian].
14. Sonevytskyi, I. (1980). Piianist Liubomyr Hornytskyi (v 10-tu richnytsiu smerty nezabutnoho Tovarysha) [Pianist Lubomyr Gornytskyi (on the 10th anniversary of the death of the unforgettable Comrade)]. *Svoboda*. Ch. 38. 16 liutoho, P. 4. [in Ukrainian].
15. Hordynska-Karanovych, D. (1970). Liubomyr Hornytskyi (posmertna zghadka) [Lubomyr Hornytskyi (posthumous mention)]. *Svoboda*. Ch. 6. 7 liutoho, P. 4. [in Ukrainian].
16. International aspects of Barvinsky [without signature] (1983). *The ukrainian weekly*, 31.07, pp. 5, 12. [in English].
17. Shymanski-Gaier, H. (2015). Ukrainian Moods: U svitlomu sumi – vsia Ukraina. [Ukrainian Moods: In bright sadness – all of Ukraine]. *Deutsche Welle*. 30.11. Retrieved from: <https://www.dw.com/uk/ukrainian-moods> [in Ukrainian].
18. Savytskyi-molodshyi, R. (2012). Malovidomi retsenzii Vasyliya Barvinskoho, Stanislava Liudkevycha i Antona Rudnytskoho na pershi kontserty pianista Romana Savytskoho u Lvovi. [Little-known reviews by Vasyl Barvinsky, Stanislav Lyudkevych and Anton Rudnytskyi of the first concerts of pianist Roman Savytskyi in Lviv]. *Vasyl Barvynskyi i suchasna ukrainska muzychna kultura* / Upor. V. Hrabovskyi, L. Filonenko, O. Nimylovych. Drohobych : Posvit. P. 18. [in Ukrainian].
19. Hornytskyi Liubomyr (1971). [Hornytskyi Lubomyr]. *Mala ukrainska muzychna entsyklopediia* / opratsiuvav O. Zaleskyi. Miunkhen: Dniprova Khvyliia, P. 29. [in Ukrainian].

Fu Yuanyuan – Postgraduate Student at the Department of the Special Piano № 2, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko

V. Barvinsky's piano works in performance and recording

The study of the formation of the performing tradition is a very important factor on the basis of which approaches are developed to the search for their own interpretative models by contemporary performers, especially in our time, when Ukrainian musical culture has received special conditions for presentation to the world.

An idea of the approach to reading V. Barvinsky's works can be partially formed on the basis of reviews of concerts by the author and his contemporaries, however; recorded professional audio recordings of musicians of high professional and artistic level are of particular value. The purpose of this study is an attempt to form a perspective on the historical projection and tradition and lines of continuity in their performance.

An attempt to review the historical process of forming the foundations of performing traditions in the field of V. Barvinsky's piano works demonstrates their close relationship with the development and crystallization of professional professionalism in the musical culture of Galicia in the interwar period, the functioning of art centers in the leading centers of the Ukrainian diaspora, and the consistent struggle to restore his works in the repertoire of Ukrainian pianists after a long period of artificial stagnation. The continuity of performing priorities from teachers to students in several generations is noticeable, as is the desire to achieve high mastery in the field of interpretation through non-national components of professional education. This demonstrates a logical kinship with both the convincing national beginning of V. Barvinsky's work and the organic harmony of his creative intentions with European artistic achievements, the requirement of high professionalism, erudition, and breadth of thinking for the appropriate interpretation of the author's text. Original interpretive models of outstanding pianists of different generations (who studied or consulted directly with the author, his students, witnesses of their performances), recorded in sound recordings, provide invaluable material for studying the tradition and create a basis for crystallization of their own paths for young performers of today.

Key words: piano works of V. Barvinsky, performing tradition, lines of succession, interpretation.



Стаття надійшла до редколегії 22.09.2025

Стаття рекомендована до друку 28.10.2025

Опублікована 28.11.2025

УДК 785:78.071.1

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2025-54-12>

КАМЕРНО-ВОКАЛЬНА ТВОРЧИСТЬ ОЛЕНИ ІЛЬНИЦЬКОЇ: СЕМАНТИЧНИЙ АСПЕКТ

Олена Якимчук – кандидатка мистецтвознавства, доцентка, докторантка кафедри історії української музики та музичної фольклористики, Національна музична академія України імені П.І. Чайковського

<https://orcid.org/0000-0002-2276-6061>

Scopus-Author ID: 59394938300

Researcher ID: GRJ-5161-2022

У статті розглянуто семантичні особливості камерно-вокальних творів сучасної української композиторки Олени Ільницької. Встановлено, що, завдяки застосуванню сучасних виконавських прийомів, композиторка рішуче змінює не лише тембральні спектри людського голосу й інструментів, а й жанрові парадигми вокальної музики. Мета публікації полягає у виявленні семантичних особливостей камерно-вокальних творів О. Ільницької. Методологію становлять теоретичний, інтерпретологічний, компаративний, комплексний, а також метод узагальнення, поєднання яких дає змогу реалізувати мету статті. Наукова новизна полягає в тому, що у статті вперше проаналізовані камерно-вокальні твори О. Ільницької у семантичному аспекті. Як висновок, до вокальних творів О. Ільницька ретельно добирає тексти. Композиторка надає перевагу канонічним, текстам В. Стуса. У духовних піснеспівах авторка продовжує традиції православного й католицького літургійного співу. Поєднання розспівів, мелізматики, речитації із сучасними виконавськими прийомами посилює внутрішню експресію канонічного тексту. Характерною рисою камерно-вокальних творів є поглиблення семантичного поля поетичного тексту в онтологічному контексті. Композиторка відтворює в музиці напружені психологічні стани – зневіру, розпач, спустошення. Цьому сприяє поєднання різних виконавських прийомів. Так, у вокальних партіях поєднуються спів, шепіт, декламація, видихи, проспівування по складах, окремих приголосних, форшлаги, glissando. У фортепіанній партії присутня гра на клавіатурі й струнах. У віолончельній – sultasto, sul ponticello, glissando, pizzicato, ricochet, vibrato, тремоло, флажолети. Усі зазначені прийоми спрямовані на розширення тембральної палітри інструментів і людського голосу. У будь-якому технічному прийомі партитури композиторка яскраво демонструє глибоке розуміння поетичного слова, що змушує слухача знаходити філософсько-екзистенційні сенси в її творах.

Ключові слова: творчість Олени Ільницької, камерно-вокальна музика, камерно-вокальна музика Олени Ільницької, сучасна українська вокальна музика.

Вступ. Камерно-вокальна музика є традиційним жанром у творчості українських композиторів і важливим складником української музичної культури. У вокальних мініатюрах яскраво проявлені художні образи, сфера особистих переживань, інтонації національної музичної мови. Найбільшої популярності серед композиторів як поетичного першоджерела зазнала лірика Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки, Ліни Костенко.

Творчість сучасної української композиторки *Олени Володимирівни Ільницької* (1977) вирізняється рішучими змінами традиційних жанрів. У камерно-вокальних творах проявились риси її стилю – розширення тембрального спектру людського голосу й інструментів; увага до дрібниць, детальне опрацювання фактури; зосередженість на настрої ліричного героя, висвітлення його граничного стану (відчаю, спустошення, зневіри). Сонорні експерименти композиторки, що полягають у поєднанні традиційних і сучасних виконавських прийомів, змінюють звичне уявлення про

камерно-вокальний твір, разом із тим підкреслюють жанрові особливості піснеспіву як виразника внутрішнього світу авторки.

Наукова новизна: у статті вперше проаналізовані камерно-вокальні твори О. Ільницької.

Мета статті – дослідити семантичні особливості камерно-вокальних творів О. Ільницької, виявити взаємодію поетичного і музичного тексту, їхні глибинні сенси.

Аналіз досліджень. Камерно-вокальна музика українських композиторів традиційно є об'єктом досліджень вітчизняних музикознавців. Автори вивчають особливості прочитання композиторами жанру вокального циклу (О. Григор'єва [1], Т. Мартинюк [2]), музичної реалізації поетичного слова у камерно-вокальних творах (У. Граб [3], Л. Кияновська [4]), синтезу поезії і музики (О. Німилович [5]).

До джерел вивчення творчості О. Ільницької належать наукові статті про ноктюрни для фортепіано [6], хори для дітей [7] та інтерв'ю, проведені музикознавицями з композиторкою й опу-

бліковані на сторінках музичних інтернет-видань [8; 9]. Останні є важливим матеріалом для розуміння авторських інтенцій і відображають критичний погляд фахівців на її творчість. Вивчення камерно-вокального жанру композиторки є логічним продовженням студій композиторського доробку О. Ільницької.

Результати. Творчі здобутки сучасної української композиторки О. Ільницької представлені різними жанрами: симфонічною, камерною, вокально-хоровою музикою для різних складів, творами для дітей, обробками українських народних пісень тощо. Кожен із них вирізняється філософським заглибленням, осмисленням глобальних викликів сьогодення.

Попри перевагу симфонічної і камерно-інструментальної музики, О. Ільницьку цікавить вокально-хорова. Вона віддає перевагу канонічним, народним текстам, поезії В. Стуса. О. Ільницька є авторкою духовних піснеспівів (Псалом 61 «Вислухай, Боже, благання моє» для мішаного хору (2010), Псалом 12 «Доки, Господи?» (2025) для вокального секстету, “Agnus Dei” для мецо-сопрано, віолончелі та фортепіано (2023), “Stabat Mater” для мецо-сопрано, гобоя і фортепіано (2023)), “Clouds in the sky” (2020–2021) для сопрано, скрипки, віолончелі та фортепіано, низки творів на поезію В. Стуса, обробок українських народних пісень для голосу з фортепіано, хорів для дітей тощо.

У камерно-вокальних творах яскраво проявилась схильність О. Ільницької до глобального мислення, адже кожному лексему композиторка обмірковує в онтологічному, історичному, культурологічному контекстах. У першому-ліпшому піснеспіві для слухача відкриваються не лише яскраві художні образи, а й філософський вимір її музики.

У статті розглянемо камерно-вокальні твори на канонічні тексти (Псалом 12 «Доки, Господи?» для вокального секстету, “Agnus Dei” для мецо-сопрано, віолончелі і фортепіано), вокальний цикл на поезію В. Стуса «Сам на сам», які яскраво демонструють означені вище позиції.

Лірика В. Стуса привертає увагу О. Ільницької у різні періоди життя. На його поезію композиторкою написані два солоспіви («Як моторошний сон ці дні і ночі», «Господи, гніву пречистого») для голосу і фортепіано (1996), камерна кантата «Деперсоналізація душі» для сопрано і струнного квартету (2002), цикл «Сам на сам» для мецо-сопрано, віолончелі і фортепіано (2024). Звернення до лірики В. Стуса є ознакою її визначеної громадянської позиції, філософської осмис-

леності буття. Глибоке розуміння поезії «лицаря духу» відчутне у вокальному циклі «Сам на сам»¹.

О. Ільницька об'єднала п'ять поезій зі збірки В. Стуса «Веселий цвинтар»: «Попереду нарешті порожнеча», «Сто дзеркал спрямовано на мене», «То все не так», «Змагай, знеможений життям», «Так явно світ тобі належать став» [10]. Це третя за хронологією збірка поета (1968–1970), яка побачила світ 1970 р. у накладі 12 екземплярів, що призначались для найближчого оточення автора.

Ю. Шевельов (Ю. Шерех) визначив дві характерні стильові манери В. Стуса: експресіонізм з його емоційністю й загостренням почуттів і сюрреалізм, пов'язаний з «депоетизацією або поетизацією позірно непоетичного фантазмагорійного зображення життя [11, с. 123].

Основною ідеєю циклу «Сам на сам» є відображення шляху людини від внутрішньої та боротьби із зовнішнім світом до духовного переродження й катарсису. Рух від земного, матеріального до небесного, духовного, закладений у поетичному тексті, реалізований у музиці, яка ще більше посилює його сенси.

У всіх солоспівах і віолончельній інтерлюдії композиторка застосовує нетрадиційні прийоми звуковидобування, які виразно демонструють семантику художнього образу. Так, у вокальній партії поєднуються спів, розмова, шепіт. Партія віолончелі рясніє позначками *collegno*, *molto sultasto*, *sul ponticello*, *glissando*, *glissando lento*. У фортепіанній – присутні прийоми гри на клавіатурі й струнах. Нетрадиційні прийоми звуковидобування спрямовані на пошук композиторкою нових тембральних можливостей людського голосу й інструментів.

У першому солоспіві «Попереду нарешті порожнеча» виразно змальовані самотність, беззахисність людини. Порожнеча очікувана для ліричного героя, а життя він ототожнює зі смертю. Спустошеність позначена різними виконавськими прийомами. Так, солістка пошепки промовляє першу (Попереду нарешті порожнеча) й останню (і помреши) фрази. Розмовою озвучені повідомлення слухачу основного змісту промовленого. Спів відбувається у фразах із широкими інтервалами, довгими тривалостями, *glissando*, що посилює семантику проспіваного слова: *вічність* (часова характеристика), *а білий світ... розлився безбереговою водою* (простір). У прийомі *staccato*, що створює ефект строка-

¹ Запис виступу можна подивитись у відео: https://www.youtube.com/watch?v=Ft5hX-1BYrQ&list=PLsJZF0cNtXZoCKj5lRQbnCMx_cvWCOWNe&index=22&t=1639s

тості, О. Ільницька іронізує разом з В. Стусом. Віолончель дублює інтонації вокальної партії, що привертає увагу слухача до поетичного тексту. Остинатна формула фортепіано створює стабільний фон для розвитку музичних подій у вокальній і віолончельній партіях.

У солоспіві «Сто дзеркал» відображений політичний підтекст. Від всевидючого ока тоталітарної машини важко схватись навіть у самому собі. Страх і боязнь, що хтось заглядає через спину, виразно реалізовані в музиці: вокалістка пошепки промовляє фрази «Справді – тут?», «Таки не тут»; проспівує слова по складах, відокремлює приголосні (Сто дзе-рка-д, а де ж ти є? До-щ). Перші швидкі й різкі акорди *arpeggiato* в партії фортепіано асоціюються з образом тоталітарної системи, подальше *martellato* посилює таку риторичку. Промовляння останніх лексем (*і живий, і мрець*) узагальнює зміст другого солоспіву й підкреслює основний мотив – між життям і смертю – поетичної збірки В. Стуса і вокального циклу О. Ільницької.

У третьому солоспіві «То все не так» змінюється психологічний стан ліричного героя: він приймає долю такою, яка вона є. Його апатичний настрій переданий *glissando* на флажолетах у віолончелі з авторською позначкою *apatico* й низхідними *glissando* на кожному тоні в партії солістки. Меланхолійну ауру солоспіву посилює довільний темп, позбавлений чіткого метру. Остання фраза «то так судилося...», промовлена солісткою, стає висновком – прийняття героєм виклику долі.

Інтерлюдія віолончельна надає слухачу можливість осмислити те, що вже прозвучало, й те, що буде промовлене.

«Змагай, знеможений життям» – це філософсько-алегорична поезія. Поклик поета до самобицтва асоціюється з викликом суспільству, відмовою від рабської ідеології. Четвертий солоспів складається з двох контрастних розділів: заклик до боротьби і алюзії на інший уявний світ. Партія фортепіано, що починається енергійними короткими пасажами у низькому регістрі, надає імпульс першому динамічному розділу солоспіву. Швидкі тривалості, *glissando*, синкопи, пунктирний ритм у партіях виконавців створюють бурхливе мовлення із закликом до протистояння. З-поміж лексем поетичного тексту композиторка найчастіше повторює дієслово в наказовій формі «змагай» як закликом до активних дій. У другому розділі «де жовті сходяться леви» музика змінюється – в ній відчувається алюзія на інше життя. З холодної жорстокої реальності ми переносимось в казковий світ сновидінь.

У солоспіві «Так явно світ тобі належать став» музика змальовує перебування героя за межею, в іншому світі. У глобальному сенсі перші дві фрази являють собою висхідний рух – фігуру анабазис, яку ототожнюють із духовним просвітленням, рухом душі до Бога. Отже, основну стусівську ідею композиторка заклала на початку солоспіву, створюючи передумову для її розвитку. Ідея просвітлення реалізується в прийомах вокальної партії: *brumendo*, вокалізі, фігураціях, трелях імпровізаційного характеру, шепоті, розмові. Партії віолончелі, фортепіано побудовані на чергуванні окремих тонів та співзвуч. Завершальна фраза «розтань рососою димною між трав» звучить по складах, через паузи, що нагадує розтанання роси.

До вокального циклу О. Ільницька обрала поезії, суголосні її внутрішньому світу. Солоспіву посилюють семантичне поле не лише обраних віршів, а й усієї збірки В. Стуса «Веселий цвинтар».

Філософсько-релігійний зміст, декларування важливих життєвих настанов у текстах псалмів спричинили інтерес композиторів до Псалтиря. Усупереч канонічності, композиторська практика презентує жанрове різноманіття творів на псалмові тексти. Ламентозний Псалом 12 «Доки, Господи?» став найпопулярнішим у композиторській творчості. Він отримав музичне втілення в опусах А. Веделя, О. Імаметдінової, М. Скорика, В. Тиможинського, Р. Толмачова, О. Яковчука церковнослов'янською мовою, в перекладі І. Огієнка (митрополита Іларіона), художньому переспіві Т. Шевченка.

Для української псалмової композиторської творчості традиційним залишається жанр хороваго акапельного співу. Псалом 12 «Доки, Господи?» О. Ільницької демонструє відхід від традиції – він написаний для вокального секстетету, що посилює його ламентозний, інтимний характер.

Твір постав на замовлення фонду Pro Musica Viva Foundation. Його світова прем'єра відбулась 9 вересня 2025 р. у концерті фестивалю «Дні української музики у Варшаві» у виконанні вокального секстетету proMODERN Варшавської філармонії². У своєму дописі про згаданий концерт польський композитор Єжи Корновіч поділився враженням від почутої музики. Він засвідчив, що в Псалмі О. Ільницької відчутна традиція літургійного православного співу, зокрема наявність розспівів і мелізматики, яку композиторка значно переосмислила. Окрім цього, авторка тонко опе-

² Запис концерту можна подивитись у відео https://www.youtube.com/watch?v=d_OJyOzQues

рує часом, створює неперевершену звукову палітру [12].

Піснеспів складається з трьох розділів, наслідуючи структуру першоджерела: перший охоплює перший і другий вірші, другий – третій і четвертий, третій – п'ятий і шостий. Композиторка використала увесь текст у перекладі І. Огієнка³, без скорочень, зберігаючи відповідність музичної структури віршам канонічного тексту. Строфічна форма, в якій збігається побудова музичного й вербального текстів, є характерною для давніх канонічних піснеспівів.

О. Ільницька наслідує емоційно-змістову структуру поетичного тексту. Перший розділ являє собою *питання* людини до Бога «Доки, Господи?», що повторюється чотири рази. Стримана й сповнена болі молитва «Доки, Господи, будеш мене забувати назавжди?» лунає на фоні монотонного речитативу в партіях баритона й баса. Мелодична лінія наповнена трелями, форшлагами, *glissando*. У стилізовому вимірі композиторка продовжує православну літургійну традицію, якій притаманні розспів, наявність мелізматики, речитація, посилюючи її засобами сучасної музичної мови. Так, вокальну партитуру становлять короткі речитативні репліки «Доки, Господи?», що підкреслюють семантичне поле поетичного тексту – відчуття віддаленості людини від Бога; короткі мотиви на *brumendo*; поодинокі склади з повітрям (*za...*); фрази, промовлені пошепки (*обличчя своє*). Таке поєднання традиційних і сучасних прийомів виконання посилює внутрішню експресію першого вірша – риторичного питання людини до Бога (Доки, Господи?).

Музика другого вірша (*Як довго я буду складати в душі своїй болі*) створює тривимірне звучання. У партитурі чергується речитація довгих фраз з короткими мотивами-спалахами, що набуває рис храмової сонористики. Смисловими постають питання, виокремлені композиторкою з тексту, що посилюють семантику першого роз-

ділу Псалма – *Доки, Господи? Як довго?* – благання мучеників усіх часів.

У другому розділі характер риторики змінюється. Вона має певні паралелі з Новим Заповітом: «Доки, Владико святий і правдивий, не судиш і не мстиш за кров нашу?» (Од. 6:9–10) [13]. Музичне й вербальне мовлення являє собою *відчайдушне моління*. З-поміж інших ламентозних псалмів Псалом 12 «Доки, Господи?» позначений внутрішнім напруженням, концентрацією благальних мотивів, відважним закликком людини про допомогу Всевишнього. Така емоційна відозва реалізована композиторкою в структурній цілісності. На відміну від першого розділу, вірші якого склалися з окремих музичних фраз, другий є монолітною музичною будовою. Бурхливість реалізується ускладненням вокальної техніки – ритмічними формулами (тріолі, квінтолі, секстолі), форшлагами на ч. 8; цілісність – у комплементарності ритмі, більш швидкому темпі. Моління посилюються півтоновими оспівуваннями, сповзаннями, маркуванням останніх приголосних наприкінці фраз (*о, Господи, Боже мій; як я захитаюсь; щоб мій неприятель не сказав*).

У третьому розділі настає просвітлення. Авторська вказівка *like a ray of light* підкреслює оптимістичне завершення псалма. Семантика п'ятого вірша «Я надію на милість Твою покладаю» повертає риторику до світлого тону висловлювання. Псалмоспівець, молячись, вже передбачає, що його молитва буде почутою (я хочу бути з Тобою, без Тебе моє життя не відбувається). Характерний для композиторки оптимістичний фінал свідчить про важливість надії на Бога, особливо в часи випробувань. У цьому полягає найважливіший сенс, закладений у передостанньому вірші.

Просвітлення відбувається в контексті хоро-вого письма. Партитура складається з трьох музичних лексем: речитації на одному тоні (я надію на милість Твою покладаю; моє серце радіє спасінням Твоїм); трелеподібних мотивів на *brumendo*; буквальных імітацій (я буду співати Господеві) між партіями сопрано й тенора. Воно позначене поступовим висхідним рухом: кожна наступна фраза третього розділу звучить на півтону вище, уособлюючи очищення людини на шляху до Бога від земного до небесного.

Оптимістичний фінал є характерним драматургічним прийомом О. Ільницької. Він присутній у вокальному циклі на поезію В. Стуса «Сам на сам», симфонічному творі «До Перемоги». Попри різну жанрову належність, у всіх опусах стає помітним рух до Світла, адже авторка створює такий світ, в якому хоче жити.

³ Для диригента хору. Псалом Давидів 12.

¹ Доки, Господи, будеш мене забувати назавжди, доки будеш ховати від мене обличчя Своє?

² Як довго я буду складати в душі своїй болі, у серці своїм щодня смуток? Як довго мій ворог підноситись буде над мене?

³ Зглянься, озвися до мене, о Господи, Боже мій! Просвітли мої очі, щоб на смерть не заснув я!

⁴ Щоб мій неприятель не сказав: Я його переміг! Щоб мої вороги не раділи, як я захитаюсь!

⁵ Я надію на милість Твою покладаю, моє серце радіє спасінням Твоїм!

⁶ Я буду співати Господеві, бо Він добродійство для мене вчинив...

Поряд із творами православної у переліку О. Ільницької присутні опуси католицької літургійної традиції. Серед них “*Stabat Mater*” для мецо-сопрано, гобоя і фортепіано (2023), “*Agnus Dei*” для мецо-сопрано, віолончелі і фортепіано (2023). Останній твір був написаний під час творчої резиденції в м. Бамберг (Німеччина), де прозвучав другого листопада 2023 р. у міжнародному будинку творчості Вілла Concordia у виконанні Олександри Турянської-Майє (мецо-сопрано), Клемента Майє (віолончель), Олени Ільницької (фортепіано)⁴. Саме в “*Agnus Dei*” найвиразніше виявилась схильність композиторки до глобального мислення. Розуміння сучасних подій авторка розглядає крізь призму історико-культурного контексту, тому омріяний мир у ньому виглядає ілюзорним. Отож, прохання про мир О. Ільницька спрямовує до Бога.

За стильовими прийомами “*Agnus Dei*” подібний до вокального циклу «Сам на сам» на слова В. Стуса, де композиторка активно послуговується різними виконавськими прийомами. Це не лише збагачує тембральні палітри інструментів і голосу співачки, а й яскраво розкриває глибокі сенси канонічного тексту, адже подія, яка закладена в короткому тексті піснеспіву, стала доленосною в історії людства. Так, у фортепіанній партії присутня гра із затиснутими струнами, удари й *glissando* по струнах. Віолончельна партія рясніє позначками *sultasto*, *sul ponticello*, *glissando*, *pizzicato*, *ricochet*, *vibrato*, тремоло, флажолети, натискання на струну різної сили інтенсивності. У партії солістки поєднується спів, шепіт, декламація, видихи, проспівування приголосних, форшлагі, *glissando*.

Піснеспів “*Agnus Dei*” є частиною Ординарію меси з проханням про милість і дарування миру. Як окремий твір “*Agnus Dei*” виходить за межі богослужбового контексту і набуває узагальненої семантики. В основу піснеспіву покладено вірш з Євангелія від Іоанна: «Оце Агнец Божий, що на себе гріх світу бере!» (Іо. 1:29) [13]. Такими були слова Іоанна Хрестителя, який вказав на Ісуса Христа.

У біблійному контексті агнець у Старому Заповіті був жертвою (твариною), яку приносили на заклання. У Новому Заповіті агнець є символом Ісуса Христа. Жертва Божого Сина стала довершенням усіх жертв Старого Заповіту. Підтвердження цієї тези знаходимо у посланні

Апостола Павла: «...тепер Він з’явився один раз на закінчення віків, щоб знищити гріх жертвою Самого Себе» (Євр. 9:26) [13]. У цьому контексті жертвна смерть Агнца Божого – Ісуса Христа – постає вирішальним моментом в історії людства: власною жертвою Син Божий переміг смерть, викупивши людство від гріха.

У богослужбовій символіці Агнец Божий є символом Христа, жертви Євхаристії. Молитва “*Agnus Dei*” є проханням про прощення й дарування миру. У широкому мистецькому розумінні піснеспів на цей канонічний текст є закликом до миру, а образ Агнца Божого – символом гуманності й людяності. В українській сучасній композиторській творчості звернення до тексту “*Agnus Dei*” стає актуальним у контексті молитовного прохання про мир.

Зазначені сенси є очевидними й лежать на поверхні будь-якого твору з такою назвою. Проте у власній музичній інтерпретації канонічного тексту О. Ільницька глобалізує ідею молитви, смирення, гріха, Агнца Божого як Спасителя. У такій глобалізації світ постає у тягlostі свого існування, де філософсько-риторичні питання людства залишаються, на жаль, без відповідей. Екзистенційні виклики сьогодення спричинили життєві стани людини – біль, розпач, зневіру, смуток, відчай, які сконцентровані в звуковій семіосфері піснеспіву.

Архітектоніка твору є досить чіткою. О. Ільницька зберегла структуру канонічного тексту. Піснеспів складається з трьох розділів (*Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis. / Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, miserere nobis. / Agnus Dei, qui tollis peccata mundi, dona nobis pacem*). Основними смисловими константами стають ритмічна, тембральна, артикуляційна палітри, драматизація музичних подій. Попри розмаїття виконавських прийомів, чинниками інтонаційної цілісності є спільні для всіх партій звуковисотні центри (тони), навколо яких вони розгортаються.

Для зображення лексем канонічного тексту О. Ільницька створила певні музично-інтонаційні формули, які змінюються в контексті драматургічного розвитку. Піснеспів починається з однієї ноти, яка певний час утримується в партіях усіх виконавців. Така риторика витривалості відтворює стан зневіреної людини, яка тримається з останніх сил, намагаючись переконати себе, що у неї все добре.

Agnus Dei qui tollis (Агнец Божий, що береш) виконує функцію рефрену. Тема щоразу починається з того самого звуку. Зберігаючи інтонаційну основу, розспіви солістки, фактура музичних партій поступово стають розлогішими,

⁴ Запис концерту можна подивитись у відео https://www.youtube.com/watch?v=CX_N3T-Vae4&list=PLsJZF0cNtXZ0cKj5lRQbnCMx_cvWCOWNe&index=14

посилюючи емоційне наповнення тематичного матеріалу. У третьому розділі *Agnus Dei* звучить уривчасто, промовляється по складах, що символізує розчарування через те, що неможливо нічого змінити.

Лексема *peccata Mundi* (гріхи світу) має різні виконавські прийоми. Перший раз складається враження, що її страшно вимовити. Страх промовити слово “*peccata*” О. Ільницька позначила дискретним музичним мовленням – по складах, з паузами, на *staccato*. Розуміння гріха як «порушення релігійно-моральних настанов, відступу від Божих заповідей» [14, с. 790] виявляється замалим для композиторки. Вона глобалізує його семантику до категорій зла, темних сил, що оповили людство. *Mundi* проспівується зовсім по-іншому. У ньому акумульовано увесь світ – від початку його існування й до самого кінця. Тому лексема звучить досить вагомо, що передано довгими тривалостями обох складів, значною підтримкою віолончелі на тремоло й остинатною формулою роялю в низькому регістрі. У другому розділі *peccata Mundi* інтонується експресивно, із загрозою. Зло тотально охопило людство. Форшлаги, стрибки на широкі інтервали у вокальній партії розхитують емоційну напругу, підтриману *glissando* по струнах низького регістру роялю, акцентами й *sf* у партії віолончелі. У третьому розділі лексема *peccata* втрачає вербальну й музичну інтонаційну виразність. Вона стає непомітною, латентною, поступово розповзаючись. О. Ільницька викриває її сенс у вигляді скоромовки (*peccata kataka*). Така музично-артикуляційна строкатість присутня у вокальному циклі «Сам на сам», де О. Ільницька використала подібні виконавські прийоми, викриваючи стусівську іронію. *Mundi* промовляється чітко, без інструментального супроводу, тому є помітним і виразним.

Лексема *miserere nobis* (помилуй нас) у першому розділі представлена швидкою речитацією, що повторюється 14 разів та ілюструє наполегливість молитви, визнання неможливості виправдатися власними силами. У другому – прохання про помилування інтонаційно подібне до *Agnus Dei*. Кількість повторів замінена на довге розпівування, що символізує безперервність молитви й значимість промовлених слів. У третьому розділі завершальна лексема *dona nobis pacem* (даруй нам мир) є смиренною молитвою-проханням про мир. У біблійному контексті мир означає не лише відсутність війни, а й гармонію, примирення з Богом. У богословському значенні прохання про мир має есхатологічний вимір. У О. Ільницької

воно є ірреальним. Людина не здатна зробити те, що доступне лише для Бога, тому адресує власну молитву саме Йому. Легка речитація й розспіви солістки підтримані повітряними флажолетами віолончелі, пасажами по струнах верхнього регістру роялю. Висхідний рух флажолетів символізує відсутність відповідей на риторичні питання, залишених на розсуд Бога.

Висновки. Аналіз камерно-вокальних творів О. Ільницької дає підстави дійти певних висновків. До власних творів зазначеного жанру О. Ільницька ретельно добирала тексти. Композиторка надає перевагу канонічним, текстам В. Стуса. У духовних піснеспівах авторка продовжує традиції православного й католицького літургійного співу. Поєднання розспівів, мелізматики, речитації із сучасними виконавськими прийомами посилює внутрішню експресію канонічного тексту – інтонації благання, моління людини до Бога. О. Ільницька виразно наділяє лексеми поетичних текстів музичними характеристиками. Образ Ісуса Христа як Агнця Божого реалізується у кантиленному звучанні, довгих розспівах, мелізматиці. Семантика гріха, розширена до категорії зла, позначена короткою артикуляцією, уривчастими словами, стрибками, скоромовкою.

У вокальному циклі «Сам на сам» на поезію В. Стуса реалізована основна екзистенційна ідея – плекання духу в складних реаліях земного життя, духовне очищення, піднесення й перехід в інший світ.

Характерною рисою камерно-вокальних творів О. Ільницької є поглиблення семантичного поля поетичного тексту в онтологічному контексті, коли композиторка відтворює в музиці важкі психологічні стани – зневіру, розпач, спустошення. Цьому сприяє поєднання різних виконавських прийомів. Так, у вокальних партіях поєднуються спів, шепіт, декламація, видихи, проспівування по складах, окремих приголосних, форшлаги, *glissando*. У фортепіанній партії присутня гра із затиснутими струнами, удари й *glissando* по струнах. У віолончельній – *sultasto*, *sul ponticello*, *glissando*, *pizzicato*, *ricochet*, *vibrato*, тремоло, флажолети, натискання на струну різної сили інтенсивності. Усі зазначені прийоми спрямовані на розширення тембральної палітри інструментів і людського голосу. У будь-якому технічному прийомі партитури композиторка яскраво демонструє глибоке розуміння поетичного слова, що змушує слухача знаходити філософсько-екзистенційні сенси в її творах.

Перспективи подальших досліджень вбачаємо у вивченні інших жанрів творчості О. Ільницької.

Література

1. Григор'єва О. Б. Вокальний цикл у творчості Д. Л.Клебанова: аспекти інтерпретації жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвозн. : 17.00.03 ; Харк. нац. унів. мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. 17 с.
2. Мартинюк Т. В. «Образ коханої» Михайла Вериківського у контексті проблеми камерно-вокальної циклічності. *Південноукраїнські мистецькі студії*. 2024. №3. С. 100–108. <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-3.15>
3. Граб У. Б. Особливості інтерпретації поетичного тексту у вокальному циклі Івана Вовка «Сім струн» на слова Лесі Українки. *Українська музика*. 2024. Вип. 2(49). С. 38–49.
4. Кияновська Л. Музичне прочитання поезії Франка у вимірах сучасної естетики (на прикладі творчості львівських композиторів). *Україна: культурна спадщина, національна свідомість, державність*. 2012. Вип. 21. С. 377–388.
5. Німоліович О. Синтез поезії і музики в солоспівах Богдани Фільц на вірші Ліни Костенко з вокального циклу «Калина міряє корали». *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2015. Вип. 15. С. 116–123.
6. Yakymchuk O. Mythopoetics of Piano Nocturnes by Olena Ilnytska. *Harmonia : Journal of Arts Research and Education*. 2025. Vol. 25(1). P. 1–12. <https://doi.org/10.15294/harmonia.v25i1.13242>
7. Якимчук О. Хорова музика для дітей у творчості Олени Ільницької: на перетині вітчизняних традицій. *Věda a perspektivy*. 2023. Vol. 1(20). С. 273–284. [https://doi.org/10.52058/2695-1592-2023-1\(20\)-273-283](https://doi.org/10.52058/2695-1592-2023-1(20)-273-283)
8. Єфіменко А. Музика – внеском у Перемогу. *Збруч*. 21 жовтня 2023. URL : https://zbruc.eu/node/116754?fbclid=IwAR02kCui4X6sVfvpSp1_Q3PgSoAKwr-VB1OhNNiaekjmwVJaCiTZXIU4-gY (дата звернення: 20 серпня 2024).
9. Саф'ян Д. Олена Ільницька: я не люблю повторюватись. *The Claquers*. 15 березня 2023. URL : <https://theclaquers.com/posts/11066> (дата звернення: 20 серпня 2024).
10. Стус В. Палімпсести. Вибрані вірші. К. : А-ба-ба-га-ла-ма-га. 2024. 352 с.
11. Шерех Ю. Трунок і трутизна: про «Палімпсести» Василя Стуса. *Література. Мистецтво. Ідеології* : у 3-х т. Харків : Фоліо, 1998. Т. 2. С. 105–135.
12. Корновіч Є. Bardzo spójny i znakomicie wykonany przez sekstet wokalny proMODERN był koncert wczorajszy – wtorkowy. *Facebook*. 2025. 10 вересня. URL : <https://www.facebook.com/share/p/1Cnp2hGrVy/> (дата звернення: 20.09.2025).
13. Біблія. Українське біблійне товариство. 2023. 1240 с.
14. Менько Л. Гріх. *Словник української мови* : у 20 т. / гол. ред. В. М. Русанівський. Київ : Наукова думка, 2010. Т. 3. С. 790.

References

1. Hryhorieva, O. B. (2021). *Vokalnyi tsykl v tvorchosti D.L.Klebanova: aspekty interpretatsii zhanru* [Vocal cycle in the D.L.Klebanov's works: aspects of interpretation of the genre] (Author's abstract of Candidate of Art Studies dissertation). Kharkiv I. P. Kotliarevskyi National University of Arts [in Ukrainian]. Bible (2023) (I. Ohienko, Trans.). Ukrainian Bible Society, 1240 p. [in Ukrainian].
2. Martyniuk, T. V. (2024). "Obraz kokhanoi" Mykhaila Verykivsk'oho v konteksti problemy kamerno-vokalnoi tsyklichnosti [The image of the beloved by Mykhailo Verykivskyi in the context of the problem of chamber and vocal cyclicity]. *Pivdennoukrainski mystetski studii*, (3), 100–108. <https://doi.org/10.24195/artstudies.2024-3.15> [in Ukrainian].
3. Hrab, U. B. (2024). Osoblyvosti interpretatsii poetichnoho tekstu u vokalnomo tsykli Ivana Vovka "Sim strun" na slova Lesi Ukrainky [Features of the interpretation of the poetic text in Ivan Vovk's vocal cycle "Seven Strings" on the words of Lesya Ukrainka]. *Ukrainska muzyka*, 2(49), 38–49 [in Ukrainian].
4. Kyianovska, L. (2012). Muzychne prochyttannia poezii Franka u vymirakh suchasnoi estetyky (na prykladi tvorchosti lvivskykh kompozytoriv) [Musical interpretation of Franko's poetry in the dimensions of modern aesthetics (on the example of Lviv composers)]. *Ukraina: kulturna spadshchyna, natsionalna svidomist, derzhavnist*, 21, 377–388 [in Ukrainian].
5. Nimylovych, O. (2015). Syntez poezii i muzyky v solospivakh Bohdany Filts na virshi Liny Kostenko z vokalnoho tsyklu Kalyna miriaie korali. [Synthesis of Poetry and Music in Bohdana Filts' Solo Singing to Poems by Lina Kostenko from the Vocal Cycle "Kalyna Measures Corals"]. *Ukrainske mystetstvoznnavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii*, 15, 116–123 [in Ukrainian].
6. Yakymchuk, O. (2025) Mythopoetics of Piano Nocturnes by Olena Ilnytska. *Harmonia : Journal of Arts Research and Education*, 25(1), 1–12. <https://doi.org/10.15294/harmonia.v25i1.13242>
7. Yakymchuk, O. (2023) Olena Ilnytska's choir works for children: in the intersection of domestic traditions. *Věda a perspektivy*, 1(20), 273–284. [https://doi.org/10.52058/2695-1592-2023-1\(20\)-273-283](https://doi.org/10.52058/2695-1592-2023-1(20)-273-283) [in Ukrainian].
8. Yefimenko, A. (2023) Muzyka vneskom u Peremohu [Music for victory]. *ZBRUC*. Retrieved from: https://zbruc.eu/node/116754?fbclid=IwAR02kCui4X6sVfvpSp1_Q3PgSoAKwr-VB1OhNNiaekjmwVJaCiTZXIU4-gY [in Ukrainian].
9. Safian, D. (15 March, 2023) Olena Ilnytska: ya ne liubliu povtoriuvatys [Olena Ilnytska: I don't like to repeat myself]. Retrieved from: <https://theclaquers.com/posts/11066> [in Ukrainian].
10. Stus, V. (2024) Palimpsesty [Palimpsests]. A-ba-ba-ha-la-ma-ha [in Ukrainian].
11. Sherekh, Yu. (1998) Trunok i trutyzna: pro «Palimpsesty» Vasylia Stusa. [Trunk and Trutizna: On Vasyl Stus's Palimpsests]. *Literature. Art. Ideologies* : In Three Volumes. Vol. 2. Kharkiv : Folio, 105–135 [in Ukrainian].
12. Kornowicz, J. (2025, September 10). Bardzo spójny i znakomicie wykonany przez sekstet wokalny proMODERN był koncert wczorajszy - wtorkowy [Status update]. *Facebook*. <https://www.facebook.com/share/p/1Cnp2hGrVy/>
13. Bible (2023) (I. Ohienko, Trans.). Ukrainian Bible Society, 1240 p. [in Ukrainian].
14. Menko, L. (2010). Hrih [Sin]. In V.M.Rusanivskyi (Ed.), *Slovyk ukrainskoi movy – Dictionary of the Ukrainian Language*, 3, 790. Naukova dumka [in Ukrainian].

Olena Yakymchuk – Candidate of Art Studies, Associate Professor, Doctoral Student at the Department of History of Ukrainian Music and Musical Folklore studies, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music

Chamber and vocal works by Olena Ilnytska: semantic aspects

The semantic features of chamber and vocal works by contemporary Ukrainian composer Olena Ilnytska are considered in the article. By applying contemporary techniques the composer changes not only the timbral palette of the voice and the instrument, but also the genre paradigms of vocal music. The purpose of the article is to highlight the semantic features of O. Ilnytska's chamber and vocal works. The theoretical, interpretive, comparative, complex methods, and the method of generalization comprise the methodology of the research. Their combination enables achieving the aim of the article. Scientific novelty. The chamber and vocal works by O. Ilnytska in the semantic context is analyzed for the first time. Conclusions. O. Ilnytska carefully selects poetry for her vocal works. The composer prefers canonical texts and poetry by V. Stus. In spiritual songs, the author continues the traditions of Orthodox and Catholic liturgical singing. The combination of chanting, melismatics, and recitation with contemporary techniques enhances the inner expression of the canonical text. A characteristic feature of chamber and vocal works is the deepening of the semantics of the poetry in an ontological context. The composer reflects despair and devastation, despondency. The composer combines various techniques. The singing, whisper, recitation, exhalations, individual consonants, foreshlags, and glissando are combined in the vocal. The playing on the keyboard and strings are combined on the piano. The sul tasto, sul ponticello, glissando, pizzicato, ricochet, vibrato, tremolo are combined on the cello. In every technique, the composer vividly demonstrates a deep understanding of the poetic word. The listener finds philosophical and existential meanings in her works.

Key words: Olena Ilnytska's works, chamber and vocal music, chamber and vocal music by Olena Ilnytska, contemporary Ukrainian vocal music.



Стаття надійшла до редколегії 29.09.2025

Стаття рекомендована до друку 27.10.2025

Опублікована 28.11.2025

УДК 787.61; 78.03; 78.08

DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2025-54-13>

ЕСТЕТИКА ПЕРЕКЛАДАННЯ БАРОКОВОЇ МУЗИКИ НА ГІТАРУ (НА ПРИКЛАДІ СОНАТИ ДЛЯ ФЛЕЙТИ ТА BASSO CONTINUO Й. С. БАХА, BWV 1034)

Антон Ялоза – доктор філософії з музичного мистецтва, доцент кафедри народні інструменти, Комунальний заклад вищої освіти «Дніпровська академія музики» Дніпропетровської обласної ради»
<https://orcid.org/0000-0003-4740-0135>

У статті розглянута естетика перекладання барокової музики на гітару на прикладі Сонати для флейти та basso continuo Й. С. Баха, BWV 1034, відомим сучасним гітаристом Д. Расселом, що є актуальним для збагачення репертуару та розвитку гітарного музичного мистецтва ХХІ ст. Гітарне музичне мистецтво розвивалося через академізацію гітари завдяки творчим зусиллям А. Сеговії у ХХ ст., а саме: розширенню гітарного репертуару творами композиторів сучасників; перекладанню музики ренесансу, бароко та класицизму; відкриттю класів гітари у консерваторіях та музичних школах по всьому світі; доведенню звучання гітари до публіки філармоній, що базувалося на становленні класики гітарного музичного мистецтва з епохи бідермаєра та романтизму ХІХ ст.; через діяльність композиторів гітаристів-виконавців Європи: італійців – Ф. Карулі, М. Джуліані, М. Каркасі, Н. Паганіні; іспанців – Ф. Сор, Ф. Таррегі; австрійців – А. Діабеллі, Й. Мерц, француз Н. Коста та інших. У дослідженні застосовані аналітичний, історично-описовий, герменевтичний, музично-текстологічний, стильово-компаративний, інтерпретаційний та інтонаційний методи. Наукова новизна полягає в тому, що вперше розглядається перекладання флейтової музики Й. С. Баха на класичну гітару в контексті виявлення певної проблематики, як-от: транспонуєчий зміст соло флейти та зміна лінії басу, що ґрунтується на імпровізаційності basso continuo епохи бароко. Мета дослідження – виявлення універсальності класичної академічної гітари, яка історично має витоки зі струнно-щипкового та лютневого інструментарію ренесансної доби, у створенні фактурної цілісності щодо взятого перекладання через поєднання сольного та акомпануючого голосів, адаптуючи музичну думку композитора через максимально можливе збереження оригінального нотного матеріалу (драматургія, емоційна та динамічна насиченість) без конфронтації з можливостями інструмента, аналізуючи оригінальний твір епохи бароко.

Ключові слова: бароко, бідермаєр, гітарне мистецтво, класичний стиль, музичний жанр, музична композиція, музична імпровізація, виконавська інтерпретація, музична фактура, виконавське мистецтво, сучасні тенденції, інструментальне мистецтво.

Вступ. Розвитку сучасного академічного гітарного мистецтва ХХІ ст. насамперед сприяли досягнення композиторів гітаристів-виконавців Європи епохи бідермаєра [1] та романтизму ХІХ ст. Це яскраві представники італійської школи – Ф. Карулі, М. Джуліані, М. Каркасі, Н. Паганіні; іспанці Ф. Сор, Ф. Таррегі; австрійці А. Діабеллі, Й. Мерц, француз Н. Коста та інші. З'являється віртуозний програмний гітарний репертуар (варіації, сонати, концерти для гітари та струнного квартету тощо) [2]. Не забуваємо про «золоту добу» класичної гітари ХХ ст., котра відзначена діяльністю іспанського гітариста Андреса Сеговії – розширенням гітарного репертуару творами композиторів сучасників, також перекладанням музики ренесансу, бароко та класицизму, відкриттям класів гітари у консерваторіях та музичних школах по всьому світі, доведенням звучання гітари до публіки філармоній [3].

Таким чином, на визначених вище етапах становлення гітари як класичного академічного

інструмента перекладання створювалися з метою розширення концертного репертуару. Особливого авторитету та популярності серед сучасних концертуючих виконавців, що звертаються до музики бароко, набули перекладання професора Королівської академії музики (Лондон, Великобританія) Девіда Рассела (англ. David Russell). Концертуючий гітарист-віртуоз записав безліч аудіо CD (від музики ренесансу до сучасної). Він є лауреатом премії Греммі, автором численних обробок та перекладень, призером декількох міжнародних конкурсів, серед яких конкурси ім. А. Сеговії, Х. Раміреса та ім. Ф. Таррегі [3].

Аналіз виконаних ним перекладень для гітари дозволяє сформулювати базові рекомендації, які б сприяли розкриттю художньо-виразного потенціалу інструмента.

Мета статті – виявлення універсальності класичної академічної гітари, яка історично має витоки зі струнно-щипкового та лютневого інструментарію ренесансної доби [1], у створенні

фактурної цілісності на основі аналізу перекладання *Сонати для флейти та bassocontinuo* Й. С. Баха, BWV 1034, видатним гітаристом сучасності Д. Расселом через проблематику поєднання сольного та акомпануючого голосів.

Викладення основного матеріалу. Цикл Й. С. Баха *Соната для флейти та bassocontinuo*, BWV 1034, e-moll відповідає жанру церковної сонати (*Sonata da Chiesa*) із характерною для неї ознакою – темповим контрастом між частинами. Перша частина *Adagio*, друга *Allegro* – двоголосна fuga, написана у формі тричастинної fugи (не в класичному понятті цього терміна, а так звана фугована форма). Третя частина *Andante*, в паралельному мажорі (G-dur), має просту тричастинну форму із середньою частиною розробного типу. Четверта частина *allegro* написана в старовинній сонатній двочастинній формі. Сонатна форма бароко має стійкі ознаки, такі як: репризна форма, ґрунтована на тональному розрізненні головної партії та побічно-завершальної групи в експозиції (в тональності D) і транспозиції її в головну тональність у репризі; характерна розробка мотиву в усіх розділах та метод тематичної похідності. Основна відмінність сонатної форми бароко від класичної – відсутність драматургічного контрасту між головною та побічною партіями.

Форма твору має імпровізаційний характер, а її витоки – інструментальне «налаштування» через хоральну інтонацію («інтонація» тут як початкова частина григоріанської монодії). Період типу розгортання складається з початкової групи мотиву (за тривалістю аналогічно до італ. *soggetto*, німець. *subjekt*, тобто «малої теми» епохи Відродження) та розгортання секвенційного розвитку початкових мотивів із можливим введенням нових. Початкова група мотиву закінчується повним або половинним кадансом у головній тональності; весь період типу розгортання закінчується досконалим кадансом у тональності домінантової групи (III, V ступеня), рідше – в паралельній мажорній (VI ступеня).

Головним завданням під час перекладання будь-якого твору для іншого інструмента є адаптація композиторської музичної думки у вигляді максимально можливого збереження оригінального нотного матеріалу (драматургія, емоційна та динамічна насиченість тощо) до природи свого інструмента. Логічним є, що перекладення не повинне вступати в конфронтацію з можливостями інструмента, для якого воно задумане [4; 5].

Соната для флейти та bassocontinuo Й. С. Баха, BWV 1034, є вдалим вибором для перекладення на гітару. Насамперед завдяки самому

принципу відносної свободи та імпровізаційності техніки виконання генерал-баса. Максимально точно адаптувавши головний тематичний матеріал (тобто партію соло флейти) для виконання на шестиструнній гітарі, автор вільний імпровізувати в перекладенні партії баса та акомпанементу, використовуючи скрізь де можливо лише властиві гітарі варіанти акомпанементу. Зосереджений «філософський» характер музики бароко набуває нового життя завдяки інтимній салонності гітарного звуку та великого спектру фарб її тембру.

Більша частка змін оригінального матеріалу в перекладенні припадає на партію баса, що пов'язано з вузьким діапазоном інструмента. Проте зміни надають матеріалу властивості для класичної гітари фактури. Тракткування ж власне самого цифрування генерал-баса *bassocontinuo* та додавання середніх голосів (до акомпануючої групи) виконується автором перекладення епізодично, як правило, в кадансових оборотах або принципових частинах циклу, що вимагають гармонійної ясності (характерні для тієї або іншої музичної форми модуляції). Причина такого рідкісного використання цифрування – і без того мелодійне насичення крайніх голосів, виконання яких вимагає досить високого рівня технічного складника виконавця.

Окрім додавання середніх голосів у всіляких відхиленнях у середині періоду, для посилення ефекту гармонійної напруги автор додає їх в особливих випадках на сильну частку такту. Тобто до тлумачення гармонічних функцій Д. Рассел ставить дуже просто та спокійно, звертаючись до них тільки в умовах їх доцільності, котру визначає по функціях у розвитку гармонії, періоду та з метроритмічних умов ([Приклад № 1] з другої частини).

Приклад № 1

Розвиток гармонії у другій частині (тт. 3–4)



Приклад № 2

Кадансовий оборот з другої частини (тт. 54–55)



Додавання середніх голосів у кадансовий оборот [Приклад № 2] підкреслює створену композитором гармонійну напруженість, створюючи в перекладенні ясну визначену гармонічну послідовність, напругу сьомого ступеня та її перехід у домінанту [Приклад № 3].

Приклад № 3

Друга частина (тт. 69–70)



Найбільш насичена в плані гармонійного супроводу генерал-баса – четверта частина циклу. І логіка використання голосів гармонії застосована для підкреслення гармонійної напруги (відхиленя) та сильного часу такту [Приклад № 4].

Приклад № 4

Модуляція (тт. 37–42) у четвертій частині



У цьому прикладі велика кількість акордів (порівняно з іншими частинами циклу) пов'язана з модуляцією (*e-moll* – *h-moll*) у тональність домінанти, що важливо для старовинної сонатної форми. Тому надати цьому відрізу ясну гармонійну визначеність (фактурну) Рассел визнав необхідним. Цікавими є ті рішення, в яких він знаходить альтернативну версію викладу матеріалу генерал-баса, що пов'язано з відсутністю фізичної можливості відтворити обидва голоси відразу на гітарі.

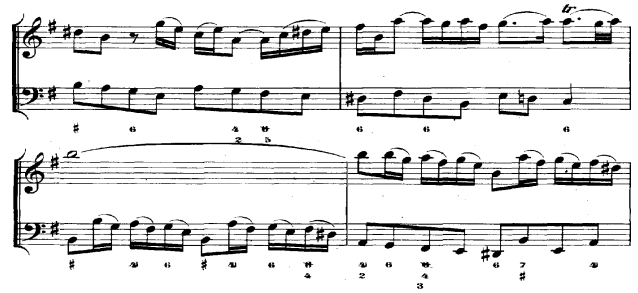
У зв'язку з недоліком діапазону, нерідко окремі низькі звуки баса виконати неможливо (нижня межа гітари – *mi* малої октави). Актуальним рішенням буде перенести ці звуки октавою вище. Рассел вводить стрибки на септиму вгору в басі для того, щоб мелодійна лінія басу плавно та поступово спустилася до *re-diezu*. По суті, стрибок у басі можна було зробити в іншому місці (наприклад з *la* на *sol* в першому випадку), але автор перекладення вважає за краще вчинити його раніше, для того щоб максимально логічно прийти до домінантової функції у першій частині ([Приклад № 5], оригінал [Приклад № 6]).

Приклад № 5

Адаптація партії баса в першій частині (тт. 3–6)

**Приклад № 6**

Оригінал з першої частини (тт. 3–6)

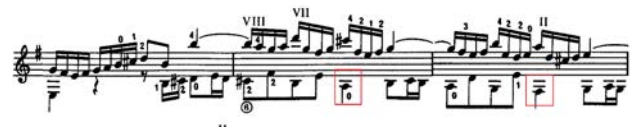


Так, місце стрибка визначає і тематичний матеріал флейти через стрибок у басі під час зупинки руху мелодії з метою уникнути зупинки загального руху (таким чином увага слухача фокусується на басі). Також у цьому відрізу з першої частини циклу ми бачимо додану ноту до басу. Її функція – заповнити порожнечу мелодійної лінії, оскільки Рассел має на увазі коротку трель, що стає зрозуміло завдяки виписаній їм апікатурі лівої руки. Авжеж, подібного роду зміни зумовлюють певним чином фразування партії баса. Проте це не вступає в конфронтацію з оригінальним нотним текстом у рукописі композитора, а також в інших виданнях та редакціях, де штрихи в партії басу не проставлені (винятком є лише випадки через проведення теми). Прикладів подібного роду змін партії баса велика кількість.

У другій частині циклу, в експозиції, під час відповіді партії баса змінена тема. Таким чином, відповідь [Приклад № 7] не дослівно повторює тему згідно з оригіналом [Приклад № 8].

Приклад № 7

Експозиція з другої частини (тт. 5–7)

**Приклад № 8**

Оригінал експозиції з другої частини (тт. 5–7)



Зміни цього типу виникають через надмірну складність в апікатурі та техніці гітариста, а точне відтворення відповіді провокує. Проте, завдяки насиченому руху протискладання (партії флейти), ці перетворення не порушують загального враження прослуховування.

Зміни в партії баса Рассел робить, як правило, у швидких частинах циклу. Причиною

того є насичений рух у голосах або ж одному з голосів, що вимагає великих фізичних ресурсів під час виконання. У таких випадках виконання оригінального тексту обох голосів на гітарі неможливе у зв'язку з вузьким діапазоном, обмеженістю апікатурних рішень у позиціях. І ці перетворення зроблені в граничному спрощенні матеріалу баса.

Аналізуючи та детально порівнюючи оригінальний нотний текст з перекладанням, бачимо, що Рассел застосував найоптимальніше та логічне для виконання на класичній гітарі рішення. Уперше це трапляється в інтермедії фуґи (друга частина циклу). Можна помітити, що у верхньому голосі насичений арпеджований рух, що дуже ускладнює відтворення оригінального нотного тексту партії баса на гітарі [Приклад № 9]. Виконати цей відрізок без перетворення можна, але буде безмежно складно для технічного апарату виконавця. Так само важливо зазначити, що аналогічний матеріал зустрічається і в середньому розділі форми, коли він транспонується в тональність доміанти (його виконання на гітарі неможливе технічно). Тому Рассел не бачить доцільності у збереженні оригінального матеріалу партії баса [Приклад № 10] (також і в інтермедії експозиційного розділу).

Приклад № 9

Арпеджований рух із другої частини (тт. 13–15, оригінал)



Приклад № 10

Арпеджований рух із другої частини (тт. 13–15, перекладання)



Важливо зазначити, що автор перекладення не керується в заміні партії баса оригінальним цифруванням, але робить рухи голосу так само логічними, орієнтуючись на гармонічну ясність у мелодії. У цьому випадку це секвенція послідовності секстакордів (тризвуків єдиної функції), а далі додає лише опорний бас акорду.

Така логіка й далі – спрощення партії баса до одного звуку, що визначає гармонічну функцію акорду. У [Приклад № 11] теж саме, але в цьому випадку баса вже на необхідному місці,

на основний тон кожного з акордів оригіналу [Приклад № 12].

Приклад № 11

Друга частина (тт. 40–43, перекладання)



Приклад № 12

Друга частина (тт. 40–43, оригінал)



Водночас не в кожному складному випадку відбувається максимальне спрощення лінії баса. У наступному прикладі бачимо, як замінюється стрімкий рух шістнадцятими в партії баса оригінала [Приклад № 13] восьмою тривалістю [Приклад № 14]. Таким чином, головний тематичний матеріал цього відрізка – домінуючий верхній голос (партія флейти).

Приклад № 13

Четверта частина (тт. 19–22, оригінал)



Приклад № 14

Четверта частина, спрощення партії баса (тт. 19–22, перекладання)



Рассел змінив пасаж шістнадцятими на помірний рух восьмими, залишаючи кожен восьму з групи шістнадцятих (виділено червоним). Крім того, він опускає кожен останньою восьму на тон (виділено зеленим), а у двох останніх тактах вони узяті октавою вище (за нестачі діапазону), тим самим створюючи квартові та квінтові стрибки між тактами, підкреслюючи автентичний оборот у гармонії та кожне гармонічне відхилення у середині періоду, що компенсує втрату віртуозного руху басу.

Також у перекладенні є місце [Приклад № 15] з першої частини, де партія басу видалена абсолютно, притому що складнощі в виконанні партії немає [Приклад № 16], а зупинка руху басу суперечить принципу *basso continuo*. Це суб'єктивне рішення автора перекладення.

Приклад № 15

Перша частина (тт. 15–17, перекладання)

**Приклад № 16**

Перша частина (тт. 15–7, оригінал)



Причиною такого рішення, можливо, є каденційний розділ музичної форми відповідно до драматичного та емоційного напруження. Якщо зберегти бас, то ми отримаємо той самий оборот, що траплявся в кадансі раніше. Проте, у зв'язку з важливістю саме цього кадансу у формоутворенні частини циклу, Рассел фокусує увагу на головному тематичному матеріалі, прибираючи лінію басу на початку кульмінації для розділу фрази. Цілком імовірно, що в умовах трактування генерал-баса (наприклад, на фортепіано) виконавець зробив що-небудь подібне, оперуючи матеріалом

акомпанементу. Досвід та авторитет автора перекладання дозволяє виконавцеві сміливо використати запропонований варіант.

Можна зазначити, що наведені вище приклади не поодинокі у своєму виді. Але вони вказують на певні та конкретні принципи перекладання Девіда Рассела у вирішенні проблематики адаптації твору для класичної гітари.

Висновки. Порівняльний аналіз оригінального тексту *Сонати для флейти та bassocontinuo Й. С. Баха, BWV 1034*, з перекладанням на гітару, виконаним Д. Расселом через перетворення його фактури вказує на регістрову адаптацію (октавний транспорт), заміну гармонічних функцій, що більш актуальне в швидких частинах циклу та зумовлено технічною складністю у виконанні. Через звертання уваги на особливості стилю епохи бароко, імпровізаційність *bassocontinuo* [6] та авторську музичну мову як орієнтир та еталон в інтонаційному і гармонічному перетворенні оригінального тексту, що впливає на художню образність, перекладання переконливо втілює музичну думку композитора, інтерпретуючи її засобами виразності тембрів класичної гітари, та надає твору нової реалізації.

Література

1. Ялоза А. Бідермаєр у становленні класики гітарного мистецтва : дис. ... д-ра. філ.: 17.00.03. Одеса : ОНМА ім. А. В. Нежданової, 2023. 178 с.
2. Іванніков Т. Гітарне мистецтво ХХ століття як феномен творчості : монографія. Кам'янець-Подільський, 2018. 392 с.
3. Михайленко М. Про гітару та гітаристів. Київ, 2021. 368 с.
4. Вітошинський Л. Про мистецтво гри на гітарі. Львів : БаК, 2006. 282 с.
5. Москаленко В. Музичний твір як текст. *Київське музикознавство*. 2001. № 7. С. 3–10.
6. Ammer, Christine. Basso continuo. *The Factson File Dictionary of Music*. 4th ed. New York : Facts On File, 2004.

References

1. Yaloza, A. (2023). Bidermayer u stanovlenni klasyky hitarnoho mystetstva [Biedermeier in the Formation of Classical Guitar Art]. Doctor of Philosophy. Odesa : A.V. Nezhdanova National Music Academy of Ukraine [in Ukrainian].
2. Ivannikov, T. (2018). Hitarne mystetstvo XX stolittya yak fenomen tvorchosti [Guitar Art of the 20th Century as a Phenomenon of Creativity]. Kamianets-Podilskyi [in Ukrainian].
3. Mykhailenko, M. (2021). Pro hitaru ta hitarystiv [About Guitars and Guitarists]. Kyiv [in Ukrainian].
4. Vitoshynsky, L. (2006). Pro mystetstvo hry na hitari [On the Art of Playing the Guitar]. Lviv : BaK [in Ukrainian].
5. Moskalenko, V. (2001). Muzychnyi tvir yak tekst [Musical Work as Text]. *Kyiv Musicology*, 7, 3–10 [in Ukrainian].
6. Ammer, C. (2004). Bassocontinuo. *The Factson File Dictionary of Music*. 4th ed. New York : Facts On File. [in English].

Anton Yaloza – Doctor of Philosophy in Musicology, Associate Professor at the Department of Folk Instruments, Communal Institution of Higher Education "Dnipro Academy of Music" of Dnipropetrovsk Regional Council

The aesthetics of translating of baroque music to the guitar (using the example of J. S. Bach's Sonata for Flute and Basso Continuo, BWV 1034)

The article examines the aesthetics of transposing of Baroque music for guitar, using the example of J. S. Bach's Sonata for Flute and Basso Continuo, BWV 1034, by the renowned contemporary guitarist D. Russell. What is relevant in enriching the repertoire and developing guitar music art in the 21st century. Due to the academization of the guitar thanks to the creative efforts of A. Segovia in the 20th century, namely: the expansion of the guitar repertoire with works by contemporary composers; the transposition of Renaissance, Baroque, and Classical music; the opening of guitar classes

in conservatories and music schools around the world; and bringing the sound of the guitar to philharmonic audiences. This was based on the establishment of classical guitar music from the Biedermeier and Romantic periods of the 19th century, through the work of European composer-guitarists: Italians – F. Carulli, M. Giuliani, M. Carcassi, N. Paganini; Spaniards – F. Sor, F. Tárrega; Austrians – A. Diabelli, J. Mertz, Frenchman N. Costa and others. The research method is based on analytical, historical-descriptive, hermeneutic, musical-textual, stylistic-comparative, interpretative, and intonational methods. The scientific novelty lies in the fact that for the first time, the transposition of J. S. Bach's flute music to the classical guitar is considered in the context of identifying certain issues: the transposing content of the flute solo and the change in the bass line, which is based on the improvisational nature of the Baroque basso continuo. The aim of the study is to reveal the universality of the classical academic guitar, which historically has its origins in the stringed and lute instruments of the Renaissance, in creating textural integrity in the arrangement, through the combination of solo and accompanying voices. And adapt the composer's musical idea by preserving the original musical material as much as possible (dramaturgy, emotional and dynamic intensity) without confronting the capabilities of the instrument, analyzing the original Baroque work.

Key words: Baroque, Biedermeier, guitar art, classical style, musical genre, musical composition, musical improvisation, performance interpretation, musical texture, performing art, current trends, instrumental performance.



Стаття надійшла до редколегії 24.09.2025

Стаття рекомендована до друку 29.10.2025

Опублікована 28.11.2025

ЗМІСТ

Олександр Баклаженко

Становлення жанру концерту для труби в австрійській музиці докласичної епохи..... 3

Оксана Гармель, Богданна Бебих

«Пісні зірок» Богдани Фроляк крізь «Тіні забутих предків» Сергія Параджанова:
особливості композиційно-драматургічного втілення.....12

Вікторія Гіголасва-Юрченко, Лі Дешун

Bel canto і китайська вокальна фонетика: гендерний вимір міжкультурного діалогу..... 21

Наталія Коваль

Вокальні особливості бандурного виконавства: між народною традицією та академічною школою.... 26

Наталія Макарова

Між стражданням і вічністю (на прикладі прелюдії і фуги № 3 соль-мажор В. П. Задерацького).....31

Марк-Єфрем Новакович

Органи латинського катедрального собору як свідки музичної історії Львова XV–XXI століть.....37

Олена Пономаренко

Музична бібліотека консерваторії Сан П'єтро а Майелла у збереженні та популяризації
культурної спадщини Італії.....46

Наталія Самострокова

Скрипковий концерт в Україні на зламі XIX–XX століть: художні пошуки Йозефа Карбульки.....55

Степан Соланський

Музика Й. С. Баха у джазових та естрадних транскрипціях.....61

Олексій Таран

Сучасні техніки та специфіка їх застосування в інтерпретації репертуару для класичної гітари.....66

Фу Юаньюань

Фортепіанна спадщина В. Барвінського у виконавстві та звукозаписі.....73

Олена Якимчук

Камерно-вокальна творчість Олени Ільницької: семантичний аспект..... 81

Антон Ялоза

Естетика перекладання барокової музики на гітару (на прикладі сонати для флейти та basso continuo
Й. С. Баха, BWV 1034)..... 89

CONTENTS

Olexandr Baklazhenko

The Formation of the Trumpet Concerto Genre in Austrian Music of the Pre-Classical Era..... 3

Oksana Garmel, Bohdanna Bebykh

«Songs of the Stars» by Bohdana Frolyak through «Shadows of Forgotten Ancestors» by Serhiy Parajanov:
features of compositional and dramaturgical embodiment.....12

Victoria Gigolaeva-Yurchenko, Lee Dehun

Bel canto and Chinese vocal phonetics: gender dimension of intercultural dialogue.....21

Natalia Koval

Vocal features of bandura performance: between folk tradition and academic school.....26

Nataliya Makarova

Between suffering and eternity (on the example of the prelude and fugue No. 3 in G major
by V. Zaderatsky).....31

Mark-Yefrem Novakovych

The Organs of the Latin Cathedral in Lviv as Witnesses to the Musical History of the City
from the 15th to the 21st Century.....37

Olena Ponomarenko

The Music Library of the San Pietro a Majella Conservatory in the Preservation and Promotion
of Italy's Cultural Heritage.....46

Nataliia Samostrokova

Violin concert in Ukraine at the turn of the 19th and 20th centuries: the artistic explorations
by Joseph Karbulka.....55

Stepan Solanskyi

J.S. Bach's music in jazz and pop transcriptions.....61

Oleksii Taran

Modern Techniques and the Specifics of Their Application in the Interpretation
of Classical Guitar Repertoire.....66

Fu Yuanyuan

V. Barvinsky's piano works in performance and recording.....73

Olena Yakymchuk

Chamber and vocal works by Olena Ilnytska: semantic aspects.....81

Anton Yaloza

The aesthetics of translating of baroque music to the guitar (using the example
of J. S. Bach's Sonata for Flute and Basso Continuo, BWV 1034)89

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 54 / Issue 54

Збірник статей

Коректура Ірина Чудеснова
Макетування Наталія Кузнєцова

Підписано до друку: 28.11.2025.
Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.
Друк офсетний. Папір офсетний.
Ум.-друк. арк. 11,39. Замов. № 1125/905. 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
Е-mail: mailbox@helvetica.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 7623 від 22.06.2022 р.