

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ
УКРАЇНИ**

**ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ
імені М. В. ЛИСЕНКА**

УКРАЇНСЬКА МУЗИКА

НАУКОВИЙ ЧАСОПИС

UKRAINIAN MUSIC

SCIENTIFIC JOURNAL

Щоквартальник / Quarterly

**Видається з 2011 року
Published since 2011**

**Число 3 (41)
2021**

**Львів
2021**

DOI: 10.33398/ 2224-0926-2021-3-41
УДК 78.2У;78.9
У 45

Засновник і видавець –
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
Серія КВ № 17322-6092Р від 29.11.2010

Виходить 4 рази на рік

Адреса редакції: м. Львів, вул. О. Нижанківського, 5
тел.: (+380-32) 235-82-68. e-mail: ukr-mus@ukr.net

Ухвалено до друку Вченою Радою ЛНМА імені М. В. Лисенка
16 грудня 2021 року, протокол № 6

Редакційна колегія:

- Кияновська Любов** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії музики ЛНМА імені М. В. Лисенка (головний редактор)
- Зінків Ірина** – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії музики ЛНМА імені М. В. Лисенка
- Катрич Ольга** – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач відділу аспірантури, асистентури-стажування та докторантури ЛНМА імені М. В. Лисенка
- Кронес Гартмут** – доктор філософії, професор, професор Інституту дослідження музичного стилю Університету музики і театру у Відні, Австрія
- Льоос Гельмут** – доктор габілітований, професор Лейпцизького університету, Німеччина
- Федоришин Василь** – доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри інструментального та оркестрового виконавства НПУ імені М. П. Драгоманова
- Черевко Катерина** – доктор філософії, доцент, доцент кафедри теорії музики ЛНМА імені М. В. Лисенка
- Черкашина-Губаренко Марина** – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри історії світової музики НМАУ імені П. І. Чайковського

Українська музика : науковий часопис. / [засн. ЛНМА імені М.В. Лисенка ; голов. ред. Л. Кияновська]. [2011]. Львів, 2021. 120 с. Щоквартальник.
ISSN 2224-0926. DOI: 10.33398/ 2224-0926-2021-3-41
2021, число 3 (41).

Усі права застережено – All rights reserved

© ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2021

ЗМІСТ

СТАТТІ

Люба Кияновська

- Мистецькі постаті української діаспори: Степан Спех
(спроба соціокультурної дефініції) 5

Ольга Шуміліна

- Клавірні сонати синьйора Бера з Краківського рукопису
і чеська музична культура другої половини XVIII століття 24

Зінаїда Остафійчук

- До питання музичного діалогу Львова та Хмельницького 33

МАТЕРІЯЛИ, ТВОРЧІ ПОРТРЕТИ

Юрій Ясіновський

- Міграція і штучні переміщення українських і білоруських ірмологіонів 40

Оксана Захарчук

- Любов до музики – друге покликання Лесі Українки 47

Оксана Мартиненко

- Модест Менцинський в листах до Олександра Олеся 56

Володимир Грабовський

- Дивосвіт містерій Леоніда Грабовського 59

ЕПІСТОЛЯРНА СПАДЩИНА

Яким Горак

- Листи Богдана та Остапа Вахнянинів до Станіслава Людкевича 65

ГОВОРИТЬ МУЗИЧНА МОЛОДЬ

Катерина Кундуш

- Локальний звичай зимового «шастування» у селі Острів на Дубенщині 82

Аліна Черній

- Інтерв'ю із Зоряною Кушплер 86

Марія Сидорак

- “Ukraine – Terra Incognita”: прем'єра у Львівській опері 91

Марко Новакович

- Про «Заборонену музику» 95

КОНЦЕРТНЕ ЖИТТЯ, РЕЦЕНЗІЇ

Любов Кияновська

Сучасні алегорії вічної класики.

Опери «Сокіл» і «Алкід» Д. Бортнянського у Львівському національному театрі опери і балету ім. С. Крушельницької..... 98

Іван Юзюк

Музичний хронотоп Вінниці від Наталії Кушки..... 103

Наталія Косаняк

Найповніше видання літургійних творів Алоїза Нанке..... 110

Марія Качмар

Видання джерел української сакральної музики у 2021 році 112

Єжи Станкевіч

Олів'є Месьян як новітній композитор-філософ

Передмова ***Олександра Козаренка*** 114

Відомості про авторів 118

Список скорочень 119

СТАТТІ

Любов Кияновська

МИСТЕЦЬКІ ПОСТАТІ УКРАЇНЬСЬКОЇ ДІАСПОРИ:

СТЕПАН СПЕХ

(спроба соціокультурної дефініції)

В статті розглядається феномен успішної музично-творчої діяльності українців, які вимушені були покинути Батьківщину і утверджуватись на чужині. Вказуються основні чинники, завдяки яким українським музикантам вдавалось утверджуватись у чужинному середовищі з колосальним успіхом і досягати міцного соціального становища, вершин професійної кар'єри. Цей феномен аналізується на прикладі життєтворчості Степана Спеха – незаслужено забутого композитора, співака, хорового диригента діаспори, що причинився до активізації українського культурного життя у Мюнхені. Розглядаються етапи його становлення як особистості і музиканта, починаючи від родинного оточення, попри роки навчання в Мюнхені у Ореста Руснака, коротку еміграцію до США, де він навчався в Музичному Інституті Америки у Володимира Грудина та Іванни Шмериківської-Приймової, успішно виступав як камерний і оперний співак. Особлива увага приділяється його значним здобуткам у Мюнхені, куди він повернувся наприкінці 1950-х років, з'ясовуються його творчі проекти та їх здійснення, співпраця з німецькими колективами. Дається короткий огляд його композиторської спадщини та її оцінка діячами української культури за кордоном.

Ключові слова: феномен української мистецької еміграції, Степан Спех, духовна музика діаспори, солоспіви, хори на вірші українських поетів.

Розмірковуючи над феноменом, як вдавалось тим, хто був вимушений покинути Україну при несприятливих обставинах, все ж не втрачати глибинного зв'язку з Батьківщиною, до того ж утверджуватись в чужинному середовищі з колосальним успіхом і досягати міцного соціального становища, вершин професійної кар'єри, приходимо до висновку, що для цього необхідні кілька чинників. Найважливішим з них, звісно, є психоемоційний тип особистості, що для успішного здійснення «життєвого проєкту» повинен включати такі риси як цілеспрямованість, працьовитість, здатність пристосуватись до нових умов, оптимізм і витривалість. Важливе значення має також екзистенційна й інтелектуальна гнучкість, що дозволяє адаптуватись у сприйнятті системи цінностей інонаціонального культурного оточення. Але для того, щоби залишитись собою і зберегти зв'язок зі своїми національними традиціями, конче необхідне усвідомлення власних коренів, історична пам'ять, яка формує основи світогляду. Можемо навести сотні прикладів, коли українцям на чужині вдавалося (*і дається дотепер*) максимально реалізуватися, стати успішними в інонаціональному середовищі, а водночас не втрачати зв'язку з духовною Батьківщиною. Саме вони утворюють українські осередки, які плекають національну культуру, стають її репрезентантами в світовому просторі. Більше того, їх зусилля спрямовані не просто на збереження і підтримання власних патріотичних почуттів, а найбільше на те, щоби їх нащадки не втратили відчуття того, «хто вони і чийого роду

діти», щоби в чужинному просторі зберегли ментальні ознаки українства. Враховуючи музикальну обдарованість і співочу натуру українців, природно, що саме пісня нерідко виявлялась надто важливою передумовою збереження власної ідентичності.

Це дещо триваліше загальне впровадження до теми необхідне, щоби виразніше представити «головного героя» поданої статті, Степана Спеха (1922–2009). Він належить саме до таких креативних і сильних особистостей, до тієї славної плеяди українських музикантів, які в повній мірі зазнали важких випробувань воєнного лихоліття, вимушені були утверджувати свій талант на чужині, проте ніколи не відреклись свого народу і посвятились шляхетній справі поширення національної культури у європейському та американському середовищі. Степана Спеха в біографічній ноті у Вікіпедії атестують як «українського вокаліста, оперного співака, композитора, нотного графіка, громадського діяча, популяризатора української музики за межами України»¹. Але навіть в такому об'ємному представленні його творчих і професійних здобутків враховано далеко не все, чого він насправді досягнув, а передусім – що він подолав, щоби дійти до тієї соціальної й особистісної позиції, яку він мав на схилі свого життя. Біографію митця можемо з повним правом трактувати як яскравий приклад *self-made man*, що зумів багато досягнути в найнесприятливіших суспільно-історичних обставинах. Варто відтак придивитись, які особистісні «механізми успіху» задіяв Степан Спех у своїй вельми гармонійній життєтворчості.

Степан Спех походив з селянської родини з мальовничого села Глдно в Надсянні, причому з національно мішаної родини: батько його був поляком, а мати – українкою. В цьому місці дозволю собі на довшу автоцитату з монографії про видатного хорового диригента Анатолія Авдієвського, яка пояснює унікальність селянської верстви в українському суспільстві: «він належить до плеяди тих видатних українських митців-мислителів, які вийшли з самої серцевини народу, перейняли його етос, гармонію зі світом, відчуття спорідненості зі своєю землею і людьми, які на ній живуть, від своїх предків-хліборобів, тим самим підтвердивши унікальність української генези: зазвичай творча інтелігенція в більшості країн світу формується в освічених колах, чи, принаймні, пов'язаних з міським середовищем.

В Україні ж саме селянська верства стала тією колискою, в якій протягом багатьох століть плекались найбільші таланти і провідники нації, поети, вчені, митці: Тарас Шевченко та Іван Франко в цьому сенсі є загально визнаними прикладами, але й сотні інших, серед них Олександр Мишуга, Борис Гмиря, Василь Симоненко, Кирило Стеценко, Василь Стус, Іван Паторжинський, Іван Труш, Пантелеймон Куліш, та тисячі і тисячі тих, хто... утворив еліту нації, здобувши ґрунтовну освіту і на її основі розкривши вроджений потужний творчий потенціал»². До цієї ж генетичної верстви, яка впродовж багатьох століть давала нашому народові сильних духом, енергійних і талановитих українців, народжених в простих селянських родинах, проте здатних подолати найважчі випробування долі і підняти високо у обраній царині діяльності, належав і Степан Спех.

¹ Цит. за: Степан Спех. Режим доступу в Інтернеті: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BF%D1%94%D1%85_%D0%A1%D1%82%D0%B5%D0%BF%D0%B0%D0%BD (доступ з дня 02.07.2021).

² Л. Кияновська. Таємні письмена душі... Анатолій Авдієвський: шляхами творчості. К.: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2017. С. 24–25.

Його рідне Глідно належало до освічених сіл української громади – тут була греко-католицька церква і осередок товариства «Просвіта». Степан Спех з гордістю згадував про те, що його дід за материнською лінією, Юрій Черкес, був війтом села.

Перше важке життєве випробування припадає на роки Другої світової війни. У 1940 р. вісімнадцятирічний хлопець, як і тисячі його краян, потрапляє на примусові роботи до Німеччини. Згодом музикант залишить яскраві спогади про цей трагічний епізод свого життя: «З кінцем лютого, зібравши новий транспорт, ми рушили в дорогу під охороною поліції з собаками. При довгих зупинках подавали нам дівчата гарячий чай, бо ночі були ще холодні. 3-го березня 1940 року, під вечір, ми прибули до Ансбаху (Ansbach/Mittelfranken)»³. Успішно пережити складний воєнний період юнакові допомогли навички догляду за кіньми, а також доброзичливість і комунікабельність, які оцінили його німецькі господарі та їх оточення. Завдяки повазі і симпатії, які він завоював у німецькій провінції, йому вдалось уникнути фатальної долі багатьох «остарбайтерів» – потрапити до рук радянських спецслужб і поневірятись по сибірських таборах. Різносторонність інтересів і обдарувань, приязний характер, інтелігентність і бистрість думки ще не раз відіграють позитивну роль на життєвому шляху Степана Спеха – як і його наполегливість та цілеспрямованість у досягненні мети.

Наступний крок, на який зважився Степан Спех, вкотре підтверджує пасіонарність його натури і захопленість мрією: стати професійним музикантом. Після Другої світової війни, у складний період матеріальних нестатків, що переслідували тоді мешканців усієї Європи, а особливо ж – знищеної Німеччини, маючи постійний заробіток, цілеспрямований юнак покидає забезпечене місце праці і їде до Мюнхена на студії до німецької співачки і піаністки Клер Фрюлінг-Герлах (Claire Frühling-Gerlach, 1910–1994) та видатного тенора Ореста Руснака.

Кілька слів варто присвятити його педагогам, які передали своєму вихованцю немало таємниць професійної майстерності. Клер Фрюлінг-Герлах була багатогранно обдарованою музиканткою: до часу, коли в неї займався український студент, мала за плечима і виступи на оперній сцені, і викладання у консерваторії Бреслау, і камерні концерти. Її виконання камерно-вокальних творів критики оцінювали дуже високо: «Пані Фрюлінг-Герлах була співачкою, в якій поєднується все. Само собою зрозуміло, що їй притаманні [досконала] техніка й чиста інтонація, а своє чудове світле сріблясте сопрано вона повністю підпорядковує художньому виразу, який презентує у розмаїтих барвистих відтінках і динамічній рівновазі»⁴.

Надзвичайно яскравою особистістю в історії вітчизняного вокального мистецтва був Орест Руснак (псевдонім Рудольф Герлях, 1894–1960), якого називали «український Карузо». Як і його учень, виходець із селянської родини на Буковині, він зробив блискучу кар'єру на європейських сценах, найчастіше виступаючи в Німеччині та Австрії. Особливе визнання отримав у мюнхенської публіки, про що свідчить

³ Степан Спех. Режим доступу в Інтернеті

https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BF%D1%94%D1%85_%D0%A1%D1%82%D0%B5%D0%BF%D0%B0%D0%BD (доступ з дня 02.07.2021).

⁴ Claire Frühling-Gerlach. Режим доступу в Інтернеті:

https://de.wikipedia.org/wiki/Claire_Fr%C3%BChling-Gerlach (доступ з дня 07.07.2021).

наступна рецензія: «Мюнхенці люблять Рудольфа Герляха не лише за його знані голосові вартості... Він любить його як гармонійну, самодостатню особистість, як мистця, яким він показав себе у своїх ролях. Вони відчують, що Герляхів спів не є єдино механічною функцією його голосових органів, але що це є ще й справою серця та темпераменту»⁵. Незважаючи на тріумфи на оперній сцені, співак ніколи не забував про своє походження і завжди в концертні програми включав твори українських композиторів, ставши одним з кращих інтерпретаторів солоспівів М. Лисенка. В час, коли в нього навчався Степан Спех, Руснак, переживши інфаркт, відійшов від активної виконавської практики, присвятившись викладанню.

У таких талановитих і досвідчених педагогів С. Спех отримав не просто фундаментальну професійну базу, а й перейняв їх чутливе інтелектуальне ставлення до музичного і словесного тексту, що в майбутньому відобразилось у його власних вокальних композиціях. Від Руснака ж успадкував ще й глибоке розуміння та трепетне ставлення до шедеврів національної вокальної спадщини. Здавалось, молодий співак міг би повністю задовольнитись отриманою фундаментальною музичною освітою і спробувати розвивати власну мистецьку кар'єру в тому середовищі, яке вже добре знав і з яким міг налагодити якнайкращі стосунки. Але і цього йому видавалось недостатньо, він прагнув ще удосконалити свою майстерність.

В повоєнні роки багато співвітчизників намагалися переїхати до США, де вже раніше утворилась потужна українська діаспора. У 1951 р. Степан Спех разом з іншими країнами та з американськими солдатами відправляється на військовому кораблі «Генерал Гарі Тейлор» (General Harry Taylor) в Новий світ. Його наступною метою були, однак, не пошуки багатшого і комфортнішого життя, а продовження студій у Нью-Йорку, в Українському музичному інституті Америки. Цікаво прочитати спогади з корабля, що досконало характеризують його активну діяльну натуру, різнобічність захоплень і здібностей (від швидкого опанування іноземних мов до фотосправи), а також прихильність і довіру, який молодий чоловік вмів завойовувати дуже швидко навіть в незнайомому товаристві: «Коротко по обіді всідали на військовий корабель «Harry Taylor» і під вечір рушили в дорогу. Знаючи вже кілька слів по-англійськи, був призначений для цілого покладу (відділу) українців на гаусмеїстра (з нім. Hausmeister – буквально відповідальний за дім, адміністратор осередку – Л.К.). Виконавши рано, перед візитом порядку всі вказівки, вже після візиту мав цілий день вільний від праці: бігав по кораблі і шукав можливостей для фото-знімок»⁶.

В Українському музичному інституті Америки він потрапляє в клас сольного співу до Івонни Шмериковської-Приїми (1898–1982), талановитої і багатогранної музикантки, вихованки відомого чеського піаніста Вілема Курца у Львові та співачки Анни Ель-Тур в Парижі. З композиції навчається у випускника Київської консерваторії в класі Рейнгольда Глієра Володимира Грудина (1893–1980). Зберегла програма випускного концерту Степана Спеха зі співу, в якому крім нього виступила сопрано Зиновія Лавришко, а партію фортепіано провадили його педагог Іванна

⁵ Кирик О. Український Карузо – Орест Руснак. Режим доступу в Інтернеті: <https://ludkevutch.in.ua/ukrayinskyj-karuzo-orest-rusnak/> (доступ з дня 07.07.2021).

⁶ Степан Спех. Режим доступу в Інтернеті: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BF%D1%94%D1%85_%D0%A1%D1%82%D0%B5%D0%BF%D0%B0%D0%BD (доступ з дня 02.07.2021).

Приймова та Євгенія Чапельська. Твори, які обрав талановитий випускник, свідчать про його виконавську різносторонність і водночас – пріоритети української музики, а загалом же складність програми зробила б честь будь-якому випускникові сучасного музичного вишу: Д. Січинський – «Як почуєш вночі», М. Гайворонський – «Ой, козаче мій», М. Лисенко – «Дума», арія Раона з опери «Сафо», К. М. Вебер – арія з опери «Вільний стрілець», Ріхард Штраус – «Присвята» і «Таємний поклик», С. Людкевич – «Черемоше, брате мій», В. Грудин – «Мій раю зелений», М. Фоменко – «Узгір'я Грузії», Ж. Бізе – арія з опери «Кармен», Дж. Пуччіні – арія з опери «Тоска», а також дует Мікаели і Хозе з опери «Кармен» разом з З. Лавришко. До часу його студій у Нью-Йорку відносяться і перші композиторські спроби. Цей концерт анонсував його педагог з композиції В. Грудин в газеті «Свобода» за 17 червня 1955 р.⁷, зазначивши ряд важливих фактів з біографії здібного учня: «За три роки Шпех (так в оригіналі подається транскрипція прізвища – Л.К.) здобув та удосконалив постановку голосу, артикуляцію і дикцію. Разом з цим він придбав і деякий репертуар в оперовому та камерному жанрах. Він має готові оперові партії: «Кавалерія Рустікана», «Вертер», «Кармен». Крім того – українські пісні, арії з «Тараса» Лисенка, а також і клясичні пісні – Штрауса, Шуберта, Шумана і Бетговена»

В цьому ж анонсі В. Грудин згадує і про успіхи свого вихованця в царині теорії і композиції: «Шпех серйозно ставиться до своїх музичних студій і крім вокалу вже третій рік вивчає музичну теорію, яку цілком закінчив в потрібному обсязі для програми Музичного Інституту. Це він робив під моїм керівництвом. Крім теорії він робив зо мною обробки українського фольклору та має спроби оригінальних малих композицій для співу до текстів українських поетів – Франка й інших». Тож закономірно, що навчання у Музичному Інституті Америки С. Спех закінчує у 1954 р. з відмінними оцінками з усіх предметів: співу, сольфеджіо, основ музики, гармонії, контрапункту, музичних форм, інструментознавства та публічних виступів.

Загалом Степан Спех пробує у США вісім років, які включали як удосконалення фахової майстерності в інституті, так і багатогранну концертно-творчу діяльність не лише в середовищі української діаспори, але й в інших – питомих і доволі реномованих американських колективах. Наприклад, він записує свої вокальні програми в музичній редакції радіо WNYC – однієї з найпопулярніших американських радіостанцій, що вже на той час мала мільйони слухачів. Окрім того виступає в оперній студії Гунди Мордан (Gunda Mordan) – знаної свого часу в США співачки і продюсерки, яка заснувала доволі успішний осередок в Нью-Йорку (Gunda Mordan Opera Workshop). Про авторитет і повагу, яку заслужила її оперна студія, свідчить факт, що в повоєнних рецензіях навчання і праця в цій студії згадувались поруч із навчанням у Джульєрдській школі⁸.

Молодий український співак почав співпрацювати з цією студією в роки навчання, про що є згадка в цитованому анонсі В. Грудина: «Для ліпшого опанування

⁷ Архівні матеріали люб'язно надані Степаном Спехом-молодшим та його дружиною Наталією Спех.

⁸ Див. зокрема: Reflector Come to the Messiah tonight. Educate lead reflect. Newark State College, Tuesday, December 6, 1960. Режим доступу в Інтернеті: https://digitalcommons.kean.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1018&context=reflector_1960s (доступ з дня 18.07.2021).

оперного репертуару Шпех відвідує студію п-ні Мордан, де він вивчає «мізансцен» та ансамбль, потрібний для тих опер, що він їх вже знає». Збереглись програми вистав і сцен з опер, в яких виступав С. Спех у студії Гунди Мордан: в «Кармен» Ж. Бізе виконував невелику партію контрабандиста Ель Рамендадо, натомість у французькій ліричній опері «Вертер» Ж. Масне презентував головну партію нещасливого закоханого Вертера. Коронний номер цієї партії, арію ««Traduire! Ah! bien souvent mon rêve s'envola sur l'aile...» співак згодом часто включав у свої концертні програми.

Збереглись спогади С. Спеха про його театральну кар'єру у Нью-Йорку, з яких довідуємось не лише про репертуар, але й про осіб, з якими він спілкувався, а ще ці нотатки дають яскраве уявлення про особистість митця: «Театральна школа Гунди Мордан у Нью-Йорку (Gunda Mordan Studio, 15 West, 67th Street, New York City). Маючи вже певний репертуар оперних арій, я зголосився до приватної театральної школи для вивчення мізансцен в операх у пані Гунди Мордан. Там ми вивчали групові сцени в операх, як правильно подавати голос, як рухатися. Все відбувалося у супроводі фортепіано, за яким грав Рудольф Шаар (Rudolph Schaar). Ми вчилися поведінки на сцені, вільної передачі почуттів під час гри як в любовних сценах, так і в драматичних.

Першою оперою, що ми виконували для публіки була опера „Werther” композитора Жюль Масне. Виконана була 29-30-31 січня і 1 лютого 1955 року. Поставлена у французькій мові. Тут мені нагадується цікавий спогад. Після закінчення опери і перебравшись, я вийшов до вестибюлю, де на мене чекали мої вчителі проф. Іванна Прийма і проф. В. Грудин, щоб мені погратулювати за виступ, який дуже вдался. Під час розмови до нас підійшла якась пані з публіки з питанням, чи це я грав роль Вертера на сцені? Коли я відповів, що так, вона гратулювала за дуже гарний виступ, за спів, а головне за знамениту дикцію і вимову, яку могла оцінити, бо була французжанкою. Казала, що розуміла кожне слово. Я подякував за щирі оцінку і підійшовши до моїх знайомих, сказав, що це дуже приємно, що вона все розуміла, бо я знав, що співаю, але не розумів тих французьких слів, бо не знав французької мови.

Наступними були опери „Сільська честь” П'єтро Масканьї („Cavalleria rusticana” Pietro Mascagni) і „Паяци” Руджеро Леонкавалло („Pagliacci” Ruggero Leoncavallo). Після них „Мадам Баттерфляй” на музику Джакомо Пуччіні („Madama Butterfly” Giacomo Puccini). Цю оперу можна було майже цілу відспівати, бо діалоги в ній повні і змістовні, а групових мало і відокремлені. Мушу тут сказати, що пані директорка Мордан в кожній сцені в'яснювала спочатку суть слова, як його розуміти і яка буде реакція публіки на те, що відбувається на сцені, який ефект цим можна досягнути. Після таких пояснень ставало зрозуміло, що не лише розумієш зміст опери, а ніби входиш в оригінальну дію.

Слідуючими [операми – Л.К.] були „Фауст” Шарля Гуно („Faust” Charles Gounod) і „Кармен” Жоржа Бізе („Carmen” Georges Bizet). Під час наших тренувань у школі, звернулося до нас телебачення WNYC з проханням використати у своїй програмі виступ групового ансамблю з одною сценою з опери Кармен, а саме із сценою нічного переходу через границю. За нашу роботу одержали признання – подяку і похвалу за гарний спів. Однак від пані Мордан похвала була лише для мене. Казала, що Ремандадо, якого я наслідував на сцені, був цілий час в дії і в контакті з другими. А не так як інші, що стояли наче мертві.

Пізніше ми перейшли на твори Джузеппе Верді. В цей період з нами займався італійський піаніст і диригент Альберто ді Натале⁹. В нашу програму входили „Ріголетто”, „Трубадур” і „Аїда”. Приємно було займатися і співати під диригентурою старенького італійця. І цікаво було слухати його оповіді про минуле, про то, як він диригував ці опери в Римській опері в присутності Джузеппе Верді. Розказував, як мав певний страх при появі самого Верді, як отримував зауваги і критику, чи похвалу за вдале проведення. Коли маестро Верді був повністю задоволений, то мовчки виходив із залу і це було найкращим визнанням для всіх за проведену роботу. Такий репертуар в театральній студії давав мені багато для науки».

Цей фрагмент спогадів дозволяє зрозуміти природну інтегрованість українського співака в музично-театральне життя найбільшого міста США, його здатність знаходити спільну мову з представниками різних національностей. Але водночас він ніколи не забуває і про власні національні традиції та ретельно працює над партіями українських опер і солоспівами:

«Я вивчав також хорові партії з оркестрою (з платівок). І арії з українських опер „Запорожець за Дунаєм” Гулака-Артемівського, „Тарас Бульба” і „Сафо” Лисенка, а також з опери „Богдан Хмельницький” Константина Данькевича. З цих опер лише дуети і арії були дуже часто співані на концертах. До поставлення цілої опери не дійшло через брак коштів, які наша публіка була б не в силі повернути. Лише одна постановка опери „Мазепа” Чайковського коштувала дуже багато, а крім негативної критики в пресі нічого більше. Оркестра була не повна, а позбрана. Виступ нашого балету фольклорної будови, босоніж на сцені ніяк не відповідав престижу Мазепи і далеко не міг зрівнятися з вимогами західної сцени»¹⁰.

В цих замітках дуже яскраво проявляється енергійна, вимоглива до себе й інших, критична і надзвичайно креативна натура співака, який не лише встигав опанувати різні грані свого фаху (*в тому числі – очевидно з потреби заробляти собі на життя – також і переписувача нот, про що він сам не без гумору згадував у майбутньому в своїх записках, що він «є оперний співак, композитор і нотний графік»*), але й уважно аналізував реальний стан музичного життя української діаспори і її можливості – без зайвої поблажливості та вельми об'єктивно.

С. Спех виявляється в Новому Світі одним з найактивніших діячів і співпрацює з авторитетними колективами, які опинились за океаном. Окремої згадки вартують його виступи на сцені театральної студії Йосипа Гірняка (1895–1989) і його дружини Олімпії Добровольської. Йосип Гірняк, соратник геніального Л. Курбаса, теж поневірявся по сибірських таборах, і лише перипетії воєнного часу дозволили йому виїхати до США, де він продовжував розвивати естетичні ідеї театру «Березіль» і залучати до співпраці найталановитіші українські сили. Як слушно відзначив театральні досягнення видатного митця української діаспори США Є. Блакитний: «Хочеться ще раз підкреслити характерну притаманність праці актора й режисера Й. Гірняка – його вічний неспокій і шукання за новою формою. Як актор, своєю грою він діє завжди на глядача відсвіжуюче й естетично. Як режисер, він здійснює європеїзацію

⁹ На жаль, в жодному джерелі: енциклопедичному довіднику чи працях, присвячених Римській опері англійською, німецькою та італійською мовами, не вдалось знайти відомостей про диригента Альберто ді Натале, тим більше безпосередньо пов'язаного з Джузеппе Верді.

¹⁰ Особистий архів родини Спех, текст наданий пані Наталею Спех.

українського театру, продовжуючи справу свого великого приятеля і учителя Леся Курбаса. Як педагог він вписує нову блискучу сторінку в своїй біографії»¹¹.

Оскільки його американська студія була «молоденькою дочкою» «Березоля», за словами того ж Є. Блакитного, музика займала у виставах студії важливе місце, і такий висококваліфікований співак як С. Спех не лише міг сприйняти немало таємниць акторської майстерності від видатного режисера, але й сам успішно виступав в ролях, які потребували відповідної музичної підготовки і таланту. На жаль, не вдалось знайти рецензій, де б згадувались виступи С. Спеха у виставах Українського Театру в Америці, яким керував Й. Гірняк в першій половині 1950-х років, але аналізуючи репертуар, майже з певністю можна стверджувати, що він виступав у ролі Петра в «Наталці Полтавці» І. Котляревського – М. Лисенка. На це вказує дата і місце постановки – 28 листопада 1954 р. у Нью-Йорку¹², та й ампула співака – ліричний тенор.

Інша важлива сторінка «американського періоду» життя С. Спеха – його участь у діяльності славетного хору «Думка», яким на той час керував відомий музикант Леонтій Крушельницький (1905–1982). Взагалі історія цього колективу яскраво виразила духовні ідеали інтелігенції, яка вимушена була рятуватись від радянського терору в еміграції: «Хоровий колектив (спочатку однорідний чоловічий хор) був створений у далекому 1949 році представниками третьої хвилі еміграції... Ініціаторами створення українського хору «Думка» у Нью-Йорку були Осип Боба, Володимир Богачевський, Роман Граб, Ярослав Гузар (батько владики української греко-католицької церкви Любомира Гузара), Іван Недільський... та інші (всього 14 осіб). На початках до складу колективу ввійшли члени знаних хорів з України, а саме: Львівського “Бояна”, “Сурми”, академічного хору “Бандурист”, Станіславівського хору “Думка”, а також молодих хористів таборових хорів, які в силу історичних і політичних обставин покинули свій рідний край – Бойківщину, Гуцульщину, Буковину, Поділля»¹³. Очевидно, коли співак у своїх спогадах вказує на вивчення хоро-вих партій, то має на увазі саме репертуар хорової капели «Думка», який включав – як і більшість українських музичних колективів США – народні пісні, зразки української класики, але також і полотна західноєвропейських митців.

І після закінчення студій у Музичному Інституті молодий музикант періодично виступає в концертах – «пописах» цієї поважної інституції. Про це знаходимо згадку в рецензії Дарії Гординської-Каранович, яка загалом високо оцінює його виконавський рівень: «Зі співаків Степан Спех викazuje солідну працю і інтелігентну інтерпретацію, але варто б йому звернути увагу, щоби він не перефорсовував голосу, який тоді тратить звучання»¹⁴. В родинному архіві збереглась програма цього концерту,

¹¹ Є Блакитний. В масках епохи, 1948. Цит. за: Актор і театр. Йосип Гірняк – мистецьке об'єднання “Березіль”. Ред. К. Мельник. Клівленд: Видання Товариства “Рідна Школа” в Клівленді, 1983. С. 13.

¹² Цит. за: Театр-Студія Йосипа Гірняка і Олімпії Добровольської. Упоряд. Б. Бойчук. Нью-Йорк: вид-во Нью-Йоркської групи, 1975. С. 343.

¹³ Сятецький Корнель. Український хор “Думка” з Нью-Йорка: етапи становлення, розвитку і творчих злетів колективу // Молодь і ринок, № 10 (93), 2012. С. 59-60.

¹⁴ Гординська-Каранович Дарія. Нью-Йорк. З фронту нашого музичного виховання // Газета «Свобода», 4 березня 1955 р.

в якому співак виконав аріозо Вертера з однойменної опери Ж. Масне та «Думку» Я. Степового. Тоді ж Степан Спех пише свої перші солоспіви, що прихильно сприйнялись американською публікою.

І ще один аспект його життєтворчості в Америці – організація ювілейних концертів, добродійна діяльність. В цьому сенсі передусім слід згадати ювілейний концерт його першого педагога вокалу, Ореста Руснака, який вдячний учень zorganizував для свого колишнього учителя 13 квітня 1957 року в залі Джуніор-гайскул у Нью-Йорку, залучивши до організації членів Українського Літературно-Мистецького Клубу. З цією ж культурно-просвітницькою організацією були пов'язані в роки перебування у США й інші добродійні ініціативи співака, зокрема концерт в рамках Третього Літературно-Мистецького Ярмарку в 1953 р., в якому він зокрема виконав знаменитий солоспів С. Людкевича на вірші Б. Лепкого «Черемоше, брате мій», або не менш успішний виступ молодого співака на відкритті пам'ятника Іванові Франкові у місті Глен Спей у 1957 р. – теж з камерно-вокальними та оперними перлинами української музики: солоспівом «Як почуєш вночі» (слова І. Франка, муз. Д. Січинського) і «Навколо шум» (арія Раона з незакінченої опери «Сафо» М. Лисенка).

Отже, «американський період» надзвичайно збагатив в професійному мистецькому плані талановитого співака і композитора, відкрив різні грані його обдарування. Проте досягнувши прекрасні результати в Нью-Йорку і маючи там зовсім непогані перспективи кар'єрного зростання, він так само не завагався повернутись назад до Європи, як вісім років перед тим зважився покинути Німеччину у пошуках нових вражень у Новому Світі. Важко однозначно відповісти, що ж остаточно спонукало С. Спеху до виїзду зі США, проте здобувши великий досвід концертної і організаційної діяльності, він успішно застосував його в Мюнхені.

В 1959 році Степан Спех повернувся до Німеччини і наступні півстоліття був одним з найактивніших діячів української громади в Мюнхені. Доводиться нагадувати дивуватись великій енергії і самовідданості обдарованого митця в різних сферах культурного життя. 30 років він працював дяком і регентом Мюнхенської Української Католицької Церкви, співпрацював з камерним хором Аннемарі Вагнер, постійно організовував концерти і ювілейні вечори, присвячені знаменним подіям, видавав свої твори, які регулярно звучали на сценах Німеччини і за кордоном; дбаючи про національно-культурний розвиток наступних поколінь, підготував Співаник для молоді. На ці ж роки припадає і найбільш активна його композиторська творчість, що від початку мала національно-суспільну спрямованість. Багатогранність професійних і суспільно-культурних інтересів С. Спеху, його неспокойна творча вдача, що завжди спонукала до нових духовних звершень, в значній мірі сприяла поживленню музичного життя українців у столиці Баварії. Варто навести одну з численних рецензій місцевої преси, присвячених С. Спеху:

«10 липня 1977 року в церкві в оселі Людвігсфельд німецький мішаний хор – «мадригальний кружок», якого керівниця і постійна акомпаніаторка на фортепіано є Аннемарі Вагнер. Під час Св. Літургії хором керував композитор і виконував тенорові партії. Крім нього як солісти співали: Евелін Лямбертц (сопрано), Розіта Шен (альт) і Богдан Шарко (баритон).

Мюнхенській публіці хор цей відомий із своїх численних виступів, головню в «Домі Зустрічей», де він з професійною вмілістю виконував різні українські

пісні й коляди. Члени хору – і любителі вокальної музики, і абсолюенти Музичної високої школи, і професійні співаки. З часу, як з хором застїснив зв'язки Степан Спех, члени хору мають нагоду ближче пізнати українську музику, і все більше пісень мають у своєму репертуарі. Наприклад, хор успішно виконав молитву «Владико неба і землі» з опери «Запорожець за Дунаєм» Семена Гулака-Артемовського під час багатьох виступів у Німеччині й Італії перед чужинецькою публікою»¹⁵.



Варто зважити й на те, що С. Спех в ці роки поширює українську духовну традицію паралельно ще з кількома подвижниками в різних європейських країнах: аналогічну працю провадить Андрій Гнатишин у церкві св. Варвари у Відні, Мирослав Антонович – засновник Візантійського хору в Утрехті, який ще називали хором «голландських козаків», Михайло Гайворонський – у США та ряд інших. Тобто в час, коли за «залізною завісою» СРСР українська національна культура не мала можливості розвиватись вільно і повноцінно, цю ношу на себе перебирають талановиті високопрофесійні представники української діаспори.

Важливу функцію поширення української пісні в європейському середовищі народної і популярної музики виконувала і платівка, яку Степан Спех у січні 1967 року записав з циганським ансамблем Шандора Лакатоша у престижному американському лейблі «Арон» (Aron Record) в Нью-Йорку (США). Платівка з поетичною назвою «Перли України» (Pearls of Ukraine) включала чотирнадцять пісень: «Ой у полі тихий вітер віє», «Повій вітре на Україну», «Сивий коню», «Ой відси гора, відси другая», «Ой, Марічко, чечері», «Скажи мені правду», «Ой на горі, на горі», «Ой ти, горо кам'яная», «Кажуть люди щом щасливий», «Ой під гаєм, гаєм», «Марусенька по саду ходила», «Широкое поле, ненько», «Залітай, залітай, сивий голубочку», «Що я буду бідний діяв». Багатий образно-емоційний спектр, розмаїтість тематики представлених пісень, репрезентація фольклорних надбань різних регіонів України свідчать про ретельний і продуманий підбір програми, що неодмінно мав би заїмпонувати широкому колу зарубіжних слухачів різних естетичних уподобань.

Про те, що співак і композитор мав високе реноме в світі культури, свідчить вміщена на обкладинці платівки вельми висока оцінка, яку його мистецтво заслужило у видавців лейблу ARON: «Степан Спех проявляє головний талант істинного митця: він переконує слухачів мистецтвом та емоціями своїх пісень... Його оперний репертуар включає партії з італійських, французьких, німецьких та українських опер; проте найбільший сентимент він виявляє до української музики, особливо ж – до українських народних пісень. Його велика любов до цих пісень почалась у молоді роки, коли він з великою увагою слухав пісні своєї матері. Він записував ці пісні ще в юності, однак те, що починалось як юнацьке захоплення, плідно розвинулось після отримання диплому. Сьогодні він репрезентує в цих народних піснях як свій

¹⁵ Шарко Б. Німецький хор співав Святу Літургію українською мовою // «Християнський голос», 14 серпня 1977 р., число 33 (1490). Матеріали з домашнього архіву родини Спех.

потужний талант співака, так і прекрасну композиторську техніку. Але не лише ці дві сильні сторони виконавця та композитора надають величі мистецтву Спеха; що змінює його на магію, на ідеальне та зворушливе виконання української пісні, це безмежна вічна любов, яку він у них вкладає. Вона передана з неперевершеним артистизмом, запалює у слухачів найсильніші емоції»¹⁶

Але це була не перша платівка. Роком раніше, в 1966 р. вийшла ще одна платівка ансамблю Шандора Лакатоша (Instrumental Ethnic. Sandor Lakatos. Songs in album Sandor Lakatos), на якій було представлено 14 авторських і народних пісень різних жанрів – ліричні, жартівливі, стрілецькі, танцювальні, в тому числі танго «Не знаю» самого С. Спеха (*Ой ти, дівчино, заручена; Гуцулко Ксеню; Карі очі; Ой на горі василечки; Як я був ще малий; Цвіте терен; Коли розлучаються двоє; Як з Бережан до Кадри; Я бачив як вітер березу зломив; Взяв би я бандуру; Не знаю; Стоїть явір над водою; Чорнії брови, карії очі; Пісня з полонини*), тож амбітний проект, здійснений С. Спехом, був приготований успішною прем'єрою попередньої платівки, де він з великим успіхом виступає і в ролі аранжувальника, і в ролі автора популярної пісні.

Компенсаторна роль творчої та культурно-просвітницької діяльності С. Спеха, полягала у збереженні і поширенні національної музики, у вихованні ідентичності молодших представників українців на чужині, що вирости поза межами Батьківщини, помітна і в упорядкованому ним «Співанику для молоді», виданому у Мюнхені в 1963 р.¹⁷. Г. Карась слушно відзначає, що «збірник має яскраво виражене національно-патріотичне, духовне спрямування, що відрізняє його від інших аналогічних зібрань хорових творів»¹⁸.

Загалом у спогадах багатьох активних діячів української діаспори згадується Степан Спех як учасник важливих міжнародних акцій. Так, нп. полковник Євген Побігущий-Рен згадує про свою діяльність у міжнародній організації ІМКА і про конференцію цієї організації в Майнау в 1967 р., де «Степан Спех співав... українські пісні, які всім вельми подобалися. Приміщення для зустрічі відступив безкоштовно граф Бернадотте»¹⁹. Дуже часто із захопленням згадує С. Спеха і відомий діаспорний поет Ігор Качуровський (1918–2013), до поезії якого композитор писав солоспіви. Нп. в листі до Миколи Шкурка в Україну в 2006 р. Качуровський наголошує: «Якщо у Вас є кому заграти й заспівати, то переконаєтеся, що музика Степана Спеха дуже добра»²⁰. Поет також ініціював після його смерті належне вшанування пам'яті композитора і пропонував провести конкурс на виконання його творів в Україні: «було б непогано влаштувати конкурс на краще виконання творів Спеха.

¹⁶ Pearls of Ukraine. Folk songs and dances. Sung by Stephan Spiech and Sandor Lakatos Gypsy Ensemble. АРОН-2636. З архіву родини Спех. Переклад з англійської авторки.

¹⁷ «Євшан-зілля». Співаник для молоді / Нотна графіка і технічне упоряд. С.Спех. – Мюнхен: Накладом Українського Християнського Об'єднання Молоді в Німеччині (Українська YMCA/ YWCA), 1963. 92 с.

¹⁸ Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. С. 656.

¹⁹ Побігущий-Рен Євген. Мозаїка моїх спогадів. Т. 2. Мюнхен-Лондон, 1985. С. 71.

²⁰ Ігор Качуровський – Микола Шкурко ЛИСТУВАННЯ 1994–2013 Мюнхен–Ніжен. Ніжин: Видавець ПП Лисенко М. М., 2016. С. 156.

Бачу, що нашим ніженським музикознавцям ці твори сподобались»²¹. І таких фактів можна навести набагато більше – як композитор і співак, громадський діяч Степан Спех справді мав надзвичайно широкі контакти і намагався залучити до своїх культурних ініціатив якомога ширше коло українських інтелігентів і митців діаспори.

Ряд концертно-просвітницьких акцій, організованих С. Спехом були тісно пов'язані з релігійними інституціями та організаціями. Як вже вище згадувалось, він понад 30 років виконував обов'язки дяка і регента (керівника церковного хору) у Мюнхенській Українській Католицькій Церкві, причому з величезною відповідальністю ставився до всіх, в тому числі начебто «технічних», справ, таких як переписування партій для голосів хору, редагування нотних записів богослужбових творів. Його невтомна енергія і професіоналізм у приготуванні церковного хору, в якому співали переважно немусиканти-любители, була належним чином пошанована священиками української діаспори. Недаремно саме йому випала честь отримати особисте запрошення і представляти українську громаду Мюнхена в урочистому святкуванні 90-річного ювілею в 1982 році одного з найбільших подвижників української церкви – Йосифа Сліпого.

В останні роки почали з'являтися публікації, присвячені творчій та культурно-просвітницькій діяльності Степана Спеха. Зокрема в статті О. Німилевич і Р. Хрипуна згадуються деякі з вельми численних українських культурних акцій, організатором або учасником яких був С. Спех: «У рік 100-річчя від дня народження Станіслава Людкевича, 5 жовтня 1979 р. у Мюнхені відбувся ювілейний концерт. Степан Спех представив три солоспіву С. Людкевича: «Я й не жалую», «Ой, вербо, вербо» та «Черемоше, брате мій». 9 червня 1982 р. в Лембаггалері відбувся авторський концерт Степана Спеха, організований Центральним представництвом української еміграції в Німеччині. У програмі: «Ніч дощова» на сл. І. Качуровського, «Рожеві пелюстки надії» до віршів В. Яніва, «І я без слів» до віршів В. Яніва, «До Тебе Боже» на сл. А. Шефер, «Темна хмара» на сл. Л. Українки, «Ластівка» німецькою до сл. А. Шефер, «Гей приснилось мені» (сл. М. Горішного), «Спи дитино» (сл. В. Карманського), «Конвалія» німецькою (сл. Е. Асман) та інші.

16 липня 1989 р. Український Християнський робітничий рух організував святочну академію з нагоди 175-ліття від дня народження Тараса Шевченка, де композитор виконав свій твір «Мені тринадцятий минало»²².

Ще один вельми промовистий штрих до біографії митця – його родина. Дружина Ірина Качанюк-Спех є відомою діячкою української громади Німеччини. Вона закінчила Мюнхенський університет Людвіга-Максиміліана як філолог і талановито перекладає німецькою українську поезію, зокрема шедеври Лесі Українки. Вона також перекладала українською мовою німецькі тексти, до слів яких писав музику її чоловік. Троє синів – Осип, Степан та Андрій – активно присвячуються українській справі. До останніх днів життя, сповненого творчими звершеннями і жертвовою працею для української громади в різних куточках світу, Степан Спех не втрачав інтересу до музичних подій, уважно стежив українськими подіями. Його не стало в 2009 році.

²¹ Ігор Качуровський – Микола Шкурко ЛИСТУВАННЯ 1994–2013... С. 335.

²² Німилевич О., Хрипун Р. Мистецька спадщина композитора і співака Степана Спеха. *Молодь і ринок*. № 4 (87), 2012, с. 109.

Композиторський доробок митця тематично і жанрово різноманітний: він є автором понад 20 хорових опусів та понад 60 камерно-вокальних, Літургії для мішаного хору. Окреслимо естетико-стильові пріоритети композитора та його основні світоглядні домінанти, втілені в творчості. О. Німилович та Р. Хрипун представляють повний спектр вокально-хорової тематики композитора: «Серед авторів текстів хорових і вокальних творів С. Спеха: Т. Шевченко (солоспів “Мені тринадцятий минало”, мелодекламація “Розрита могила”), М. Шашкевич (солоспів “Чом, козаче молоденький”, “Із-за гори”, “Дністров’янка”, “Думка”), П. Карманський (хор “Спіть, герої, спіть”), Григорій Кривда (хор “Не дає мені спокою”), Микола Палій (хор “Вийшла Марія”), Р. Купчинський (хор “Благословенна зірка ясна”, хор і солоспів “На Різдво”), Микола Горішний (солоспів “Гей, приснилось мені”), Василь Щурат (хор “Злинуть воскресні пісні”), Аманда Шефер (солоспів “До Тебе, Боже”, хор “Ангел Благовіститель”), Богдан Федчук (хор “Гей ми діти українські”), Леся Українка (мелодекламація “Сім струн”, солоспів “Надія”, “Місяць ясенський”, “Останні квіти”, “Темна хмара”), Віктор Романюк (солоспів “З ласки Божої”)»²³.

Аналізуючи тематику вокально-хорової творчості, зазначимо кілька її основних образно-тематичних векторів: рефлексивна лірика, національні героїчні образи, експресивно-драматичні сцени, що підкреслюються розгорненою театральною драматургією.

Музика духовно-релігійного змісту займає у творчій спадщині композитора чільне місце, причому в різних іпостасях. Основне місце, звісно займають суто канонічні жанри, серед яких виділяється Служба Божа, що мала дві авторські редакції. Окрім того, композитор звертався до духовних образів і символів не лише у канонічних хорах. Він постійно намагався і у творах, безпосередньо не пов’язаних з літургійною сферою, передати особливо близькі йому піднесено-духовні почуття, звертаючись до морально-філософських роздумів поезії українських класиків. С. Спех в цьому сенсі виступає гідним продовжувачем традицій галицької музичної культури ХІХ ст., що творилась здебільшого авторами-священниками, а згодом трансформувалась у цілком «світських» формах у спадщині композиторів-професіоналів, що навчалися в провідних консерваторіях Європи. Проте лінія духовної творчості, яка тісно пов’язана з «прикладною» функцією, тобто супроводжує Служби Божі, найбільші релігійні свята та родинні урочистості як хрещення чи весілля, теж отримала продовження у нових естетико-художніх умовах. Так склалось, що послідовників «перемишльської школи» та цілої плеяди композиторів-священників минулого відзначаємо передусім в діаспорному середовищі – і на це є своя суттєва причина. Дозволю собі тут провести паралелі з іншим подвижником української духовної традиції – Андрієм Гнатишином і навести аналогічні аргументи щодо формування індивідуального композиторського стилю Степана Спеха, оскільки він – як і Гнатишин, як і Михайло Гайворонський, Мирон Федорів та ряд інших діячів української культури на чужині, мислили свою діяльність передусім не в потребі проявити себе, а в потребі зберегти національну ідентичність в «не автохтонному» середовищі. Тому керуючись альтруїстичними міркуваннями, вони

²³ Німилович О., Хрипун Р. Мистецька спадщина композитора і співака Степана Спеха... С. 110.

підпорядковували поривання власної творчої фантазії – суспільним потребам того кола, до якого вони звертали свою музику.

Разом з тим трактувати їх творчість лише як вторинну не маємо права: вона принесла немало цікавих здобутків, оскільки митці заторкують найрозмаїтші сфери релігійної свідомості і почувань, втілюють їх чутливо, емоційно, згідно з українською художньою ментальністю, а водночас з обережним і доцільним застосуванням сучасної системи музично-виразових засобів.

Дуже вдало опозиція «збереження свого – сприйняття іншого» диференційована Тетяною Прокопович, яка вирізняє три основні рівні, або «...три естетичні напрями (консервуючий, синтезуючий, трансформуючий) розвитку національної традиції у релігійному мистецтві української діаспори другої половини ХХ століття». Під консервуючим напрямом розуміється «модель художньо-творчого акту задовольняє потреби еміграційного середовища в самозбереженні, відокремлюючи його від стильового експерименту, характерного загальнокультурному процесу сучасного світу»; «синтезуючий напрям творчості митців-емігрантів» передбачає «компромісне поєднання національної традиції предків та сучасної художньої культури, у результаті якого відбувається модифікація жанрів вітчизняного релігійного мистецтва»; врешті «трансформуючий напрям творчості митців-емігрантів констатує незворотній процес асиміляції українських емігрантів, неминучий для будь-якої діаспорної культури. Перебуваючи під впливом художньо-естетичних засад сучасного урбанізованого світу, митець-емігрант прагне втілити у своїх творах ідею універсальної, загальнолюдської віри. Відтак, національна церковна традиція втрачає своє первісне змістове навантаження, розгортаючись у площину метаморфоз»²⁴.

Подана диференціація, простежена авторкою на прикладі релігійної творчості, цілком відповідна і до всіх інших жанрів, позаяк окреслює позицію кожного митця, яку він вибирає сам: або ж замикається у власному світі і плекає цінності, перейняті в період особистісного становлення в питомому йому світі, або намагається погодити питомі ментальні архетипи з впливами іонаціонального середовища, або ж цілковито переймає традицію «нової Батьківщини» і розчиняється в ній.

Для Степана Спеха цей шлях був визначений аргіогі тими світоглядними цінностями, які він послідовно сповідував протягом усього життя. Подвижницька праця для збереження української тотожності в діаспорному середовищі, його пасіонарність у відданості національній духовній традиції цілком пояснює «консервуючий» тип індивідуального стилю, на який вказує Т. Прокопович. Усвідомлення найважливішої місії – охоронця музичної спадщини і її репрезентанта в світі у час, коли на історичній Батьківщині ця спадщина нівелювалась, визначила весь зміст його життєтворчості. Перевага суспільних цінностей над особистими інтересами, врахування інтересів, смаків свого кола, музичної підготовки хористів обумовила практичні завдання, які вирішував підбором відповідного репертуару і творчістю Степан Спех.

²⁴ Прокопович Т. Ю. Функціонування національної традиції у релігійному мистецтві української діаспори другої половини ХХ ст. Автореф. дис. на здобуття наук. ст. канд. мист. 17.00.01 – теорія і історія культури. Київ, 2002. Доступ в Інтернеті: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=ARD&P21DBN=ARD&Z21ID=&Image_file_name=DOC/2002/02ptydps.zip&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1 (стан з дня 23.05.2021).

На завершення статті розглянемо коротко *opus magnum* композитора – його Службу Божу як вельми характерний зразок його індивідуального стилю і тих завдань, які він цілеспрямовано ставить перед собою і розв’язує у своїй творчості. Дві версії Служби Божої С. Спеха виявляють певну різницю в підходах до самої ідеї музичного оформлення церковної відправи. Перша версія Божественної Літургії св. Іоанна Золотоустого українською мовою на мішаний хор, як вказує сам автор, «була виконана вперше в церкві св. Івана Непомука в Мюнхен-Людвігсфельді 10 липня 1977 р. ... Як Архиерейська св. Літургія, вона була виконана в Катедральному Соборі Покрова Пресвятої Богородиці і св. Апостола Андрія Первозваного в Мюнхені в празник Зіслання св. Духа 1978 р.» Друге видання його Божественної Літургії св. Іоанна Золотоустого зазнає певної корекції – хоча й ніде не порушує канонічних устоїв, що висуваються до церковної музики. На цьому акцентує і сам композитор, пояснюючи свої наміри у передмові до другого видання: «У цій новій композиції я старався поєднати старий слов’янський церковний стиль з елементами української народної музики, при чому свідомо уникав надмірних модернізмів... та впливу старо-грецького напіву»²⁵.

Еволюційний процес у трактуванні Божого слова у Літургії був у композитора зовсім не випадковим, а завжди узгоджувався із літургійним змістом та ідеєю твору, водночас враховуючи і «дух часу», отой уславлений *Zeitgeist*, і, очевидно, зміну потреб і настроїв пастви. Так, перший варіант, більш поважний і зосереджений, наближений до автентичних джерел та майже позбавлений гармонічних і фактурних «прикрас» Зрозуміло, що тут індивідуальність автора проявляється менш виразно, можна відзначити лише його професійну майстерність. Адже композитор бере за основу сам церковний спів, переважно, галицький народний, а відтак до нього достосовує відповідну гармонію та фактуру, дотримується більш статичних засад розвитку (найчастіше в таких обробках панує послідовний строфічний принцип розгортання).

Проте і цей традиційний стиль в інтерпретації Степана Спеха все ж піддається індивідуальним трансформаціям і забезпечує логіку цілісної побудови у способах розгортання тематизму та багатоголосній фактурі. Важливим виявляється і сам музичний синтаксис, тобто побудова окремих фраз, які теж стисло підпорядковуються вербальним закономірностям канонічного тексту. Між іншим, цього ж принципу композитор дотримувався і в своїх «світських» творах. Як писав Альберт Кіпа: «Як правило, композитор близько слідував вербальним якостям віршів, до яких він спочатку писав мелодію, а лиш потім додавав акомпанемент. Його метою було посилити музикою характерні риси тексту, тобто належно «одягти» пісні в музику. Він робить це в особистісний і несконплікований спосіб з простотою, зрозумілою всім, і в той же час – глибокою красномовністю»²⁶. Ганна Карась доповнюючи характеристику його камерно-вокальної творчості, вказує: «Надаючи великого значення супроводу, С. Спех скрупульозно випрацьовує партію фортепіано, іноді збагачуючи її скрипкою, флейтою або віолончеллю»²⁷.

²⁵ Степан Спех. Слово автора до другого видання В: Степан Спех. Божественна Літургія св. Іоана Золотоустого українською мовою на мішаний хор. Друге видання. Мюнхен, 2009.

²⁶ Кіпа А. Передмова // Спех С. Композиції. Нью-Йорк; Мюнхен; Львів: Гердан Графіка, 2005. С. 6.

²⁷ Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Фоліант, 2012. С. 656

Відтак найважливіші за сенсом слова виділяються різноманітними способами: довгими тривалостями, динамічними підйомами, агогічними відхиленнями, активнішими інтервальними ходами. Як правило, музична фраза укладається згідно з тривалістю одного завершеного змістовно звороту тексту і триває 1–2 такти. В ладотональній побудові першого варіанту Служби Божої переважає діатоніка. Модуляції та відхилення відбуваються вкрай рідко, і то здебільшого у близькій тональності. В голосоведенні найчастіше буває гармонізований кожний звук мелодії. При речитації одного звуку у верхньому голосі у всіх інших голосах дублюється той самий, заснований на одній ноті виклад, завдяки чому отримується ефект статичності. Підголоски, попри те, що в народній музиці вони достатньо поширені, в аналізованій версії Служби Божої з'являються не надто часто. Тобто автентична природа старовинного церковного наспіву збережена тут максимально.

Друга версія Божественної Літургії св. Іоанна Золотоустого дещо відрізняється від попередньої, передусім більшою концертністю (багаторічний досвід оперного та камерного співака значно більше дається тут взнаки). Музична тканина стає складнішою і більш насиченою хроматизмами, мелодичними фігураціями, ширшими стрибками у верхньому мелодичному голосі. Доволі послідовно проводиться ефект регістрових переключок – відлунь, більшого художньо-виразового значення набувають сольні епізоди.

Як приклад, можна навести «Потрійне Господи помилуй», в якому застосовані хроматичні допоміжні тони, стрибки на сексту, широке розспівування на одному складі. Вельми цікава інтерпретація «Херувимської», в якій важливу художню функцію займають сольні епізоди – тенора і сопрано, а в окремих фразах хору композитор творить ефект «відгомону».

Проте і в першому, і в другому варіанті Божественної Літургії св. Іоанна Золотоустого тривала практична діяльність Степана Спеха з церковним хором обумовила природність і зручність викладу не лише для професійно підготованих співаків, але й для аматорів, що робить Літургію цінним набутком для численних хороших колективів в сучасних українських храмах, і не випадково успішно виконується такими авторитетними колективами як Заслужена академічна капела «Трембіта» під орудою Сергія Якобчука чи Архієрейський камерний хор «КРЕДО» Архієпископального і Митрополичого Собору Святого Воскресіння в Івано-Франківську, яким керує Жанна Зваричук.

Феномен творчої спадщини Степана Спеха видається особливо цікавим ще й тому, що дозволяє вирізнити особливості духовного самозахисту українців, що опинились волею долі на чужині і повинні були там зберегти свою національну самодентичність, в умовах гноблення. Вони, своєю різносторонньою діяльністю не тільки задовольняли мистецько-культурні потреби, а й намагалися гідно репрезентувати українське музичне мистецтво інонаціональній публіці, заявляючи про права на її існування та розвиток, що в умовах бездержавності українського народу мало подвійно велике значення, бо виконувало цим ще й дуже важливу суспільно-патріотичну функцію – представлення культури окремої нації.

Lyubov Kiyanovska. Artistic figures of the Ukrainian diaspora: Stepan Spekh (attempt at socio-cultural definition).

The article considers the phenomenon of successful musical and creative activity of Ukrainians who were forced to leave their homeland and establish themselves abroad. The main factors are indicated, thanks to which Ukrainian musicians managed to establish themselves in a foreign environment with enormous success and achieve a strong social position, the peaks of their professional careers. This phenomenon is analyzed on the example of the life of Stepan Spekh – undeservedly forgotten composer, singer, choral conductor of the diaspora, who contributed to the intensification of Ukrainian cultural life in Munich. The stages of his formation as a person and musician are considered, starting from his family environment, despite years of study in Munich with Orest Rusnak, short emigration to the USA, where he studied at the Music Institute of America with Vladimir Grudin and Ivanna Shmerykovskaya-Priymova, successfully performed as chamber and opera singer. Particular attention is paid to his significant achievements in Munich, where he returned in the late 1950s, his creative projects and their implementation, cooperation with German teams. A brief overview of his compositional heritage and its assessment by Ukrainian cultural figures abroad is given.

Key words: *the phenomenon of Ukrainian artistic emigration, Stepan Spekh, spiritual music of the diaspora, solo songs, choirs based on poems by Ukrainian poets.*

Література

1. Актор і театр. Йосип Гірняк – мистецьке об'єднання “Березіль”. Ред. К. Мельник. Клівленд: Видання Товариства “Рідна Школа” в Клівленді, 1983.
2. Гординська-Каранович Дарія. Нью-Йорк. З фронту нашого музичного виховання. *Свобода*, 4 березня 1955 р.
3. «Євшан-зілля». Співаник для молоді / Нотна графіка і технічне упоряд. С. Спех. Мюнхен: Накладом Українського Християнського Об'єднання Молоді в Німеччині (Українська УМСА/ УWSCA), 1963. 92 с.
4. Ігор Качуровський – Микола Шкурко. Листування 1994–2013. Мюнхен–Ніжен. Ніжин: Видавець ПП Лисенко М. М., 2016.
5. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012, 1164 с.
6. Кияновська Л.. Таємні письмена душі... Анатолій Авдієвський: шляхами творчості. К.: Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2017.
7. Кирик О. Український Карузо – Орест Руснак URL: <https://ludkevych.in.ua/ukrayinskyj- karuzo-orest-rusnak/> (доступ з дня 07.07.2021)
8. Кіпа А. Передмова. *Спех С. Композиції*. Нью-Йорк; Мюнхен; Львів: Гердан Графіка, 2005.
9. Німилович О., Хрипун Р. Мистецька спадщина композитора і співака Степана Спеха. Молодь і ринок, № 4 (87), 2012.
10. Побігуший-Рен Євген. Мозаїка моїх спогадів. Т. 2. Мюнхен-Лондон, 1985.
11. Прокопович Т. Ю. Функціонування національної традиції у релігійному мистецтві української діаспори другої половини ХХ ст. Автореф. дис. на здобуття наук. ст. канд. мист. 17.00.01 – теорія і історія культури. Київ, 2002 URL: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=ARD&P21DBN=ARD&Z21ID=&Image_file_name=DOC/2002/02ptydps.zip&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1 (доступ з дня 23.05.2021).
12. Спех Степан. Слово автора до другого видання. В: *Степан Спех. Божественна Літургія Св. Йохана Золотоустого українською мовою на мішаний хор*. Друге видання. Мюнхен, 2009.

13. Спех Степан URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BF%D1%94%D1%85_%D0%A1%D1%82%D0%B5%D0%BF%D0%B0%D0%BD (доступ з дня 02.07.2021)
14. Театр-Студія Йосипа Гірняка і Олімпії Добровольської. Упоряд. Б. Бойчук. Нью-Йорк: вид-во Нью-Йоркської групи, 1975.
15. Шарко Б. Німецький хор співав Святу Літургію українською мовою. «Християнський голос», 14 серпня 1977 р., число 33 (1490).
16. Claire Frühling-Gerlach URL: https://de.wikipedia.org/wiki/Claire_Fr%C3%BChling-Gerlach (доступ з дня 07.07.2021)
17. Pearls of Ukraine. Folk songs and dances. Sung by Stephan Spiech and Sandor Lakatos Gypsy Ensemble. APON-2636.
18. Reflector Come to the Messiah tonight. Educate lead reflect. Newark State College, Tuesday, December 6, 1960. URL: https://digitalcommons.kean.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1018&context=reflector_1960s (доступ з дня 18.07.2021).
19. Сятецький Корнель. Український хор “Думка” з Нью-Йорка: етапи становлення, розвитку і творчих злетів колективу. *Молодь і ринок*. № 10 (93), 2012. С. 59-60.

References

1. Actor and theater. Yosyp Hirniak Berezil Art Association. Ed. K. Melnyk. Cleveland: Vydannya Tovarystva “Ridna Shkola” v Klivlendi [Native School Publishing in Cleveland], 1983.
2. Gordynska-Karanovych Daria. NY. From the front of our musical education. “Svoboda” [Newspaper “Freedom”], March 4, 1955.
3. “Evshan-potion”. Singer for young people / Sheet music and technical arrangement. S. Spekh. Munich: Published by the Nakladom Ukrayins`koho Khrystyyns`koho Ob`yednannya Molodi v Nimechchyni [Ukrainian Christian Youth Association in Germany] (Ukrainian YMCA / YWCA), 1963. 92 p.
4. Igor Kachurovsky – Mykola Shkurko. Correspondence 1994–2013. Munich – Nizhny Novgorod. Nizhyn: Publisher PE Lysenko MM, 2016.
5. Karas G. Musical culture of the Ukrainian diaspora in the world time-space of the XX century: monograph. Ivano-Frankivsk: Foliant, 2012
6. Kiyanova L. Secret letters of the soul... Anatoly Avdievsky: ways of creativity. K. : Published by Vyd-vo NPU im. M. P. Drahomanova [National Pedagogic University “Mychajlo Dragomanov”], 2017.
7. Kyryk O. Ukrainian Caruso – Orest Rusnak. Internet access mode: <https://ludkevtych.in.ua/ukrayinskyj-karuzo-orest-rusnak/> (accessed from 07.07.2021)
8. Kipa A. Preface. Spekh S. Compositions. New York; Munich; Lviv: Gerdan Grafika, 2005.
9. Nimilovich O., Khrypun R. Artistic heritage of composer and singer Stepan Spekh. *Molod' i rynek* [“Youth and the market”], № 4 (87), 2012.
10. Pobigushchij-Ren Eugene. A mosaic of my memories. T. 2. Munich-London, 1985.
11. Prokopovych T. Yu. The functioning of the national tradition in the religious art of the Ukrainian diaspora in the second half of the twentieth century. Author's ref. dis. for science. Art. Cand. mist. 17.00.01 – theory and history of culture. Kyiv, 2002. Internet access: http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=ARD&P21DBN=ARD&Z21ID=&Image_file_name=DOC/2002/02ptydps_ZE&IMAGE 1 (accessed from 23.05.2021).
12. Spekh Stepan. Author's word for the second edition In: Stepan Spekh. Divine Liturgy of St. John Chrysostom in Ukrainian for mixed choir. Second edition. Munich, 2009.
13. Spekh Stepan. Internet access mode: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A1%D0%BF%D1%94%D1%85_%D0%A1%D1%82%D0%B5%D0%BF%D0%B0%D0%BD (accessed from 07/02/2021)

14. Syatetsky Cornell. Ukrainian choir "Dumka" from New York: stages of formation, development and creative ups and downs of the team. *Molod' i rynok* ["Youth and Market"], № 10 (93), 2012. P. 59-60.
15. Theater-Studio of Yosyp Hirnyak and Olimpia Dobrovolska. In order. B. Boychuk. New York: vyd-vo N'yu-Yorks'koyi hrupy, [New York Group Publishing House], 1975.
16. Sharko B. German choir sang the Holy Liturgy in Ukrainian. *Khrystyians'kyu holos* ["Christian Voice"], August 14, 1977, number 33 (1490).
17. Claire Frühling-Gerlach. Режим доступу в Інтернеті: https://de.wikipedia.org/wiki/Claire_Fr%C3%BChling-Gerlach (доступ з дня 07.07.2021)
18. Pearls of Ukraine. Folk songs and dances. Sung by Stephan Spiech and Sandor Lakatos Gypsy Ensemble. APON-2636.
19. Reflector Come to the Messiah tonight. Educate lead reflect. Newark State College, Tuesday, December 6, 1960. Режим доступу в Інтернеті: https://digitalcommons.kean.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1018&context=reflector_1960s (доступ з дня 18.07.2021).



УДК 78.082

Ольга Шуміліна

ORCID 0000-0002-2615-1208

**КЛАВІРНІ СОНАТИ СИНЬЙОРА БЕРА
З КРАКІВСЬКОГО РУКОПІСУ
І ЧЕСЬКА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА
ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XVIII СТОЛІТТЯ**

У статті вивчено три сонати для клавичембало синьйора Бера з музичного рукопису, який належав родині відомих польських аристократів XVIII століття Чарторийських і зараз знаходиться у Національному музеї Польщі у Кракові. Автором сонат вважався відомий український композитор Максим Березовський, однак за авторизованими рукописними джерелами було уточнено, що сонати написали музиканти чеського походження – Й. Коліци, Я. Вангал та, ймовірно, Й. Бер. У такому випадку рукопис трьох сонат з краківського архіву є пам'яткою чеської інструментальної музики другої половини XVIII століття, а самі сонати відносяться до передкласичного періоду, на що вказують особливості стилю і музичної форми. Вивчення інтонаційно-тематичних і структурних особливостей сонат краківського рукопису показало чітку орієнтованість на зразки інструментальної музики ранньокласичного стилю, виявило спрямування до раціональності і логічної ясності музичного мислення. Відповідність основним тенденціям ранньокласичного формотворення спостерігається в опануванні сонатної форми (поки що на докласичному рівні), у принципах структурного оформлення невеликих побудов і крупних розділів музичної форми, в інтонаційній багатоеlementності головних тем, у прозорості фактури, у перевазі гомофонно-гармонічного складу із диференціацією музичної тканини на мелодію і супровід, у наявності побудов, заснованих на фігуративно-пасаажній техніці, та ін. Усі вказані ознаки, а також вибір тональностей, із домінуванням мажору над мінором, та урахування тембрових можливостей клавесину вплинули на образний стрій сонат і характер їх звучання. Тож, клавірні сонати краківського рукопису написані у галантній манері і є зразками інструментальної музики передкласичного періоду.

Ключові слова: друга половина XVIII століття, передкласичний період, сонати для клавичембало, краківський рукопис, синьйор Бер, чеські музиканти.

Музичний рукопис трьох клавірних сонат синьйора Бера¹ є пам'яткою інструментальної музики другої половини XVIII століття. Про ці твори стало відомо на початку 2000-х років й упродовж певного часу вважалося, що автором сонат є відомий український композитор Максим Березовський (1745–1777), чие прізвище подане на титульному аркуші рукопису у скороченому варіанті («Sonata Per il clavicembalo Del. Sigr. Ber / Соната для клавичембало синьйора Бера») [3]. У 2003 році сонати були записані на диск як твори Максима Березовського [6]. Надалі за каталогами бази даних RISM (серія А II – музичні рукописи після 1600 року) вдалося встановити справжніх авторів другої і третьої сонати – ними були музиканти чеського походження Ян (Йоганн) Коліци (Johann Andrea Kauchlitz Colizzi, 1742–1808) і Ян (Йоганн) Крштитель Вангал (чес. Jan Křtitel Vaňhal, 1739–1813) [2]. Автором

¹ Muzeum Narodowe w Krakowe, Biblioteka Książąt Czartoryskich, Czart. 3211 ew./10, sygn. 11784/12 II Rkps.

першої сонати, ймовірно, був ще один чеський музикант Ян (Йоганн) Йозеф Бер (Jan Josef Beer, 1744–1812). Відтак, краківський рукопис представляє не українську, а чеську інструментальну музику другої половини XVIII століття.

Богемія (як, до речі, і Україна), звідки родом усі три музиканти, у той час не мала власної державності, а її території були частиною великої імперії Габсбургів. Тому авторам сонат довелося робити професійну кар'єру не на історичній батьківщині, а в європейських столицях та інших крупних міста, де вони досягли успіху і слави. Як наслідок, була скоригована їхня національна приналежність: Й. Коліцци називають голанцем (він народився у богемському місті Хрудим, працював і помер у Гаазі), Я. Вангала – австрійцем (народився у богемському селі Нехайнице поблизу міста Градец-Кралове, працював і помер у Відні), Й. Бера – німцем (народився у богемському містечку Паствіни, працював по всій Європі, помер у Берліні).

Найбільш плідним й універсальним з усіх трьох був Я. Вангал: він мав здобути в Італії професійну музичну освіту, написав десятки симфоній, квартетів, сонат та велику кількість іншої інструментальної музики і залишив відчутний слід у музичній культурі Відня як виконавець-скрипаль і педагог. Зокрема, він був учасником зіркового струнного квартету у складі Й. Гайдн – В. А. Моцарт – К. Діттерсдорф, та організував останню віденську академію В. А. Моцарта (1791) [4]. Й. Коліцци теж писав переважно інструментальну музику, однак у значно меншій кількості, і був прекрасним клавіристом і педагогом, одна з учениць – принцеса Луїза Орлеанська / Princess Louise of Orange (The Hague, 70-ті роки) [5]. Й. Бер був відомим кларнетистом-віртуозом; він об'їздив усю Європу, працював у провідних інструментальних капелах, маючи за це великі гонорари, і писав багато музики для кларнета – сольних інструментальних концертів, дуетів та ін. [7].

Хоча автори сонат роз'їхалися по різних країнах, їхні твори вдалося зібрати в одному рукописі. Сонати написано у єдиній манері, що свого часу, до уточнення авторів музики за каталогами, дало підстави припустити авторство одного композитора. Усі вони належать до епохи раннього класицизму і репрезентують галантний стиль. Спільними ознаками є жанр (інструментальна соната) і виконавський склад (клавічембало). Риси відмінності проявляються у формотворенні. По-перше, деякі сонати майже наближені до майбутніх класичних композиційних схем, а деякі ще віддалені від них. По-друге, жодна соната не має циклічної структури, характерної для сонат класичного періоду. Різноспрямованість формотворчих тенденцій не порушує стильової єдності сонат, а відсутність циклічної структури може вказувати на раніше походження, на зв'язок із етапом формування класичного сонатно-симфонічного циклу (60–70-ті рр. XVIII ст.).

Соната № 1: двочастинний цикл без сонатної форми?

Соната № 1, F-dur – єдина соната краківського рукопису, що має ознаки циклу. Вона складається із двох частин, жодна з яких не написана у сонатній формі. Перша частина має форму рондо, типовішу для фіналів, друга – повільна *Arietta*, яка зазвичай була серединою сонатного циклу і практично ніколи не ставала його фіналом. Ознайомлення з образністю і жанровою природою тематизму обох цих частин ще більше переконує в тому, що їх природніше було б поміняти місцями і додати ще одну, першу частину, написану у сонатній формі.

I частина (рондо) за своєю структурою нагадує рондо французьких клавесиністів, а за тематизмом – фінали клавірних сонат доби раннього класицизму (Й. Гайдн та ін.). Структурно воно складається з трьох проведень рефрену і двох епізодів, у яких тема рефрену зазнає свого розвитку (схема АВАСА). Особливостями рондо I частини сонати F-dur є чіткість і простота структури, жанрово-танцювальна основа тематизму, життєрадісно-ігровий характер музики.

Головною ознакою рефрену (тт. 1–16, тональність F-dur) є експозиційний характер викладу. Написаний у формі однотонального квадратного замкненого періоду повторної побудови ($a+a_1+a+a_1$), із фактурним варіюванням під час перевикладу, чим посилено риси моторності і танцювальності, він щоразу повертається без будь-яких суттєвих змін, за винятком останнього, третього проведення, розширеного за рахунок каденційного завершення.

Тональний план обох епізодів (C-dur, a-moll) створює ефект гри світла й тіні. Головним принципом викладу є розвитковість, що призводить до більшої структурної свободи цих побудов, до вивільнення з-під чітких структурних схем рефрену. У другому епізоді відбувається масштабне розростання (41 тт.) за рахунок ряду відхилень із тональності a-moll, що утворює кульмінацію усієї частини.

II частина – *Arietta* (F-dur) є зразком вишуканої лірики і за фактурою дещо нагадує барокову арію. Наспівна тема немов увібрала у себе типові інтонації галантного стилю, що виникли внаслідок синтезу інтонаційної лексики бароко і раннього класицизму.

Рисою галантного стилю є відтворення у музиці другої частини ознак менуету. Цей придворний танець мав надзвичайну популярність в європейських аристократичних колах середини і другої половини XVIII ст. й у добу галантного стилю поширився на світську і духовну музику – оперні арії, частини сонат і симфоній, тематизм духовних концертів тощо. Оскільки риси менуетної ходи проникали у твори, пов'язані зі співом і словом (оперні арії, духовні концерти тощо), тема і загалом музика другої частини аналізованої сонати залишаються наспівними і вимагають вокалізованого інтонування.

Обидві частини сонати об'єднані спільною тональністю (F-dur), що було ознакою барокових інструментальних сюїт. Однак за тематизмом, формотворенням і рисами стилю вона набагато більше споріднена зі зразками циклічних клавірних сонат доби раннього класицизму і представляє скорочений варіант такого циклу з інверсією наявних частин.

Соната № 2: рецепція старовинної сонатної форми

Соната № 2 (C-dur), що за характером музики також належить до епохи галантного стилю, позбавлена ознак циклу і має тільки одну частину. У рукописному джерелі, за яким вдалося уточнити авторство, соната має іншу кількість частин (три частини), інший виконавський склад (скрипка і чембало) і навіть іншу жанрову атрибуцію (дует)². Тож, у краківському рукописі сонату скорочено до масштабів однієї частини, написаної в старовинній сонатній формі.

² RISM ID no.: 170000122.

Ця форма була попередницею класичної сонатної форми і мала тісні зв'язки з формотворенням інструментальної музики доби бароко. Вона складалася з двох розділів (експозиція й реприза), які, своєю чергою, сформувалися з двох барокових періодів розгортання. В обох розділах викладалися ті самі теми у тій самій послідовності, але з іншим тональним планом (Т – D || D – Т). Це надавало можливості для зіставлення двох музичних тем і тривалішого перебування у новій тональності, для посилення розвитковості й нестійкості на початку другого розділу та ін. Тож, старовина сонатна форма мала багато спільних ознак із класичним сонатним *Allegro* і підготувала його появу.

Описаний принцип формотворення взято за основу у сонаті C-dur Й. Коліцци з краківського рукопису. Матеріал частини розподіляється між двома розділами – експозицією і репризою, що мають дзеркальний тональний план (С – G || G – С). Кожен із розділів має по два тональні центри, а кожен тональний центр має власну тему, що в класичній сонатній формі відповідає головній і побічній партіям. Початкова тема є доволі короткою і має ознаки структурного розімкнення, тоді як друга тема, що починається без попереднього переходу, є тривалішою і розширюється за рахунок доповнення, що додається після каденції для утвердження нового тонального центру.

Наявні у тональному плані розділів риси дзеркальності можна виявити і в тому, як викладається матеріал у розділах форми: те, що було коротко показане в експозиції, здобуває деталізованішого викладу у репризі, і навпаки, детальному протиставляється скорочене. Відтак, початок репризи, що має викладати першу тему в іншій тональності, втрачає ознаки експозиційності і здобуває риси, що вказують на посилення розвитковості – тональну нестійкість, розростання і розмитість форми, відсутність повного проведення початкової теми і чітких структурних меж тощо. Друга тема, навпаки, має цілісніший вигляд, оскільки проводиться в основній тональності без видимих структурних змін.

У тематизмі та образності цієї сонати проявляються риси галантного стилю. Зміст музики не затьмарений моментами драматизації, переважає вишуканість і витонченість. Такій образності цілком відповідає надзвичайно прозора, типово клавесинна фактура. Музичні теми є неоднорідними і багатими на інтонаційно-мелодичні побудови, які природно слідує одна за одною і чию самостійність підкреслено контрастами фактури. Серед таких побудов трапляються і індивідуалізовані, що надають темам виразності й неповторності, й нейтральні, засновані на загальних формах руху.

Перша тема починається імперативною фразою-імпульсом, після якої слідує фаза розгортання. Між обома структурними елементами наявна цезура, а на етапі розгортання відбувається поступове витиснення інтонаційно виразних побудов нейтральним матеріалом – стрімкими гамоподібними пасажами тощо. Не маючи каденційного завершення, вона переходить у виклад другої теми у тональності домінанти. Така структура теми надає можливість поєднати риси точної повторності і розвитковості під час її повторення у другому, репризному розділі старовинної сонатної форми: імпульс зберігається незмінним і перевикладається у тональності G-dur, тоді як у фазі розгортання посилено риси розвитковості – тут відбувається інтонаційне перетворення матеріалу теми і розростання її обсягу, наявні відхилення у мінорні

тональності (зокрема, в e-moll), змінено тональний план, збережено структурну відкритість форми тощо.

Багатоелементна друга тема є цілісною і завершеною. Порівняно з першою темою, вона масштабніша, бо має представити і затвердити новий тональний центр (G-dur). Обидві ці теми співвідносяться між собою за принципом доповнювального контрасту, а в межах усієї експозиції друга тема сприймається як наступний етап розгортання. Також складається враження, що вона є похідною від першої теми, хоча аналіз матеріалу виявляє її інтонаційну самостійність. У репризі вона викладається в основній тональності (C-dur), і це стає головною відмінністю між її проведеннями у розділах форми. Після каденції для затвердження іншого тонального центру залучається коротке структурне доповнення, що ґрунтується на інтонаціях початкової фрази-імпульсу з першої теми.

Тематизм і композиційна логіка сонати C-dur тяжіють до ясності й раціональності, що невдовзі стане основою класичного мислення. Разом із тим, принципи формотворення поки що не вивільнені з-під впливів барокових традицій, тому ця соната є ближчою до клавірних сонат Д. Скарлатті, ніж до сонат Й. Гайдна чи В. А. Моцарта. Для «вчителя музики» Й. Коліцци, який більшу частину свого життя провів у Лейдені та Гаазі, це було закономірним явищем.

Соната № 3: сонатна форма передкласичного типу

Соната № 3 (B-dur) також є одночастинною. Вона наявна у кількох рукописних джерелах; ознайомлення з ними дає підстави зробити висновок, що спосіб запису цього твору не є фіксованим і допускає варіанти. У рукописах вона трапляється і як одночастинний твір, і як перша частина тричастинного циклу. Варіантним також є виконавський склад (клавесин³; скрипка і клавесин⁴; скрипка, віолончель і клавесин⁵). Незмінним лишається визначення жанру – соната, а наявні вказівки на дует і тріо є додатковими (вони вказують не на жанр музичного твору, а на кількість виконавців). Тож, у краківському рукописі соната Я. Вангала представлена першою частиною, що трапляється також у кількох інших рукописах, і ця частина написана у формі сонатного *Allegro* з усіма потрібними атрибутами – двома темами (головна і побічна), трьома розділами (експозиція, розробка, реприза), тональною римою між експозицією та репризою тощо. Водночас, деякі суттєві ознаки вказують на те, що сонатна форма ще не сягнула свого класичного варіанту і знаходиться на півшляху до нього, репрезентуючи передкласичний стан.

Ці ознаки можна виявити в кожному з розділів форми, вони позначаються на тому, як викладається матеріал, як він розробляється й узагальнюється.

Головна партія (тт. 1–12) за своєю структурою нагадує «моцартівський» період. Він є замкнений, однотональний і поділяється на два різні за інтонаційним змістом речення, друге з яких перевикладається октавою нижче, утворюючи доповнення. За мелодико-синтаксичною будовою перші два речення утворюють мотивну структуру дроблення з наступним замикання (2+2+1+1+2).

³ RISM ID no.: 452518353 (три частини); 851002371; 450102782; 500053362 (в усіх – одна частина).

⁴ RISM ID no.: 150204176; 150204176; 230006683 (в усіх – три частини).

⁵ RISM ID no.: 451509581; 990065409 (в обох – три частини); 650006789 (перша і третя частини).

Інтонаційно яскрава тема головної партії має діалогічну природу. Вже в першій фразі об'єднано активно-вольові і граціозні інтонації – висхідний квартовий стрибок (f – b) із треллю на звуці f на початку і хроматичний секундовий хід (fis – g) у кінці. Друга фраза є варіантом першої: мелодія синкоповано рухається тонами S₆ і надалі знову має хроматичне секундове завершення (e – f), яке повертає в основну тональність після нетривалого відхилення у бік субдомінанти. Дві наступні фрази, засновані на поступовому низхідному русі в діапазоні сексти, співвідносяться між собою як ланки секвенції, що надає цій побудові ознак розвитковості. Викладення теми завершуються мелодичним рухом паралельними терціями й недосконалою каденцією, після чого слідує доповнення, в якому три останні фрази повторюються октавою нижче, утворюючи тоніку. Тему підтримує лапідарний акомпанемент, із надзвичайно прозорою фактурою музичного викладу.

Поява сполучної партії (тт. 12–24) позначена зміною фактури і оновленням тематичного матеріалу. Тут виникає нова тема, заснована на ламаному русі тонами тризвукових акордів, із короткочасними трелями на метрично сильних звуках. Її подальша інтонаційна лексика – патетичні оклики, тремолоючі октави у верхньому регістрі, неспокійні тріолі в басу, нестійке звучання зменшених тризвуків тощо – значно активізує викладення і надає характеру музики розвиткових рис. Своїм несподіваним втручанням, а також дієвістю та цілеспрямованістю вона одразу вносить контраст щодо теми головної партії, порушує її структурну відокремленість.

Сполучна партія є тонально нестійким розділом форми і містить три етапи викладу – перебування в основній тональності (тт. 12–15), модуляційний перехід (тт. 16–17) і закріплення у тональності побічної партії (тт. 18–24) із зупинкою на доміантовій гармонії.

Побічна партія (тт. 25–32) тематично споріднена з головною, однак виклад переноситься в тональність доміаннти (F-dur), яка стає новим тональним центром. Незважаючи на збереження структури (однотональний замкнений період із двічі повтореним другим реченням), у зоні побічної партії триває активніший розвиток і відбувається стрімке динамічне та емоційне наростання, а сама тема підлягає доволі суттєвій динамізації, чому сприяють деякі фактурні зміни, цілком доречні після дієвої сполучної партії.

З-поміж інтонаційних елементів, що сприяють динамічному наростанню, треба виділити кружляння шістнадцяток навколо опорних тонів і стрімкі різноспрямовані гамоподібні пасажі. Ритмічна димінуція створює враження прискорення руху, а яскраве завершення теми треллю, типове для моцартівських клавірних сонат, стає виплеском енергії й кульмінацією всього експозиційного розділу.

Під час повторення другого речення теми побічної партії (тт. 32–36) трапляється нетривале переривання руху і виникають нестійкі акордові співзвуччя (наприклад, DDзм⁵), після чого знову утверджується нова тональність, однак замість трелі залучається ритмічно повільніший і спокійніший рух паралельними терціями з теми головної партії. Тож повторення не є буквальним, а сама ця побудова виконує функцію заключної партії.

Інтонаційна подібність головної та побічної партії, й, водночас, внутрішня неоднорідність їхніх тем, є одним із проявів ідеї контрасту, притаманної сонатному мисленню.

В основу невеликої 12-тактової розробки (тт. 37–48) покладено розвиток інтонаційних елементів сполучної партії, передусім дієвого першого, що звучить на тлі активного тріольного супроводу і проводиться спочатку у мажорі (F-dur), але несподівано, через акорд гармонічної домінанти потрапляє у мінор (D-dur – g-moll) і надалі закріплюється в ньому, залучаючи зворот s – DDVII₇ – D із двічі зменшеним септакордом подвійної домінанти. Після ясних акордових співзвуч, що панували в експозиції, звучання цього звороту створює враження чогось драматичного.

Реприза сонатної форми повертає нас до початкової образності. У ній знову протиставляються теми головної та побічної партій, тепер уже в новому тональному співвідношенні. Головний акцент, пов'язаний із тональними змінами, зміщується на побічну партію, яка тепер викладається в одній тональності в головною партією. Зняті тональні протиріччя надають сонатній формі естетичної врівноваженості.

У репризи трапляються деякі структурні зміни. Головна партія перестає бути замкненою і замість завершальної каденції починає викладати репліки третьої, передіктової фази сполучної партії. Сама ж сполучна партія втрачає значення модуляційного переходу і підлягає скороченню. Натомість побічна партія розширюється за рахунок доповнення матеріалом музичних побудов із теми головної партії, що споріднює обидві теми ще більше, а також тритактовим епізодом моторного характеру, який до того прозвучав у розробці – тепер він викладається у мажорній тональності і звучить не драматично, а радісно і піднесено. Головна тональність остаточно утверджується у короткій заключній партії.

В аналізованій сонатній формі наявна чітко виражена трифазна архітектоніка із суттєвою перевагою експозиційності над розробковістю, що є характерною ознакою сонатних форм передкласичного типу. Можна вказати й на інші ознаки – інтонаційна багатоелементність основних тем, відсутність тематичного контрасту між головною та побічною партіями, концентрація епізодів гармонічної нестійкості в сполучній партії та розробці (остання є дуже короткою і побудована виключно на матеріалі сполучної партії), відсутність у зоні побічної партії моментів динамізації, пов'язаних із раптовим зовнішнім вторгненням інтонацій головної або сполучної партії, несамостійності заключної партії, яка фактично є доповненням до теми побічної партії тощо. Проте тональні співвідношення партій і розділів цілком відповідають зразкам класичної сонатної форми. За музичним стилем і трактуванням сонатної форми ця соната нагадує нам ранні клавірні сонати Й. Гайдна і В. А. Моцарта, що для віденця Я. Вангала було цілком закономірним явищем.

Аналіз трьох клавірних сонат краківського рукопису дає підстави зробити деякі узагальнення. По-перше, всі сонати написано у галантному стилі, який мав поширений в інструментальній музиці передкласичної доби і свого часу охопив різні школи і національні культури. По-друге, у частинах сонат виявлено різні тенденції формотворення – і ті, що більшою мірою відповідали традиціям, і ті, що виявляли обізнаність у нових принципах і тяжіння до них. Співіснування старого і нового є ознакою перехідних періодів, до числа яких належить ранній класицизм, і це дає підстави для локалізації часу появи цих сонат 60–70-ми роками XVIII століття, що співпадає із хронологією життєтворчості авторів сонат, які жили і творили в одну

епоху. Один із рукописів сонати Я. Вангала має дату – 1774 рік⁶. По-третє, сонати краківського рукопису не мають усіх атрибутів класичного сонатного циклу, тому на їхньому прикладі можна прослідкувати, яким шляхом відбувалося становлення його і сонатної форми. Бажано також встановити, з яких причин у краківський рукопис не потрапили відсутні частини сонат. Але головним завданням на найближче майбутнє має стати пошук авторизованого рукописного джерела першої сонати, щоб остаточно довести (чи навпаки спростувати) авторство чеського кларнетиста Й. Бера. Тож, рукопис є цікавою пам'яткою чеської інструментальної музики другої половини XVIII століття, а твори не поступаються кращим зразкам європейської музичної культури передкласичного часу.

Shumilina Olha. Piano sonats by Signor Ber from Krakow manuscripts and Czech music culture of the second half of 18th century.

Three sonatas have been studied for Signor Ber's clavicembalo from a music manuscript belonging to the family of famous 18th century Polish aristocrats Czartoryski, currently kept at the National Museum of Poland in Krakow. The famous Ukrainian composer Maksym Berezovskyi was considered the author of the sonatas; however, according to the authorized manuscript sources it was specified that Czech musicians – J. Colizzi, J. Vaňhal and, probably, J. Ber, have written these sonatas. In this case, the manuscript of three sonatas from the Krakow archive is a monument of Czech instrumental music of the second half of the 18th century, and sonatas themselves belong to the pre-classical period, as indicated by the peculiarities of style and musical form. The study of the intonation-thematic and structural features of the Krakow manuscript sonatas showed a clear orientation to the samples of instrumental music of the early classical style, revealed a tendency towards rationality and logical clarity of musical thinking. The correspondence with the basic tendencies of the early classical shaping is observed in the mastery of the sonata form (so far at the pre-classical level), in the principles of structural design of small constructions and large sections of the musical form, in the intonational multi-elementality of the main themes, in the transparency of the texture, in the predominance of the homophonic harmonic tissue with the harmonic tissue for melody and accompaniment, in the presence of constructions based on figurative-passage technique, etc. All these features, as well as the choice of the major tonalities, and taking into account the timbre capabilities of the harpsichord, influenced the imagery of the sonatas and the nature of their sound. Therefore, the Clavier sonatas of the Krakow manuscript are written in a gallant manner and are examples of instrumental music of the pre-classical period.

Key words: *second half of the 18th century, pre-classical period, sonatas for clavicembalo, Krakow manuscript, Signor Ber, Czech musicians.*

Література

1. Горюхина Н. А. *Эволюция сонатной формы*. Київ: Музична Україна, 1970. 316 с.
2. Черноземова Е. С. Три сонаты для клавичембало «синьора Бера»: к проблеме авторской атрибуции. *Музыка и время*. 2014. № 7. С. 44-49.
3. Шульгіна В. Д. Невідомі сонати Максима Березовського. *Нариси з історії української музичної культури: джерелознавчий пошук*. Монографія. Київ: ДАКККиМ, 2007. С. 14–23.
4. Bryan P. Vanhal, Johann Baptist. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 2000 [online] / [CD-ROM : Windows 95/98/ 2000/XP. Microsoft Word].

⁶ RISM ID no.: 451509581.

5. Colizzi [Collizzi], Johann(es) Andreas. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 2000 [online] / [CD-ROM : Windows 95/98/ 2000/XP. Microsoft Word].
6. Maxim Berezovsky. Secular music. Pratum integrum orchestra. Moscow. Available at: <http://www.caromitis.com/catalogue/cm0022003.html> (accessed: 21.01.2019).
7. Rice A. Beer, (Johann) Joseph. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, 2000 [online] / [CD-ROM : Windows 95/98/ 2000/XP. Microsoft Word]

Referenses

1. Horyukhyna, N. A. (1970). Ёvolyutsyya sonatnoy formy [Evolution of sonata form]. Kyiv: Musical Ukraine [in Russian].
2. Chernozemova, Ye.S. (2014). Tri sonaty dlya klavichembalo «sin'ora Bera»: k probleme avtorskoy atributsii [Three sonatas for clavichambalo by «Signor Ber»: to the problem of authorship attribution]. *Muzyka i vremya* [Music and Time]. (No. 7. pp. 44-49) [in Russian].
3. Shul'hina, V. D. (2007). Nevidomi sonaty Maksyma Berezovskoho [Unknown sonatas of Maxim Berezovsky]. *Narysy z istoriyi ukrayins'koyi muzychnoyi kul'tury: dzhereloznavchyy poshuk* [Essays on the History of Ukrainian Musical Culture]. monohrafiya. Kyiv: DAKKKiM, pp. 14–23 [in Ukrainian].
4. Bryan, P. (2000). Vanhal, Johann Baptist. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London [in English].
5. Colizzi [Collizzi], Johann(es) Andreas (2000). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London [in English].
6. Maxim Berezovsky (2003). Secular music. Pratum integrum orchestra. Moscow [in Russian].
7. Rice, A. (2000) Beer, (Johann) Joseph. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London [in English].



УДК 371.383:78.091

Зінаїда Остафійчук

ДО ПИТАННЯ МУЗИЧНОГО ДІАЛОГУ ЛЬВОВА ТА ХМЕЛЬНИЦЬКОГО

У статті здійснена характеристика концертної діяльності Хмельницької обласної філармонії крізь призму творчих взаємин із львівськими музикантами. У загальному обрисі автор розглядає її важливі мистецькі проекти, зокрема реалізовані за участю композиторів, музикознавців, диригентів та виконавців з Галичини, що відбулися на хмельницьких сценах протягом останніх років. Окремий наголос робиться на участі львівських митців у концертних програмах Міжнародного фестивалю камерної музики «Хмельницький камер фест», повномасштабних оперних постановках «Назар Стодоля» К. Данькевича, «Украдене щастя» Ю. Мейтуса, також концертного виконання опери «Чарівна флейта» В. А. Моцарта в рамках проекту «Classik open-air show», реалізації майстер-класів для диригентів та ряду інших тематичних програм.

У висновку підкреслюється важливе значення концертно-філармонічної діяльності, що забезпечує музично-естетичні та пізнавальні потреби широкій слухацькій аудиторії, а також підтримки потужного мистецького діалогу музикантів Львова та Хмельницького, які дбайливо плекають закладені поколіннями європейські виконавські традиції.

Ключові слова: концертно-філармонічна діяльність, музичний діалог, творчий проект, концертна програма, Хмельницька обласна філармонія, львівські музиканти.

Постановка проблеми у загальному вигляді. Особливої актуальності у сучасному музикознавчому дискурсі набувають питання успішної філармонічної діяльності у різних регіонах України. Так, одним з найважливіших культурних центрів Подільського краю стала Хмельницька обласна філармонія. Зберігаючи кращі традиції академічного та національного мистецтва, сьогодні її сучасне мистецьке «обличчя» визначають різноманітні творчі ініціативи, що стають яскравими подіями культурного життя України та впевнено інтегрують в європейський контекст. Важливе значення у цьому процесі виявляє міцний мистецький зв'язок Хмельницького з Галичиною, зокрема здійснений у діалозі із львівськими композиторами, музикознавцями, диригентами та виконавцями, що протягом останніх років взяли участь у численних творчих проектах та концертних програмах на хмельницьких сценах.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Різні аспекти розвитку музичної культури Галичини висвітлені у працях М. Загайкевич, Я. Колодій, Л. Мазепи, Л. Кияновської, С. Павлишин та інших науковців. Особливості філармонічної діяльності розкриті у дослідженнях М. Магідович, Є. Дукова, Н. Савельєвої, Л. Рудакової, Л. Тюніної. Огляд творчих проектів Хмельницької обласної філармонії здійснений Н. Туровською.

Формулювання цілей статі. Метою даної статі є характеристика концертної діяльності Хмельницької обласної філармонії крізь призму творчих взаємин із львівськими музикантами.

Виклад основного матеріалу. Протягом століть Галичина з центром у Львові мала значення потужного осередку українського національно-культурного відродження. Л. Кияновська зазначає, що «край мав дуже бурхливу історію, розвивався

під впливом багатьох соціально-політичних факторів, поєднував різнонаціональні тенденції, протягом сторіч переходив під владу різних князівств і монархій, у зв'язку з чим там утворилося кілька національних пластів, кожен з яких сформував власну достатньо яскраву культуру» [3, с. 8]. Тож, історично перебуваючи під владою різних європейських країн, Львів перебирав від кожної з них частину культури та знань і перетворився з часом на перлину архітектури та великий центр наукового, духовного та мистецького життя.

Саме у Львові були організовані перші професійні музичні інституції та товариства (консерваторія «Галицького музичного товариства», міський театр, філармонія, товариство св. Цецилії, «Галицьке товариство друзів музики» тощо). М. Бура підкреслює, що «у процесах творення закладів і колективів ключову роль відігравали особистості-творці, чії персоналістичні інтенції реалізувалися як «знакові» явища своєї і наступних епох» [2, с. 66]. З його історією пов'язані імена видатних музикантів. Це К. Мікулі, М. Солтис, Р. Шварц, Д. Січинський, А. Дідур, С. Крушельницька, М. Менцинський, О. Мишуга, М. Розенталь, П. Пшеничка та багато інших діячів, які здійснили вагомий внесок у скарбницю світової історії музики.

Незаперечним свідченням культурного багатства міста є велика кількість театрів, концертних залів, творчих об'єднань, а також проведення у місті численних фестивалів та мистецьких заходів, в яких активну участь беруть, зокрема й випускники Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, талановиті музиканти, які нині плекають її виконавські традиції не тільки в Україні, але й далеко за її межами.

Залишаючись своєрідним культурним взірцем для багатьох українських міст музичне життя Львова, діяльність артистів і колективів, його фестивальний та концертний пульс багато в чому визначає мистецькі орієнтири Хмельницького, зокрема обласної філармонії, що протягом років тримає міцний зв'язок із львівськими музикантами.

Н. Туровська, окреслюючи діяльність закладу, характеризує Хмельницьку обласну філармонію сучасною національною мистецькою інституцією, що має чітку стратегію розвитку. Зокрема зазначає, що «на гастролі запрошуються талановиті виконавці, диригенти і композитори України, Польщі, Угорщини, Італії, Австрії, Німеччини, Швейцарії, а також країн Америки та Азії; динамічно пульсує міжнародна співпраця, зокрема із швейцарськими, австрійськими, польськими та угорськими концертними організаціями. Широкий спектр її діяльності визначають важливі для міста музичні форуми, зокрема щорічно стартує міжнародний фестиваль «Хмельницький камер фест»; з успіхом проводиться міжнародний конкурс «ProArt», а також міжнародні майстер-класи для диригентів. Хмельницька публіка має можливість насолоджуватися численними цікавими проектами, одним з яких став справді резонансний «Klasik open air», який вкотре довів сміливість, ініціативність філармонії у прагненні відповідати вимогам часу та наближенні високого мистецтва до найширшої аудиторії» [5, с. 71].

Сьогодні у складі філармонії один з найвідоміших мистецьких колективів України Академічний ансамбль пісні і танцю «Козаки Поділля», Академічний симфонічний оркестр та камерний оркестр, тріо «Flautando», ансамбль «Мікст», «Родина», блискучі солісти-вокалісти та інструменталісти, кожен з яких відзначений високими

здобутками всеукраїнського та міжнародного рівня. Багато артистів є випускниками Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка.

Хмельницька філармонія нині єдина концертна установа в Україні, що з успіхом реалізує на своїй сцені масштабні оперні постановки. І саме національний вимір є тим орієнтиром, який визначає його важливу просвітницьку, свідому складову в озвученні яскравих сторінок української опери.

Приємно відзначити, що більшість знакових творчих проєктів відбувається у діалозі та за участі львівських музикантів. Так, щовесни мистецьке життя міста вирує з подвійною силою в численних програмах Міжнародного фестивалю «Хмельницький камер фест», який, до речі, у цьому році відбувся вже вдесяте. Протягом останніх років у рамках форуму відбулися авторські вечори відомих композиторів-сучасників, серед яких імена львівських діячів: видатного композитора, Героя України, народного артиста України, лауреата Національної премії України ім. Т. Шевченка М. Скорика, також заслуженого діяча мистецтв України, доктора мистецтвознавства, члена Національної спілки композиторів України та Асоціації «Нова Музика» Олександра Козаренка, заслуженого діяча мистецтв України, лауреата Національної премії України ім. Т. Шевченка Віктора Камінського.

Зокрема, авторську джазову програму у супроводі Львівського камерного оркестру «Академія» під керівництвом Мирослава Скорика представляли відомі музиканти. Ініціатором проєкту виступив засновник Національного порталу академічної музики MusicReview, продюсер музичних програм Українського радіо київський віолончеліст Олександр Пірієв. Разом з ним брав участь відомий львівський фортепіанний дует, подружжя блискучих піаністів, народна артистка України Оксана Рапіта та заслужений артист України Мирослав Драган. Володарі високих виконавських відзнак на міжнародних конкурсах, активні учасники фестивалів проєктів, педагоги Львівської національної академії ім. М. Лисенка, музиканти знаходяться в постійному мистецькому вирі. Завдяки їх зусиллям здійснені записи фортепіанної музики багатьох сучасних зарубіжних та українських композиторів, та зокрема й реалізації першовиконань та редакцій ряду творів Мирослава Скорика.

Музиканти є частими гостями Хмельницького. Протягом ряду концертних сезонів вони представили чимало яскравих програм. Серед них – проєкт «Музичні династії», в якому виступили разом із сином. Вихованець львівської та швейцарської виконавських шкіл, випускник та аспірант музичних академій Львова та Базеля Андрій Драган є володарем численних відзнак національного та міжнародного значення. Загалом у співпраці з Академічним симфонічним оркестром філармонії Оксана Рапіта озвучила чимало сторінок фортепіанної класики, зокрема концерти В. А. Моцарта, П. Чайковського, В. Барвінського, також виступила членом журі міжнародного конкурсу піаністів «ProArt 2019».

Вже традиційно сторінки сучасної музики представляє хмельницькій публіці ще один знаний львівський піаніст, відомий інтерпретатор музики ХХ століття, професор Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, народний артист України Йозеф Ермін. Неодноразово у концертних програмах музикант співпрацював із відомим польським диригентом Романом Реваковичем, також здійснив хмельницькі прем'єри творів Ігоря Щербаківа.

Серед майстрів львівського скрипкового виконавства, які підтримують творчі взаємини з Хмельницькою філармонією, імена народного артиста України, ректора Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка, професора Ігоря Пилатюка та кандидата мистецтвознавства, професора Володимира Заранського.

Протягом останніх концертних сезонів Хмельницький вітав чимало гостей з Галичини. Це Молодіжний Академічний симфонічний оркестр «INSO-Львів» під орудою заслуженого діяча мистецтв України Володимира Сивохіпа; студентський оркестр Львівської національної музичної академії під керівництвом Зінаїди Остафійчук; «Lviv Clarinet Quartet» у складі Миколи Гречуха, Назара Хижого, Олександра Вавринюка та Григорія Чепелюка; дует у складі Лідії Футорської та Сергія Хоровця; львівський квартет «Fagotissimo», а також народна артистка України Етелла Чуприк, народна артистка України Лідія Шутко, Остап Шутко та Ольга Шутко, заслужений артист України Назар Пилатюк, лауреати міжнародних конкурсів, талановита піаністка Маріанна Гумецька, блискучі віолончелісти Тарас Менцінський, Ярослав Мигаль, лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка, заслужений діяч мистецтв України Юрій Ланюк, гітарист і композитор, що нині пов'язує своє життя із Угорщиною, Михайло Вігула; вихованці львівської та європейської виконавських шкіл, лауреати міжнародних конкурсів Володимир Винницький та Наталя Хома та багато інших відомих імен.

Ще одним важливим мистецьким проектом філармонії є міжнародний конкурс «ProArt», який щороку об'єднує на подільській землі блискучий цвіт юних талантів України та Європи. У 2018 році організація конкурсу відбулась у мистецькому діалозі з відомими швейцарськими музикантами, засновниками концертної агенції «Дзялак і сини» Анною Савицькою та Якубом Дзялаком, які своїми ініціативами усіляко підтримують обдаровану молодь Швейцарії та України. Зініційована ними Літня міжнародна музична академія Дори Шварцберг у Львові дала можливість навчатися на майстер-курсах відомих музикантів багатьом юним талантам, зокрема й хмельничанам. Тож цього разу, організація міжнародного конкурсу скрипалів саме у Хмельницькому відкрила нові творчі горизонти, а разом з тим дозволила вкотре підвищити культурний імідж міста.

Нещодавно була відкрита нова сцена філармонії – Малий концертний зал імені Василя Сліпака. Ця присвята увічнила пам'ять про величного Сина України, все-світньовідомого оперного співака, уродженця Львова, щирого патріота, який служив мистецтву, любив життя та віддав його заради миру. У вирі пасхальних настроїв програма продовжила традицію озвучення величних сторінок духовної музики. Її натхненником і диригентом виступив лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка, народний артист України, професор Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка Юрій Луців. У супроводі камерного оркестру філармонії сцену осяяв виступ народної артистки України, провідної солістки Львівського національного академічного театру опери і балету ім. С. Крушельницької Світлани Мамчур. Слід зауважити, що минулорічна весна реалізувала прем'єру одного з найвидатніших шедеврів світового мистецтва, духовний заповіт геніального Вольфганга Амадея Моцарта, натхненний гімн Творцю, його знаменитий «Реквієм», в озвученні якого брав участь також соліст Львівської національної опери Олег Лановий.

В огляді філармонічної діяльності на Поділлі Н. Туровська підкреслює, що «завдяки натхненним ініціативам керівника Хмельницької філармонії Олександра Драгана протягом останніх років сцена концертної установи неодноразово перетворювалася на майданчик захоплюючого театрального дійства у здійсненні прем'єр національних опер «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Назар Стодоля» К. Данькевича, «Украдене щастя» Ю. Мейтуса, української оперети «Гуцулка Ксеня» Я. Барнича, а також світових перлин – опери «Тоска» Дж. Пучіні та оперети «Летюча миша» Й. Штрауса. Тож, для міста, яке не має оперного театру, стати учасником такої масштабної події – це можливість і поштовх до розширення ерудиції та зміцнення внутрішньої культури» [5, с. 72]. Відвідавши хмельницьку прем'єру опери «Богдан Хмельницький» К. Данькевича відомий композитор, доктор мистецтвознавства О. Козаренко у своєму відгуку відзначає «поєднання досконалого співу, майстерного оркестрового акомпанементу, високої музики, які в синергії можуть стати підставою до творення повноцінної оперної вистави», а також автор дає можливість відповідь на запитання «для чого обласній філармонії такі надзусилля за недостатніх, неоперних умов малого міста? Очевидно, що постать керівника Хмельницької філармонії Олександра Драгана тут ключова – як випускника диригентського факультету Львівської консерваторії. Але не освіта визначає напрям розвитку, а відчуття соціального запиту, який вимагає та виправдовує певні форми мистецької активності суспільства. І сьогодні, подібно до ренесансної Флоренції, де народилася опера як вершина музичного мистецтва, у Хмельницькому, Івано-Франківську, Тульчині, а донедавна в Кам'яниці-Подільському робляться спроби відповісти на виклики нашого буття, які не чують на великих оперних сценах» [4].

В авангарді сміливих творчих ініціатив на прем'єру української оперети Я. Барнича «Гуцулка Ксеня» було запрошено спеціального гостя, доктора філософії, кандидата педагогічних наук, доцента Дрогобицького державного педагогічного університету імені І. Франка Людомира Філоненка. Шанованою гостею хмельницьких музичних прем'єр часто є й доктор мистецтвознавства, професор Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка Любов Кияновська.

Ще одним цікавим проектом став вже традиційний для Хмельницького «Classik open-air show», що реалізує просвітницьку місію наближення класичної музики до широкого загалу в невимушеній атмосфері відкритих вуличних майданчиків. У 2018 році здійснити концертне виконання знаменитої опери «Чарівна флейта» В. А. Моцарта у Хмельницькому, а також Меджибізькому замку був запрошений головний диригент Львівської національної опери Мирон Юсипович та львівські солісти Олег Лановий, Христина Макар, Анна Шумаріна. В рамках проекту до Дня Європи цього річчя концертна програма «Гала-Штраус» також зміцнила творчі взаємини хмельницьких та львівських артистів.

Справді знаковими стали започатковані філармонією спільно із знайомими маестро України та Швейцарії Міжнародні майстер-класи для диригентів та Оркестрова Академія молодих музикантів. Серед творчих наставників, викладачів майстер-класів імена швейцарських диригентів Домініка Роггена та Марко Мюллера, а також лауреата Національної премії України ім. Т. Шевченка, народного артиста України, завідувача кафедри оркестрово-симфонічного та хорового диригування Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, професора Юрія Луціва.

Творчі взаємини зі Львовом простежуються також у гастрольній діяльності хмельницьких артистів, зокрема їх участі у якості запрошених солістів у виставах Львівської національної опери. Так, роль Цариці ночі в опері «Чарівна флейта» В. А. Моцарта виконала лауреат міжнародних конкурсів Ольга Абакумова; характерні чоловічі образи опер «Набуко» та «Травіата» Дж. Верді, а також опери «Лоенгрін» Р. Вагнера у львівській прем'єрі блискуче втілює соліст Хмельницької філармонії Степан Дробіт.

Міцні творчі взаємини зі Львовом підтримує і камерний оркестр філармонії. Однією з важливих подій стала його участь у XVII Міжнародному фестивалі сучасної музики «Контрасти» (2011). У концертній програмі за участі солістів філармонії, заслуженої артистки України Ольги Малик, лауреата міжнародних конкурсів Тараса Малика, а також відомої співачки Ганни Солоничної камерний оркестр під керівництвом Олександра Драгана здійснив озвучення творів В. Губаренка та О. Козаренка. Також композитор виступив солістом і за роялем.

Яскравою мистецькою імпрезою стала зустріч, що відбулася 12 березня цього року в Дзеркальній залі. Окрім знаменитої моноопери Віталія Губаренка «Листи кохання» за участі заслуженої артистки України Фатіми Чергіндзії камерним оркестром Хмельницької обласної філармонії під керівництвом Тараса Мартиника в цей вечір були представлені сторінки творчості молодого подільського композитора Віталія Самолюка, а саме його Сюїта № 2 «Меморі», Різдвяна сюїта, а також «Wiec w tej ciszy ukrytu ja – lisc...» для сопрано та камерного оркестру на тексти Кароля Войтили в авторстві Михайла Шведа.

Висновки. Залишаючись своєрідним культурним взірцем для багатьох українських міст музичне життя Львова багато в чому визначає мистецькі орієнтири Хмельницької обласної філармонії. Численні тематичні програми оркестрової, вокальної, камерно-інструментальної та органної музики, повномасштабні оперні постановки, сміливі творчі проекти – складові її динамічного пульсу, в якому потужного звучання набув музичний діалог із львівськими музикантами. Тож, ці плідні творчі взаємини залишатимуться й надалі тим натхненним джерелом, яке ще не раз осяє нові спільні творчі звернення.

Список використаних джерел та літератури

1. Грабовська О. Музично-виконавське життя Львова кінця XX – початку XXI століття. *Musica Galiciana*. Rzeszow: WUR, 2005. Т. IX. С. 222-231.
2. Буря М. Я. Львівське камерно-інструментальне виконавство крізь призму ідей персоналізму (друга половина XX – початок XXI століть): дис. ... канд. мист-ва: 17.00.03. Львів, 2018. 206 с. URL: <http://conservatory.lviv.ua/wp-content/uploads/2018/04/bura-dysertacija.pdf>
3. Кияновська Л. Галицька музична культура XIX–XX ст. Чернівці : Книги-XXI, 2007. 424 с.
4. Козаренко О. Оперні постановки Хмельницької обласної філармонії. URL: <https://www.adm-km.gov.ua/?p=49367>
5. Туровська Н. Концертно-філармонічна діяльність у контексті музичного просвітництва студентів. *Актуальні питання мистецької педагогіки*: зб. наук. праць / гол. ред. І. М. Шоробура. Хмельницький: ХГПА, 2018. Вип. 7. С. 70–74.

References

1. Hrabovska O.(2005) Musychno-vykonavske zhyttia Lvova kintsia 20 – pochatku 21 st. [The musical performing life of Lviv in the late 20th and early 21st centuries]. *Musica Galiciana*. Rzeszow: WUR. Vol. IX, pp. 222-231. (In Ukrainian)
2. Bura M. (2018) Lvivske kamerno- instrumentalne vykonavstvo kriz pryzmu idei personalizmu (druha polovyna XX – pochatok XXI stolit) [Lviv chamber instrumental performance through the prism of the idea of personalism (second half of the 20th –beginning of the 21st century)]. PhD thesis. Lviv National Music Academy named after M. Lysenko. Lviv. Available at: <http://conservatory.lviv.ua/wp-content/uploads/2018/04/bura-dysertatsiia.pdf> (In Ukrainian)
3. Kyianovska L.(2007) Halytska muzychna kultura XIX – XX st [Galician musical culture of the 19-20 century]. Chernivtsi : Knyhy-XXI. (In Ukrainian)
4. Kozarenko O. Operni postanovky Khmelnytskoi oblasnoi filarmonii [Opera productions of the Khmelnytsky regional philharmonic]. Available at: <https://www.adm-km.gov.ua/?p=49367> (In Ukrainian)
5. Turovska N. (2018) Kontsertno-filarmonichna diialnist u konteksti muzychnoho prosvitnytstva studentiv [The concert and philharmonic activities in the context of musical education of students]. *Aktualni pytannia mystetskoj pedahohiky*. Khmelnytskyi: KhHPA. Vol. 7. Pp. 70-74. (In Ukrainian)

Zinaida Ostafychuk. The musical dialogue of Lviv and Khmelnytskyi.

The article featured a concert activity of the Khmelnytskyi regional philharmonic society through the prism of creative relationships with Lviv musicians. In general, the author examines his important art-study projects, implementing the participants of composers, musicologists, conductors and performers from Galicia, which take place on Khmelnytskyi stages in recent years. A special emphasis are made by the participants of the Lviv artists in the concert program of the International Festival of Musical Art "Khmelnytskyi Stone Fest", full-scale opera productions "Nazar Stodolia" by K. Dankevich, "Stolen Happiness" by Y. Mateus, and also the concert performance of the "Charming Flute" by VA Mozart within the framework of the "Classik open-air show" project, the implementation of master classes for conductors and a number of other thematic programs. As a conclusion, the importance of concert and philharmonic activity, which provides the musical aesthetic and cognitive needs of a wide audience of listeners, as well as the support of the powerful musical dialogue of Lviv and Khmelnytsky, who care about the European performance traditions laid by generations, are emphasized.

Key words: concert and philharmonic activity, artistic dialogue, creative project, concert program, Khmelnytsky regional philharmonic society, Lviv musicians.



МАТЕРІЯЛИ, ТВОРЧІ ПОРТРЕТИ

Юрій Ясіновський

МІГРАЦІЯ І ШТУЧНІ ПЕРЕМІЩЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ І БІЛОРУСЬКИХ ІРМОЛОГІОНІВ

Вивчення території походження та розповсюдження ірмолоїв сприяє глибшому розумінню середовища їх виникнення та побутування, пізнати професійний статус і соціальний портрет переписувачів і практиків літургійного співу. Особливо вдячним матеріалом в опрацюванні такого напрямку студій над слов'янською рецепцією візантійської церковної монодії є власне українсько-білоруські ірмологіони. Завдяки присутності у досліджуваних рукописах титуляріїв і великої кількості маргінальних записів як писарів, так і співців-практиків, які вимальовують яскраву панораму їх створення, побутування і штучних територіальних переміщень. Це створює важливі передумови для виявлення активних творчих осередків гимнографічної культури в Україні та Білорусі, шляхів розповсюдження українсько-білоруської сакральної монодії за межами їх етнічних земель, насамперед в Росії та Молдаво-Волощині.

Українсько-білоруський Ірмолой є унікальним літургійним півчим збірником, тобто єдиним збірником різних жанрів і служб, об'єднаних в одній книзі. Тож найменування «Ірмолой» фактично є умовним, бо книга містить не лише власне ірмоси, але й стихири, кондаки, канони, піснеспіви октоїха, добового богослуження, окремих треб та ін. У Київській митрополії ірмологіони спершу нотувалися кулизяною (невменною)¹ нотацією, й одним з останніх з яких був Лаврівський кінця XVI ст., мабуть галицького чи волинського походження². Тоді ж наприкінці XVI ст. утверджується нова лінійно-мензуральна нотація, яка одразу ж повністю і на всьому білорусько-українському культурному просторі витіснила невменну. Отож досліджувані нами нотолінійні ірмолої є однотипними збірниками – як за структурою, зовнішнім виглядом, типом художнього декору, так і за формою нотопису і мелодичним змістом, віддзеркалюючи літургійну півчу практику Київської митрополії.

Ірмолоям³ загалом не були властиві великі міграційні рухи. Навпаки, переважна їх більшість була міцно прив'язана до території свого виникнення, якими зокрема є ірмолої колишньої Перемиської єпархії (див. про цю колекцію нижче).

Один із найдавніших ірмолоїв, який, напевно, був створений у Львові наприкінці XVI ст.⁴, ніколи не покидав рідного міста. Маргінальний запис на початкових

¹ Вживаємо місцеве найменування невменної нотації – *кулизяна* (від однієї з показових невм *кулизма*), тоді як в Московії вживалася й продовжує вживатися назва *знаменна* або *крюкова*.

² *Лаврівський невменний Ірмологіон кінця XVI століття* : Факсимільна публікація, коментар, дослідження / підготував Юрій Ясіновський, за участі Марії Качмар, редактор Крістіан Ганнік / Інститут церковної музики УКУ [=Київське Християнство, т. 18; Історія української музики, вип. 26]. Львів: УКУ, 2019.

³ Вживаємо дві рівнозначні назви цього півчого збірника: самоназву Ірмолой, яка утвердилася в Київській митрополії ранньомодерної доби, та грецьку Ірмологіон, яку часто вживали писарі. В Росії поширилася самоназва Ірмологій.

⁴ Ясіновський Ю. Львівський ірмолой кінця XVI – початку XVII століття – найдавніша нотолінійна пам'ятка церковної монодії. *Καλοφωνία*, 1 (2002). 256–272.

аркушах засвідчує: «Року 1649 м[іся]ца іюля дня 23 сію книгу рекомую Ірмолой нанадал раб б[о]жий Іоан Третецкий за отпущеніє грехов своих до церкви Іоанна Б[о]гослова на подзамчу Л[ь]вовском в опеку Братства тоя ж церкви вѣчними часы, тпр» (Львів, ЛНБ, МВ 50, арк. 1–9). Пізніше рукопис потрапив до львівського Онуфрійського монастиря, що знаходився неподалік згадуваної в записі церкви Івана Богослова, звідки 1940 року надійшов до місця сьогоднішнього знаходження.

Інший львівський Ірмолой, створений 1679 року у Львові, у ХІХ ст. знаходився в селі Мшана під Львовом: «Сия книга ерея Юрія пречестнаго господина отца мшанского. Кто бы еи украл проклят будет. Сия книга пріданая до церкви мшанской до храму Успенія пресвятой Бци кто бы еи украл прокля[т] будет от рода и в род» (Львів, ЛНБ, ОН 235, арк. 66 зв.). На початку ХХ ст. цей рукопис все ще знаходився у Мшані, про що засвідчує запис священника Вігоринського, а в 20–30-тих роках ХХ ст. рукопис потрапив до ігумена Унівської лаври Климентія Шептицького, а після його арешту та вислання в Сибір був переданий до Львівської бібліотеки Академії Наук ім. В. Стефаніка (ЛНБ).

Ірмолой 1777 р. (ЛНБ, БА 4) було створено в селі Мизове на Волині і в 30-х роках минулого століття з цього ж села рукопис надійшов до бібліотеки Львівської Богословської Академії, а по війні – до ЛНБ. Подібно Сасівський ірмолой (Львів, НМЛ, Q 14) надійшов до Національного музею у Львові з того ж таки Сасова, де був переписаний 1722 року. Очевидно, у Софійському соборі постійно знаходився пергаминовий (!) Ірмолой середини ХVІІ ст. який, ймовірно, і був тут створений⁵ (Києво-Печерський іст.-культ. заповідник, Кн. 2097). Декілька ірмолоїв першої половини ХІХ ст., що були переписані у Києво-Печерській лаврі, також не покидали стін цієї обителі (там само, Кн. 855, Кн. 879, Кн. 2082, Кн 2087, Кн 2874). Три ірмолої, створені у Супрасльському монастирі, знаходилися у практичному вжитку в цій обителі аж до середини ХІХ ст., а опісля в числі всієї бібліотеки були перевезені до Вільнюса, де й зберігаються до сьогодні.

Тому не випадково, що у львівських сховищах знаходяться головню галицькі ірмолої⁶, в Ужгороді – закарпатські, у київських – наддніпрянські, у бібліотеці Перемишльської капітули – Надсяння та Лемківщини, а у Вільнюсі та Мінську – білоруські.

⁵ За записом на арк. 1–10 рукопис 1854 року належав до бібліотеки Києво-Софійського собору. Компактний зміст рукопису промовляє за його кафедрально-парафіяльне походження, а не монастирське; перепис на пергаменті високої якості, рідкісному матеріалі для ХVІІ ст., підтверджує наше припущення про створення цієї пам'ятки при митрополичій катедрі, ймовірно, за часів Петра Могили. Тож цей Ірмолой, мабуть, постійно знаходився у Софійському соборі і ніколи не покидав його стін аж до 20-х років минулого століття, коли після його закриття був переданий до Києво-Печерського історико-культурного заповідника.

⁶ Так, у Львові в ЛНБ із 145 ірмолоїв всього вісім немісцевого походження: НТШ 235 походить із Сумщини (закуплений НТШ 1911 р. у Києві через Михайла Грушевського); Ірмолой 1699 р. (БА 254) був переписаний у Києві, а інший Ірмолой 1699 р. (Петр. 123) був переписаний у містечку Сосниці на Чернігівщині; чотири ірмолої передав до бібліотеки НТШ у Львові Гіядор Стрипський із Закарпаття (ще один Ірмолой від Стрипського сьогодні зберігається у Центральному державному історичному архіві у Львові); Ірмолой першої половини ХVІІІ ст. походить з Антопольського василіянського монастиря на Берестейщині

Тож колекції Львова, Ужгорода, Києва, Мінська й Вільнюса є одночасно територіальними збірками ірмолоїв, бо переважна їх більшість походить з навколишніх міст, містечок і сіл. Тому, наприклад, в Україні, з одного боку, майже немає білоруських ірмолоїв⁷, як і українських у Вільнюсі та Мінську⁸. А це має велике значення для вивчення локальних рецепцій українсько-білоруської церковної монодії.

До своїх місць створення також були прив'язані українсько-білоруські ірмолої, переписані в Росії, які практично не покидали своїх рідних стін, звідки й потрапили до сучасних фондів збереження. Так, Ірмолою 1673 р., переписаний білорусом «полочаницем» Гавриїлом Аранесовичем у Сава-Сторожевському монастирі під Москвою⁹, наприкінці XIX ст. разом з іншими нотними рукописами цього монастиря надійшов до Синодального училища церковного співу у Москві, а тепер у складі цієї великої і дуже цінної колекції півчних рукописів знаходиться в ГИМ (Син. певч. 172). Подібно два таких ірмолої, що були створені у московському Ново-Спаському монастирі, надійшли до цього ж училища і з того ж таки монастиря (Син. певч. 29-а і 29-б). Примітно, що переписування й розповсюдження українсько-білоруських ірмолоїв в Росії мало дуже обмежену територію й включало здебільшого монастирі Москви та її околиць, а пізніше в Санкт-Петербурзі (Придворна капела та Александрівська лавра), де найчастіше вимушено чи добровільно проживали українці й

(НТШ 427), то, ймовірно, є білоруським, хоч південна частина цієї землі була заселена переважно українцями.

⁷ У Національному музеї у Львові (НМЛ) теж знаходяться лише декілька білоруських ірмолоїв: першої чверті XVII ст. О 44), придбаний 1909 р. з колекції О. Єльського у Мінську, та Ірмолою, переписаний ієромонахом Пахомієм Паценком 1669 р. у Слуцькому Свято-Троїцькому монастирі (О 25), час і обставини надходження до Львові залишаються невідомими (див.: Н. Сиротинська. Репертуар Слуцького ірмологіона Пахомія Паценки из собрания Львовского национального музея. *Lietuvos Didžiosios Kunigaikštystės kalbos, kultūros ir raštijos tradicijos / Lietuvių kalbos institutas*. Vilnius, 2009. С. 401–414). У Києві в Національній бібліотеці України ім. В. Вернадського (НБУВ) є два білоруські ірмолої – Супрасльський Богдана Онисимовича 1598–1601 рр. (I, 5391) та Жировицький з бл. 1649 р. (I, 3367). Якщо кодекс Богдана принаймні з середини XVII ст. потрапив до Києва, то в Жировицькому титулярій втрачений, і де створений – невідомо. 1661 р. рукопис вклав до Жировицького монастиря Іоан Колбека, і тут він зберігався до середини XIX ст. З нього, між іншим, користав 1831 р. семінарист «родом з України» і дописав декілька піснеспівів з ремаркою «украинское». Далі з невідомих причин рукопис був замуrowаний в стіну однієї з келій монастиря й пізніше відкритий і переданий до бібліотеки Супрасльського монастиря (*запис на верхньому форзаці*). Пізніше Жировицького ірмолою потрапив до рук якогось М. С. Бистрицького, який 1930 р. передав цінний рукопис київському мистецтвознавцю Миколі Макаренку, а той 1934 р. віддав його до Всенародної української бібліотеки Академії Наук (сьогодні НБУВ).

⁸ Так, у сховищах Мінська не віднайдено жодного українського Ірмоля, а у Вільнюсі всього два (Бібліотека АН Литви ім. Врублевських, F-19 – 125 і 126).

⁹ Москва, ГИМ, Син. певч. 172. Гавриїл Аранесович походить з Полоцька, постриг прийняв у Чернігівському Линському монастирі, де архієп. Лазар Баранович 1667 р. висвятив його на диякона; в ієромонахи висвячений в Сава-Сторожевському монастирі 1669 р., де й переписав свого Ірмоля в 1673 р. (назвав його «стихиральник») і 1677 р. вклав його в цей самий монастир (див.: Ю. Ясиновський. Нотний Ірмолою Гаврила Аранесовича як пам'ятка східнослов'янських музичних зв'язків. *Бібліографія українознавства*, вип. 2: *Бібліографія та джерела музикознавства*. Львів, 1994. С. 20–23).

білоруси. Окремі списки створені в Тверському Желтиковому монастирі (ГИМ, Син. певч. 13), у Переяславлі (РНБ, Пог. 391). Переважно всі ці рукописи постійно залишалися в цих російських обителях і не поверталися в Україну чи Білорусь, за винятком ірмолоїв Артемія Компайського та Гавриїла Головні, які ще у XVIII ст. надійшли до Києва (НБУВ, I, 5552; ДА 351 П.). Відсутність маргінальних записів та слідів частого вжитку свідчать, що ці книги перебували поза російською літургійною практикою й були створені українсько-білоруськими емігрантами для власних потреб і нагадували їм рідні церковні напиви.

Та окремі ірмолої мають багату міграційну історію, пов'язану з творчою активністю окремих церковно-музичних діячів. Так Ірмолой, переписаний ієромонахом Йосифом Крейницьким (родом з лемківського села Гладішева) 1677 року в Лаврівському монастирі на Підгір'ї, тепер Львівської обл. (РНБ, Тит. 1902). Це другий переписаний ним Ірмолой, що був створений як доповнення до переписаного там само раніше 1673 р. (НМЛ, Q 361). Згодом рукопис 1677 р. належав, ймовірно, Дмитрові Тупталу, який в останні роки свого життя був ростовським митрополитом (†1709). 1882 року Ірмолой був придбаний «на ярмарку» у тому ж таки Ростові Великому купцем і колекціонером давніх рукописів Андрієм Титовим. Дмитро Туптало дуже любив церковний спів і був автором близько двох десятків духовних пісень. Очевидно, рукопис потрапив до нього ще в Україні, можливо, від самого Йосифа Крейницького, який після Лаврської обителі та священництва у Винниках біля Львова (1680 р.) став ігуменом Гадацького Красногорського Миколаївського монастиря¹⁰.

Місця перепису й побутування нотолінійних ірмолоїв добре локалізують великі центри півного мистецтва в Україні – монастирі й собори Києва (Печерська лавра, монастирі Михайлівський Золотоверхий, Видубицький, Межигірський Преображенський, Богоявленський братський, Пустинно-Миколаївський, Фролівський Вознесенський, Софійська катедра, Десятинна церква, Воскресенська на Подолі), Чернігова й Чернігівщини (Линський в Чернігові, Крупницький Батурицький, Ніжинський Благовіщенський, Новгород-Сіверський Спаський, міста й містечка Носівка, Сосниця, Прилуки, Ніжин), Волині¹¹ (монастирі Зимненський, Загорівський, Почаївський, Білостоцький (під Луцьком), катедри і церкви Володимира, Луцька, Милянєвич, Турійська), Курязький Преображенський під Харковом, Полтавський Хрестовоздвиженський, Манявський скит на Підкарпатті, Унівський, Словітський, Підгорецький, Волсвинський, Домашівський на Львівщині, колишньої Перемиської єпархії (Крехівський, Спасівський, Лаврівський монастирі, міста й містечка Перемишль, Каньчуга, Лежайськ, Ярослав, Волож) та ін. В Білорусі – монастирі в Супраслі, Мінську, Вітебську, Жировичах, Вільнюсі та ін. Тут діяли школи церковного співу,

¹⁰ Ясинівський Ю. Соціальна функція українських нотних Ірмолоїв. *Рукописна та книжкова спадщина*, 2. Київ, 1994. С. 67–69.

¹¹ Територіальна збірка волинських ірмолоїв формувалася у Волинському єпархіальному древлехранилищі – спершу у Володимирі-Волинському, перед початком Першої світової війни її перевезли до Житомира як нового центру Волинської єпархії, а вже в часі війни вона опинилася в Харкові, де сьогодні зберігається в Харківській науковій бібліотеці. Невеличкі колекції волинських ірмолоїв у міжвоєнний час сформувались у Луцьку та Острозі, які частково збереглися у Луцькому обласному краєзнавчому музеї та Острозькому історико-культурному заповіднику. Окремі рукописи з Волині, Холмщини та Підляшшя ще в XIX ст. опинилися у приватних та державних зібраннях Москви та Петербурга.

в яких для навчальних потреб переписувалися ірмолої, редагувалися й творилися нові напиви, виховувалися музично-педагогічні кадри для ширших потреб літургійної практики.

У XIX ст. поширилась практика колекціонування давніх рукописів: єпархіальними бібліотеками, бібліотеками світських закладів, приватними особами. Від тоді розпочалися активні переміщення рукописів і цілих колекцій як в межах певних локальних територій, так і за їх межі. Цілеспрямованою збирацькою практикою півчих рукописів зайнялося новостворене наприкінці XIX ст. в Москві Синодальне училище церковного співу. В інвентарній книзі Училища, записи в якій вели директори Степан Смоленський та Василій Металлов, свящ. і регент Дмитрій Аллеманов¹² можна знайти чимало вписаних до цього каталогу цілих колекцій півчих рукописів – наприклад з Полтавського єпархіального *древлехранилища*¹³ та ін.

Та загалом нотні ірмолої мало цікавили російських колекціонерів, оскільки це були нотні кодекси, до того ж записані незрозумілою для них київською квадратною нотою. Виняток складали гарно оздоблені ірмолої – наприклад білоруса ієромонаха-василіянина Тарасія другої чверті XVII ст., переписуваного ним у монастирях Мінська, Вільнюса і Жирович, які придбало московське «Общество любителей древней письменности» (Москва, РГБ, ОЛДП, 248). Подібно бачимо і в колекції князя Павла Вяземського, де зберігається український Ірмолой середини XVIII ст. з барвистими ілюстраціями на полях, зокрема, музичних інструментів, часто з гумористичним відтінком.

1914 р. вдова проф. Чернівецького університету Омеляна Калужняцького продала в Росію багату колекцію кириличних рукописних книг і фрагментів, серед яких є три нотолінійні ірмолої (сьогодні колекція зберігається в БРАН в Петербурзі¹⁴). З цих рукописів відзначимо насамперед Ірмолой, переписаний і майстерно оздоблений Константином Білинським у містечку Каньчуга 1691 р. (нині Підкарпатське воєв. в Польщі)¹⁵. Вдалося віднайти ще один Ірмолой цього писаря і маляра-ілюстратора,

¹² Москва, ГИМ, *Каталог собрания знаменных и нотных певческих рукописей Синодального училища церковного пения* (инв. 76014).

¹³ Москва, ГИМ, Син. певч., №№ 343–348.

¹⁴ Ясиновський Ю. *Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть*: Каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження / ред. Ярослав Ісаєвич, Олександра Цалай-Якименко [=Історія української музики, вип. 2: джерела / Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України]. Львів: Місіонер, 1996. С. 242–243 (БРАН, Калужн. 15), с. 390, № 761 (БРАН, Калужн. 65); с. 204–205, № 226 (Калужн. 67). Вперше кириличні рукописи описав та опублікував каталог український філолог Олександр Багрий (див.: А. Багрий. *В защиту ценностей духа: Из отчета по сохранению памятников старины, искусства и культуры в районе военных действий*. Самара, 1918). Серед пергаментових уривків в колекції Калужняцького знаходиться також 1 арк. невменного Стихираря XII ст., знайденого Професором в якомусь скитику над Дністром (див.: *Пергаментные рукописи библиотеки Академии Наук СССР: Описание русских и славянских рукописей XI–XVI веков* / уклад. Н. Ю. Бубнов, О. П. Лихачева, В. Ф. Покровская. Ленинград: Наука, 1976, с.15; Ясиновський Ю. *Византійська гимнографія і церковна монодія в українській рецепції ранньомодерного часу* / ред. Кр. Ганнік, Я. Ісаєвич [=Історія української музики: Дослідження, вип. 18 / Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України]. Львів 2011, с. 91).

¹⁵ Ясиновський Ю. *Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої*, с. 242–243, № 316 (Калужн. 15).

створеного, очевидно, в Каньчузі в останній чверті XVII ст. (НМЛ, О 9)¹⁶. Віднайдено також дещо давніший Ірмолой, переписаний в цій же Каньчузі 1673 р. «бакалавром» Михайлом Подлузьким (переписав частину рукопису)¹⁷. Тож в Каньчузі в другій половині XVII ст. діяли потужні церковно-співоча та малярська мистецькі школи.

Значна кількість українсько-білоруських ірмолоїв була зібрана у Придворній півчій капелі в Петербурзі, яка сьогодні зберігається в РНБ в Петербурзі в однойменному фонді. Окремі ірмолої з Капели потрапили в інші книгозбірні – наприклад білоруський 1741–1744 рр. з Іоано-Богословської церкви у Вітебську, який чудово прикрасив Іоан Ропалеський, та український середини XVIII ст. були передані до Російського інституту історії мистецтв¹⁸. Ці рукописи привозили з собою для навчання і практики літургійного співу численні співці-емігранти з Білорусі та України. А деякі з них були переписані в Капелі цими ж співцями.

Великих переміщень і втрат рукописні ірмолої зазнали під час Першої і Другої світових воєн. Російський історик культури Александр Рогов опублікував окрему працю про малі периферійні збірки, більшість яких були переміщена чи втрачена, де серед інших згадуються й українсько-білоруські ірмологіони¹⁹. Так, він згадує про білоруський Ірмолой, створений 1648 р. в Кутейнському монастирі, який згодом потрапив до Вознесенського жіночого монастиря у Смоленську, де рукопис зберігався до XIX ст.²⁰ За інформацією білоруської музикознавчині Ірини Герсимової-Базильової, яка сьогодні проживає в Петербурзі, деякі ірмологіони з Кутейнського монастиря пізніше опинилися у московських монастирях, і підготувала на цю тему окрему статтю²¹.

Дещо з того, що Рогов вважав втраченим, нам вдалося віднайти – наприклад, Ірмолой, відомий за описом Володимира Перетца²², сьогодні зберігається у Державному музеї Білорусії під № 459. Очевидно, загинули цінні колекції Харківського історичного музею, ірмолої якого вивчали Павло Жолтовський (1904–1986)²³ та Олександр Дзбановський (1870–1938)²⁴; Чернігівського²⁵, Полтавського і

¹⁶ Ясиновський Ю. *Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої*, с. 201, № 216.

¹⁷ Ясиновський Ю. *Десять ірмологіонів краєзнавчої бібліотеки Анатолія Недільського* відп. ред. Андрій Ясиновський [=Записки краєзнавчої бібліотеки Анатолія Недільського, вип. 1; Історія української музики, вип. 21: Джерела] / Український католицький університет, Інститут літургійних наук]. Львів: В-во Львівської політехніки 2014, с. 19–23, № 2.

¹⁸ Ясиновський Ю. *Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої*, с. 393–394, № 770; с. 416, № 842.

¹⁹ Рогов А. И. *Сведения о небольших собраниях славяно-русских рукописей в СССР*. Москва, 1962.

²⁰ Там само, с. 167, № 286; див. також: Ясиновський Ю. *Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої*, с. 125, № 49.

²¹ Герасимова И. В. Певческая культура Киевской митрополии в литургической практике Ново-Иерусалимского монастыря 2-й половины XVII века (в друці).

²² Перетц В. Н. *Рукописи библиотеки Московского университета, самарских библиотеки и музея и минских собраний*. Ленинград, 1934, с. 189, № 139.; пор.: А. Рогов. *Сведения о небольших собраниях*. С. 12.

²³ Жолтовський П. *Українська книга та її оздоблення*. Київ, 1926.

²⁴ Див.: Листи Олександра Дзбановського до Антоніна Преображенського / Санкт-Петербург, РГИА, ф. Преображенського (№ 1109), оп. 1, од. зб. 94.

²⁵ Гринченко Б. *Каталог музея украинских древностей В. Тарновского*, т. 2. Чернигов, 1900, с. 232, № 4.

Катерино-славського²⁶ музеїв та ін. Вважається, що їх вивезли німці в часи окупації, проте, наприклад, фонди Полтавського музею згоріли ще на початку війни 1941 р. до захоплення міста німцями. Нам вдалося віднайти лише два ірмолої, що були вивезені німцями з України: Ірмолою Кирила Канчузького з бібліотеки Львівського університету, який пізніше чомусь був переданий до Польщі і сьогодні зберігається у Бібліотеці Народовій у Варшаві (Ш. 12693), та Ірмолою, повернутий в Україну 1948 року і переданий до Історичної бібліотеки у Києві (2/и-82, 270), але невідомим залишається попереднє місце його знаходження. Американська дослідниця Патриція Грімстед Кеннеді спільно з Геннадієм Боряком опублікували огляд втрачених і вивезених з України рукописних фондів під час Другої світової війни²⁷, серед яких, можливо, були й нотні ірмолої.

Після Другої світової війни сумна доля спіткала багатющу бібліотеку Перемиської греко-католицької капітули, яку перевезли до Варшави, де рукописи, зокрема майже 70 (!) рукописних ірмолоїв були передані до відділу спеціальних зібрань Бібліотеки Народової, де розпорошилися в одній великій колекції кирилических рукописних книг. Тому дуже добру справу зробив нині покійний працівник бібліотеки Анджей Кашлей, який опублікував каталог рукописів Перемиської збірки²⁸. Стародруки латинкою, в тому й інкунабули, та видання XIX ст. розпорошилися по різних закладах Польщі, історію якої сьогодні плідно вивчає львівська дослідниця Маргарита Кривенко²⁹.

Такою є доля і недоля рукописних українських і білоруських ірмолоїв XVI – середини XIX ст.

Наприкінці хочу ще раз наголосити на одній дуже важливій сутності українсько-білоруських нотованих ірмолоїв. Всі вони створювалися під омофором Київської митрополії, що й визначало їх особливості та оригінальність на всьому візантійсько-слов'янському релігійному просторі в структурній організації, репертуарі та мелодичному змісті (напівів). Навіть реформа нотації в XVI ст. не внесла зміни у сутність ірмолоїв, які сформувалися ще в невменній грековізантійського походження нотації і плавно без жодних потрясінь перейшли в нотацію новоєвропейську лінійно-мензуральну. Тобто політичні кордони Великого Князівства Литовського чи Речі Посполитої, Московської держави та Австрії, Угорщини чи Румунії не визначали сутності цих нотованих рукописів, а власне київська релігійно-мистецька спадщина єднала літургійно-співочу традицію у межах всієї митрополії.



²⁶ Трипольський В. *Полтавское епархиальное древлехранилище*. Полтава 1909; В. Перетц. Отчет об экскурсии семинарии русской филологии в Полтаву и Екатеринослав. *Университетские известия* (1911/2). С. 43–48.

²⁷ Патриція Грімстед Кеннеді, за участю Геннадія Боряка. *Доля українських культурних цінностей під час Другої світової війни*. Львів, 1992.

²⁸ *Inwentarz rękopisów Biblioteki Kapituły Greckokatolickiej w Przemyślu* / opracował Andrzej Kaszlej [=Inwentarz rękopisów Biblioteki Narodowej, 2]. Warszawa: Biblioteka Narodowa, 2011.

²⁹ Див., зокрема: Маргарита Кривенко. *Бібліотека Перемиської греко-католицької капітули у світлі архівних матеріалів м. Любліна. Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаника*, 1. Львів, 2009. С. 544–570.

Оксана Захарчук

До 150-ліття від дня народження Лесі Українки

ЛЮБОВ ДО МУЗИКИ – ДРУГЕ ПОКЛИКАННЯ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

*«Мені часом здається,
що з мене вийшов би далеко
кращий музик, ніж поет...»*

Леся Українка

Лист до М. Драгоманова



Творчість Лесі Українки (1871–1913) є видатним явищем не тільки української, а й світової культури. Письменницький талант Лесі яскраво виявився в поетичному слові. Її вірші відзначаються багатством лексики і ритміки, а також різноманітністю поетичних форм. Вона плідно працювала в різних жанрах і галузях літератури як поетеса, драматург, прозаїк, перекладач, публіцист, літературний критик, фольклорист. Провідну роль у письменницькій діяльності Лесі Українки відіграла драматургія. Понад 20 драматичних творів стали новим явищем в українській драматургії. Актуальні філософські, морально-етичні проблеми сучасності виражались в образах і сюжетах, взятих із світової літератури, історії, міфології. Новаторський характер драматургії Лесі проявився також у вершинному творі –

поетичній драмі-фесрії «Лісова пісня», яка утверджує високі почуття, перемогу краси життя над бездуховністю.

Багатогранне творче обдарування Лесі Українки виявлялося не лише в художньому слові, а й у майстерній грі на фортепіано, мальованні картин; вона добре орієнтувалася в театральному мистецтві та архітектурі. Леся Українка була митцем за покликанням. Вона мала «іскру Божу», тобто натхнення, без якого немає справжньої творчості. В поезії «Як я люблю оці години праці» описано сам процес творення, оте натхнення, що знаходить на митця. Та коли без натхнення нема творчості, то нема творчості й без наполегливої праці. Натхнення лише спонукає працювати, а сама творчість – то тяжка, ненормована годинами праця, що й виснажує, і веселить, і надає людині горіння, тобто становить суть і сенс самого життя. Недарма Леся Українка навіть найбільші свої твори писала протягом якихось 4–14 днів, а то й протягом однієї ночі. Так було з «Одержимою» і «Лісовою піснею», з багатьма драматичними поемами, не кажучи вже про вірші. Поетеса той час називала божественним божевіллям і вважала найкращими годинами свого життя. Адже в акафісті на прославу святого Онуфрія недарма зазначається: «Кожна стежка покликання вимагає принести себе в дар служіння Богові, співаючи Алілуя». Іншими словами – принести, тобто віддати, Тобі Твоє від Твоїх.

Леся Українка (Лариса Петрівна Косач) народилася 25 лютого 1871 року в Новограді-Волинському. Батько, Петро Косач – високоосвічений дворянин; мати, Ольга Петрівна Драгоманова-Косач – дворянка за походженням, поетеса і дитяча письменниця під псевдонімом Олена Пчілка. З розповідей рідних і друзів вимальовується портрет Лесі-дитини. Була вона в дитинстві привітною, вдумливою і допитливою дівчинкою, надзвичайно вразливою та чутливою до краси, а разом з тим – жвавою, веселою. Дуже любила вишивати, а також допомагати бабуні та мамі в господарстві. Леся навчалась удома разом з братом і, за свідченням матері, навіть краще розуміла грецьку і латинську мови, ніж Михась. Чарівна природа рідної Волині, поезія народного побуту заповнили дитячу уяву, незабутні враження наснажили талант майбутньої великої поетеси.

Рано в життя Лесі ввійшла пісня – її нерозлучний друг на життєвих дорогах, невичерпне і завжди нове джерело натхнення. Вона записуватиме народні пісні, складатиме їх у збірки, щоб донести їхню неповторну красу до наступних поколінь. Ті, кому пощастило бувати у товаристві Лесі Українки, чути її спів, відзначають, що голос поетеси був не дуже сильний, м'якого мецо-сопранового тембру. Співала Леся так, як співають у народі: при підвищенні мелодії – сильніше, при спаді – тихіше. Зберігала у співі мелодичні прикраси, як справжня виконавиця з народу.



Власне зацікавлення українською народною музичною творчістю й поєднало Лесю з Климентом Квіткою, ім'я якого увійшло в історію фольклористики як одного з відомих дослідників українського музичного фольклору. Згодом він став її чоловіком.

Необхідно відзначити, що Леся Українка продовжила розпочату Миколою Лисенком велику справу збереження для нащадків українських народних дум. На запрошення поетеси відгукнувся ще молодий тоді, але вже відомий вчений-фольклорист Філарет Колесса. Він погодився приїхати зі Львова на Полтавщину, щоб записати репертуар кобзарів Михайла Кравченка, Миколи Дубини, а також від Опанаса Сластіона – відомого українського художника, знавця кобзарської справи.

Але найцікавіший той факт, що Леся Українка і Климент Квітка особисто взяли участь у записуванні кобзарських дум. Перебуваючи взимку 1908 року в Ялті, вони запросили до себе з Севастополя відомого кобзаря Гната Гончаренка. Леся Українка залишила його прекрасний літературний портрет, описуючи постать Гната так, як вона вкарбувалася в її пам'ять: «В ньому справді нічого жебрацького немає, починаючи з одержі, пристойної чумарки, як носять пригородні селяни в Харківщині, і смушевої шапки ... все в ньому повне благородної простоти, особливо кидаються в вічі його руки з тонкими артистичними пальцями і велична поза високої, стрункої зовсім не згорбленої постаті». Філарет Колесса надзвичайно високо оцінив мистецьку вартість репертуару Гната Гончаренка. Ці записи виявились найціннішою частиною всіх матеріалів експедиції 1908 року.



Фонограф Миколи Аркаса.
На такому фонографі Леся Українка
та Климент Квітка в 1908 р.
записували думи й народні пісні.

Подається за виданням: *Леся Українка*.
Київ: Радянська школа, 1979. С. 177.

Повертаючись до Лесиною дитинства, слід зазначити, що мати помітила вроджену музикальність дівчинки – п'ятирічній Лесі купують фортепіано. Вона починає вчитись грати на ньому і виявляє неабиякі музичні здібності. Першою вчителькою Лесі стає її тітка Олександра Косач-Шимановська. Леся любила уроки музики, навчання давалось їй легко, звукові образи збуджували уяву, примушували замислюватись.

Але вже через рік довелось перервати навчання гри на фортепіано. Настав трагічний для всього майбутнього життя Лесі день: разом з іншими дітьми вона пішла подивитися на обряд освячення води в Луцьку на річці Стир, промочила ноги і страшенно перестудилася. Почався туберкульоз кісток, на той час майже невиліковна хвороба. Леся з дитинства відзначалась мужньою, стриманою вдачею, вона не любила, коли навіть найближчі їй люди виявляли співчуття.

Поетеса з раннього дитинства глибоко і тонко розуміла «мову звуків». Музика була для неї додатковим джерелом духовної сили, творчого натхнення, неоціненним засобом вираження особистих переживань. Через багато років, в поезії «До мого фортепіано», прощаючись перед від'їздом до Відня з улюбленим інструментом, Леся напише:

Мій давній друже! Мушу я з тобою
Розстатися надовго... Жаль мені!
З тобою звикла я ділитися журбою,
Вповідувать думки веселі і сумні.



Музей-садиба Лесі Українки в Колодяжному. Фортепіано, на якому грала Леся Українка

Ці поетичні рядки свідчать, що Леся шукала в музиці розради, виливала у звуки фортепіано свої переживання, знаходила в ній духовну силу та естетичну насолоду. Гра на фортепіано також викликала в душі Лесі цілу гаму почуттів. Часто у розмові вона вживала музичні вирази, терміни, порівняння, які, здавалось їй, краще можуть передати те, що вона відчувала. Наприклад, «В садку стояла така співоча тиша, ніби грали *pianissimo* в найніжнішому адажію». Який чудовий, глибоко музикальний вислів «співоча тиша»! Відома українська дослідниця музичної біографії Лесі Українки, доцентка Львівської консерваторії Любомира Ярославич зазначала: «Справді, хіба буває у світі, що нас оточує, абсолютна тиша? У полі, в лісі, в горах до схід сонця? Ні! Така тиша зовсім беззвучна й мертва, і можлива вона хіба що у штучно створеному вакуумі або в безмежжі космосу. Жива природа тим і прекрасна, що сповнена звучань, які передають внутрішній зміст її життя. Це і легіт весняної ночі, і шум морських хвиль, і шелестіння трав, і віддалений гуркіт мотора, і „симфонія” сучасного індустріального міста».

Леся Українка завжди, навіть у найважчі хвилини, любила і прославляла життя, сприймала його у всій повноті барв, звуків; тужила, що не може брати безпосередню участь у бурхливому плінні життя, від якого відгороджувала її невмолима хвороба.

Другою вчителькою Лесі Українки з гри на фортепіано стала професійна піаністка Ольга О'Коннор, перша дружина Миколи Лисенка, славетного українського композитора, близького друга сім'ї Косачів. І цього разу навчання тривало недовго – тільки одну зиму, але завдяки майстерності педагога і яскравим музичним здібностям учениці було досягнуто значних успіхів. Леся оволоділа технікою гри настільки, що могла вільно читати з листа доволі складні твори класичного репертуару,

акомпанувати співу, гри на скрипці, виконувати в колі близьких друзів окремі сонати Бетховена, ноктюрни і вальси Шопена, п'єси Шумана, Шуберта, а з українського репертуару – твори Лисенка, Михайла Завадського, фортепіанні транскрипції народних пісень тощо.

Леся Українка не любила грати «на людях». Її «розмови з інструментом» були дуже інтимними. Тільки найближчі друзі могли часом послухати гру Лесі. Однак навіть ті нечисленні спогади про музичні твори, які особливо часто вона любила виконувати, лаконічні оцінки її гри дозволяють проникнути у світ музичних захоплень поетеси. Наприклад, Нестор Гамбарашвілі згадував: «Леся Українка добре знала музику, з великим почуттям грала на піаніно. Особливо вона захоплювала мене сонатою Бетховена „Quasi una fantasia”» (йдеться про славнозвісну «Місячну» сонату Бетховена). Про цю прекрасну музику писали поети, музиканти, дослідники творчості Бетховена. Згадаємо слова музикознавця, академіка Асаф'єва: «Мелодія співає плачучи. Глибока сердечність, притаманна сонаті, перетворює її в одну з найулюбленіших і найдоступніших. Важко не піддатись впливові такої щирої музики, що безпосередньо виражає почуття». І Леся Українка піддавалась впливу музики Бетховена. Великий композитор, який мужньо перемагав страждання, пов'язані з глухотою, був духовно близьким поетесі. Вона також не скорилась жорстокій долі і мужньо проголосила:

Ні, я хочу крізь сльози сміятись,
Серед лиха співати пісні,
Без надії таки сподіватись,
Жити хочу! Геть, думи сумні!
(«Contra spem spero!»)

У листах до сестри Ольги, до своєї близької подруги Ольги Кобилянської Леся Українка не раз писала про те, якою відрадою, насолодою було для неї виконання творів Шопена – його вальсів, ноктюрнів.

Музика Шопена – глибока й ніжна, поетична і мужня, сповнена меланхолійної задуми й драматичних спалахів, часто допомагала поетесі знайти душевну рівновагу, повертала спокій і радість життя. Сучасник Шопена, видатний німецький композитор-романтик Роберт Шуман, маючи на увазі патріотизм і дух боротьби, якими пройняті твори Шопена, сказав: «Твори Шопена – це гармати, заховані у квітах».

Так само як Шопен, Леся Українка майстерно відшліфовувала перлини фольклору, використовуючи їх у своїх творах. З польським композитором споріднювали її також деякі риси характеру, обставини життя. Леся Українка, фізично квола, як і Шопен, була людиною мужньої вдачі. Її твори – це теж «гармати, заховані у квітах», адже боролась вона своїм мистецьким словом за визволення рідного народу.

Леся була частою гостею у родинях Лисенків, Старицьких. Відомо, що ці три сім'ї (разом з Косачами) жили в Києві у близькому сусідстві і мали найтісніші контакти, як сімейні, так і громадські. Їх єднала спільність поглядів і прагнень.

Леся дуже любила слухати гру на фортепіано Миколи Віталійовича Лисенка, який був прекрасним піаністом. Під безпосереднім впливом Лисенка юна поетеса усвідомила, яка важлива роль належить музичній культурі в боротьбі українського народу за своє національне визволення. У своїй громадянській ліриці вона не раз зверталась до образу поета-співця, який своїм словом-піснею бореться проти

несправедливості. Згадаймо поезії «Співець», «Поет під час облоги», поему «Давня казка». Високу оцінку дав цій поемі Іван Франко, відзначаючи зрілу майстерність і гостре почуття гумору, притаманне молодій авторці.

Любов до музики Лесі Українки проявляється вже у самих назвах поезій – «Пісня», «Веснянка», чи поетичних циклів – «Мелодії», «Ритми», «Сім струн», «Пісні про волю», які викликають у нас певні музичні образи, звукові уявлення. Рядки поезії «Пісня» нагадують народну мелодію:

Чи є кращі між квітками
Та над весняні?
Чи є в житті кращі літа
Та над молодії?

У свої прозові твори письменниця також залюбки вводить народну пісню, танець. Ці музичні картини домальовують портрети героїв повістей, оповідань, «доспівують» те, про що неможливо говорити словами. У повісті «Приязнь» Леся Українка змальовує картину народних веселоців. Читаючи цей опис, ми, здається, бачимо, як у нестримному танці «обертається живе колесо» людей, і чуємо звуки решітки, скрипки, басолі, ритмічні вигуки танцюристів: «Раптом музики врзали „гречки”; увесь передній ряд людей, найближчий до круга, захвилював колом, побравшись за руки, і зараз посеред кола замайоріла Дарчина голова, кружляючи в парі то з парубоцькою шапкою, то з дівочькою хусткою. Коло важко притупувало в лад музиці, раз по раз чоловічі голоси, розбиваючи жіночий дрібний спів на рівні частки, вигукували „сам п’ю, сам гуляю”, але кінець тої приспівки губився в швидкому диханні гурту, в тупанні кількох десятків ніг та в несамовитому гурканні решітки. Коло розривалось, випускало одних людей, приймало других і знов оберталось живим колесом; пари єднались, розлучались, двоїлись, число їх росло в очах, вони кружляли і в колі, і поза колом, танець викочувався геть за ворота клуні і викидав деякі пари на двір, на вільне місце, і там вони літали, як буйні бджоли, що відбилися на простір з тісного рою. Танець докотився до кутків, де кружляла дітвора, і до призьби коло пекарні, де сиділа стариня; тут музика запалювала гострим огнем невинні дитячі очиці і дратувала безсилі старечі ноги своєю непереможною дикою силою».

Чимало музичних сторінок є також у драмах Лесі Українки на сюжети з античності («Касандра», «Орґія»), драматичній поемі «Іфігенія в Тавриді», поемі-легенді «Орфеево чудо».

Ім’я легендарного співця Орфея прийшло до нас із глибокої давнини як символ всеперемагаючої сили мистецтва. Чудовий міф розповідає, що Орфей володів незвичайним музичним талантом. Слухаючи його прекрасний спів та гру на арфі, сопілці, люди зворушувались до глибини душі; звірі виходили з хашів, птахи вилітали з гнізд, гадюки виповзали із своїх нір і, немов зачаровані, йшли за Орфеем. Музика чудового співця здатна була зрушити з місця навіть каміння... З міфом про Орфея пов’язане зародження опери – одного з найскладніших і найбагатших виражальними засобами музичних жанрів. Перша опера, яку створили італійський композитор Якопо Пері та поет Оттавіо Рінуччіні, називалась «Еврідіка» (поставлена у Флоренції 1600 р.).

Глибоко символічний образ міфічного співця Орфея надихнув також і українську поетесу на створення поеми-легенди «Орфееве чудо».

Так Леся Українка, використовуючи мотиви давньогрецької легенди, по-своєму, оригінально висловлює провідну думку твору: справжнє мистецтво здатне творити чудеса, тому що воно згуртовує людей, облагороджує їхні серця, додає їм сил і вселяє в них впевненість у перемозі добра над злом.

Наскрізь пройнята музикальністю безсмертна «Лісова пісня» – найпоетичніший твір Лесі Українки. Сама назва твору говорить про те, що у драмі-феєрії все пронизане пісенністю, звуками природи. Глибокий філософський зміст твору розкривається у «Лісовій пісні» через музичні, пісенні образи.

Мавка покохала Лукаша за його музичний хист, за його ніжну, артистичну душу, що співала їй голосом сопілки:

Бач, я тебе за те люблю найбільше,
чого ти сам в собі не розумієш,
хоча душа твоя про те співає
виразно – щиро голосом сопілки.

Поетичний задум «Лісової пісні» так глибоко пов'язаний з музичними образами, що Леся Українка, вперше в цьому творі, впроваджує в дію живе звучання народних мелодій. Вона сама підбирає 16 волинських пісень, включає їх як нотний додаток до п'єси і пояснює, як саме і в які моменти розгортання дії вони повинні звучати.

«Лісова пісня» – вершина усієї творчості Лесі Українки, найглибший вияв музикальності її літературного таланту, народності поетичного мислення.



Василь Забашта. «Микола Лисенко слухає гру Лесі» (1961)

Співуча муза великої української поетеси не раз надихала творців музики. У різний час до поезій і драм Лесі Українки звертались українські композитори – Микола Лисенко, Кирило Стеценко, Яків Степовий, Денис Січинський, Ярослав Лопатинський та багато інших.

Серед музичних творів, написаних на вірші і сюжети Лесі Українки, – романси і солоспіви, хори та симфонії, опери і балети. Особливо цікаво те, що композитори, звертаючись до творчості Лесі Українки, дуже часто керуються «музикою слова» поетеси, тими звуковими образами-асоціаціями, що притаманні її творам.

Найбільше творів (близько 100) написано на слова Лесі Українки для голосу з фортепіанним супроводом. Це ліричні романси, а також солоспіви, в яких розкриваються громадянські, героїчні мотиви творчості поетеси. Лисенко був першим інтерпретатором Лесиної поезії. Однак творча співдружність композитора і поетеси почалась дещо незвичайно: ще зовсім юною 17-літньою дівчиною Леся написала текст до готової вже музики Лисенка, присвяченої роковинам Т. Шевченка. Траурні образи визначили характер твору і зумовили його назву – «Похоронний марш». Створюючи поетичні рядки, співзвучні настрою музики, Леся Українка пристосовує їх до мелодичних фраз, що надає твору драматичного характеру думи:

Вмер батько наш!
Та й покинув нас!
Ох і смутний настав час!

Оклики, наче удари похоронних дзвонів, завершують кожен рядок вірша.

Миколу Лисенка приваблювала лірична поезія Лесі Українки – її оригінальні вірші, а також переклади творів Гайне та італійської поетеси Ади Негрі. До найкращих солоспівів Лисенка на слова Лесі Українки належить романс «Не дивися на місяць весною». Сама поетеса назвала цей вірш «Романсом».

Композитор Кирило Стеценко, про якого Лисенко сказав: «Ось хто мене замінить після моєї смерті!», також звертається до текстів і сюжетів Лесі Українки. Крім оперної сцени «Іфігенія в Тавриді» Стеценко написав три солоспіви на слова поезій із циклу «Мелодії». Уже сама назва циклу підкреслює його музикальність – мелодичну наспівність віршованої мови, глибокий ліризм висловлюваних почуттів. І не дивно, що саме «Мелодії» Лесі Українки завжди особливо приваблювали українських композиторів. До найкращих музичних інтерпретацій Лесиного циклу належать три романси Стеценка – «Стояла я і слухала весну», «Дивлюсь я на ясні зорі», «Хотіла б я піснею стати». Кожен із цих солоспівів – картина природи, пройнята безпосереднім, трепетним почуттям ліричної героїні циклу.

Якщо Стеценко поклав на музику ліричні вірші Лесі Українки, то велика заслуга його сучасника композитора Якова Степового полягає в тому, що він першим звернувся до громадянської лірики поетеси. Степовому належать такі перлини українського романсу, як «Слово, чому ти не твердая криця», «Гетьте, думи», «Досить невільная думка мовчала». Композитор чудово втілює у музиці образи вірша «Contra spem spero!»:

Гетьте, думи, ви хмари осінні!
Тож тепер весна золота!
Чи то так у жалю, в голосінні
Проминуть молодії літа?

Ні, я хочу крізь сльози сміятись,
Серед лиха співати пісні,
Без надії таки сподіватись,
Жити хочу! Геть, думи сумні!

Рішучий виклик силам темряви, мужнє утвердження життя, воля до боротьби й перемоги, проголошені у вірші Лесі Українки, з новою силою зазвучали в музиці Степового.

До найяскравіших музично-театральних втілень драм Лесі Українки належить балет Михайла Скорульського «Лісова пісня» (1946), однойменна опера Віталія Кирейка (1957) та балет Віталія Губаренка «Камінний господар» (1969).

Співуча муза Лесі Українки свідчить про глибокий зв'язок, а точніше, взаємопроникнення двох видів мистецтва – літератури і музики. В листі до Драгоманова Леся писала: «Я поперемінно то граю, то пишу...», тобто у хвилини напруженої творчості, найвищого поетичного натхнення Леся Українка надихалася звуками музики. Оскільки музика є мовою душі, то Леся посилювала емоційний вплив поетичного слова музичними асоціаціями. Свою мрію вона висловила в одній із поезій циклу «Мелодії»:

Хотіла б я піснею стати
У сюю хвилину ясну,
Щоб вільно по світі літати,
Щоб вітер розносив луну.

Можна стверджувати, що мрія Лесі Українки здійснилася, бо її музично-поетичне слово продовжує хвилювати людей, скріплює духовні сили у важкі хвилини життя, вселяє надію, запалює серця любов'ю до правди, справедливості, добра і всього прекрасного.



Оксана Мартиненко

МОДЕСТ МЕНЦИНСЬКИЙ В ЛИСТАХ ДО ОЛЕКСАНДРА ОЛЕСЯ

Ця коротка замітка присвячена взаєминам двох видатних українців, втілених у листуванні. Акцент на особі М. Менцинського обумовлений наявністю відповідних джерел: 29 листів відомого співака зберігаються у відділі рукописних фондів та текстології Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України (ІЛ ім. Т. Шевченка). Натомість, місцезнаходження листів О. Олеся до М. Менцинського є досі невідомим.

Їхнє листування продовжувалось всього три роки (1932–1934). Однак ці роки були останніми в житті Менцинського. Співак на той час залишив оперну сцену, займався майже виключно педагогічною діяльністю, за станом здоров'я змушений був періодично виїжджати на лікування до Австрії. Тому чимало його листів надіслані з австрійських курортів. Попри назагал оптимістичний або й жартівливий тон листів, передчуття близького кінця неодноразово проривається у фразах «чи доживу?», «мені вже того не дожити». Зрештою, останнє з відомих нам послань Менцинського було адресоване саме Олесяю.

Опрацьовані нами матеріали привертають увагу насамперед зворушливою сподіваністю душ цих двох таких несхожих на перший погляд митців. В одному з листів М. Менцинський жартівливо зауважив з цього приводу: «Ми певно вже колись, в попереднім житті були собі друзями, а може навіть свояками, тому тепер ми собі такі близькі!»¹ Поєднувала їх, насамперед, ностальгія за рідним домом, Україною. Ще на самому початку їхнього знайомства Менцинський зізнається: «Хоч який народ шведський добрий, хоч як мені всі хотіли б улегшити мій стан, хоч яка й жінка й діти до мене милі й прихильні, я сам самісінький, тужу за минулим на самотині. [...] 32 літ проживаю між чужими, так ніяково закліматизуватися! Ще між німцями – сяко-тако, але між шведами годі тай годі! Їх мистецтво, їх поняття про мистецтво, їх театр і т.д. це все протилежне моєму «я» – от в чім трагізм...».²

Як відомо, Олександр Олеся особливо трагічно переживав своє вимушене перебування на чужині. Він так і не зміг адаптуватися до навколишнього середовища, порівняно швидко відійшов також від громадського життя української еміграції. Після Будапешта й Відня поет до самої смерті жив усамітнено, разом з хворою дружиною, в містечку Ржевниці біля Праги. Ось лише декілька фрагментів з його поезій тих років: «Чужина – могила, чужина – труна, пустеля безплідна, холодна, нудна»; «Тут, як в труні, нема життя! Болять лише криваві рани, та плаче в грудях каяття, що кинув ти свій край коханий».³ Ці пронизливі рядки вміщені у збірці «Кому повім печаль свою», яка вийшла друком у Львові у 1931 році. Цілком ймовірно, що саме ця збірка стала приводом для ближчого знайомства поета та музиканта.

¹ ІЛ, ф. 114, спр. 1433, арк. 2. Марієнбад, 31.07.1932.

² Спр.1452, арк. 2. Стокгольм, 9.06.1932.

³ Олеся О. Чари ночі. Київ: Радянський письменник, 1989. С. 210, 214.

Судячи з листування, Менцинський належав до давніх прихильників творчості Олесея, глибоко відчував його поетичне слово. Особливо близькими для нього були Олесеві поезії, написані в еміграції. Свої враження співак висловлював емоційно і щиро. Прочитуємо декілька з них: «З пам'яті людської Вам вже не пропасти, ніколи не пропасти»; «Пишіть, бо знайте, що Ваші слова – це бальзам на зранені долею прибиті серця. Розрада й потіха – безмежна потіха – на чужині!»⁴; «Я Вам не хочу кадити, ні писати дифіраблів, я не критик – я артист зі серцем вразливим».⁵

Якщо увага до творчості поета так чи інакше прослідковується майже в кожному з листів, то музична тематика тут представлена вкрай скупо. Це короткий відгук на виступ у Стокгольмі українського піаніста Тараса Микиші,⁶ декілька принагідних згадок про Олександра Кошиця та його хор, а також, на прохання Олесея, співак аргументує своє ставлення до деяких композиторських спроб на слова поета (солоспівів Петра Сениці та Григорія Дяченка).⁷

Натомість, листи Менцинського просто наповнені висловами підтримки, турботою про здоров'я поета та його дружини. Причому, він не обмежувався лише словами. Судячи з листування, співак неодноразово надавав грошову допомогу, надсилав ліки та продукти. Незважаючи на те, що сам був смертельно хворий, Менцинський до останнього опікувався справами свого друга. Чи належно оцінював таку підтримку Олесь? Зважаючи на відсутність його листів до співака, наші спостереження можуть мати лише гіпотетичний характер. Принаймні, є підстави твердити, що, заглиблений у власні проблеми, він явно переоцінював тогочасні матеріальні можливості Менцинського.

Безперечно, видатний співак належав до тих, які як могли підтримували український рух за кордоном. Зокрема, відомі його неодноразові пожертви еміграційним установам у Чехословаччині, які він передавав через своїх знайомих, у тому числі – через О. Олесея. Однак, це не були пожертви заможної людини, особливо в останні роки життя. Ще на початку їхнього знайомства митець зізнався: «Моє головне заняття тепер: наука співу. Страшно подумати, яка то робота – з йолупами! Та що його робить, коби їх лиш було багато тай добре платили, а то й одно й друге не дописує. Мала пенсія в колонії і дальші спорадичні заробітки вистарчають на життя і видатки».⁸ «Бог сам знає, як би я рад Вам – дорогий – прийти в поміч – але що ж –

⁴ Спр. 1452, арк. 2. Стокгольм, 9.06.1932.

⁵ Спр. 1433, арк. 3. Марієнбад, 31.07.1932.

⁶ «Він (21 літ) дуже спосібний, знаменитий технік, але душа в него ще не розвинена. Я думаю, що в него учитель був не такий, якого він властиво потребує. На кожний случай, дуже а дуже спосібний! [...] Він заслужив на більший успіх, як той, який він тут мав. Але критика швецька є взагалі неможлива». // Спр. 1448, арк. 1. [Б.м.], 22.03.1934.

⁷ «Композиція [«Мені приснилось» Г. Дяченка – О. М.] – музика наскрізь западного модерного „атонального” характеру. Оскільки він надається до Вашої ніжної, ліричної поезії, не мені судити. Музика на всякий случай незвичайно серйозна, але свідчить більше про знання, мозок, як серце! Композиції П. Сениці я не мав спромоги і часу пізнати, все таки думаю, що в них стиль романтичний, діаметрально протилежний до першого атонального». // Спр. 1431, арк. 2. Марієнбад, 22.07.1932.

⁸ Спр. 1552, арк. 2. Стокгольм, 9.06.1932.

я тоже мов на еміграції»,⁹ – пише він в іншому листі. Прикладом нерозуміння ситуації з боку Олеся є реакція Менцинського на чергове прохання поета позичити йому гроші: «Ваш лист [...] як довбнею мене загатив! Бійтесь Бога – таж й у мене нема жадних злишніх капіталів, – а Вам треба 100\$!¹⁰ Звідки ж їх взяти? Господь мені свідком, що такої суми мені не в силі Вам позичити!».¹¹

У свою чергу, Менцинський ніколи й не розраховував на повернення боргу. Для нього це був один з способів вияву глибокої вдячності до поета, спілкування з яким він цінував дуже високо. Для Менцинського взаємини з Олесем, його поезії слугували своєрідним живим камертоном високого і світлого в українстві, певним антидепресантом на тлі часами дуже невідрадних життєвих реалій. Зокрема, вище вже говорилося про почуття ностальгії за Україною, зрештою, притаманної емігрантам. Зазначимо, що тривале перебування на відстані мимоволі зумовлювало ідеалізацію покинутої батьківщини. «Дай Боже діждатися найбільшої втіхи: повороту на рідну – кохану землю!!»¹² – писав в одному з новорічних привітань Менцинський. На відміну від Олеся, співак мав можливість, хоча й зрідка, відвідати свою родину в Галичині. Та яким гірким розчаруванням сповнені його враження від останньої, прощальної поїздки: «Відносини в краю так політичні, як й господарські суть того рода, що нема мабуть двох людей, щоби між собою добре жили, щоби можна було побачити хоч би як малесенький добробут і т.д. Нужда недоописання всюда, ворожнеча, якої я ніколи передтим не бачив, не відчував! Що це все на мої нерви впрост забійчо ділало, зрозумієте, чому я так коротко обмежив мій там побит».¹³

Назагал, листи Модеста Менцинського до Олександра Олеся насичені не стільки інформативно (особливо в професійному плані), скільки емоційно. Крім теплих слів підтримки, вони мов би пересипані мальовничими описами природи, різноманітними жартами. До речі, жартівливий тон притаманний і листам Олеся, хоча їм обом доводилось тоді витримувати чимало болісних переживань, як моральних, так і фізичних. «Шуткуйте здорові, поки сил Вам стане! Це одинока розрада в тих „красних” часах!», – писав Менцинський.¹⁴ Читаючи його листи, мимоволі залучаєшся до високої енергетики сердечного спілкування двох видатних українців, таких різних і таких близьких водночас. Тому своєрідним епіграфом їхніх взаємин сприймаються слова Модеста Менцинського, написані ним напередодні їхньої першої зустрічі на празькому вокзалі: «Если ся не здиблемо на двірци, буду свистіти „Ще не вмерла”» ...¹⁵



⁹ Спр. 1432, арк. 2. Стокгольм, 11.08.1932.

¹⁰ В перерахунку на теперішній курс – це 1300 \$.

¹¹ Спр. 1442, арк. 1. [Б.м.], 30.01.1933.

¹² Спр. 1440, арк. 1. Стокгольм, 3.03.1933.

¹³ Спр. 1446, арк. 1. Стокгольм, 20.07.1933.

¹⁴ Спр. 1444, арк. 1. [Б.м.], 11.04.1933.

¹⁵ Спр. 1429, арк. 3. Стокгольм, 6.07.1932.

Володимир Грабовський

ДИВОСВІТ МІСТЕРІЙ ЛЕОНІДА ГРАБОВСЬКОГО

На початку 1992 року в Нью-Йорку, в одному з престижних концертних залів цього мегаполісу, відбувся авторський концерт відомого українського композитора з Києва Леоніда Грабовського. Не варто, мабуть, наголошувати на тому, що культурологічні події, які репрезентують українське мистецтво в США та інших країнах, і нині не є надто поширеними. На той час присутні, а між ними – серед української частини публіки – був і славетний Юрій Шевельов, змогли почути низку творів різного характеру, скомпонованих автором протягом 1970-80-х років. Ця слава сторінка вже вписана в історію української музичної культури, а її співторець – один із чільних композиторів когорти 1960-х років («шістдесятників»), які зрушили музику з непохитних канонів соцреалізму і відкрили нову епоху, – Леонід Грабовський.

У травні 1979 року у великому залі Дрогобицького музичного училища відбувся авторський концерт Л. Грабовського, підготовлений зусиллями педагогів і студентів навчального закладу. Як виявилось, цей концерт був першим у житті композитора.

Згодом, у жовтні 2008 року в Дрогобичі відбулась нова небуденна творча зустріч із композитором, вивчена вступним словом про нього, музикою (в аудіо-запису прозвучали «*Concerto misterioso*» для 9-ти інструментів та «*Temnere mortem*» для мішаного хору в 5-ти частинах) і роздумами мистця про сучасну музичну культуру та український світ. Організатором цієї акції, як і згаданого концерту, що відбувся 1979 року, був автор цих рядків: попри віддаленість у часі й просторі Грабовських єднає багаторічна дружба та постійні творчі контакти.

Леонід Грабовський, один із учнів славетного композитора Бориса Лятошинського, вагомо заявив про себе як непересічну особистість у музиці наприкінці 50-х років минулого сторіччя. Разом зі своїми дещо молодшими колегами – Валентином Сильвестровим, Віталієм Годзяцьким, Володимиром Губою та ін. – істотно доповнив правдиву картину української музики, в яку тоді влилися імена талановитих і неспокійних новаторів. Подібно, як і в нашій літературі, ці автори прислухалися до новітніх тенденцій, що голосно лунали під ту пору у світовій культурі, успішно опановували найновітніші мистецькі технології та напрями, наповнюючи її рідною національною сутністю.

Звичайно, їх не визнавали, переслідували й цькували. До арештів не дійшло, але декого з них було виключено зі Спілки композиторів, твори було заборонено не тільки друкувати, а й виконувати, нечасті виконання супроводжувались, як правило, скандалом, що не перешкоджало, зрештою, помітному зростанню їхньої популярності на Заході. В ті роки виконання і записи музики Л. Грабовського здійснилися у Голландії, Німеччині, Польщі. Прикро зараз констатувати, що переслідування, цензурні утиски й заборони тоталітарної держави не тільки обкрадали й деформували суспільство, а й наклали гнітючий відбиток і завдали непоправної шкоди вже нашій добі, а наслідки цих дій відчутні й донині.

Леонід Грабовський відомий не лише як композитор: у 1970-80-х роках він виявив себе як перекладач новітньої музикологічної літератури з німецької та

польської мов. Варто згадати цінну працю Й. Хоминського «Історія гармонії та контрапункту», яку переклав з польської і відредагував власне Л. Грабовський. Три томи праці провідного польського теоретика висвітлюють період історії європейського багатоголосся від середини XV до XX сторіччя (в українському перекладі в 1970-х роках вийшли I–II томи). Л. Грабовський – уважний та ерудований редактор низки музичних шедеврів світової класики (Стравінський, Барток, Веберн); проникливий музичний критик і рецензент: майже десятиріччя (1980–1989) він перебував у Москві, працюючи в редакції авторитетного журналу «Советская музыка». На його сторінках опубліковано чимало статей і матеріалів, що дотепер не втратили своєї актуальності. Але все ж основним у творчості Л. Грабовського є композиторська діяльність: камерна та симфонічна музика, опери, твори для голосу в супроводі фортепіано чи камерного ансамблю, хорова музика, твори для окремих інструментів (фортепіано, орган, скрипка, гобой, валторна, гітара тощо), музика до кінофільмів та вистав. Ще в советські часи окремі з них, незважаючи на вкрай критичне ставлення панівної ідеології до новацій та «відхилень» від канонів соціалістичного реалізму, увійшли до підручників і хрестоматій з історії музики і музичної літератури. Серед творів композитора є три симфонії, «Симфонічні фрески» (за мотивами малюнків Б. Пророкова «Це не повинно повторитись»); опери-буфф «Ведмідь», «Пропозиція»; «Чотири українські народні пісні» для симфонічного оркестру і хору; Симфонія-легенда «Вечір на Івана Купала»; «Гомеоморфії» I–IV (I–II – для фортепіано, III – для 2-х фортепіано, IV – для симфонічного оркестру); твори для камерного оркестру та ансамблів – «Візерунки», «Патетичний речитатив»; «Мікροструктури» (для гобоя); «Мала камерна музика» (№ 1 і № 2); солоспіви на вірші А. Блока, В. Маяковського, П. Тичини, В. Хлебнікова, японських поетів; хорові твори тощо. Тут немає змоги перерахувати всі твори чи детально охарактеризувати кожен з них – обмежусь лише деякими загальними спостереженнями над особливостями стилевої палітри композитора. Унікальність Леоніда Грабовського полягає в тому, що він завше був і є особливо вразливий на новизну, винайдення та впровадження в музику нових засобів. Як відомо, світове музичне мистецтво, як і його інші види (живопис, скульптура, театр, поезія тощо) отримало особливо бурхливого чи, навіть, вибухового змісту у своїх виразових засобах протягом XX сторіччя.

Щодо власної «технології», яку композитор застосовує у своїй творчості, то він відверто зізнається в тому, що «лексика» сучасного музичного твору покликана виявляти багатство звукового світу. Звідси перед автором постає проблема опанування всім комплексом засобів для того, щоб домогтися в музичній композиції пропорційності, гармонії й рівноваги. XX сторіччя здебільшого справедливо характеризують як добу страхітливих катаклізмів. У музиці це знайшло виразне відображення власне в ставленні до сутнісної зміни розуміння узвичасних понять «гармонії» чи «рівноваги». Не вдаючись до питань тривалої еволюції музичної мови, потрібно підкреслити, що в минулому сторіччі вона досягла свого апогею й остаточно «розкріпачила» дисонанс і змінила стосунок до нього. Леонід Грабовський відчув це і підтвердив вже в початковому періоді своєї творчості. У пригоді йому стає метод алгоритмічної композиції, розвинений, як він сам стверджує, «на основі невеликої частини аксіом, що входить до комплексу поняття випадковості». Звичайно, й комп'ютер використовується всебічно теж.

Нині важко когось здивувати особливою новизною у мистецтві звуків, може навіть створитись враження, що вже все винайдено, все вже відкрито. Новітні технології (як і новітні світові тенденції, напр., глобалізація) диктують нові умови і створюють нові тенденції. Ось тут і криються величезні можливості для талановитої особистості, які полягають у тому, щоб у процесі творення з використанням найдосконаліших новітніх технічних досягнень (а без них сучасному композиторові важко обійтись), не тільки створити майстерну композицію, а й виявити та підтвердити в ній свою національну сутність. У цьому контексті Леонід Грабовський належить до того нечисленного грона композиторів, якому чи не найкраще вдається поєднати національну природу з найновішими, часом із найнесподіванішими творчими знахідками. Питання традиції та новаторства вже віддавна цікавлять як музикологів, так і культурологів та мистецтвознавців. Перебуваючи десятиріччями під важкою п'ятою догматичних заборон (Леонід Грабовський пригадує, жартуючи, таке тоді всесильне слово, як «ніззя!»), ця дихотомічна пара, звісно, теж підпала під узвичаєний прес. У талановитому творі проблема «традиції та новаторства» може розв'язуватися (й розв'язується) своєрідно й неочікувано, відкриваючи нові обрії та перспективи. В музиці композитора можемо віднайти чимало аргументів на користь вищесказаного.

У творчості Л. Грабовського музикологи віднайшли неординарне застосування низки сучасних музичних технік: спільно зі своїми колегами-композиторами уважно прослідкувавши новітні тенденції західної музики ХХ сторіччя, він одним із перших зумів їх запліднити у своїх композиціях засобами української інтонаційності. Такий стиль згодом отримав назву неофольклоризму, виразне втілення знайшов ув одному з перших творів композитора – «*Чотири українські народні пісні*» для симфонічного оркестру та хору, який «помітили» поважні музичні авторитети на чолі з Д. Шостаковичем. Неоднозначні й неоднорідні стилі й напрями (авангардизм, пост-модернізм) із використанням технік додекафонії, конкретної, стохастичної чи алеаторичної музики знайшли різноманітне синтетичне втілення в тих чи інших творах автора, яскраво засвідчуючи його винятково багату уяву й внутрішній світ. Можна сміливо ствердити, що мало знайдеться відкриттів у світовій сфері «звукових шляхів», які оминув би своєю увагою надчутливий композитор: щось затримало творчу уяву надовше, щось промайнуло мінімалістичним чи алеаторичним епізодом із примхливою ритмікою, але завжди в його творах вчувається український світ у безмежному, новітньому вимірі. «Завжди у пошуку» – так стисло можна було б назвати творче кредо Л. Грабовського. Його світ – це завжди знахідки, вагомі та яскраві результати творчості, що, попри географічну віддаленість мистця останніх десятиріч від України, стають предметом захоплення численного кола нашої композиторської молоді. Тому й не дивно, що сучасна українська музична культура, представлена чималою кількістю талановитих композиторських імен середнього й молодшого покоління, значною мірою завдячує своїми здобутками й Леонідові Грабовському. Недаремно чутливий до музики поет Микола Бажан у своєму поетичному циклі «Нічні концерти» (в ньому 7 поезій, що є рефлексією на твори різних композиторів світу), одну з частин присвятив симфонії-легенді композитора «*Вечір на Івана Купала*».

* * *

У 60-х роках до рук композитора потрапив унікальний збірник пісень талановитої співачки, знавця пісенної творчості України «Пісні Явдохи Зуїхи» (Записав Гнат Танцюра. К.: Наукова думка, 1965. 810 с.). Особливість збірника полягає в тому, що в ньому представлено чи не увесь тематичний корпус українських пісень у всій різноманітності та багатстві. Явдоха Зуїха (1855–1935), володіючи незвичайним даром та винятковою пам'яттю, попри свою нужду та малу освіченість, знала 1008 пісень, 400 прислів'їв та приказок. У збірнику вміщено 560 пісень – календарно-обрядових, весільних (їх найбільше), родинно-побутових, балад, історичних і соціально-побутових. Чимало з них було використано Л. Грабовським для твору «*Concerto misterioso*» (1977), але не в плані цитування, а як своєрідні «матриці-цеглини», «будівельний матеріал», що стали основою складних інтонаційних і метроритмічних перетворень у композиції твору. У висліді вийшла надзвичайна музична картина, в якій химерні й вишукані звукові мережива творять цілісну й національно виразну панораму. Своєрідною ознакою цього твору є й виконавський склад партитури (так би мовити, 3 по 3): три групи інструментів – струнно-смічкових, дерев'яних духових та «екзотичних» – античних тарілочок, арфи, клавесина. Цілком виправданою є присвята «*Concerto misterioso*» іншій геніальній народній мисткині – художниці Катерині Білокур: в уяві слухачів зорові асоціації про зміст картин К. Білокур «доповнюються» рівноцінними звуковими. Синтезувалися різні світи – малярство Катерини Білокур, мелос народної мисткині – у творчому прекрасному, напрочуд новаторському горнилі Леоніда Грабовського. Зрештою, інструментарій творчих зацікавлень автора, як і розлогі звукові втілення у тематичних «обріях» (японські гайку і хокку, поезія Г. Гайсенбюттеля чи Сен-Жон Перса тощо) – тема для іншої розмови.

* * *

Хоровий цикл-концерт «*Temnere mortem*» для мішаного хору створено в 1991 році. Своєрідність музичного висловлювання в 5-частинній композиції полягає в тому, що автор, послуговуючись виконавськими можливостями мішаного хору, не в усіх частинах використовує його повний склад, а в окремих – «розділяє» жіночі й чоловічі голоси. Крім того, як сам автор якимось підкреслив, він уникає крайніх меж діапазону кожної з хорових партій, а обходиться зручним середнім регістром (щось подібне було традицією давньої хорової поліфонічної музики Західної Європи). Від перших звуків твору відчутно складну, виповнену дисонансами композицію, які в процесі й розвитку втрачають свою гостроту, а видаються доречними й органічними. Створюється враження, що композитор, торкаючись «вічних» тем – Любові, Буття, Смерті і Життя, – засоби хорового письма скеровував у «власному» річищі, дотримуючись ідеї розкриття основного лейтмотиву твору: «Дай мені зневажати смерть, дай мені любити смерть!».

Сам композитор сказав, що хоровий концерт «*Temnere mortem*» створений на основі латинського тексту Григорія Сковороди. Це був поетичний трактат «Про святу вечерю, або про вічність». Він увійшов, звісно, до збірки «Сад божественних пісень» і, як припускає його перекладач українською мовою Валерій Шевчук, був

написаний, очевидно, в кінці 50-х років XVIII ст. Відомо, що окремий цикл латиномовних творів Гр. Сковорода написав спеціально для Михайла Ковалинського (1745–1807) – свого учня і пізнішого біографа та автора «надгробного напису». Залишилось 79 листів Гр. Сковороди до нього. Серед них і названий вище трактат.

«Свята вечеря» – це таємна вечеря Ісуса Христа з апостолами перед Голгофою. Свята Євхаристія:

Бачиш очима тут хліб і вино, проте розумом видно
Господа Бога [...]

Далі поет розгортає платонівські ідеї про «сховане» – сутнє і «видиме» – тїнь, «сон і примару». Хоча збірка має таку назву, в неї ввійшли не лише «Божественні пісні», а й твори інших жанрів.

Трактат побудований на опозиціях: світло і тїнь, тіло і дух, тїнь і розум:

Хутко збудись, мій розуме правий!
Воскресни вже з тїней!
Дужий, здолаєш ти все, сповнений світлом, прозриш.
Світло моє, поведи враз зі мною ще спільника мого –
Дух мій, що радо тобі волю свою віддає.

З'являється, як бачимо, категорія волі, а велику волю дарував людині Господь... Волю слід підкорити розумові, який у трактаті названо Променем сонця («і тїнь тебе, видного, вже не сховає»).

«Сутнє». «Буття». Воно «зникає», але

«зниклий, щезаєш не весь: твій кінець є початком чужого,
Адже у ньому тебе видно у формі новій».

А далі з'являється дещо загадковий образ «святого в'юнкого змія». Уся подальша частина трактату (більша за розміром порівняно з попередньою) є зверненням (апострофою) автора до цього «змія». Звернення вельми парадоксальне у своєму змісті: воно відображає парадоксальність (не діалектичність, а саме парадоксальність) Буття.

З одного боку, «змій» «бавиться розумом» автора. Він, зникаючи, залишається, без нього «бути не може ніщо». Навіть «...від Святого тебе тїнь теж святою буває». Як можна припустити, Гр. Сковорода має тут на увазі найістотніше, божественне, створене єдиним Творцем Єдине у Всесвіті.

Я пізнав тебе в русі без тїні і зблизька
Бачити міг, бо раніш ти мені лотосом був.
Зміцнений цим, подолати я зміг помилкові догмати
Шану й безглуздя, які зроджують всякі гріхи.

У зверненні, яке є пристрасним проханням автора сповнити його розум світлом, з'являється й образ-категорія Серця: «...моє серце ти світлом сповни». Отже, синтез, гармонія серця, розуму, волі, світла...

Трактат завершується особливо парадоксальним образом смерті:

Дай мені ти цього світла до волі! Дай смерть зневажати!
Вмерти бажання ти дай! Смерть мені дай полюбити!

Як збагнути ці слова мислителя? Звернімося до образу Спасителя, готового йти на смерть заради людства. «Смертю смерть подолав», а це шлях у Вічність... Вічність через Таїну Євхаристії. [Цит. за виданням: «Григорій Сковорода. Сад Божественних пісень. Упорядкування текстів, передмова, примітки Валерія Шевчука К.: Школа, 2007].

Можна зазначити, що трактат має ознаки барокового мислення, барокового письма з арабесковими компонентами. Виникає проблема перетворення арабески, а цей компонент виразно відчутний у музиці концерту «*Temnere mortem*». Слухаючи його, ми відчуваємо вдачу мислителя в риторичній фігурі *ontatio*.

Свято душі, свято духу... А ще – свято тиші немовби «тихої святої ночі».

...На згадану зустріч з Леонідом Грабовським у Дрогобичі (2008 рік) я запросив професора Дрогобицького педагогічного університету ім. Івана Франка Зенона Гузара (1930–2010) – непересічного літературознавця, проникливого дослідника української літератури, зокрема, творчості І. Франка. У розмовах з професором дивувала його обізнаність не лише в літературі, а й в інших сферах суспільного буття. Дізнавшись про приїзд до Дрогобича відомого композитора, про якого знав і, напевно, чув його музику, несказанно зрадів. Під час концерту уважно вислухав все, що прозвучало, в т. числі й з уст Л. Грабовського. По зустрічі відбулася зацікавлена й корисна для обох бесіда. Невдовзі З. Гузар дав мені вичерпні доповнення про Григорія Сковороду та латиномовний трактат; вони частково увійшли до статті.

Ретроспективний погляд на особистість Леоніда Грабовського, особливо в контексті широти діапазону його композиторської творчості та споріднених з нею уподобань і зацікавлень, висвітлює в ньому видатного діяча сучасної культури. У цьому контексті його без перебільшення можна ставити поруч француза Булеза, росіянина Денісова, американця Кейджа, грека Ксенакіса, поляка Шеффера, німця Штокгаузена.

...Свого часу композитор Леонід Грабовський не зміг зайняти місце, гідне його таланту в суспільстві держави, ймення якої було УРСР. Тому й життєвий шлях змушений був продовжувати спочатку в Росії, а від 1989 року – в США. Залишився українським композитором і непересічним представником української культури у світі. Приїзди композитора в Україну завжди позначені його зацікавленою участю в нашому мистецькому житті: він організовує майстер-класи, творчі зустрічі з іншими діячами музичного мистецтва. Хотілось би вірити, що в незалежній Україні знайдуться можливості повернути особу й творчість Леоніда Грабовського в усій повноті.



ЕПІСТОЛЯРНА СПАДЩИНА

Яким Горак

ЛИСТИ БОГДАНА ТА ОСТАПА ВАХНЯНИНІВ ДО СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА

У різні періоди життєвого шляху Станіслав Людкевич контактував з різними представниками родини Вахнянинів.

Найбільш відомі взаємини С. Людкевича з композитором, письменником, політичним і громадським діячем, засновником «Просвіти» і першим директором Вищого Музичного інституту у Львові Анатолем Вахнянином (1841–1908): обидва діячі співпрацювали 1902 р. у створеній при товаристві «Сокіл» «Музичній комісії» над заснуванням у Львові Вищого музичного інституту¹. Згодом, у 1909–1912 рр. С. Людкевич співпрацював у керівному Відділі Музичного товариства ім. М. Лисенка зі сином А. Вахнянина – лікарем «Народної лічниці» у Львові, співзасновником Українського Лікарського Товариства Мироном Вахнянином (1877–1957).

Родини Вахнянинів і Людкевичів генеалогічно перетиналися: тітка (рідна сестра батька) Станіслава Пилиповича стала дружиною старшого брата Анатолія Вахнянина Клима. Крім того, С. Людкевич мав контакти з племінниками засновника «Просвіти» – дітьми його рідних братів. Зокрема зі сином наймолодшого брата автора «Купала» Ігнатія – урядником «Рідної Школи» Данилом Вахнянином (1890–1968) доля звела С. Людкевича під час перебування у російському полоні у Перовську, а потім їх контакти продовжилися, коли з 1931 року Д. Вахнянин увійшов до складу керівного відділу Музичного товариства ім. М. Лисенка.

Довкола музичної сфери групуються взаємини С. Людкевича з Богданом та Остапом Вахнянінами – дітьми Анатолевого брата, відомого громадського діяча Стрийщини Івана Вахнянина. В українському музикознавстві більш опрацьована є постать композитора, піаніста, хорового диригента та музично-громадського діяча Богдана Вахнянина (1883–1940): крім біографічної інформації в довідникових виданнях², у публікаціях Олександри Німилович, Стефанії Павлишин³ осмислюються життєпис і окремі ланки творчості композитора. Постать учасника «Української

¹ Про це див.: Горак Я. Товариство «Сокіл» і заснування Вищого Музичного Інституту у Львові. *Українська музика*. 2013. № 1 (7). С. 37–54.

² Медведик П. Діячі української музичної культури (матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. Т. ССХХVI: Праці Музикознавчої комісії*. Львів: НТШ, 1993, с. 386–387; Муха А. *Композитори України та української діаспори*: Довідник. Київ: Музична Україна, 2004., с. 46.

³ Німилович О. Композитор, диригент і педагог Богдан Вахнянин (до 120-річчя від дня народження). *Вісник Прикарпатського університету. Серія: Мистецтвознавство. Випуск VI*. Івано-Франківськ, 2004, с. 80–88. Німилович О. Музично-педагогічна спадщина Богдана Вахнянина. *Наукові записки. Серія Мистецтвознавство*. Тернопіль-Київ, 2004, № 1 (12). С. 63–67. Павлишин С. Музична культура Західної України 1900–1939 рр. / Павлишин С. *З неопублікованого* : зб. ст. Львів: Світ, 2010, с. 79–80.

Республіканської капели», педагога, діяча пластунську руху Остапа Вахнянина (1890–1924) досі не отримала монографічного наукового осмислення і відома тільки з довідникових джерел⁴.

В архіві С. Людкевича, що зберігається в меморіальному музеї композитора у Львові, збереглися 8 листів Б. Вахнянина до С. Людкевича: по одному листу з 1905, 1906 та 1924 років та 5 листів з 1929 року. Попри свою безсумнівну цінність як первинного джерела, ці листи не охоплюють і не відображають усього перебігу взаємин мистців – тому для їх зрозуміння потрібний фактологічний контекст біографії Б. Вахнянина та його взаємин з С. Людкевичем.

Народився Б. Вахнянин 16 жовтня 1883 року⁵ у Стрию і в тому ж місті здобув початкову освіту у Стрийській гімназії. Музикою хлопець почав займатися з 11 року життя, навчаючись по фортепіано у випускника Віденської консерваторії Казіміра Левінського, і після трирічного навчання стає найкращим його учнем. Під проводом цього ж педагога почав Б. Вахнянин компонувати музику у віці 14 років, і перший його твір – обробка гагілки «Жучок» – 1898 року виконувалася на Шевченківському вечорі у Стрию. Відтоді почав інтенсивну концертну діяльність і як композитор, і як піаніст.



Богдан Вахнянин

Після закінчення гімназії 1902 р. Б. Вахнянин записався на філософський факультет Львівського університету на спеціалізацію з природничих наук.

Та коли його стрий Анатоль Вахнянин заснував 1903 р. Вищий Музичний Інститут у Львові – навчається в інституті. У сучасних довідкових виданнях вказують, що в інституті Богдан вчився по фортепіано у Марії Криницької, а теорії музики і композиції – у Анатолія Вахнянина і С. Людкевича⁶. Однак, навчатися у С. Людкевича він не міг, бо на час навчання Богдана в інституті, композитор ще в тому закладі не працював. Натомість, в автобіографії Б. Вахнянин вказує, що основи композиції вивчав в інституті під керівництвом польського композитора Яна Галля, який викладав в інституті в перші роки його існування.

Перший відомий лист з 1905 року свідчить, що вже у той час вони з С. Людкевичем були знайомі. З цим листом Б. Вахнянин пересилає С. Людкевичу свій великий твір «Дума» з «Невольника» (на сл. Т. Шевченка), написаний 1905 року. Твір

⁴ Див.: Габор В. Вахнянин Остап // *Українська журналістика в іменах: Матеріали до енциклопедичного словника* / За ред. М. М. Романюка. Випуск 3. Львів, 1996. С. 55–56.

⁵ Таку дату народження вказує Б. Вахнянин у своєму «Життєписі...» (див. Спомини нашої родини / Упоряд. В. Качмар. Дрогобич: Коло, 2021. С. 192) і її притримуємося. На стелі гробівця на Личаківському цвинтарі у Львові, де похований композитор, днем народження вказано 16 листопада 1883 р. У низці довідкових видань помилково вказується датою народження 16 листопада 1886 року (Див.: Медведик П. Діячі української музичної культури (матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. Т. ССХХVI*: ... С. 386; Муха А. *Композитори України та української діаспори*. С. 46).

⁶ Медведик П. Діячі української музичної культури (матеріали до біо-бібліографічного словника) // *Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. Т. ССХХVI*. С.386.

цей прикметний для подальшої творчості композитора. Характеризуючи власну творчість, Б. Вахнянин писав у своєму «Життєписі» не без відтинку самохвальби: «Як композитор вибиваєся Богдан Вахнянин спеціально хоральними творами. За ціль свого життя поставив він собі підложити під музику як найбільше поезій генія укр[аїнської] поезії Тараса Шевченка, і в тім є він дійсно мистцем. Такі мішані хори, як «Садок вишневий коло хати», «Дума про невольника», «У перетику ходила», се перли укр[аїнської] музики. А вже як немає краще підхопив композитор духа історичного епосу Тараса Шевченка під загол[овком] «Гайдамаки» [...]»⁷. Згаданий епос – це «музичні картини» (як називає їх автор) за поемою Т. Шевченка, які мали б стати оперою. Над цим задумом Б. Вахнянин працював упродовж майже всього життя (1906–1939), але остаточно робота залишилася незавершеною у вигляді 5 музичних картин: «Титар» (1906), «Червоний Бенкет (1919), «Лебедин» (1937), «Ярема» і «Конфедерати» (1939). Згодом, у 1934 р. у статті «Вокальна музика на тексти поезій «Кобзаря» (1934) С. Людкевич називає Б. Вахнянина «доморослим» композитором і відзначає серед кращих його мішані хори з фортепіано на слова Шевченка «Дума» (з «Невольника») і «Вечір»⁸.

Десь з 1905 р. почавши, Б. Вахнянин регулярно виступає як музичний критик на шпальтах українських газет, передовсім «Діла». У полі його зору як музичного критика – пописи учнів Вищого музичного інституту⁹, концерти за участю хорів (найбільше «Бандуриста») з різних нагод в українських товариствах «Просвіта», «Сокола – Батька»¹⁰.

8 лютого 1906 р. членами відродженої «Академічної громади» був заснований хор «Бандурист». Як окремий чоловічий хор він утворився ще при «Львівському Бояні» 1904 року, але окремого статусу набув аж тепер. Хор під керівництвом першого свого диригента Івана Смолинського відразу розвинув інтенсивну концертну діяльність. За свідченням З. Штундер, Б. Вахнянин у той час був співаком у хорі «Бандуриста»¹¹. За словами «Життєпису Богдана Вахнянина», «... яко голова академічного хору «Бандурист» об'їздить з концертами майже всі важніші місцевості галицької України [...]»¹² С. Людкевич, який на той час мешкав і працював у Перемишлі, навідувався до Львова і мав постійну співпрацю з хором як композитор і концертмейстер, а інколи і сам був учасником колективу, співаючи в тенорах.

⁷ Спомини нашої родини / Упоряд. В. Качмар. Дрогобич: Коло, 2021. С. 193.

⁸ Людкевич С. Вокальна музика на тексти поезій «Кобзаря» // Людкевич С. *Дослідження, статті, рецензії. Виступи* / Упоряд., редакція, переклади, вступна стаття і примітки З. Штундер. Т. 1. Львів: Видавництво М. П. Коць, 1999. С. 268

⁹ Див.: Вахнянин Б. Вражіння з дорічного попису руської консерваторії музичної ім. Миколи Лисенка з 25 червня 1908 р. *Діло*, 1908 / 141, 26 червня. С. 3–4 (Артистичні замітки); Вахнянин Б. Попис елевів Музичного Інституту. *Діло*, 1910 / 31, 10 лютого, с. 6 (Артистичні замітки).

¹⁰ Див. Вахнянин Б. Шевченкові поминки в гімназії у Львові. *Діло*, 1905 / 53, 1 (20) березня. С. 3. (З науки і шутки); Вахнянин Б. Руханково-звуковий вечір «Сокола – Батька». *Діло*, 1910 / 266, 29 листопада. С. 6 (Артистичні замітки).

¹¹ Штундер З. *Станіслав Людкевич. Життя і творчість*. Т. 1: 1879–1939. Львів: Бінар-2000, 2005. С. 173.

¹² Спомини нашої родини / Упоряд. В. Качмар. С. 193

Пізніше (1912 року) його обрали почесним членом товариства «Бандурист». Наприкінці листопада 1906 р. С. Людкевич виїхав до Відня, де записався слухачем на філософському факультеті Віденського університету з наміром захистити докторат. Лист Б. Вахнянина до композитора у Відні від 27 грудня 1906 р. (№ 2 у нашій публікації) про щирість і теплоту взаємин між мистцями у той період.

Б. Вахнянин теж часто виступав у той період на концертах як піаніст та концертмейстер. Так, 6 квітня 1906 року в концерті «Бандуриста» він як концертмейстер брав участь у виконанні власного твору «Хор запорожців», а також виконував свої фортепіанні твори *Marshe funebre* та *Каприччіо фа мажор*¹³. Як концертмейстер Б. Вахнянин брав також участь у концерті до XLVII роковин смерті Тараса Шевченка 5 березня 1908 р.¹⁴, і того ж 1908 р. на вечорі пам'яті Анатолія Вахнянина виступив як піаніст.

Під час навчання в інституті Богдан бере участь у громадському житті. Зокрема, 1907 року був учасником у подіях за створення українського університету у Львові, за що разом з іншими студентами (серед них Мирослав Січинський, Іван Крип'якевич, Володимир Старосольський, Євген Форостина, архітектор Євген Нагірний та інші) потрапив у тюрму. Збережений лист Б. Вахнянина, написаний з тюрми до К. Студинського, показує наскільки живо зачіпали ці події юнака, і що в їх контексті він спілкувався навіть з І. Франком¹⁵.

1908 р. Б. Вахнянин був задіяний у проєкті «Народна пісня в Австрії». Цей проєкт був запланований 1904 року австрійським урядом як багатотомне серійне видання, в якому вичерпно було б представлено фольклор усіх національностей, що входили до складу Австро-Угорщини. Для реалізації української частини проєкту було створено спеціальний комітет, до складу якого входили С. Смаль-Стоцький, В. Шухевич, І. Верхратський, І. Франко, В. Матюк, В. Щурат, Ф. Колесса, О. Роздольський. Від імені Комітету 1907 р. був опублікований квестіонар¹⁶. Згодом склад комітету змінювався в силу об'єктивних причин. 1913 р. статтю про роботу Комітету опублікував Володимир Шухевич¹⁷, де зокрема поставив питання про роботу в Комітеті лише фахівців. У зв'язку з тим до «зібрання спопуляризованих пісень» до Комітету увійшов Станіслав Людкевич, а до «списування мелодій» було запрошено Богдана Вахнянина. У «Життеписі...» Б. Вахнянин вказує, що ще під час концертних турне з «Бандуристом» по Галичині він «збирає і списує укр[аїнські] лірницькі мелодії, щоби виготовити з них музичний еляборат, який мав бути друкований у творі «*Österreich im Gessung und Klang*», який з ініціативи Міністерства Віросповідань і просвіти мав перед війною появитись у Відні і мав заключати народні пісні всіх австрійських народів»¹⁸.

У роботі в комітеті Б. Вахнянин і С. Людкевич транскрибували записані на валики фонографа народні мелодії. Дослідниця цього проєкту І. Довгалюк зазначає:

¹³ З штуки і літератури. Концерт Бандуриста. *Діло*. 1906 / 59, 24 березня (6 квітня). С. 3.

¹⁴ Оповідки. Память 46 роковини смерті Шевченка. *Діло*. 1907 / 44, 9 березня. С. 3

¹⁵ У півстолітніх змаганнях: Вибрані листи до Кирила Студинського (1891–1941) / Упоряд. О. Гайова, У. Єдлінська, Г. Сварник; передм. У. Єдлінської. Київ: Наукова думка, 1993. С. 204.

¹⁶ Квестіонар для збирання народних пісень. *Діло*. 1907 / 279, 26 грудня. С. 3

¹⁷ Шухевич В. Народна пісня в Австрії. *Діло*. 1913 / 141, 27 червня. С. 7.

¹⁸ Спомини нашої родини / Упоряд. В. Качмар. С. 193.

«Окремі валики О. Роздольського були транскрибовані деколи і двічі, причому різними музикантами. Так, наприклад, мелодії з валиків, рекордованих в селі Тарасівка, списували і Б. Вахнянин, і Б. Дрималик [...]»¹⁹. Силами Ф. Колесси було підготовлено до друку два томи, але вони залишилися ненадрукованими, а потім почалася війна, і задуманий владою проєкт реалізований не був.

Після завершення навчання Б. Вахнянин починає педагогічну роботу учителем української і польської мови, співу та музики в Українській Академічній Гімназії, де працює в 1910–1912 рр. У 1910 р. до Львова повертається С. Людкевич і, окрім сповнення функцій директора Вищого Музичного Інституту, працює педагогом тієї ж Академічної гімназії, тож його контакти з Б. Вахнянином могли мати місце.

Ще з років навчання в Вищому музичному інституті Б. Вахнянин виступає в періодиці з рецензіями на концерти та всякі мистецькі заходи. Зокрема, у рецензії на Шевченківський концерт 1913 р. він дає оцінку виступу «Львівського Бояна», який на концерті виступав під батудою С. Людкевича. «В сій композиції [«Якби мені черевички» Ф. Колесси. – Я. Г.], – читаємо в рецензії, – як і в послідній точці [Лисенка: «Б'ють пороги»] видний був великий вклад праці, рутина, зрозуміння композитора і певного рода оригінальність в виведенню поодиноких частей. Батуту цього року держав в руках д-р Людкевич. Рука його, а особливо вроджене вже знане не лише як композитора-музика, але як і дірігента, дало ся знати, особливо в «Бють пороги». Композицію сю співав я яко член хору три роки, і отсе і третій раз довель мені її як слухачеві студіювати»²⁰.

1912 року Б. Вахнянин виїздить до Перемишля, де працює викладачем української чоловічої гімназії. Там його застає війна. Під час Першої світової війни Б. Вахнянин служив у лавах Січових стрільців у сотні Василя Дідушка. Після війни, упродовж 1919–1925 рр. він був педагогом в українській Перемишльській гімназії, там же, у Перемишлі, був керівником музичного товариства «Боян», співпрацював з «Перемишльським Бояном», організовував з ним виступи на концертах до роковин Шевченка.

Не припиняє Б. Вахнянин і творчості. Основна частина творчості – це хорові твори, серед яких вирізняються мініатюри («У перетику ходила» та «Садок вишневий» (обидві на слова Т. Шевченка), «Хор бурлаків» (сл. Я. Щоголева), «Гей на бій» (сл. Х. Алчевської)), великі ораторіальні форми – «релігійно-патріотична ораторія «Буря на морі» (сл. І. Манжури), згадана «Дума з «Невольника» (сл. Т. Шевченка), збірки хорових обробок «Альбом стрілецьких пісень» (1937), збірка обробок щедрівок для дітей «На щедрий вечір». Крім хорової представлені також фортепіанні твори (етюд «Козак», «Веснівка», «Думка і коломийки» тощо), солоспіви (на слова Т. Шевченка, П. Грабовського, В. Масляка, С. Чарнецького) і згадана незавершена опера «Гайдамаки».

У зв'язку з концертними виконаннями окремих творів Б. Вахнянина в період 1910 – початку 1920-х років С. Людкевич у кількох рецензіях на концерти дає оцінку його творам. Зокрема, в рецензії на Шевченківський концерт 1910 р. С. Людкевич

¹⁹ Довгалюк І. Осип Роздольський. Музично-етнографічний доробок. Львів: ТеРус, 2000. С. 101

²⁰ Вахнянин. Б. Шевченкове свято у Львові. З концертової салі. *Діло*. 1913 / 60. 18 (5) березня. С. 7.

пише: «Хор Б. Вахнянина («Гей на бій!»), сл. Х. Алчевської – Я. Г.) повний питомого йому темпераменту, доброї гармонічної роботи, хоч ритмічно трохи одностайний, закінченням дивно фрапуєчий [...] взорований трохи у фактурі й манері німецьких регенсбургерів»²¹. Більш розлогі міркування критика про ораторію «Буря на морі» у рецензії на Шевченківський концерт 1922 р. «Найтрудніша справа була з виконанням «релігійно-патріотичної ораторії» п. Б. Вахнянина, зложеної коло 10 літ тому на два хори з супроводом на два фортепіано. Тут зайшли деякі «непорозуміння» між автором і виконавцем, і тяжко тут рецензентові зайняти тверде, рішуче становище в оцінці самого твору. В однім я тільки певний, що твір при відповіднім трактуванні міг і повинен був викликати, при всіх своїх технічних угловатостях і недомаганнях, далеко краще вражіння, чим се було на концерті. Композиція ся, як і інші більші твори відомого композитора, виявляє всі сильні й слабкі сторони його музи: з одного боку – свіжість і оригінальність помислів і інвенції, навіть моменти буйного розмаху до орлиного лету, з другого боку – недостачу поглиблення і вироблення в технічному переведенні, особливо ж у гармонічнім і модуляційнім плані; до того ще й нахил до сенсаційності у змісті і формі легко можна пересунути в т.зв. гумбут (обман, брехня. – Я. Г.). З тим усім, однак, його «ораторія» надто ясна в задумі, прозора в будові, надто свіжа і співана у вокальній частині, щоби мала у добрім виконанні провадитися»²². В обох рецензіях, як бачимо, С. Людкевич не обмежився лише загальною оцінкою виконання творів Б. Вахнянина, а дав глибшу виважену оцінку як колега по композиторському цеху, зазначивши як позитивні (оригінальність композиторських ідей, ясність задуму і прозорість будови, вокальність), так і негативні їх риси (брак технічного вироблення, непотрібний нахил до ефектності).

Коли 1924 р. у Перемишлі було створено філію Музичного товариства імені Лисенка і відкрито там Вищий музичний інститут, Б. Вахнянин став першим директором Перемишльського інституту. Листом від 12 / 9 1924 р. (№ 3 у нашій публікації) він запрошує С. Людкевича на відкриття філії. За «Книгою протоколів» на посаду його було обрано 16 березня 1924 р.²³. Як директор інституту у Перемишлі Б. Вахнянин увійшов також до створеної влітку 1925 року Центральної Шкільної Комісії, яка діяла під керівництвом С. Людкевича як інспектора музичних інститутів²⁴. Однак, на цій посаді не затримується довго: за документами, вже з осені 1925 р. Б. Вахнянин збирається змінити місце праці, а 1927 р. виїздить з Перемишля до Стрия. Попри те, членом Товариства ім. Лисенка він залишився і щонайменше раз в рік бере участь у його загальних зборах, де має нагоду бачитися з Людкевичем (1929, 1930 рр.)

У Стрию Б. Вахнянин працював учителем гімназії та диригентом «Стрийського Бояна», який з 1920 року відновив свою діяльність після воєнних подій. Листи до С. Людкевича з 1929 р. ілюструють його співпрацю з «Бояном» та інтенсивну роботу

²¹ Людкевич С. З концертної сали. Концерт в честь Т. Шевченка // Людкевич С. *Дослідження, статті, рецензії, виступи* / Упоряд. З. Штундер. Т. 2. Львів: Видавництво М. Коць, 2000. С. 436.

²² Там само. с. 469.

²³ Книга протоколів Музичного товариства ім. Миколи Лисенка (1922–1939 рр.) / Упоряд. Я. Горак. Львів: Апріорі, 2019. С. 24

²⁴ Книга протоколів Музичного товариства... С. 44–45.

щодо підготовки до концертів. Вони свідчать, що Богдан раз-у-раз відчував байдужість стрийського громадянства до музичних справ, безвідповідальність і недисциплінованість співаків. У листі від 13 квітня 1929 р. він констатує: «З власного дослуду чейже знаєте, що по провінціях егзистенція і життя «Бояну» залежать виключно від диригента. Так було за мене в Перемишлі, так є тепер і в Стрию. Виділ наш (виїмок становить лишень Котович) це люди, які музикою по части навіть і не інтересуються, бо на ній ... не розуміються». А у листі від 1 травня 1929 р. скаржиться: «От зачну від байдужости стрийських громадян співаків, які творять цікаві типи. Соломяний огонь і необов'язковість – це їх характеристика. Прийшов я до Стрия, і счинився крик: «Вахнянин до нас прийшов, аж тепер стане наш Боян на ноги». І дійсно, я аж забувся! Від співаків і проб не міг обігнати. Все ремствовало навіть, що 2 проби на тиждень це за мало. А що за пляни? Поїдемо з концертами і у Дрогобич, і Самбір, і Сколе! Декому запалювався навіть хвіст на Львів!! Так було минушого року. Який вислід? Самі знаєте! Доволі удачний малий концертик. [...] Минулися золоті часи Олесницького, Бобикевича, Федусевича, та мого покійного Батька. Нема в Стрию тепер авторитету, який потрафив би многих наших стрийських громадян загнати, хоча б навіть і з батоном в руці, до виповнювання громадянських обов'язків». Ймовірно, зазначена байдужість, безвідповідальність, необов'язковість спричинилася до короткочасності перебування Б. Вахнянина у Стрию. 1929 р. він вернувся до праці у Львові в Українській Академічній Гімназії і до 1932 року керував тут хором «Бандурист».

Літом 1929 року у Перемишлі відбулися урочистості, організовані С. Людкевичем до 100-ліття заснування при Перемишльському Кафедральному Соборі першого мистецького хору в Галицькій Україні за участю Львівського, Стрийського і Перемиського «Боянів», хорів «Бандурист» і «Сурма». Ймовірно, до процесу підготовки виступу «Стрийського Бояна» на торжестві належить лист Б. Вахнянина до С. Людкевича від 17 травня 1929 р., де узгоджуються виконувані твори та інформується про перебіг репетицій. Поряд із творами В. Матюка, І. Лаврівського, О. Нижанківського, М. Лисенка, К. Стеценка, М. Леонтовича прозвучав на торжестві «Садок вишневий» на сл. Т. Шевченка Б. Вахнянина, при цьому сам композитор безпосередньо брав участь у концерті як хоровий диригент²⁵. У рецензії на цю подію І. Охримович дав коротку характеристику як творами, так і манері диригування Б. Вахнянина: «Найцікавішими точками програми були Б. Вахнянина «Садок вишневий» («Стрийський Боян» під управою компоніста) і Лисенка «Пливе човен» та Стеценка «Сон», відспівані Львівським і Перемиським Бояном під батутуою д-ра Мих. Волошина. Проф. Вахнянин диригент з гарною динамікою і фразеологією, підкреслює естетичними, а доцільними рухами думку твору»,²⁶ – читаємо у рецензії. Диригентом значної частини програми виступав також С. Людкевич, керуючи зведеним хором Львівського та Перемиського «Боянів». І. Охримович у цитованій рецензії окреслює диригентську техніку С. Людкевича: «Треба піднести надзвичайні зусилля хору і диригента, які дозволили поставити ті дві точки [«Льодолом» та

²⁵ Дописи // *Боян*. 1929. № 2-3 (Липень-Серпень). Дрогобич, 1929. С. 21

²⁶ [Охримович І.] З концертної зали. Концерт з нагоди 100-літніх роковин оснування першого хору на Галицькій Землі в Перемишлі // *Діло*. 1929 / 124, 6 червня. С. 5. Підписано: І. О-вич.

«Літні тони» М. Леонтовича. – Я. Г.] на належний рівень. Впадало тільки в очі диригування деяких місць нотами, а не ритмікою такту. Вибивання рукою четверть-нот, вісімок і точок до деякої міри дискваліфікує хор, гальмує ритмічний пульс і затягає напрямну твору. Терпить на тім також прецизія виконання і зоровий ефект публіки, для якої диригування має бути ілюстрацією музики, переміненою в рух»²⁷.

1936 р. Б. Вахнянин співпрацює з товариством «Просвіта» як керівник музичного видавництва. У той час видавництво видало мішаний хор а капелла С. Людкевича на слова О. Олеся «В хмарах сурми заgrimіли». Цим фактом вичерпуються відомі факти взаємин Б. Вахнянина з С. Людкевичем.

Братові Богдана, Остапові, судилося прожити лише 34 роки, біографічні відомості про нього дуже скупі, а щодо його взаємин з С. Людкевичем, то їх відомо дуже мало.

Остап Вахнянин (1890–1924) народився в Стрию. Закінчив семінарію і філософський факультет Львівського університету у 1914 році і став професором гімназії у Львові. Під час Першої світової війни разом з Богданом перебував у лавах Січових Стрільців у сотні В. Дідушка. У той же час як підхорунжий був на Волині і займався культурно-просвітницькою працею – організацією українських шкіл, яких у час війни на Волині зусиллями УСС було відкрито коло 150. Тут, на Волині, лишився О. Вахнянин і після звільнення з військової служби.



Остап Вахнянин

Коли з 1919 року заснована С. Петлюрою «Українська Республіканська Капела» під керуванням Олександра Кошиця почала свою діяльність, О. Вахнянин увійшов в її склад. У своїх спогадах О. Кошиць згадує, що під час проїзду Капели до Станіславова «примостився до нас на скромну посаду кур'єра гімназійний учитель Остап Вахнянин»²⁸. Ті ж спогади свідчать, що О. Вахнянин входив до десятка урядників, які були при Раді Капели²⁹.

В липні 1920 р. Українська Республіканська Капела, завершивши гастролі у Берліні, перестала існувати. З капели утворилося три хори. Перший, очолений О. Кошицем, створений у Варшаві Український Національний Хор, здійснив концертне турне Іспанією, Францією, Бельгією, Німеччиною і у вересні 1922 р. вирушив на гастролі до США, де й залишився. Другий хор, під керівництвом Юрія Кириченка, концертував у Франції, Алжирі, Тунісі, і пізніше з нього утворилися хорові організації. Третій, під назвою «Руський Національний Хор», на чолі з Олексою Приходьком (21 особа, серед яких Остап Вахнянин, О. Пеленський, Роман Кирчів, Михайло Рощахівський, Володимир Січинський (відомий архітектор) та ін.), виїхав до Ужгорода і там заснував товариство «Кобзар», яке очолював Роман Кирчів та диригент М. Рощахівський.

З того періоду збереглося в архіві С. Людкевича два листи О. Вахнянина до С. Людкевича, позначені літом 1920 року. Ці листи суть єдиними поки що документальними свідченнями їх взаємин. У першому з листів, написаному ще в Берліні,

²⁷ [Охримович І.] З концертної салі. С. 5.

²⁸ Кошиць О. *З піснею через світ (Подорож Української Республіканської Капели)* / Передм. М. Головащенко. Київ: Рада, 1998. С. 32.

²⁹ Кошиць О. *З піснею через світ*. С. 50.

О. Вахнянин просить Людкевича про надіслання нот хорових творів українських галицьких авторів і особливо просить за частини кантати-симфонії «Кавказ». У другому ж листі, написаному вже після приїзду в Ужгород, теж просить про забезпечення хору нотами хорових та кантатно-ораторіальних творів як європейських (Мендельсон, Брух), так і українських (Лисенко, Січинський, Ф. Колесса та ін) композиторів.

В Ужгороді О. Вахнянин веде різнопланову діяльність: з 1 вересня 1922 р. працює професором Ужгородської гімназії, викладаючи українську та німецьку мови. Викладацька робота О. Вахнянина поєднувалася зі зміцненням національної свідомості молоді. 7 лютого 1923 р він заснував при гімназії пластовий гурток. Це викликало гнів референта народної культури Шимаченка, і О. Вахнянина звільнили за це з посади, правда, згодом йому вдалося поновитися. Багато уваги приділяв О. Вахнянин пластовій справі: редагував українську частину пластового журналу «Пластун-Юнак-Черкейс», написав брошуру «Пласт – історія і пластове виховання», підготував пластовий підручник «Пластовим шляхом за красою життя». Працював О. Вахнянин також співаком «Руського театру» в Ужгороді товариства «Просвіта» під проводом Миколи Садовського. Загинув він внаслідок нещасного випадку – впав з велосипеда. Перепохований 1925 р. на Личаківському цвинтарі у Львові.

Листи публікуємо вперше. Подаємо їх у повному обсязі, з дотриманням усіх лексичних, синтаксичних, правописних особливостей оригіналу. Підкреслення в тексті належать авторам листів. Розшифрування скорочень слів, подані безпосередньо в тексті у квадратних дужках, зроблені автором публікації, рівно ж як і встановлення року написання одного з листів (№ 3) Б. Вахнянина.

Від Богдана Вахнянина

№ 1

Львів 2 / III 1905

Пов[ажаний] Пане Професор.

Посьлідною поштою виславем до П[ана] Проф[есора] одно число «Невільника»³⁰ кавалка апробованого через Львівський «Інститут Музичний». Єслиби Пан Професор схотіли для свого Бояна замовити кілька примірників то прошу удатись до мене (для Боянів опуст). Адрес Львів ул. Корняктів Ч[исло] 1

Остаю з поважанням Богдан Вахнянин
студ[ент] філос[офії]

Львівський меморіальний музей Станіслава Людкевича (далі – ЛММСЛ). – Автограф чорним чорнилом на пожовклій поштової картці (9 x 14 см), адресованій українською мовою С. Людкевичу до Перемішля.

³⁰ Йдеться про мішаний хор з фортепіано «Дума» на текст з поеми Т. Шевченка «Невольник». Твір написаний 1905 року і присвячений Анатолі Вахнянинові.

№ 2

Львів 27 / XII 1906

Славний Товаришу!

За пам'ять я з цілим домом сердечно дякую. На Николая злесьмо ся бавили, бо не було Вас, на Маланку не їдемо бо не буде Вас, до Гостинниці не ходжу бо не маю там Вас. Всюда Вас і Вас бракує. Про концерт Вам донесу. Желаю «Веселих Свят» і здоровлю щиро. «Працюйте». Вахнянин Богдан. Адреса, Камп'яна Ч[исло] 5.

Гніваю ся! Оля В[ахнянин]³¹.

ЛММСЛ. – Автограф чорним чорнилом на листівці (8,5 x 13,8 см) із зображенням грошей і підкови. Листівка адресована німецькою мовою С. Людкевичу до Відня.

№ 3

Перемишль 12 / 9 [1924³²]

Дорогий Товаришу!

В цю суботу 15 / 9 відбудеся посвячене і отворене в Перемишлі філії Муз[ичного] Тов[ариства] ім. М. Лисенка (Народний дім II поверх год. 7 веч[ером]). Прошу конечно прибути, заїхати з Барвінським до мене.

Гаразд. Вахнянин Богдан.

ЛММСЛ. – Автограф чорним чорнилом на листівці (14 x 8,8 см) із чорно-білим зображенням Андрея Шептицького в парадному архієрейському облаченні. Листівка адресована С. Людкевичу до Львова на вул. Крашевського.

№ 4

Стрий 13. IV. 1929

Любий Сясьо!

Передовсім мушу Вам висказати певного рода «pater-noster».

В чім річ!

З власного досліду чейже знаєте, що по по провінціях егзистенція і життя «Бояну» залежать виключно від диригента.

Так було за мене в Перемишлі, так є тепер і в Стрию. Виділ наш (виїмок становить лишень Котович³³) це люди, які музикою по части навіть і не інтересуються, бо на ній ... не розуміються. Повинні Ви були о тім знати, і в справі червеневого концерту звернутися прямо до мене.

³¹ Ольга Вахнянин (1885–1962) – сестра Богдана Вахнянина, дружина дантиста Івана Бережницького. Мала гарний голос (сопрано) і музичні здібності, співала на концертах у Львові. Про її виступи згадував С. Людкевич у рецензіях «Раут „Кружка українок” і „Бандуриста”» (1906), «З музичних пописів» (1909), «З концертної зали. Концерт в честь Шевченка» (1910).

³² Рік проставлений на тій підставі, що за статистичними документами, збереженими у ЦДІАУЛ (Фонд 179, опис 4, справа 762, арк. 1) датою відкриття Перемишльської філії Музичного товариства ім. М. Лисенка вказується 1 вересня 1924 року.

³³ Володимир Котович (1877–1948) – український військовий діяч, Отаман УГА. Закінчив Ягеллонський університет у Кракові, потім вчителював у Стрию. Член стрийської «Прогресу» і товариства «Взаємна поміч українського учительства» з 1905 року. Співзасновник стрийського осередку спортивного товариства «Сокіл». У роки Першої світової війни –

На листа Вашого в цій справі очікував я по нинішній день. Та таки не діждався. Тож перший возьму на себе функцію «Ледолому» і подаю Вам ось які інформації...

Хор мій їде!

Ноти від п. Кравцевої одержав (до спільного виступу).

З присланих нот на руки проф. Котовича не вибрав нічого.

На самостійну точку рішився випровадити:

1) Пропонований Вами мішаний хор О. Ніжанковського в супроводі фортепяну і

2) Мій: «Садок вишневий»³⁴.

На ті річи прошу числити.

В дальших справах звертайтеся прямо до мене, коли хочете щоби все пішло як слід. Бажаю Вам в аранжировці цього великого концерту як найгарніших успіхів.

Гаразд Данко Вахнянин

Стрий

П-га гімназія або Конажевського 36.

ЛММСЛ. – Автограф чорним чорнилом з двох сторін аркуша, складеного вдвоє (21,2 x 13,2 см). Текст займає 3 сторінки, четверта – пуста. Чорнило перебивається через папір. Аркуш зі слідом поперечного згину.

№ 5

Стрий 20 / 4 1929

Любий П[ане] Сясьо.

Листа Вашого одержав. І що й но з нього дізнався о цілі концерту. Я зачував, що співатимуть на нім і твори живучих композиторів (пр[иміром]: Кишакевича: «Сосна»³⁵ і пр[оче]). Колиж справа мається так, як Ви мені представляєте, то якої мари, а ще Богу дякувати живий, мавбися пхати між мерців зі своїм «Садком». Булоби це троха і комічно. Мені тепер не «везе». Концерту Шевченка ще не вивів.

До лютого (до часу моєї неприсутности) ніхто нічого не робив.

Наш Стрийський «Вагнер» усунувся від роботи цілком, а ніхто не хотів по мені взятися до хорів, які навіть на заклики не сходилися.

Здоровлю щиро Данко.

ЛММСЛ. – Автограф чорним чорнилом з двох боків сіро-коричневої поштової картки (10,3 x 14,6 см), адресованої польською мовою С. Людкевичу до Львова у музичний інститут ім. М. Лисенка.

майор Австро-угорської армії. Очоловав табір військово-полонених українців – вояків російської армії у Яворові, де організував хор, оркестр і театральний гурток. Після проголошення ЗУНР – отаман УГА, комендант Стрийської окружної військової команди УГА. Брав участь у боях з поляками та більшовиками. Деякий час мешкав у таборі інтернованих вояків УГА у Чехії, потім вернувся до Стрия, де працював учителем жіночої семінарії. З 1923 року очільник Вищого Музичного Інституту у Стрию, в 1926р. очільник Стрийської філії Музичного товариства ім. М. Лисенка. Від 1939 року – шкільний інспектор, в роки німецької окупації – помічник коменданта Стрия. 1943 року виїхав до Німеччини, від 1945 року проживав у таборі для переміщених осіб «Орлик» у Берхесгадені, там і помер. В домашньому архіві С. Людкевича зберіглося 35 листів В. Котовича до композитора.

³⁴ Йдеться про мішаний хор Б. Вахнянина на текст Т. Шевченка.

³⁵ Чоловічий хор на слова Олександра Олеся галицького священника, композитора Йосифа Кишакевича (1872–1953).

№ 6

Стрий 1. V.1929

Любий Пане Сясьо!

Картку і листа Вашого одержав! І сейчас Вам відписую. Від чого зачати? От зачну від байдужости стрийських громадян співаків, які творять цікаві типи. Соломяний огонь і необовязковість це їх характеристика. Прийшов я до Стрия і счинився крик: «Вахнянин до нас прийшов, аж тепер стане наш Боян на ноги». І дійсно я аж забувся! Від співаків і проб не міг обігнати. Все ремствовало навіть, що 2 проби на тиждень це за мало. А що за пляни? Поїдемо з концертами і у Дрогобич і Самбір і Сколе! Декому запалювався навіть хвіст на Львів!! Так було минушого року. Який вислід? Самі знаєте!. Доволі удачний малий концертик.

Якжеж цього року? Прийшов я до Стрия на 2гий піврік. Питаю що з Бояном? Нічого – кажуть – ждали на Вас. Но а що з концертом Шевченка? – питаю. – рівнож нічого! Були Загальні Збори? Були! Та якось шкідливі! Диригентом не хотів бути. Голова от[ець] Савицький³⁶. Давного скинули (проф. Романишин³⁷ – був дуже добрий). Сварилися! Інтриги!

Думаю собі – зле! Так жду. В лютім (в половині) скликаються всі товариства і завязують комітет «для вшановання пам'яті Т. Шевченка». Яка ціль цього Комітету? Знаєте з практики самі яка. – Багато говорити – мало (або і майже нічо) робити. – Всьо на плечі одного чоловіка (диригента) звалити.

Запросили і мене (хоча до виділу Бояна не належу). Пішов! Що за пляни! І хори – соля; Квартети (Фейгель³⁸) і все пр. пр. І піднявся я випроводити у Стрию концерт Шевченка. Та ба! Є диригент – а співаків обмаль. Зійшовся з головою Комітету обходового Др. Калуським³⁹, зібрали адреси всіх співаків і до кожного з окрема

³⁶ Йдеться, очевидно, про Йосифа Савицького (1882–1943) – греко-католицького українського священника, рукопокладеного 1906 року. Протягом 1907–1910 рр. працював у єпархії в Станіславові, у 1910–1913 – катехитом у школі в Бібрці, а з 1913 по 1936 – катехитом у школі в Стрию. У 1928–1929 році був членом Стрийської філії Музичного товариства ім. М. Лисенка.

³⁷ Теодор Романишин (1881–1959) – педагог, громадський діяч. Випускник Самбірської гімназії та математичного факультету Львівського факультету. Згодом працював педагогом Рогатинської приватної української гімназії. Воював як австрійський офіцер на фронтах Першої світової війни, попав у російський полон, був висланий у Сибір у табір для військовополонених в Іркутськ. Вступив на роботу у Швейцарський Міжнародний Червоний Хрест, де займався репатріацією полонених до Європи через Владивосток і Японське море до Трієсту в Італії. 1920 р. вернувся до Галичини і до 1929 р. викладав у Стрийській утравквістичній гімназії. Був членом низки українських товариств і організацій в т. ч. «Просвіти», «Стрийського Бояна» та Стрийської філії Вищого музичного інституту. Був репресований НКВД. Після звільнення працював педагогом у школах Стрия, читав лекції у Дрогобицькому педагогічному університеті. Помер і похований у Стрию.

³⁸ Євген Фейгель – заступник голови Стрийської філії Музичного товариства ім. М. Лисенка в 1927–1928 роках. Був знайомий з С. Людкевичем, листувався з ним.

³⁹ Володислав Калуський (1884–1961) – юрист, культурно-громадський діяч. Випускник Стрийської та Бережанської гімназій, а також правничого факультету Львівського університету. Доктор права. Під час I Світової війни перебував на еміграції в Австрії. 1921 р. відкрив адвокатську канцелярію в Стрию і працював адвокатом до II Світової війни.

вислали запрошене на проби. Вибрав я кілька учеників і семинаристок (матеріал найсолідніший) і стягнув на перші проби 46 співаків. О точности українцєви не говори. На год. 7-му (початок проби) прийшло 4-5 співаків. Минувшого року цєго не було. Не заважа на це. Зачинаю пробу з ними точно о год. 7-ій. Та з кождою прободою співаків меншало. Або мінялися. На одну пробу приходили одні, на другу другі. Або були і такі – які толкували мені: Пощо мені ходити на проби. Я нотки читаю добре. Мені вистануть 2-3 послідні проби. Дарма, що толкував їм: не ходить ту о співаня, а о зіспіванне. Не помогло. І такі кошлаві⁴⁰ проби (брак комплету) надто мене абсарбували. Що одні проби переробляв з одними, так на другу пробу мусів це саме товчи з новими. І так в «колесо». В кінци коли на послідній пробі бракло мені 26 співаків зложив я ноти у течку; присутним подякував за це що прийшли, пішов прямо до голови Комітету Др. Калуського де заявив що: з причини несолідности, несовісности і неточности в виповнюваню громадянських обовязків стрийських бояністів я кидаюся з обовязку, бо не хочу плямувати память нашого генія компромітуючим мене концертом. Констернація⁴¹! Як ту направити це лихo. А ту, на біду, вертаючи з солістом 12го / IV з проби Бояна, впав я вертаючи домів до рову, викопаного на хіднику (Стрий тепер електрифікують) і потовк собі праву ногу так здорово, що вже 3-ий тиждень лежу у ліжку. О виведеню концерту Шевченка вже тепер нема і бесіди. Ті три тижні, які лежу у ліжку, могли ще, при опам'ятанню стрийських бояністів, лихo направити. Ходить тепер о цей другий концерт. Коли хочете щоб стрийський Боян співав, так напишіть офіціального листа до теперішнього голови (от[ець] Савицький – Народний Базар), в якому попросіть його щоб, яко голова, порушив ту пекучу справу на скликанім окремім на це засіданю виділу. Коли буде комплет співаків, так до справи цієї возьмуся як звичайно – щиро – без застережень. В противному случаю, не хотівби я компромітувати себе на тім гарнім святі анемічним виступом слабкого і незіспіваного хору. Чому кажу «себе»? Знаєте самі добре о тім, що вразі неудачі, все винен «диригент», а ніколи несовісні хористи.

Я зі свого боку (хоча не належу до виділу Бояна) старатимуся всіми силами справи цієї пильнувати. Напишіть в тій справі і до Котовича. Він заступник голови. Хай они сейчас по святах скличуть на 14ого (второк) комплетну пробу Бояна, а тоді я побачу що діяти.

Мусілиб тоді проби відбуватися що-дня, щоби дати раду. Длятого пишу вам цілком щиро і отверто о тім всім, щоби в разі заводу зі сторони «Стрийського Бояна» не мали Ви до мене ніякої претенсії і ніякого жалю, бо я ту ні при чому. Вина ту виключно по стороні премногих безідейних горожан від яких Стрий в теперішних часах аж кишить.

Виступав оборонцем в українських справах. Голова Стрийської «Просвіти», «Рідної Школи», Народного Дому. Перший голова Пласту – Прияту у Стрию. 1939 р. був арештований НКВД. Після звільнення працював городником, в Союзі кооператив. 1944 р. емігрував на Захід (Відень, Мюнхен), а потім у США, де й помер у Нью-Йорку.

⁴⁰ Кошлавий – скуповджений.

⁴¹ Констернація – збентеження, розгубленість, спантелічення, прикре здивування.

Минулися золоті часи Олесницького⁴², Бобикевича, Федусевича⁴³, та мого покійного Батька.

Нема в Стрию тепер авторитету, який потрафивби многих наших стрийських громадян загнути, хочаб навіть і з батоном в руці, до виповнювання громадянських обов'язків.

В справі цій вибираюся написати і статтю до нашого «Діла».

Здоровлю Вас щиро Данко Вахнянин.

ЛММСЛ. – Автограф чорним чорнилом з двох сторін двох пожовклих аркушів (26,5 x 21,3 см).

№ 7

Стрий 17 / 5 1929

Любий Пане Сясьо!

На проби, які відбуваються щодня ходить пересічно 40 співаків. Співаємо: 1) Христос Воскрес; Алилуя і Льодолом⁴⁴. На окрему точку: Вечірню пісню і Садок вишневий.

Булоб добре і вказаним наколиб хористи «Льв[івський] Бояна» підперли наш хор у «Вечірній пісні». Мій «Садок» підіпру хористами «Перемиського Бояна», які вміють його напам'ять. Наш Боян висилає до Вас письмо, в яким прохає прибути Вас конечно на цей второк (21) на вечер в цілі виголошення реферату о житю і музичній діяльності Ост. Ніжанковського. На сей день припадає 10-тте його смерти. Подробиці о його життю коротко і загально надасть Вам у Стрию його свояк п[ан] Бобикевич⁴⁵.

Гаразд. Данко.

ЛММСЛ. – Автограф чорним чорнилом з двох боків сіро-коричневої поштової картки (10,3 x 14,6 см), адресованої польською мовою С. Людкевичу до Львова у музичний інститут ім. М. Лисенка. Сторона листівки з текстом заплямована (розмазаним чорнилом і жирною плямою).

⁴² Євген Олесницький (1860–1917) – визначний галицький громадсько-політичний діяч, адвокат, економіст, публіцист і перекладач, дійсний член НТШ (з 1899 р.), посол до Галицького сейму (1900–1910) і до Австрійського парламенту (1907–1917). Організатор життя Стрийщини: засновник тут «Народного Дому», філії «Просвіти», молочарських спілок, співзасновківським музичний гурток, який став основою «Стрийського Бояна». Після створення «Стрийського Бояна» увійшов до складу його правління. Був членом Музичного товариства ім. Лисенка у Львові.

⁴³ Йдеться про Юліяна Федусевича – старшого (1847–1914) – греко-католицького українського священика, висвяченого 1872 р. Працював у Стрию асистентом (1872–1877), катехитом у школі (1877–1896), професором гімназії (1896–1908). Впродовж 1907–1914 рр. був членом Митрополичої консисторії. Був членом Музичного товариства ім. М. Лисенка.

⁴⁴ «Льодолом» – хор Миколи Леонтовича на слова Г. Чупринки.

⁴⁵ Йдеться про піаніста та композитора Остапа Бобикевича (1889–1970). За освітою інженер, працював у лісообробній промисловості на Львівщині і в Польщі. З дитинства жив у Стрию, згодом учився музики у Львові й Перемишлі. З 1950 року жив в еміграції в Німеччині.

№ 8

Стрий 24 / V1929

Дорогий Пане Сясьо!

На проби, які відбуваються що-дня – ходять мені тепер стало 40 – 45 співаків. Скількість поодиноких голосів є слідує:

Сопран 12; Альт 12; Тенор 9; Бас 14.

Вспільних композицій не беруся надто танко викінчувати (на ефект!), бо не хочу хору свого зманірувати моїм викінчуванем, що моглобся відбити зі шкодою під рукою иньшого диригента.

В сей четвер очікую Вас в Стрії. Проби відбудеся в салі «Каси Залишкової» при вул. Трибунальській – відповідно до Вашого бажання. Прошу відписати коли бажаєте її мати. Здоровлю широ Данко.

ЛММСЛ. – Автограф чорним чорнилом з одного боку сіро-коричневої поштової картки (10,3 x 14,6 см), адресованої українською та польською мовою С. Людкевичу до Львова у музичний інститут ім. М. Лисенка. У листі чимало правок, закреслень і дописок простим олівцем.

Від Остапа Вахнянина

№ 1

Дорогий Товаришу Докторе!

Українська Республіканська Капеля⁴⁶, яка поїхала в Європу показати свою пісню, закінчила турне концертом в Берліні. Дальше нема нам куда їхати а то із-за недостатчі фондів. Прийдеться нам вертати на Україну. Не хочемо, однак вертати з порожніми руками. Українські композитори, як і публика, цілком не є ознаклена з українською з музичною культурою. Крім народніх пісень, згармонізованих Лисенком, Стеценком, Леонтовичем, Кошицем, нема у її нічого. На великій Україні не знають навіть своїх композиторів як Людкевича, Січинського і иньших. Дятого заснувався в нашій Капелі гурток членів Українських Національних Хорів, які поставили собі за задачу закупити за кордоном твори кращих композиторів. Маємо вже до 1500 творів швайцарських, французьких, бельгійських, голяндських, англійських, німецьких, чеських композиторів. На жаль не маємо лише наших річей.

У Відні вдалось нам дістати Вашого Морозенка, Баркаролу, Царівну Млаку⁴⁷, дещо Січинського, Вахнянина, Ніжанковського. Не знайшли однак нігде Вашого «Кавказа».

⁴⁶ Українська Республіканська Капела – український хор, створений законом УНР від 24 січня 1919 р. під керівництвом К. Стеценка та О. Кошиця за дорученням голови Директорії Симона Петлюри для популяризації української музичної культури за кордоном і просування ідеї української незалежності. З величезним успіхом об'їздила під керівництвом О. Кошиця з гастролями низку країн Європи. Проіснувала до літа 1920 р.

⁴⁷ Йдеться про твори С. Людкевича: обробку історичної пісні «Ой Морозе, Морозенку» для хору (у двох версіях – для жіночого і мішаного) з супроводом фортепіано або симфонічного оркестру, «Українську баркаролу» (до слів В. Пачовського) (спочатку жіночий

Звертаюсь проте до Вас з проханням як до свого старого знайомого, котрого творів зі захопленням виспівував «За горами, гори» і всю свою силу вкладав до «fff» «хортам, гончим ... слава!», щоб Ви були ласкаві відписати:

1. чи не продали нам права на видання усіх своїх творів (на муж[еські], міш[ані], соля, орх[естрові])

2. за яку ціну?

3. Просилиб Вас вислати нам для нашого власного ужитку «Кавказ», «Останній бій» і т.д.

Усі кошта вирівняємо через сестру⁴⁸, яка в половині липня зі Львова виїжджає.

Сердечно Вас здоровлю

остаю з поважанням

Остап Вахнянин

солідний член Бандуриста і Бояна

Берлін 25 / 6 920

Kleiststrasse 23

Pension Gerlach

Тому, що незабаром виїжджаєм прошу о негайну відповідь.

ЛММСЛ. – Автограф чорним чорнилом на складеному вдвоє пожовклому аркуші (32,9 x 20,8 см) зі слідами поздовжнього і поперечних згинів. Текст займає 2 сторінки, ще дві – порожні. Посередині аркуша всі сторінки в коричневих плямах.

№ 2

Високоповажаний Товаришу!

Від імени Просвіти в Ужгороді звертаюсь до Вас з великим проханням.

Наближається концерт Шевченка, а ми не маємо що співати. Крім народних пісень, яких ми досить наспівались під дірігентством Кошиця – не має у нас нічого. Народні пісні вже і надійли. Хор маємо гарний, і минувшого року давали ми Бють пороги, Хустина.

Поможіть нам!

Будьте ласкаві вислати нам:

1. Лічу в неволі⁴⁹ 3 партитури оркестрови і 1 з фортепяном

2. Купальський хорівід з оркестрою і фортепяном (Вахнянин)

3. Тріо з Купала з оркестром⁵⁰

4. Бендля: Сванда Дудар (на голоси)

5. Мендельссон: Ораторія Христос (на голоси)

6. Брух: Гарна Елен

терцет а капелла або з супроводом фортепіано, пізніше – у версії для жіночого хору а капелла або з супроводом фортепіано) та жіночий терцет з фортепіано «Царівна Млака» (до слів В. Пачовського).

⁴⁸ Йдеться про сестру Богдана та Остапа Вахнянинів Ольгу (див. коментар вище).

⁴⁹ «Лічу в неволі» – кантата Дениса Січинського на слова Т. Шевченка для баритона, хору і оркестру.

⁵⁰ Під «Купальським хорівідом» та «Тріо з Купала» йдеться про фрагменти з опери Анатолія Вахнянина «Купало».

7. Колесса: Коби мені черевички⁵¹

8. Лисенко: Веснянки (I і II) партитура

9. Людкевич: Концерт фортепяновий⁵², твір на оркестру, мужеські і мішані сольові твори (? Черемоше, брате мій⁵³)

10. Стеценко: Заповіт на мішаний хор.

Лічу в неволі, фортепяновий концерт і оркестровий твір, Ваші твори будьте ласкаві сейчас вислати. Крім того порадьте, котру частину Вашого Кавказу можна при малім складі хору співати і вислати нам. Також Стеценка: Заповіт. Будьте ласкаві ті твори негайно нам вислати, тому, що короткий вже час.

Що треба заплатити, зараз вишлем гроші. Лиш будьте добрі зараз відписати.

Здоровлю Вас щиро

Остап Вахнянин

Адреса

Ужгород Капталям ч. 10

Просвіта.

Здоровлю сердечно – знакомим привіт Яр. Сімянович⁵⁴

ЛММСЛ. – Автограф чорним чорнилом на складеному вдвоє пожовклому аркуші (33,7 x 20,9 см) зі слідами поздовжнього і поперечних згинів. Текст займає 2 сторінки, ще дві – порожні і чисті. Над початком тексту на першій сторінці, у верхньому лівому кутику штамп фіолетовим чорнилом: «Руський театр Тов. Просвѣты в Ужгородѣ».



⁵¹ Точніша назва «Якби мені черевички». Це мішаний хор а капела Філарета Колесси на слова Т. Шевченка.

⁵² Йтися може про один з трьох творів С. Людкевича цього жанру: Варіації для фортепіано з оркестром ля мажор, написані композитором перед Першою світовою війною, а закінчені під час полону у Перовську; фортепіанний концерт ля мінор, написаний 1917 р. у Перовську, або тоді ж і там же написаний концерт ре мінор у двох частинах.

⁵³ Солоспів С. Людкевича на слова Богдана Лепкого для тенора в супроводі фортепіано.

⁵⁴ Ярослав Сімянович (1882–1942) – культурний діяч, основоположник хору «Сурма». Випускник гімназії в Бучачі та української Академічної гімназії у Львові. Брав участь у хорах «Бояна» і «Сурми». 1914 р. вступив в лави УСС. Відтак вихав до Праги, де організував український хор. Після повернення, оселився в Ужгороді, доклав праці до створення тут Українського театру, яким керував О. Загаров. 1927 р. повернувся у Львів і працював тут у «Центросоюзі».

ГОВОРИТЬ МУЗИЧНА МОЛОДЬ

УДК 784.4Укр

Катерина Кундуш

ORCID: 0000-0002-5258-0444

ЛОКАЛЬНИЙ ЗВИЧАЙ ЗИМОВОГО «ШАСТУВАННЯ» У СЕЛІ ОСТРІВ НА ДУБЕНЩИНІ

Розглянуто локальний звичай зимового обходження дворів зі співом спеціальної колядки, визначеної у с. Острів Дубенського району як «шаста». Охарактеризовано основні обрядові дії, які супроводжують процес шастування. Проаналізовано етнографічний та музичний матеріал на рівні функцій, композиційних, мелотипологічних властивостей та поетичного змісту твору.

Ключові слова: локальний звичай, зимовий цикл, пісенний фольклор, колядки, село Острів, Дубенщина.

Дослідження локально своєрідних явищ у межах певних етнографічних осередків становить неабиякий інтерес для сучасної науки, оскільки саме завдяки цьому якнайкраще і найглибше пізнається природа фольклорного середовища. Як правило, оригінальні прояви вирізняються давнім походженням, однак із плином часу та внаслідок новітніх тенденцій більшість із них не дійшли до нашого часу. Ті ж реліктові явища, що й надалі культивуються в певних осередках або ж, принаймні, зберігаються у пам'яті кращих фольклорних виконавців, не лише змістовно характеризують місцеву традицію, а й служать цінним ресурсом для формування загальнонаціональної культурної картини етносу з його унікальними особливостями та відмінностями від інших народностей. Тяглість прадавніх традицій та їхнє подальше існування безпосередньо залежить від інтересу та дієвого залучення молодшого покоління, яке виступає правонаступником місцевих звичаїв, однак немаловажну роль у цих процесах відіграють дослідники етнографічної спадщини, котрі привертають увагу до унікальних явищ.

Один із таких локально своєрідних звичаїв нещодавно виявлено у селі Острів Дубенського району Рівненської області. Це звичай зимового «шастування»-колядування, що відбувається під час традиційного зимового обходження дворів та призначений пошанувати молоду пару, яка взяла шлюб у попередньому році.

Село Острів належить до етнографічного регіону середньої Волині, а за адміністративним та історико-культурологічним визначенням входить до складу Дубенщини. На цій території віддавна проводяться музично-етнографічні дослідження, унаслідок чого видрукувано чимало праць на історико-культурологічну та музично-етнографічну тематику: [9], [8], [7], [1], [4] та ін. Попередні етномузикологічні напрацювання в цьому осередку носять розвідковий характер, а тому в них не приділено окремої уваги локально своєрідним явищам. Натомість, така можливість з'являється на основі нещодавно здобутих нових матеріалів.

Протягом останніх семи років авторка цієї статті здійснює активні дослідження музично-етнографічної спадщини села Острів як свого родинного осередку. За цей

час було проведено понад двадцять індивідуальних фольклористично-експедиційних розвідок, у процесі яких вдалося зафіксувати більше 300 народнопісенних творів – обрядових і необрядових. Головними інформантами виступили дев'ятеро корінних мешканок села, переважно 1930–1940-х років народження, котрі надали відповідну етнографічну інформацію та виконали пісні. Ще троє інформантів, які також є місцевими жителями, розповіли важливу історико-культурологічну інформацію.

Обрядова творчість с. Острів становить 60% усього зафіксованого репертуару, вона представлена родинно-обрядовими та календарними творами. Іншу частину репертуару, значно об'ємнішу, складають твори звичайного, необрядового циклу. Серед обрядової творчості переважають весільні наспіви, а також календарно-обрядові твори – зимові, весняні та літні.

У місцевій обрядовості с. Острів важливе місце належить зимовим святкам, що порівняно з іншою календарною творчістю добре збереглися до нашого часу та, як це властиво для більшої частини України, й досі відзначаються з дотриманням основних ритуалів і співом величальних творів. Зимовий цикл містить три традиційні свята – Різдво, Старий Новий рік та Водохреща, кожне з яких супроводжувалося унікальними обрядовими співами та діями. Обходженням дворів з колядуванням та щедруванням займається окремий гурт колядників. Колись у селі існувало кілька складів виконавців: молодіжна громада хлопців та дівчат (від 6 до 12 учасників), гурт жінок та чоловіків, які представляли церкву – т. зв. церковні братчики (від 10 до 20 осіб орієнтовно) та дитячі гурти довільного складу. Наразі у селі колядують та щедрують церковні братчики та молодь. Зазвичай обрядові співи виконувалися акапельно, що практикується і донині. Поміж традиційними зимовими обрядовими діями та звичаями – обходженням дворів, виконанням театральних різдвяних сценок, збиткуванням молоді на Старий Новий рік, освяченням води та будинку – у с. Острів було виявлено унікальний звичай «шастування», який і нині відтворюється під час зимових свят за реальних умов.

Зимове шастування у селі Острів передбачає виконання спеціальної колядки (на перший день Різдва) під час традиційного обходження дворів. Ця колядка називається „шастувальна” або скорочено – „шаста”, а по-вуличному „шастоха”. Її виконують лише для молодої пари – чоловіка та жінки, які одружилися протягом попереднього року. Нині в Острові проживає мало молоді, тому 2020 року тут було лише два весілля. Відповідно, на цьогорічне Різдво до кожної з цих пар прийшли додому шастувати колядники. Господарі дому завжди сприймали і сприймають шастування як знак великої поваги, а після його завершення запрошують колядників до хати для частування. Вважається, що молоді обов'язково повинні бути у цей час вдома, хоча зараз шастування може відбуватися навіть за відсутності пари, котра могла вже й не мешкати на постійно у селі. У такому випадку шастувальників приймають батьки молодят.

Процес шастування відбувається за сценарієм колядування чи щедрування: виконавці заходять до двору, стають під вікном або біля будинку та просять дозвіл на виконання зі словами: «Дозвольте шастувати!». Господарі відповідають: «Шастуйте!», і вони розпочинають співати. Окрім шаста, могли виконувати ще одну колядку «Нова рада стала» або іншу популярну (церковну) колядку. Після цього їх запрошували до будинку, де відбувалася гостина та дарування.

Шастують зазвичай чоловіки і жінки середнього віку – церковні братчики, до них іноді приєднуються їхні діти, а також родичі з інших сіл або міст. Таким чином у гурті опиняються корінні жителі, які добре відтворюють мелодію та текст шасти, молодші виконавці, які «підтягують», і всі інші, хто забажає (у т. ч. некорінні мешканці). Версія «живого» виконання шасти містить певні відмінності від зафіксованих у хатніх умовах творів. Очевидно, старші інформанти значно компетентніші від молодих виконавців, дарма що вони нині не беруть участі в обрядах. Ці відмінності стосуються темпу, мелодичного інтонування та, частково, поетичного тексту. З роками змінилися і певні деталі звичаю. Так, старші жителі села розповідають, що молодим не шастували, якщо до цього часу у сім'ї народжувалася дитина, тоді як зараз це не є принциповим.

Щодо назви цього звичаю місцеві жителі не мають конкретних тлумачень, тому можна зробити з цього приводу такі припущення. Походження звичаю може бути пов'язане з поняттям „честувати”, тобто шанувати, оскільки колядники таким чином вшановують молоде подружжя. Однак у самому тексті кілька раз згадується слово „шастить” у розумінні „шелестить”, що могло стати основою для назви «шаста»: «*Шастить на її хусточка її...*», «*Шастить на її блузочка її...*», «*Шастить на її спідничка її...*».

В основі сюжету – величання молодого подружжя. У першому куплеті згадується ім'я чоловіка: «Ой у Петруня славная жона»; очевидно, що ім'я в кожній ситуації змінювалося. У наступних куплетах розповідається про досягнення молодої дружини («*закупила вона та й три города*»), а також її красу та статечність. У рефрені щоразу акцентується увага на щасливій долі молодого чоловіка, якому трапилася така чудова жінка.

На мелотипологічному рівні виявлено наступне. В основі твору лежать типові 10-складові речення, які реалізуються у різних композиційних комбінаціях. Спостерігається навіть спорідненість із великою кільцевою формою, де обрамленим ширшим частинам контрастує компактніша середня. Перший рядок містить класичні колядкові 5-складники з групуванням трибрахій-ямб, а в другому рядку вони змінюються на трибрахій-хорей, що цілком властиво для цього типу зимових наспівів у широких межах їхнього побутування.

На основі викладеного матеріалу можна зробити такі висновки. Звичай зимового шастування, виявлений у селі Острів, належить до локально своєрідних явищ (про нього відомо хіба ще в сусідньому селі Нараїв, але там його вже не відтворюють) та є надзвичайно важливим для дослідження фольклорного середовища с. Острів та навколишніх теренів. Такий звичай унікальний перш за все своєю формою, бо ж сам тип колядок відомий і в інших регіонах. Надалі важливо віднайти можливі паралелі цього звичаю у наближених або й у віддалених осередках, що доповнить нашу науку цінною інформацією, а загалом збагатить скарбницю української етнографічної спадщини.

Список використаних джерел

1. Давидюк В. Етнокультурна своєрідність Волині. *Народна творчість та етнографія*, № 3. 2005. С. 66–77.
2. Давидюк В. Етнологічний нарис Волині [за матеріалами експедиції Полісько-Волинського народознавчого центру «Волинянина-2003»]. Луцьк : Інститут культурної антропології, 2005. 70 с.

3. Козицький С. Народні пісні Волині, Поділля і Холмщини [ред.-упоряд. Б. Столярчук, О. Юзюк]. Рівне: Видавець О. Зень, 2014. 128 с.
4. Мартиновська М. Мій край пісенний – Здовбиця моя: фольклорний збірник / заг. редакція Ю. Рибачка. Рівне, 2005. 76 с.
5. Народні пісні Рівненщини (фонографічний збірник) [редактор-упорядник, автор переднього слова і приміток Надія Супрун-Яремко]. Рівне: ПП М. Дятлик, 2013. 460 с.
6. Паральчук О., Паральчук К. Пісенна спадщина села. Стовпець: фольклорний збірник / загальна редакція Ю. Рибачка. Рівне, 2013. 96 с.
7. Серко О. Традиційна вокально-обрядова культура Середньої Волині (етнографічний і жанровий аспекти). *Музичний універсум. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Львів, 2017. Вип. 41. С. 140–153.
8. Цехмістрок Юрій. Народні пісні Волині: Фонографічні записи 1936–1937 років / джерельні матеріали та видання Богдана Столярчука; відчитання та загальна редакція Богдана Луканюка. Львів – Рівне, 2006. 480 с.
9. Цинкаловський О. Стара Волинь і Волинське Полісся (краєзнавчий словник від найдавніших часів – до 1914 року). Т. 1. Вінніпег: Накладом товариства «Волинь», 1984. 600 с.

Додаток. «Ой у Петруня»

♩ = 204

1. Ой у Петруня славно́ я жо́на
Бог йому дав славно́ю жо́ну
і в його́ до́му не за́ви дуй те
хлопці мо́лодці Бог вам дасть

- | | |
|-----------------------------------|---------------------------------------|
| 1. Ой у Петруня славно́ я жо́на | 7. А шо з жидами то торгувати |
| Бог йому дав | 8. А шо з панями то панувати |
| Славно́ю жо́ну | 9. Шастить на її хусточка її |
| І в його́ до́му | 10. Шастить на її блюзочка її |
| Не за́ви дуйте хлопці мо́лодці | 11. Шастить на її спідничка її |
| Бог вам дасть | 12. А за цім словом бувай здорова |
| 2. Закупила вона та й три города | 13. Славно́ я жо́на статечна жо́на |
| 3. А перший город та все з панями | 14. Жартуй не жартуй сто рублів готуй |
| 4. А другий город то все з жидами | 15. А вже з тих жартів горіхів фартух |
| 5. А третій город то з мужиками | 16. А за цім словом бувай здорова |
| 6. Шо з мужиками з полі робити | 17. Статечна жо́на і пані Петрусьова |



Аліна Черній

ІНТЕРВ'Ю ІЗ ЗОРЯНОЮ КУШПЛЕР

Суть майстер-класів – надихнути. За три дні ти не навчиш співати, але піднімеш рівень та планку, даси енергетичний посыл та напрямок, куди йти.

Зоряна Кушплер

Галицьке музичне товариство та Львівський органний зал нещодавно презентували вокальний майстер-клас всесвітньовідомої співачки Зоряни Кушплер, солістки Віденської опери, почесної президентки Галицького Музичного Товариства. Це були насичені три дні інтенсивного навчання для десятиох активних учасників, які показали свої результати на заключному Гала-концерті 22 серпня.

Перед тим як перейти безпосередньо до рефлексій Зоряни щодо цієї події, хотілось заглибитися детальніше в її творчо-професійну реалізацію, розкрити ті імпульси, які надихають співачку, порозмовляти про Віденську оперу, аби мати перед очима цілісну картину її творчості.

Одразу після освіти в Львівській музичній академії Ви поступили до Гамбурга. Чи існували певні мотиви у тому, аби отримати саме німецьку освіту?

Ні, так просто склалось. Відверто кажучи, моя сестра перша поїхала вчитись у Гамбург. А в нас була така «домовленість»: якщо їде одна, то «втягає» другу.

Які були Ваші перші враження від студіювання оперного співу в Німеччині та чи можете назвати наявні відмінності з українською освітою?

Перше, що я одразу помітила – це те, що дуже мало загальноосвітніх предметів: у нас їх набагато більше. Але, з іншої сторони, у Гамбурзі було фехтування – аж чотири семестри, якого, як я знаю, в Україні немає. Це дуже цікавий досвід. Бо ж потім одна з перших вистав у Віденській опері була «Парсифаль» (Р. Вагнера), і там я мусила фехтувати. Однак, вже вміла це робити.

Також в Гамбурзі більш різноманітний репертуар. Завдяки цьому я ближче познайомилась саме з німецькою піснею: Шуман, Брамс, Вольф, Малер, Штраус... Тобто це такий репертуар, який мені був не так добре відомий під час навчання в Україні, а якщо і виконувався, то виключно кілька пісень і все. А там ми вчили все цілісними полотнами – циклами, збірками. Це, звичайно, дуже розвинуло культуру художньої інтерпретації.

Ще одна відмінність: у Гамбурзі велику увагу приділяли іноземним мовам. Викладачі там були німецько-англійсько-італійсько-французькомовні і нас завжди посиляли саме до того, хто є автентичним носієм мови – native speaker. Таким чином, ми детально вчили як ПРАВИЛЬНО вимовляти текст. В Україні, на жаль, на це не так звертають увагу.

Ось такі відмінності мені дуже допомогли. Але скажу чесно, що і українська, і німецька освіта надзвичайно гармонійно поєднують одна одну. Без Гамбургу мені

було б недостатньо української освіти, а без Львова мені було б недостатньо німецької. Це був дуже хороший синтез.

Початком Вашої професійної реалізації можна вважати вже ангажемент у Швейцарії. Що можете сказати про цей досвід, чому Ви не залишились там?

Я не залишилась у Швейцарії, бо в мене елементарно закінчився дворічний контракт, а вже на наступний рік для мене не було репертуару. Це нормальна практика західних театрів, які працюють по системі stagione: прем'єри випускаються, але вже на наступний сезон ці опери не повторюються: йде інший репертуар. Це і є головною відмінністю від «постійно репертуарного» театру, як ось у Львові, чи Відні.

І слава Богу, бо ж якби я залишилась у Берні, то навряд чи потрапила би до Віденської опери. Через півроку після закінчення швейцарського контракту, я вже працювала у Відні, а в іншому випадку навіть не шукала би прослуховування.

Це і порада для молодих співаків: якщо боїтесь закінчення контракту, завершення стажування або що – не втрачайте присутності духу. Бо ж, напевне, Господь готує для вас дещо цікавіше.

Який момент у кар'єрі був для Вас найважчим?

Напевне коли я лишень прийшла до Віденської опери: за чотири місяці мені потрібно було вивчити 14 нових партій і у 8 з них вже дебютувати! Я прокидалась і засинала разом з ними. При чому, цей репертуар був максимально розмаїтий: від В. А. Моцарта до Р. Штрауса. Я співала «Арабеллу» Р. Штрауса, Джульєтту із «Казок Гофмана» Ж. Оффенбаха, Третю Даму із «Чарівної Флейти» В. А. Моцарта, Пажу із «Саломеї» Р. Штрауса... Тобто практично увесь матеріал – незнаний та новий для мене.

Чи можете Ви назвати імена тих особистостей, які по-особливому вплинули на Вас?

Безумовно, це Юдіт Бекман – мій викладач у Гамбурзі та її чоловік Ірвін Бекман. Для мене вони золоті люди: я їх навіть називаю своїми «американськими батьками» («my American parents»).

На мій спів безпосередньо вплинула Красіміра Стоянова (*болгарська оперна співачка – прим. А. Черній*). Коли я почула, як вона співає, то зрозуміла для себе, наскільки важливий «блиск» у голосі. Ми трохи займались із нею.

Також, Марина Мещерякова – солістка багатьох світових театрів, з якою ми до сьогоднішнього дня продовжуємо працювати. Вона дуже вплинула на мій голос та продовжує це робити. Тримає його молодим :)

І, звичайно, я не можу не згадати мого батька, в якого я вчилась усе своє життя. Безумовно, найбільший вплив справив на мене саме він. Після того, як його не стало, я зрозуміла одну річ: голос може втратити так звану «лінію». А щоб цьому запобігти, завжди потрібне вухо поруч. Ним і був мій батько. Зараз цю роль виконує вже Марина: вона дуже правильно і добре мене відчуває. Я помічаю, що мій голос не втомлюється, виблискує та притримується гігієни, що є дуже важливим для співака.

Розкажіть детальніше, що Ви маєте на увазі під словами «гігієна голосу».

Звичайно, найперше – це регулярні розспівування, аби утримувати згадану «лінію» голосу: його напрямок та відчуття того, де він «сидить». А для такої регулярності, звичайно, завжди потрібна мотивація: чому ти це робиш. Тому навіть в час, коли немає жодних виступів, я сама для себе щось вигадую: чи проекти, чи майстер-класи.

Потрібно залишатися у формі. Бо ж, наприклад, в період пандемії найважче було заставити себе займатись, незважаючи ні на що. Я собі це поставила за обов'язок: протягом дня можу робити те і те, але в конкретні години я співаю – хочу цього, чи ні. І слава Богу, що я це робила! Бо локдаун несподівано відмінили, і всім довелося несподівано співати так, як до пандемії. І тоді були великі проблеми, бо співаки перед тим регулярно співали, а потім раптом зупинилися. Ми ж як спортсмени: при відсутності регулярності м'язи відвикають.

Поверніться трошки до Відня, адже ще з 2007 року Ви солістка його оперного театру – одного із найвідоміших у світі. Що загалом можете сказати про це місто: чи існує там якась особлива атмосфера, яка впливає на Вас?

Однозначно, існує. Звичайно, Львів був і залишається моїм першим домом та місцем сили: коли приїжджаю сюди, я сповнююся енергією рідної землі та людей. Та я дуже люблю і Відень: це стовідсотково мій другий дім. Він також мене надихає: це красиве місто, яке перегукується зі Львовом в плані архітектури. А це дає мені ще більше відчуття, наче я вдома.

Назвіть декілька улюблених місць у Відні, які Вас надихають: кав'ярня, собор, сквер тощо.

Насамперед, це наше помешкання. Воно дуже красиве, знаходиться у центрі міста з великою терасою та видом на собор св. Стефана. Взагалі, люблю весь центр Відня: мені там гарно та добре. Тому улюблених місць, напевно, дуже багато.

А якщо говорити про Віденську оперу: які основні відмінності Ви помічаєте між нею та Львівським оперним театром?

Найперше, помічаю відмінність в обсязі репертуару. Але відверто кажучи, це стосується, напевне, усіх театрів, бо такої кількості вистав немає в жодному у світі: 54 опери щороку від бароко до модерну. Відповідно, це значно більший ансамбль співаків.

Ще б я звернула увагу на те, що у Відні практично кожного вечора у виставі бере участь запрошений гість: чи то диригент, чи режисер, чи співак. Себто, прилучається величезна кількість світових зірок. У нас же, в більшості, все локально.

І, безумовно, відмінність існує в кількості прем'єр: цього року, наприклад, їх було аж десять! Деякі з них відбулись онлайн, деякі на живо. Попри те, хочу зауважити, що кожна з них ставив інший режисер. А сталого режисеру театру у Відні просто немає. Звісно, на постановках завжди є помічники того чи іншого режисера, які після прем'єр ведуть вистави вже самі, інколи поновлюючи хіба що склад артистів. Таким чином, це завжди породжує новий досвід за рахунок нової «крові».

А які із виконаних партій є для Вас знаковими і чи є партії, які ще невиконані, але дуже омріяні?

Із знакових для мене партій, безумовно, це Кармен Ж. Бізе. Також, партія Ульріки з «Балу-маскараду» Дж. Верді, Джульєтта з «Казок Гофмана» Ж. Оффенбаха. Поліну в «Піковій дамі» П. Чайковського дуже люблю співати, правда, вона вже давненько в нас не йде.

І я дуже хочу заспівати Далілу з опери К. Сен-Санса «Самсон і Даліла». Маю велику надію, що моя мрія ще здійсниться. Просто це феноменальна опера і роль для мене.

Ваша співпраця з Україною є доволі тісною. Ви є «Людиною року – 2016», а у 2020 році Ви стали почесною президенткою Галицького Музичного Товариства. Що це для Вас означає і чи є майбутні плани творчої реалізації в Україні?

Я пишаюсь цим, і мені дуже приємно, що Україна мене цінує та визнає. Натомість, я намагаюсь вести тут активну діяльність. Наприклад, у мене є плани із Львівською національною оперою, та поки не буду видавати подробиці. І, звичайно, це майбутні майстер-класи.

А Галицьке Музичне Товариство мене надзвичайно надихає! Також гарна співпраця складається з дирекцією Органного залу, яка все зробила для проведення мого нещодавнього майстер-класу. Я хочу визначити такі напрямки співпраці, аби схожі події відбувались не лише з моєю участю, але й з різними артистами – співаками й інструменталістами.

Я справді хочу робити все більше для України. Бо був такий час для того, щоб розкидати каміння, а тепер час його збирати та віддавати. Я відчуваю, що у мене є таке покликання.

Тепер перейдімо до Вашого вокального майстер-класу. Як часто взагалі Ви самі були в ролі учениці таких класів? Чи був серед них конкретний майстер-клас, який напевду допоміг Вам та змусив подивитись на якісь вокальні завдання і проблеми по-новому?

Я була на двох майстер-класах як учасниця у своєму житті. Один із них у Тереси Берганси (іспанська оперна співачка – прим. А. Черній), який справив на мене величезне враження. Вона, до речі, до мене тоді поставилась із дуже великою цікавістю, запрошуючи у свій клас. Я дійсно багато чого від неї взяла.

Саме тоді ж я і зрозуміла суть майстер-класів: за три дні ти не навчиш співати, але ти піднімеш рівень та планку та даси енергетичний посыл, куди йти. Це, власне, і є завдання зірок – надихнути молодь. Я це бачу саме так.

А як би Ви оцінили загальний рівень та потенціал учасників майстер-класу у Львівському органному залі? Чи Ви бачите серед них таких, які могли б сміливо ступати у західноєвропейський оперний світ?

У мене було вже доволі багато майстер-класів, але тут я відзначу, що рівень саме цього ДУЖЕ високий! До слова, це мій другий майстер-клас у Львові: перший із них був ще десять років тому. А цього разу навіть брала участь співачка Аліна Діденко, яка була і минулого разу, вона мені сказала: «Зоряно Ігорівно, я чекала ДЕСЯТЬ років на те, щоб Ви приїхали знову!». І вона таки була зіркою цієї події.

Але, скажу знову, це був ДУЖЕ високий рівень, і всі-всі-всі мають великий потенціал. Мене також втішило, що учасники були з різних міст: Тернопіль, Київ, Одеса, Львів та інші. Тобто всеукраїнський рівень, що надає події особливих переваг.

Ми ще трішки «повправляємось» і в перспективі я хочу підняти цей майстер-клас на міжнародний рівень, щоб до Львова приїздили учасники з інших країн. Бо вважаю, що Львів – перлина України, а для мене ще й місто, в якому я народилась і сформувалась як музикант. Ми маємо великі можливості, маємо чим привабити і можемо запропонувати високий рівень організації проведення таких подій. Тому, маю надію, що наступні мої майстер-класи будуть інтернаціонально.

Ми трішки розмовляли про різницю у підходах та принципах навчання вокалістів в Україні та в Німеччині. Беззаперечно, у Вас вже є певна синтезована власна методика вокального співу, яка склалась впродовж тривалих років навчання та практики. Які основні її принципи Ви застосовували під час майстер-класу: себто, на що спершу звертали увагу, що було провідним для Вас у співі учасників, які загальні переваги та недоліки виникали у роботі з ними?

Один із загальних недоліків, особливо українських, та на що я звертала увагу – це те, що не надають значення правильності вимови іноземного тексту. Інколи співають «що-небудь», бо в залі «не розуміють». Але я ж то розумію. А ще сидять люди, які все-таки співали за кордоном, чи просто ті, які знають мови і усе чують. Ми ж таки вже вийшли на інтернаціональний рівень: діти хочуть їхати на конкурси, а там точно ВСІ розуміють. Тому, потрібно звертати увагу на текст, правильну вимову, ходити до викладачів іноземних мов та з ними проговорювати слова, записувати на диктофон та проробляти усе вдома ще самостійно. Це дуже важливо.

І, звичайно, я звертала велику увагу на голосоведення. Я маю свою уяву про те, як це має звучати, що потрібно визвучити, і якою повинна бути вокальна лінія. За цим я слідувала особливо строго.

Які конкретні поради Ви можете дати для тих, хто стоїть на початку реалізації своєї вокальної кар'єри та мріє потрапити на престижні сцени світу?

Їздити на міжнародні конкурси! Сто відсотків. Там сидять директори театрів, чи агенти. Тобто, треба орієнтуватись: що за конкурс, чи підходить програма і хто присутній в журі. Наприклад, конкурс Монюшка – це прекрасна платформа: там завжди дуже хороша «компанія». Чи міжнародний конкурс імені Ганса Габора Бельведера. Загалом, існує багато таких, на які варто поїхати: можна себе показати та почути інших. Попри те, можна не отримати премію, але отримати контракт, а таке вже неодноразово відбувалось.



Марія Сидорак

“UKRAINE – TERRA INCOGNITA”: ПРЕМ’ЄРА У ЛЬВІВСЬКІЙ ОПЕРІ

“Ukraine – Terra Incognita – це абсолютно новий примірник, де використаний новий підхід до фольклору.

В оперу увійшли якраз ті пісні, що осідали в мені, і я зрозуміла, що вони хочуть в якийсь монументальний вислів.”

Уляна Горбачевська

14 жовтня у Львівській опері відбудеться Національна Прем’єра Опері-Міфу “Ukraine – Terra Incognita”. Проект, що поєднав в собі поліфонію народного багатоголосся, сучасну симфонічну музику, імпровізацію, фрі-джаз, живопис та нові технології. Сюжет відбувається навколо текстів народних пісень, традиційний вокал замінено автентичним. Драматургія опери – це п’ять міфів, що проходять зі слухачем із давнини до сьогодення, п’ять поглядів та головних цінностей: «Міф роду», циклічність та продовження людського життя, його логічний початок та кінець. Затишок та спокій «Міфу дому», те, що дарує тепло та оберігає тебе в дитинстві, й те, що ти оберігатимеш усе життя. Пристрасний та пекучий «Міф кохання», безмежність та єднання з природою, дорога довжиною в життя чумацьких пісень «Міфу степу». Та сила, що гуртується все життя для того, аби все це зберегти. Сила та самоствердження «Міфу Залізного Серця».



Митці присвячують Оперу-Міф Василю Сліпаку

Детальми створення опери, відбору матеріалу та пошуку виконавців в інтерв’ю поділилась дослідниця архаїчного співу, режисерка та авторка опери **Уляна Горбачевська**.



Як саме прийшла ідея поєднання міфічної основи, автентичного співу, академічної та сучасної музики?

Terra Incognita – це абсолютно новий примірник, де використаний новий підхід до фольклору. Вводячи у твір фольклорну пісню, композитори переважно не використовували її особливостей: мелізмів, ритму. Народна пісня є насправді дуже складною, її навіть на нотний стан записати досить складно. Моя ціль була зберегти пісню максимально, в її незміненому вигляді, з автентичним звуковидобуттям. Ухитритися, щоб композитор написав до цього академічну музику, притому не позбавивши пісню всіх барв, не підлаштувавши її під партитуру. Бо зазвичай було так, що композитори використовували фольклор, однак залучали академічних виконавців, які академічним звуковидобуттям співали народне, через що, можна сказати, втрачалась сама серцевина пісні.

Як саме відбирався матеріал для Опері-міф? Та як створювався виконавський склад опери?

Я сама досліджую українську народну пісню, відповідно, я свій досвід поклала на те, щоб зібрати людей, які, або здатні дотягнутись до потрібного співу, або брала професіоналів таких, які співають в колективах народного співу, наприклад Денис Іванів з Києва, Сергій Бадюк з середовища київських музикологів. Актори театру ім. Леся Курбаса вже мали справу з народною піснею. Переважна частина виконавців вже виконувала автентично, або була дуже зацікавлена в тому.

А як щодо оркестру?

Оркестр академічний, однак він є окремим персонажем – Домом, відповідно, коли звучить міф дому, він починає взаємодіяти з нами, оркестр стає живим персонажем, який говорить, емоціонує. Також присутніми є імпровізаційні моменти, які дуже дуже полюбилися музикантам. Деякі треки граються навіть просто на слух за власними відчуттями. Також залученими є троє музикантів-імпровізаторів – Ігорко Гнидин на перкусії, Михайло Балог на саксофоні і польський мультиінструменталіст – Рішард Лятецький.

У склад увійшли лише здібні до фольклору музиканти, більшість з яких до потрібного звучання треба було тільки трохи направити.

Пісні я сама через роки обирала. Я переспівала набагато більше пісень, ніж звучатиме. В оперу увійшли якраз ті пісні, що осідали в мені, і я зрозуміла, що вони

хочуть в якийсь монументальний вислів. Пісенна партитура опери повністю складена мною. Все, що звучить в голосах – це я. Все що звучить в оркестрі – це композиторка Марія Олійник. Часто застосовувались поєднання матеріалу, тобто, наприклад, Коляда і чотири коліскові виконуються одночасно. Оці поєднання створювала, придумувала, але принцип такий, що ми фактично не міняємо народної пісні, ми можемо поєднуватись між собою, взаємодіяти, сперечатися, можуть переплітатись, але змінюємо теми, не змінюємо звук, не змінюємо принципів народної пісні.



Як відбувалась робота над візуальною частиною? В який момент з'явився чіткий образ фону та декорацій?

За освітою я художник, я навчалась у К. Звіринського, захищала диплом у О. Мінька, і ця міцна академічна школа дала мені на майбутніх моїх проєктах чітке розуміння того, як має виглядати візуальний ряд. Зазвичай я у своїх роботах проєктую ще й костюми, бувало так, що розробляла і сценографію.

У цей масштабний проєкт я запросила фантастичну дизайнерку костюмів Марту Ваххольц, а до VJ покликала групу “VJ group CUBE” з Франківська та художника Володимира Олещука.

Я колись робила проєкт “Антонич удома”, де пробувала створити візуальну партитуру, коли живопис змішується, перетікають фактури, він тече природнім шляхом, кожній частині відповідає певна колористика гам. Я випробувала це на попередньому проєкті, і коли почалася робота над Оперою-Міф, я чітко знала, що я хочу не образи буквальні, а асоціативні, бо, **по-перше**, це сучасно виглядає; **по-друге**, це дає простір для фантазії, для уяви слухача; **по-третє**, в нас багато моментів саме асоціативних в самій партитурі: в музиці, в тексті, які треба сприймати не так буквально, як скоріше відловлювати сенси, поезію від слова, від музики. Відповідно, мені здається, це було правильним рішенням абстрактним живописом супроводжувати дію.

Тому, як тільки ми вже мали записаний, чи то з оркестром, чи просто наспіваний музичний матеріал, приїхала команда VJ до Львова, художник Олещук, було закуплено багато фарби, механізм, що підсвічував та знімав цей процес на якісну апаратуру, і художник безпосередньо під музику почав бавитися кольорами. За кадром я часом коментувала та корегувала, підказувала додати темних кольорів в моменти драми. Як режисер, говорила які кольори притаманні якому треку, а художник виконував це вже від своїх відчуттів, свого бачення.



Чи плануються далі виступи з Оперою-Міф за кордоном? Та чи є вже можливо ескізи наступних проектів Terra Incognita?

Так, плануємо виступи як Україною, так і Європою. Всі карти розкривати не буду, однак наступні проекти звісно ж будуть.

Як тільки відбудеться прем'єра, ми на сайті **Ukraine – Terra Incognita** оголосимо подальші плани.



Марко Новакович

ПРО «ЗАБОРОНЕНУ МУЗИКУ»

«Незважаючи ні на що, музика знаходить шлях до перемоги», – саме так охарактеризував «Заборонену музику» генеральний керівник цього важливого і актуального мистецького заходу, диригент зі Швеції Даніель Гансон.

26 вересня у стінах Львівського органного залу розпочався масштабний міжнародний музично-історичний проект «Заборонена музика», що репрезентує музику українських та німецьких композиторів – жертв тоталітарних режимів. За сприяння Українського Культурного Фонду спільно з Вюртембергською філармонією (Німеччина), Університетом Мальме (Швеція), Львівським органним залом та Галицьким Музичним Товариством, громадська організація Collegium реалізувала серію з трьох концертів симфонічної музики.

Під батуюю Івана Остаповича та Даніеля Гансона Ukrainian Festival Orchestra виконав твори Василя Барвінського, Пауля Гіндеміта, Всеволода Задерацького, Бориса Кудрика, Бориса Лятошинського, Кароля Ратгауза, Арнольда Шенберга, Віктора Ульмана – композиторів, імена яких радянський та нацистський тоталітарні режими намагалися позбавити права на визнання та історичну пам'ять. Повернення на велику сцену творів переслідуваних та репресованих майстрів, розуміння ролі митця у тоталітарному суспільстві, переосмислення гіркого історичного досвіду – такими є провідні цілі проекту «Заборонена музика».

Як зауважив один із ініціаторів проекту диригент Іван Остапович, його ідея первинно передбачала висвітлення трагізму долі українського митця в умовах панування тоталітарного режиму з метою збереження від забуття його творчої спадщини. Однак співпраця з європейськими музикантами і мистецтвознавцями дозволила істотно розширити концепцію «Забороненої музики» і змістити її фокус з внутрішнього, більш вузького українського формату у міжнародний. На думку Івана Остаповича, порівняння спільного історичного досвіду двох країн дає можливість вкотре переконатись у тому, що надзвичайно важливо говорити і поглиблювати дискусію про недопущення проявів тоталітаризму у наш час, адже і перед сучасним суспільством постають свої загрози і виклики.

Спільно з Даніелем Гансоном, Стафаном Штормом та музикознавицею Любов'ю Морозовою творча команда «Забороненої музики» провела чіткі паралелі між пануючими у тогочасній Європі тоталітарними режимами і вивела спільні риси, які дозволяють стверджувати, що український та німецький досвід дає змогу простежити ідеологічні закономірності існування згаданих вище систем. Ці закономірності були сформовані у вигляді трьох ключових тез, що лягли в основу концертів «Забороненої музики», «Небезпечної музики» та «Шкідливої музики».

Перший з концертів проекту, що мав назву «Заборонена музика», представив слухачам твори, які свого часу були заборонені політичними режимами через небажання їхніх авторів підпорядковуватися пануючій ідеології. Через відмову адаптувати свою творчість відповідно до вимог тогочасних культурних канонів Радянського Союзу та Німеччини, ці композитори постійно відчували на собі репресивний

державний тиск і упродовж тривалого часу не отримували заслуженого визнання у себе на батьківщині.

24 вересня слухачі «Забороненої музики» мали нагоду почути Концерт для фортепіано з оркестром Василя Барвінського, «Траурний концерт» для скрипки та струнних Карла Гартмана, Серенаду для оркестру оп. 35 Кароля Ратгауза, вибрані частини симфонії «Художник Матіс» Пауля Гіндеміта. Солістами вечора стали відомі українські виконавці – піаністка Оксана Рапіта та скрипаль Орест Смовж.

3 жовтня у концерті «Нелегальної музики» прозвучали твори, написані композиторами в час вимушеної політичної еміграції чи у стінах в'язниць та концентраційних таборів. Невгамовна творча енергія, непокора пануючому режиму та стійкий опір митця у боротьбі з насильством – такими стали провідні ідеї програми вечора, до якої увійшли Симфонія Бориса Кудрика, Камерна симфонія Всеволода Задерацького, п'ята частина Симфонії № 2 Віктора Ульмана, «Ніч та туман» Ганса Айслера, друга частина Камерної симфонії № 2 Арнольда Шенберга.

19 жовтня відбувся заключний концерт проекту під назвою «Шкідлива музика», в якому прозвучали Симфонія № 2 Бориса Лятошинського, Фуга (Річеркар) Йоганна Себастьяна Баха-Антон Веберна, Bunte Suite op.48 Ернста Тоха та Tanzspiel Франца Шрекера. Свого часу ці твори були визнані недоречними через свою невідповідність пануючій ідеології, адже їх автори звинувачувалися у «формалізмі», а самі твори були визначені як «дегенеративне мистецтво».

Слід детальніше зупинитися на програмі цього концерту. Відомо, що Симфонія № 2 написана одним із найвидатніших українських композиторів ХХ ст. Борисом Лятошинським у 1935 році. Її прем'єра мала відбутися 21 лютого 1937 року у Москві на концерті української музики. Однак після генеральної репетиції концерт було відмінено, а через п'ять днів у московській газеті «Музика» з'явилась розгромна стаття маловідомого радянського музичного критика (відвертого противника Б. Лятошинського) Даниїла Житомирського, в якій твір було визнано надто складним, формалістичним і надуманим. Відомо також, що перед прем'єрою з Києва від Українського управління мистецтв до Москви був надісланий лист з рекомендацією не розглядати Лятошинського як репрезентанта українського симфонічного напрямку, а постійні дискусії навколо Симфонії в музичних колах Києва та Москви спонукали керівництво державних мистецьких інституцій взагалі унеможливити виконання твору. Чергова хвиля боротьби з формалізмом у 1948 році остаточно заклеїла Другу симфонію як «антинародну» та «формалістичну», адже для симфонізму Лятошинського властива підвищена насиченість фактури, драматичність, модерність музичної мови, а також відчутний вплив музики Ріхарда Вагнера та Густава Малера. Перше виконання Симфонії № 2 відбулося лише у 1964 році зусиллями оркестру Луганської філармонії.

Багатство мелодики, рельєфність поліфонічної фактури, темброве розмаїття барв – все це уважний слухач зміг простежити у виконанні Другої Симфонії музикантами Ukrainian Festival Orchestra під диригуванням Даниїля Гансона. Окремо варто відзначити майстерне і проникливе виконання сольних партій групою дерев'яних духових інструментів у другій частині циклу. Серйозним викликом для диригента та всього оркестру стала надзвичайно «волога» акустика Львівського

органного залу (понад 6 секунд реверберації), який розміщений у стінах масштабного католицького храму доби бароко. У Другій Симфонії Лятошинського вагома роль відводиться дерев'яній та мідній групі духових інструментів, звучання яких підсилювалося сприятливою до цього акустикою приміщення і вимагало від диригента суттєвої диференціації динаміки оркестрових груп.

Серед музики, що виконувалася у концерті «Шкідливої музики» своєрідним реквіємом по тяжкій долі митця в часи тоталітаризму прозвучала строга і похмура Фуга (Річеркар) Антона Веберна, яку композитор переосмислив як модерністичну оркестровку шестиголосної фуґи з *Musicalisches Opfer* Йоганна Себастьяна Баха. Фуга написана для великого складу симфонічного оркестру і сфокусована на інтервальних та тембральних співвідношеннях її голосів. Новаторське трактування фуґи полягає у відокремленні ритмічно та інтонаційно яскравих мотивів довгих мелодичних фраз Баха на окремі фрагменти, кожен з яких доручений іншому інструменту оркестру. Таким чином Веберн трансформує бароковий твір у пуантилістичну модернову оркестрову мініатюру що узгоджується зі стилістикою "*Klangfarbenmelodie*", де цілісна оркестрова фуґа насправді виконується групою солістів, що постійно змінюються.

При загальній роздрібненості фрагментів Фуґи між окремими інструментами оркестру, диригенту Івану Остаповичу вдалося підпорядкувати звучність окремих оркестрових груп загальній цілісності усього твору і виконати фуґу від легкого *piano* до потужного *forte* «на одному диханні».

Особливу симпатію слухачів у концерті «Шкідливої музики» здобули *Bunte Suite op. 48* Ернста Тоха і *Tanzspiel* Франца Шрекера – дві танцювальні сюїти, що повною мірою розкривають яскравий стиль і майстерність володіння оркестровим письмом їх авторів – митців, талант яких не отримав у нацистів заслуженого визнання.

Події на політичній карті світу нашого часу, зокрема стабільне функціонування жорстких авторитарних та тоталітарних систем по всьому світу, стверджують непересічну актуальність ідей «Забороненої музики». На думку багатьох слухачів, концепція цього проекту має достатній потенціал для його розширення і поповнення як українським, так і європейським музичним репертуаром. Концерти «Забороненої музики» стали для львівської слухацької аудиторії своєрідним нагадуванням про те, що від свободи до несвободи всього лише один крок і саме від нас і наших правильних рішень сьогодні буде залежати доля нашого суспільства завтра.



КОНЦЕРТНЕ ЖИТТЯ, РЕЦЕНЗІЇ

Любов Кияновська

СУЧАСНІ АЛЕГОРІЇ ВІЧНОЇ КЛАСИКИ

Опери «Сокіл» і «Алкід» Д. Бортнянського

у Львівському національному театрі опери і балету ім. С. Крушельницької

Оперна творчість Дмитра Бортнянського являє собою один з фундаментальних артефактів української культури, передусім завдяки тому, що не просто вписує національну спадщину в широкий європейський мистецький контекст доби класицизму – другої половини XVIII ст. у такому знаковому жанрі як опера, а досягає в ньому рівня провідних тогочасних італійських, французьких та німецьких композиторів. Вже тільки на їх основі сміливо можна стверджувати, що метафора художньої досконалості щодо Бортнянського – «український Моцарт», яку вперше висловив автор гімну Михайло Вербицький і услід за ним підхопили галицькі музикознавці, не була надмірним перебільшенням. Тим не менше, замість того, щоби прагнути поставити ці шедеври на українських сценах з усім пієтетом і розумінням їх ваги для національної культури, усі шість опер – три т. зв. «італійські» («Алкід», «Креонт», «Квінт Фабій») та три «французькі» («Сокіл», «Син-суперник» та «Свято сеньора») виявились поза межами музично-сценічної практики. Почасті на це були об'єктивні причини – бездержавна Україна не мала своєї власної повноцінної оперної сцени, але, переконана, рівень «театру корифеїв», та і галицьких театрів, що прекрасно справлялись з італійськими і німецькими романтичними операми, ставили «Гальку» С. Монюшка та «Продану наречену» Б. Сметани, цілком дозволив би поставити принаймні «французькі» опери Бортнянського і тим самим значно впевненіше прописати його у просторі української культури. Але це так, роздуми на полях про те, що ми мали би зробити – і не зробили...

Лише на порозі і за часів Незалежності сценічні шедеври Бортнянського поступово увійшли в українську концертну практику. Варто кілька слів присвятити їх історії, бо на цьому тлі яскравіше висвітлиться оригінальність і значимість цього річної прем'єри. Перше концертне виконання «Алкіда» відбулось у Києві в 1984 р. під орудою Антона Шароева. У Львові вперше цю оперу в актовій залі Палацу шахів в 1992 році репрезентувала група молодих митців: режисер Євген Козак та його камерний музично-поетичний театр-студія «Доля», диригент-постановник Мирон Юсипович, художник Орест Скоп, камерний хор «Gloria» під орудою Володимира Сивохіпа, камерний оркестр «Leopolis» під батуюю Ярослава Мигалья та студенти Львівської консерваторії. В деяких наступних львівських концертних виконаннях «Алкіда» головну партію, написану для контратенора, виконав легендарний Василь Сліпак. Варто згадати і про виконавську версію відомої київської дослідниці і класицистки Наталі Свириденко в 2000 р., яка запропонувала її концертну постановку з українським текстом Максима Стріхи, а 5 років перед тим – постановку «Сокола»

теж з українським перекладом лібрето. Поступово вистави опер Бортнянського переміщуються на open air – відкриті майданчики, і для цього обираються найбільш живописні локації: Італійський дворик Історичного музею на площі Ринок у Львові, старовинний замок у Свіржі. Саме остання постановка, здійснена в рамках фестивалю LvivMozArt в 2018 р. практично тією ж командою – диригенткою і художнім керівником фестивалю Оксаною Линів та німецьким режисером Андреасом Вайріхом, стала своєрідною генеральною репетицією перед прем'єрою 2021 року, приуроченою до 270-ї річниці від дня народження композитора. Проте наскільки б вдалими не були згадані постановки, яким би прецизійним не було музичне виконання, все ж опера вимагає відповідної театральної атмосфери, руху, дії, оригінального режисерського вирішення.

Тож ідея постановки у Львові опер Дмитра Бортнянського на сцені ушлявленого театру опери і балету імені Соломії Крушельницької, ширяла у повітрі звабливою мрією не один рік, і врешті втілилась в життя, незважаючи на те, що остаточна дата прем'єри кілька разів переносилась через карантинні обмеження. Як усяке істинне втілення мрії, яка довго виношувалась, ця постановка стала однією з найяскравіших подій мистецького життя не тільки міста, але й загальноукраїнського масштабу. Що ж дозволяє зробити такі висновки?

Найголовніше – це естетична художня єдність всіх елементів: музичних (повна гармонія оркестрової та хорової звучності, свіжих, а водночас прекрасно вишколених голосів солістів); режисерського задуму, в якому елементи модерну та традиції природно поєднувались і давали абсолютно органічне відчуття класичної опери в сучасному світі; візуального ряду скупих символічних елементів декорації, помірковано стилізованих дотепно вирішених костюмів; природної експресивної гри вродливих молодих артистів, що рухались граційно і невимушено; символічних танцювальних сцен. У цілісній панорамі вистави з класичною стриманістю й елегантністю дотримана рівновага раціональності й спонтанності, емоційних піднесенень і моралізаторської рефлексії, символіки й прямолінійності дії. Варто відтак уважніше придивитись: про *що?* якими *засобами?* і для *чого?* розгорнули музично-сценічне дійство, написане геніальним митцем майже два з половиною століття тому, його автори й учасники.

Передусім хочу висловити велику повагу і захоплення правильним стильовим прочитанням обох поставлених опер Бортнянського. Хоча в більшості аналітичних розвідок, присвячених цим операм, «Алкіда» відносять до бароко, а «Сокола» – до французької галантно-сентиментальної традиції, це справедливо лише почасти. Не варто забувати, що лібрето «Сокола» було перероблене придворним бібліотекарем палацу у Павловську Францем Германом Лаферм'єром з ренесансної новели «Декамерону» Дж. Бокаччо, тож незважаючи на позірну приналежність до французького різновиду опери XVIII ст. – галант, опера Бортнянського передусім втілювала гуманістичну ідею, широко представлену в літературі і поезії Ренесансу: жертвності любові Федеріго до Ельвіри, Ельвіри до свого хворого сина. Комічно-побутові персонажі – Марина і Педрільйо – з їх життєрадісним прославленням земних насолод лише яскравіше відтіняють піднесеність і шляхетність почуттів ліричної пари Федеріго і Ельвіри, виражених у музиці цілком у дусі «благородної простоти» класицистичного стилю. Щодо «Алкіда», то у 1778 р., коли відбулась прем'єра

опери Бортнянського у венеційському театрі Сан Бенедетто, і навіть в 1760 р., коли П'єтро Метастазіо у Відні написав одне з останніх своїх лібрето «Алкід на роздоріжжі», бароко практично перебриніло, і в європейській культурі остаточно запаував класицизм. Поетична концепція Метастазіо, так само, як і музичне вирішення Бортнянського, вже цілком вписується у естетику класицизму: це і суперечка між насолодою і обов'язком, яка для юного героя Геракла-Алкида повинна вирішитись вибором обов'язку; високий шляхетний стиль, позбавлений барокової перенасиченості та відвертої експресії афектів; типова для даного стилю врівноваженість арій і ансамблів, оркестрової і хорової партій у цілісному драматургічному розгортанні – на противагу концентрації на сольних аріях у барокових операх. Так, віртуозність і багатство вокальних партій і надалі залишається неодмінною складовою виразової системи, проте вони стисло підпорядковуються поетичному слову і цілісності драматичної дії так, як до цього закликали італійські реформатори поетичної основи опери Апостола Дзено та його послідовник П'єтро Метастазіо.

Власне цю шляхетну стриманість і співрозмірність всіх елементів художньої цілості, притаманної класицистичній естетиці, що до того ж в кожній з опер має свої жанрові особливості, досконало вдалось втілити диригентці-постановниці Оксані Линів. Вона блискуче вирішила ряд вельми непростих завдань, для чого їй довелося: успішно пройти між Сциллою зайвої афектованості і Харибдою холодної схоластичності, досягнути природного, живого і наповненого звучання; при тім забезпечити повну тембральну узгодженість всіх учасників музично-сценічного дійства; ідеально вибудувати динамічну палітру і співвіднесення темпів; правильно розставити всі смислові кульмінації у точках «золотого поділу». Щоби успішно пройти по такому диригентському «лезу бритви» і жодного разу не спіткнутись, треба бути справжнім майстром.

В продовження міркувань над суто музичними перевагами прем'єрних вистав повинна відзначити надзвичайно вдалий підбір солістів. Постановники зважились на своєрідний експеримент і доручили практично всі провідні партії молодим нещодавно прийнятим у трупу співакам – і не помилились. Вони чудово справились не лише з суто вокальними завданнями (як же я порадила їх округлому м'якому політному звуку без форсування, ідеально відповідному до стилю опер; легкості віртуозних рулад і фігуритур; ліричній промовистості кантилен!), але й радісно, легко, без зусиль рухались по сцені, виконуючи будь-які вказівки режисера. В перший прем'єрний день дуже ефектно і художньо зріло показали себе в «Соколі» Віталій Роздайгора (Федеріго, партія повністю протилежна до Лиса Микити – попередній креації співака в опері Івана Небесного, що свідчить про його талант «входження в роль»), Олеся Бубела (її Ельвіра була не менш переконливою, ніж Ельза у «Лоенгріні»), чудова кокетлива Анна Носова (Марина), Олег Садецький (Педрільйо) і блискучий Дмитро Кальмучин в партії Грегуара. Абсолютно фантастичне враження справив у партії Алкида Станіслав Цема, чий розкішний контратенор буквально заворожив слухачів. Назар Тацшин вперше примінив до себе роль Фронімо ще три роки тому у виставі в Свіржі і з того часу суттєво її покращив. Дарина Литовченко як Едоніда і Анастасія Корнута як Аретея заслуговують на найвищі оцінки. Чудово, злагоджено прозвучав хор – браво, маестро Вадим Яценко! Окремо варто виділити Юрія Бервецького, який активно долучився до підготовки колективу, а на прем'єрі

бездоганно попровадив партію клавесину. Музична сторона вистави принесла колосальне задоволення як знавцям-професіоналам, так і широкому загалу меломанів.

Режисуру ж варто представити окремо, позаяк вона вартує глибшого застановлення і провокує на деякі особисті думки і спостереження. Фактично крім диригентки Оксани Линів її творили зарубіжні учасники творчого проекту: німецькі митці режисер-постановник Андреас Вайріх, художниця-постановниця і дизайнер костюмів Анна Шеттль, італійський балетмейстер-постановник Марчелло Алджері. Тож вони представили немовби погляд збоку на нас самих і нашу мистецьку традицію. Директор театру, помислодавець і промотор грандіозної концепції «Український прорив» Василь Вовкун перед прем'єрою лякав наше гроно критиків радикальною модерною постановкою, яка повинна нас просто шокувати. На це провокувала і вельми виклична афіша (художник Сергій Горобець), за якою можна було очікувати найнесподіваніших вибриків режисерського театру, що їх тепер так багато розвелось у світових театрах, дарма, що вони далеко не завжди відповідають самій суті класичного чи романтичного (а чи й барокового) артефакту. На щастя, режисерське бачення «Сокола» і «Алкіда» в цьому сенсі приємно розчарувало: в ньому не було ані крихти дешевої маніпуляції сучасними реаліями, як і вульгарної всездозволеності під соусом багатозначного постмодерного тлумачення героїв та їх вчинків. Звісно, це не була і т. зв. «плюшева» постановка, яка нагадувала б музейний експонат, що з нього треба хіба що струсити пил.

Натомість було вельми доречне і патріотичне (*не люблю цього слова – заяложеного і сотні разів сфальшованого, але тут кращого не підбереш*) прочитання класичних постулатів людини і її чеснот. Сучасна атрибутика в цьому процесі виступає дуже помірковано, через алюзії до деяких найпекучіших проблем (наприклад, постаті лікарів у «Соколі» і дезінфекторів поруч з Аретеєю у «Алкіді» нам нагадують про чуму ХХІ ст. ковід і боротьбу з пандемією) або предметів, як-от телевизор у «Алкіді», через який юний спраглий пізнання герой відкриває світ (актуально до болю!). Проте ці штрихи сучасного побуту сприймаються як неодмінний, але все ж другорядний елемент режисури. Значно важливішими для усвідомлення старомодних моральних цінностей опер Бортнянського у глобалізованому світі стали певні знаки-символи, через які – зрештою, теж у багатозначному постмодерному ключі – розкриваються сутнісні меседжі вистави, і ці меседжі напряду пов'язані з реаліями українського сьогодення.

Почати варто з «оживленої» у «Соколі» постаті птаха, яка волею режисера не тільки отримує тілесне втілення, але й стає важливим учасником – коментатором подій. З неї починається вистава, виконавиця цієї партії актриса Лідія Данильчук проходить залом, співаючи українську народну пісню про сокола і таким чином нагадуючи про фольклорну алегорію гордовитого птаха, що символізує героїзм і вільнолюбство. В першій опері вона регулярно з'являється на сцені, іноді лише пантомімою ілюструючи дію, іноді промовляючи необхідний коментар, як-от від імені сина Ельвіри вимагає принести їй сокола для забави. В другій же плакат із зображенням птаха висить на стіні кімнати, де перебуває Алкід з Фронімо. Сама «жива» постать сокола з'являється лише один раз – наприкінці, після того, як герой пробиває отвір власне в цьому плакаті і вистрибує крізь нього у інший вимір. Подібний режисерський хід можна трактувати вельми розмаїто: як сучасне

неприйняття класичного поділу буття лише на обов'язок і насолоду та пошук іншого шляху; як втечу від одного і другого; як ілюзію можливості вибору. Повернення птаха в його символічно-оживленій іпостасі і завершення вистави тією ж народною піснюю про сокола, якою вона і починалась, справляє дуже сильне враження: наче вічні цінності свободи, мужності і вірності повернуться, незважаючи ні на що, навіть якщо виникає бажання від них (і крізь них) втікати.

Інший актуальний символ – бронезилет, який для українців зараз становить нагадування війни на Сході. Аретей одягає його на Алкіда, закликаючи до сповнення обов'язку. Фронімо згодом теж натягує на себе якусь позолочену подобу бронезилету і зображає при тім войовничість, дещо комічну. Взагалі героїзм і відданість благородним ідеалам в цій постановці представлені не як само собою зрозуміле явище, а у постмодерних параметрах відносності і мімікрії. «Стійкий олов'яний солдатик» Аретей, вбрана в мілітарну форму, чи то маленький Наполеончик, чи офіцер Першої світової війни, після моралізаторських повчань про єдино правильний шлях, яким має слідувати Алкід, сама радо прилучається до Едоніди і піднімає келих з вином.

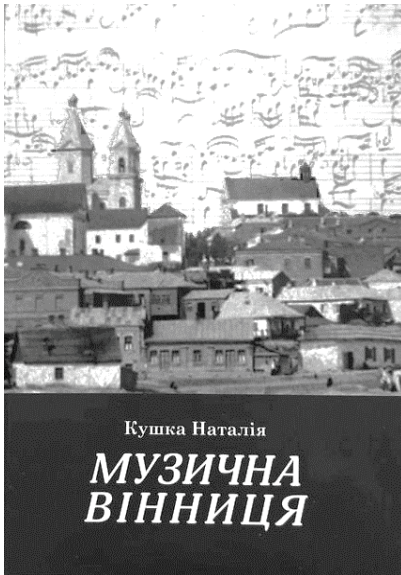
Надзвичайно дотепно знайдений символ щільно облягаючих і суцільно позолочених комбінезонів танцівників, які надають пантомімічним сценам гламурного відтінку. В мене зринають при тім спогади про золотий батон і золотий унітаз, але це особиста справа кожного. Відтак суттєво «знижується» драматична достовірність і серйозність сприйняття сильних, переможних образів, втілених у танці на музику увертюри. Значно природніше золоті постаті вписуються у танець фурій, в якому немає нічого фатально зловісного, швидше це апогей чуттєвої насолоди, до якого швиденько долучаються і хор, і обидві, як виявилось, позірні антагоністки Едоніда і Аретей. Лише Алкід зберігає сумнів щодо беззаперечної принадності такого способу життя, чи ж не тому втікає від нього у невідомість?

Ненав'язливо і винахідливо прокреслені в режисерському вирішенні асоціації з сучасністю кожен вдумливий глядач може розшифрувати сам, я дозволила собі поділитись власними міркуваннями і паралелями. Вистава ж загалом досконало підтверджує слушність знаменитої латинської максими *Ars longa, vita brevis* – мистецтво вічне, життя коротке. Геніальна оперна спадщина Бортнянського, двісті п'ятдесят років по її створенню, талановито прочитана інтернаціональною командою постановників і виконана львівськими музикантами, ще не одне наступне покоління інспірує до пошуків нових смислів і нових алюзій до сучасних (їм) подій. Та її «версія 2021» залишиться в історії культури як гідний образ свого часу і місця.



Іван Юзюк

МУЗИЧНИЙ ХРОНОТОП ВІННИЦІ ВІД НАТАЛІЇ КУШКИ



В останній час серед друкованих видань не часто можна зустріти наукові дослідження професійних музикознавців, які б фахово висвітлювали процес історичного розвитку музичного і театрального мистецтва, освітнього та культурного розвою в окремих регіонах України від часів їх зародження і до сьогоденних днів.

Виключенням є ґрунтовна праця Наталії Кушки «Музична Вінниця», яка побачила світ у видавництві «Вінницька міська друкарня» у 2020 р. Її зміст авторка сама визначає у своєрідному підзаголовку до основної назви, а саме: «Музичні події від перших згадок до середини ХХ століття. Музиканти і меломани, театр і театри. Мистецькі смаки та уподобання, види і форми музикування вінничан».

Отже, книга являє собою дослідження музичної культури м. Вінниці, одного з центрів

Поділля, від стародавніх часів до середини минулого століття. Авторка пропонує численні досі мало відомі факти, а також документальні свідчення, що стосуються розвитку музичної освіти, театрального, музичного життя, хорового та інструментального мистецтва, біографії музикантів, які віднайшлися внаслідок її багаторічних пошуків у Державному архіві Вінницької області, музеях та бібліотеках міста, а також у Національній бібліотеці України ім. В. І. Вернадського.

Наталія Миколаївна Кушка – колишня випускниця історико-теоретичного факультету Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка (тепер Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка), яка після її закінчення в 1973 р. і до цього часу працює викладачем-методистом Вінницького фахового коледжу мистецтв ім. М. Д. Леонтовича, а також займається активною науковою та просвітницькою діяльністю.

За цей період в її науковому доробку вже налічується понад 50 статей у газетах і журналах, також ціла низка різних брошур. З 1980 по 1990 роки вона вела цикл передач «Музика навколо нас» на обласному радіо, виступала на Вінницькому державному телебаченні з питань культури Вінниці. Багато років досліджувала музичну історію міста в архівах, музеях та бібліотеках, і не лише у рідному місті, але й у Києві, результатом чого і стало дане непересічне науково-популярне видання.

Зміст книжки складається зі Вступу, 9 об'ємних розділів, а також чималого Додатку. У стислому Першому розділі читач може дізнатися про те, що у Вінниці

у всі історичні епохи, починаючи з прадавніх часів, завжди знаходилися особи, які відчували неабияку потребу в освіті, зокрема в музичній.

У Другому розділі подається ґрунтовний матеріал про виникнення перших братських шкіл, парафіяльної школи і музичної бурси при ній; про зведення Домініканського собору з десятиголосим органом (XVIII ст.), а також встановлення органу в костелі капуцинів. Далі автор ретельно і послідовно, з цікавими фактами, викладає історію розквіту та тимчасового занепаду освітнього процесу, що було пов'язано з об'єктивними історичними подіями. І все ж наприкінці XIX ст. у Вінниці виникають численні приватні музичні училища, школи та класи, засновниками і вчителями в яких переважно були випускники Одеської, Московської, Петербургської, Празької, Варшавської консерваторій, Київського музично-драматичного інституту.

У 20-х роках минулого століття бурхливий розвиток культурного життя Вінниці, зокрема музичного, набув особливого піднесення, оскільки багато молодих людей дістали можливість безкоштовно займатися музичною освітою. У цей час були відкриті народна (державна) консерваторія, музичний технікум.

На початку 1930-х років була створена перша вінницька ДМШ під опікою славнозвісного одеського педагога П. С. Столярського та Одеського музично-драматичного інституту, яка проіснувала до війни, а після визволення у 1944 р. відновила свою роботу.

У досить розгорнутому Третьому розділі читачам пропонується цікава розповідь про історію формування театрального життя Поділля і зокрема Вінниці, починаючи від свят і обрядів наших предків, в яких відображалось їх світобачення; далі від мандрівних акторів та скоморохів, вертепів і шкільної драми, інтермедій, комедій та історичних драм у середньовіччі – до появи придворних театрів. У XVIII ст. відбувається новий етап розвитку музично-театральної сфери, де має місце утвердження епохи класицизму, а також з'являються численні маєткові театри. Все це яскраво свідчить про те, що Вінниця не була на маргінесі театрального життя імперії.

Бурхливий розвиток театрального життя розпочинається у Вінниці з XIX ст.. У цей час створюються постійні театральні антрепризи, відбуваються гастролі столичних артистів, і, нарешті, в 1902 р. з'являється стаціонарний, професійний драматичний театр, де також йшли оперні вистави. З часом було побудовано спеціальне нове приміщення для театру, яке 2 листопада 1910 р. відкриває свої двері для глядачів.

У січні 1929 року Вінницю офіційно було визнано базою оперного театру. Колектив нової оперної трупи складався з 20 солістів, 22 оркестрантів, 24 артистів хору, 22 артистів балету та адміністрації. До уваги читача авторка пропонує перелік великої кількості програм театральних сезонів. Про фаховий рівень трупи красномовно говорять вистави (спочатку 11 опер та 4 балети), які були в репертуарі, а згодом майже уся зарубіжна класика.

Далі авторка дає характеристику діяльності наступних театральних труп, які утворилися у Вінниці на початку 30-х років: української драми, російської драми, театру музичної комедії, лялькового театру, літнього театру, естрадних театрів;

також наводить відомості про вистави театрів, які були у Вінниці на гастролях, подає рекламні оголошення про події, критичні статті тощо.

Розповідь про все це доповнюється описом тогочасних життєвих ситуацій, що додає колориту та барвистості загальному науковому аналізу історичних подій.

Окремо Наталія Миколаївна зупиняється на огляді театральної критики, знайомлячи нас з рецензіями на оперні, балетні чи драматичні вистави, в яких автори іноді досить гостро висловлюються не лише про виконавців, а й про постановників.

Хроніка театру часів війни передає багато драматичних подій в житті акторів, які працювали у Вінниці в період окупації – від 19 липня 1941 р. по березень 1944 р., коли в театрі, що відкрився 31 серпня 1941 р., окремо були два дні для спектаклів для німців, в інші дні – для жителів міста. У цей період у місцевій газеті нової влади друкувалися і театральні новини, з яких можна тепер дізнатися про репертуар театру, до якого входили також опери українських композиторів: «Наталка Полтавка» М. Лисенка, «Запорожець за Дунаєм» Д. Гулака-Артемовського, «Ой не ходи, Грицю» М. Старицького, «Катерина» М. Аркаса та ін. Весною 1942 р. у балетному вечорі йшли «Вальпургієва ніч» з опери Ш. Гуно «Фауст» та «Половецький табір» з опери О. Бородіна «Князь Ігор», восени були поставлена опера «Фауст» Ш. Гуно та «Севільський цирульник» Дж. Россіні тощо. Безумовно психологічний стан акторів був тривожний, часто складалися трагічні ситуації... Тим більше, що не раз німцями велася розмова між оркестрантами і співаками про нібито можливу працю в оперному театрі Берліну, але актори не погоджувалися виїжджати. Перед самим закінченням окупації, одного дня німці подали до театру два автобуси і всіх артистів, які тоді були в театрі, зокрема на репетиції, примусово повезли в Німеччину, по дорозі декому пощастило спастися. А сам театр гітлерівці підірвали...

Відновлення культурного життя Вінниці починалося важко. Театру тимчасово надали приміщення філармонії, в якому восени «Наталкою Полтавкою» було відкрито новий театральний сезон. Тоді ж розпочато відновлення понівеченої театральної будівлі.

У Четвертому розділі ґрунтовно досліджується концертне життя Поділля, зокрема Вінниці, яке завжди було дуже насиченим і яскравим. Наприклад, небуденна історична подія відбувалася у березні 1847 р., коли до міста завітав угорський піаніст Ференц Ліст. Серед знаменитостей, які пізніше також відвідували з концертами Вінницю, були танцюристка А. Дункан, поет В. Маяковський, перші лауреати міжнародних конкурсів – скрипаль Д. Ойстрах, піаністи Я. Зак, Е. Гігельс, Р. Тамаркіна та велика кількість інших майстрів мистецтв різних поколінь передвоєнного періоду минулого століття, про що автор дізналася з великої кількості рецензій у місцевій пресі, схвальних відгуків, критичних заміток, перегорнувши стоси тогочасних газет, які, на щастя збереглися до нашого часу.

Для нас, львів'ян, окремий інтерес викликають згадки про львівських музикантів та діячів культури, які у свій час працювали у Вінниці чи бували там на гастролях.

Так, наприклад, коли у 1932 році було утворено Вінницьку філію Української філармонії, то у «Театральній хроніці» місцевої газети помістили анонс найближчих концертів, і серед гастролерів був названий лауреат Всеукраїнського конкурсу молодий піаніст О. Ейдельман.

Також повідомлялося, що 1 жовтня 1937 року офіційно розпочався перший філармонічний сезон у Вінниці, а також, що 14 листопада відбувся перший симфонічний концерт сезону. В оркестрі філармонії було 52 музиканти, диригував П. Яновський. Грала твори П. Чайковського: Шосту симфонію та Перший концерт для фортепіано з оркестром. У схвальній рецензії повідомляється, що соліст О. Ейдельман виконав також «Кордову» І. Альбеніса та Мазурки Ф. Шопена. Очевидно у його виконанні прозвучав і концерт Чайковського.

Згадується також і галицький композитор, піаніст Н. Нижанківський як «абсолютно музичної академії у Відні», який виступав у Вінниці в 1919 р. у концертах «Тижня українського козака», а також і як постійний концертмейстер скрипаля Р. Придаткевича, з яким вони декілька років (до 1923 р.) гастролювали Україною, зокрема були у Вінниці.

У книзі знаходимо прізвища диригента Л. Брагінського, співачки Жубр, режисера, актора Л. Курбаса, які у свій час – перед війною чи після неї – були або стали львів'янами.

Розділ закінчується розповіддю про важливу роль радіо в концертному житті Вінниці та Поділля в цілому. У 1930-х роках воно було і носієм ідей, і просвітницьким засобом, і миттєвим поширювачем новин, і консолідуючим фактором. Невід'ємною частиною будь-яких радіопередач також стає музика. Поступово виникають спеціальні музичні радіо бесіди з ілюстраціями про творчість композиторів і виконавців, про окремі твори, стилі, форми, жанри, звучать цілі концерти та оперні вистави – в запису чи в трансляції безпосередньо із залів. На запис у радіостудію часто запрошували місцевих співаків з театру, викладачів та учнів музичного технікуму, дитячої музичної школи, а також хорів, ансамблів, окремих виконавців тощо.

При столичному та місцевих радіокомітетах утворювались ансамблі, оркестри, хори, музичні студії, які згодом ставали самостійними колективами. Наприклад, скрипкова студія при радіокомітеті швидко переросла у музичну школу, а симфонічний оркестр влився у колектив філармонії.

Великий резонанс в області викликали у слухачів радіофестивалі. Так, у 1937 р. серед учасників концертів одного з фестивалів були капела бандуристок, джаз-оркестр, ансамбль пісні і танцю тощо.

П'ятий розділ книги присвячений розвитку хорового мистецтва на Поділлі, де вже з часів середньовіччя побутували хорові осередки при музикантських цехах та братських школах, а в XIX ст. хорові колективи обов'язково діяли при гімназіях, училищах та школах, також і у Вінницькій учительській семінарії. Цікавим є факт, що семінаристи оволодівали ще й навичками церковного співу, співаючи також у церковному хорі Вознесенської церкви.

Крім хору Вінницької учительської семінарії діяв ще хор церковно-учительської школи, яким з 1902 по 1904 рр. керував молодий М. Леонтович.

На початку XX ст. на Поділлі, а також у Вінниці масово організуються осередки «Просвіти», при яких обов'язково були хорові колективи. У травні 1919 р. були створений перший професійний хор «Художня капела», а згодом Народний та Дитячий хори, які давали платні та безкоштовні концерти. Розповідаючи про

діяльність хорових колективів, авторка подає цікаві матеріали про їх керівників, репертуар, численні гастрольні поїздки.

У 1922 р. «Художня капела» стала основою новоствореної капели ім. М. Леонтовича, провідного колективу Вінницької філії Товариства ім. М. Леонтовича. Перегортаючи сторінки вінницьких газет, вчитуючись у рецензії на концерти хорових колективів, авторка відобразила досягнення і негаразди роботи колективів, непрості умови їх становлення та діяльності, і послідовно передала насичене творче життя, яке вирувало не дивлячись на будь-які перешкоди.

Надзвичайно цікавий Сьомий розділ присвячений музичним інструментам, звучання яких протягом віків традиційно супроводжувало життя вінничан у будні та свята, а саме – церковним дзвоном, органу, фісгармонії, а також фортепіано.

Дізнаємося, що у Вінниці при всіх храмах були дзвони різної якості, ваги, об'єму, тембру. Багатьом з них було присвоєно імена («Савва полковник», «Зігмунд», «Кароліна», «Сигнатурка» та ін.). Віддавна колядки і щедрівки супроводжували дзвіночками. Відомо, як майстерно імітував дзвони і дзвіночки у своїй творчості М. Леонтович (у Літургії «Іоана Златоустого», «Щедрику» тощо). Для задоволення потреб у дзвонах по всій Європі існували та існують спеціальні ливарні заводи. Найбільшим попитом на Поділлі користувалася продукція ливарень Кам'янця-Подільського, Чорного Острова та Немирова.

Також довідуємося, що на Поділлі у XVIII ст., разом з появою католицьких костелів і монастирів, стало активно розвиватися органне мистецтво. Органи були у великих храмах, у малих – фісгармонії. У XIX ст., коли православ'я прагнуло усунути з уніатських церков «латинські» нашарування, органи демонтовували і знищували.

Фісгармонії можна було зустріти як у побуті, так і в церковному вжитку.

На початку XIX ст. мала її і К. Вітгенштейн, поміщиця у Воронівцях, у якої у 1847 р. гостював Ф. Ліст.

На фісгармонії, яка належала Н. фон Мекк, грала сама меценатка, її діти, а також П. І. Чайковський, який протягом 1878–1880 рр. відвідував Браїлів.

Фісгармонію М. Леонтовича можна побачити у Тульчині у квартирі-музеї композитора.

З кінця XVIII – поч. XIX ст. у поміщицьких родинах все частіше полюбили навчати дітей гри на фортепіано. В архівних справах, пов'язаних з описами майна, майже завжди натрапляєш на піаніно або рояль. Зустрічаються також чималі бібліотеки нот, зокрема для клавесинів та фортепіано.

Відповідно з'являються і перші власники фабрик музичних інструментів, а також майстри їх ремонту і настройки, фабрики-магазини нових роялів, піаніно і фісгармоній А. Мисевського в Кам'янці-Подільському та Вінниці (1900 р.); Захаржевського (1911 р.) та К. Шредера (1913 р.) – у Вінниці.

Зібрані на фабриці Мисевського піаніно збереглися до наших днів. Одне з них знаходиться у Вінницькому обласному краєзнавчому музеї, а інше – у Вінницькому обласному художньому музеї.

Особливо модними були роялі білого кольору, і тому до майбутньої Білої зали Вінницької міської думи у 1911 р. було замовлено у Санкт-Петербурзі саме білий рояль фірми «Бехштейн».

З кожним роком у вінничан зростало бажання займатися музикою, відтак зростала потреба у настроювачах інструментів, про що також згадується на сторінках книги.

Далі ми дізнаємося про безрадісний період експропріації та перерозподілу (а іноді знищення) музичних інструментів у період 1920–1930-х рр., а також про появу нових фабрик для виготовлення різноманітних музичних інструментів, зокрема і фортепіано.

У відносно невеликому, але досить інформативному Восьмому розділі повідомляється про джазові захоплення вінничан у 30-х р. минулого століття. Багато документальних доказів стверджують, що джазові пристрасті в той період вирували у Вінниці, хоча мало хто грав тоді саме джазову музику, адже модерна музика поширювалася лише на платівках, і молодим музикантам бракувало контактів зі справжніми носіями джазу. Це були лише перші експерименти в пошуках новомодних композицій, які переважно зосереджувалися в музиці до опереткових вистав. Водночас, сумно читати про те, як трагічно склалася долі учасників джаз-ансамблів у 1930-х рр., – коли Наталія Миколаївна пише про репресованих професорів та студентів, звинувачених ніби-то в тероризмі.

Останній Дев'ятий розділ книги розповідає про діячів музичної культури Вінниці. Чимало митців, творчість яких пов'язана з Вінницею, залишилася за межами книги: одні тому, що про них багато написано (П. Чайковський, М. Леонтович, І. Падеревський, К. Шимановський, Я. Степовий, М. Стеценко, П. Столярський тощо), інші тому, що про них бракує відомостей...

Моє особисте знайомство з Наталею Миколаївною Кушкою відбулося у червні 1982 р. під час гастролей у м. Вінниці Львівського державного академічного театру опери і балету ім. Івана Франка (тепер Львівський національний театр опери і балету ім. Соломії Крушельницької), де тоді я працював диригентом. Наталія Миколаївна постійно відвідувала наші вистави і часто спілкувалася з виконавцями – солістами опери, артистами оркестру, серед них і зі мною. Як виявилось пізніше, це було тому, що вона мала намір писати статтю про гастролі колективу, хоч про це нікому не говорила.

Велика розгорнута рецензія на оперні вистави, що входили до гастрольної афіші театру, зокрема і на мою дитячу оперу-казку на власне лібрето за повістю Ю. Олеші «Три Товстуні», появилася 25 червня 1982 р.

В ній авторка дає високу оцінку як цілому колективу театру, так і виконавській майстерності кожного з солістів окремо, що співали ті чи інші партії у виставах.

Кілька приємних теплих слів у Наталії Миколаївни знайшлося і для мене у статті, де вона пише: «Композитор І. Юзюк тонко відчув те, що буде приваблювати юних у музиці опери: точність характеристик, швидкість розгортання напружених подій, контраст добра і зла».

Об'ємне науково-популярне видання, що налічує 480 стор., екземпляр якого авторка подарувала бібліотеці нашої музичної академії, цікаве тим, що в ньому зібрано безліч ілюстрацій, копій документів, афіш концертів і театральних вистав, світлин різних будівель, котрі зараз вже не існують, а також історичних осіб, які спричинилися до розвитку музичного мистецтва на Вінничині, що дає можливість

читачам відчути та, оминувши часові рамки, своєю уявою наблизитись до реальної дійсності відповідної епохи.

У кожному з розділів читач може дізнатися про зародження та історичний розвиток певних музичних явищ у регіоні, паралельно порівнюючи з їхнім розвитком в Європейській музиці.

Як професійний музикознавець авторка вишуканою літературною українською мовою висвітлює з позицій сьогодення різноманітні історичні факти (з посиланням на відповідні друковані джерела), які відзначаються конкретністю і доступністю для широкого читача.



Наталія Кушка, старший викладач
Вінницького коледжу мистецтв ім. М. Д. Леонтовича,
проводить лекцію у Вінницькому обласному краєзнавчому музеї



Наталія Косаняк

НАЙПОВНІШЕ ВИДАННЯ ЛІТУРГІЙНИХ ТВОРІВ АЛОЇЗА НАНКЕ¹

Влітку 2021 р. побачило світ нотне видання *Літургія* Алоїза Нанке, випущене видавництвом Перемисько-Варшавської Архiepархії у Перемишлі у співпраці з Інститутом Церковної Музики Українського Католицького Університету у Львові. Варто зауважити, що видання літургійних композицій А. Нанке у такий повноті з'являється вперше. Подібно до виданої 2015 р. в цій же серії *Літургії для чоловічого хору* о. Михайла Вербицького, це видання продовжує публікацію літургійних творів композиторів першої половини ХІХ ст., пов'язаних із Перемиською співацько-композиторською школою.

Роль творчої особистості Алоїза Нанке (бл. 1790–1835) як диригента, вчителя музики і композитора для культури Галичини другої чверті – середини ХІХ ст. є дуже ваговою. Він був першим професійним диригентом катедрального хору, заснованого 1828 року в Перемишлі владикою Іваном Снігурським, де музичну освіту та вокально-хоровий вишкіл отримали Михайло Вербицький та Іван Лаврівський. Саме йому першому, за твердженням Мирослави Новакович, випала доля адаптувати високий концертний стиль духовних творів Д. Бортнянського для богослужбових потреб греко-католицької церкви.

Матеріал у виданні упорядковано за трьома розділами: перший охоплює 15 літургійних композицій Нанке, поданих у нотонабірному форматі, другий – ці ж композиції публікуються у факсимільному форматі; третій вміщує факсиміле шести віднайдених композицій, що збереглися в окремих партіях чи фрагментах партитур. Загалом виявлено й опубліковано 21 літургійну композицію Божественної Літургії Йоана Златоустого — тобто майже повний її співаний репертуар, які здебільшого зберігаються у Львові і тільки деякі у Перемишлі та Варшаві.

У рецензованому виданні літургійні композиції Алоїза Нанке, що дійшли до нашого часу в повному складі, надруковано у вигляді партитур. Як зазначає упорядник видання Ю. Ясіновський, під час приготування до друку були зроблені невеликі редакційні зміни, виправлено очевидні помилки, а твори з поголосників зібрано в партитури. Українську редакцію церковнослов'янської мови передано сучасною українською абеткою.

Розділам передує вступ Ю. Ясіновського *Літургійні твори Алоїза Нанке*, в якому описано процес підготовки видання: шляхи та методи пошуку, принципи відбору матеріалу щодо автентичності творів композитора, їх редагування, керуючись в роботі насамперед прямими вказівками в рукописах і друкованих виданнях.

Автор вступу підкреслює, що до нашого часу твори Нанке дійшли у багатьох копіях і виданнях, а їх переписували, упорядковували й видавали Порфирій Бажанський, Іван Кипріянов, Віктор Матюк, Станіслав Людкевич, Методій Борса, Яків Заяць та інші. Чимало копій окремих хорових партій дійшло в анонімних

¹ Алоїз Нанке. *Літургія* / упоряд., вступ. Юрій Ясіновський, передм. Мирослава Новакович; реконструкція партитур і ред. Петро Жеруха, Мирослава Новакович, Ярослав Вуйцик, Володимир Пасічник [=Пам'ятки сакральної музики Перемиської єпархії, т. 4 / Регентський Інститут Перемисько-Варшавської архiepархії у Перемишлі]. Перемишль, 2021. 122 с.

переписах, створених диригентами, дяками і церковними співцями, питомцями духовних семінарій, новиками і ченцями василіянських монастирів. Відтак не всі ці копії точно відображали тексти композицій Нанке, нерідко переписувачі їх змінювали, переробляли й пристосовували для скромних парафіяльних хорів.

Цінним є зроблений Ю. Ясіновським докладний джерелознавчий опис всіх опублікованих у виданні творів та фрагментів (21) у вигляді списку джерел, який вміщено наприкінці вступу. В їх числі — опис і ймовірне датування найдавнішого рукопису літургійного твору Нанке *Слава. Єдинородний Фа мажор*, партія басу із рукописної збірки ймовірного походження з 20–30-х рр. XIX ст., яка не була відома попереднім дослідникам. Автор висловлює припущення, що це автограф А. Нанке, а рукописна збірка потрапила з Перемишля до Львова у 1940-х роках в часи комуністичної інвазії і Другої світової війни.

Серед нотодруків XIX ст. єдиним у наш час джерелом, яке дає можливість детальніше ознайомитися з хоровою спадщиною Нанке, й надалі залишається *Партитура співів церковних і світських* о. Івана Кипріяна (Львів, 1882). Очевидно, ще в роки навчання у Перемиській духовній семінарії Іван Кипріян користав з давніших відписів літургійних композицій Нанке, включивши до своєї партитури вісім творів чеського композитора, тобто це майже половина з усіх відомих нам сьогодні, що збереглися повністю.

Підсумок питанням автентичності, особливостей музичної мови, композиційної форми літургійних творів Нанке та іншим, що стосується творчої спадщини композитора, зробила Мирослава Новакович у передмові *Алоїз Нанке як композитор церковної музики*, а докладніше — у своїй монографії *Галицька музика габсбурзької доби: У пошуках української ідентичності* (Львів, 2019) та окремих статтях. Авторка передмови подає короткий історіографічний дискурс життєтворчості Нанке в чеському й українському музикознавстві, наголошуючи, що вивчення творчої спадщини Нанке наштовхується на великі труднощі за відсутності критичних публікацій його творів у вигляді партитур, бо збережені твори, і то часто в неповних голосових комплектах, не дають змоги створити повноцінного музично-стильового аналізу його творів. Характеризуючи основні риси стилю композитора, М. Новакович відзначає, що чеський музикант виховувався на засадах естетики класицизму, зокрема періоду *Sturm und Drang* з властивою для неї чуттєвістю і сентиментальністю. Відтак у більшості збережених до нашого часу літургійних творів Нанке відчутні риси оперної аріозності та віденського класичного стилю, що викликає певною мірою суперечливе відчуття, спровоковане поєднанням канонічного церковнослов'янського тексту та мелодики у стилі віденських класиків. Нанке, вихований у традиціях «галантного стилю», є більш світським, з тенденцією до домінування інструментального мислення та відсутністю у творах виразних українських рис. Попри це, Новакович визначає значення творчості Нанке як сполучної ланки між Бортнянським та Вербицьким, оскільки чеський музикант не лише підготував для останнього ґрунт, але й сам власними композиціями показав у якому напрямку слід рухатися далі, чим значно полегшив завдання як для Вербицького, так і всієї молодшої генерації західноукраїнських композиторів. Його хорові композиції приваблювали виконавців і диригентів передусім високим своїм артистизмом і майстерним укладом. Вони і сьогодні не втратили своєї мистецької вартості, а ми отримали можливість збагатити ними репертуар сучасних хорів в руслі зростаючого інтересу до творчості ще донедавна забутих композиторів кінця XVIII – початку XIX ст.

Марія Качмар

ВИДАННЯ ДЖЕРЕЛ УКРАЇНСЬКОЇ САКРАЛЬНОЇ МУЗИКИ У 2021 РОЦІ

2021 рік став багатим на цікаві видання у сфері духовної музики. У світ вийшли друком наступні видання: Віденський Октоїх : дослідження; Страсні антифони Любачівського ірмологіона 1674 року; А. Нанке. Літургія; Супрасльські кантики; Ірмолойні напиви за українськими нотованими джерелами XVII–XVIII ст. (гимни Всенічної та Літургії). Кожне з цих видань представляє певний період розвитку нашої духовної музики.

Віденський Октоїх (Кодекс Ганкенштайна)¹ XII–XIV ст., виданий у серії “Повертаємо в Україну культурну спадщину”, є колективною монографією українських та австрійських вчених. Розглянуто питання ідентифікації та атрибуції цього давньоукраїнського кодексу за мовними, структурними, кодекологічними, текстологічними та палеографічними ознаками, доповнені застосуванням електронних технологій зображень та хімічного аналізу. Важливим є те, що кодекс є пам’яткою співаних текстів, тому статті д-ра мистецтвознавства Юрія Ясіновського “Кодекс Ганкенштайна як літургійний збірник” та канд. мистецтвознавства Марії Качмар “Музичні елементи у літургійних текстах Віденського Октоїха” звертаються до особливостей тексту цієї музичної пам’ятки, зокрема вдається ідентифікувати тета-нотацію.

Страсні антифони Любачівського ірмологіона 1674 року² є 13-м випуском нотної Антології візантійсько-слов’янської та української церковної монодії, запропонованим д-ркою мистецтвознавства Наталією Сиротинською. До видання входить вступна стаття авторки, факсиміле з рукопису та нотний набір з транскрипцією у сучасній нотації. Цикл страсних антифонів вміщує п’ятнадцять музичних розділів, що виконуються на Страсній утрени. Одним із завдань видання є залучення піснеспівів до практики церковного співу як у храмах, так і в концертних виконаннях. Страсні антифони, музичні тексти яких збережені в ірмологіонах XVI–XVIII ст., свідчать про традицію переспівування теми страждання Христа на українських землях, адже подібні жанри Пассіонів, авторства різних композиторів, до сьогодні виконуються в постовий час.

Супрасльські кантики, підготовлені д-ркою мистецтвознавства Ольгою Шуміліною в серії навчально-дослідної програми УКУ “Київське християнство”, є прочитанням зразків української багатоголосої церковної музики XVII–XVIII ст. Це вже третє видання у цій серії, присвячене музичній сакральній спадщині. У ньому

¹ *Віденський Октоїх. Codex Vindobonensis Slavicus 37* / Дослідження : міжнародна колективна монографія; від. ред. Л. Гнатенко. Київ : Горобець, 2021. 240 с. Факсимільне видання цього рукопису було видано у 2020 році завдяки сприянню Видавництва “Горобець” та іншим меценатам. Долучитися до проектів з видання українських рукописів та детально прочитати про видання можна на сайті: <https://ukrmanuscript.com/books/videnskiy-oktoih-xiii-st>

² *Страсні антифони Любачівського ірмологіона 1674 року* / упор. Н. Сиротинська [=Антологія візантійсько-слов’янської та української сакральної монодій, 13]. Львів: Видавництво УКУ, 2021. 110 с.

представлено 50 творів багатоголосої музики з колекції рукописів Академії наук ім. Врублевських із назвою “Кантики Супрасльські”. Рукописний комплект із трьох голосових книг, записаних київською квадратною нотацією, став основою праці авторки дослідження і поставив нелегке завдання звести голоси в партитури. Серед кантиків є тексти, присвячені святим, постовій тематиці, вибраним стишкам псалмів, Службі Божій. Видання містить дослідження музичних текстів, факсимільну копію, партитурне зведення голосів і стане доповненням виконавського хорового репертуару церковної музики. Видання готується до друку і здійснюється за участі Міжнародного українсько-польсько-білоруського проекту «Спільна історія – таке ж майбутнє. Супрасль-Синковичі-Львів»³.

Літургія Алоїза Нанке є виданням серії *Пам’ятки сакральної музики Перемиської єпархії* за участі Перемисько-Варшавської Архиепархії у співпраці з Інститутом Церковної Музики Українського Католицького Університету у Львові. Праця містить вступну статтю проф. Юрія Ясіновського “Літургійні твори Алоїза Нанке”, передмову д-рки мистецтвознавства Мирослави Новакович “Алоїз Нанке як композитор церковної музики”, нотонабірний формат 21 твору та факсимільну копію⁴.

Ірмолійні напиви за українськими нотованими джерелами є збіркою піснеспівів Всенічної та Літургії з нотованих Ірмологонів, адаптованими Марією Качмар до українських літургійних сучасних текстів. Подані мелодії є зразками києво-руської традиції, що доповнить репертуар сучасної української Церкви і може бути використаний практиками співу на парафіях, монастирях, катедрах⁵.



³ Слідкувати за виданням Супрасльських кантиків можна на сайті <http://kyiv-christ.ucu.edu.ua/>

⁴ Нанке А. *Літургія* / упоряд., авт. вступ. ст. Юрій Ясіновський, передм. Мирослава Новакович; реконструкція партитур і ред. Петро Жеруха, Мирослава Новакович, Ярослав Вуйцик, Володимир Пасічник. Перемишль, 2021. 122 с.

⁵ Ірмолійні напиви за українськими нотованими джерелами XVII–XVIII ст. (гимни Всенічної та Літургії). Упорядник М. Качмар. Львів, 2021, 32 с.

Єжи Станкевіч

ОЛІВ'Є МЕСЬЯН ЯК НОВІТНІЙ КОМПОЗИТОР-ФІЛОСОФ

Передмова Олександра Козаренка



26 травня 2021 року у Львівському університеті відбулася презентація книжки професора Єжи Станкевича «Олів'є Месьян – людина і мистець у Шталазі VIII А в Гирліці». Це перша україномовна монографія про метра французької музики, написана його учнем і перекладена Володимиром Грабовським.

Редактором перекладу і автором вступної статті є проф. Стефанія Павлишин, яка не дочекалася презентації, але тримала видану книжку в руках. Видання поповнило музикознавчу серію НТШ, і було надруковане в Дрогобичі ще минулого року, однак його вчасному представленню в березні 2020 Месьянового року перешкодив коронавірус.

І ось в травні цього року в десятиліттях кафедри філософії мистецтв у Львівському університеті книжка дочекалася презентації в рамках міжнародної наукової конференції «Соціокультурний простір в суспільних вимірах». Автор монографії професор Єжи Станкевич не раз гостив з лекціями про свого вчителя О. Месьяна на факультеті культури і мистецтв, тому його спроба поглянути на весь доробок композитора крізь призму одного твору був очікуваний і виправданий. Драматична доля написання «Квартету на кінець світу» у німецькому концтаборі м. Герліц, виконання твору в'язнями і для в'язнів, стало метафорою всього ХХ століття, в якому проф. Єжи Станкевичем несподівано було виявлено польську складову.

Презентація була оздоблена виконанням музики О. Месьяна, словом автора монографії, прочитаного перекладачем і доповненого виступами професорів Одеської та Київської консерваторії Олени Маркової та Юрія Чекана. Текст перекладу звернення професора Єжи Станкевича подається тут як зразок діяльного живого музикознавства, ідеї якого були проголошені автором при отриманні ним титулу Почесного Професора в рік 160-ліття Львівської консерваторії. Нова монографія проф. Єжи Станкевича стала подарунком музикознавства, уможливленим допомогою відданих НТШ-інців Стефанії Павлишин та Володимира Грабовського.

Пропонуємо Вашій увазі промову автора монографії «Олів'є Месьян – людина і мистець у Шталазі VIII А в Гирліці» проф. Єжи Станкевича:

Присвячується пам'яті проф. Стефанії Павлишин

Вельмишановне і дороге Панство!

Прошу вибачення перед головою проф. Олександром Козаренком і всіма присутніми тут професорами за те, що не прибув особисто до Львова на урочисте засідання НТШ на факультеті мистецтва і культури Національного університету ім. І. Франка. Вірю, що прийде такий час, коли це буде можливо. Мої часті (а був такий час) відвідини Львова, Музичної Академії ім. М. Лисенка чи Університету ім. І. Франка (декана проф. О. Козаренка) пов'язані з глибокими переживаннями, які вписалися в мій життєпис.

Сьогодні цим кореспонденційним шляхом хочу нав'язати контакт з товариством і публічно висловити кілька слів. Посередником є проф. Володимир Грабовський – ініціатор видання і перекладач моєї книжки про Олів'є Месьяна українською мовою. Складаю подяку за те, що при виданні в Україні моя праця отримала високий патронат Наукового товариства ім. Т. Шевченка у Львові.

Споглядаю на світліну, знайдену в інтернеті: загальні збори НТШ, і так виглядає, що присутніх на світліні близько 50 осіб у професорському віці, у великій, імпазантній класицистичній залі з високою стелею, спертою на подвійних колонах. Дивлюсь на обличчя осіб, серед яких намагаюся віднайти знайомих мені. Я разом з Вами.

Заки розповім про мій близький зв'язок – музичний, науковий і приватний особистий з Олів'є Месьяном, як професором Паризької консерваторії, де я був його студентом, – хотів би розпочати з дебютів польської та української музикології у Львові. Бо кожна думка про народження польської музикології скеровує наші помисли до її початків в Університеті Яна Казимира у Львові. В Кракові в Ягеллонському університеті 2011 року, рівно 10 років назад, під керівництвом моєї дружини проф., др. габ. Малгожати Восьної-Станкевіч в Інституті музикології відбулася наукова сесія з нагоди 100-річчя започаткування польської музикології в Ягеллонському університеті, яка увінчалася виданням ювілейної Книги. Потрібно згадати проф. Адольфа Хибінського, що організував музикологічні студії у Львівському університеті з проф. Здзіславом Яхімецьким, заслугою якого було народитися і сформуватися у Львові. А після докторату у Львові відкрити перші назагал музикологічні семінари в Ягеллонському університеті у Кракові. Серед багатьох знаних імен зі львівської музикології пригадаймо ті, що менш знані, такі як Ян Юзеф Дуніч, Броніслава Вуйцік-Кеупрулян чи Марія Щепанська і багато інших.

Хотів би зосередитися на особі одного професора, лекції якого я слухав та складав у нього іспити як студент музикології у Варшавському університеті. Це професор Міхал Юзеф Хомінський, який народився в 1906 році під Перемишлем у родині греко-католицького священика Євгенія Хомінського (1867–1939) та польки Юзефи Гелени з дому Драгомірецької (померла також у 1939 році). Музичну освіту отримав у консерваторії Польського музичного товариства у Львові під керівництвом Адама Солтиса (диригентура) і Зоф'ї Козловської (спів) та у Львівському університеті, де студіював музикологію в Адольфа Хибінського. Вже не у Відні, як Яхімецький чи Хибінський у Мюнхені, але у Львові в 1936 році Хомінський захистив докторську дисертацію в університеті Яна Казимира на тему «Конструктивні

питання у піснях Едварда Гріга». У 1930-х роках Хомінський був активним співучасником журналу «Українська музика» та – прошу звернути увагу! – Юзеф Хомінський працював заступником секретаря музичної секції НТШ. Власне тут, в НТШ, був присутній та активний. Доктор Хомінський після війни продовжував блискучу наукову кар'єру, а в 1950 році став професором Інституту музикології Варшавського університету (директором якого була проф. Зоф'я Лісса зі Львова) і там у 1958–1976 роках очолював кафедру загальної історії музики.

У своїх працях Хомінський реалізував постулати музичної феноменології, інспіровані працями Е. Курта і Г. Мерсманна. Пізніше скерував свою увагу на проблеми давньої музики, історії гармонії і контрапункту та сучасної сонології. Створена Хомінським теорія сонористики є однією з найбільших досягнень повоєнної музикології у Польщі, мала завданням відкрити звукові риси музичного твору, що в інший спосіб продовжують музичну структуру і форму.

Професор Юзеф Хомінський був одним із найвидатніших польських музикологів другої половини ХХ століття: творець фундаментальних музикологічних підручників, редактор багатьох наукових та освітніх музичних видань. Виховав найбільшу музичну школу професорів, що дотепер працюють у різних академічних осередках Польщі – проф. Анни Чекановської і Зигмунта Швейковського, проф. Ірени Понятовської, Яна Стеншевського і Зоф'ї Хехлінської, а з молодшого покоління – Мацея Голомба. А як молодий науковець проф. Юзеф Хомінський власне тут, у Львові засідав як заступник секретаря музичної секції НТШ.

Коли я розпочав свою музикологічну освіту у Варшавському університеті, то на лекціях одного з найздібніших учнів проф. Хомінського, доктора Міхала Брістігера (народженого в 1921 році в Ягельниці біля Тернополя), який став одним з найбільших польських музикологів, вперше почув дивне французьке прізвище: Olivier Messiaen (вимовляється Олів'є Месьян), яке звуково віддунує біблійним Месією, «Месія», отже особа, присвячена Богу, адже так називався Ісус. Потрібно визнати, що Олів'є Месьян, як глибокий християнин, особливо любив Ісуса Христа, як людину в його Божому уособленні. Присвятив йому дві похвали: безсмертя і вічності, так назвав дві ключові частини зі свого *«Квартету на кінець Часу»*, відомого і виконуваного також у Львові. А вдруге віддав пошану Ісусові, оспівуючи його трансфігурацію; у православної церкви це – Преображення Господнє, відоме також, як свято Спаса. Так виник великий твір Месьяна – ораторія *«Вознесіння Господа нашого Ісуса Христа»* для сімох сольних інструменталістів (новаторський, без вокальних голосів) із хором і великим симфонічним оркестром, у прем'єрному виконанні якого в Лісабоні взяв участь Мстислав Ростропович. Багато авторів вважають Месьяна містиком, хоч він завжди це сам заперечував. Месьян не був містиком, але в оперті на свою релігійну віру творив таку ауру своїх творів, особливо органних, котрі можна назвати одуховленими і містичними.

Попри велику віру Олів'є Месьян від природи був великим раціоналістом, що коренями сягав Дідро та енциклопедистів. У музиці прагнув усе змінити і перебудувати. Створив нову систему ладів, названих *моді*, які дали модальну підставу оригінальній і багатій гармонії його музики. Зреформував підхід до ритму, відмовляючись від регулярних ритмів. За допомогою доданої до ноти тривалості та

незворотних ритмів і використовуючи засоби із «Священної весни» Стравінського, у своїх композиціях творив нову ритмічну структуру – багату й різноманітну.

Ці та багато інших аспектів складають його музичну поетику як найбільш оригінального композитора ХХ сторіччя, що виходив із традиційних канонів і зразків, але в душі був експериментатором, експлуататором і шукачем незнаних звукових просторів. Розширив їх на записаний спів птахів, що ґрунтовно відсвіжило субстанцію його музичної мови в стилі *oiseau* (вимовляється – *уазо*), а особливо звучання і барви.

Все це я намагався втілити в моїй книжці про Месьяна, у малій монографії про Людину і Мистця. Центральний розділ наближає таємницю та умови творення у гітлерівському таборі Stalag VIII A в Гирліці згаданого тут «Квартету на кінець Часу», участь і допомогу, яку надали Месьяну польські полонені. Квартет Месьяна став епохальним твором, що відкриває шлях до розвитку післявоєнного музичного авангарду. Містить меседж віри, надії та любові, і визнаний сьогодні есенцією гуманістичного повідомлення в музиці. На сьогодні це найчастіше виконуваний твір Месьяна у всьому світі.

Сердечно вдячний св. п. проф. Стефанії Павлишин, авторки книги про Шенберга, яка була зацікавлена моєю працею про Месьяна. Перечитала її ще перед видруком книжки і, в результаті, подарувала для неї вагому і важливу Передмову.

Вдячний також працівникам видавництва «Пісвіт» у Дрогобичі, що послідовно підтримувані Володимиром Грабовським – вірним та відданим перекладачем моєї книжки, – чудово приготували її до друку і видрукували.

Ще раз дякую голові цієї громади проф. О. Козаренкові, також складаю подяку за зацікавлення цілому керівництву НТШ, що як тему цієї зустрічі взяли мою книжку, народжену з любові і пасії до музики цього незвичайного композитора під крила львівського НТШ. Я щасливий, що в такий спосіб перша книжка українською мовою про Олів'є Месьяна побачила в 2019 році денне світло в Україні, а сам великий французький композитор і його універсальний світ, дякуючи цьому, стане ближчим для українського читача.

Дякую шановному Панству за увагу!

Проф. Єжи Станкевіч
Краків, 25 травня 2021 року

Переклад з польської – Володимир Грабовський



Відомості про авторів

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

Горак Яким – канд. мист., доцент кафедри теорії музики ЛНМА

Захарчук Оксана – пошукувачка кафедри музичної медієвістики та україністики ЛНМА

Качмар Марія – канд. мист., викладач кафедри музичної медієвістики та україністики ЛНМА

Кияновська Люба – д-р мист., проф., завідувач кафедри історії музики ЛНМА

Козаренко Олександр – Заслужений діяч мистецтв України, композитор, піаніст, музикознавець, д-р мист., професор кафедри соціокультурного менеджменту ЛНУ ім. І. Франка

Косаняк Наталя – науковий співробітник Інституту досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів Львівської національної наукової бібліотеки України ім. В. Стефаника

Кундуш Катерина – магістрантка студентка ЛНМА

Мартиненко Оксана – канд. мист., доцент кафедри теорії музики

Новакович Марко – студент ЛНМА

Остафійчук Зінаїда – заслужена артистка України, доцент кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування ЛНМА

Сидорак Марія – студентка ЛНМА

Станкевич Єжи – музиколог, професор, віце-президент Краківського відділення Спілки композиторів Польщі, почесний професор Львівської та Київської Національних музичних академій

Юзюк Іван – Народний артист України, професор, завідувач кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування ЛНМА

Черній Аліна – студентка ЛНМА

Шуміліна Ольга – д-р мист., проф. кафедри теорії музики ЛНМА

Ясіновський Юрій – д-р мист., проф. кафедри гуманітарних наук УКУ, директор Інституту церковної музики УКУ

Список скорочень

- БРАН – Бібліотека Російської академії наук, Санкт-Петербург
ГИМ – Державний історичний музей, Москва
ЛНМА – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
НБУВ – Національна бібліотека України ім. В. Вернадського, Київ
НСКУ – Національна спілка композиторів України
НТШ – Наукове Товариство ім. Шевченка
РГИА – Російський державний історичний архів, Санкт-Петербург
РНБ – Російська національна бібліотека, Санкт-Петербург
УКУ – Український католицький університет, Львів

Наукове видання

УКРАЇНСЬКА МУЗИКА

Науковий часопис

Щоквартальник

Число 3 (41)
2021

*Комп'ютерна верстка
і технічне редагування –*

Тарас Тетюк

Формат 70x100/16. Умов. др. арк. 9,72.
Наклад 30 прим. Зам. № 182.

Видавець –

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
м. Львів, вул. О. Нижанківського, 5
тел.: (+38-032) 235-82-68
e-mail: ukr-mus@ukr.net

Виготовлювач –

ФОП Тетюк Т. В.

Свідоцтво серія ЛВ № 80 від 11.09.2013 р.
м. Львів, пр. Червоної Калини, 115
тел. (+38-097) 178-84-88