

**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 4 (42)  
2021**

**Львів  
2021**

DOI: 10.33398/ 2224-0926-2021-4-42

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

У 45 **Українська музика** : науковий часопис. / [засн. ЛНМА імені М.В. Лисенка ; голов. ред. Л. Кияновська]. [2011]. Львів, 2021. 204 с. Щоквартальник.

ISSN 2224-0926. DOI: 10.33398/ 2224-0926-2021-4-42

2021, число 4 (42).

*Усі права застережено – All rights reserved*

© ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2021

## ЗМІСТ

## СТАТТІ

***Наталія Сиротинська***

Антична поетика у текстах українських духовних пісень  
XVII–XVIII століття ..... 5

***Марія Качмар***

Музика в «Божественній комедії» Данте : до 700-ліття пам'яті ..... 16

***Люцінда Браун***

Іван Котляревський та Йоганн Фрідріх Райхардт: українська опера  
«Наталка-Полтавка» між водевілем і національним символом..... 32

***Стелла Качмарек, Йоанна Послушна***

Біографічні та нарративні дослідження з психології та педагогіки музики  
в Польщі..... 50

***Наталія Кобрин***

Львівський період творчої діяльності Бориса Кудрика  
у друкованих матеріалах ..... 63

***Світлана Щітова, Любов Резніченко***

Розширення художньо-технічних можливостей бандури  
в композиторсько-виконавській творчості Р. Гриньківа та Г. Матвіїва ..... 95

## МУЗИЧНИЙ ЕПІСТОЛЯРІЙ

***Яким Горак***

Листи Михайла Гайворонського та Луки Мишуги  
до Станіслава Людкевича..... 101

***Галина Максим'юк***

Хранителька творчої спадщини Станіслава Людкевича ..... 121

## МУЗИЧНИЙ АРХІВ

***Зиновій Лисько***

Іван Лаврівський  
Зредагували й підготували до друку  
***Володимир Пилипович і Юрій Ясіновський*** ..... 162

---

**ГОВОРИТЬ МУЗИЧНА МОЛОДЬ**

---

**Уляна Кафтан**

До 800-річчя Альфонсо Х..... 185

**Софія Телеховська**

Прояви рис романтичного стилю на прикладі еволюції  
фортепіанних сонатних форм Бетовена ..... 189

---

**КОНЦЕРТНЕ ЖИТТЯ, РЕЦЕНЗІЇ**

---

**Ніна Дика**

Ремінісценції фестивалю «Антологія української  
камерно-інструментальної музики» у Львові..... 192

**Уляна Граб**

В центрі уваги – менеджмент академічної музики.  
*Рецензія на монографію: Обух Л. Менеджмент академічної музики  
в соціокультурному просторі України (кінець ХХ – початок ХХІ століть)»*.... 196

**Аліна Черній**

Про особливий органно-вокальний проєкт «музика світла» ..... 198

Відомості про авторів ..... 203

Список скорочень ..... 203

---

---

**СТАТТІ**

---

---

УДК 78.15

*Наталя Сиротинська*  
ORCID 0000-0001-9542-4574**АНТИЧНА ПОЕТИКА  
В ТЕКСТАХ УКРАЇНСЬКИХ ДУХОВНИХ ПІСЕНЬ  
XVII–XVIII СТОЛІТТЯ**

Жанр української духовної пісні виникає в Україні в період активних культурних процесів, що сягали корінням ортодоксального християнського Сходу і новацій просвітницького Заходу. З одного боку, це був досвід західноєвропейських ініціатив, запроваджених Еразмом Роттердамським (1466–1536), який започаткував рух за створення навчально-наукових закладів, спрямованих на поглиблене вивчення давніх сакральних мов: гебрайської, греки і латини. В Україні ця концепція трансформувалася у вигляді греко-латино-слов'янської тримовності в Острозькому колегіумі, а згодом у Львівській братській школі та Києво-Могилянській академії, де всі лекції велися латиною [3, с. 309]. З іншого боку – це активне духовне життя українців, безпосередньо пов'язане із практичною участю в богослужбових обрядах Української Церкви. Звідси й добре володіння співаними літургійними текстами, що сукупно визначалися як гимнографія<sup>1</sup> і в подальшому суттєво вплинули на літературні жанри барокової доби. Гимнографічна образність, символіка, мовні звороти, лексика та інші поетичні елементи поступово набували значення мистецьких архетипів, які міцно пов'язали українське середньовіччя й бароко, що стало особливою рисою національної культури.

Важливо відзначити, що ключову роль у творенні лексичного словника гимнографії відіграла греко-еллінської культура. Відомий візантиніст і палеославист Ігор Шевченко підкреслює інтенсифікацію контактів еліти візантійського суспільства з античністю, виокремлюючи при цьому епоху Палеологів (XIII–XIV) як свідчення цієї неперервності [16]. Поетична форма молитви була добре знаною в цей період, зокрема у творчості Авсонія (бл. 310–394), чия майстерність шліфувалася на матеріалі авторів золотого віку та давніх класиків [1, с. 86]:

О Всемогутній, кого – осягать лиш серцем я можу,  
Ти хто не знаний лихим, а добре – праведним знаний!  
Ти без начала й кінця, хто був іще перед віком, бувшим і будущим,  
Ти, чию дивну красу, чию міру  
Ні охопити умом, ані мовою не передати!

---

<sup>1</sup> Гимнографія (з гр. ὑμνογραφία або писати гимни) – весь корпус співаних текстів у греко-візантійському обряді, укладений у богослужбові книги, зокрема, Октоїх, Мінея, Тріодь та інші.

Цікаво, що античність настільки глибоко появилася у християнській культурі, що виразні образні паралелі виявляємо навіть з євангельськими свідченнями. Йдеться про один з епізодів прибуття войовниці з племені вольсків у поемі Вергілія «Енеїда» [2]:

Дівчина добре уміла терпіти тяжкі невігоди  
В битвах жорстоких і навіть з вітрами іти в перегони.  
Легко по нивах, над засівом повним, верхом понад зелень  
Бігла, і ніжного колосу в бігу вона не ламала.  
Чи у відкритому морі, ступивши на хвилі високі,  
Вільно по них пролітала і стіп собі в них не мочила  
(Кн. 7, 807–812).

Так і Спаситель ходив по воді, як написано у Євангелії від Матвія (Мтв. 14:25), і ця подібність увиразнює всю глибину, виразність і знаковість античної літератури. Тож разом із християнізацією Русі-України розпочався інтенсивний інтелектуальний розвиток Київської держави. Про це, зокрема, йдеться у праці Івана Франка «Відгуки грецької і латинської літератур в українському письменстві» [14, с. 241].

Постійне перебування в середовищі грецької і латинської літератури, а також добре знання гимнографії привело до формування т.зв. «синкретичної свідомості» українців XVII століття. В ній синтезувалися взаємодоповнюючі компоненти європейської традиції: досвід християнської доктрини та її античні корені [11]. Це виразно проявлялося в чисельних літературних творах барокової доби в Україні і не могло оминути жанр духовної пісні, що виникла на перетині реформаційних впливів Західної Європи та національної обрядової практики.

У текстах духовних пісень зустрічаємо чимало свідчень доброї обізнаності авторів в античній образності та символіці. Серед чисельних поетичних образів часто зустрічаємо символ найвищої частини неба у давньогрецькій міфології – «емпірей», населений богами. Це місце було сповнене вогню і світла, що виявляє етимологія цього слова. З грецької мови воно перекладається як *empuros* – той, що горить, немов золото, сповнене вогню і водночас божественне сяйво [9, 278]. Звідси й часте звертання до цього образу в сакральних текстах, зокрема, виявляємо подібність із пророцтвом Єзекіїля: «Бачив я ніби вогонь та сяйво навколо нього. Як вигляд веселки, що буває в хмарі в дощовий день, такий був вигляд сяйва навколо. Це був вигляд подоби Господньої слави!» (Єз. 1:26–28).

Античні «емпірей» зустрічалися не лише в міфології. Це був окремий світ платонівських ідеальних істин або ідей. Платон вважав, що ця ідеальна істина спочатку існувала в потойбіччі – у світі емпірей, звідки на землю потрапляла «ідея-душа» задля втілення в людині. Проходячи через ріку-забуття Стікс, людина забувала своє минуле і відтоді безуспішно намагається його пригадати. Платонівське вчення про пригадування або теорія анамнезісу (*ἀνάμνησις*) впродовж тисячоліть розвивалася європейськими філософами, тож не випадково образ емпірей так часто зустрічається в літературі, а також у духовній пісні, збереженій у Богогласнику 179/1791 pp. [15]:

«Се бо явно, се бо славно, в емпіру бысть пред лѣти»<sup>2</sup>,  
 «Дѣва Пречистая во горнемъ емпіру»<sup>3</sup>,  
 «Царствія емпірейскаго»<sup>4</sup>,  
 «Господи з емпіру в радость міру, отець сына нам єдина  
 низпослалъ, даровалъ»<sup>5</sup>,  
 «В горнемъ емпіру своему міру, предаєт радость на вѣки»<sup>6</sup>,  
 «Емперь пресвѣтлѣйшій, даде гласъ яснѣйшій»<sup>7</sup>,  
 «Клячу царствія емпірейскаго, Иизбави огня нас геєнскаго»<sup>8</sup>,  
 «Емперь днесъ всѣх насъ посьщаєтъ, От него Гарвѣйлъ вѣщаєтъ»<sup>9</sup>,  
 «На радость міру, Спаса з Емпіру Святаго»<sup>10</sup>,  
 «Свѣт всему міру з горня емпіру предвозвѣщаєтъ проповідаєтъ»<sup>11</sup>  
 «Емпірейская славо, земнородныхъ же главо»<sup>12</sup>,  
 «Прибуди Николає з емпірейска Неба»<sup>13</sup>,  
 «На избавленіє міру, даль сына з емпіру»<sup>14</sup>,  
 «Бысмо в мирѣ во емпірѣ тя непрестанно Маріє Панно с нимѣ  
 хвалили»<sup>15</sup>,  
 «Емпіре весь просвѣтися, внутрь Палато украсися»<sup>16</sup>.

Образ емпірей використовували також і українські поети, зокрема, Леся Українка: *Уночі, у сонних мріях летимо ми геть од світу, хто летить в безодню чорну, Хто в сріблясті емпіреї* [12], а також Василь Стус: *Я там давненько вже не знав про справжні емпіреї, а тут Господь наобіцяв гетьманські привілеї* [9].

Обізнаними були творці духовних піснях і в тонкощах античної лірики. В одній із пісень зустрічаємо перелік руських і європейських інструментів – гусла, арфа, орган, натомість сама прославна пісня Христові визначена як «пеан»:

«Воспой красно в гусли велегласно  
 В арфи предизбранни на то зготованни  
 О отроковицы пойте на цѣвныци  
 Пріємше органи воспойте пеаны Божієму Сыну»<sup>17</sup>.

<sup>2</sup> Рождество Пресвятої Богородиці, с. 198. Ця і подальші цитати знаходяться у текстах Богогласника.

<sup>3</sup> Покров Пресвятої Богородиці, с. 204.

<sup>4</sup> Покров Пресвятої Богородиці, с. 208.

<sup>5</sup> Різдво Христове, с. 61.

<sup>6</sup> Воскресіння Христове, с. 133.

<sup>7</sup> Сходження Святого Духа, с. 150.

<sup>8</sup> Покров Пресвятої Богородиці, с. 208.

<sup>9</sup> Благовіщення, с. 235.

<sup>10</sup> Благовіщення, с. 235.

<sup>11</sup> Різдво Івана Хрестителя, с. 484.

<sup>12</sup> Благовіщення, с. 237.

<sup>13</sup> Св. Миколаю, с. 434.

<sup>14</sup> Пісні при різних потребах, с. 545.

<sup>15</sup> Успення, с. 255.

<sup>16</sup> Успення, с. 255.

<sup>17</sup> Воскресіння Христове, с. 128.

Пеанами (παῖνον, παῖνν або παῖών) називали давньогрецькі хорві пісні-молитви, що виникли як прославні гимни на честь Аполлона, бога-цілителя, який сам інколи називався Пеаном. Прикметно, що давньогрецькі пеани виконувалися під інструментальний супровід кифари, формінкса чи ліри. Відтак це пояснює використання терміну «пеан» поруч з інструментальними інструментами, характерними для доби написання української духовної пісні. Цікавим також є використання в тексті духовних пісень грецького західного вітру Зефіру, що добре римувалося з попереднім словом.

«Лїйте води во вся роди, шумѣть рѣки во вся вѣки  
Птицы, звѣри и зефѣри»<sup>18</sup>

Античність проявляється у різних образах – «сенатах» чи «сиренах»: «От всѣхъ странъ снидѣтся сенаты...морскія сирени свѣй гласъ отмѣните»<sup>19</sup>, а також в іменах важливих історичних постатей:

«Бысть древле славный Менандеръ  
И Кодросъ, и Александръ»<sup>20</sup>

Цікаво, що давньогрецький Менандр (Μένανδρος, 342–293/291) – найвидатніший представник нової античної комедії, який надихнув Мольєра (Molière, 1622–1673) на створення «Відлюдника», а також знаменитий Александр Македонський (Αλέξανδρος Γ' ο Μακεδών; 356–323) були сучасниками. Натомість Кодрос (Κόδρος, 1089–1068) був останнім царем Аттики, який пожертвував собою заради порятунку Афін від нападу дорійців. Цікаво, що імена трьох визначних античних постатей вживаються в тематичній пісні про суєту світу і поруч з ними згадується старозавітній Лазар. Це ще раз підкреслює цілісність сприйняття християнських текстів та греко-еллінського світу.

Подібно в духовній пісні пам'яті св. Йоана Златоустого вказані імена його вчителів Ливанія та Андрагатія, що виявляє добру обізнаність творців духовної пісні у життєписі визначного християнського оратора і мислителя:

«Быстрѣйшаго бо достиже ума,  
неже мудрець Ливаніе,  
и неже Андрагатіе, Златоустій»<sup>21</sup>.

Учителі юного Йоана навчали його еллінської премудрості і ввійшли в історію як відомий оратор Ливаній Софіст і Андрагатій Філософ, проте, як підкреслює творець пісні, св. Йоан Златоустий перевершує своїх наставників.

Саме красномовство або риторика вважалася особливим вмінням греко-римського світу, а відтак і греко-візантійського. Поширенню та утвердженню риторичного стилю суттєво сприяла підтримка світської освіти у Візантійській імперії, зокрема, у 425 р. за наказом імператора Феодосія в Константинополі був відкритий університет, який зазнав розквіту в IX ст. У цьому закладі до викладання граматики, риторики та філософії залучалися найосвіченіші люди. Тож поетична майстерність

<sup>18</sup> Пісні молитвенні до Пресвятої Богородиці, с. 333.

<sup>19</sup> Благовіщення, с. 240.

<sup>20</sup> Пісня про суєту світу, с. 510.

<sup>21</sup> Св. Йоана Златоустого, с. 399.



античності, як і римських класиків впливала на структуру християнської гимнографії [8, с. 299], в текстах якої риторями часто величали святих та апостолів:

«Красными твоими оученїи, просвѣщаєши яко риторъ честную Церковь», тропарь 6-ї пісні канону апостало Луки.

«Риторъ огнедуховенный, боговѣщанная цѣвница», тропарь 3-ї пісні канону Григорія Богослова.

«Риторов слова восхвалим пѣсенными гласы», стихира на Господи возвах Трьох Святителів.

«Паче мудрих предмудрїйшїй: и риторовъ превисочайшїй, истинних догмат поборниче», стихира на стиховні св. Йоана Златоуста.

Ця характеристика збереглася і в духовних піснях, зокрема, ритором величають апостола Івана Богослова: «Риторъ и Богословъ Ученикъ другъ Христовъ любимѣйшїй»<sup>22</sup>.

Не оминули греко-римські божества й форми звеличення Пресвятої Діви, яку неодноразово величають «Діаною» (Артемїда). В античності ця вічноцнотлива богиня полювання і жіночності вважалася також покровителькою породіль і немовлят, що ймовірно і спонукало творців духовних пісень до співставлення її з Богородицею:

«Радуйся Панно, Свята Діанно»<sup>23</sup>.

«О Діанно всѣхъ краснѣйша»<sup>24</sup>.

В Рїздвяній пісні використовується доцїльне, на думку автора, протиставлення Пресвятої Богородици римській Діанї, зразком зображення якої стала Артемїда Ефеська. Храм Артемїди в Ефесї визнаний одним із семи чудес свїту, відтак народження Христа стало символїчним падїнням язичництва і перемогою християнства:

«Гди Сына породила Панна,  
Падаєть в Єфесѣ Діанна»<sup>25</sup>

Цїкаво, що образ «Діани» також використовується у прославї св. мученици Параскеви:

«Земныхъ краснѣйша Діанна  
Параскевою названна»<sup>26</sup>

Це означає, що творци духовних пісень вільно поводитися з античними образами і використовували їх асоціативно до відповідности сюжету.

Одним із знакових символів античності був «Рїг достатку», яким, згїдно мїфологїї, коза Амальтея вигодувала молоком верховного бога Зевса. Відтоді рїг став частим атрибутом богів, зокрема, Ейрени, Плутоса, Фортуни, Геї, Деметри, а також уславленого героя Геракла. Цей образ використовується в «Енеїді» Вергїлія:

Ти впливаєш, від мене навїк тобі, боже рогатий,  
Будуть хвала і дарунки, царю усїх рїк гесперїйських (Книга 8: 76–77).

<sup>22</sup> Воздвиження, с. 171.

<sup>23</sup> Благовїшення, с. 236.

<sup>24</sup> Успення Пресвятої Богородици, с. 253.

<sup>25</sup> Рїздво Христове, с. 51.

<sup>26</sup> Мученици Параскеви, с. 380.

Ріг, як символ слави і багатства, переконував своєю виразовістю, звідси його популярність в язичництві – згадаймо «рогаті» шоломи вікінгів, а також і в християнській гимнографії.

Образ «піднесеного рогу» як символу слави і могутності часто зустрічається у літургійних текстах. Так, до Богородиці звертаються у стиховній стихирі на Успення з проханням укріпити християн:

«Тѣмже и мы память твою празднующе, вопіємъ ти, Препѣтая:  
христiанскiй рогъ вознеси, и спаси души наша».

Піднесений ріг ототожнюється з піднесеним хрестом у Великому славословії свята Воздвиження Честного Креста:

«Четверочастному воздвизаему твоему кресту, христе боже нашъ,  
и рогъ вѣрныхъ христiанъ совозносится»

Подібних прикладів із піднесення «рогу» в сакральній гимнографії є багато, відтак знаходимо його і в духовній пісні:

«Се наш рогъ вознесль Богъ, очищаєть и спасаєть явленно»<sup>27</sup>  
«Іерусалимъ удивляется, Христiанскiй рогъ возвышается»<sup>28</sup>  
«Да вознесетъ горѣ твой рогъ»<sup>29</sup>  
«И вознесетъ рогъ людей своихъ»<sup>30</sup>  
«Вознесы рогъ правовѣрныхъ христiанъ»<sup>31</sup>

Поруч із символікою піднімання рогу, використовувалось також і його опускання як знаку пошани і покори, що також зустрічаємо в текстах духовних пісень:

«Смири враговъ роги, рабомъ ти подь ноги»<sup>32</sup>  
«Смири невѣрныхъ роги, подь святыя ти ноги»<sup>33</sup>  
«Склонимся под ея ноги, да сотреть и согнетъ противныхъ роги»<sup>34</sup>

Подібний термін використав український філософ і богослов Кирило Транквіліон Ставровецький, визнаючи зверхність богослов'я над філософією: «И филозоф разумом острiйшiй мусит гордой думы роги схилити» [13, с. 70].

До цього ж образу звернулися Львівські братчики при написанні привітальної драматургічної сценки на честь архієпископа Михайла Рогози «Просфоними» [7, с. 54]:

«Єдинаго тя, отче, от апостол честна избра бог,  
Святителя нищелюбезна, да поднесши их рог»

Це ще раз підкреслює спільний для літератури і духовного середовища лексичний словник у XVI–XVIII століттях. Ймовірно, що це вплинуло також на проникнення культових елементів латинського обряду у тексти українських духовних пісень, зокрема, сакраменти – причастя, Киріє елейсон – Господи помилуй:

<sup>27</sup> Богоявлення, с. 67.

<sup>28</sup> Воскресіння Христове, с. 119.

<sup>29</sup> Сходження Святого Духа, с. 154.

<sup>30</sup> Пісня паломницька, с. 182.

<sup>31</sup> Пресвятій Богородиці Чудотворній в Граді Тиврові, с. 316.

<sup>32</sup> Пресвятій Діві Богородиці Пресвятій, с. 323.

<sup>33</sup> Пісня молитвенна Пресвятій Богородиці, с. 334.

<sup>34</sup> Положення Ризи Пресв Богородиці, с. 250.

«Та сохрани насъ от наглої смерти,  
без сакраментовъ не дасть умерти»<sup>35</sup>

«Без боязні сакрамента дѣйствоваше вездѣ»<sup>36</sup>

«Христось Господь воскресє Смерть для смерти принесє  
Киріє, киріє, киріє елейсон»<sup>37</sup>

Добра освіченість творців духовних пісень виявляється не лише завдяки запозиченню античної образності, але й наслідуванню поетичних форм. Заснування братських шкіл та академій із пріоритетом класичної освіти розглядалася передовсім як засіб для виховання кваліфікованих речників власної віри й концепції громадянства, активних учасників життя церкви й держави [8, с. 180]. Відтак в центрі освітніх програм було мистецтво риторики й поезики, що підтверджується збереженням лекційних трактатів та посібників, зокрема Миколи Довгалевського «Сад поетичний», Павла Конючкєвича «Правила правилам душ Аполлона, тобто структура поезії», Інокентія Гізєля «Мир з Богом чоловіку», Йоаникія Галятовського «Наука, або Спосіб зложення казання», Стефана Яворського «Риторична рука», Феофана Прокоповича «Про риторичне мистецтво» тощо. Ймовірно, що добре знання античної літератури відобразилися також і на прикладі форми духовних пісень, окремі з яких виявляють виразні співпадіння з давньогрецькою метрикою.

Так, однією з найдавніших античних строф є т.зв. «сапфічна строфа», запроваджена давньогрецькою поетесою Сапфо (625–570 до н.е.) і складається з трьох одинадцятискладників та адонія у четвертому рядку. Один із найвідоміших віршів Сапфо «Наче Бог щасливим» докладно проаналізований в окремому збірнику «Сапфо» [6]:

Наче Бог щасливим мені здається муж оцей,  
що сівши напроти тебе,  
сміх принадний твій, чарівливий голос  
з уст твоїх ловить.

Гляну я – і серце моє то стихне,  
то заб'ється так, що тамує віддих,  
трачу мови дар, на губах розкритих  
слово німіє<sup>38</sup>.

Навидовиж подібна метрика використовується в духовній пісні на Богоявлення Христове<sup>39</sup>:

Вонми Небо, земле играй славно,  
Прійде креститися Господь явно,  
Прійми Йордань, Крести Іоан  
Владика всѣхъ.

<sup>35</sup> Мучениці Варвари, с. 404.

<sup>36</sup> Пісні Чудотворній Почаївській Богородиці, с. 287.

<sup>37</sup> Воскресіння Христове, с. 134.

<sup>38</sup> Сапфо / переклад Андрій Содомора // Catullus versus Sappho : збірник статей. Львів : Літопис, 2005, с. 182.

<sup>39</sup> Богоявлення Господнє, с. 63.

Струя водъ текущи кипяше днесь,  
Трепещеть Креститель тѣлесемъ весь,  
Немогий возвести руку и вознести  
на Владыку.

Но Творецъ превѣчный се вѣщаетъ  
Крести мя, тако бо подобаеть:  
Не смію Владыко, Имя ти велико  
Страшаеть мя.

А по томъ коснется верху главы,  
Сокруши воскорѣ вся державы,  
И спали водою, силою крестною  
Враговъ темныхъ.

Се Агнецъ вопія стоить прямо  
Иже всего міра взятъ на ramo  
Грѣхи омываеть и главы стыраеть  
Зміевія.

Во видѣ голуба Духъ сходаще,  
Надъ главою его выспрѣ паряше,  
Небеса разводить, и отчій снизходитъ  
Гласъ до Сына.

Сей сынъ мой возлюбленъ, послушайте,  
В немъ же благоволихъ, вси внимайте,  
Иже вамъ готуеть Царство, и даруеть  
Вѣрующимъ.



Пѣснь 7. На Богоявленіе Господне. 25.

Вон ми не ко, зе має и грай сла вни,  
Пріде ксе сті ти са Го сподь іа вни,  
В. Прі ма і оу да нь, ксе сті і  
ш ан не вла ді ко бѣ хъ.

Струя водъ текущи кипяше днесь,  
Трепещеть Креститель тѣлесемъ весь,  
Немогий возвести руку, и вознести  
на Владыку.

Но Творецъ превѣчный се вѣщаетъ,  
Крести мя, тако бо подобаеть:

Г. Н.

Варто відзначити особливий ритм мелодики цієї пісні, що завдяки чіткій тридольності вповні відповідає вальсовій пульсації.

Вон-ми не-бо, зе-мле и-грай сла-вно,  
Трій-де кре-сти-ти-ся Го-споди я-вно,  
Трій-ми ї-ор-да-не кре-сти ї-о-ан-не  
Вла-ди-ку всѣх

Подібний вплив європейської світської культури підкреслює Ольга Зосім, відзначаючи проникнення танцювальних ритмо-формул і на східнослов'янські землі. Так, ритміка італійської бергамаски спостерігається у колядці “Шедше тріє цари” та світській пісні “Щиголь тугу має”, ритм мазурки – у пісні “Нова радість стала”; типові барокові каданси з затриманням у пісні Дмитрія Ростовського “Взирає с прильжанієм” [4, с. 54]. Відтак проявлення вальсової ритміки в духовній пісні «Вонми небо» також свідчить, що східнослов'янська духовна пісня XVII ст. органічно увібрала в себе засоби музичної виразності та форми, поширені у Західній Європі.

Цей приклад підкреслює добру освіченість творців духовних пісень, що дозволило їм поєднати поетичний спадок античної літератури і тогочасний танцювальний матеріал. Це також засвідчило творчий потенціал і свободу авторів духовних пісень. Зокрема, завдяки новому мистецькому жанру промовиста образність і метрика античності природньо втілилась у жанрі духовної пісні, що активно поширювалась у християнському європейському просторі. Це достойно вписало українську культуру у світ барокової багатогранності і надало нового дихання розвитку музичного мистецтва.

**Natalia Syrotynska. Ancient poetics in the texts of the Ukrainian spiritual songs of the XVII–XVIII centuries.**

*The article examines the connection between ancient poetics and texts of the ukrainian sacred songs of the XVII–XVIII centuries. Ancient images and symbols were discovered, which emphasizes the education of the creators of the genre of sacred songs. Ancient literature was the basis of the education in Brotherhood schools and Academies in Ukraine of the XVI–XVIII centuries. The lexical dictionary of the ancient poetics was common to all literary genres. It was an important part of the sacred monody songs of the Ukrainian Church. Therefore, the creators of the spiritual song were well versed in this material and used it in their works. This embellished spiritual texts and connected Ukrainian sacred culture to the world of baroque diversity.*

**Key words:** sacred songs, ancient poetics, genre, sacred monody, ancient images and symbols.

### Література

1. Антологія пізньої римської поезії / переклад Андрій Содомора, упорядник Маркіян Домбровський. Львів: Піраміда 2011. 296 с.
2. Вергілій. Енеїда / переклад з латини М. Білик. Київ, 1972.
3. Ісаєвич Я. «Lycaeum trilingue». Концепція тримовної школи у Європі в XVI ст. // Ісаєвич Я. Україна давня і нова: Народ, релігія, культура. Львів 1996. С. 308–318.
4. Зосім О. Західноєвропейська духовна пісня на східнослов'янських землях у XVII–XIX століттях. Київ, 2009. 204 с.
5. Сафо / переклад Андрій Содомора. Львів: 2005. 137 с.
6. Сафо: Соло триває... Нові голоси. Збірник статей на пошану Соломії Павличко / Упор. Олена Галета, Євген Гулевич (Центр гуманітарних досліджень Львівського національного університету ім. Івана Франка). Львів, 2005. 320 с.
7. Сиротинська Н. «Просфонима» Львівського братства та її прочитання в контексті сакральної гімнографії // *Просфонима* : текст і контекст, ЛНУ ім. Франка. Львів: Свічадо, 2013. Вип. 4. С. 52–65.
8. Сиротинська Н. Перло багатоцінне: музично-поетичний світ богородичної гімнографії. Монографія. Львів: Видавець Тетюк Т. В. 2014. 334 с.
9. Соколов М. Принцип Рая. Москва, 2011. 704 С.
10. Стус В. Покинув я гнилий підвал... <https://ukrlit.net/making1/refze.html>
11. Трофимук М. Неолатиністича проблематика у творах Франка, 2016 [https://www.medievalist.org.ua/2016/07/blog-post\\_21.html](https://www.medievalist.org.ua/2016/07/blog-post_21.html)
12. Українка Л. Часто кажуть ясні зорі / Л. Українка. Зібрання творів у 12 томах. Київ, 1975. Т. 1. С. 256.
13. Ушкалов Л. Філологія – служниця богослів'я // Ушкалов Л. Від бароко до постмодернізму. Київ, 2011. С. 69–84.
14. Франко І. Відгуки грецької і латинської літератур в українському письменстві // І. Франко. Зібрання творів у 50 томах, т. 30. Київ: Наукова думка 1981. С. 240–252.
15. Bogoglasnik. Pesni blagogovejnyja (1790/1791) Eine Sammlung geistlicher Lieder aus der Ukraine. Herausgegeben von Hans Rothe in Zusammenarbeit mit Jurij Medvedyk. Band 2: Der Bohohlasnyk von Pocajiv. Das erste gedruckte ukrainische Liederbuch mit geistlichen Liedern aus dem 17. und 18. Jahrhundert. Bohlau verlag Köln-Weimar-Wien, 2016. S. 267-371.
16. Schevchenko I. The Palaeologan Renaissance. Renaissance before the Renaissance: Cultural Revivals of the late Antiquity and the Middle Ages. Ed. Treatgold. Stanford 1984. P. 144–223.

### Reference

1. An anthology of late Roman poetry. (2011). Transl. By Andriy Sodomora, Lviv: Piramida. [in Ukrainian].
2. Virgil, Aeneida[1972]. Transl. By Myroslav Bilyk. Kyiv [in Ukrainian].
3. Isajevych, Ya. (1996). «Lycaeum trilingue». The concept of a trilingual school in Europe in the 16th century. Ancient and new Ukraine: People, religion, culture. Lviv. 308–318. [in Ukrainian].
4. Zosim, O. (2009). Western European spiritual song in the East Slavic lands in the 17th–19th centuries. Kyiv. [in Ukrainian].
5. Sapho, (2005). Transl. By Andriy Sodomora, Lviv: Piramida. [in Ukrainian].
6. Sapho: Solo Continues... (2005). A collection of articles in honor of Solomia Pavlychko. Ed. Olena Haleta, Yevhen Halevych. Lviv. [in Ukrainian].

7. Syrotynska, N. (2013). "Prosphonyma" of the Lviv brotherhood and its reading in the context of sacred hymnography. *Prosphoneme: text and context*. Lviv. Vol. 4. 52–65. [in Ukrainian]
8. Syrotynska, N. (2014). «Perlo mnohotsinne»: the musical and poetic world of the Theotokia's hymnography. *Monography*. Lviv. [in Ukrainian]
9. Sokolov, M. (2011). *The principle of Paradise*. Moskva. [in Russian]
10. Stus, V. I left the rotten basement ... <https://ukrlit.net/making1/refze.html> [in Ukrainian].
11. Trofymuk, M. (2016). Neo-Latinism is a problematic in Franko's works. [https://www.medievist.org.ua/2016/07/blog-post\\_21.html](https://www.medievist.org.ua/2016/07/blog-post_21.html) [in Ukrainian].
12. Ukrajinka, L. (1975). They often say bright stars. *Kyiv*. T. 12 [in Ukrainian].
13. Ushkalov, L. (2011). Philology is the servant of theology. From baroque to postmodernism. *Kyiv*. 69–84. [in Ukrainian].
14. Franko, I. (1981). Reviews of Greek and Latin literature in Ukrainian literature. *Kyiv*. T. 30. 240–252. [in Ukrainian].
15. Bogoglasnik. *Pesni blagogovejnyja (1790/1791) Eine Sammlung geistlicher Lieder aus der Ukraine*. Herausgegeben von Hans Rothe in Zusammenarbeit mit Jurij Medvedyk. Band 2: *Der Bohohlasnyk von Pocajiv. Das erste gedruckte ukrainische Liederbuch mit geistlichen Liedern aus dem 17. und 18. Jahrhundert*. Bohlau verlag Köln-Weimar-Wien, 2016. S. 267-371. [in German].
16. Schevchenko I. *The Palaeologan Renaissance. Renaissance before the Renaissance: Cultural Revivals of the late Antiquity and the Middle Ages*. Ed. Treatgold. Stanford 1984. P. 144–223. [in English].



Марія Качмар

ORCID ID: 0000-0001-6276-9366

## МУЗИКА В «БОЖЕСТВЕННІЙ КОМЕДІЇ» ДАНТЕ : до 700-ліття пам'яті

У статті розглядається відомий літературно-мистецький твір поета епохи Відродження Данте Аліг'єрі "Божественна комедія". У Комедії особливе місце займає музичний зміст, який збагачує літературні образи потойбічного світу. Багато праць західних дослідників звертають увагу на "філософію музики" дантового твору. Розглянуто думки різних науковців, які виділяють такі музичні послання: пісні та музичні інструменти, літургійні співані тексти та псалми, наявність одноголосного і багатоголосного звучання, відображення боецієвої тріади: *musica mundana, humana, instrumentalis* та припущення щодо передання власного бачення поетом тогочасного розвитку музики. Цікавий матеріал доповнено цитатами в українському перекладі Максима Стріхи, в якому збережено поетику мовнозвукових засобів, якими намагався Данте зобразити свої видіння.

**Ключові слова:** Данте, Божественна комедія, музика, Відродження, псалми, гимни.

«Батько італійської літератури» впродовж 700 років надихає своєю творчістю митців літератури, малярства, богослов'я, музики. Відомий твір **Божественна комедія** запрошує роздумувати над цікавими і вічними темами у мистецтві: паломництва, подорожі в потойбіччя, вигнання, любові і смерті, високого кохання і пристрасті, пошуку, приреченості, образів мандрівника, автобіографічність – і цей список можна продовжувати. У наш час цей твір перекладений різними мовами, і українською зокрема, тому, для цитування фрагментів тексту Комедії використовується переклад М. Стріхи<sup>1</sup>.

Мелодійність Дантової поезії, як і музика в Комедії, захоплює як читатів, так і сучасних дослідників, таких як: Крістіна Асте<sup>2</sup>, Кевін Бровнлі<sup>3</sup>, Джесі А. Карвер<sup>4</sup>, Франческо Чіабаттоні<sup>5</sup>, Ніно Піротта<sup>6</sup>, Маргарита Бент<sup>7</sup>, Джузеппе Мазотта<sup>8</sup>, Мімі

<sup>1</sup> Одним із сучасних перекладачів є Максим Стріха, дослідник дантової поезії, що зібрав твори українських письменників та поетів, які зверталися до тем Данте: Пантелеймона Куліша, Івана Котляревського, Тараса Шевченка, Івана Франка, Лесі Українки та інших. URL: <http://poetyka.uazone.net/default/pages.phtml?place=strikha&page=peklo01&alist=skip>. Видання у трьох томах, Львів: Астролябія, 2019.

<sup>2</sup> Aste K. Music as Mirror: Dante's Treatment of Music in the Divine Comedy. *Elements*, Vol. 4/2, 2008. P. 64–73.

<sup>3</sup> Brownlee K. Music And The Act Of Song In Dante's 'Purgatorio' And 'Paradiso'. *Bibliotheca Dantesca: Journal of Dante Studies*. Vol. 1, 2018. P. 233–244. URL: <https://repository.upenn.edu/bibdant/voll/iss1/13>

<sup>4</sup> Carver J. Musical Interpretation of Dante Alighieri's Divina Commedia. Graves, 2013. 137 p.

<sup>5</sup> Ciabattoni F. Dante's Journey to Polyphony. Toronto: Toronto Press, 2010. 240 p.

<sup>6</sup> Pirrotta N. Dante Musicus: Gothicism, Scholasticism, and Music. *Speculum* 43. 2, 1968. P. 245–257.

<sup>7</sup> Bent M. Songs without music in Dante's De vulgari eloquentia: cantio and related terms. *Et facciam dolzi canti*. Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno. Ed. Bianca Maria Antolini, Teresa M. Gialdroni, Annunziato Pugliese. Lucca: LIM– Libreria Italiana Musicale, 2004. Vol. I. P. 161–181.

<sup>8</sup> Mazzotta G. Dante in Translation. Yale Online lectures, 2008. URL: <http://oyc.yale.edu/italian-language-and-literature/ital-310>



Стільман<sup>9</sup>, П'єрлуїджі Петробеллі<sup>10</sup>, Льобке Спренклінг<sup>11</sup> та ін. Поширеною також Дантова тема є у творчості композиторів–романтиків: Ференца Ліста, Фридерика Шопена, Петра Чайковського, Гаетано Доницетті, Ріхарда Вагнера<sup>12</sup>, та й зрештою і музикантів інших епох: Францеско Ландіні, Паоло да Фіренце, Лоренцо Мазіні, Луки Маренціо, Клавдіо Монтеверді, Вінченцо Галілей, Торквато Тассо, Якопо Пері та інших<sup>13</sup>. Особливо виділяється опера «Орфей» Клавдіо Монтеверді, в якій, окрім тематичних зв'язків (подорож у царство мертвих, спілкування з музикою, зустріч із коханою), передаються ще й музично-теоретичні ідеї<sup>14</sup>.

Поет, політичний діяч, поціновувач музичного мистецтва Данте Аліг'єрі (1265–1321), навчався у Болонському університеті, цікавився творами античності й творчістю Вергілія, поезією трубадурів, а також сам «дуже любив грати і співати в молодості, і був другом для всіх, хто на той час відзначався співом, часто відвідував їхню компанію, граючи... в юності, захоплено він складав багато текстів, які потім прикрашалися майстерними мелодіями»<sup>15</sup>. Рідне місто Флоренція звісно не було остронь музичного життя Європи, до того ж, стало колыскою для стилю *Ars nova*. Вивчення музики, власний досвід музикування митця перенеслися з практичної сфери в теоретичний вимір і відобразилися у Дантовій творчості як «власній філософії музики». Тема впливу музики була актуальною: від античності, з впливом на мораль у суспільстві (Арістотель та інші) передалася до середньовіччя, зі служінням музики церкві (Августина і Кассіодора); у ренесансній ж епоху музика служила мистецтву. Данте розкриває її через «фон» слухових алюзій, здатних сприяти спогляданню і натхненню.

Паломництво головного героя супроводжується баченням людської діяльності: співати, грати і танцювати, що відображається різними способами через Боецієву модель: *musica mundana*, *musica humana* та *musica instrumentalis*. У Комедії «трубадурська пісня – це світська *musica instrumentalis*, де тіні співають гимни, в Чистилищі, щоб ... досягти *musica humana* і небесної «гармонії» Раю, яка спрямовується до *musica mundana*, музики сфер»<sup>16</sup>. Ще до появи Комедії, у теоретичному творі **La Vita Nuova** (1294) Данте звертає на це увагу. За підрахунками дослідників, текст Комедії містить 146 посилань на музику: двадцять дев'ять в Пеклі, п'ятдесят дев'ять в Чистилищі, і п'ятдесят сім у Раю. Серед гимнів відомі: *Regina Coelis*, *Gloria*,

<sup>9</sup> Stillman M. The Music of Dante's Purgatorio. *Hortulus: the Online Graduate Journal of Medieval Studies*. Vol.1, No.1, 2005. P. 25–37.

<sup>10</sup> Petrobelli P. On Dante and Italian Music: Three Moments. *Cambridge Opera Journal* 2, no. 3. 1990. P. 219–249.

<sup>11</sup> Sprekeling L. The Sonorous World Of Dante's Commedia: A Study Of All Musical References in Inferno, Purgatory and Paradise. Thesis 2016. 80 p.

<sup>12</sup> Шушкова О.М. Данте и музыка композиторов XIX века: некоторые параллели. *Вестник КемГУКИ*. 2019, № 46. С. 24–32.

<sup>13</sup> Carver J. Musical Interpretation...

<sup>14</sup> Chapman J. From Dante's La Commedia to Monteverdi's L'Orfeo via Boethian musica. Ciabattone F. Review of the conference Dante and Music. *Dante e l'arte*. № 2. University of Pennsylvania, Philadelphia, 2015. P. 294.

<sup>15</sup> Aste K. Music as Mirror..., с. 67, згадується фрагмент із біографії поета, авторства Джованні Боккаччо.

<sup>16</sup> Там само, с. 67.

*Sanctus, Miserere, Agnus Dei, Te Deum Laudamus, In Exitu Israel.* У тексті Чистилища та Раю включено близько сорока цитат зі співаних священних текстів (з Біблії, літургії, гімнів, канону тощо). У творі використовуються такі словесні форми: «співати» (*cantare*) шістдесят один раз у різному часі; форми «пісня» або «співець» (включаючи *canto, canzone, cantica, and canto*) п'ятдесят три рази; *note* – п'ятнадцять; «мелодія» (*melodia, melode*) – сім разів; «гимн» (*inno*) – шість разів; «псалм» (*salmo*) – чотири рази. Згадуються різні музичні інструменти: барабани, валторни, труби, арфи, кіфари та лютні. Є багатоголосні хори і танці<sup>17</sup>.

На думку М. Бент, Дантова «музика» не є звичною у нашому розумінні: «Музика, як розуміє її Данте, складається з внутрішніх зв'язків, сприймається розумом і потенційно може передаватися до розуму іншої людини через відчуття слуху, але не обов'язково реалізовуватися у звуці»<sup>18</sup>. Без сумніву, поет користується мовою музики, хоча, як зазначають дослідники, ця мова не завжди є досяжною людині (окремі пісні Пекла чи Раю). А щоб осягнути, про що саме говорить поет, потрібно вивчати детально середньовічні визначення музичних термінів, і навіть звернутися до праці Данте **De Vulgari Eloquentia**, де поет згадує такі поетичні форми, як канцона, балата та сонет, додавши «й інші»<sup>19</sup>. Виникає питання щодо «поліфонічності» звучання у творі Данте. Ф. Чіабаттоні та М. Стільман визначають форму *одноголосся* для Чистилища і *поліфонію* для Раю: «тут, у Чистилищі, немає ні часу, ні місця для радісного святкування; всі музичні зусилля спрямовані на очищення гріхів і відновлення мертвої музики пекла»<sup>20</sup>. Однак, розглядати Комедію як відгомін тогочасної музичної практики слід дуже обережно, незважаючи на те, що її автор «вправно грав, komponував на зустрічах аристократів та інтелектуалів», – додає Л. Спренкелінг<sup>21</sup>.

Три частини: *Inferno, Purgatory* і *Paradiso* розкривають перед читачем ідею звучання Всесвіту. Данте веде дійових осіб і через музику, поєднуючи з духовним прагненням – досягти зовнішнього вираження внутрішнього блаженства, музики Раю, як ідеальної форми вираження божої любові.

**I. Inferno.** У Пеклі душі найдалше перебувають від Бога, від духовного центру. Поєднання вічної замкнутості і відсутності гармонії відображено у назві *Inferno cattivo sogo* («дрібний хор»), яке ще отримало визначення як «антимузики»<sup>22</sup>:

Там зойків, стогонів, ридань, докорів,  
була беззоряна темнота повна,  
І плачем я з жалю не раз їм вторив  
(Пекло III, 22–24).

Немузичні пародії, «какофонічна» природа музичного безладу є відображенням і самих грішних душ, і їх покарання. Їм відмовлено у музиці в будь-якій формі,

<sup>17</sup> Brownlee K. *Music and The Act...*, p. 234.

<sup>18</sup> Bent M. *Songs without music...*, p. 180.

<sup>19</sup> Bent M. *Songs without music...*, p. 169.

<sup>20</sup> Ciabattoni F. *Dante's Journey...*, p. 93; Stillman M. *The Music of Dante's...*, p. 34.

<sup>21</sup> Sprenkeling L. *The Sonorous World...*, p. 7.

<sup>22</sup> Цей термін «антимузика» вводить Е. Сангвінеті (1930–2010), підкреслюючи негативні емоції, крик і агресивну поведінку, що приглушують відчуття прекрасного.

бо воля і розум спотворені<sup>23</sup>. Замість пісні лунають крики і зітхання, сам паломник плаче від безвиході звучань, що несуть хаос, безпорядок:

У різних мовах туга неггамовна,  
Слова скорботи, викрики скажені  
І скарга, то хрипка, то дзвінкомовна  
(Ш, 25–27).

У цьому шумі немає нічого людського, на устах пілігрима зринають запитальні слова, і благання:

А я : Учителю, чому нестяма  
Така в кружинні сеї круговерті?  
(Ш, 42–44).

Вергілій натякає на спотворену людяність і відчуженість Пекла<sup>24</sup>. Поет створює й інструментальну метафору: спотворене водяною тіло Майстра Адама, вивернене «у формі лютні», видає звук барабана при ударі в живіт, тобто фальшиве звучання (XXX)<sup>25</sup>. До цього ж додається ритмічне цоканням зубів зрадників. Як не згадати євангельський текст про «плач і скрегіт зубів» (Матвія 8:12)? Час від часу виринає фраза «Чому?»:

Чом завдаєш уразу?  
Злам почорнів, немовби в крок мокнувся,  
І знов прорік: Чом піддаєш загадкам?  
(XIII.33–35)

Неможливість зрозуміти мову душ, через ваду їх вимови (нагадує Д. Мазотті), епізод з Вавилонською вежею, чи навіть анаграму «Елі, Елі, лама Сабахтані» («Боже мій, Боже мій, чому ти мене покинув?»)<sup>26</sup>. У глибинах Пекла є тиша, наповненна зітханням чаклунів, лицемірів, їх ходю у «тихий» ектенії «задом наперед»: пародія в тому, що ектенії співаються всім храмом, а тут вони німі. Навіть якщо й виринає якась «нота», то вона неприсмна для слуху:

А той зробив сурму зі свого заду.  
(XXI.139)

Як і плач, що перепоვნює звучання побаченого:

Ридання мучнів тужні і зловісні...  
Повільно і з плачами, і здавалосьь,  
Немов літанію вони співали  
(XX.7–9)

І щоб передати все це, потрібні:  
Жорсткі й рипучі рими

<sup>23</sup> Sprenkeling L. *The Sonorous World...*, p. 10.

<sup>24</sup> Pirrotta N. *Dante Musicus...*, p. 253.

<sup>25</sup> Sprenkeling L. *The Sonorous World...*, p. 18.

<sup>26</sup> Mazzotta G. *Dante in Translation...*, Chapter 3. [URL: <http://oyc.yale.edu/italian-language-and-literature/ital-310>].

(XXXI.1)

Отже, покаранням для душ проявляється не тільки у відсутності Бога, абсолютною самотністю, болем, але й неможливістю створювати музику, натомість слухати дисгармонію вічно хаотичних і неприсмних звуків. Сцена пекла нагадує просторі полотна у малярстві із зображенням Страшного суду<sup>27</sup>.

II. **Purgatory**. Переміщення до сфери Чистилища, зразу ж відображає зміну звукової атмосфери:

Тут хід до кола позначали співи

(Чистилище XII, 114).

Крик з невблаганністю змінює надія тих, які можуть підноситися молитвою і пісню від свого покарання. Через пісню (*musica humana*) «відновлюється поєднання з Богом: заспокоєння, поклоніння, і навчання»<sup>28</sup>. Псалом *In exitu Israel de Aegypto* (Коли Ізраїль вийшов з Єгипту)<sup>29</sup>, із псалма 113, співають сто душ унісонно (II.47), немов символізуючи їх перехід до іншого життя. Серед псалмів текстів Чистилища: 30, 50, 79, 91, 93, 118. Способи їх виконання нагадують М. Стільман виконання лауди, побожної пісні, яка виникла в Італії<sup>30</sup>: «в ту епоху, антифонний і респонсоріальний стилі псалмодії буди більш поширені, ніж «пряма» псалмодія», – пише дослідниця, і навіть, вбачає у цьому ідею розвитку виконавських стилів, що пізнається паломником під час «духовної подорожі»<sup>31</sup>. Антифонний стиль описується у піснях V і XXXIII:

I Miserere спів звучав луною (V.26).

Deus venerunt gentes – то чотири,

То три жони по черзі із плачами

Співати почали рядки з Псалтиру

(XXXIII.1–3).

Респонсорний стиль звучить у Долині правителів:

Співаючи ранкові сі години

Вони власляли в радості, й високо

Підспівували їм дерев вершини, –

Так у гіллі мелодія широка

(XVIII, 17)

Є душі, які чекають у «залі очікування», де звучать гимни *Salve Regina*, що описують «вигнаних дітей Єви» у «Долині сліз»<sup>32</sup>:

<sup>27</sup> Зокрема, на власні очі вдалося вдивлятися в полотнище XVI ст. (з Малої Горожанки) в Олеському замку. Як і спадає на думку фрагмент із Довженкової «Зачарованої Десни», який літературно змальовує ці образи (подано в додатку).

<sup>28</sup> Aste K. *Music as Mirror...*, p. 70

<sup>29</sup> Який перегукується з темою перших пісень Канону з Октоїха, як Каноні заупокійної служби *Як по суші пройшов Ізраїль*.

<sup>30</sup> Виконували її різні мирянські братства, відомі як *laudesi*, заохочувані нижчими орденами.

<sup>31</sup> Stillman M. *The Music of Dante's...*, p. 33–34.

<sup>32</sup> Ця пісня була прийнята цистерціанцями у щоденній процесії в 1218 році, а невдовзі стала завершальним вечірнім гимном *Compline, Te lucis ante terminum*. Див. Ciabattoni F. *Dante's*

Salve Regina там на моріжкові  
співали душі, що було їх ззовні не видно  
(VII.82–84)

Зі співом *Te lucis ante* про Божий захист уночі виходять ангели, починаючи сольним виконанням і продовжуючи хором. У співі ангелів Л. Спренкелінг допускає «появу» простого органума, «додавання кольору до звуку»<sup>33</sup>:

Тоді став дослухатъ я, що співає  
один із духів, що підвівсь на ноги,  
Та ще собі руками помагає.  
Долоні склавши вище якомога  
Підніс їх, ще у бік дивився сходу,  
немов “я твій весь!” промовляв до Бога  
Te lucis ante не чував я зроду,  
аби так люди віддано співали,  
І в серце гимн приносив насолоду;  
тож інші всі із ним співати стали,  
В небесні кола дивлячись очима,  
й злітали щиро й солодко хорали.  
(VIII.8–18).

Після цього звучить гимн *Te Deum*, який відгукнеться і в Раю (XXIV):

Але нові вже згуки долинали:  
Te Deum laudamus, – співали десь невидимі хорали,  
Таке буває як різноголосся людське лунає з органом разом  
То слів тобі почути не вдалося, а то їх добре розрізняєш часом.  
(IX.140–145):

Заздрісники мовлять просту довгу мелодію, подібну літанії всіх святих, у формі соло і відповіді соліста чи хору:

Як духи ближче стали на приміті,  
Я крики вчув: за нас молись Маріє!  
Михайле! Петре! Всі в святім синкліті!  
(XIII.49–51):

Паломник проходить повз них, тому фіксує лише частину цього безперервного декламування, часом навіть агресивного<sup>34</sup>. На терасі, в хмарі гніву, де душі нічого не бачать, разом виконують *Agnus Dei*, щось середнє між декламацією і співом:

Від *Agnus Dei* всяк мольбу підносить;  
Єдині в кожного слова та міра, –  
Здавалося, між ними згоди досить.  
(XVI.16–21):

Journey..., p. 118; Stillman M. The Music of Dante's..., p. 28; Slawinski M. Celestial Discords: The Music of Dante's Paradise. *Comparative Critical Studies*. Vol. 5. Issue 1. 2008. P. 57–80.

<sup>33</sup> Sprenkeling L. The Sonorous World..., p. 27.

<sup>34</sup> Там само, с. 33.

Також Данте стає свідком моменту, коли одна з душ звільняється, щоб потрапити в рай: *Gloria in excelsis Deo!*:

Gloria in excelsis Deo! – лився  
Зусюди спів, як я збагнув від ближніх,  
Чий голос зрозуміліший робився.  
Тож ми перетворились на недвижимих,  
Мов пастирі, що вперше спів той чули...  
(XX.136–149).

Цікавим є і початок розділу: дві пісні Сирени, пісні Казелли, які розкривають виховний аспект музики: «Сон про Сирени застерігає від духовних небезпек зловживання музикою, а спів Лії є символом сили, яка дана музиці, щоб хвилювати й спонукати людей до дії. Чистилище є повним звучанням музики..., але не місцем для насолоди від неї»<sup>35</sup>.

Не змусив позабути пісні любові,  
Котрі були для мене за підпору,  
То чи не був би ти ласкавий знову  
Тим співом відживити душу й тіло,  
(II, 107–110).

*Amor che nella mente mi ragiona* вказує на музику, яка має силу заспокоєння та відволікання розуму:

Любов до розуму заговорила,  
Він розпочав співати так принадно,  
Що я мов досі чую пісню милу,  
Учитель мій, в з ним усі, відродно  
Спів слухали; й думки їм інші жодні  
Прийти в ту мить на ум були не ладні.  
(II, 112–117).

«Солодкий звук» трубадурської пісні Казелли відволікає душі від відданості Богу<sup>36</sup>. Данте натякає на небезпеку музики, «звернення поета до трубадурів та їхніх гріхів дає загальний урок щодо правильного використання мистецтва... Це може сигналізувати про еволюцію думки Данте з *De vulgari eloquentia*, в якій він описує поетів та їх заслуги, натякаючи і на моральне осудження їх творчості»<sup>37</sup>. Лише спів псалмів і гимнів здатний очищати від провин. Тому слід не допускати пісень, які «зносять з ніг»<sup>38</sup>. Якщо гимни *Salve Regina*, *Te Lucis Ante* та *Te Deum, Gloria in Excelsis* є зразком *musica humana* – музики розуму і тіла, то декламація душ гніву «*Agnus Dei*» є протиставленням, як і небезпека солодкого співу.

Допомагають душам спокутувати гріхи і гимни на основі «Блаженств» із Нагірної проповіді Ісуса (Матвія 5), *Beati pauperes spiritu*, заснований на першому Блаженстві «блаженні бідні духом»:

<sup>35</sup> Pirrotta N. Dante Musicus..., p. 254.

<sup>36</sup> Stillman M. The Music of Dante's ..., p. 28.

<sup>37</sup> Там само, с. 31.

<sup>38</sup> Sprenkeling L. The Sonorous World..., p. 71.

Нам спів долинув там на різні гласи:  
 Beati pauperes! – я такого  
 Ніколи не чував до того часу  
 (XII, 110).

Душі, що проходять вогонь очищення співають *Venite, benedicti Patris mei*, слова з Матвія (25:34), як і у Вергілія, коли Еней готується переступити вогненний поріг:

З-за вогняного линує спів покрову,  
 Й, на поклик пісні ідучи тієї,  
 новим ми сходам вийшли під основу.  
*Venite, benedicti Patris mei*, –  
 Се пролунало з сяєва такого  
 (XXVII.55–60)

Данте зустрічає Матильду, що танцює і співає, згодом промовляє частину псалма 91 (92)<sup>39</sup>:

Та світло, що в псалмі є *Delectasti*,  
 Вам ум очистить гадками ясними  
 (XXIV.28.79–81).

І далі продовжує свій радісний спів, після якого Данте знайомиться з Беатріче. Звучать *Osanna* і *Ave Maria*:

Скінчивши мотиви, немов поійнята  
 Любов'ю, донна заспівала знову  
*Beati quorum tecta sunt peccata!*...  
 Розчула, що вістить той спів: *Осанна!*  
 (XXIX.1–3, 51, 154)  
 Благословенна ти, – усі співали  
 (XXIX.85)

Враз цю радість перериває грім (XXIX.152), що символізує зупинку Божественної процесії. З колісниць, на якій їде Беатріче, тричі звучить *Veni sponsa de Libano* («Йди, моя дружино, з Лівану»). Беатріче дорікає сльозам Данте, Вергілій зникає, ангели співають *In te, Domine, speravi*<sup>40</sup>, немов втішаючи поета після «важких слів» коханої:

*In te, Domine, speravi*, – пречудові  
 Псалми лунали, не схотівши далі  
 За *predes meos* перейти у слові.  
 (XXX.82–84).  
 Стояв я, і бриніли наді мною  
 Співзвуччя сфер у вічному кружінні;  
 Прочувши ж за гармонією тою  
 До себе співчуття...  
 (XXX.92–95).

<sup>39</sup> Sprekeling L. *The Sonorous World ...*, p. 36–42.

<sup>40</sup> Стишки із Псалма 30.

Слово «гармонія», *tempra*, італійською *tempra* подібне слову «акорд» хоч етимологія з латинського *temperamentum*, що означає «правильна суміш» (*temperare* означає «змішувати») <sup>41</sup>. Знову ж, автори дослідження музики в Комедії зазначають про складність інтерпретації середньовічних визначень музичної гармонії чи монофонії. М. Бент розглядає *temperare* як посилання на гармонію і відчуття бути разом, у рівновазі <sup>42</sup>.

Спів і танці в небесній процесії з'являється в цьому розділі і буде характерним для всіх душ у Раю:

Праворуч неї донни різноликі  
Утрюх танок вели...  
То білій в танці час головувати,  
А то червоній, і тоді від співу  
Всім гаятися слід чи поспішати

(XXIX.121–122, 128–129)

Наступним ритуалом, після танців, є очищення, обмивання Данте у двох божественних річках Лете та Еноя. Душа Данте з Беатріче продовжує свій шлях до Раю. Голоси співають *Asperges me*, стишок із псалма 50(51),9, який, доречі співається і при обряді хрещення <sup>43</sup>:

*Asperges me* долинуло так ніжно,  
Що не переказати втіхи тої,...  
Зі співами вели, де в строї  
Ясному при Грифоні Беатріче  
Мене чекала...  
О Беатріче, сяйво віч спасенне, –  
Співали так, – на вірного пролий ти;

(XXXI.98–99,112, 135)

Данте пише, що музику співали *dolcemente*, так мило, що він не може ні запам'ятати, ні переписати це. А можливо це є передбаченням багатоголосся *Ars nova* з мадригалом, качою чи балатою? – припускають дослідники. Відомою тоді була двоголосна італійська поліфонія, тому, можливо, що більша кількість голосів і стала трудною для поета «переписати це» <sup>44</sup>.

**III. Paradiso.** Це піднесення наближає палігрима до свідків *musica mundana* вже на початку подорожі до Раю. Перша пісня є трансцендентним виходом за межі людського світу, що не можливо й передати словами. Потрібно навчитися, здобути досвід, щоб слухати гармонію сфер. Лунає співана однією з душ *Ave Maria*. В цій молитві немає звиклого закінчення, а саме звернення до Марії «молися за нас, грішних, тепер і в годину нашої смерті». Ця душа вже цілком щаслива в Раю і більше не потребує, щоб Марія молилася за неї:

Отак казавши, заспівала *Ave*

<sup>41</sup> Sprenkeling L. *The Sonorous World...*, p. 44.

<sup>42</sup> Bent M. *Songs without music...*, p. 172.

<sup>43</sup> Sprenkeling L. *The Sonorous World...*, p. 45.

<sup>44</sup> Stillman M. *The Music of Dante's...*, p. 34–35.



María і розтанула з тим співом  
Мов камінь, що на дно іде темнаве...

(Рай III.121–123)

Л. Спенкелінг детально порівнює тексти *Osanna* і *Sanctus*: перша частина *Sanctus* походить з Ісаї 6:3 (пісня ангелів «Свят, свят, свят»), а друга частина – з Матвія 21:9, (юрба, яка супроводжувала Ісуса в Єрусалим вигуком «Осанна»). Але Данте бере свій фрагмент із месси *Sanctus*<sup>45</sup>, об'єднуючи латинську версію та іврит:

*Osanna, sanctus Deus sabaoth,*  
*superillustrans claritate tua*  
*felices ignes horum malacoth!*

Такою бачив сутність я, –  
Вона в світінні спів вела ясному,  
Що сяєво подійне в нам красує

(VII, 1–6)

Окличні поліфонічні гимни з повторюваними словами *Gloria*, *Sanctus* і *Osanna* різняться від гимнів Чистилища, де було багато слів і проста музика. К. Асте і М. Стільман вбачають в цьому епізоді музичну еволюцію до багатоголосся, а М. Бент навіть виокремлює п'ять епізодів поліфонії. Перший фрагмент, на який посилається авторка, це зустріч Юстиніана у сфері Меркурія, згадка фігури *circulata*, яка може розглядатися і як метафора<sup>46</sup>:

Хорал різноманіття звуків коїть;  
А сфер гармонію дає відплата,  
Що кожного по-різному вдостоїть.

(VI.124–126).

Є і опис ефекту відлуння у співі, ехо, що нагадує канон<sup>47</sup>.

Де зовнішня народжена до пари  
Від меншої, на голос німфи схожа

(XII.13–15)

Як гурт, раптово втіхою зігрітий,  
В танечнім колі знов заводить співи  
І в кожнім русі почина спішити

(XIV.19–21)

Ще одним епізодом поліфонічного звучання є простий імпровізований органум при співі *Osanna*<sup>48</sup>:

Та не зробила оберту основа,  
Як друга охопила її ззовні,

<sup>45</sup> Sprenkeling L. *The Sonorous World...*, p. 52.

<sup>46</sup> Bent M. *Songs without music...*, p. 47.

<sup>47</sup> Світський сапон з такими назвами як: французьким *chaçe*, як *saça* в Іспанії та *saccia* в Італії, згадується лише вперше XIV ст., а можливо є відповідником англійської версії латинського слова *rota* («колесо»), що фіксувалося у рукописах ще з XIII ст.

Див. Bent M. *Songs without music...*, p. 55.

<sup>48</sup> Bent M. *Songs without music...*, p. 164.

У русі й співі співзвучать готова

(ХІІ.4–6)

Все ж, описи Данте не є суто технічними ознаками того, як музика звучала тоді, а скоріше описують вплив, який вона справила на поета, – продовжує авторка дослідження. Процес вслуховування в музику Раю відбувається поступово: тіло Данте вдосконалюється, і це «вдосконалене тіло» (*trasumanar*) дозволить поетові досягнути більшу частину небесної музики. Власне, ці звучання не може відразу вловити людський слух, чи то через недосконалість, чи через невідомість їх людській свідомості:

Коли ж, узятий вічних сфер кружінням,  
Полинув я в гармонії потоки,  
Які постали за твоїм велінням.

(І.76–78).

Кружляння душ та їх обертання нагадують танець, немов стрілки годинника (пісня VI). Дієслово *rendere santo* використовується там, де зображення годинника «відповідає ритмічному пульсу музики», і є «ритмічним танцем» (піснях ХІІ, ХХІІІ)<sup>49</sup>. Пісня Х, зі сфери Сонця, сповнена неспецифічних музичних посилянь, де:

І ніжні тони  
Їх голосів приносили наснагу

(Х.66)

Стрій сонць співочий, полум'ям пойнятий,  
Довкола нас перш обернувся тричі...  
Жінки ведуть танок так мальовниче,  
І стануть враз, яекаючи, як нота  
Нова в танечний хід їх знов покличе;

(Х.70–81)

Небесна музика залишається вищою:

Й були такі ті співи невимовні,Що проти них і музи і сирени, –  
Що молодик супроти сїйва повні

(ХІІ, 7–10).

Із музики земної усїї  
Здалась би й найсолодша там – без міри  
Страшною, наче грім з-під крил Борея,  
Як порівнять зі звуком тої ліри...

(ХХІІІ, 97–100).

Згадується і тема Трійці, тема їхньої пісні, а також згадки арфи (*arpa*) і віоли (*giga*).

Один, і два, і три, який без краю  
Живе й царює в даох і трьох, і двох, й одному  
Й, безмежний, в межі все свої вмщає,  
Оспіваний був тричі...

<sup>49</sup> Sprekeling L. *The Sonorous World...*, p. 70.

Як скрипка й арфа в пориві одному  
 Численних струн гармонію доносять  
 Тому, хто став у подиві німому...  
 Хоч розуміння гимну мав не досить...  
 Та полюбив я співу звук ясного,  
 І перед тим іще ніколи брану  
 Не видав я солодкого такого.

(XIV.28-31,118-119,127-129),

На початку XV пісні Раю Данте подає образ багатострунного інструменту, на якому грає Бог:

Щедротна воля, що початок має...  
 Притишила відразу ліру срібну  
 Зі струнами святими, що торкати  
 Й пускати їх рука лиш неба здібна

(XV.1-4).

У XVII пісні такі музичні посилання:

Те світло, що домене говорило,  
 З'єднало річ зі співами хвальними.

(XVIII.50-51)

Отак і там святі істоти Раю,  
 Співаючи, у літери єднались –  
 То в I, то в D, то в L на небокраї.  
 І спершу всі мелодії тримались,  
 Але коли вже літеру створили,  
 Ті співи за хвилину уривались.  
 Ще вгледів, як на M крутому  
 Іще вогні вмістились і, гадаю,  
 Вславлляли благо в співі пресвятому.

(XVIII.79-8, 97-99)

І у словах Юпітера, пісня є «незбагненна»:

А він співав і мовив: як несила  
 Тобі мене збагнуть, так смертним досі  
 Божиста правда ще незрозуміла.

(XIX. 97-99).

Змінити розповідь свою на співи

(XX. 11)

Це показує, що людські почуття, включаючи пам'ять, мають свої обмеження. Беатріче пояснює йому причину мовчання в цій сфері, ту саму причину, чому вона не посміхнулася. Музика може бути не тільки незрозуміла, а й навіть зашкодити, перетворити тіло на попіл, якщо вона посміхнеться йому. Тому у сфері Сатурна він чує лише тишу, бо спів є занадто важким для його почуттів:

Узрівши усмішку від мене  
 Чи вчувши спів, ти б нітивсь непомалу

(XXII.10–11).

У XV пісні поет навіть тимчасово сліпне: «Можливо це є поясненням того, чому побачене в кінці Раю є без музики, або принаймні, він не пам'ятає жодного музичного досвіду, щоб згадати його опісля»<sup>50</sup>. Та все ж:

І щойно мову я скінчив, по хвилі,  
 Sperent in te почулося з висот,  
 В яким з'єднались хори повносили...  
 З'єднались трое в співі та в танкові, –  
 Їх Донна, мов невіста, озирала

(XXV.97–99)

Отже, музика Раю є цікава, особлива, сповнена гимнів і танців, звучанням музичних інструментів, але й неповторна, така, що не можеш досягнути її поза небесними сферами. Згодом Данте вдається почути музику обертових планет<sup>51</sup>. Адаптація теорії *musica universalis* до музики Раю як *musica mundana*, також означає досконалість пропорції серед небесних сфер, ідеї їх звучання (Піфагор, Платон, Цицерон)<sup>52</sup>.

Подорож мандрівника впродовж цілої Комедії є нелегким завданням: описати побачене не тільки образно, поетично, алегорично, але й за допомогою почутої музики: музичних інструментів, біблійних і релігійних пісень, одноголосних та поліфонічних звучань, танців, стилів виконання. Всіма дослідниками філософія музики Данте розглядається у Божественній комедії як у зв'язку з теоретичними баченнями часу, так і з відображенням тогочасної музичної традиції. Цікавим є видання українського тесту М. Стріхою, який додає до кожного розділу коментарі, звертаючи увагу на цитування гимнів, псалмів, героїв.

***Maria Kachmar. Music in Dante's Divine Comedy: To the 700th Anniversary of the Memory.***

*The article examines the famous literary and artistic work of the Renaissance poet Dante Alighieri "Divine Comedy". In the Comedy a special place is occupied by the musical content, which enriches the literary images of the afterlife. Many works of Western researchers pay attention to the "philosophy of music" of Dante's work. The opinions of various scholars who single out the following musical references are considered: songs and musical instruments, liturgical sung texts and psalms, the presence of monophonic and polyphonic sounds, the reflection of the Boethian principles: musica mundana, humana, instrumentalis and assumptions about the poet's own vision of the development of music. Authors saw the relation with words used to designate the music itself. They have focused on moments of structural and literary relations in these sacred texts respect to each other, analysed the "singing" relationship between heroes of Comedy. The considered a set of key cases resonates with music and sound: infernal dissonance, cacophony emphasizes the immortality Inferno; the middle part Purgatorio, is the central part of Comedy is the musical bridge between the "anti-music" of Inferno and the divine music of Paradiso. The music running these cantigas throughout psalms and hymns voiced by choirs of souls. Recent scholarship on the literary aspects and musicology enables us as one level up of the meaning of Comedy. This philosophical and metaphysical aspects of Dante's thought*

<sup>50</sup> Sprenkeling L. The Sonorous World..., p. 60.

<sup>51</sup> Недавно був зафіксований справжній запис космічними лабораторіями:

URL: <https://www.youtube.com/watch?v=IQL53eQ0cNA>

<sup>52</sup> Sprenkeling L. The Sonorous World..., p. 49.

maybe give us information about music life in 14th century. Interesting material is supplemented by quotations from the Ukrainian translation of Maxim Strikha, which preserves the poetics of speech and sound means by which Dante tried to portray his visions.

**Key words:** music of Dante, Divine Comedy, hymn, anti-music, cantica.

### References

1. Aste K. (2008). Music as Mirror: Dante's Treatment of Music in the Divine Comedy. *Elements*. 4/2. (p. 64–73).
2. Bent M. (2004). Songs without music in Dante's *De vulgari eloquentia*: cantio and related terms. *Et facciam dolci canti*. Studi in onore di Agostino Ziino in occasione del suo 65° compleanno. Ed. Bianca Maria Antolini, Teresa M. Gialdroni, Annunziato Pugliese. Lucca: LIM– Libreria Italiana Musicale. V. I. (p. 161–181).
3. Brownlee K. (2018). Music And The Act Of Song In Dante's 'Purgatorio' And 'Paradiso'. *Bibliotheca Dantesca: Journal of Dante Studies*. V. 1. (p. 233–244).  
URL: <https://repository.upenn.edu/bibdant/vol1/iss1/13>
4. Carver J. (2013). Musical Interpretation of Dante Alighieri's *Divina Commedia*. Graves.
5. Chapman J. (2015). From Dante's *La Commedia* to Monteverdi's *L'Orfeo* via Boethian musica. Ciabattone F. Review of the conference Dante and Music. *Dante e l'arte*. № 2. University of Pennsylvania, Philadelphia, (p. 294).
6. Ciabattone F. (2010). *Dante's Journey to Polyphony*. Toronto: Toronto Press.
7. Mazzotta G. (2008). Dante in Translation. Yale Online lectures.  
URL: <http://oyc.yale.edu/italian-language-and-literature/ital-310>
8. Petrobelli P. (1990). On Dante and Italian Music: Three Moments. *Cambridge Opera Journal* 2, no. 3. (p. 219–249).
9. Pirrotta N. (1968). Dante Musicus: Gothicism, Scholasticism, and Music. *Speculum* 43. V. 2. (p. 245–257).
10. Shushkova O. (2019). Dante y muzyka kompozitorov 19 veka: nekotore paralely. [Dante and music of composers by 19<sup>th</sup> century]. *Vestnyk KemGUKY*. № 46. (p. 24–32). (in Russian)
11. Slawinski M. (2008). Celestial Discords: The Music of Dante's Paradise. *Comparative Critical Studies*. Vol. 5. Issue 1. (p. 57–80).
12. Sprenkeling L. (2016). *The Sonorous World Of Dante's Commedia: A Study Of All Musical References in Inferno, Purgatory and Paradise*. Thesis.
13. Stillman M. (2005). The Music of Dante's Purgatorio. *Hortulus: the Online Graduate Journal of Medieval Studies*. Vol.1, No.1. (p. 25–37).
14. Strikha M. (2019). *Bozhestvena komediia Dante*. Lviv: Astroliabia. (In Ukrainian)

## Додаток

## Фрагмент із «Зачарованої Десни» О. Довженка.

Картиною над картинами була картина страшного божого суду, що її мати купила за курку на ярмарку на страх лютим своїм ворогам – бабі, дідові і батькові. Вона була така страшенна й разом з тим повчальна, що на неї боявсь дивитися навіть Пірат. Верхню частину картини займав дід і всі святі. Посередині лізли з домовини мерці – одні до раю вгору, інші вниз. Через усю картину серединою і по всьому низу викручувався великий голубий ужака. Він був набагато товщий від тих ужак, що ми колись убивали в гарбузах. А під ужакою, внизу, геть-чисто все горіло, як на пожарі, то було пекло. Там горіли грішні душі і чорти. А в самому низу картини, в окремих клітках, було ще намальовано щось на зразок виставки чи преїскуранта кар за гріхи. Хто брехав чи дражнився, – висів у вогні на гаку за язик. Хто не постив, – за живіт. Хто їсть нишком у піст стоянку чи жарить яечню з салом, – той на гарячій сковороді голим задом, хто лаявся, той, навпаки, лизав сковороду язиком.

Багато було різних гріхів і багато кар, але ніхто їх чомусь наче і не боявся.

Спочатку я просто жахався цієї картини, а потім поволі звук, як солдат на війні звикає до грому гармат.

В нашій сім'ї майже всі були грішні: достатки невеликі, серця гарячі, роботи і всякого неустройства тьма, а тут ще й фамільна приверженість до гострого слова, тому хоч й думали інколи про рай, все-таки більше сподівалися на пекло внизу картини. Тут уже всі мали свої місця.

Батькові наливали в рот чорти гарячу смолу, щоб не пив горілки і не бив матері. Баба лизала гарячу сковороду за свій довгий язик і за те, що була велика чаклунка. Діда (мати божилася, що це правда) тримав у руках сам диявол за те, що він чорно-книжник і що, читаючи по неділях волшебний псалтир, закликав її, і тому вона третій рік все хворіє; що ту чорну книгу вона часто рвала нишком на шматки і розкидала у хліві, в кошарі, в гарбузах, у малині, а вони ніби зліталися самі до шкіряної палітурки. Крім того, дідовому покійному батькові Тарасу колись давно, ще за старих часів, змій носив уночі гроші в трубу.

І дійсно, в нижньому правому кутку картини у диявола в руках сидів дід. Правда, він не дуже був схожий на нашого діда, бо був голий, як у бані, і борода була в нього не біла, а руда, присмалена вогнем, а волосся на голові стояло сторч і аж цвірчало в полум'ї. Калитка з грішми була у діда в руках.»

## Стихира з похорону

Глас 1: Яка житейська насолода буває вільна від печалі? \* Яка слава стоїть на землі незмінна? \* Усе від тіні слабше, усе від снів облудніше; \* одна мить, і все це смерть забирає. \* Але в світлі, Христе, лиця Твого і в насолоді Твоєї краси, \* кого б Ти вибрав еси, упокой, \* як чоловіколюбець.

Глас 2: О, Горе мені; який подвиг довершує душа, \* коли розлучається з тілом. \* О, Горе, як тоді плаче вона, \* і немає нікого, хто помилював би її. \* До ангелів очі підносить, даремне молиться; \* до людей руки простягає, \* немає, хто поміг би. \* Тому, возлюблені браття мої, помисливши про коротке наше життя \* просім у Христа упокоєння для переставленого (переставленої, переставлених), \* а душам нашим великої милости

Глас 4: Де є мирська пристрасть? \* Де мрія про дочасне? \* Де золото і срібло?  
\* Де множество рабів і гамір? \* Усе – порох, усе – попіл, усе – тїнь. \* Але прийдіть,  
закличмо до безсмертного царя: \* Господи, сподоби вічних благ твоїх перестав-  
лених від нас, \* упокоючи їх у нестаріючїм блаженстві твоїм.

Глас 5: Згадав я пророка, що кликав: \* Я є земля і попіл. \* І ще розглянув у  
гробах і побачив кості обнажені, і сказав: \* Хто ж тут цар, або воїн, \* або багатий,  
або вбогий, \* або праведник, або грішник? \* Але упокой, Господи, з праведними  
рабів твоїх.

Глас 8: Плачу і ридаю, коли роздумую про смерть, \* і бачу у гробі лежачу, на  
образ Божий утворену, нашу красу, \* неподібну, безславну, без вигляду. \* О, чудо,  
що це за тайна сталася з нами? \* Як ми передані тлінню? \* Як злучилися зі смертю?  
\* Воїстину, як написано, \* велінням Бога, що подає упокоєння спочилому (спочилий,  
спочилим)

### Блаженні, глас 6, з похорону

У царстві твоїм, коли прийдеш, пом'яни нас, Господи.

Блаженні вбогі духом, бо їх є царство небесне.

Блаженні плачучі, бо вони утішаються.

Блаженні лагідні, бо вони наслідять землю.

Блаженні голодні і спрагнені правди, бо вони наситяться.

Блаженні милостиві, бо вони помилувані будуть...

Вийдім і побачимо в гробах, \* що нагі кості – людина, \* пожива черви і сморід,  
\* і пізнаймо, що таке багатство, \* добро, сила і краса.

Радуйтеся і веселіться, бо нагорода ваша велика на небесах.



Люцінда Браун

**ІВАН КОТЛЯРЕВСЬКИЙ ТА ЙОГАНН ФРІДРІХ РАЙХАРДТ:  
УКРАЇНЬСЬКА ОПЕРА «НАТАЛКА-ПОЛТАВКА»  
МІЖ ВОДЕВІЛЕМ І НАЦІОНАЛЬНИМ СИМВОЛОМ**

*Стаття німецької дослідниці розглядає один з найвідоміших українських класичних музично-сценічних творів – «Наталку Полтавку» Івана Котляревського – Миколи Лисенка в широкому історичному контексті європейських естетико-стильових тенденцій кінця XVIII – перших десятиліть XIX ст. В ній проводяться дуже цікаві паралелі між естетичними вимірами української п'єси з поглядами на функцію опери в суспільстві німецького філософа, естетика та автора зіншпільв Йоганна Фрідріха Райхардта, вказується на походження і «Наталки Полтавки», і зіншпільв Райхардта від французького водевілю. Авторка наводить ряд переконливих доказів щодо вельми істотної суспільної ролі комедії Котляревського, по-перше, у спростуванні фальшивого образу українського народу в російській комедії «Козак-стихотворець» Олександра Шаховського, по-друге, в утвердженні тієї музично-сценічної моделі, яка виявиться питомою і плідною для майбутніх етапів розвитку національної культури. Стаття містить ряд нової інформації щодо рецепції української теми в європейському культурному просторі.*

**Ключові слова:** «Наталка Полтавка» Івана Котляревського, Микола Лисенко, Йоганн Фрідріх Райхардт, водевіль, малоросійська опера, лідершпіль.

Якщо розглядати українську оперу в порівнянні з іншими національними оперними традиціями, то не можна не помітити деякі її особливості і відмінності від них. На противагу до першої російської опери «Жизнь за царя» (1836) Михайла Глінки або хорватської «Никола Шубіч-Зринський» Івана Зайця (1876), твір, який вважається першим в історії української опери, не ґрунтується на історичних подіях минулого і не використовує модель великої опери з наскрізною будовою. На перший погляд, українська п'єса «Наталка Полтавка», як твір з музикою і розмовними діалогами, наближена до «Вільного стрільця» Карла Марії фон Вебера чи «Проданої нареченої» Бедржіха Сметани, але за характером музики помітно від них відрізняється. Композитором варіанту «Наталки Полтавки», прем'єра якого відбулась в Одесі 12 (24) листопада 1889 року і ставиться до сьогодні, – Микола Лисенко (1842–1912).

Власне кажучи, його авторство музики до твору обмежується увертюрою, вступом до II дії та короткими оркестровими вступами-ритурнелями до вокальних номерів. Самі дев'ятнадцять вокальних номерів – це автентичні народні пісні, які Лисенко лише забезпечив оркестровим супроводом, не втручаючись у мелодику. Якщо застосувати жанрові параметри, прийняті в сучасних дослідженнях оперного мистецтва, то термін «опера»<sup>1</sup>, що з'являється в лібрето твору, настільки ж оманливий, як і термін «оперета» [оперета], використаний Лисенком<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Текст був опублікований 1838 року в «Українському збірнику» Ізмаїла Срезневського під назвою «малоросійська опера», див. цифрову копію цього видання, яке містить численні рукописні анотації: <http://irbis-nbuv.gov.ua/dlib/item/0000630>. Пізніше з'явилося визначення «українська опера», див. київське видання 1875 р., <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/0001596>.

<sup>2</sup> Виданий в 1889 році фортепіанний клавир «Наталки Полтавки» Миколи Лисенка на титульному листі мав такий текст: «Наталка Полтавка. Перша українська оперета у 3-х діях І. Котляревського / Музику впорядкував М. Лисенко». Ноти літографовано Рьодером



### Про музичну форму «Наталки Полтавки» Миколи Лисенка

Те, що для «Наталки Полтавки» Лисенко не створив жодних художньо складніших арій чи сцен, не можна вважати її недоліком, натомість слід розглядати лише як необхідну передумову її цілісності. Адже доцільність використаних народних пісень чітко закріплюється текстом п'єси, написаної основоположником сучасної української літератури Іваном Котляревським (1769–1838), який особисто підготував прем'єру своєї «малоросійської опери» «Наталка Полтавка» у Полтаві 1819 року<sup>3</sup>. Оригінальна музика, яка звучала в цій виставі, не збереглася, також не відомим залишається ім'я її першого композитора. Але й тоді, очевидно, використовувалися народні пісні із зазначеними текстами. Оскільки впродовж XIX століття п'єса набула надзвичайної популярності, до неї, звісно, писались нові аранжування, відповідно до можливостей трупи і умов постановки<sup>4</sup>. Хоча не існувало якогось усталеного авторського інваріанту музичного оформлення «Наталки Полтавки», ймовірно, усі наступні версії так чи інакше співвідносились з традицією, яка склалась після прем'єри

---

(Röder) у Лейпцигу, пор. запис у «Списке изданий, вышедших в России в 1890 году» від 9-15 червня 1890 р., Санкт-Петербург 1890, с. 103. Невизначеність жанрової приналежності музично-сценічного твору відображена в друкованому лібрето, що вийшло в Києві у видавництві «Відродження» 1913 р. (примірник з Баварської державної бібліотеки у Мюнхені: Р. о. rel. 3548 v. 1), на обкладинці якого є позначка «Українська оперета», а на титульній сторінці – «Українська опера».

<sup>3</sup> Для поданої статті, яка спочатку була представлена у травні 1995 р. на німецько-українській конференції «Культурологія між слов'янським та німецькомовним світом як передумова оновлення Східної та Південно-Східної Європи. На честь Дмитра Чижевського» з нагоди відкриття Гете-Інституту в Києві, використано видання «Іван Петрович Котляревський, Повне зібрання творів», Київ: Наукова думка, 1969 р. Інформація про життя і творчість драматурга міститься у збірнику матеріалів «Іван Котляревський у документах, спогадах, дослідженнях». Київ: Дніпро, 1969. Під час доопрацювання статті вийшла нова монографія Євгена Нахліка «Перелицьований світ Івана Котляревського: текст – інтертекст – контекст» (Львів 2015, <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/ukr0000013859>). У ній літературознавець аналізує всю творчу спадщину письменника і приходиться до дуже схожих оцінок обох п'єс Котляревського. Тим не менш, подана стаття пропонує деякі нові підходи, які спираються на концептуальні положення деяких сучасних досліджень опери.

<sup>4</sup> Неможливо представити більш-менш повного історичного опису постановок «Наталки Полтавки». Є. Нахлік у згаданій праці «Перелицьований світ» подає огляд сценічного життя п'єси на ст. 511–523. Зокрема, відомо, що незадовго до варіанту Лисенка була створена версія Матвія Тимофійовича Васильєва, яка мала доволі тривале сценічне життя. В 1849–1855 рр. п'єса ставилась з музикою Алоїза Єдлічки, яка, проте, не збереглася. Див.: «Музична культура України», Москва, 1961, с. 52 і 71f. та Нахлік «Перелицьований світ», ст. 513 (з додатковими відомостями про дві пісні, опубліковані в антології «Малоросійські пісні» 1858 і 1861 рр.). Існувала й опера за п'єсою Котляревського авторства А. Колосова, написана в 1830-х рр; оркестровий матеріал з неї зберігся в Центральній музичній бібліотеці в Москві (пор. А. Архимович, М. Гордійчук, М. В. Лисенко, К. 1963, с. 131). Натомість репертуарний огляд «Історії російської музики в десяти томах», т. 5, М.: Музика, 1988, с. 475f. подає, що у виставах «Наталки Полтавки» в Москві в 1837 р. і в Петербурзі в 1838 р. сам Котляревський вказувався як автор тексту і музики, а як аранжувальник – місцевий композитор А. С. Гур'янов.

твору<sup>5</sup>. Коротка характеристика музичної складової опери у її Лисенковій версії, може, таким чином, корелюватись з початковим варіантом музичного оформлення п'єси, на що й орієнтуватимемось у подальшому аналізі проблеми у поданій статті.

Всі пісні витримані в куплетній формі, мелодії неширокі за діапазоном, що споріднює їх з тогочасною європейською народнопісенною практикою. Структура куплетів здебільшого однакова у всіх піснях, хоча і допускає деякі модифікації. Куплет складається з дво- або чотиритактових мелодичних сегментів і зазвичай містить дванадцять, рідше шістнадцять тактів. Більшість пісень повторюють другий чотиритакт: a4-b4-b4 (№ 1, 3, 5, 7, 14, 17, 20). Варіанти цієї базової моделі виникають завдяки синтаксичним видозмінам: через зміну елемента b (a4-b4-b'4 – № 8, 19); через поділ на дві однакових двотактових фрази (a2-a2-b4-b4 – № 9 18); «нанизування» дво- та одноктакових мотивів (a2-a2-b2-b2-a'1-a'1-a'2 – № 2; a2-a2-b2-c2 -c2-b'2 – № 4); повторення чотиритактового речення a (a4-a4-b4-b4 – № 6; a4-a'4-b2-b2 – № 12). Дві мелодичні побудови в № 11 розширені до восьмитактових періодів (a8-b8-b8).

Найбільш розбудований Терцет № 10, який єдиний з усіх номерів опери складається з двох частин. Першу частину знову можна інтерпретувати як модифікацію вихідного тематичного ядра (a4-a4-b2-b2-c2-c2), причому окремі фрази проспівуються по черзі трьома учасниками – Наталкою, Возним, Терпилихою. За цією частиною слідує наступна, в якій змінюється метр та тональність. Після початкового фрагменту в ре мінорі у метрі 2/4 вступає тріо в тональності Соль мажор у метрі 6/8. У цьому тріо привертає увагу відповідність топосу пасторалі, поширеної в європейській театральній музиці кінця XVIII – початку XIX століття, типової для хорів пейзанів, особливо в опері-сміці. Важко однозначно стверджувати, чи свідомо Лисенко використав стилістичні прийоми класицизму, щоб надати першій українській опері «класичного відтінку». Хоча ренесанс музики Моцарта, що у 1880-х роках у Росії мав таких прихильників як Петро Чайковський та Сергій Танєєв, міг би підтримати таке припущення, щодо Лисенка воно викликає сумніви. Імовірніше, що композитор намагався зберегти стиль доби Котляревського.

Стиль інших пісень теж виявляє близькість до музики раннього класицизму, її ясної прозорої гармонії, обмеженої основними функціями, та регулярною метрикою<sup>6</sup>. Типовими для української народної пісні є певні сталі індивідуальні особливості:

<sup>5</sup> Пісні № 1 «Віють вітри», № 19 «Ой я дівчина Наталка» та № 4 «Дід рудий», опубліковані Адамом Барсицьким у журналі «Утренняя звезда» 1834 р. № 2 (є його оцифрована версія), ввійшли і у версію Лисенка, див.: А. Шамрай, «Наталка-Полтавка» І. Котляревського, Київ: Мистецтво, 1955, с. 63; Нахлік, «Перелицьований світ...», ст. 513. Музичний додаток «Малороссийские песни из оперы Наталка-Полтавка / Соч. И. П. Котляревского. Музыка А. И. Барсицкого» доступний за посиланням: <https://archive.org/details/zirka1833/page/n293/mode/2up?view=theater>

<sup>6</sup> Показовим видається, що лише пісні Миколи («Ой не шуми луже», № 12) і Петра («Та немає в світі гірш нікому», № 15), які належать до іншого фольклорного пласта, у такому вигляді не передбачалися у версії Котляревського. Микола Лисенко впровадив зазначений новий музичний матеріал, який відповідав його власним пріоритетам у українському фольклорі і який він знав з останніх етнографічних досліджень, див. до цього: Катерина Шарабар, Козацький міф у творчості Миколи Лисенка, Одеса / Київ: Національна музична академія ім. А. В. Нежданової, 2019. Цими двома піснями композитор замінив оригінальні

перевага мінорних тональностей, переходи у паралельну мажорну тональність і майже обов'язковий стрибок на сексту до тоніки, який веде до заключного кадансу. Якщо порівняти музичну мову пісень «Наталки-Полтавки» з сусідніми культурами, то вона відповідає стилістиці пісенних інтермедій, поширених в народно-побутових п'єсах, водевілях чи німецьких міських фарсах до середини XIX ст.<sup>7</sup> Оскільки запис подібної музики ще знаходиться в зародковому стані, можна лише зазначити, що порівняльний аналіз поширених мелодико-пісенних моделей не тільки не повинен виключати східнослов'янського ареалу, а навпаки потребує ретельного з'ясування особливостей слов'янського фольклору в контексті музичної практики Західної Європи. Далі увага буде спрямована насамперед на літературну сторону опери «Наталка Полтавка».

### Український характер «Наталки Полтавки» Івана Котляревського

Якщо Німеччина у цей період творила національну романтичну оперу, то творчість українського письменника Івана Котляревського занурена в класицизм кінця XVIII ст. Про це свідчить інформація про його бібліотеку, орієнтовану на франкомовну літературу, та недовіра до моди на фольклор, що зароджувалася в 1820-х рр., яку він, досвідчений збирач українських артефактів і старожитностей, не визнавав. Головним його твором, який утвердив сучасну українську літературу, є травестійна поема «Енеїда» (1798)<sup>8</sup>. Народна українська мова використана Котляревським і в обох п'єсах: «Наталці Полтавці» і «Москалю-чарівнику»<sup>9</sup>.

З російської точки зору «малоросійські опери» Котляревського цілком вписуються в їхню власну культуру<sup>10</sup>. Тому вистави «Наталки Полтавки» в Петербурзі та Москві 1830–40-х років представляють собою дуже специфічне включення української теми в російську театральну систему. Не випадково творчість Глінки в цей же період концентрувалась на великих операх з розбудованою драматургією. Як стверджує

---

музичні номери («Гомін, гомін по діброві», «У сусіда хата біла»), які відповідають окресленому вище типу. Вони опубліковані в сучасних виданнях фортепіанного клавіру п'єси в додатку.

<sup>7</sup> Важливим джерелом для порівняння можуть бути об'ємні матеріали дослідження: Susanne John. «Untersuchung Das szenische Liederspiel zwischen 1800 und 1830. Ein Beitrag zur Berliner Theatergeschichte» Франкфурт-на-Майні-Берн: Lang, 1988. Багато пісень, які вона наводить, характеризуються подібною ж відмовою від складних форм і часто подається одна мелодична строфа.

<sup>8</sup> Див.: Нахлік. Перелицьований світ..., с. 61–357.

<sup>9</sup> Текст драми «Наталка Полтавка» був опублікований майже через двадцять років після прем'єри в «Українському збірнику» Срезневського (1838), коли п'єса вже давно міцно увійшла в репертуар українських театральних колективів. Друга «малоросійська опера» Котляревського «Москаль-чарівник» була вперше надрукована в 1841 році у наступному випуску того ж збірника.

<sup>10</sup> Цікавою є розгорнута передмова Срезневського, яка має на меті ознайомити російського читача з поетичними досягненнями культури, названої ним південноруською. Редактор, відомий філолог і етнолог, свідомо відокремлює частину України, що знаходиться на території царської імперії, від мовно споріднених регіонів за кордоном. Його публікація містить в додатку правила вимови для російських читачів і докладний глосарій невідомих термінів, див. «Український збірник» 1838, с. [72]–88.

американський музикознавець Річард Тарускін, у 1870-х роках концепція російської комічної опери як опери за повістями Миколи Гоголя, дія яких відбувається в Україні, стала частиною офіційної оперної політики королівської родини<sup>11</sup>. Прикметно, що в них часто цитувались українські народні пісні і почасти використовувалась стилізована українська фольклорна традиція (*в оригіналі буквально: автентичний діалект – прим. перекладача Л.К.*). Проте самостійній українській національній опері було відмовлено у праві на життя. Ця тенденція до кінця XIX століття додатково зміцнилася через певні інституційні чинники, оскільки в 1880-х роках правляча верхівка на чолі з царем Олександром III. розпочала оперну реформу, спрямовану на тотальну русифікацію великих оперних театрів Києва та Харкова, Одеси та Тифлісу.

Їх репертуар більше не базувався на західноєвропейському, передусім італійському, оперному мистецтві, а наслідував постановки Імператорської російської опери в Петербурзі<sup>12</sup>. На цьому культурно-політичному тлі дотепер (наскільки мені відомо) вичерпно не представлена рецепція «малоросійської опери» «Наталка Полтавка», яка ставилась переважно в провінційних театрах аматорськими колективами чи мандрівними труппами<sup>13</sup>.

### Оперна естетика Йоганна Фрідріха Райхардта як фон для «Наталки Полтавки» Котляревського.

Сам Котляревський визначив обидва свої драматичні твори як «опери». Це спонукало майже всіх дослідників, які займалися ними з літературної чи музикознавчої перспективи, до уточнення жанрових характеристик, оскільки музична складова у зіставленні з прозовими діалогами представлена набагато скромніше, хоча це не означає, що музика не є конститутивним елементом драматургії п'єс. Тому А. Шамрай у монографічному дослідженні детально розглядає «Наталку Полтавку» в контексті російської комічної опери останньої третини XVIII століття, з якою драматична творчість Котляревського пов'язана не лише за тематичними перевагами, але почасти і за формальною побудовою<sup>14</sup>.

В цьому сенсі відкривається можливість порівняння з німецькою оперою XVIII століття, докладно вивченою і в естетичному, і в жанровому аспектах<sup>15</sup>. Для Котляревського та його малоросійських опер (щодо естетичного розуміння яких сам

<sup>11</sup> Див.: Richard Taruskin, *Sorochintsi Fair Revisited*, in: Modest Musorgsky. Eight Essays and an Epilogue, Princeton: Princeton University Press, 1993, передусім: S. 328–347.

<sup>12</sup> Lucinde Braun, *Studien zur russischen Oper im späten 19. Jahrhundert*, Mainz (Schott) 1999, S. 72–79.

<sup>13</sup> Зокрема вистави «Наталки Полтавки» в Галичині аналізуються в таких працях: Чарнецький С. *Історія українського театру в Галичині*. Нариси, статті, матеріали, світлини. Львів: Літопис, 2014; Франко І. *Руський театр у Галичині*. Початок «Руської бесіди» URL: <https://www.i-franko.name/uk/Misc/1885/RuskyjTeatrUGalychyni.html>; Пилипчук Р. *Український професіональний театр в Галичині*. К.: Криниця, 2015. (*прим. перекладача – Л.К.*).

<sup>14</sup> Пор.: А. Шамрай, «Наталка-Полтавка» І. Котляревського..., підсумування, с. 15f.

<sup>15</sup> Об'ємну інформацію про естетичні засади та форми побутування німецької опери містять такі праці: Renate Schusky, *Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert. Quellen und Zeugnisse zu Ästhetik und Rezeption*, Bonn: Bouvier, 1980; Thomas Bauman, *North German Opera in the Age of Goethe*, London: Cambridge University Press, 1985; Kyoko Kawada, *Studien zu den*

письменник майже не залишив чітких вказівок) видаються вельми доречними паралелі з видатною постаттю німецької культури – Йоганном Фрідріхом Райхардтом (1752–1814)<sup>16</sup>. Починаючи з 1773 року, цей маловідомий сьогодні композитор створив музику до низки зінгшпільів, у тому числі на лібрето Й. В. Гете «Клодіна з вілли Белла» (Claudine von Villa Bella, 1789), «Джері та Бетелі» (Jery und Bätely, 1789) та «Ервін і Ельміра» (Erwin und Elmire, 1791). Він залишив слід в історії як один із авторитетних німецьких музичних критиків і естетиків XVIII ст., публікуючи майже всі свої твори з докладними поясненнями для публіки. Порівняльні студії, запропоновані нижче, базуються насамперед на його працях.

Розвиток опери на тексти рідними мовами був почасти подібним у Росії та Німеччині XVIII століття. Обидві країни, як культурно відсталі, зіткнулися з повноцінними жанровими типами італійської та французької опери, котрі поширилися у Німеччині та Росії в різний час і в різних місцях. Їх національна опера вперше розвивалася на сценах вільних мандрівних труп, які мали у своєму розпорядженні переважно акторів (*a ne професійних співаків – прим. перекладача Л.К.*), тож мали виконавські обмеження вокальних партій. Перекладені англійські баладні опери і комічні опери Шарля-Симона Фавара (Favarts), доступні для невишколених виконавців, швидко здобули прихильність публіки, і породили власні драматичні наслідування. Між 1766 і 1773 роками театральна трупа на чолі з Готфрідом Генріхом Кохом (Koch) вперше в Лейпцигу виконала німецькі пісні Адама Гіллера (Hiller) і Крістіана Фелікса Вайссе (Weisse).

У Росії розвиток власної опери розпочався з невеликим запізненням у порівнянні з Німеччиною, тому в Петербурзі в німецькому театрі Кніппера з 1777 року ставили переважно північнонімецький зінгшпільний репертуар, у той же час московський Театр Меддокса ставив російські переробки зразків цього жанру. Російська комічна опера, що швидко розвивалася, наприкінці 1780-х років поширилася на Україну<sup>17</sup>, мандрівні трупи відігравали важливу роль у театральному житті набагато довше. У той час як російська опера часів Катерини II була міцно інтегрована в придворне життя Петербурга, українське оперне життя концентрувалось більше в містах і містечках, таким чином, було ближче до буржуазних умов Німеччини. Як і там, театральні трупи в Україні воліли оселятися в «ринкових містах», де можна

---

Singspielen von Johann Adam Hiller (1728–1804), Diss. Marburg/Lahn 1969; Thomas Betzwieser, Singspiel in Mannheim: Der Kaufmann von Smyrna von Abbé Vogler, in: Mozart und Mannheim. Kongreßbericht Mannheim 1991, hrsg. von Ludwig Finscher u.a., Frankfurt/Main – Bern: Lang, 1994, S. 119–144; Till Gerrit Waidelich, Franz Schubert „Alfonso und Estrella“: Eine frühe durchkomponierte deutsche Oper. Geschichte und Analyse, Tutzing: Schneider, 1991.

<sup>16</sup> Життєтворчості Райхардта присвячена монографія: Rolf Pröppers, Die Bühnenwerke Johann Friedrich Reichardts. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper in der Zeit des Stilwandels zwischen Klassik und Romantik (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft Bd. 25), Bonn: Bouvier, 1965.

<sup>17</sup> У цьому твердженні авторка спиралась на доступні їй російські джерела, у нашому листуванні було з'ясовано, що це – як і багато інших імперських висновків російських дослідників – не зовсім об'єктивна інформація. Залишаю її лише для того, щоби відтворити ту спотворену картину культурного життя на наших територіях, яка подавалась світові (*прим. перекладача – Л.К.*)

було очікувати численнішої аудиторії, що прибувала з околиць<sup>18</sup>. Котляревський дві свої опери також написав для мандрівної театральної трупи керівника Івана Штейна, яка з 1819 по 1821 років перебувала в Полтаві, а потім перебралась в інші міста.

Однією з особливостей таких труп було амплуа співака-актора, однаково вправного у сценічній грі і співі<sup>19</sup>. Хоча насправді одним із умінь зазвичай нехтували, певні естетичні аргументи промовляли на користь опери з розмовними діалогами та вставними короткими аріями. Вони часто мали настільки великий резонанс публіки, що зінгшпіль ще довго зберігав свої позиції в Німеччині, а в Росії він відійшов лише тоді, коли інституційні умови дозволяли поділ на драматичну та музичну трупи<sup>20</sup>.

Раціоналізм XVIII ст. здебільшого трактував оперу як жанр, що суперечить законам розуму, а Йоганн Крістоф Готшед (Gottsched) у «Спробі критичної поезії» (1730) практично позбавив її права на існування. Радикальну позицію поділяли не всі теоретики. Якщо з точки зору театральної правдоподібності (*vraisemblance théâtrale*) форму великої опери-серія було важко виправдати, то аргументи на користь діалогової опери знаходились цілком природно, оскільки спів замінює розмовну мову лише там, де треба передати настільки сильну експресію, що для неї не вистачає слів. На відміну від італійської опери, де живий південний темперамент сприймає постійний спів навіть у діалозі, інтелектуальна важка німецька мова лише у виняткових ситуаціях досягає рівня пристрасті, який вимагає музичного втілення<sup>21</sup>.

Ця ідея, яка сягає до естетичних поглядів Жана-Жака Руссо, вплинула на російську естетику XVIII ст.: письменники після спроб написання лібрето до опери-серія Олександром Сумароковим, відмовились від неї навіть рішучіше, ніж німецькі колеги – наприклад, Крістоф Мартін Виланд (Wieland), у лібрето до національної

---

<sup>18</sup> Яскраво описав театральне життя міст Г. Квітка-Основ'яненко у «Історії театру в Харкові», в кн.: Твори у 8 томах. Т. 7, Київ: Дніпро, 1970, С. 61–77. Також слід звернути увагу на театральну традицію вертепних вистав, яка відома в Україні з XVII ст. і близька до західноєвропейських католицьких звичаїв.

<sup>19</sup> Про художні проблеми створення німецької опери, які виникли з цієї гібридної форми, див.: Thomas Betzwieser «Singspiel in Mannheim» або скарги Стефанії Молодшої на тяжке становище німецької опери у Відні: «Одна з головних причин – брак хороших співаків. Більшість з тих, що виступають у німецькому зінгшпілі, немусикальні; тож виконання є неповноцінним і механічним. Це неминуче, коли люди співають лише зі слуху [...]. Але справді хороший співак не зупиняється на співі, він також намагається добре грати» (Stephanie die Jüngere, Vorrede zu den Singspiele (1792)), цит. за: Renate Schusky, Das deutsche Singspiel im 18 Jh., p. 92.

<sup>20</sup> Див.: Till Gerrit Waidelich, Franz Schubert „Alfonso und Estrella“, передусім S. 62ff. про естетичну дискусію щодо великої опери, розпочату в 1813 році Ігнацем Францом фон Мозелем у його спробі сформулювати естетику драматичної композиції. Його позиція була відкинута багатьма композиторами, тим більше, що вона стояла в опозиції до концепції романтичної опери.

<sup>21</sup> Райхардт писав у своєму трактаті «Ueber das deutsche Singspiel» (1782): «З цього, однак, випливало б, що в нашому змішаному зінгшпілі слід співати лише там, де пристрасть піднялася настільки високо, що слова вже не можуть її передати: де глядач настільки повністю занурений у пристрасть, що в ньому замовкають усі міркування, що зітхання виривається з його грудей, сльози затуманюють очі, які він виливає у пісні страждання». Цит за: Johann Friedrich Reichardt, Briefe, die Musik betreffend. Berichte, Rezensionen, Essays, Leipzig: Reclam, 1976, S. 152.

опери орієнтувався на модель К.В. Глюка<sup>22</sup>, і лише з 1780-х рр. Гете виступив за культивування в національній культурі жанру зінгшпілю та наближення до опери-буффа. Окрім вираження піднесених настроїв, «де людина виражає безпосередні почуття і, повністю занурившись у них, співає від щирого серця», пісні в зінгшпіль вводились як вставні номери, щодо яких «можна припустити, що співак десь їх почув, запам'ятав і тепер застосовує до тієї чи іншої ситуації»<sup>23</sup>.

Саме таку драматургічну роль відіграють музичні номери в «Наталці Полтавці» Котляревського. Пісні завжди линуць з вуст героїв, коли їхні почуття беруть верх. Меланхолія, туга кохання і сльози характеризують закоханих, які втілюють сентименталістський тип простих, але благородних людей з глибокими переживаннями. З іншого боку, популярні пісні [побутового чи дидактичного змісту – прим. *перекладача Л.К.*], переважно, співають комедійні персонажі твору, щоб розважити чи повчати себе та інших. Коли, наприклад, Виборний вперше виходить на сцену зі своєю пісенькою «Дід рудий, баба руда», комізм її змісту пояснюється тим, що він співає її напідпитку.

У порівнянні з німецьким зінгшпілем в п'єсі Котляревського помічаємо певне самообмеження, оскільки тут використані лише куплетні пісні фольклорного походження. Навіть у дуже ранніх зінгшпілях Гіллера поряд із строфічними піснями завжди було кілька складніших арій і ансамблів<sup>24</sup>. Вони виконували специфічну драматургічну функцію, бо призначались для осіб вищого соціального рангу. Майже всі зінгшпілі обертаються довкола класових конфліктів селяни та дворян. Останні, однак, за естетичними нормами свого часу не могли характеризуватись народними піснями<sup>25</sup>. Тому відсутність арії як знаку «вищого стилю» у п'єсі Котляревського відповідає відсутності в ній аристократичних осіб. На вершині ієрархічної драбини в «Наталці Полтавці» стоїть Возний, який вирізняється з-поміж інших багатством, владою та освітою, але як судовий чиновник середньої руки належить до тієї суспільно-професійної верстви, яка в тогочасному театрі аж ніяк не ідентифікувалась з представниками аристократії.

### Ідея Райхардта про популярну оперу: піснегра (*букв. Liederspiel*)

Послідовна прихильність Котляревського до «низького жанру», ймовірно, викликала б симпатії Райхардта. У своєму есе «Über das deutsche Singeschauspiel» 1782 року він висловив занепокоєння з приводу тенденції наділяти людей нижчого

---

<sup>22</sup> Йдеться про лібрето опери «Альцеста», написаного Віландом для композитора Антона Швайцера (прим. *перекладача – Л.К.*)

<sup>23</sup> Лист Гете до Крістіана Кайзера від 29.12.1779, цит. за: Rolf Pröpper, Die Bühnenwerke Johann Friedrich Reichardts, S. 76.

<sup>24</sup> Див.: Kyoko Kawada, Studien zu den Singspielen von Johann Adam Hiller, S. 127ff.

<sup>25</sup> Райхардт підкреслював цей аспект, коли писав про опери Гіллера: «Він відкидав довгі, нудні арії, знаючи, що це непристойно для комічного. [...] Тим часом Гіллер не повністю відкинув великі арії, а залишив їх лише для знатних людей, коли вони з'являлися в оточенні представників народу. Я вважаю це дуже доречним, особливо коли чую, як скалить зупи та регоче галерея з того чи іншого короля або придворного». Про німецьку комічну оперу разом із додатком листа другові про музичну поезію, 1774 р., цитується за: Reichardt, Briefe, die Musik betreffend, S. 61f c. 61f.

соціального стану піднесеними почуттями і, таким чином, все більше розмивати стилістичні межі<sup>26</sup>. Райхардт стверджував ідеал комічної опери, написаної «народною мовою» замість «мови задоволення» і закликав до відродження давнього фарсу з його «веселим, простим співом». З одного боку, він сподівався, що це зміцнить високий трагічний жанр, який міг існувати лише за умови протипаги справжньому фарсу, а з іншого – поширюватиме в народі життєрадісні пісні, що виховуватимуть публіку. Як приклад Райхардт наводив свій ранній зінгшпіль «Лише любов приносить щастя» (*Liebe nur beglückt*, 1780) як зразок національного комедійного жанру. Водночас він розробляв план «німецької героїчної опери» «Фінгал і Комала» за Оссіаном<sup>27</sup> у високому стилі. Тож його естетика поєднує класицистичні концепції високої поезії з новітніми ідеями «Бурі і натиску»

Ще один момент критики популярного зінгшпілю свідчить про слушність висновку. В 1774 р. в «Листі уважного мандрівника про музику „оперет”» Райхардт висловив рішучу незгоду з тим, що селян висміюють «замість показати користь і працьовитість селянина, який нас годує, [...] замість того, щоб показати прості життєві радості, яке він знаходить у великій здоровій родині, замість того, щоб показати нам усе, що могло б поступово повернути нас до блаженної простоти моралі; [...] Можна було б показати на прикладі селянина, як поміркованість і праця стають джерелами чесноти, а скільки тисяч пороків, що живуть у містах, зовсім невідомі селянину»<sup>28</sup>.

В тому ж дусі трактував своїх позитивних персонажів і Котляревський. Наталка та Петро втілюють ідеали простоти, скромності, порядності та працьовитості. Вони готові пожертвувати власним коханням, щоб підкоритися наказу матері. Протилежністю до цих міщанських чеснот виступає батько Наталки, який хотів піднятися над своїм суспільним званням у місті, безнадійно вліз у борги і після смерті залишив родину в біді. Цей ідеал сімейного життя розкрито і в «Москалі-чарівнику», де представлено зразкове кохання українського селянського подружжя: жінки, вірної своїм подружнім обов'язкам, яка не піддається спокушанню писаря, та чоловіка, який анітрохи не сумнівається у вірності дружини. Ці почуття знаходять вираз передусім у піснях, присвячених одне одному.

Райхардт скептично спостерігав за тенденцією німецької опери, поширеною в 1790-х рр., – адаптуватися до італійської моделі з її пріоритетами вокальної віртуозності. Те, що можна було б оцінити як музичний прогрес, виявилось для нього втратою німецького характеру і зрадою виховного, морального ефекту єдиної лінгвістично доступної форми німецького зінгшпілю. Його подорожі до Франції познайомили його з такою драматичною формою, яка, здавалося, досконало відповідала його ідеалам: з водевілем. Водевіль був типово паризьким жанром, входив у репертуар мандрівних і провінційних театрів та зазнав колосального злету популярності

<sup>26</sup> Reichardt, Briefe, die Musik betreffend, S. 153–157.

<sup>27</sup> Осіан – легендарний ірландський співець III століття, представлений в численних національних міфах і легендах. Його ім'я стало популярним в класичну добу завдяки містифікації Джеймса Макферсона (1736–1796), що стилізував давні ірландські саги і видав їх за твори Оссіана (*прим. перекладача – Л.К.*).

<sup>28</sup> Там само. С. 54.



після Французької революції. Сцена стала одним із найважливіших місць політичної публічності та формування думок, тут обговорювались актуальні події та нагальні політичні і соціальні проблеми. Прагнення суспільного прогресу, притаманне французам, ніде не могло виявитись виразніше, ніж у жанрі водевілю.

У трьох власних музичних комедіях «Кохання і вірність» (*Lieb' und Treue*, 1800), «Урочистість» (*Der Jubel*, 1800) та «Мистецтво і кохання» (*Kunst und Liebe*, 1807) і в теоретичній розвідці «Дещо про появу німецької *піснегри*» (*новый спеціальний термін, введений перекладачем для диференціації з зінгшпілем – прим. перекладача. Etwas über die Entstehung des deutschen Liederspiels*, 1804) Райхардт намагався створити зразки подібного жанру для Німеччини, що мав би таку ж силу впливу на свідомість демократичної публіки. Як він сам визнав, цей намір виявилось вельми важко втілити. У Франції сатиричний характер і масова популярність водевілю ґрунтувалися на репертуарі популярних пісень, які давно вкорінилися в традиції і були відомі кожному. Їх мелодії, так звані «поспівки» (в оригіналі *timbres*), були основою коротких куплетів водевілю, в яких часто досягався пародійний ефект завдяки зміненому змісту оригінального тексту пісні. Райхардту довелося з жалем визнати, що німцям бракувало таких популярних пісень<sup>29</sup>. Таким чином, написані ним пісні використовували відомі німецькі художні вірші, які він поклав на власну музику «в народному дусі»<sup>30</sup>.

### Котляревський і водевіль

Проблема адаптації водевілю в Німеччині, яка в кінцевому підсумку привела до невдачі жанру *Liederspiel* Райхардта<sup>31</sup>, представляє значний інтерес як своєрідний аналог (*в оригіналі Folie, прим. перекладача Л.К.*) до опрацювання пісенного матеріалу Котляревським. Судячи з усього, українському письменнику нескладно було знайти відомі пісні до своїх п'єс. Дослідження показали, що Котляревський у значній мірі використовував народні пісні, частина з яких була опублікована в збірниках, а частина записувалася з голосу; пісні ці були загальновідомими впродовж ХІХ століття<sup>32</sup>. У зв'язку з практикою водевілю заслуговує на увагу те, що автор

<sup>29</sup> „Навіть у попередні роки, коли я насолоджувався смішними сатиричними водевільними п'єсами в Парижі і мені спала на думку ідея перенести приємний, розважальний жанр на німецький ґрунт, я швидко зрозумів, що ми ніяк не опануємо справжні французькі водевілі, чия душа захована у жартах і сатири, тому що в нас взагалі немає популярних в народі веселих і сатиричних пісень [...]» «Дещо про появу німецької піснегри» (1804 р.), Цит. за: Reichardt, Briefe, die Musik betreffend, S. 233f. Цікаву інтерпретацію особистих мотивів обґрунтування Райхардтом *Liederspiel* подає Renate Moering, Johann Friedrich Reichardts Liederspiele, in: Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert (Beiträge zur Geschichte der Literatur und Kunst des 18. Jahrhunderts, Bd. 5) Heidelberg (Winter) 1981, S. 191–211.

<sup>30</sup> Проти цього одразу заперечив Людвіг Тік. Він вважав чутливі витончені тексти Клопштока та Гете невідповідними для комедійної сцени і пояснив свої закиди: «Тут, у швейцарському костюмі, я б очікував і бажав би (*простонародних пісеньок – прим. перекладача Л.К.*) «Якби я був птахом» і «У мене колись був скарб» [...], а поміж тим танців корови». Цит. за: Rolf Pröpper, Die Bühnenwerke Johann Friedrich Reichardts, S. 134.

<sup>31</sup> С. Йон подає опис історії жанру, який практично обмежується територією Берліна (див. прим. 7).

<sup>32</sup> Див.: А. Шамрай. «Наталка Полтавка»... С. 56ff.

більшою чи меншою мірою змінив майже всі тексти вокальних номерів, пристосувавши їх до драматичної ситуації, наприклад, у власних назвах чи топонімах, в деталях змісту задля привернення уваги аудиторії. Ще виразніше Котляревський дотримується принципу водевілю в тих фрагментах, де пародіює літературні тексти. Так, у «Наталці Полтавці» міститься пародія на пісню Григорія Сковороди «Всякому городу нарав і права», чий первісно благочестивий зміст в устах юриста Возного спотворюється до протилежності – виправдання шахрайства. Подібна пародія зустрічається і в «Москалі-чарівнику», де заключна пісня Фінтика «О горе мне» є пародійною парафразою священної пісні з Богогласника (1790)<sup>33</sup>. В обох випадках ідеально витримана водевільна модель, в якій перший рядок вибраного пісенного тексту відтворюється без змін і служить ідентифікації джерела, в наступних же рядках і куплетах допускаються вільні модифікації змісту.

Жанр «малоросійської опери» досконало втілює той задум, який Райхардт сподівався реалізувати з освітньо-виховними цілями на німецькій сцені: він показує народ, для якого спів є природною формою самовираження. Ця ідея виявляється ключовою в програмному зіставленні карикатурних, псевдолітературних пісень персонажів, що стоять на вищому шаблі соціальної драбини (негативних постатей Возного і Фінтика) з природними, емоційно щирими піснями Наталки чи Петра. Апологією співучого українського народу стає ключова сцена в «Москалі-чарівнику», в якій російський солдат співає перекручену українську народну пісню подружжю, яке його гостило. Українка чудово співає ту ж пісню в її оригінальній версії і ганьбить росіян тим, що вона так само автентично може виконувати і російську пісню.

Сумнівно, що Котляревський знав праці Райхардта. Причиною того, що їхні концепції збігаються є – крім схожих естетичних передумов – те, що вони обидва обрали французький водевіль як прототип своїх п'єс. Крім того «Наталка Полтавка» була відповіддю на харківське виконання першого російського водевілю на українську тему «Козак-стихотворец» Олександра Шаховського (1812), де оспівується російсько-українське братство по зброї, зі спільною битвою під Полтавою проти того, хто служить Швеції. Вперше на сцену вийшли українці, які розмовляють рідною мовою. Проте Шаховський надто невміло передав українську лексику і допустив кілька грубих помилок у викладі історичних фактів. Однак цей тип псевдопатріотичного водевілю породив численні імітації не лише в Росії, а й у Німеччині, які в назві подавали козака як комічного персонажа<sup>34</sup>. Натомість в Україні люди з

<sup>33</sup> На цей факт вказав Олекса Горбач у статті «"Москаль-чарівник" І. Котляревського і почаївський Богогласник», у: *Analecta ordinis S. Basilii Magni, sectio II*, т. 7 (1971), с. 258–265. Притому він, очевидно, не мав інформації про аналогічні розвідки в минулому, зокрема про наступну: В. М. Перетц. *Историко-литературные исследования и материалы*, т. 1, СПб., 1900 р., див. передрук у: Іван Котляревський у документах, спогадах, дослідженнях, с. 265–267. Ця рідкісна збірка, яка містить церковнослов'янські, українські, польські та декілька латинських духовних пісень, тепер також доступна в цифровому вигляді за посиланням: <http://irbis-nbuv.gov.ua/dlib/item/0000002>.

<sup>34</sup> У каталозі: Franz Stieger *Opernlexikon*. Т 2, Tutzing: Schneider, 1975, стор. 686 наведено 13 назв, з яких зінгшпіль Коцебу «Козак і охотник» (*Kosak und Freiwilliger*) між 1813 і 1836 рр. було покладено на музику вісім разів [Цікаво, чи врахувала авторка статті у ряду музичних

певним роздратуванням реагували на зверхність ставлення до власної культури і її спотворення. Тому «малоросійські опери» Котляревського були задумані як пародія на водевіль Шаховського, виконання якого в «Харкові» висміюється в комічному діалозі «Наталки Полтавки» (II дія, 6–7 сцена).

Подібне відтворення «театру в театрі», тобто п'єса з алюзією на інші п'єси належить до поширених прийомів водевілю, тому «Наталку Полтавку» можна почасти розглядати як альтернативу комедії Шаховського, а почасти – і як втілення драматургічної моделі водевілю, перенесеної у східнослов'янський культурний ареал. Зберігаючи основний конфлікт – як і в «Козаку-стихотворці», бідна дівчина чекає на відсутнього коханого, в той час як багатий чиновник наполегливо сватається до неї – Котляревський послідовно втілює «низький стиль»<sup>35</sup>. Замість спотвореної говірки герої розмовляють справжньою українською мовою. Замість абсурдної фігури козака-віршоплета автор підносить спів українців у природному побуті. Історичної теми він теж свідомо уникає – Полтава це не місце відомої битви, а звичайне провінційне місто, яке, з точки зору мешканців ближніх сіл, є або об'єктом банальних бажань (*побачити міський побут – прим. перекладача Л.К.*), або місцем особистої трагедії. Найважливішою новинкою для персонажів виявляється нове облаштування вулиць, «перестройка города» (Акт II, Сцена 3). Через алюзії на тогочасну ситуацію в Полтаві в дотепних діалогах, які ніби імпровізовано вставлені в головну інтригу, Котляревський втілює одну з найважливіших характеристик водевілю, а саме його безпосередній зв'язок з поточною ситуацією та звернення до конкретної аудиторії<sup>36</sup>. Котляревський елегантно протиставив Шаховському сценічний твір, який, з одного боку, відповідав вимогам жанру і умовам виконання, але, з іншого боку, захоплює як витвір мистецтва і сьогодні. З погляду жанрової

---

*реалізації драми Коцебу співогру Михайла Вербицького? – прим. перекладача Л.К.] Але і ця інформація є неповною, про що свідчить відсутність російських назв (пор. огляд репертуару в «История русской музыки в десяти томах», т. 4, М.: Музыка, 1986, с. 376–379, де за період 1813–1817 рр. згадано ще сім творів на цю тему). Видається, що в жанрі водевілю та репертуарі народного театру можна знайти ще не один твір про козаків. У 1825 р. Луї Анжелі виконав жартівливу пісню «Повернення козака» з малоросійськими національними піснями і танцями в Кенігштадтському театрі в Берліні (пор. Johns, Das szenische Liederspiel, с. 257). Основою моди на козацтво в першій третині XIX століття була «Історія України та козацтва» Йоганна Крістіана Енгеля (*існує також український переклад книги – прим. перекладача Л.К.*), опублікована в 1799 році. Раніше українська тема використовувалась в операх лише у виняткових випадках, як у зінгшпілі Франца Станіслава Шпіндлера «Кохання в Україні» (Die Liebe in der Ukraine), вперше виконана в Інсбруку в 1786 р. (дякую Герріту Вайделіху за люб'язно надану інформацію).*

<sup>35</sup> Я хотіла підкреслити тривалу історичну генезу естетичної концепції національної опери приблизно між 1790 і 1820 роками. Ця ідея у той час впливала в різних працях, проте поки не сформувалась як готова концепція, прийнята чи Котляревським, чи Райхардтом. Тому спеціально наголошую ті засади «високого» і «низького» стилю, які обом митцям, безперечно, були добре знані. Для мене вирішальним є те, що Котляревський втілює на практиці те, що Рейхардт сформулював як ідею, втілює набагато краще і оригінальніше і з наймовірно довготривалим ефектом. У Німеччині ніколи не було своєї «Наталки Полтавки».

<sup>36</sup> Цей прийом вважається конститутивним для жанрової моделі водевілю. Див.: Witold Kośny, Towards a poetics of classical Russian vaudeville, in: Slavic Drama. The Question of Innovation, hrsg. von A. Donskov, Ottawa 1991, S. 190–199.

історії «Наталка Полтавка» з її чудово окресленими персонажами та вмілим сценічним оформленням стала відправною точкою для української розмовної комедії, а також для того типу музичної комедії, з якої Квітка-Основ'яненко використав назву «малоросійська опера», а у Старицького вона була замінена родовим терміном «оперета»<sup>37</sup>.

### Перспективи

Розглядаючи витоки української національної опери в творчості Котляревського, варто торкнутись його ставлення до українсько-російських відносин. Хоча багато джерел свідчать, що він був прихильником російсько-української єдності, однак, не втримався від сатиричної критики ставлення росіян до своїх братів-українців, зокрема їхньої непростимої мовної та культурної неосвіченості. Ця свідомо позиція свідчить про продовження погляду на історію, розробленого насамперед Феофаном Прокоповичем, чия проросійська установка аж ніяк не була синонімом втрати власної історичної та культурної ідентичності<sup>38</sup>.

Саме відмова від образу росіян-ворогів дала можливість «Наталці Полтавці» безперервно існувати на українській сцені не лише в царській імперії, а й у радянські часи, коли неодноразово позитивно відзначалася відсутність в ній «націоналістичних ідей»<sup>39</sup>. Як не дивно, «Наталка Полтавка» вписувалася в культурну політику сталінізму, що призвело до ренесансу водевілю. Твір потрапив на велику оперну сцену московського Большого театру в 1936 р. і був стилізований під «грандіозне видовище» з хорами, танцями та помпезною увертюрою Володимиром Йоришем на святкуванні 300-річчя об'єднання України і Росії<sup>40</sup>.

Водевіль як національна опера є вельми цікавим явищем у світовому театральному та культурно-історичному контексті<sup>41</sup>. Водевілі повністю зникли з усіх інших

<sup>37</sup> Малоросійська опера Квітки-Основ'яненка «Сватання на Гончарівці» (1835) завершується справжнім водевільним фіналом, тип якого зберігається ще в опереті Михайла Старицького «Чорноморці». Останній завдяки співпраці з Лисенком невдовзі перейшов до текстів лібрето зі складнішою музичною структурою, що містили цілі віршовані сцени покладені на музику, як-от опери за повістями М. Гоголя «Різдвяна ніч» та «Утоплена».

<sup>38</sup> Про погляди Феофана Прокоповича на історію див.: R. Stupperich, Kiev – das zweite Jerusalem. Ein Beitrag zur Geschichte des ukrainisch-russischen Nationalbewußtseins, in: Zeitschrift für slavische Philologie, XII (1935), S. 332–354.

<sup>39</sup> Про відсутність національної ідеології у Котляревського шкодували представники протилежної позиції, див.: Jurij Wojko, I. P. Kotljarevs'kuj und die westeuropäische Literatur, in: Die Welt der Slaven 8 (1963), S. 138f.

<sup>40</sup> Тут помилка в датуванні – 300-річчя об'єднання України і Росії святкувалось у 1954 р., а в 1936 р. Йориш брав участь у зйомці фільму «Наталка Полтавка» Івана Кавалерідзе з І. Паторжинським та М. Литвиненко-Вольгемут в головних партіях. Про постановку «Наталки Полтавки» на сцені Большого театру в 1936 р. в опрацьованні Йориша згадує А. Рудницький у своїй праці «Українська музика», вказуючи, що той «написав увертюру й поверх 30 нових номерів» (с. 215) – прим. перекладача Л.К.

<sup>41</sup> Антін Рудницький зокрема протестує проти визначення «Наталки Полтавки» як опери в сучасному розумінні, див.: Антін Рудницький, Українська музика. Історико-критичний погляд. Історико-критичний огляд, Мюнхен: Вид. Дніпрова хвиля, 1963. С. 72f. Загалом же

сцен Європи. Хоча тексти цих п'єс, які були надзвичайно популярні у Франції до кінця XIX століття, все ще можна знайти в численних друкованих томах, більшість музики до них втрачено<sup>42</sup>. Щоб зрозуміти важливість «Наталки Полтавки», слід значно детальніше і системніше проаналізувати її долю за більш ніж двісті років успішних постановок<sup>43</sup>. Саме скромний формат і легкість виконання забезпечили виживання твору в пригнобленій культурі, яка не мала власних музичних та оперних інституцій. Якщо я досі наполягала на жанровому віднесенні п'єси до водевілю, то важливо також врахувати, що підзаголовок Котляревського «малоросійська опера» відводив музичній партії ключову роль, завдяки чому вона мала силу впливу, що далеко виходив за рамки водевільного характеру<sup>44</sup>. Культивуючи автентичну пісенність, водевіль дав можливість включити пісні у фольклорні сцени, доповнені барвистими костюмами, декораціями, танцями, розкрити звичаї, з якими український глядач міг ідентифікувати себе.

До менш знаних, етнографічно вирішених постановок «Наталки Полтавки» в європейських країнах належать вистави театральної трупи Георгія Деркача у Франції

---

водевіль та його значення в європейській історії культури потрапив у фокус уваги науковців відносно пізно. Імпульсами подальших досліджень водевілю в Україні можуть стати збірки, видані Гербертом Шнайдером: *Das Vaudeville. Funktionen eines multimedialen Phänomens*, Hildesheim: Olms, 1996; *Chanson und Vaudeville: gesellschaftliches Singen und unterhaltende Kommunikation im 18. und 19. Jahrhundert*, St. Ingbert: Röhrig, 1999; *Timbre und Vaudeville: zur Geschichte und Problematik einer populären Gattung im 17. und 18. Jahrhundert*, Hildesheim: Olms, 1999. Те, що водевіль був основою розвитку усього французького театру 19 ст., доводить праця: Andreas Münzmayr, *Musikdramaturgie und Kulturtransfer: eine gattungsübergreifende Studie zum Musiktheater Eugène Scribes in Paris und Stuttgart*, Schliengen: Argus, 2010.

<sup>42</sup> Див. про труднощі відстеження джерел водевільної арії, колись поширеної у всій Європі: Люцинда Браун, Едуард Монтобри и его шансонетка «Faut s'amuser, danser et rire». К історії французького источника в 1 фортепианном концерте Чайковського, в: Чайковский. Сборник статей: Петербургский музыкальный архив вып. 15, ред. Тамара Сквирская, Санкт-Петербург: Композитор, 2021, с. 64–94.

<sup>43</sup> Те, наскільки важливим є ґрунтовне опрацювання історії постановок і рецензії того чи іншого артефакту, показує Ю. Станішевський у праці: Юрій Станішевський, Український театр кінця XIX – початку XX століть: проблеми синтетичної природи і становлення національного режисерського мистецтва, в: Нариси з історії театального мистецтва України XX століття, Київ: Інтертехнологія, 2006, с. 11–82, особливо с. 16f, присвячена етнографічним інсценізаціям на зламі сторіч. Автор робить перший крок у цьому напрямку, здійснюючи детальний аналіз інсценізації «Наталки Полтавки» Миколи Садовського в 1912 р. Режисер, спираючись на принципи Костянтина Станіславського, трактує її з позиції проникливої психологічної студії.

<sup>44</sup> П'єса зазнавала радикальної модернізації, яку здійснив Олександр Ануров у 2005 р., адаптувавши музику в поп- та рок-манері, див.: Вікторія Шпаковська, Основні тенденції розвитку жанрів українського музично-драматичного театру кінця XX – початку XXI століття, в: Нариси з історії театального мистецтва України XX століття, Київ: Інтертехнологія, 2006, с. 827–866, с. 858–865. Спів і музика як засоби утвердження національно-культурної ідентичності в театрі також відіграють важливу роль і в інших політично пригноблених культурах, див.: Michela Niccolai (Hrsg.), *Singing speech and speaking melodies: minor forms of musical theatre in the 18th and 19th century*, Turnhout: Brepols, 2021.

взимку 1893/94 р.<sup>45</sup>. Вони не зібрали численної аудиторії, проте надихнули відомого французького лібретиста Луї Галле (Louis Gallet), автора текстів для опер Жоржа Бізе, Каміля Сен-Санса та Жюля Массне, на розлогий поетичний опис. Він не лише зафіксував різноманітні деталі виступу, а й підкреслив життєрадісність та емоційне багатство п'єси, а особливо музики:

«Все це розігрується з доброзичливістю, безпосередністю, емоційним піднесенням, які повинні роззброїти найсуворіших критиків. Це мистецтво щирого народу, який швидко зворушується і всьому радіє. Пейзаж і інтер'єр посилюють це враження. У першій і третій діях перед нами розкинулося малоросійське село з низенькими хатками, солом'яними дахами, прикрашеними одвірками, оточене городами, в яких серед інших овочів цвітуть великі соняшники і схиляють над парканами свої важкі жовтогарячі голівки. Посередині площі розміщувався резервуар для дощової води, а над нею криниця, подібна до криниць в країнах Сходу. В середині бачимо кімнату, в якій по білених стінах проходить світла облямівка ніжно розписаних квітів; велика біла піч виглядає так, ніби її вирізали з брили крейди. Ви відчуваєте, що потрапили в будинок зі снігу. І на тлі цього неймовірного білого тла тим яскравіше виділяються яскраві кольори костюмів, жіночі очіпки (*названі Галле тюрбанами – прим. перекладача*), прикрашені квітами хустки, вишиті фартухи та барвисті сукні, червоні свити (*тулупи у Галле – прим. перекладача*) та каптани чоловіків, їх широкі шаровари та сап'янци. Всі співають і танцюють з надзвичайним запалом і радістю. Козацькі танці чоловіків – це безперервні підстрибування, високі стрибки, кроки, обертання, від яких паморочиться голова; жіночі танцювальні рухи легкі, неквапливі та невимушені, вони просто зачаровують.

Чи музика пана Лисенка запозичена з народних пісень, чи оригінальна, не знаю. Залежно від ситуації вона сповнена меланхолією або безмежною життєствердністю. Заворожуюча ритміка в таких епізодах наближена до французького типу, танцюристи дуже чутливо передають характер музики. Натомість у чуттєвих ліричних фрагментах виразно проявляється слов'янська душа. У «Наталці Полтавці» є два три моменти, що вельми зворушили тих нечисленних парижан, які відвідали ці вистави. На жаль, вона зійшла зі сцени занадто швидко»<sup>46</sup>.

Жанрові сцени українського сільського життя, які побачили паризькі глядачі, висунули на перший план візуальні аспекти, які вельми типові для кіномистецтва. Медійне продовження «Наталки Полтавки» в екранізаціях ХХ століття остаточно вмонтувало твір у монументальні кадри українського пейзажу і таким чином створило архетипні образи жінки-співачки, оточеної стихією повітря, води, землі, у гармонії з усією природою. Набагато ефективніше, ніж це уявляв собі Райхардт, пісні української опери «Наталка Полтавка» і сьогодні перекидають місток [для слухачів інших країн – прим. перекладача Л.К.] в український світ.

*Переклад з німецької, коментарі та редакція Любові Кияновської*

<sup>45</sup> Див. Нахлік, с. 517; Ю. Станішевський, Український театр кінця ХІХ – початку ХХ століть, с. 14–15.

<sup>46</sup> Louis Gallet, Théâtre. Musique, in: La Nouvelle Revue, Januar 1894, S. 212–213.

***Lucinde Braun (Regensburg). Ivan Kotliarevskyi and Johann Friedrich Reichardt: Ukrainian opera "Natalka-Poltavka" between vaudeville and the national symbol.***

*The article of the German researcher considers one of the most famous Ukrainian classical music and stage works – "Natalka Poltavka" by Ivan Kotlyarevsky – Mykola Lysenko in the broad historical context of European aesthetic and stylistic trends of the late XVIII – early XIX centuries. It draws very interesting parallels between the aesthetic dimensions of Ukrainian play and views on the function of opera in the society of the German philosopher, esthetician and author of „Liederspiels” Johann Friedrich Reichardt, indicating the origin of „Natalka Poltavka” and Reichardt Liederspiels from French vaudeville. The author provides some convincing evidence of the very important social role of Kotlyarevsky's comedy, first, in refuting the false image of the Ukrainian people in the Russian comedy "Cossack Poet" by Alexander Shakhovskiy, and secondly, in establishing the musical and stage model, which will be specific and fruitful for future stages of development of national culture. The article contains a number of new information on the reception of the Ukrainian theme in the European cultural space.*

**Key words:** "Natalka Poltavka" by Ivan Kotlyarevsky, Mykola Lysenko, Johann Friedrich Reichardt, vaudeville, Little Russian opera, Liederspiel.

### Література

1. Архимович Л., Шреер-Ткаченко А., Шеффер Т., Карышева Т. Музыкальная культура Украины. М. : Музгиз, 1961.
2. Архимович Л., Гордійчук М. Микола Віталійович Лисенко: Життя і творчість. 2-ге вид., випр. і доп. К. : Мистецтво, 1963.
3. Браун Л. Эдуард Монтобри и его шансонетка «Faut s'amuser, danser et rire». К истории французского источника в 1 фортепианном концерте Чайковского, в: Чайковский. Сборник статей: Петербургский музыкальный архив, вып. 15, ред. Т. Сквирская. СПб. : Композитор, 2021, с. 64–94.
4. Горбач О. «Москаль-чарівник» І. Котляревського і почаївський Богогласник // *Analecta ordinis S. Basilii Magni, sectio II*, т. 7 (1971). С. 258–265.
5. Енгель Й.-Х. фон. Історія України та українських козаків. Пер. з нім.: Ю. О. Голубкін, Л. М. Назаренко, Є. В. Ходун, О. В. Бутенко. Пер. з лат. та франц.: Є. С. Чекарева. Харків: Факт, 2014.
6. Іван Котляревський у документах, спогадах, дослідженнях. К. : Дніпро, 1969.
7. История русской музыки в десяти томах. Т. 4. М. : Музыка, 1986. С. 376–379.
8. История русской музыки в десяти томах. Т. 5. М. : Музыка, 1988.
9. Квітка-Основ'яненко Г. Історія театру в Харкові. // Г. Квітка-Основ'яненко. Твори у 8 томах. Т. 7. К. : Дніпро, 1970. С. 61–77.
10. Котляревський Іван Петрович. Повне зібрання творів. К. : Наукова думка, 1969.
11. Музичний додаток «Малороссийские песни из оперы Наталка-Полтавка / Соч. И. П. Котляревского. Музыка А. И. Барсишского». URL: <https://archive.org/details/zirka1833/page/n293/mode/2up?view=theater> (24.01.2022).
12. Нахлік Є. Перелицьований світ Івана Котляревського: текст – інтертекст – контекст. Львів, 2015.
13. Перетц В. М. Историко-литературные исследования и материалы, т. 1. СПб, 1900. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/dlib/item/0000002> (24.01.2022)
14. Рудницький А. Українська музика. Історико-критичний огляд. Мюнхен : Дніпрова хвиля, 1963.
15. Шамрай А. «Наталка-Полтавка» І. Котляревського. К. : Мистецтво, 1955.
16. Vauman T. North German Opera in the Age of Goethe. London: Cambridge University Press, 1985.

17. Betzwieser T., Singspiel in Mannheim: Der Kaufmann von Smyrna von Abbé Vogler, in: Mozart und Mannheim. Kongreßbericht Mannheim 1991, hrsg. von Ludwig Finscher u.a., Frankfurt/Main – Bern : Lang, 1994. S. 119–144.
18. Bojko J. I. P. Kotljarevs'kyj und die westeuropäische Literatur, in: Die Welt der Slaven 8 (1963).
19. Braun L. Studien zur russischen Oper im späten 19. Jahrhundert, Mainz: Schott, 1999.
20. Gallet L. Théâtre. Musique, in: La Nouvelle Revue, Januar 1894, S. 212–213.
21. Johns S. Das Szenische Liederspiel zwischen 1800 Und 1830: Ein Beitrag Zur Berliner Theatergeschichte. Frankfurt-am-Main – Bern – New-York – Paris: Peter Lange, 1988 (Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike Bis in die Gegenwart).
22. Kawada K. Studien zu den Singspielen von Johann Adam Hiller (1728–1804). Diss. Marburg/Lahn 1969.
23. Kośny W. Towards a poetics of classical Russian vaudeville, in: Slavic Drama. The Question of Innovation, hrsg. von A. Donskov. Ottawa, 1991. S. 190–199.
24. Moering R. Johann Friedrich Reichardts Liederspiele, in: Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert (Beiträge zur Geschichte der Literatur und Kunst des 18. Jahrhunderts, Bd. 5) Heidelberg (Winter) 1981, S. 191–211.
25. Pröpfer R. Die Bühnenwerke Johann Friedrich Reichardts. Ein Beitrag zur Geschichte der Oper in der Zeit des Stilwandels zwischen Klassik und Romantik (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft Bd. 25), Bonn: Bouvier, 1965.
26. Reichardt J. F. Briefe, die Musik betreffend. Berichte, Rezensionen, Essays, Leipzig: Reclam, 1976.
27. Schusky R. Das deutsche Singspiel im 18. Jahrhundert. Quellen und Zeugnisse zu Ästhetik und Rezeption. Bonn: Bouvier, 1980.
28. Stieger F. Opernlexikon. T. 2. Tutzing: Schneider, 1975.
29. Stupperich R. Kiev – das zweite Jerusalem. Ein Beitrag zur Geschichte des ukrainisch-russischen Nationalbewußtseins, in: Zeitschrift für slavische Philologie, XII (1935), S. 332–354.
30. Taruskin R. Sorochintsi Fair Revisited, in: Modest Musorgsky. Eight Essays and an Epilogue. Princeton: Princeton University Press, 1993.
31. Waidelich T. G. Franz Schubert „Alfonso und Estrella“: Eine frühe durchkomponierte deutsche Oper. Geschichte und Analyse. Tutzing: Schneider, 1991.

### References

1. Arkhimovich L., Schreer-Tkachenko A., Schaeffer T., Karysheva T. Musical culture of Ukraine. M.: Muzgiz, 1961. [in Ukrainian]
2. Arkhimovych L., Gordiichuk M. Mykola Vitaliiiovych Lysenko: Life and work. 2nd ed., Ed. and ext. Kyiv: Art, 1963. [in Ukrainian]
3. Bauman T. North German Opera in the Age of Goethe. London: Cambridge University Press, 1985. [in German]
4. Betzwieser T., Singspiel in Mannheim: The Merchant of Smyrna by Abbé Vogler, in: Mozart and Mannheim. Congress report Mannheim 1991, ed. by Ludwig Finscher et al., Frankfurt/Main – Bern: Lang, 1994, pp. 119–144. [in German]
5. Boyko J. I. P. Kotliarevskyi and Western European Literature, in: The World of Slavs 8 (1963). [in German]
6. Braun L. Studies in Russian Opera in the Late Nineteenth Century, Mainz: Schott, 1999. [in German]
7. Braun L. Edward Montobry and his chansonnier "Faut s'amuser, danser et rire". On the history of the French source in Tchaikovsky's 1st piano concerto, in: Tchaikovsky. Collection of articles: St. Petersburg Music Archive Vol. 15, ed. T. Skvirskaya. SPb.: Composer, 2021, p. 64–94. [in Russian]



8. Engel J.-H. von. History of Ukraine and Ukrainian Cossacks. Kharkiv: Fakt, 2014 [in Ukrainian]
9. Gorbach O. "Moskal-charivnyk" by I. Kotliarevskyi and Pochaiv Theologian // *Analecta ordinis S. Basilii Magni, sectio II, vol. II (vol. 7) (1971)*, p. 258–265. [in Ukrainian]
10. Gallet L. Theatre. Music, in: *La Nouvelle Revue*, January 1894, S. 212–213. [in French]
11. Johns S. The scenic song play between 1800 and 1830: A contribution to Berlin theater history. Frankfurt-am-Main – Bern – New York – Paris: Peter Lange, 1988 (sources and studies on the history of music from antiquity to the present). [in German]
12. History of Russian music in ten volumes. V. 4, M.: Music, 1986. [in Russian]
13. History of Russian music in ten volumes. V. 5. M.: Music, 1988. [in Russian]
14. Ivan Kotlyarevsky in documents, memoirs, research. K.: Dnipro, 1969. [in Ukrainian]
15. Kawada K. Studies on the Singspiele by Johann Adam Hiller (1728–1804). Diss. Marburg/Lahn 1969. [in German]
16. Kośny W. Towards a poetics of classical Russian vaudeville, in: *Slavic Drama. The Question of Innovation*, ed. by A. Donskov, Ottawa 1991, pp. 190–199. [in English]
17. Kotliarevskyi Ivan Petrovych. Complete collection of works. K.: Naukova dumka, 1969. [in Ukrainian]
18. Kvitka-Osnovianenko H. History of the theater in Kharkiv // H. Kvitka-Osnovianenko. Works in 8 volumes. V. 7. K.: Dnipro, 1970. S. 61–77. [in Ukrainian]
19. Moering R. Johann Friedrich Reichardts Liederspiele, in: *The German Singspiel in the 18th Century (Contributions to the History of Literature and Art of the 18th Century, Vol. 5)* Heidelberg: Winter, 1981. Pp. 191–211. [in German]
20. Musical application "Little Russian songs from the opera Natalka-Poltavka / Soch. I. P. Kotliarevsky. Music by AI Barsitsky URL: <https://archive.org/details/zirka1833/page/n293/mode/2up?view=theater> (24.01.2022) [in Russian]
21. Nakhlik E. The Transfigured World of Ivan Kotlyarevsky: Text – Intertext – Context. Lviv 2015. [in Ukrainian]
22. Peretz V. M. Historical and literary research and materials, vol. 1, St. Petersburg, 1900. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/dlib/item/0000002> (24.01.2022) [in Russian]
23. Pröpper R. The stage works of Johann Friedrich Reichardt. A contribution to the history of opera in the period of stylistic change between classic and romantic (*Treatise on Art, Music and Literature. Vol. 25*), Bonn: Bouvier, 1965. [in German]
24. Reichardt J.F. Letters concerning music. Reports, reviews, essays, Leipzig: Reclam, 1976. [in German]
25. Rudnytskyi A. Ukrainian music. Historical and Critical Review, Munich: The Dnieper Wave, 1963. [in Ukrainian]
26. Schuskyi R. The German Singspiel in the 18th Century. Sources and testimonies on aesthetics and reception, Bonn: Bouvier, 1980. [in German]
27. Shamrai A. "Natalka-Poltavka" by I. Kotliarevskyi. Kyiv: Art, 1955. [in Ukrainian]
28. Stieger F. Opera Lexicon. T. 2, Tutzing: Schneider, 1975 [in German]
29. Stupperich R. Kiev – the second Jerusalem. A contribution to the history of Ukrainian-Russian national consciousness, in: *Journal of Slavic Philology*, XII (1935), pp. 332–354. [in German]
30. Taruskin R. Sorochyntsi Fair Revisited, in: *Modest Musorgsky. Eight Essays and an Epilogue*, Princeton: Princeton University Press, 1993. [in English]
31. Waidelich T. G. Franz Schubert "Alfonso und Estrella": An early through-composed German opera. History and Analysis. Tutzing: Schneider, 1991. [in German]



Стелла Качмарек

ORCID: 0000-0002-4509-5790

Йоанна Послушна

ORCID: 0000-0003-2457-7456

## БІОГРАФІЧНІ ТА НАРАТИВНІ ДОСЛІДЖЕННЯ З ПСИХОЛОГІЇ ТА ПЕДАГОГІКИ МУЗИКИ В ПОЛЬЩІ

*Стаття присвячена вельми актуальній проблемі висвітлення особистісно-біографічної інформації в спеціальній музикознавчій та популярній літературі. Особливе місце відводиться аналізу доцільності сфер біографістики та автобіографістики в музикознавстві, вказується перспективність біографічних та наративних досліджень, в тому числі т. зв. «наративних інтерв'ю», у зв'язку з глобалізованою інформаційною мережею. Завдяки інфлуенсерам соціальних мереж, що суттєво впливають на суспільну свідомість, такі форми репрезентації творчості композиторів минулого і сучасності набувають нових смислів і надто важливого значення. Вказується, що наративні методи є одним із адекватних способів дослідження процесів розвитку творчої особистості, музичної освіти та культурного середовища. Розглядаються результати біографічно-наративних досліджень, проведених групою вчених Музичної академії ім. Ф. Шопена у Варшаві під керівництвом професора Марії Мантужевської в 1970-х роках.*

**Ключові слова:** композиторська творчість, музична педагогіка, біографічні та наративні дослідження, наративні інтерв'ю, інтерв'ю-ріка, автобіографічність.

Біографічні та наративні дослідження<sup>1</sup> представляють інтерес для дослідників різних напрямків та наукових дисциплін. Ними займаються педагоги, соціологи, музиканти, психологи. В цьому сенсі можна розглядати великі і малі наративи. Малі наративи часто стосуються повсякденного побуту, який репрезентує найочевидніший зміст кожного людського життя і часто стає предметом соціологічних, педагогічних і психологічних наративів. Однак, педагоги, психологи та соціологи, які провадять дослідження креативних потенціалів особистості, орієнтуються не на статистичні закономірності<sup>2</sup>, а на детальне пізнання, опис і пояснення соціального явища, яким може бути, наприклад, музична кар'єра, етапи творчості видатної особистості, формування творчого шляху композиторів чи зустріч з особливими значущими особами у житті людини.

Завдяки Флоріану Знанєцькому (Znaniecki) цей вид досліджень закріпився в Польщі. Серед класиків поданого методу, зокрема авторів важливих біографічних студій, належать також Вільям І. Томас (Thomas), Владислав Грабський (Grabski),

<sup>1</sup> Наративні дослідження – дослідження, спрямовані на вивчення особистісного досвіду впродовж певного хронологічного відрізка, в яких враховано зв'язки цього досвіду із соціокультурним середовищем, де він набувався. Важливим інструментарієм наративних досліджень є проведення інтерв'ю, бесід, з'ясування особистих історій реципієнтів (*прим. перекладача – Л.К.*).

<sup>2</sup> Статистична закономірність виражає середній результат взаємодії значного числа однорідних явищ, притому не виражає властивості кожного з них окремо, а тільки в масових процесах або в загальній системі (*прим. перекладача – Л.К.*).

Юзеф Халасинський (Chalasiński), Ян Щепанський (Szczepański). Наукові праці, джерелом яких є біографічні студії чи щоденники, становлять оригінальний внесок польської соціології в методологію вивчення суспільних процесів. Цей напрямок продовжують у нашій країні не лише численні соціологи, а й історики, соціальні політики та політологи, які працюють у різних академічних центрах і займаються різними дослідницькими питаннями. Ключову роль в інспірації подальших досліджень у даній сфері відіграє Товариство друзів мемуаристики (Towarzystwo Przyjaciół Pamiętnikarstwa).

Для наративних досліджень характерний специфічний тип якісного аналізу, характерний для багатьох гуманітарних наук. Вони позначені міждисциплінарним характером аналітичних підходів, диверсифікацією використовуваних дисциплінарних концепцій і зіставленням традиційних та інноваційних методів дослідження. Вчених, які обирають цей вид дослідження, цікавлять біографічні деталі розповіді обстежуваної особи. У цьому випадку наративність міжособистісного спілкування відображає аналогічну ж природу людського досвіду. Відтак встановлюються три типи взаємозв'язків у наративах. Перший тип – це коротка тематична розповідь про конкретну подію та конкретних персонажів (наприклад, зустріч, випадок, момент життя), друга – ширша розповідь про важливі переломні і доволі тривалі епізоди чийогось життя, про роки шкільного навчання, перипетії здобування професії і її реалізації в різних місцях роботи, колізії сімейного життя, важливі події, пов'язані з травматичними переживаннями (наприклад, під час війни чи катастрофи). Остання – це реконструкція цілісного життєвого шляху від народження до сьогодення, до моменту даної розмови<sup>3</sup>.

Протягом останніх десятиліть відбувається повернення до якісних методів пізнання людської особистості, якими найчастіше користуються соціологи та психологи. Одним з цих методів є дослідження автобіографій у соціальних науках. Роберт Енджелл (Angell) визначив конкретні переваги у вдумливому заглибленні в автобіографічні тексти:

- 1) надання загальних інтуїтивних ідей, що спрямовують дослідження;
- 2) надання гіпотез та матеріалів для їх перевірки;
- 3) надання доказової бази тверджень (даних з різним ступенем ймовірності);
- 4) перевірка гіпотез, що не висувались в результаті аналізу автобіографічного матеріалу, але мали інші джерела;
- 5) допомога у практичному розумінні психосоціальних процесів, що відбуваються в групах, установах та в діяльності окремих людей; пізнання їхніх бажань і прагнень і, таким чином, можливість передбачати їх майбутню поведінку;
- 6) матеріали, корисні на етапі пошукових досліджень<sup>4</sup>.

Польський соціолог Ян Щепанський сформулював прийоми тлумачення та використання особистих документів (передусім автобіографій, а також біографічних мемуарів та інших матеріалів) в наукових цілях:

<sup>3</sup> Denzin N. K., Lincoln Y.S. (ed.). *Metody badań jakościowych*. t. 2. Warszawa: PWN, 2009, s. 16–19.

<sup>4</sup> Цит. за: Lutyński J. *Użytkowanie autobiografii w badaniach społecznych*. W: Kłoskowska A. i in. (ed.) *Naród. Kultura. Osobowość*. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1983. S. 34.

1) конструктивний метод передбачає узагальнення ширшого кола інформації: читаючи багато автобіографій, соціолог інтерпретує їх з точки зору певної соціологічної теорії; для побудови загальної картини ситуації він використовує понятійний апарат соціологічних теорій; таким чином, перевіряється достовірність гіпотез, а також збирається матеріал для формулювання нових припущень;

2) метод імплікації полягає в обґрунтуванні певних гіпотез на основі ілюстрації обраними прикладами з автобіографії;

3) метод контент-аналізу розроблений на основі дослідження інформаційних повідомлень, він визначає одиниці аналізу (весь текст, його фрагменти, слова тощо), визначає аналітичні категорії та оцінює частоту їх появи та кореляцію між ними;

4) статистичні дослідження передбачають пошук статистичних (а також причинно-наслідкових) зв'язків між змінними одиницями інформації, які фігурують у біографічному матеріалі;

5) типологічний аналіз спрямований на встановлення окреслених типів особистості, установок і поведінки в різних спільнотах<sup>5</sup>.

Невипадково у психологічних дослідженнях американський психолог, професор Гарвардського університету Гордон В. Олпорт (Allport) розрізняв номотетичні<sup>6</sup> та ідіографічні<sup>7</sup> підходи у використанні автобіографічного матеріалу. Варто згадати, що Шарлотта Бюлер (Bühler), німецький психолог, одна з найважливіших представниць психології розвитку, клінічної, дитячої та гуманістичної психології, ще в 1933 році у книзі «Перебіг людського життя як психологічна проблема»<sup>8</sup> використала психологічний аналіз щоденників.

Вісімдесяти роки минулого століття стали проривом у наративних дослідженнях, оскільки літературознавці, етнологи, культурні антропологи, соціологи, філософи та музиканти виявили активне зацікавлення цією сферою гуманістичної науки. Важливим наративним матеріалом в численних гуманітарних працях стали бесіди, спогади, інтерв'ю та щоденники. Слухати чужі розповіді про себе і світ й ідентифікувати таким чином основну історію людини, за словами польської авторки Емілії Сороко, належить до елементарних завдань практичного психолога. Натомість автобіографічні оповідання можуть мати різний ступінь наративності. Дослідниця розуміє наратив як особисто розказану історію і стверджує, що його можна визначити як «конфігурацію подій у часі, що складається з трьох основних частин: початку, розвитку та закінчення. Події можуть пов'язуватись у оповіді хронологічно, причинно-наслідковим та/або умисне підібраним способом, а їх конфігурація виражає спосіб інтерпретації подій автором. Саморозповідь як продукт (наприклад, історія життя) – це розповідь оповідача про себе як головного героя повісті. Наратив як

<sup>5</sup> Szczepański J. *Odmiany czasu teraźniejszego*. Warszawa: Książka i Wiedza, 1973, s. 641–642.

<sup>6</sup> Номотетичний метод природничих наук спрямований на виявлення загальних закономірностей, загальних тенденцій. В автобіографістиці/біографістиці – метод з'ясування проявів загальних тенденцій в конкретному життєписі (*прим. перекладача – Л.К.*).

<sup>7</sup> Ідіографічний метод в психології полягає у пошуку індивідуальних особливостей, неповторних якостей людини чи будь-яких людських спільнот (*прим. перекладача – Л.К.*).

<sup>8</sup> Хоча перше німецькомовне видання цієї праці вийшло в 1933 р. у Лейпцигу, а друге – в 1959 р. у Геттінгені, авторка користалася з новішого польського перекладу: Bühler Ch. *Bieg życia ludzkiego*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999 (*прим. перекладача – Л.К.*)

процес, з одного боку, є актом розповіді іншим людям або самому собі (внутрішні діалоги) про події, щоби надати їм значення. З іншого боку, процес саморозповіді можна визначити як інтеграцію гетерогенних знань про себе, щоби сформувати (глибше збагнути) власну ідентичність»<sup>9</sup>.

Аналіз біографічних фактів можна простежити також в музикознавчих текстах. Існує багато праць, присвячених біографіям видатних музикантів-виконавців і композиторів, аналізу їх творчості, етапам життя. Велике зацікавлення музикознавців викликають життєписи видатних і харизматичних композиторів, серед яких Шопен, Моцарт, Бетховен, Шимановський, Шостакович, Гурецький та ін. Їх біографічні огляди створювалися в різний час, іноді відразу після смерті митця, але іноді композитору доводилося десятиліттями чи навіть століттями чекати дослідника, що присвятився б вдумливому аналізу його біографії.

Біографічні дослідження винятково обдарованих особистостей проводили Ф. Галон (Galon), Е. Кокс (Cox), А. Роу (Roe), Ф. Баррон (Barron), Г. Ревеш (Revesz) та ряд інших дослідників з різних національних центрів. У цьому контексті слід знову згадати Шарлотту Бюлер і Дональда Е. Супера (Super)<sup>10</sup>. Ці праці містять важливі висновки щодо прогнозування музичних досягнень, факторів, які сприяють розвитку креативного потенціалу. Проте їх недоліком стало деяке хронологічне обмеження, концентрація на ранніх етапах життя респондентів та відсутність інтересу до різних контекстів, які могли б окресленим чином вплинути на становлення їх музичного таланту.

Інша дослідницька програма була спрямована на виявлення зв'язку між життям музикантів і соціокультурним середовищем. В ній намагались знайти відповіді на фундаментальні запитання: Як укладається життя музиканта від народження до смерті? Які етапи можна виділити в його художньому та професійному розвитку? У чому їх специфіка? Чи можна говорити про «музичний онтогенез», ідеальний оптимальний хід життя музиканта з точки зору його професійних і творчих досягнень? Які особливості та чинники сприяють, а які стримують музикантів і розвиток їх таланту в різні періоди життя, в залежності від різних спеціальностей, різних соціальних ролей, різних соціокультурних та історико-політичних контекстів? Які переваги і втрати своєї діяльності зазнають музиканти? Як вони справляються з кризами розвитку та ситуативними випробуваннями? Яку роль у кар'єрі музикантів і повноцінному виявленні музичного таланту відіграє сім'я, школа та музичне середовище? Яка роль вчителя на різних етапах розвитку музиканта? Яка роль держави чи приватного меценату?<sup>11</sup> Відповідями на ці запитання скористалися музиканти, учні та викладачі музичних шкіл різного рівня, наставники та батьки учнів.

<sup>9</sup> Soroko, E. Poziom autonarracyjności wypowiedzi i użyteczność wybranych sposobów ich generowania, rozprawa doktorska. Poznań, 2007, s. 14–15.

<sup>10</sup> Цит. за: Manturzevska, M. Przebieg życia muzyka w świetle badań biograficznych, w: Wybrane zagadnienia z psychologii muzyki, red. M. Manturzevska, H. Kotarska, WSiP, Warszawa, 1990, s. 309.

<sup>11</sup> Kamińska, B., Manturzevska, M. Pierwsze polskie badania psychologiczne nad zawodem muzyka. In: Małgorzata Sternal (ed.). Muzyk zawodowy. Między sztuką, edukacją i zarządzaniem. t. 1, Kraków: AM, 2017, s. 38–39.

Вони також були важливими для психологів, які працюють у спеціальних психологічних консультаціях, орієнтованих на роботу з музикантами.

Порівняльний аналіз життєвого шляху музикантів різних спеціальностей і різних поколінь дозволив відповісти на питання, що є спільного в житті всіх музикантів, а що впливає зі специфіки кожного покоління, музичних спеціальностей, видів музичної діяльності, або рівня музичних досягнень. Початковий план вивчення музичного потенціалу широкого кола респондентів було складено з великим розмахом, але в результаті опубліковані лише нечисленні результати проведеної праці. Найчастіше оприлюднювались огляди окремих аспектів біографічного дослідження з елементами нарративних методів, інтерв'ю чи автобіографії. В цьому ракурсі можна назвати «Бесіди з музикантами» Зофії Перет-Землянської (Peret-Ziemlańska)<sup>12</sup> з цікавими інтерв'ю, що документують мистецьку, педагогічну, організаторську та наукову діяльність видатних викладачів тогочасної музичної академії. Обговорення також стосувалися різних аспектів музичної освіти, таких, наприклад, як розвиток слуху<sup>13</sup>. У галузі нарративно-біографічних досліджень було написано чимало цікавих праць авторства Кацпера Мікласшевського (Miklaszewski)<sup>14</sup>, Зофії Конашкевич (Konaszekwicz)<sup>15</sup>, Ельжбети Дзембовської (Dziębowska)<sup>16</sup>, Катажини Янчевської-Соломко (Janczewska-Sołomko)<sup>17</sup>, Марека Подгайського (Podhajski)<sup>18</sup>.

Крім спеціальних розвідок, в яких нарративні тексти виявляються важливим джерелом музично-психологічних і музично-педагогічних студій, на увагу в музичній наратології заслуговує музична журналістика, в якій виділяється особливий жанр: нарративні інтерв'ю. Метод нарративного інтерв'ю як один з провідних методів якісного дослідження, особливо цінується дослідниками німецькомовного ареалу. Його творцем вважають Фрідріха Шютце (Schütze), який розробив теоретичні положення та методіку дослідницького курсу. Популярність методу нарративного інтерв'ю в сучасному світі пов'язана із готовністю постмодерністського суспільства поширювати публічно свій особистий досвід. Н. К. Дензін описує сучасний світ як «суспільство інтерв'ю», в якому «життя стало товаром для продажу», особливо для ЗМІ та наукового ринку. Під час нарративного інтерв'ю респондент подає власне минуле крізь призму особистої точки зору. Сам же зміст особистісної розповіді інтерпретується як журналістами, так і читачами, вельми розмаїто<sup>19</sup>.

<sup>12</sup> Peret-Ziemlańska, Z. *Rozmowy z muzykami*. Warszawa: Wydawnictwo AMFC, 1998.

<sup>13</sup> Dzielska, J., Peret-Ziemlańska, Z. *Rozmowy o kształceniu słuchu*. Warszawa: Wydawnictwo AMFC, 1992.

<sup>14</sup> Miklaszewski, K. *Osoby znaczące w wypowiedziach muzyków*. In: Jankowski, Wojciech; Kamińska, Barbara; Miśkiewicz, Andrzej (ed.). *Człowiek – muzyka – psychologia*, Warszawa: Wydawnictwo AMFC, 2000.

<sup>15</sup> Konaszekwicz, Z. *Szkolna edukacja muzyczna w ocenie studentów Akademii Muzycznej*. W: *Szkice z pedagogiki muzycznej*. Warszawa: Wydawnictwo AMFC, 2001.

<sup>16</sup> *Encyklopedia Muzyczna PWM*. Dziębowska Elżbieta (ed.). Kraków: PWM, 1979–2012.

<sup>17</sup> Janczewska-Sołomko, K. (ed.). *Leksykon polskich muzyków pedagogów urodzonych po 31 grudnia 1870 roku*. Kraków: Wydawnictwo Impuls, 2008.

<sup>18</sup> Podhajski, M. (ed.). *Kompozytorzy polscy 1918–2000*. Biogramy, t. II. Warszawa-Gdańsk: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. F. Chopina i Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki, 2005.

<sup>19</sup> Urbaniak-Zajac, D., Kos, E. *Badania jakościowe w pedagogice*, PWN, Warszawa, 2013, s. 91–116.

Автори публікацій в жанрі наративного інтерв'ю неодноразово підкреслюють, що ці опуси здебільшого є результатом особистих зустрічей, під час яких видатні митці вдаються до різноманітних спогадів зі свого життя, рефлексій на тему своєї творчості, заторкують теми, пов'язані з естетикою, власною композиторською технікою і системою виразу. Великий інтерес представляють особисті, часто вельми неконвенційні погляди видатних авторів на сучасне та давнє мистецтво, власне бачення розвитку музики та подій мистецького життя. В цьому жанрі написані зокрема публікації Ірини Нікольської<sup>20</sup>, Тадеуша Качинського (Kaczyński)<sup>21</sup>, Ізабелли Гженкович (Grzenkiewicz)<sup>22</sup>, Лешека Полони (Polony)<sup>23</sup>.

Ще одним визначним автором, який зібрав багатий біографічний матеріал про одного з найвидатніших сучасних польських композиторів Кшиштофа Пендерецького, є Мечислав Томашевський (Tomaszewski)<sup>24</sup>, видатний музикознавець, теоретик та естетик, автор численних публікацій з історії музики XIX і XX століття, зокрема шопенознавства, романтичної поезії та польської музики. Томашевський взяв участь в інтерв'ю-ріці<sup>25</sup> з колишнім віце-президентом Спілки польських композиторів Анджеєм Дробою (Droba), що провів 20 годин розмов із професором М. Томашевським, Дроба так характеризує свого видатного співрозмовника: «Мечислав Томашевський є незаперечним авторитетом у середовищі, відомим своїми промовами на конгресах, симпозіумах, семінарах, лекціях у багатьох польських університетах, редакційній діяльності та багаторічній діяльності як блискучого аніматора культури (так назвала його Марія Домбровська ще 60 років тому!) і last but not least його вражаючої наукової діяльності, відображеної в численних книгах. У кожній із цих галузей він виявляє оригінальну, виразну особистість. Але мало свідчень і не так багато свідків його приватного життя. Тому наші розмови стосувалися збереження цього особистого, приватного тону, який – як і життєвий шлях професора – неповторний»<sup>26</sup>. Книга К. Дроби є своєрідним реконструюванням особистості самого М. Томашевського. Адже їх розмова зачіпає не лише професійні теми, а торкається і особистих зізнань.

Як зазначають автори, інспірацією вищезгаданих публікацій часто були спонтанні інтерв'ю, бесіди, задокументовані авторські коментарі до того чи іншого твору, які поступово обростали новими нотатками, замальовками, текстами принагідних

<sup>20</sup> Nikolska, I. Rozmowy z Witoldem Lutosławskim. Kraków: PWM, 2003.

<sup>21</sup> Kaczyński, T. Rozmowy z Witoldem Lutosławskim. Wrocław: Wydawnictwo TAU, 1993.

<sup>22</sup> Grzenkiewicz, I. (). Tadeusz Baird. Rozmowy, szkice, refleksje, Kraków: PWM, 1998.

<sup>23</sup> Polony, L. Cieszę się darem życia: rozmowy z Wojciechem Kilarem. Kraków: PWM, 1997.

<sup>24</sup> Tomaszewski, M. Rozmowy łusławickie, t. 1., Lesko: Wydawnictwo BOSZ, 2005.

<sup>25</sup> Інтерв'ю-ріка – популярний в західній, зокрема в польській гуманітаристиці та журналістиці жанр, що поєднує риси інтерв'ю і т. зв. «літературу факту». Найчастіше публікується як окрема книга у формі тривалих бесід з видатними особистостями політичного, мистецького, релігійного життя. В Україні такий тип публікацій найчастіше виходить з назвами «Бесіди з...», «Розмови з...», але вказаного жанрового визначення не переймає (*прим. перекладача – Л.К.*).

<sup>26</sup> Droba, K. Odczytywanie na nowo. Rozmowy z Mieczysławem Tomaszewskim. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, Polskie Wydawnictwo Muzyczne. Warszawa: Wydawnictwo BOSZ, 2011, s. 7–8.

промов і розмов. У результаті виникали незвичні та різноманітні музикознавчо-біографічні есеї, що долали жорсткі рамки наукового аналізу, містили барвисту палітру спостережень з особистого досвіду митця, його коментарів та думок вголос. Автори, які спілкуються з музикантами, часто перечитують і коригують в процесі підготовки до видання такі тексти. Адже видання такої літератури вимагає великої тактовності та дотримання засад етики, оскільки їх запитання стосуються не лише професійних тем, а часто «провокують» співрозмовника на особисті зізнання.

Невипадково деякі музикознавці-інтерв'юери називають розмови такого типу своєрідними сповідями, при тому надзвичайно важливо для них бути «розумними сповідниками», які вміло заохочуватимуть митців (як правило, надто чутливих і вразливих особистостей) до відвертих зізнань. Таким чином нерідко оприлюднюються вельми істотні факти щодо внутрішньої мотивації творчої діяльності, протікання творчого процесу, написання окремих творів. Ця інформація, з одного боку, стає у великій нагоді виконавцям і слухачам, допомагаючи зрозуміти психоемоційні інспірації та підтексти окремих артефактів і творчості композитора загалом. З іншого ж боку, такі тривалі бесіди-роздуми корисні і самому митцеві, оскільки змушують його замислитися над власним життям та його сенсом. Кшиштоф Біліца (Bilica) пише, що такі бесіди-сповіді слід розглядати як окремий жанр, відмінний від спогадів, мемуарів чи щоденників, які пишуться від першої особи та особисто. У діалозі з зацікавленим і доброзичливим співрозмовником нерідко глибоко особисті, навіть інтимні зізнання робляться спонтанно, неочікувано для самого митця. «З журналістських розмов, різноманітних інтерв'ю, розмов, навіть інтерв'ю-ріки, можна виділити ті, в яких під час діалогу робляться [*особисті* – Л.К.] зізнання. Цікава бесіда, яка ефектно ковзає по поверхні різних, загалом банальних тем, раптом на мить перетворюється на значущу розмову, сягаючи глибоко до суті (і слід ловити цю хвилину, бо вловити сутність можна лише впродовж якоїсь миті)»<sup>27</sup>.

Але не лише з видатними і найвидатнішими особистостями зі світу музики варто провадити такі інтерв'ю-зізнання. У музичній педагогіці вони не менше цінні, причому автобіографічні наративи можуть стосуватися фактів об'єктивного характеру (наприклад, життєві події, досягнення, контакти) і суб'єктивних фактів (наприклад, особистий досвід, переживання, коментарі подій тощо)<sup>28</sup>. У результаті аналізу даних дослідник може виокремити різні типи характеристик життєвого шляху професійного музиканта<sup>29</sup>.

Ширше представлення життєтворчості митця дуже часто включає розмаїті життєві історії (life story), що дозволяють висвітлити постать конкретного музиканта (інструменталіста, диригента, композитора) або навіть групи (колективу) митців у їх власному баченні. У біографіях видатних композиторів і виконавців автори нерідко описують події (case history), які, на перший погляд, не мають прямого стосунку до їх індивідуального творчого стилю: наприклад, історії хвороби, стосунки з роботодавцями, інші начебто другорядні події в житті музикантів (до

<sup>27</sup> Bilica, K. W konfesjonale Krzysztofa Droby (1) Tak żyć! Ruch Muzyczny, 27.05.2012.

<sup>28</sup> Kubinowski, D. Jakościowe badania pedagogiczne. Filozofia. Metodyka. Ewaluacja. Wydawnictwo UMCS, Lublin, 2011, s. 170

<sup>29</sup> Helling, K., Helling, I. K. Metoda badań biograficznych, w: Metoda biograficzna w socjologii, red. J. Włodarek, M. Ziółkowski, PWN, Warszawa-Poznań, 1990.



таких подій відносяться, наприклад, відносини Йозефа Гайдна з родиною його роботодавців князів Естергазі; або самотність Моцарта під час роботи над оперою «Чарівна флейта»; протікання важкої хвороби – туберкульозу та її вплив на творчість Ф. Шопена; складні особистісні стосунки між Фрідріхом Ніцше та Ріхардом Вагнером тощо). В рамках таких цілісних психологічно-історично-аналітичних студій дослідники аналізують також особливо показові окремі випадки (case study), як ілюстративний або доказовий матеріал для конкретної теоретичної концепції, яка може стосуватися як окремого митця, так і, наприклад, композиторської школи чи музично-освітньої інституції<sup>30</sup>. В цьому випадку до уваги беруться долі багатьох учнів, таким чином показуючи глибинні аспекти детермінант освітніх процесів<sup>31</sup>.

Інноваційне біографічне дослідження перебігу життя музикантів започаткувала Марія Мантужевська (Manturzevska), яка наприкінці 1970-х років разом із колективом Інституту музичної педагогіки при Музичній академії ім. Ф. Шопена у Варшаві провела і записала численні інтерв'ю з польськими музикантами. Дослідження було лонгітюдним<sup>32</sup> і зосередженим на життєвому шляху сучасних музикантів. Варшавських психологів інспірували дослідження музичного розвитку дітей та підлітків, проведені знаними дослідниками Р. Шутером (Shuter), Х. Мугом (Moog), С. Шюнеманом (Schünemann). З кожним із музикантів проводили інтерв'ю та збирали їх автобіографії. Важливою умовою успішного експерименту було те, що інтерв'ю проводилось індивідуально, нерідко вдома у музиканта, тому можна було взяти до уваги деякі особисті речі – наприклад, колекції книг, нот, хобі або сувеніри, які дозволяли ближче пізнати та задокументувати його професійне та особисте життя. Було сформовано дві групи опитуваних. Першу становили музиканти – як виконавці, так і композитори – з видатними творчими досягненнями, визнані міжнародною спільнотою. Таких було 36 осіб. У другій групі були обрані випадковим чином музиканти, які не могли похвалитися надто успішною кар'єрою, їх було 130 осіб. Зміст опитування включав наступні пункти:

1. Домашнє та сімейне оточення: дата і місце народження респондента, дані про батьків, бабусь і дідусів (професія, місце народження, риси особистості), атмосфера родинного дому, спосіб життя, визнані цінності та погляди, коло друзів, здібності та музичні традиції в родині, спогади раннього дитинства, перші музичні переживання, перші прояви музичних здібностей та інтересів.

2. Курс музичного та, можливо, немусичного навчання; викладачі та наставники (їх риси особистості, тип стосунків учитель-учень), шляхи пізнання та входження у світ музичних цінностей; немусичні інтереси, стосунки з однолітками, спосіб життя та організація часу в шкільний період.

3. Художні дебюти та особливості перших сценічних переживань.

4. Художньо-професійна діяльність, її перебіг, етапи, види досягнень у різних вікових періодах обстежуваного.

5. Важливі особистості та меценати.

<sup>30</sup> D. Kubinowski, цит. вид., с. 176.

<sup>31</sup> Там само, с. 170.

<sup>32</sup> Лонгітюдний метод в психології означає систематичне вивчення одного об'єкта тривалий час, як правило, за задалегідь продуманою програмою, що дозволяє спрогнозувати подальший розвиток його особистості.

6. Хвороби, труднощі та перешкоди в музичному розвитку та діяльності.
7. Спосіб та умови життя, організація часу, форми відпочинку на різних етапах життя.
8. Особисте та сімейне життя, коло друзів.
9. Цінності, цілі та прагнення в різні періоди життя.
10. Життєвий баланс і самооцінка:
  - а) правильний вибір професії та музичної спеціалізації,
  - б) використання своїх здібностей і кваліфікації,
  - в) відповідність досягнень наміченим планам і мріям,
  - г) оцінювання навчання та системи просування талантів у Польщі<sup>33</sup>.

В результаті проведеного опитування отримано доволі об'ємну інформацію про специфіку життя музиканта: фази, критичні періоди, завдання професійного зростання, механізми розвитку в процесі його життя, особливості самореалізації видатних музикантів. На основі проведеного дослідження були проаналізовані наступні соціокультурні чинники професійного становлення і творчої реалізації музикантів:

1) кількісний, статистичний та демографічний, спрямований на виявлення закономірностей походження, освіти та музичного навчання, а також різних видів професійної діяльності;

2) описовий, якісний, орієнтований на вивчення і розуміння законів і механізмів, а також умов і розвитку професійного функціонування музикантів: визначення факторів, що визначають хід, характер і тип музичної кар'єри, а також вид і рівень досягнень, переживань, цінностей<sup>34</sup>.

На основі проведеного дослідження М. Мантужевська створила гіпотетичну модель фаз життя митця, виділивши шість фаз:

I – фаза найбільшої сприйнятливості до розвитку сенсорно-емоційної чутливості до музики та спонтанної музичної діяльності, розвитку музичальності, емоційних зв'язків з музикою (0–5 років),

II – фаза найбільш інтенсивного розвитку техніко-виконавських здібностей музиканта та виконавського апарату музиканта, час набуття музичних знань та музичних компетенцій (6–14 років),

III – етап формування самосвідомості та світогляду музиканта, художніх уподобань і прагнень, художньо-сценічної особистості (15–24 роки),

IV – фаза найбільшої концертної активності та виконавських досягнень (25–44 років),

V – фаза найбільших педагогічних досягнень, період дидактичної діяльності (45–70 років),

VI – фаза поступового відходу від професійної діяльності, час визнання, відзнак і ювілеїв, експертних і менторських робіт, написання мемуарів (понад 70 років)<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> Kamińska, B., Manturzevska, M. Pierwsze polskie badania psychologiczne nad zawodem muzyka. W: M. Sternal (ed.), *Muzyk zawodowy. Między sztuką, edukacją i zarządzaniem*, t. 1, Kraków: AM, 2017, s. 39

<sup>34</sup> Там само, с. 39–40.

<sup>35</sup> Manturzevska, M. Przebieg życia muzyka w świetle badań biograficznych. In: Manturzevska, Maria, Kotarska, Halina (ed.), *Wybrane zagadnienia z psychologii muzyki*, Warszawa: WSiP, 1990, s. 309.

Критерієм поділу на фази була зміна структури мотивації музичної діяльності та зміна напрямку домінантної тенденції розвитку. Кожна з виділених фаз ніби виконує окрему функцію та спрямована на вирішення окремих завдань, важливих з точки зору формування особистості та професійної кваліфікації музиканта. Кожна з них видається критично важливим періодом, періодом особливої чутливості й готовності розвивати й формувати специфічні властивості й навички, накопичувати необхідний для діяльності музиканта досвід. Тривалість окремих фаз у музикантів різна, хоча, видається, для кожного можна визначити оптимальний період у виконанні завдань, характерних для того чи іншого етапу.

Підводячи підсумок, зазначимо, що джерелами емпіричного матеріалу в педагогіці та психології музики є біографії, автобіографії, історії з особистого життя, листи, особисті документи, а також мультимедійні матеріали, такі як електронні листи чи блоги, що документують життєвий досвід людей. Дослідники також можуть отримати матеріали, проводячи інтерв'ю та інтерв'ю-ріки. При проведенні досліджень у цій галузі слід пам'ятати про багато чинників, зокрема про належну професійну підготовку, етичні засади, усвідомлювати складність і неоднозначність описуваних подій біографії митця та його індивідуальних рефлексій, тобто підходити до своїх завдань міждисциплінарно. Адже соціопсихологічні процеси, інтимна інформація, що нерідко спонтанно впливає в тракті таких бесід, така як різні аспекти особистих стосунків, стан здоров'я та ін. потребують дуже виваженого і коректного висвітлення в публікаціях. Не менш уважного і відповідального ставлення потребують аналітичні студії культурного середовища, рівня професіоналізму в наративних дослідженнях музичної освіти, враховуючи те, наскільки важливими є такі студії для професійних митців і аматорів<sup>36</sup>.

В XXI столітті біографічні та наративні дослідження, особливо інтерв'ю, в зв'язку з глобалізованою інформаційною мережею набувають нових смислів і надто важливого значення у суспільній свідомості. І хоча якісні дослідження потребують тривалого часу і сумлінного опрацювання, отриманий таким чином емпіричний матеріал є важливим джерелом для нових концепцій гуманітарних та соціальних наук. Наративні методи є одним із адекватних способів дослідження процесів розвитку творчої особистості, музичної освіти та культурного середовища. Біографії, що мають дидактичну спрямованість, інтерв'ю та дослідження особистого простору, психологічного портрету митця сприяють кращому розумінню композиторських стилів минулого і сучасності, а в освітній та соціокультурній сфері допомагають з'ясувати засади розвитку музичного таланту, становлення професійної кар'єри, а також складні і неоднозначні процеси, явища і зміни, що відбуваються в сучасній музичній культурі.

*Переклад, коментарі і редакція Любові Кияновської.*

---

<sup>36</sup> Sacher, W. A. Specyfika badań naukowych w obszarze pedagogiki muzyki – konsekwencje metodologiczne i metodyczne, w: W. A. Sacher, B. Reszke, G. Einsinger, Edukacja muzyczna. Od teorii do praktyki, Nowy Sącz, 2008.

***Stella Kachmarek, Joanna Poslushna. Biographical and narrative research on the psychology and pedagogy of music in Poland.***

*The article is devoted to a very topical issue of coverage of personal and biographical information in special musicological and popular literature. A special place is given to the analysis of the expediency of the spheres of biography and autobiography in musicology; the prospects of biographical and narrative research are indicated, including the so-called "Narrative interviews" in connection with the globalized information network. Thanks to the influencers of social networks, which significantly affect the public consciousness, such forms of representation of the works of composers of the past and present acquire new meanings and are very important. It is pointed out that narrative methods are one of the adequate ways to study the processes of creative personality development, music education and cultural environment. The results of biographical and narrative research conducted by a group of scientists of the Music Academy named after F. Chopin in Warsaw under the direction of Professor Maria Mantuzhevska in the 1970s.*

**Key words:** *composition, music pedagogy, biographical and narrative research, narrative interviews, interviews-river, autobiography.*

**Література:**

1. Bilica K. W konfesjonale Krzysztofa Droby (1) Tak żyć! "Ruch Muzyczny", 27.05.2012.
2. Bühler Ch. Bieg życia ludzkiego, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999.
3. Denzin N. K., Lincoln Y.S. (ed.). Metody badań jakościowych. t. 2. Warszawa: PWN, 2009.
4. Droba K. Odczytywanie na nowo. Rozmowy z Mieczysławem Tomaszewskim. Kraków: Akademia Muzyczna w Krakowie, Polskie Wydawnictwo Muzyczne. Warszawa: Wydawnictwo BOSZ, 2011.
5. Dzielska J., Peret-Ziemlańska Z. Rozmowy o kształceniu słuchu. Warszawa: Wydawnictwo AMFC, 1992.
6. Encyklopedia Muzyczna PWM. Dziębowska E. (ed.). Kraków: PWM, 1979–2012.
7. Grzenkiewicz I. Tadeusz Baird. Rozmowy, szkice, refleksje, Kraków: PWM, 1998
8. Helling K. Metoda badań biograficznych. W: Metoda biograficzna w socjologii, red. J. Włodarek, M. Ziółkowski, , Warszawa-Poznań, PWN,1990.
9. Janczewska-Sołomko K. (ed.). Leksykon polskich muzyków pedagogów urodzonych po 31 grudnia 1870 roku. Kraków: Wydawnictwo Impuls, 2008.
10. Kaczyński T. Rozmowy z Witoldem Lutosławskim. Wrocław: Wydawnictwo TAU, 1993.
11. Kamińska B., Manturzevska M. Pierwsze polskie badania psychologiczne nad zawodem muzyka. W: M. Sternal (ed.). Muzyk zawodowy. Między sztuką, edukacją i zarządzaniem. t. 1, Kraków: AM, 2017. S. 29–42.
12. Konaszkiewicz Z. Szkolna edukacja muzyczna w ocenie studentów Akademii Muzycznej. W: Szkice z pedagogiki muzycznej. Warszawa: Wydawnictwo AMFC, 2001. S. 79–86.
13. Kubinowski D. Jakościowe badania pedagogiczne. Filozofia. Metodyka. Ewaluacja. Lublin, Wydawnictwo UMCS, 2011.
14. Lutyński J. Użytkowanie autobiografii w badaniach społecznych. W: Kłoskowska A. i in. (ed.) Naród. Kultura. Osobowość. Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk, Łódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 1983. S. 333–342.
15. Manturzevska M. Przebieg życia muzyka w świetle badań biograficznych. W: Wybrane zagadnienia z psychologii muzyki, red. M. Manturzevska, H. Kotarska, WSiP, Warszawa, 1990. S. 305–329.
16. Miklaszewski, K. Osoby znaczące w wypowiedziach muzyków. W: Jankowski W., Kamińska B., Miśkiewicz A. (ed.). Człowiek – muzyka – psychologia, Warszawa: Wydawnictwo AMFC, 2000. S. 309–320.

17. Nikolska I. *Rozmowy z Witoldem Lutosławskim*. Kraków: PWM, 2003.
18. Peret-Ziemlańska Z. *Rozmowy z muzykami*. Warszawa: Wydawnictwo AMFC, 1998.
19. Podhajski M. (ed.). *Kompozytorzy polscy 1918–2000*. Biogramy, t. II. Warszawa-Gdańsk: Wydawnictwo Akademii Muzycznej im. F. Chopina i Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki, 2005.
20. Polony L. *Cieszę się darem życia: rozmowy z Wojciechem Kilarem*. Kraków: PWM, 1997.
21. Sacher W. A. *Specyfika badań naukowych w obszarze pedagogiki muzyki – konsekwencje metodologiczne i metodyczne*, w: W. A. Sacher, B. Reszke, G. Einsinger, *Edukacja muzyczna. Od teorii do praktyki*, Nowy Sącz, 2008. S. 112–127.
22. Szczepański J. *Odmiany czasu teraźniejszego*. Warszawa: Książka i Wiedza, 1973.
23. Soroko E. *Poziom autonarracyjności wypowiedzi i użyteczność wybranych sposobów ich generowania*, rozprawa doktorska. Poznań, 2007.
24. Tomaszewski M. *Rozmowy lusławickie*, t. 1., Lesko: Wydawnictwo BOSZ, 2005
25. Urbaniak-Zajac D., Kos E. *Badania jakościowe w pedagogice*, PWN, Warszawa, 2013.

### References

1. Bilica K. In Krzysztof Droba's confessional (1) Live like this! "Ruch Muzyczny", May 27, 2012.
2. Bühler Ch. *The course of human life*, Polish Scientific Publishers PWN, Warsaw 1999.
3. Denzin N. K., Lincoln Y.S. (ed.). *Qualitative research methods*. Vol. 2. Warsaw: PWN, 2009.
4. Droba K. *Reading again. Conversations with Mieczysław Tomaszewski*. Krakow: Academy of Music in Krakow, Polskie Wydawnictwo Muzyczne. Warsaw: BOSZ Publishing House, 2011.
5. Dzielska J., Peret-Ziemlańska Z. *Conversations about ear training*. Warsaw: AMFC Publishing House, 1992.
6. PWM Music Encyclopedia. Dziebowska E. (ed.). Krakow: PWM, 1979–2012.
7. Grzenkiewicz I. *Tadeusz Baird. Conversations, sketches, reflections*, Krakow: PWM, 1998
8. Helling K. *Method of biographical research*. In: *Biographical method in sociology*, edited by J. Włodarek, M. Ziółkowski, Warszawa-Poznań, PWN, 1990.
9. Janczewska-Sołomko K. (ed.). *Lexicon of Polish musicians, teachers born after December 31, 1870*. Krakow: Impuls Publishing House, 2008.
10. Kaczyński T. *Conversations with Witold Lutosławski*. Wrocław: TAU Publishing House, 1993.
11. Kamińska B., Manturzevska M. *The first Polish psychological research into the profession of a musician*. In: M. Sternal (ed.). *Professional musician. Between art, education and management*. Vol. 1. Krakow: AM, 2017. pp. 29–42.
12. Konaszewicz Z. *School music education as assessed by students of the Academy of Music*. In: *Sketches of music pedagogy*. Warsaw: AMFC Publishing House, 2001. S. 79–86.
13. Kubinowski D. *Qualitative pedagogical research. Philosophy. Methodology. Evaluation*. Lublin, UMCS Publishing House, 2011.
14. Lutyński J. *Using autobiography in social research*. In: Kłoskowska A. et al. (ed.) *Nation. Culture. Personality*. Wrocław, Warsaw, Kraków, Gdańsk, Łódź: Zakład Narodowy im. Ossoliński, Publishing House of the Polish Academy of Sciences, 1983. S. 333–342.
15. Manturzevska M. *The course of a musician's life in the light of biographical research*. In: *Selected issues in the psychology of music*, ed. M. Manturzevska, H. Kotarska, WSiP, Warsaw, 1990. S. 305–329.
16. Miklaszewski, K. *Persons significant in musicians' statements*. In: Jankowski W., Kamińska B., Miśkiewicz A. (ed.). *Man – Music – Psychology*, Warsaw: AMFC Publishing House, 2000. S. 309–320.
17. Nikolska I. *Conversations with Witold Lutosławski*. Krakow: PWM, 2003.
18. Peret-Ziemlańska Z. *Conversations with musicians*. Warsaw: AMFC Publishing House, 1998.

19. Podhajski M. (ed.). Polish composers 1918–2000. Biographies, vol. II. Warsaw-Gdańsk: Publishing House of the Academy of Music F. Chopin and the Academy of Music. S. Moniuszko, 2005.
20. Polony L. I am happy for the gift of life: conversations with Wojciech Kilar. Krakow: PWM, 1997.
21. Sacher W. A. The specificity of scientific research in the field of music pedagogy – methodological and methodological consequences, in: W. A. Sacher, B. Reszke, G. Einsinger, Edukacja Muzyczna. From theory to practice, Nowy Sącz, 2008. S. 112–127.
22. Szczepański J. Variations of the present tense. Warsaw: Book and Knowledge, 1973.
23. Soroko E. The level of self-narrative expression and the usefulness of selected methods of generating them, doctoral dissertation. Poznań, 2007.
24. Tomaszewski M. Luśławice Conversations, vol. 1, Lesko: BOSZ Publishing House, 2005
25. Urbaniak-Zajac D., Kos E. Qualitative research in pedagogy, PWN, Warsaw, 2013.



УДК 78.071.1(477.83-25)(092)"1926/1945"

Наталія Кобрин

ORCID 0000-0003-2489-9463

## ЛЬВІВСЬКИЙ ПЕРІОД ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ БОРИСА КУДРИКА У ДРУКОВАНИХ МАТЕРІАЛАХ

*Борис Кудрик – український музикознавець, композитор, піаніст і музичний критик середини ХХ ст., доктор музикології, співзасновник Інституту церковної музики у Львівській богословській академії. Його композиторська творчість є різножанровою (хори, солоспіви, фортепіанна, камерно-інструментальна музика, симфонічна музика, сценічні твори), однак її значна частина поки що не знайдена. У статті проаналізовано інформацію про концертні виконання творів митця у прижиттєвих публікаціях української періодичної преси Галичини. В центрі уваги автора діяльність львівського періоду життя Б. Кудрика, яку висвітлювали газети й часописи «Діло», «Новий Час», «Українські Вісті», «Українська Музика», «Львівські Вісті», «Наші Дні» та інші. Дані із анонсів, рецензій та статей, укладені у вигляді коментованого бібліографічного покажчика, дозволяють збагатити мистецький портрет Б. Кудрика і частково відновити його композиторську спадщину.*

**Ключові слова:** Борис Кудрик, львівський період творчості, композиторська спадщина, пресові публікації, концертні виконання творів.

Проблема повернення української музичної спадщини, що була втрачена у складних колізіях минулих століть, особливо загострюється в сучасному світі з його антиноміями глобального та національного, масового й індивідуального, віртуально-знеособленого та людяного, споживацького та ціннісного. Відродження особистості митця в усій повноті його життєпису, діяльності, творчості, яку, здавалося б, назавжди перемолола нещадна репресивна машина, здатне стати неначе оберегом для індивідууму, громади, соціуму у світі домінування інформаційних цифрових і мережових технологій. Український музикознавець і композитор Б. Кудрик є однією зі своєрідних постатей в історії національного музичного мистецтва, що поступово упродовж останніх десятиліть повертається до життя у власних наукових працях, музичній критиці й музичних композиціях після фізичної загибелі у радянських концентраційних таборах та намагання знищити його творчо – заборонити та вилучити твори.

### Нотографічні та бібліографічні матеріали

Композиторська спадщина митця, яка зазнала чи не найбільших втрат у вирі життєвих трагедій, до сьогодні відома лише фрагментарно. Автором майже що єдиного прижиттєвого огляду композицій, де вказано назви конкретних творів Б. Кудрика, був Є. Козулькевич у статті «Українська скрипкова література»<sup>1</sup>. За інформацією з його статті відомо про декілька скрипкових сонатин і сонат (у тому числі тональності деяких із них), програмові п'єси «Ліричні хвилини», «Гетьманський гавот», «Арія», а також фортепіанне тріо та струнний квартет. Із них у концертах за

<sup>1</sup> Козулькевич Є. Українська скрипкова література. *Українська музика*. Львів, 1938. Ч. 2. С. 27–28.

даними преси звучала скрипкова соната *a-moll* та п'єса «Гетьманський гавот». Інші прижиттєві характеристики творчості митця, як-от в «Огляді історії української музики» В. Барвінського<sup>2</sup> чи у статті «Українська новітня фортепіанова музика» З. Лиська<sup>3</sup>, незважаючи на влучне означення стилю й мислення митця, містили лише загальні напрямки його спадщини.

Протягом наступних десятиліть, після трагічної загибелі композитора, автором дуже цінних фактологічно та інформативних спогадів про Б. Кудрика став поет, письменник і співак, учень О. Бандрівської Р. Кухар<sup>4</sup>. У другій частині свого есе «Борис Кудрик – музика ідеаліст»<sup>5</sup> автор подав доволі значний огляд композиторської спадщини музиканта, акцентуючи камерно-інструментальну музику та широке коло вибору поетичних текстів у його хорових і камерно-вокальних композиціях. Значення цього допису Р. Кухаря для майбутнього відновлення творчої спадщини композитора є величезним. Будучи співаком та одним із виконавців солоспівів Б. Кудрика<sup>6</sup>, Р. Кухар подав достатньо розгорнену характеристику цієї сфери, стверджуючи таке: «До сольоспівної літератури належать надто великі духовні арії на голос із фортепіаном, на нашу думку – форте у вокально-сольовій творчості Кудрика. Особливо помітна його арія “Господь – твердиня моя” на тенор з достроєм фортепіана, що займає подекуди програмову позицію серед його композицій»<sup>7</sup>. У сучасних покажчиках творів Б. Кудрика взірцем композиції типу духовної арії є, ймовірно, солоспів «Під Твою милість». Варто підкреслити, що згадана Р. Кухарем арія «Господь – твердиня моя» у прижиттєвих пресових матеріалах не згадується, хоча її зафіксував покажчик П. Медведика<sup>8</sup>.

П. Медведик (1996) і Н. Толошняк (наукові публікації 1997 і наступних років) є упорядниками одних із найповніших сучасних покажчиків творів Б. Кудрика, фіксуючи стан речей на межі ХХ–ХХІ ст. та відкриваючи широке поле до подальших наукових пошуків. П. Медведик у своїх матеріалах підкреслив продуктивну працю Б. Кудрика від 1923 р. в чотирьох основних напрямках: солоспіви, хори, церковна музика, камерно-інструментальні твори, вказуючи, що «Борис Кудрик належав до “репертуарних” композиторів, чії твори протягом 20–40-х років виконували в концертах багатьох міст і сіл Галичини»<sup>9</sup>. Укладений упорядником список творів за жанрами містить понад 100 композицій Б. Кудрика.

<sup>2</sup> Барвінський В. *З музично-письменницької спадщини*. Дрогобич, 2004. С. 104–135.

<sup>3</sup> Лисько З. Українська новітня фортепіанова творчість. *Діло*, ч. 279, 19 жовт. Львів, 1935. С. 4.

<sup>4</sup> Бермес І. Роман Кухар – співак і організатор музичного життя української діаспори. *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія, Музикознавство*, ч. 1(4). Київ, 2015. С. 88–93.

<sup>5</sup> Кухар Р. Борис Кудрик – музика-ідеаліст. *Свобода*, ч. 94, 21 травня, 1969. с. 2; ч. 95, 22 травня. С. 2–3.

<sup>6</sup> Бермес І. Роман Кухар – співак і організатор музичного життя української діаспори. *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія, Музикознавство*, ч. 1(4). Київ, 2015. С. 88–93.

<sup>7</sup> Кухар Р. Борис Кудрик – музика-ідеаліст. *Свобода*, ч. 95, 22 травня. С. 2–3.

<sup>8</sup> Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки НТШ*. Львів, 1996. Т. 232. Праці Музикознавчої комісії. С. 496–497.

<sup>9</sup> Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки НТШ*. Львів, 1996. Т. 232. Праці Музикознавчої комісії. С. 496.



Жанровий показчик композицій у монографії Н. Толошняка, теж не претендуючи на вичерпність інформації, є значно повнішим і сягає орієнтовно 140 композицій у сферах хорової світської та духовної музики, солоспівів, обробок народних пісень, фортепіанної та камерно-інструментальної творчості, оркестрових і сценічних композицій<sup>10</sup>. У своїх наукових статтях авторка також впорядкувала нотографічний показчик рукописів та видань хорових духовних творів Б. Кудрика<sup>11</sup>.

Довідникові статті про Б. Кудрика А. Мухи<sup>12</sup> та М. Дитиняк<sup>13</sup> містять невеликий перелік його творів, як правило, узагальнений у жанрові групи, із прикладами лише окремих композицій.

### Свідчення і спогади про композиторську творчість Б. Кудрика

У мемуарних матеріалах і статтях можна простежити свідчення про деякі дуже важливі аспекти композиторської творчості Б. Кудрика, зокрема, своєрідні шкідливі за лаштунків творчого процесу чи цитування митця з елементами світоглядних, естетичних самооцінок у контексті музичного мистецтва. Зі спогадів В. Витвицького, що спирався на власні розмови з Б. Кудриком та його листування із М. Гайворонським, походить знаменита фраза<sup>14</sup>: «Хочу кращих лаврів – лаврів українського сонатника». Це фраза окреслює наміри музиканта у ранній період його творчості на початку 20-х рр. ХХ ст., коли композитор працював ще у Рогатинській гімназії. Сам В. Витвицький підтверджував важливість цієї самохарактеристики, як однієї із творчих цілей митця, переліком відомих йому композицій Б. Кудрика в жанрі сонати.

Спілкуючись особисто з митцем, В. Витвицький зафіксував у своїй статті ще одну дуже важливу рису Б. Кудрика-композитора: він писав багато, у кожному вільну хвилину і легко. «Нотний папір, – твердив В. Витвицький, – що був у нього (Б. Кудрика – Н. В.) завжди під рукою, надавався постійно для запису таких чи інших музичних думок, які насувалися йому не раз навіть під час розмови. Тоді він своїм великим, розмашистим, можна сказати, декоративним письмом клав на папері нотні ключі і – писав». Більше того, за свідченнями В. Витвицького, «деякі з-поміж листів Кудрика удекоровані нотними уривками з музики Ліста, Вагнера або просто окремими мелодіями чи акордами»<sup>15</sup>. Автор шкодував, що у вирі воєнних подій він втратив подаровані йому в такий спосіб композиції. В. Витвицький згадав, принаймні, про дві композиції, які Б. Кудрик записав спонтанно, маючи випадкові вільні хвилини: неназвана невелика композиція, яку автор споминів означив «неначе

<sup>10</sup> Бурмашов Г., Воробець М., Толошняка Н. *Борис Кудрик: композитор, патріот, людина*. Івано-Франківськ, 1997. С. 67–71.

<sup>11</sup> Толошняка Н. Духовні композиції Бориса Кудрика в контексті української культової музики Галичини першої третини ХХ століття. *Молодь і ринок*, ч. 10(81). Дрогобич, 2011. С. 110–113.

<sup>12</sup> Муха А. *Композитори України та української діаспори*. Київ, 2004. С. 161.

<sup>13</sup> Дитиняк М. *Українські композитори*: Біо-бібліографічний довідник. Едмонтон, 1986. С. 76.

<sup>14</sup> Витвицький В. Життєвий шлях Бориса Кудрика. *Василь Витвицький. За океаном*. Львів, 1996. С. 96 (95–99)

<sup>15</sup> Витвицький В. Життєвий шлях Бориса Кудрика. *Василь Витвицький. За океаном*. Львів, 1996. С. 97.

листок до альбому з дедикацією до мене»<sup>16</sup>, та менует для скрипки і фортепіано «Спомини з Коломиї», яку композитор написав у поїзді<sup>17</sup>.

Серед різноманітних спогадів про віденські роки Б. Кудрика та його арешт виділяються неоцінено важливі факти у статтях Р. Кухаря. Описуючи у власному есе про композитора свій від'їзд із Відня, автор стверджував таке: «На жаль, з уваги на важкі умови подорожі в незнане годі було нам наражувати обезсиленого тоді Буся на передбачувані труди й безсонні ночі твердої й непевної дороги. Та й, як же було нашому недужому приятелеві-композиторові возитись у безвісті під ту критичну пору зі своїм нерозлучним тягарем, сотень партитур інструментальних та вокальних композицій? А розставатись зі своєю творчістю було йому не під силу»<sup>18</sup>. У цитованих спогадах Р. Кухар свідчить, що при арешті Б. Кудрика у Відні вилучили «50 футів» (22,6 кг) нотної літератури його власних творів. Інформацію про долю творів Б. Кудрика, написаних до 1944 р., суттєво доповнив І. Новосад, вказуючи, що на пропозицію господині віденської квартири, в якій мешкав композитор до арешту, він сам забрав окремі ноти й книги митця, а частину цих матеріал згодом вислав на адресу М. Колесси<sup>19</sup>.

### Прижиттєві виконавці творів Б. Кудрика

За твердженням В. Витвицького музика Б. Кудрика займала доволі скромне місце в активному тогочасному концертному житті галицьких українців. Автор статті відзначає, що лише хорові та церковні твори частіше знаходили свого виконавця<sup>20</sup>. І справді, у рецензіях та повідомленнях української преси найчастіше згадані хорові композиції, камерно-вокальні твори й, значно менше, інструментальна чи сценічна музика композитора. Показовою є географія звучання церковної та світської хорової музики Б. Кудрика, що у виконанні хорових товариств «Боян», місцевих аматорів і школярів простягалася від Львова до численних галицьких провінцій, а також звучала за допомогою радіо. Серед хорів, що мали в репертуарі твори Б. Кудрика у той період часу, були: хорове товариство «Сурма», хорове товариство «Бандурист», «Львівський Боян», «Коломийський Боян», «Станіславівський Боян», «Бережанський Боян», хор «Думка», студентський хор Львівської Богословської Академії, аматорський чоловічий хор м. Заліщики (Тернопільщина), хор читальні «Просвіта» м. Городок, хори читалень «Просвіти» на Перемишльщині, шкільні хори товариства «Рідна школа», гімназії сс. Василянок. У переліку варто виділити «Львівський Боян», адже композитор стабільно співпрацював із цим хоровим товариством від часу свого переїзду з Рогатина до Львова. Документи товариства засвідчують, що Б. Кудрик від 1929 р. був членом виділу «Львівського

<sup>16</sup> Витвицький В. Життєвий шлях Бориса Кудрика. *Василь Витвицький. За океаном*. Львів, 1996. С. 97.

<sup>17</sup> Витвицький В. Музичними шляхами. Спогади. [Мюнхен], 1989. С. 59.

<sup>18</sup> Кухар Р. Борис Кудрик у Великодніх спогадах. *Свобода*, ч. 63, 2 квітня. 1988 р. С. 3

<sup>19</sup> *Рогатинська земля*. Т. 2. Нью-Йорк, Париж, Сідней, Торонто, 1996. С. 232–234.

<sup>20</sup> Витвицький В. Життєвий шлях Бориса Кудрика. *Василь Витвицький. За океаном*. Львів, 1996. С. 97

Бояна»<sup>21</sup>, а до постійного репертуару хору увійшли знакові його композиції, як-от «Псалми Русланові» на слова М. Шашкевича.

Достатньо часто звучали і камерно-вокальні твори Б. Кудрика, які зустрічаються в концертних і радіо програмах багатьох українських співаків. Серед них – Р. Прокопович-Орленко, О. Бандрівська, Є. Зарицька, В. Дахівна, Р. Гумінілович, С. Надрага, М. Гребінецька, М. Семака, В. Тисяк, І. Туркевич, учні та учениці гімназій. Наприклад, в репертуарі Р. Прокоповича-Орленка була «Пісня Мазепи» («Всі покою щиро прагнуть») та «Ой, гляну я»; С. Надрага співав твори Б. Кудрика у радіоконцертах. До цікавих фактів відноситься співпраця композитора з українськими поетами й акторами-декламаторами у формі своєрідних музично-поетичних вечорів, де дібрана, імпровізована або спеціально написана музика митця переплітала читану поезію. 6 лютого 1938 р. на академії на честь 20-ліття незалежності України, наприклад, звучала музична ілюстрація Б. Кудрика до в'язанки поем зі збірки «Сім літер» Н. Лівницької-Холодної, з яких, за описом рецензента, «деякі строфи – співані – інші рецитовані, – цілість робила прегарне вражіння»<sup>22</sup>.

Концертних виконань інструментальної та сценічної творчості Б. Кудрика у прижиттєвих українських періодичних виданнях згадано порівняно не багато. У концертах звучали, передусім, інструментальні твори з педагогічного репертуару, наприклад, «Дитяча симфонія» у виконанні дитячого оркестру Вищого музичного інституту імені Миколи Лисенка і скрипкова соната, скрипкові п'єси «Ноктюрн», «Гетьманський гавот», які виконували Р. Придаткевич та А. Цегельський. Фортепіанні твори дуже часто грав сам композитор, ймовірно, багато імпровізуючи. Наприклад, у 1932 р. на концерті на честь Б. Лепкого Б. Кудрик грав варіації на теми творів о. М. Вербицького. 1942 роком датується згадка про п'єсу «Сумна поема», присвячену жертвам більшовицького терору, яку автор виконував на вечорі українських письменників в Літературно-Мистецькому Клубі.

### Принципи упорядкування біобібліографічного покажчика

Біобібліографія музичних творів Б. Кудрика укладена на основі анонсів, повідомлень та рецензій на концерти в українських періодичних виданнях Галичини, що охоплюють, головню, львівський період діяльності митця. Для упорядкування покажчика використані друквані матеріали таких українських пресових видань: «Воля Покуття», «Діло», «Львівські вісті», «Наші дні», «Новий Час», «Рідна земля», «Самбірські вісті», «Українська Музика», «Українські Вісті», «Українські щоденні вісті», у хронологічних межах – 1916, 1927–1944 рр. Єдине повідомлення 1916 р. із шевченківського концерту у Відні включене у матеріали з двох причин: цей анонс програми концерту подавала найпопулярніша львівська щоденна газета «Діло»; згаданий в анонсі твір композитора – мелодекламація «Суботів» на сл. Т. Шевченка може розглядатися як одна ранніх великих композицій Б. Кудрика та є невідомою з інших сучасних покажчиків його творів.

<sup>21</sup> Справа про реєстрацію українського товариства «Львівський Боян» у Львові. 1921–1937. ДАЛО, ф. 110 ор. 1 спр. 803. 47 арк.; Справа про реєстрацію статуту і зміни в керівництві українського музичного товариства «Боян» у Львові. ДАЛО, ф. 1, оп. 51, спр. 1541. 18 арк.

<sup>22</sup> Академія у честь 20-тих роковин 22-го січня. *Діло*. Ч. 29, 9 лютого, 1938. С. 8.

Для зручності користування покажчиком твори Б. Кудрика – разом 80 позицій – поділені на 5 груп, а в межах кожної групи упорядковані алфавітно:

- I. Хорові твори (38 позицій);
- II. Камерно-вокальні твори (18 позицій);
- III. Інструментальні твори (10 позицій);
- IV. Сценічні твори (8 позицій);
- V. Інші (6 позицій).

У кожній позиції позначено чи згадується вказаний твір Б. Кудрика у пізніших публікаціях. З цією метою матеріали прижиттєвої преси подаються одночасно із посиланням на такі праці: спогади Р. Кухаря<sup>23</sup>, нотографічні покажчики в наукових статтях Н. Толошняка<sup>24</sup>, довідкові матеріали П. Медведика<sup>25</sup>, А. Мухи<sup>26</sup>, М. Дитиняка<sup>27</sup>, покажчик видань товариства «Просвіта»<sup>28</sup>. Це суттєво збагачує інформацію про концертне життя творів Б. Кудрика, засвідчуючи їхню популярність у широких колах українського соціуму Галичини, водночас, дозволяє ввести в науковий обіг цілу низку поки що не знайдених його музичних композицій. Принаймні, половина композицій митця із поданого переліку не згадується у сучасних нотографічних покажчиках, хоча, як виявляється із пресових публікацій, вони виконувалися у концертах за життя Б. Кудрика і часто за його участю.

Із цікавих знахідок варто назвати хор «Зоряні ночі» на сл. М. Підгір'янки, «Історичні пісні» для дитячого хору з оркестром, хоровий пролог до поеми Т. Шевченка «Марія», хор «Пісня неопітів» на сл. Т. Шевченка, мелодекламація «Суботів» на сл. Т. Шевченка, хор і солоспів «Нісся місяць над горою» на сл. М. Шашкевича, солоспиви на сл. І. Крушельницького, фортепіанні варіації на теми творів М. Вербицького, «Сумна поема» для фортепіано, музика до драми О. Олеса «Над Дніпром» та ін. Варті уваги, також, деякі статистичні виміри творчості композитора у різних жанрах. Наприклад, якщо узагальнити дані про камерно-вокальну творчість Б. Кудрика із матеріалів Р. Кухаря, П. Медведика, Н. Толошняка, Я. Горака<sup>29</sup>, інформацію прижиттєвої преси й інших матеріалів, їх кількість зростає від, орієнтовно, 18 у П. Медведика до понад 30. Для ілюстрації нижче подається перелік камерно-вокальних

<sup>23</sup> Кухар Р. Борис Кудрик – музика-ідеаліст. *Свобода*, ч. 94, 21 травня, 1969. с. 2; ч. 95, 22 травня. С. 2–3.

<sup>24</sup> Бурмашов Г., Воробець М., Толошник Н. Борис Кудрик: композитор, патріот, людина. Івано-Франківськ, 1997. 79 с.; Толошник Н. Жанрово-стилістичні особливості хорової спадщини Бориса Кудрика. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Випуск V. Івано-Франківськ, 2003. С. 83–84; Толошник Н. Духовні композиції Бориса Кудрика в контексті української культової музики Галичини першої третини ХХ століття. *Молодь і ринок*, ч. 10(81). Дрогобич, 2011. С. 108–113.

<sup>25</sup> Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки НТШ*. Львів, 1996. Т. 232. Праці Музикознавчої комісії. С. 496–497

<sup>26</sup> Муха А. *Композитори України та української діаспори*. Київ, 2004. С. 161.

<sup>27</sup> Дитиняк М. *Українські композитори* : Біо-бібліографічний довідник. Едмонтон, 1986. С. 76.

<sup>28</sup> *Товариство «Просвіта» у Львові: 1868–1939* : покажчик видань. Упор. Л. Головата та ін. Львів, 2008. С. 497–506.

<sup>29</sup> Горак Я. Автографи українських музикантів у фондівій добірці Літературно-меморіального музею Івана Франка у Львові. *Художня культура. Актуальні проблеми*, ч. 3. Київ, 2006. С. 606–607 (602–614).

творів Б. Кудрика, в якому виділені курсивом композиції знайдені лише у матеріалах прижиттєвої преси:

1. «Бувайте здорові, гори барвінкові», сл. Богдана Лепкого
2. «Весна», сл. Якова Головацького
3. «Всі покою щиро прагнуть» (*пісня Івана Мазени*)
4. «Господь – моя твердиня» (псалом)
5. «Дав Господь на весні», сл. Богдана Лепкого
6. «Дивувалася зима», сл. Івана Франка
7. «Зазуля» (*можливо, йдеться про вірш Маркіяна Шашкевича*)
8. «Кулик», обробка народної пісні
9. «Мої співанки», сл. Уляни Кравченко
10. «Напровесні» (*можливо, йдеться про вірш Лесі Українки*)
11. «Нісся місяць над горою (Думка)», сл. Маркіяна Шашкевича
12. «Нічка» (*автора слів не вказано*)
13. «Ой розпушу же я мрії» (сл. Івана Франка)
14. «Ой що в полі за димове?» (сл. Івана Франка)
15. «Писар», обробка народної пісні
16. «Під Твою милість»
17. «Сінокоси» (*автора слів не вказано*)
18. «Сон», сл. Осипа Маковея
19. «Спать мені не хочеться», ймовірно, обробка народної пісні
20. «Суботів», сл. Тараса Шевченка
21. «Туга», сл. Миколи Устияновича або «Дивний сон і туга», сл. Богдана Лепкого
22. «Удосвіта встав я», сл. Пантелеймона Куліша
23. «Утоптала стежечку», сл. Тараса Шевченка
24. «Часом по проході весною», сл. Богдана Лепкого
25. «Часом тужу за тобою», сл. Богдана Лепкого
26. «Часом у вечірню годину», сл. Богдана Лепкого
27. «Чим жива пісня», слова Івана Франка
28. «Чорні очі палкі», сл. Івана Франка
29. «Шуміла ліщина», ймовірно, обробка народної пісні
30. *Солоспів на сл. Івана Крушельницького (назви не вказано)*
31. «Бачко, моя Бачко» (сл. о. Гавриїла Костельника)<sup>30</sup>
32. «Умарлі мі оец і мац» (сл. о. Гавриїла Костельника)

Крім того Р. Кухар вказує, що Б. Кудрик у камерно-вокальній творчості звертався до поезії О. Олеся, І. Гушалевича, В. Тарноградського, хоча іншої інформації про ці твори поки що не знайдено<sup>31</sup>. Сфера камерно-вокальної музики добре ілюструє кількісні виміри композиторської спадщини митця й гіпотетичний відсоток втрачених творів у різних жанрів.

Коментарі до кожної з композицій Б. Кудрика покликані максимально, наскільки було можливим, деталізувати факти про їхнє виконання: дата, назва концертної події, виконавець чи виконавці, відгуки рецензентів.

<sup>30</sup> Перелік солоспівів доповнено за: Гірник О., о. Архів Гавриїла Костельника. *Український археографічний щорічник*, вип. 10/11. Київ, 2006. С. 95 (83–98).

<sup>31</sup> Кухар Р. Борис Кудрик – музика-ідеаліст. *Свобода*, ч. 95, 22 травня. С. 2–3.

## Додаток

**Бібліографія творів Бориса Кудрика  
за рецензійними матеріалами прижиттєвих періодичних видань****I. ХОРОВІ ТВОРИ****1. Білоруські народні пісні**

Згадуються у програмі концерті слов'янських пісень хорового товариства «Сурма», 5.02.1937 р. Рецензент «Нового Часу» назвав дві пісні «Цемная ночка», «Чачоточка» в обробках Н. Нижанківського та Б. Кудрика, але не уточнив автора кожної з них.

Нижанківський Н. З концертної салі. [Хор «Сурма» 5.ІІ.1937 р.]. *Українські Вісти*, ч. 32, 13 лют. 1937. С. 4.

Балтарович В. З концертної естради. Концерт народніх слов'янських пісень. *Новий Час*, ч. 31, 12 лют. 1937. С. 6.

У сучасних нотографічних матеріалах твори не згадуються.

**2. «Великий єсть Бог» (Псалми Русланові), хор сл. М. Шашкевича**

Виконувався 18 квітня 1937 р. в залі Великого Театру у Львові на концерті до 100-ліття видання альманаху «Русалка Дністровая». Виконавці – сполучений хор товариства «Львівський Боян» і студентський хор львівської богословської академії. В. Барвінський у двох рецензіях на цей концерт стисло характеризує композицію (подаємо обидві цитати):

«Кінцевий хор “Бояна” у сполуці з богословським, незважаючи на деякі недотягнення і підвищення у більше складнім, поліфонічним творі Б. Кудрика “Великий єсть Бог”, мав добрі, іноді могутні моменти. В цьому творі композитор дав нам цінний мистецький зразок своєї творчої потенції. Видно, що цього роду музика найбільше захоплює його інвенцію».

Барвінський В. [Концерт у 100-ліття «Русалки Дністрової»]. *Українська Музика*, ч. 3. 1937. С. 37–38

«На закінчення програми хор “Бояна”, підпертий хором богословів, відспівав більший і складніший контрапунктичною фактурою твір Б. Кудрика “Великий єсть Бог” (із псалмів Русланових). У цьому творі композитор (задвлений, а радше заслуханий у Бортнянського) станув уповні на висоті свого завдання і (абстрагуючи від різниці змісту) дав нам твір значно вищої мистецької якості, як згадані на початку твори. Виконання цього твору було добре, інколи з сильними навіть моментами».

Барвінський В. Святочний концерт в 10-ліття появи «Русалки Дністрової». *Новий час*, ч. 87, 21 квіт. 1937. С. 8.

У сучасних покажчиках творів композитора див.:

Бурмашов Г., Воробець М., Голошняк Н. *Борис Кудрик: композитор, патріот, людина*. Івано-Франківськ, 1997. С. 68.

Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки НТШ*. Львів, 1996. Т. 232. Праці Музикознавчої комісії. С. 496–497.

Толошняк Н. Жанрово-стилістичні особливості хорової спадщини Бориса Кудрика. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Випуск V. Івано-Франківськ, 2003. С. 82.

Толошняк Н. Духовні композиції Бориса Кудрика в контексті української культової музики Галичини першої третини ХХ століття. *Молодь і ринок*, ч. 10(81). Дрогобич, 2011. С. 112.

### **3. «Весна», хор, сл. Я. Головацького**

*Виконувався 18 квітня 1937 р. в залі Великого Театру у Львові на концерті до 100-ліття видання альманаху «Русалка Дністровая». Виконавці – хорове товариство «Львівський Боян», дир. І. Охримович. В. Барвінський в «Новому часі» означив його коротко як «мельодійний твір».*

Барвінський В. [Концерт у 100-ліття «Русалки Дністрової»]. *Українська Музика*, ч. 3. 1937. С. 37–38.

Барвінський В. Святочний концерт в 10-ліття появи «Русалки Дністрової». *Новий час*, ч. 87, 21 квіт. 1937. С. 8.

*У сучасних покажчиках творів композитора див.:*

Бурмашов Г., Воробець М., Толошняк Н. *Борис Кудрик: композитор, патріот, людина*. Івано-Франківськ, 1997. С. 67.

Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки НТШ*. Львів, 1996. Т. 232. Праці Музикознавчої комісії. С. 496–497.

Толошняк Н. Жанрово-стилістичні особливості хорової спадщини Бориса Кудрика. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Випуск V. Івано-Франківськ, 2003. С. 80.

### **4. «Вибір гетьмана», кантата, сл. Т. Шевченка**

*Кантата неодноразово звучала в концертах, зокрема в концертах хорового товариства «Коломийський Боян». У пресі згадано кілька виконань:*

*а) Прем'єрне виконання на ювілейному концерті у 40-ліття «Коломийського Бояна» 17 лютого 1935 р., виконавці – сполучений хор «Коломийського Бояна», якому автор присвятив кантату, «Станіславського Бояна» і чоловічого хору «Думка». Рецензентом концерту став С. Людкевич.*

*«Кантата Б. Кудрика “Вибір гетьмана”, написана на мішаний хор з басовим соло в супроводі фортепіано на чотири руки, була виконана під батутуою п. Р. Ставничого збірними хорами доволі складно. Твір є плодом поважної музичної рутини, а декоди навіть творчої інспірації, хоча і є трохи еклектичний у стилі, який робить враження раз чогось східноцерковного, то, знову, західнооперійного (фуга при кінці) або, знову, декоди виявляє оперні риси. На жаль, басове соло кантати (промова вибраного гетьманом Лободи) мусіло в останній хвилині відпасти з причини наглої недиспозиції соліста».*

Людкевич С. Ювілейний концерт у 40-ліття “Коломийського Бояна”. *Діло*, ч. 47, 22 лютого, 1937. С. 7–8.

*б) На шевченківському концерті в Коломиї 11 березня 1937 р. у виконанні «Коломийського Бояна».*

«Окремо треба згадати про “Вибір гетьмана” Б. Кудрика. Цей твір хор віддав з глибоким розумінням характеру та змісту пісні».

І. В. Коломия. Концерт «Коломийського Бояна». *Діло*, ч. 86. 20 квіт. 1937. С. 9.

в) На шевченківській академії 9 березня 1937 р. у Станіславові у виконанні хору «Думка» та «Станіславівського Бояна».

«Кантата “Вибір гетьмана” загально подобалась і стрінулась у Станіславові із дуже прихильною оцінкою».

Б. Л. [Шевченківська академія у Станіславові]. *Діло*, ч. 57, 16 березня. 1937. С. 8.

У сучасних покажчиках творів композитора див.:

Бурмашов Г., Воробець М., Толошняк Н. *Борис Кудрик: композитор, патріот, людина*. Івано-Франківськ, 1997. С. 67.

Дитиняк М. *Українські композитори*: Біо-бібліографічний довідник. Едмонтон, 1986. С. 76.

Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки НТШ*. Львів, 1996. Т. 232. Праці Музикознавчої комісії. С. 496–497.

Муха А. *Композитори України та української діаспори*. Київ, 2004. С. 161.

Толошняк Н. Жанрово-стилістичні особливості хорової спадщини Бориса Кудрика. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Випуск V. Івано-Франківськ, 2003. С. 80.

##### **5. «В садочку» міш. хор, сл. О. Олеся**

Згадується у концерті хорових новин «Львівського Бояна».

Хроніка. *Боян*, 1930, ч. 6–7, с. 81

І. Н. З концертної зали. Концерт хорових новинок «Львівського Бояна». *Діло*, ч. 78, 9 квітня. 1930. с. 5.

У сучасних покажчиках творів композитора див.:

Бурмашов Г., Воробець М., Толошняк Н. *Борис Кудрик: композитор, патріот, людина*. Івано-Франківськ, 1997. С. 67.

Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки НТШ*. Львів, 1996. Т. 232. Праці Музикознавчої комісії. С. 496–497.

Толошняк Н. Жанрово-стилістичні особливості хорової спадщини Бориса Кудрика. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Випуск V. Івано-Франківськ, 2003. С. 81.

##### **6. «Гей, дрозіть, прокляті злидні!», хор, сл. А. Курдидика**

Виконання хору згадується на урочистостях з нагоди 30-ліття «Української каси» в Заліщиках 12 липня 1934 р., виконавці – місцевий аматорський чоловічий хор.

Ц. Великий день Заліщиччини. *Діло*, ч. 190, 21 липня. 1934. с. 4.

У сучасних покажчиках творів композитора див.:

Бурмашов Г., Воробець М., Толошняк Н. *Борис Кудрик: композитор, патріот, людина*. Івано-Франківськ, 1997. С. 68.



Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки НТШ*. Львів, 1996. Т. 232. Праці Музикознавчої комісії. С. 496–497.

Толошник Н. Жанрово-стилістичні особливості хорової спадщини Бориса Кудрика. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Випуск V. Івано-Франківськ, 2003. С. 80.

### **7. Гимн Ревізійного союзу українських кооперативів, сл. А. Курдидика**

*Звучав на академії з нагоди 30-ліття утворення Ревізійного союзу українських кооперативів у Великому театрі 16 січня 1934 р., виконавці – хорове товариства «Сурма».*

Ювілейна Святочна Академія з нагоди 30-літнього існування РСКУ. *Діло*, ч. 13, 18 січня. 1934. С. 4.

*У сучасних покажчиках творів композитора див.:*

Бурмашов Г., Воробець М., Толошник Н. *Борис Кудрик: композитор, патріот, людина*. Івано-Франківськ, 1997. С. 68.

Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки НТШ*. Львів, 1996. Т. 232. Праці Музикознавчої комісії. С. 496–497.

Толошник Н. Жанрово-стилістичні особливості хорової спадщини Бориса Кудрика. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Випуск V. Івано-Франківськ, 2003. С. 81.

### **8. «Гримить» міш. хор, сл. І. Франка**

*а) Згадується у концерті хорових новин «Львівського Бояна».*

*«Гремить» «має навіть боеву закраску, біда тільки, що композитор не має куди розігнатися, бо пісня ці (поезія) дуже коротка», писав рецензент «Діла» І. Німчук.*

І. Н. З концертної салі. Концерт хорових новинок «Львівського Бояна». *Діло*, ч. 78, 9 квітня. 1930. С. 5.

Хроніка. *Боян*, ч. 6–7. 1930. С. 81.

*б) Ще одне виконання зафіксоване на академії, присвяченій І. Франкові 6 грудня 1936 р. в Кременецькій гімназії*

Дописи. Франкова академія у Кременці. *Діло*, ч. 4, 5 січня. 1937. С. 8

*За списком хорів у: Витвицький В., Колесса М., Лисько З. Диригентський поради-ник. Львів: Український Видавничий Інститут у Львові, 1938. С. 229 – поданий у групі «Твори на мішаний хор. III. Середньо важкі».*

*У сучасних покажчиках творів композитора див.:*

Бурмашов Г., Воробець М., Толошник Н. *Борис Кудрик: композитор, патріот, людина*. Івано-Франківськ, 1997. С. 67.

Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки НТШ*. Львів, 1996. Т. 232. Праці Музикознавчої комісії. С. 496–497.

Муха А. *Композитори України та української діаспори*. Київ, 2004. С. 161.

Толошник Н. Жанрово-стилістичні особливості хорової спадщини Бориса Кудрика. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Випуск V. Івано-Франківськ, 2003. С. 81.

**9. «Думи мої», жін. хор, сл. Т. Шевченка**

Зафіксоване виконання на шевченківському вечорі дівочих шкіл товариства «Рідна школа» у Львові, 24 квітня 1934 р.

Шевченківський концерт львівських дівочих шкіл «Рідної школи». Діло, ч. 107, 27 квітня. 1934. С. 5.

У сучасних покажчиках творів композитора див.:

Бурмашов Г., Воробець М., Толошняк Н. *Борис Кудрик: композитор, патріот, людина*. Івано-Франківськ, 1997. С. 68.

Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки НТШ*. Львів, 1996. Т. 232. Праці Музикознавчої комісії. С. 496–497.

**10. «Заєнько», обробка народної пісні для мішаного хору**

У пресі зафіксовано зекілька виконань:

а) На концерті до 40-ліття хорового товариства «Бережанський Боян» у Бережанах 15 лютого 1936 р.

Присутний. Дописи. Бережани. Ювілей 40-ліття «Бережанського Бояна». Діло, ч. 42, 25 лют. 1936. С. 6.

б) На шевченківському концерті хорового товариства «Коломийський Боян» 11 квітня 1937 р. «гарно вийшов міш. хор “Зайнька”».

І. В. Коломия. Концерт «Коломийського Бояна». Діло, ч. 86, 20 квіт. 1937. С. 9.

в) На концерті хорового товариства «Львівський Боян» за участю хору «Сурма» 22 травня 1939 р., виконавці – «Львівський Боян». Рецензував концерт С. Людкевич.

Людкевич С. Концерт хорів «Львівський Боян» і «Сурма». Діло, ч. 119, 27 травня. 1939. С. 8.

У сучасних покажчиках творів композитора див.:

Бурмашов Г., Воробець М., Толошняк Н. *Борис Кудрик: композитор, патріот, людина*. Івано-Франківськ, 1997. С. 69.

Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки НТШ*. Львів, 1996. Т. 232. Праці Музикознавчої комісії. С. 496–497.

*Товариство “Просвіта” у Львові: 1868–1939: покажчик видань*. Упор. Л. Головата та ін. Львів, 2008. С. 497–506.

Толошняк Н. Жанрово-стилістичні особливості хорової спадщини Бориса Кудрика. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Випуск V. Івано-Франківськ, 2003. С. 83.

**11. «За рідний край», для мішаного хору**

1 листопада 1941 р., зал Музичного товариства імені Миколи Лисенка у Самборі.

Д-р К-ич. Замітки про влаштування Листопадового Свята. *Самбірські Вісті*, ч. 28, 9 листопада. 1941. С. 1

У сучасних покажчиках див.

Бурмашов Г., Воробець М., Толошняк Н. *Борис Кудрик: композитор, патріот, людина*. Івано-Франківськ, 1997. С. 69.

*Товариство “Просвіта” у Львові: 1868–1939* : покажчик видань. Упор. Л. Головата та ін. Львів, 2008. С. 497–506.

Толошняк Н. Жанрово-стилістичні особливості хорової спадщини Бориса Кудрика. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Випуск V. Івано-Франківськ, 2003. С. 83.

### **12. «Зоряні ночі», хор, сл, Марійки Підгір'янки**

*Хор виконувався на концерті з нагоди 27-ліття Кружків і шкіл товариства «Рідна школа» ім. Б. Грінченка у Львові 16 травня 1937 р.*

На важній стійці. Ювілей 27-літньої праці Кружка і шкіл Р. Ш. ім. Б. Грінченка у Львові. *Діло*, ч. 106, 18 травня. 1937. С. 5.

*У сучасних покажчиках не згадується.*

### **13. «Історичні пісні», дитячий хор в супроводі оркестру**

*Виконувався на Святі Молоді товариства «Рідна школа» у Львові 7 червня 1936 р. Рецензент концерту зазначив: «Б. Кудрик прегарно згармонізував “історичні пісні” і дав прегарну стилеву цілість».*

І. Г. Світла й тіні Свята Молоді Р. Ш. *Діло*, ч. 128, 11 червня. 1936. С. 2–3.

*У сучасних покажчиках не згадується.*

### **14. Кантата до Божої Матері на сл. Дурбака**

*Виконував хор Львівської богословської академії на Святі Божої Матері товариства «Українська Захоронка», виконання кантати супроводжувало образ «Божя Мати – Княгиня України», який виконували діти та оформив художник М. Осінчук. «Слова (пера Дурбака) і музика (Кудрика) співаної хором кантати були відповідні до самої картини».*

Х. Свято в честь Божої Матері. *Діло*, ч. 100, 11 травня. 1937. С. 4.

*У сучасних покажчиках твір не згадується.*

### **154. «Ішли тріє царі», обробка коляди для чол. хору**

*За анонсом звучала 10 лютого 1937 р. у виконанні хору Львівської богословської академії на вечорі колядок у соборі св. Юра.*

Новинки [Вечір колядок]. *Діло*, ч. 27, 7 лютого. 1937. С. 10.

*У сучасних покажчиках твір не згадується.*

### **16. «Марія», хоровий пролог до поеми, сл. Т. Шевченка**

*Зафіксовано, принаймні, два виконання:*

*а) на святі 40-ліття утворення за ініціативи о. Ісидора Дольницького Марійської дружини гімназії сс. Василіанок 17 травня 1937 р., виконавці – хор учениць гімназії, дир. К. Гладилевич, за ф-но – Б. Кудрик.*

Одна з присутніх. 40-ліття Марійської Дружини при Інституті сс. Василіанок у Львові. *Діло*, ч. 110, 22 травня. 1937. С. 7–8.

*б) На святі на честь митрополита Андрія Шептицького в гімназії сс. Василіанок у Львові, 13 грудня 1937 р., виконавці – хор учениць гімназії, дир. К. Гладилевич, за ф-но – Б. Кудрик.*

Дописи. Шкільні свята. *Діло*, ч. 278, 17 грудня. 1937. С. 9.

*У сучасних покажчиках твір не згадується.*

**17. «Молитва», міш. хор, слова Т. Шевченка**

Звучала на Марійській академії, 7 червня 1936 р., у Товаристві Пань, м. Бучач, виконавці – мішаний хор з Житномира, дир. В. Стрільбицький.

Марійська Академія. Діло, ч. 145, 1 липня. 1936. С. 7.

З огляду на те, що з цієї назви не зрозуміло про який саме твір на слова Т. Шевченка йдеться, з даними сучасних покажчиків його співставити складно.

**18. «Наша славна Україна», міш. хор, сл. В. Самійленка**

Матеріали періодичної преси згадують три виконання твору:

а) На вечорі з нагоди 12 річниці проголошення незалежності Української Народної Республіки, у виконанні хорového товариства «Сурма», дир. І. Охримович, 17 лютого 1930 р.

Свято незалежності, Святочний вечір у 12-ті роковини проголошення самостійної України. Діло, ч. 39, 21. лютого. 1930. С. 3.

б) На академії в пам'ять Є. Чикаленка, виконавці – академічний хор «Бандурист», 7 грудня 1930 р.

В пам'ять пок. Євгена Чикаленка. Діло, ч. 269, 3 грудня. 1930. С. 4.

в) На академії пам'яті П. Холодного, виконавці – хорове товариство «Сурма», 27 квітня 1931 р.

І. Н. Академія пам'яті П. Холодного. Діло, ч. 93, 30 квітня. 1931. С. 3–4

У сучасних покажчиках творів композитора див.:

Бурмашов Г., Воробець М., Толошняк Н. Борис Кудрик: композитор, патріот, людина. Івано-Франківськ, 1997. С. 67.

Дитиняк М. Українські композитори: Біо-бібліографічний довідник. Едмонтон, 1986. С. 76.

Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника). Записки НТШ. Львів, 1996. Т. 232. Праці Музикознавчої комісії. С. 496–497.

Товариство «Просвіта» у Львові: 1868–1939 : покажчик видань. Упор. Л. Головата та ін. Львів, 2008. С. 497–506.

**19. «Не плач, Рахиле», обробка коляди для хору**

Виконувалася на концерті колядок і щедрівок у філії товариства «Просвіта» м. Городок, 15 лютого 1938 р., виконавці – місцевий хор читальні «Просвіти».

Концерт колядок і щедрівок. Діло, ч. 49, 6 березня. 1938. С. 14.

У сучасних покажчиках твір не згадується.

**20. «Не пора», для мішаного хору**

Звучав 1 листопада 1941 р., у залі Музичного товариства імені Миколи Лисенка у Самборі

Д-р К-ич. Замітки про влаштування Листопадового Свята. Самбірські Вісті, ч. 28, 9 листопада. 1941. С. 1.

У сучасних покажчиках окремо не згадується, хоча, ймовірно, міг увійти до збірки «Вперед».

**21. «Нісся місяць над горою (Думка)», хор, сл. М. Шашкевича**

*Звучав на концерті на честь 100-ліття видання альманаху «Русалка Дністровая» у виконанні хору Львівської богословської академії у м. Золочів, дир В. Якуб'як, 30 липня 1937 р.*

Золочівська хроніка. Ювілейний концерт хору Богословської академії. *Новий час*, ч. 177, 11 серпня. 1937. С. 6.

*У сучасних покажчиках твір не згадується.*

**22. «О, Господня Мати», 3-гол. дитячий хор**

*Виконувалася в рамках парафіяльного свята до 950-ліття Хрещення України-Руси в Кавську (Стрийщина), виконавці – місцевий дівочий хор, 16 липня 1939 р.*

Ювілейна академія в Кавську. *Діло*, ч. 177, 6 серпня. 1939. С. 15.

*У сучасних покажчиках твір не згадується.*

**23. «Ой та і зажурились», обробка пісні Р. Купчинського для чол. хору**

*Преса згадує два виконання:*

*а) На концерті українського академічного хору «Бандурист» у травні 1934 р., де композиція викликала “великий етузіязм”.*

Приймова І. З концертної зали. Концерт Українського Акад. Хору «Бандурист». *Діло*, ч. 130, 20 трав. 1934. С. 7.

*б) На концерті стрілецької пісні 24 лютого 1935 р., виконавці – академічний хор «Бандурист» повторював пісню двічі*

Свято стрілецької пісні. *Діло*, ч. 50, 25 лют. 1935. С. 1.

*«З того цілого вінка, що його сплели оба хори, ще найкраще мабуть згармонізована “Ой та зажурились” Б. Кудрика».*

Приймова І. З концертної зали. Свято стрілецької пісні. *Діло*, ч. 51, 26 лютого. 1935. С. 7.

*«Як другу пісню відспівав хор “Бандурист” Р. Купчинського “Ой та зажурились”, гармонізації Б. Кудрика. Кудрик, молодий феноменальний музик, що не мав ще нагоди виявити усіх можливостей свого таланту, зложив до цієї пісні музику, що викликала потрясаюче вражіння. Одушевлена публіка примусила хор повторити останню строфку».*

Калина В., д-р. Свято стрілецької пісні. *Новий час*, ч. 41, 26 лют. 1935. С. 1–2.

*У сучасних покажчиках творів композитора див.:*

Бурмашов Г., Воробець М., Толошняк Н. *Борис Кудрик: композитор, патріот, людина*. Івано-Франківськ, 1997. С. 69.

Толошняк Н. Жанрово-стилістичні особливості хорової спадщини Бориса Кудрика. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Випуск V. Івано-Франківськ, 2003. С. 83.

**24. «Пасли пастирі», почаївський кант**

*Виконувався на концерті сучасної української музики 29 жовтня 1943 р. в Коломиї, виконавці – «Коломийський Боян», диригент Р. Ставничий.*

Концерт сучасної галицької музики. *Воля Покуття*, ч. 47, 21 листопада. 1943. С. 6.

*У сучасних покажчиках творів композитора див.:*

Бурмашов Г., Воробець М., Толошник Н. *Борис Кудрик: композитор, патріот, людина*. Івано-Франківськ, 1997. С. 69.

Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки НТШ*. Львів, 1996. Т. 232. Праці Музикознавчої комісії. С. 496–497

Толошник Н. Духовні композиції Бориса Кудрика в контексті української культової музики Галичини першої третини ХХ століття. *Молодь і ринок*, ч. 10(81). Дрогобич, 2011. С. 110–113.

Толошник Н. Жанрово-стилістичні особливості хорової спадщини Бориса Кудрика. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Випуск V. Івано-Франківськ, 2003. С. 83.

### **25. «Підлисса», хор, сл. М. Шашкевича**

*Виконувався на Шашкевичівському вечорі товариства «Рідна школа», 30 листопада 1937 р., виконавці – хор вселюдної хлоп'ячої школи ім. Грінченка під диригуванням проф. Терлецького, за словами рецензента, це «новий набуток» композитора.*

Один з батьків. З концертової сали. Поклін рідношкільній молоді Маркіянові Шашкевичеві. *Діло*, ч. 266, 2 грудня. 1937. С. 9.

*У сучасних покажчиках твір не згадується.*

### **26. «Пісня неофітів», хор, сл. Т. Шевченка**

*Виконувався 9 жовтня 1932 р. на концерті з нагоди відкриття філософського факультету Львівської богословської академії, Музею Академії та пам'ятника митрополиту Андрею Шептицькому, виконавці – хор Львівської богословської академії.*

Свято в Духовній академії. *Діло*, ч. 226, 12 жовтня. 1932. С. 4.

*У сучасних покажчиках твір не згадується.*

### **27. «Плавай, плавай», хор, сл. Т. Шевченка**

*Звучав на Шевченківському концерті у гімназії сс. Василіанок на початку березня 1935 р., виконавці – дівочий хор, «справді вдатний твір Кудрика».*

Чарнецький С. Вечір у честь Тараса Шевченка (У Фаховій гімназії сс. Василіанок). *Діло*, ч. 72, 19 березня. 1935. С. 6

*У сучасних покажчиках творів композитора див.:*

Толошник Н. Жанрово-стилістичні особливості хорової спадщини Бориса Кудрика. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Випуск V. Івано-Франківськ, 2003. С. 81.

### **28. «Поетова доля», міш. хор, сл. Ю. Федьковича**

*Перше виконання зафіксоване на концерті до 100-ліття від дня народження Ю. Федьковича на початку грудня 1934 р., виконавці – хорове товариство «Львівський Боян», дир. І. Охримович.*

Поклін поетові. Академія в століття народин Юрія Федьковича. *Діло*, ч. 333, 11 грудня. 1934. С. 1.

*У сучасних покажчиках творів композитора див.:*

Бурмашов Г., Воробець М., Толошник Н. *Борис Кудрик: композитор, патріот, людина*. Івано-Франківськ, 1997. С. 67.

Дитиняк М. *Українські композитори* : Біо-бібліографічний довідник. Едмонтон, 1986. С. 76.

Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки НТШ*. Львів, 1996. Т. 232. Праці Музикознавчої комісії. С. 496–497.

Муха А. Композитори України та української діаспори. Київ, 2004. С. 161.

Толошняк Н. Жанрово-стилістичні особливості хорової спадщини Бориса Кудрика. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Випуск V. Івано-Франківськ, 2003. С. 81.

### **29. «Поклін тобі, Кобзарю», хор, сл. М. Мельника**

*Виконувався на Шевченківському концерті шкіл товариства «Рідна школа» 5 квітня 1938 р., виконавці – збірний хор шкіл.*

Р. Сл. Рідношкільна молодь Шевченкові. *Діло*, ч. 77, 9 квітня. 1938. С. 7.

*У сучасних покажчиках творів композитора див.:*

Толошняк Н. Жанрово-стилістичні особливості хорової спадщини Бориса Кудрика. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Випуск V. Івано-Франківськ, 2003. С. 81 (називає “Поклін тобі. Тарас”).

### **30. «Похід», жін. хор, сл. Т. Шевченка**

*Зафіксовано два виконання:*

*а) На Шевченківському концерті дівочої гімназії та вселюдної дівочої школи ім. Т. Шевченка товариства «Рідна школа» у Львові, 24 квітня 1934 р., дир. хору І. Гриневецька*

Шевченківський концерт львівських дівочих шкіл “Рідної школи”. *Діло*, ч. 107, 27 квітня. 1834. С. 5.

*б) На Шевченківському концерті шкіл товариства «Рідна школа» 5 квітня 1938 р., виконавці – дівочий хор гімназії. «На особливе підкреслення заслуговує мелодійний та ефектовний «Похід», що його хор жіночої гімназії виконав незвичайно прецизно».*

Р. Сл. Рідношкільна молодь Шевченкові. *Діло*, ч. 77, 9 квітня. 1938. С. 7.

*У сучасних покажчиках творів композитора див.:*

Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки НТШ*. Львів, 1996. Т. 232. Праці Музикознавчої комісії. С. 496–497.

Толошняк Н. Жанрово-стилістичні особливості хорової спадщини Бориса Кудрика. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Випуск V. Івано-Франківськ, 2003. С. 81

### **31. «При шелесті стягів та лент», кантата присвячена ювілею Хрещення Руси-України, сл. У. Кравченко**

*Виконувалася, принаймні, тричі:*

*а) Перше виконання – на урочистостях до 950-ліття Хрещення України-Руси в Самборі, червень 1938 р., виконавці – хорове товариство «Сурма».*

Гість. Святкування роковин Хрещення України в Самборі. *Діло*. ч. 134, 22 червня. 1938. С. 9

б) *На урочистостях до 950-ліття Хрещення України-Руси у Варшаві, 30 жовтня 1938 р.*

Варшавські українці святкують ювілей Хрещення Руси-України. *Діло*, ч. 244, 3 листопада. 1938. С. 3.

в) *На урочистостях до 950-ліття Хрещення України-Руси у м. Збараж, 22 лютого 1939 р.*

Очевидець. Збаращина. Ювілейні свята в 950-ліття Хрещення України. *Діло*, ч. 25, 4 лютого. 1939. С. 9.

*У сучасних покажчиках творів композитора див.:*

Бурмашов Г., Воробець М., Толошняк Н. *Борис Кудрик: композитор, патріот, людина*. Івано-Франківськ, 1997. С. 67.

Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки НТШ*. Львів, 1996. Т. 232. Праці Музикознавчої комісії. С. 496–497.

Муха А. *Композитори України та української діаспори*. Київ, 2004. С. 161.

Толошняк Н. Духовні композиції Бориса Кудрика в контексті української культової музики Галичини першої третини ХХ століття. *Молодь і ринок*, ч. 10(81). Дрогобич, 2011. С. 111–112.

Толошняк Н. Жанрово-стилістичні особливості хорової спадщини Бориса Кудрика. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Випуск V. Івано-Франківськ, 2003. С. 83.

### **32. «Рій і Тругень», хорова казка, сл. М. Устияновича**

*Виконувався 18 квітня 1937 р. в залі Великого Театру у Львові на концерті до 100-ліття видання альманаху «Русалка Дністрова». Виконавці – хорове товариство “Львівський Боян”, дир. І. Охримович.*

Барвінський В. [Концерт у 100-ліття «Русалки Дністрової»]. *Українська Музика*, ч. 3. 1937. С. 37–38.

*“Помимо деяких добрих помислів викликає цей твір своєю фрагментаричною побудовою, та місцями надто вже примітивною гармонією та вокальною фактурою, найвнє вражіння”.*

Барвінський В. Святочний концерт в 10-ліття появи «Русалки Дністрової». *Новий час*, ч. 87, 21 квіт. 1937. С. 8.

*У сучасних покажчиках творів композитора див.:*

Бурмашов Г., Воробець М., Толошняк Н. *Борис Кудрик: композитор, патріот, людина*. Івано-Франківськ, 1997. С. 67.

Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки НТШ*. Львів, 1996. Т. 232. Праці Музикознавчої комісії. С. 496–497.

Толошняк Н. Жанрово-стилістичні особливості хорової спадщини Бориса Кудрика. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Випуск V. Івано-Франківськ, 2003. С. 81.



**33. «Сотвори, Господи», хор**

Виконувався на святі на честь митрополита Андрія Шептицького в гімназії сс. Василянок у Львові, 13 грудня 1937 р., виконавці – хор учениць гімназії, дир. К. Гладилевич.

Дописи. Шкільні свята. *Діло*, ч. 278, 17 грудня. 1937. С. 9

У сучасних покажчиках під назвою «Привіт!» див.:

Толошняк Н. Духовні композиції Бориса Кудрика в контексті української культової музики Галичини першої третини ХХ століття. *Молодь і ринок*, ч. 10(81). Дрогобич, 2011. С. 111–112.

**34. «Спіть, герої, спіть», хор, сл. П. Карманського**

Виконувався на концерті з нагоди відзначення роковин бою під Крутами, організоване товариством “Молода Громада”, виконавці – академічний хор «Бандурист», на початку лютого 1936 р.

Барвінський В. Свято в роковини бою під Крутами. *Новий Час*, ч. 33, 12 лют. 1936. С. 7.

У сучасних покажчиках твір не згадується.

**35. «Хваліть, діти, Господа», псалом 112**

У пресі зафіксовано два виконання:

а) З нагоди інавгурації навчального року у Львівській богословській академії, перше виконання, 7 жовтня 1934 р., виконавці – хор Львівської богословської академії.

Святочна інавгурація академічного року Богословської академії. *Діло*, ч. 269, 8 жовтня. 1934. С. 1.

Інавгурація академічного року у Богословській академії. *Діло*, ч. 270, 9 жовтня. 1934. С. 1

б) На святковій академії до 70-ліття митрополита Андрія Шептицького, 15 грудня 1935 р., зал Театру різнорідностей, виконавці – хор Львівської богословської академії.

Святочна Академія в 70-ліття Висопресошвященного Митрополита Шептицького. *Діло*, ч. 336, 16 грудня. 1935. С. 1.

У сучасних покажчиках творів композитора див.:

Бурмашов Г., Воробець М., Толошняк Н. *Борис Кудрик: композитор, патріот, людина*. Івано-Франківськ, 1997. С. 68.

Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки НТШ*. Львів, 1996. Т. 232. Праці Музикознавчої комісії. С. 496–497.

Толошняк Н. Духовні композиції Бориса Кудрика в контексті української культової музики Галичини першої третини ХХ століття. *Молодь і ринок*, ч. 10(81). Дрогобич, 2011. С. 111–112

Толошняк Н. Жанрово-стилістичні особливості хорової спадщини Бориса Кудрика. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Випуск V. Івано-Франківськ, 2003. С. 83.

**36. «Часом тужу за Тобою», чол. хор, сл. Б. Лепкого**

*У пресі зафіксовано, принаймні, три виконання:*

*а) На концерті академічного хору «Бандурист» в середині березня 1927 р., перше виконання у Львові.*

*«Очевидно – не було б доцільно робити вже тепер якісь далекойдучі висновки щодо творчості згаданого музиканта, та вже тепер можна ствердити серйозність його праці далеко від такого частого у нас дилетантизму, бо основу на глибокому музичному знанні. Молодому композиторові зготовила аудиторія щирі оцінки».*

Барвінський В. З концертної зали. Програмовий концерт «Бандуриста». – Шевченківський вечір. *Діло*, ч. 66, 25 берез. 1927. С. 2–3.

*б) На концерті хорового товариства «Сурма» на початку квітня 1930 р.*

І. Н. З концертної зали. Концерт мужеського хору «Сурма». *Діло*, ч. 81, 12 квітня. 1930. С. 3–4.

*в) На академії з нагоди 60-ліття Б. Лепкого, виконавці – хорове товариство «Сурма», 15 лютого 1933 р.*

[Академія у 60-ліття Богдана Лепкого]. *Діло*, ч. 36. 15 лют. 1933. С. 5.

*У сучасних покажчиках творів композитора див.:*

Бурмашов Г., Воробець М., Толошняк Н. *Борис Кудрик: композитор, патріот, людина*. Івано-Франківськ, 1997. С. 67.

Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки НТШ*. Львів, 1996. Т. 232. Праці Музикознавчої комісії. С. 496–497.

Толошняк Н. Жанрово-стилістичні особливості хорової спадщини Бориса Кудрика. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Випуск V. Івано-Франківськ, 2003. С. 80.

**37. «Шлях мільйонів», хор, сл. А. Курдидика**

*Звучав на святкуванні ювілею товариства «Просвіта» на Перемишльщині 11 вересня 1938 р, виконавці – збірний хор читалень товариства «Просвіти» Перемишльщини у кількості близько 700 осіб.*

К-к. Дописи. Перемищина – Просвіті! *Діло*, ч. 231, 18 жовтня. 1938. С. 9–10.

*У сучасних покажчиках творів композитора див.:*

Бурмашов Г., Воробець М., Толошняк Н. *Борис Кудрик: композитор, патріот, людина*. Івано-Франківськ, 1997. С. 67.

Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки НТШ*. Львів, 1996. Т. 232. Праці Музикознавчої комісії. С. 496–497.

*Товариство «Просвіта» у Львові: 1868–1939* : покажчик видань. Упор. Л. Головата та ін. Львів, 2008. С. 497–506.

Толошняк Н. Жанрово-стилістичні особливості хорової спадщини Бориса Кудрика. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Випуск V. Івано-Франківськ, 2003. С. 81.

**38. Маршові пісні, чол. хор (25)**

25 маршових пісень в обробках для чоловічого хору згадані як видання Інституту Народної Творчості у 1941 р. Можливо, йдеться про збірку «Вперед».

Нове видання колядок і щедрівок. Також 25 маршових пісень. *Станиславівське слово*, ч. 18, 6 грудня, 1942. С. 4.

Нове видання колядок і щедрівок. Також 25 маршових пісень. *Рідна земля*, ч. 49, 6 грудня. 1942. С. 4

У сучасних покажчиках під назвою зб. «Вперед» див.:

Бурмашов Г., Воробець М., Толошняк Н. *Борис Кудрик: композитор, патріот, людина*. Івано-Франківськ, 1997. С. 67.

**II. КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІ ТВОРИ****1. «Всі покою широ прагнуть», солоспів, Іван Мазепа**

Композиція виконувалася на концерті на честь гетьмана Івана Мазепи, твір згадують два рецензенти В. Барвінський та І. Німчук, виконавець – Р. Прокопович-Орленко.

І. Н. [Іван Німчук]. З концертної салі. Український академічний хор «Бандурист» концерт у честь гетьмана Івана Мазепи. *Діло*, ч. 136. 29 трав. 1933. С. 5.

Барвінський В. З концертної салі. Концерт у честь Гетьмана І. Мазепи. *Новий Час*, ч. 136, 22 червня. 1933. С. 4.

У сучасних покажчиках твір не згадується.

**2. «Зазуля», солоспів, автора слів не вказано**

Із певною ймовірністю можна припустити, що солоспів написаний на одноіменний переспів М. Шашкевича зі сербської («В ширшій полі дубець стоїть»). Виконувалася на концерті сучасної української музики 29 жовтня 1943 р. в Коломії, виконавці – Р. Гумінілович (соло), Я. Мельник-Кобрин (фортепіано)

Концерт сучасної галицької музики. *Воля Покуття*, ч. 47, 21 листопада. Коломия, 1943. С. 6.

У сучасних покажчиках твір не згадується.

**3. «Кулик», обробка народної пісні**

Пісня прозвучала на благочинному концерті Комітету допомоги вдовам і сиротам по священниках у Львові на початку березня 1937 р., виконавиця – Є. Зарицька.

Барвінський В. [Концерт, улаштований комітетом допомоги вдовам і сиротам по священниках]. *Українська Музика*, ч. 2. 1937. С. 22–23

Барвінський В. З концертної салі. Концерт заходом Комітету допомоги вдовам і сиротам по священниках. *Новий Час*, ч. 53, 11 березня. 1937. С. 9.

У сучасних покажчиках див.

Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки НТШ*. Львів, 1996. Т. 232. Праці Музикознавчої комісії. С. 496–497

**4. «Мої співанки», солоспів, сл. Уляни Кравченко**

*Солоспів звучав на концерті на честь Уляни Кравченко, що організувала філія товариства «Союз українок» в Перемишлі. 23 квітня 1939 р., виконавиця – В. Дахівна.*

*К-к. Перемишль. Поклін Уляні Кравченко. Діло, ч. 97, 30 квітня. 1939. С. 14.*

*У сучасних покажчиках твір не згадується.*

**5. «Напровесні», солоспів**

*Можливо, йдеться про виконання солоспіву на одноіменній вірші Лесі Українки; про звернення Б. Кудрика до її поезії вказує Р. Кухар. Виконувався на концерті сучасної української музики 29 жовтня 1943 р. в Коломиї, виконавці – Р. Гумінілович (соло), Я. Мельник-Кобрин (фортепіано).*

*Концерт сучасної галицької музики. Воля Покуття, ч. 47, 21 листопада. 1943.*

*С. 6.*

*У сучасних покажчиках твір не згадується.*

**6. «Нісся місяць над горою (Думка)», солоспів, сл. М. Шашкевича**

*Виконання камерно-вокальної композиції «Думка» на поезію М. Шашкевича згадується у пресі тричі:*

*а) На концерті з нагоди 100-ліття видання альманаху «Русалка Дністрова» в Коломиї, 12 грудня 1937 р., виконавиця – Р. Гумінілович.*

*В. М. [В 100-ліття «Русалки Дністрової»]. Діло, ч. 284, 23 грудня. 1937. С. 9.*

*б) У радіоконцерті Степана Надраги, анонс програм на 15 жовтня 1935 р.*

*З радія. Діло, ч. 272, 12 жовтня. 1935. С. 6.*

*в) На концерті сучасної української музики 29 жовтня 1943 р. в Коломиї, виконавці – Р. Гумінілович (соло), Я. Мельник-Кобрин (фортепіано).*

*Концерт сучасної галицької музики. Воля Покуття, ч. 47, 21 листопада. 1943.*

*С. 6.*

*У сучасних покажчиках твір не згадується.*

**7. «Нічка», солоспів**

*Преса згадує виконання солоспіву на концерті з українських пісень Одарки Бандрівської 7 березня 1932 р., автора слів не вказано. «З нових, ніколи не співаних пісень почули ми: Кудрика “Нічку”, без великих претенсій та щиро і ніжно відчуту пісоньку», – писав В. Барвінський.*

*Вечір пісень українських композиторів у виконанні Одарки Бандрівської.*

*Діло, ч. 50, 6 березня. 1932. С. 4.*

*Барвінський В. З концертної салі. Вечір пісень українських композиторів у виконанні Одарки Бандрівської. Новий Час, ч. 58, 15 березня. 1932. С. 4*

*У сучасних покажчиках твір не згадується.*

**8. «Ой гляну я», солоспів, ймовірно, сл. Т. Шевченка**

*Виконувалася у програмі радіо 10 березня на концерті з пісень до слів Тараса Шевченка, виконавець Р. Прокопович-Орленко.*

*З радіо. Діло, ч. 62, 9 березня. 1935. С. 6.*

*У сучасних покажчиках твір не згадується.*

**9. «Писар», обробка народної пісні**

*Пісня прозвучала на благодійному концерті Комітету допомоги вдовам і сиротам по священниках у Львові на початку березня 1937 р., виконавиця – Є. Зарицька.*

Барвінський В. [Концерт, улаштований комітетом допомоги вдовам і сиротам по священниках]. *Українська Музика*, ч. 2. 1937. С. 22–23

Барвінський В. З концертової салі. Концерт заходом Комітету допомоги вдовам і сиротам по священниках. *Новий Час*, ч. 53, 11 березня. 1937. С. 9.

*У сучасних покажчиках твір не згадується.*

**10. «Під Твою милість», солоспів**

*Виконувався на святі на честь митрополита Андрія Шептицького у гімназії сс. Василіянок 13 грудня 1937 року, виконувала уч. фахової гімназії М. Романчукевич, супровід – Б. Кудрик.*

Дописи. Шкільні свята. *Діло*, ч. 278, 17 грудня. 1937. С. 9.

*У сучасних покажчиках творів композитора див.:*

Бурмашов Г., Воробець М., Толошняк Н. *Борис Кудрик: композитор, патріот, людина*. Івано-Франківськ, 1997. С. 70.

Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки НТШ*. Львів, 1996. Т. 232. Праці Музикознавчої комісії. С. 496–497.

**11. «Сон», солоспів, сл. О. Маковея**

*Виконувався неодноразово, зокрема у пресі зафіксовано такі виконання:*

*а) На концерті на честь Ольги Кобилянської в Тернополі 2 січня 1928 року, виконувала Гинилевичева. «З яким вдовolenням публіка прийняла співачку, можна було пізнати по тім, що по відспіванню першої пісні “Сон” Кудрика (до слів Маковея) по невмовкаючих оплесках годі було почати чергову пісню».*

До-че-ті. Свята О. Кобилянської. *Діло*, ч. 18, 26 січня. 1928. С. 3.

*б) На ювілей народної лічниці 1929 року, за анонсом програми його виконувала Гинилевичева.*

Ювілей народної лічниці. *Діло*, ч. 119, 31 травня. 1929. С. 4.

*в) На фестивалі української пісні в Нью Йорку 9 березня 1930 року, виконувала Марія Гребінецька. «П. Марія Гребінецька одушевила зібраних своїм сопраном у піснях: “Сон” (слова Маковея) і “Досвіта” (слова Куліша), композиція Кудрика, а на невмовкаючі оплески відспівала два наддатки».*

За океаном. Олімпіада української пісні в Нью Йорку. *Діло*, ч. 967, 6 травня. 1930. С. 3.

*г) У радіоконцерті Степана Надраги 1935 року, анонс програм львівського радіо на 15 жовтня 1935 року.*

З радія. *Діло*, ч. 272, 12 жовтня. 1935. С. 6.

*У сучасних покажчиках творів композитора див.:*

Бурмашов Г., Воробець М., Толошняк Н. *Борис Кудрик: композитор, патріот, людина*. Івано-Франківськ, 1997. С. 69.

Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки НТШ*. Львів, 1996. Т. 232. Праці Музикознавчої комісії. С. 496–497.

## 12. «Суботів», мелодекламація на сл. Т. Шевченка

*Анонсувалася в програмі шевченківського концерту у Відні 1916 року, мелодекламацію в супроводі фортепіано з музикою Б. Кудрика мала виконувати М. Семака. [Заходом українських товариств і організацій у Відні]. Діло, ч. 113, 5 травня. 1916. С. 3.*

*У сучасних показчиках твір не згадується.*

## 13 «Туга», солоспів

*Виконувався на концерті В. Тисяка в Тернополі 9 лютого 1933 року. Автора слів у пресі не вказано, хоча, зважаючи, на захоплення Б. Кудрика українською галицькою культурою XIX ст., гіпотетично може йти мова про вірш М. Устияновича «Шумить вітер долами» або поезію Б. Лепкого «Дивний сум і туга».*

*Й. К. Концерт В. Тисяка. Діло, ч. 51, 2 березня. 1933. С. 6.*

*У сучасних показчиках про «Дивний сум і туга» Б. Лепкого див.:*

Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки НТШ*. Львів, 1996. Т. 232. Праці Музикознавчої комісії. С. 496–497.

## 14. «У досвіта встав я», солоспів, сл. П. Куліша

*У пресі зафіксовано декілька виконань солоспіву, зокрема:*

*а) На урочистому вечорі з нагоди 12-х роковин проголошення незалежності України, 17 лютого 1930 року, виконувала Ірина Туркевич. «Наша надійна і талановита співачка просто чарувала публіку як своїм гарно вишколеним голосом, так і влучною інтерпретацією співаних творів».*

*Свято незалежності, Святочний вечір у 12-ті роковини проголошення самостійної України. Діло, ч. 39, 21 лютого. 1930. С. 3.*

*б) На фестивалі української пісні в Нью-Йорку 9 березня 1930 року, виконувала Марія Гребінецька.*

*За океаном. Олімпіада української пісні в Нью Йорку. Діло, ч. 967, 6 травня. 1930. С. 3.*

*в) На вечорі пам'яті Івана Франка у Празі 20 травня 1933 року, виконувала Ірина Туркевич. «Громові оплески змусили її ще двічі виступити з наддатком».*

*П. К. Роковини Івана Франка у Празі. Діло, ч. 133, 26 травня. 1933. С. 2.*

*У сучасних показчиках творів композитора див.:*

*Бурмашов Г., Воробець М., Толошняк Н. Борис Кудрик: композитор, патріот, людина. Івано-Франківськ, 1997. С. 69.*

## 15. «Утоптала стежечку», солоспів, сл. Т. Шевченка

*У пресі зафіксовано виконання цього солоспіву в концерті на користь Товариства Допомоги Українським Емігрантам, 16 грудня 1929 року, виконувала Ірина Туркевич.*

*[Концерт у користь Т-ва Допомоги Емігрантам]. Діло, ч. 278, 15 грудня. 1929. С. 5.*

*Автор пісні «Утоптала стежечку», на думку рецензента, «послугується гармонією старшою, як у Лисенка!...». «Коли Лисенко старається, не зважаючи на задержання ігровості сюжету композиції, все таки прокомпонувати (себто і музикою унаглядити зміст) фрази, а то й поодинокі слова, то Кудрик схиляється до строфічності і то ще й з російською закраскою в закінченнях. Так не треба компонувати!».*

Отсен С. З концертної сали. Концерт Українського т-ва Допомоги Емігрантам. Діло, ч. 285, 25 грудня. 1929. С. 5.

*У сучасних покажчиках творів композитора див.:*

Бурмашов Г., Воробець М., Толошняк Н. *Борис Кудрик: композитор, патріот, людина*. Івано-Франківськ, 1997. С. 69.

Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки НТШ*. Львів, 1996. Т. 232. Праці Музикознавчої комісії. С. 496–497

#### **16. «Часом по проході весною», солоспів, сл. Б. Лепкого**

*Виконувався на святі на честь 60-річчя Богдана Лепкого в Рогатині 22 грудня 1932 року, виконував гімназист Герасимович.*

Свято Лепкого в Рогатині. Діло, ч. 289, 29 грудня. 1932. С. 3.

*У сучасних покажчиках творів композитора див.:*

Бурмашов Г., Воробець М., Толошняк Н. *Борис Кудрик: композитор, патріот, людина*. Івано-Франківськ, 1997. С. 70.

Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки НТШ*. Львів, 1996. Т. 232. Праці Музикознавчої комісії. С. 496–497

#### **17. «Часом тужу за тобою», солоспів, сл. Б. Лепкого**

*Анонсоване виконання на академії пам'яті Б. Лепкого у літературно-мистецькому клубі 8 серпня 1941 р., виконавець – В. Тисяк.*

Хроніка. [Жалібна академія]. *Українські щоденні вісті*, ч. 29, 8 серпня. 1941. С. 3.

*У сучасних покажчиках згадується лише хор на цей вірш Б. Лепкого, але не згадується камерно-вокальна композиція.*

#### **18. Солоспів на сл. Івана Крушельницького**

*Виконання солоспівів без зазначення їхніх назв згадується у програмі авторського вечора Івана Крушельницького у Стрию у виконанні Одарки Бандрівської 23 лютого 1927 року.*

М. Б. Стрий. (Авторський вечір Івана Крушельницького і виступ п-і Одарки Бандрівської). Діло, ч. 43. 26 лютого. 1927. С. 4.

*У сучасних покажчиках твори не згадуються.*

### III. ІНСТРУМЕНТАЛЬНІ ТВОРИ

#### 1. Варіації на тему «Їхав козак за Дунай» для фортепіано

Виконувалися на шевченківському концерті читальні товариства «Просвіта» у Стрию 5 березня 1936 року, виконував автор.

Дописи. Концерт у честь Шевченка. *Діло*, ч. 57, 13 березня. 1936. С. 7.

У сучасних покажчиках творів композитора див.:

Бурмашов Г., Воробець М., Толошняк Н. *Борис Кудрик: композитор, патріот, людина*. Івано-Франківськ, 1997. С. 70.

Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки НТШ*. Львів, 1996. Т. 232. Праці Музикознавчої комісії. С. 496–497.

#### 2. Варіації на теми творів М. Вербицького для фортепіано

Виконувався на святі на честь 60-річчя Богдана Лепкого в Рогатині 22 грудня 1932 року. «По першій точці мусів проф. Кудрик грати варіації на тему творів Вербицького».

Свято Лепкого в Рогатині. *Діло*, ч. 289, 29 грудня. 1932. С. 3.

У сучасних покажчиках твір не згадується.

#### 3. «Гетьманський гавот» для скрипки

Виконував А. Цегельський на концерті хору Львівської богословської академії у Золочеві до 100-річчя публікації альманаху «Русалка Дністровая».

Золочівська хроніка. Ювілейний концерт хору Богословської академії в Золочеві. *Новий Час*, ч. 177, 11 серпня. 1937. С. 6.

У сучасних покажчиках твір не вказується, але згадується в огляді Є. Козулькевича, див.:

Козулькевич Є. Українська скрипкова література. *Українська музика*, ч. 2. 1938. С. 27–28.

#### 4. «Дитяча симфонія»

Виконувалася у шкільних концертах «Діти – дітям» за участю класу ритміки ВМІ О. Федаківни-Драгомирецької та дитячого оркестру ВМІ ім. Миколи Лисенка, дир. Согор.

Савицький Р. Шкільні імпрези. *Українська музика*, ч. 7–8. 1938. С. 141–142.

У сучасних покажчиках творів композитори див.:

Муха А. *Композитори України та української діаспори*. Київ, 2004. С. 161.

#### 5. Ноктюрн для скрипки

Виконувався на концерті сучасної української музики із рефератом Євгена Цегельського у філії ВМІ імені Миколи Лисенка в Перемишлі 24 травня 1939 року.

Л. Вечір української сучасної музики. *Діло*, ч. 125, 4 червня. 1939. С. 14.

У сучасних покажчиках твір не згадується.



## 6. Соната для скрипки і фортепіано a-moll

У пресі згадується виконання сонати в Нью-Йорку на третьому концерті Товариства «Приятелі української музики» після здобуття автором нагороди товариства, 30 травня 1934 року, виконував Роман Придаткевич. Рецензент вказує: «Твір цей написаний свіжо й є одним з кращих творів, які вийшли в останніх часах з рук українських композиторів».

З музики. Закінчення першого сезону Приятелів Української Музики. *Свобода*, ч. 135. 11 червня. 1934. С. 4

«Борис Кудрик дуже консервативний. Бажав би наслідувати класиків, але це не йде, бо він є типовим романтиком, чого доказом є друга повільна частина сонати. Твір цей написаний свіжо і є одним з кращих творів, які вийшли в останніх часах з рук українських композиторів».

Закінчення музичного сезону в Нью-Йорку. *Діло*, ч. 173, 3 липня. 1934. С. 2.

У сучасних покажчиках творів композитора див.:

Бурмашов Г., Воробець М., Толошняк Н. *Борис Кудрик: композитор, патріот, людина*. Івано-Франківськ, 1997. С. 70.

Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки НТШ*. Львів, 1996. Т. 232. Праці Музикознавчої комісії. С. 496–497

## 7. «Сумна поема» для фортепіано

Виконувалася на авторському вечорі двох українських письменників Миколи Матієва-Мельника та Максима Брилинського в Українському Літературно-мистецькому Клубі 20 червня 1942 року, виконував автор.

Гл. Сх. Авторський вечір двох українських письменників в Українському Літературно-мистецькому Клубі. *Львівські вісті*, ч. 137, 28 червня. 1942. С. 3.

У сучасних покажчиках твір не згадується.

## 8. Тріо Des-dur

Виконувалося на концерті сучасної української музики 29 жовтня 1943 р. в Коломиї, виконавці – Я. Мельник-Кобрин, Є. Козулькевич, Курп'єлля.

Концерт сучасної галицької музики. *Воля Покуття*, ч. 47, 21 листопада. 1943. С. 6.

У сучасних покажчиках згадується факт написання Б. Кудриком тріо, але без вказаних інших даних.

## 9. «Хрещення України» для фортепіано

Виконувався на урочистостях з нагоди 950-річчя Хрещення України-Руси, які проводило товариство українських студентів-католиків «Обнова» 10 червня 1939 року, виконував Роман Климкевич.

У 950-ліття хрещення України. *Діло*, ч. 132, 13 червня. 1939. С. 5.

У сучасних покажчиках див.

Муха А. Композитори України та української діаспори. Київ, 2004. С. 76.

Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки НТШ*. Львів, 1996. Т. 232. Праці Музикознавчої комісії. С. 496–497.

### 10. «Шумка» для скрипки

*Виконувався на концерті сучасної української музики 29 жовтня 1943 р. в Коломиї, виконавець – Є Козулькевич.*

Концерт сучасної галицької музики. *Воля Покуття*, ч. 47, 21 листопада. 1943. С. 6.

*У сучасних покажчиках твір не згадується.*

## IV. СЦЕНІЧНІ ТВОРИ

### 1. Билина

*Музику до билини і фанфари композитор написав до видання п'єси-драми «Великий князь Володимир» В. Ковальчука (Просвіта) до 950-ліття Хрещення України.*

м.р. Ювілейна драма про Володимира Великого. *Діло*, ч. 201, 11 вересня. 1938. С. 9.

*У сучасних покажчиках твір не згадується.*

### 2. «Камінний господар», музика до драми Лесі Українки

*Повідомлення про перше виконання твору у Львівському оперному театрі 22 і 24 грудня 1942 року, режисер Осип Гірняк, диригент Ярослав Барнич.*

Оперний театр. *Львівські вісті*, ч. 292, 22 грудня. 1942. С. 3.

У Львівському оперному театрі. *Наші дні*, ч. 1, 1 січня. 1943. С. 13.

*У сучасних покажчиках творів композитора див.:*

Бурмашов Г., Воробець М., Толошняк Н. *Борис Кудрик: композитор, патріот, людина*. Івано-Франківськ, 1997. С. 71.

Кухар Р. Борис Кудрик – музика-ідеаліст. *Свобода*, ч. 94, 21 травня. 1969. С. 2

Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки НТШ*. Львів, 1996. Т. 232. Праці Музикознавчої комісії. С. 498.

### 3. «Над Дніпром», музика до драми О. Олесея

*Анонс прем'єри вистави Українського підкарпатського театру.*

Український Підкарпатський Театр. Праця театру на Бойківщині. *Львівські вісті*, ч. 32, 14 лютого. 1943. С. 4.

*У сучасних покажчиках твір не згадується.*

### 4. «Ніч під Івана Купала» («Купальська справа»), музика до драми М. Старицького

*Анонс на 21 грудня 1941 року у Львівському оперному театрі в 73-ті роковини утворення товариства «Просвіта» у виконанні Українського театру в другій частині концерту.*

У 73-ті роковини «Просвіти». *Львівські вісті*, ч. 115, 20 грудня. 1941. с. 3

День культури. У 73-ті роковини «Просвіти». *Рідна земля*, ч. 12, 28 грудня. 1941. С. 6.

*Анонс на 8 березня 1942 року в українському театрі*

Український театр. *Львівські вісті*, ч. 48, 5 березня. 1942. С. 3

Оперний театр. *Львівські вісті*, ч. 263, 18 листопада. 1942. С. 3

*У сучасних покажчиках творів композитора див.:*

Бурмашов Г., Воробець М., Толошняк Н. *Борис Кудрик: композитор, патріот, людина*. Івано-Франківськ, 1997. С. 71.

Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки НТШ*. Львів, 1996. Т. 232. Праці Музикознавчої комісії. С. 498.

### **5. «Облога», драматична поема на 4 дії Юрія Косача**

*Згадується у рецензії на перше виконання на сцені Львівського оперного театру, режисер Осип Гірняк, сценічне оформлення М. Григоріва.*

(от) Нова прем'єра у Львівському Оперному Театрі. *Львівські вісті*, ч. 43, 27 лютого. 1943. С. 3.

Оперний театр. *Львівські вісті*, ч. 98, 2 травня. 1944. С. 3.

*У сучасних покажчиках творів композитора див.:*

Бурмашов Г., Воробець М., Толошняк Н. *Борис Кудрик: композитор, патріот, людина*. Івано-Франківськ, 1997. С. 71.

Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки НТШ*. Львів, 1996. Т. 232. Праці Музикознавчої комісії. С. 498.

### **6. «Перехитрили», оперета**

*Анонс жарт-оперети з гармонізацією Б. Кудрика на 9 серпня 1942 р.*

Театр-студія. *Львівські вісті*, ч. 177, 8 серпня. 1942. С. 3.

*У сучасних покажчиках твір не згадується.*

### **7. «Розрита могила», сценічне виконання поеми Тараса Шевченка**

*Виконувалася 20 березня 1931 р. на Шевченківському вечорі Товариства Прихильників освіти і студентських товариств Львова, з нагоди 70-ліття пам'яті поета. Виконавці – драматична студія «Хмаролім», режисер В. Блавацький. Рецензент вечора В. Барвінський розкритикував режисера через надмірну спішність у підготові вистави, яка негативно вплинула на її музичне вирішення.*

Барвінський В. З концертної зали. Концерт у пам'ять 70-х роковин смерті Т. Шевченка, уладжений Т-вом Прихильників освіти і студентськими товариствами Львова. *Діло*, ч. 66, 25 березня. 1931. С. 5.

*У сучасних покажчиках твір не згадується.*

### **8. «Хитра вдова», музика до комедії Карло Гольдоні**

*Повідомлення про виконання твору на сцені Львівського оперного театру.*

[Львівський оперний театр]. *Наші дні*, ч. 7, 1 липня. 1943. С. 15.

*У сучасних покажчиках творів композитора див.:*

Бурмашов Г., Воробець М., Толошняк Н. *Борис Кудрик: композитор, патріот, людина*. Івано-Франківськ, 1997. С. 71.

Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки НТШ*. Львів, 1996. Т. 232. Праці Музикознавчої комісії. С. 498.

## V. ІНШІ КОМПОЗИЦІЇ

### 1. Бойовий клич хорового товариства «Сурма»

*Виконувався на концерті хорового товариства «Сурма» у квітні 1930 року.*

І. Н. З концертової салі. Концерт мужеського хору «Сурма». *Діло*, ч. 81, 12 квітня. 1930. С. 3–4.

*У сучасних покажчиках творів композитора див.:*

Толошняк Н. Жанрово-стилістичні особливості хорової спадщини Бориса Кудрика. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Випуск V. Івано-Франківськ, 2003. С. 81.

### 2. Музична ілюстрація до в'язанки поем зі зб. «Сім літер» Н. Лівницької-Холодної

*Виконувалася вперше на академії на честь 20-річчя незалежності України 6 лютого 1938 року. «Деякі строфи – співані – інші рецитовані, – цілість робила прегарне вражіння», автор – за фортепіано.*

Академія у честь 20-тих роковин 22-го січня. *Діло*, ч. 29. 9 лютого. 1938. С. 8.

*У сучасних покажчиках твір не згадується.*

### 3. Редакції та опрацювання музичних творів інших композиторів для фортепіано

*Виконувалися на Шевченківському концерті 17 березня 1944 р. як улюблені композиції поета, що звучали на концерті його пам'яті у Петербурзі 1861 р. У програмі йдеться про такі опрацювання для фортепіано: увертюра «Вільгельм Тель» Дж. Россіні, мари зі симфонічної фантазії «Мазепа» Ф. Ліста, молитва з опери «Марія ді-Роган» (автора не вказано).*

Л. Шевченкові мандрівки. *Львівські вісті*, ч. 63, 19 березня. 1944. С. 5.

*У сучасних покажчиках не значаться.*

### 4. Рецитаторський вечір Андрія Бендерського

*Вказано в програмі вечора 17 січня 1943 р. Літературно-Мистецького клубу. «Музика, спеціально скомпонована композитором Б. Кудриком і ним виконувана, супроводитиме частину програмного матеріалу».*

Пристула Д. Перед літературним концертом Андрія Бендерського. *Львівські вісті*, ч. 8, 16 січня. 1943. С. 3.

*Програма вечора включала: «Журавлі» Бокаччо, промова Брута У. Шекспіра, «Самотній» і «На камені» М. Коцюбинського, «Весна в Єгипті» Лесі Українки, «Гамалія» Т. Шевченка, Балада «Нурець» (автора не вказано).*

Т. Рецитаторський вечір у Клюбі. Виступ Андрія Бендерського. *Львівські вісті*, ч. 10, 19 січня. 1943. С. 5.

*У сучасних покажчиках композиції такого плану не значаться.*

### 5. Сатири і пародії Василя Кархута

*У програмі вечора виконувалася одноактна вистава «Успіх» і пародія на 4 дію драми Ю. Косача «Облога» під назвою «Банкет», постановка В. Шаширівського, декорації А. Антонішина.*

[В Літературно-Мистецькому Клубі]. *Наші дні*, ч. 7, 1 січня. 1943. С. 15.

*У сучасних покажчиках не значаться.*

### 6. «Сміх»: хореографічне виконання Д. Кравців

*Композиція «Сміх» на музику Б. Кудрика у хореографічному виконання Дарії Кравців виконувалася під час вечора танку, музики і співу, що організувало Товариство «Українська захоронка» 1936 р., жодних інших даних про цю композицію невідомо.*

Барвінський В. Вечір танку, музики й співу. *Новий Час*, ч. 267, 25 листопада. 1936. С. 8

*У сучасних покажчиках твір не згадується.*

### *Nataliia Kobryn. Lviv period of Borys Kudryk's artistic activity in publications.*

*Borys Kudryk is a Ukrainian musicalologist, composer, pianist and music critic, Doctor of Musicology and co-founder of the Institute of Church Music at the Lviv Theological Academy in the middle of the 20<sup>th</sup> century. He had many composer's works in various genres, in particular, choral music, songs and vocal music, chamber music, symphony music, stage works. Much of his musical heritage has not yet been found. In the paper it is analyzed facts about concert performances of the composer's works in Ukrainian periodicals for Borys Kudryk's lifetime of Halychyna. The author focuses on Borys Kudryk's activities of Lviv period of his life in the columns of newspapers and periodicals «Dilo», «New Time», «Ukrainian News», «Ukrainian Music», «Lviv news», «Our days» etc. Data of the announcements, the reviews and the papers are compiled in the annotated bibliographical index to enrich Borys Kudryk's artistic portrait and to renew some of his composer's heritage.*

**Key words:** *Borys Kudryk, Lviv period of artistic activity, composer's works, press publications, concert performances of works.*

### Література

1. Академія у честь 20-тих роковин 22-го січня. *Діло*. Ч. 29, 9 лютого. Львів, 1938. С. 8.
2. Барвінський В. *З музично-письменницької спадщини*. Дрогобич, 2004. 256 с.
3. Бермес І. Роман Кухар – співак і організатор музичного життя української діаспори. *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія, Музикознавство*, ч. 1(4). Київ, 2015. С. 88–93.
4. Бурмашов Г., Воробець М., Толошняк Н. *Борис Кудрик: композитор, патріот, людина*. Івано-Франківськ, 1997. 79 с.
5. Витвицький В. Життєвий шлях Бориса Кудрика. *Василь Витвицький. За океаном*. Львів, 1996. С. 95–99.
6. Витвицький В. *Музичними шляхами*. Спогади. [Мюнхен], 1989. 215 с.
7. Гірник О., о. Архів Гавриїла Костельника. *Український археографічний щорічник*, вип. 10/11. Київ, 2006. С. 83–98.
8. Горак Я. Автографи українських музикантів у фондівій добірці Літературно-меморіального музею Івана Франка у Львові. *Художня культура. Актуальні проблеми*, ч. 3. Київ, 2006. С. 602–614.
9. Дитиняк М. Борис Кудрик. *Українські композитори: Біо-бібліографічний довідник*. Едмонтон, 1986. С. 76.
10. Козулькевич Є. Українська скрипкова література. *Українська музика*. Ч. 2. Львів, 1938. С. 27–28.
11. Кухар Р. Борис Кудрик – музика-ідеаліст. *Свобода*, ч. 94, 21 травня, 1969. с. 2; ч. 95, 22 травня. С. 2–3.
12. Кухар Р. Борис Кудрик у Великодніх спогадах. *Свобода*, ч. 63, 2 квітня. 1988 р. С. 3
13. Лисько З Українська новітня фортепіанова творчість. *Діло*, ч. 279, 19 жовт. Львів, 1935. С. 4.
14. Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки НТШ*. Львів, 1996. Т. 232. Праці Музикознавчої комісії. С. 496–497.
15. Муха А. Борис Кудрик. *Композитори України та української діаспори*. Київ, 2004. С. 161.

16. *Рогатинська земля*. Т. 2. Нью-Йорк, Париж, Сідней, Торонто, 1996. 998 с.
17. Справа про реєстрацію українського товариства “Львівський Боян” у Львові. 1921–1937. *Державний архів Львівської області*, ф. 110 оп. 1 спр. 803. 47 арк.
18. Справа про реєстрацію статуту і зміни в керівництві українського музичного товариства “Боян” у Львові. *Державний архів Львівської області*, ф. 1, оп. 51, спр. 1541. 18 арк.
19. *Товариство «Просвіта» у Львові: 1868–1939: покажчик видань*. Упор. Л. Головата та ін. Львів, 2008. 518 с.
20. Толошник Н. Духовні композиції Бориса Кудрика в контексті української культової музики Галичини першої третини ХХ століття. *Молодь і ринок*, ч. 10(81). Дрогобич, 2011. С. 108–113.
21. Толошник Н. Жанрово-стилістичні особливості хорової спадщини Бориса Кудрика. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Випуск V. Івано-Франківськ, 2003. С. 74–84.

### References

1. Academy in honor of the 20<sup>th</sup> anniversary of January 22. (1938). *Dilo*, 29, 8. (in Ukrainian)
2. Barvynskiy, V. (2004). From the musical and literary heritage. *Drohobych*. (in Ukrainian)
3. Bermes, I. (2015). Roman Kukhar as a singer and organizer of the musical life of Ukrainian diaspora. *Mizhnarodnyi visnyk. Kulturolohiia. Filolohiia, Muzykoznavstvo*. Vo. 1(4). Kyiv. 88–93. (in Ukrainian)
4. Burmashov, H., Vorobets, M., Toloshniak, N. (1997). Borys Kudryk: the composer, the patriot and a man. *Ivano-Frankivsk*. (in Ukrainian)
5. Vytvytskyi, V. (1996). Biography of Borys Kudryk. *Vasyl Vytvytskyi. Za okeanom*. Lviv. 95–99. (in Ukrainian)
6. Vytvytskyi, V. (1989). Musical ways. *Spohady*. [Munikh]. (in Ukrainian)
7. Hirnyk O., o. (2006). Archive of Havryil Kostelnyk. *Ukrainskyi arkhivohrafichnyi shchorichnyk*. Vo. 10/11. Kyiv. 83–98. (in Ukrainian)
8. Horak, Ya. (2006). Autographs of Ukrainian musicians in fund in Ivan Franko Literary Memorial Museum of Lviv. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*. Vo. 3. Kyiv. 602–614. (in Ukrainian)
9. Dytyniak, M. (1986). Borys Kudryk. *Ukrainian composers. Bio-bibliographic dictionary*. Edmonton. 76. (in Ukrainian)
10. Kozulkevych, Ye. (1938). Ukrainian works for violin. *Ukrainska muzyka*, 2, 27–28. (in Ukrainian)
11. Kukhar, R. (1969) Borys Kudryk as an idealist musician. *Svoboda*, 94, 2; 95, 2–3. (in Ukrainian)
12. Kukhar, R. (1988). Borys Kudryk in Easter memories. *Svoboda*, 63, 3. (in Ukrainian)
13. Lysko, Z (1935). Ukrainian new works for piano. *Dilo*, 279, 4. (in Ukrainian)
14. Medvedyk, P. (1996). Figures of Ukrainian musical culture (Materials for bio-vivliographic dictionary). *Zapysky NTSh*. Vo. 232. Pratsi Muzykoznavchoi komisii. Lviv. 496–497. (in Ukrainian)
15. Mukha, A. (2004). Borys Kudryk. *Composers of Ukraine and Ukrainian diaspora*. Kyiv. 161. (in Ukrainian)
16. Rohatyn region. (1996). Vo. 2. New-York, Paris, Sydney, Toronto. (in Ukrainian)
17. Registration case of Ukrainian society “Lviv Boian” in Lviv. (1921–1937). *Derzhavnyi arkhiv Lvivskoi oblasti*, f. 110, op. 1 spr. 803. (in Ukrainian)
18. Registration case of the statute and changes in the management of Ukrainian musical society “Boian” in Lviv. *Derzhavnyi arkhiv Lvivskoi oblasti*, f. 1, op. 51, spr. 1541. (in Ukrainian)
19. The society «Prosvita» in Lviv: 1868–1939: index of publications. (2008). Upor. L. Holovata ta in. Lviv. (in Ukrainian)
20. Toloshniak, N. (2011). Sacred works by Borys Kudryk in the context of Ukrainian church music of Halychyna at the first third of the 20<sup>th</sup>. *Molod i rynek*. Vo. 10(81). Drohobych. 108–113. (in Ukrainian)
21. Toloshniak, N. (2003). Genre and stylistic features of Borys Kudryk's choral heritage. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvoznavstvo*. Vo. V. Ivano-Frankivsk. 74–84. (in Ukrainian)

УДК 785: 787.8

Світлана Щітова

ORCID 0000-0002-7758-8207

Любов Резніченко

ORCID 0000-0003-3345-1214

## РОЗШИРЕННЯ ХУДОЖНЬО-ТЕХНІЧНИХ МОЖЛИВОСТЕЙ БАНДУРИ В КОМПОЗИТОРСЬКО-ВИКОНАВСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ Р. ГРИНЬКІВА ТА Г. МАТВІЇВА

На сучасному етапі спостерігається зростання великої кількості оригінальних творів для бандури різного стилю та жанру, які поповнюють репертуар українських виконавців академічного та новаторського напрямку. Поява нових прийомів, виконавських можливостей інструменту спонукає визначити місце бандури в сучасному середовищі.

**Мета роботи** – дослідження бандурного мистецтва на межі ХХ – початку ХХІ століття як новий етап розвитку інструменту. В процесі еволюційного становлення бандура набула нових якостей і трактується як концертний сольний інструмент. Із появою нових композицій збільшились її виконавські можливості, що розширюють та осучаснюють бандурний репертуар у академічному та новаторському напрямках. Так, Р. Гриньків пропонує нові техніки, зумовлені розробленою ним системою демпферування струн, а винайдені Г. Матвійвим інноваційні прийоми гри привносять свіжий погляд на стиль в цілому. Їх твори виводять бандуру на інший рівень. Все це пробуджує інтерес до вивчення даної теми, спонукає виявити сучасні тенденції в розвитку бандурного мистецтва і зумовлює **актуальність роботи**. **Методи дослідження**. В роботі застосовані загальнонаукові методи – дедуктивний та індуктивний, аналітичний при зверненні до окремих творів Р. Гриньківа та Г. Матвійва, метод жанрово-стильового підходу. **Результати та практичне значення**. Можливість у використанні для вивчення та аналізу сучасних творів. Робота може бути корисною для виконавців при розгляді новітніх прийомів гри, тенденцій оригінальної музики для бандури. **Елементом наукової новизни** запропонованої статті може вважатися характеристика творчості сучасних композиторів-виконавців Р. Гриньківа та Г. Матвійва, що насичена неофольклорною та джазовою стилістикою, виявлення нових напрямів і поглядів на бандурне виконавство. **Висновки**. У статті розкриті нові можливості бандури (нова тембральна якість, специфічна акцентуація, ладотональні та метро-ритмічні особливості) у творах Р. Гриньківа та Г. Матвійва, що доводять її універсальність.

**Ключові слова:** бандура, мистецтво, синтез, композитор, звучання, інструмент, стиль.

**Актуальність теми дослідження.** Серед широкої палітри музичних напрямів і жанрів бандура відіграє важливу роль. Творчість композиторів ХХ–ХХІ століття характеризується особливим інтересом до таких стилів, як неофольклоризм, неоромантизм, неокласицизм, небароко, неоімпресіонізм, постмодернізм та експериментами із синтезом різних стильових напрямів, зокрема поп-, джаз-стилістики. Сучасні композитори втілюють ідею розвитку бандури шляхом поєднання різних засобів новітнього мистецтва, які представлені в репертуарному доробку митців. Це і винайдення новітніх прийомів гри, що розкривають художні та технічні перспективи подальшого розвитку інструменту, експерименти в стильовому відношенні, синтез народних, фольклорних елементів та естрадно-джазових, поєднання бандури з

іншими (на перший погляд непок'єднуваними) інструментами, та багато ін. Пошуки нової тембральної якості, привнесення елементів театральності збагачують звучання інструменту, а також ладо-тональні та метро-ритмічні особливості, специфічна акцентуація вживаються для досягнення художньої цілі. Всі ці досягнення підносять бандуру на вищий щабель і сприяють популяризації даного інструменту. Тому актуальним здається звернення до творчості сучасних композиторів і виконавців Р. Гриньківа та Г. Матвіїва як експериментаторів і новаторів у сфері розробки інноваційних прийомів і засобів гри на бандурі. **Мета статті** полягає в обґрунтуванні і логічності впровадження новацій композиторів-виконавців Р. Гриньківа та Г. Матвіїва на прикладі їхніх оригінальних композицій для бандури.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Протягом останніх десятиліть питання розширення художньо-технічних можливостей бандури в аспекті композиторських пошуків і виконавських перспектив розкриваються в низці наукових праць. Фундаментальними в цьому напрямку здаються дисертаційні дослідження Г. Матвіїва [7], Т. Слюсаренко [8], монографія І. Лісняк [5]. Важливими є наукові статті Н. Броярко [1], І. Лісняк [6], в яких розглядається бандурне виконавство у сучасній музичній культурі України. При вивченні особливостей композиторсько-виконавської творчості Р. Гриньківа в пригоді стало інтерв'ю з ним Д. Десятерик [2]. Але творчість Р. Гриньківа та Г. Матвіїва як носіїв нових тенденцій бандурного мистецтва є недостатньо освітленою. Ціннісним є одне з останніх дисертаційних досліджень І. Дружги [3]. Розглядаючи сучасну бандуристику, науковиця розглядає особистість і окремі твори Георгія Матвіїва в аспекті бандурних новацій. Р. Гриньків згадується в роботі лише пунктирно, з точки зору діалогу виконавця-композитора.

**Виклад основного матеріалу.** Роман Гриньків – народний артист України, володар Гран-Прі багатьох всеукраїнських і міжнародних музичних конкурсів, доцент кафедри бандури НМАУ – є одним з відомих носіїв сучасного бандурного мистецтва. Учасник фестивалів таких країн, як Америка, Канада, Австралія, Нова Зеландія, Німеччина, Бельгія, Франція, Польща [2], він співпрацював з відомими композиторами та виконавцями, в тому числі із видатною зіркою джаз-гітари Елом і Меолою, з яким мав декілька концертів та спільно записав диск «Winter Night».

Роман Гриньків – автор оригінальних творів, зокрема відомої «Джазової імпровізації». Музиканту властива колоритність музичної мови, що пов'язана із синтезуванням елементів народної та джазової музики. Крім того, він виявив певні закономірності між гуцульським ладом та блюзовою гамою, які поєднує та активно використовує у своїх творах «Вершник», «Пісня вітру», «Коломийка».

Особливістю творів Р. Гриньківа є чітка метрична пульсація. Музична фактура вирізняється щільністю та різноплановістю, музика ніби має декілька пластів, що нашаровуються за поліфонічним принципом, створюється враження оркестрового звучання. Композиторська манера бандуриста вирізняється колоритністю музичної мови через синтез фольклору та джазу [5, с 83].

Варто відзначити, все що виконує Р. Гриньків, можна вважати за імпровізацію, адже більшість його композицій не мають нотного запису, наповнені великою кількістю агогічних, метро ритмічних, темпових відхилень, кожен його виступ відмінний від попереднього насамперед в інтерпретаторському втіленні. Відсутність нот ускладнює процес опанування творами серед широкого кола бандуристів, тому загалом виконуються всього декілька композицій Р. Гриньківа.



Р. Гриньків опанував знаннями акустичних можливостей бандури і широко застосовує їх у власній композиторській діяльності. Він перший і єдиний бандурист, що користується приглушенням обертонів за допомогою власне розробленої демпфер-системи (перейнято від функції педалі на фортепіано). Такий винахід надає можливості більш чітко, виразно виконувати імпровізації, сприяє розширенню стильового діапазону бандури, якісно підвищує інтонаційну чистоту звучання інструменту [3, с. 88].

Композитор-виконавець у своїй творчості активно використовує фольклор Західної України, зокрема високий четвертий та шостий ступені мінору, високий другий і четвертий ступені мажору, гармонійні барви яких надають особливого колориту звучанню музики. Прикладом використання ознак аутентичного матеріалу і роботи з ним може стати інструментальна п'єса «Веснянка». В її основу покладено авторські теми, наближені до старовинних слов'янських обрядових пісень, що пов'язані з очікуванням приходу весни та початком весняних робіт на полях.

Варто зауважити, що Р. Гриньків дуже влучно відтворив первісні якості фольклорного матеріалу на рівні інтонаційної, ладової характерності, метро-ритмічних особливостей, принципів розвитку. Композитор-бандурист збагатив інтонаційну першооснову різностильовими елементами, композиторськими техніками та, загалом, оновленою музичною мовою. Тож його «Веснянка» має неофольклорні ознаки, гармонійно поєднуючи на етнічній основі «моцартівськ(у) філігранність і вишуканість, романтично-примхлив(у) мінливість нескінченного потоку вражень <...> та джазов(у) мов(у) свінгу [5, с. 83].

Враховуючи рухливість, своєрідні «перебивки» голосів – основного і супроводу – «Веснянку» Р. Гриньківа можна зарахувати до жанрової підгрупи «передирок».

Можливо, від особливостей народного музикування походить суцільна імпровізація вступу п'єси, що не виписана нотами, але завжди виконується автором. Як правило, бандуристи при виконанні «Веснянки» вступ випускають або підбирають для нього матеріал із запису виступів Р. Гриньківа. Вступ важко вмістити в розмір, оскільки він має велику кількість агогічних і темпових відхилень, насичений різноманітними прийомами: флажолетами, тріольними мордентами, тремоляndo, стрімкими пасажами та подвійними гліссандо, що розкривають розмаїття тембральних барв бандури.

Вся п'єса проростає з первісної інтонації в дусі типових різновидів веснянок – закличок. Подібна «інтонація заклички» спрямовує формоутворення тричастинної за формою п'єси, танцювальний характер якої виявляє одну з характерних для аутентичних веснянок «розважально-ігров(у) функці(ю) <...> дійства з різними хореографічними малюнками» [4, с. 60]. Основна тема поєднує різноманітний матеріал всього твору. Вона має ямбічну фігуру та «квінтовий діапазон ладово-звукорядної форми» [4, с. 64], що є типовим серед веснянок. Легка, грайлива та прозора, тема поступово насичується поліфонічною фактурою й логічно підводить до місцевої кульмінації у викладенні стрімкими арпеджованими акордами та віртуозними пасажами.

Ще одним з потужних представників сучасного виконавства є композитор-аранжувальник, бандурист-віртуоз світового рівня Георгій Матвій. Як і Р. Гриньків, він заявляє і доводить на практиці про розширення виконавських і темброво-звукових можливостей бандури, багато з яких просувають національний

інструмент у джазовому напрямі. Тим самим, разом з Р. Гриньків, він демонструє своєрідність художньо-виразної палітри сучасної бандури.

Г. Матвіїв є солістом Національного академічного оркестру народних інструментів та «Європейського джазового оркестру», лауреатом міжнародних конкурсів академічного та джазового напрямів. Як універсальний музикант, він експериментує у сфері синтезу джазу та фольклору. Г. Матвіїв – автор двох збірок інструментальних творів для бандури соло, що складають джазовий репертуар для інструменту («Імпровізація на народну тему», «Блюз нічного причалу», «Дві сторони медалі» та авторська «візитна картка» – п'єса «Джаз Дикого Заходу» тощо). Композитор випустив п'ять авторських альбомів; його дискографію складають авторські п'єси для бандури соло та в ансамблі з іншими інструментами.

У процесі власної виконавської та композиторської діяльності Г. Матвіїв винайшов та застосував новітні засоби музичної виразності. За його словами, «самий пошук нових винаходів, тембральних знахідок <...> народжується безпосередньо з інструментом в руках, “під пальцями”» [7, с. 41].

Композитор-виконавець також звертається до відомих композицій (поп, рок хіти, музика з фільмів, серіалів та відеоігор). Всі інструментальні партії альбому з кавер-версіями бандурист виконує двома способами: грає мелодію й акомпанемент і застосовує студійне накладання окремих партій.

Розглянемо деякі нові художньо-виразальні інструментальні прийоми, які використовує у своїй практиці Г. Матвіїв:

- різновиди басових флажолетів;
- «вбудований флажолет» – флажолет верхнього звуку інтервалу (найчастіше від терції до септими) або середнього звуку акорду, що створює ефект «вигнутості» звукового інструментального простору», тому що рука виглядає зібрано і виконавець грає в тісному розташуванні, а звучить «розряджено й тембрально контрастно в “монолітності” вертикалі інтервалу» [7, с. 125];
- «м'яке» глісандо для набуття пом'якшеного тембру – виконується або ребром долоні правої руки при висхідному русі, або пучкою мізинця правої руки при низхідному русі;
- різноманітні ударно-сонорні прийоми – удари по різних частинах корпусу бандури, темперовані пальцеві удари лівої руки по грифу та нижній деці інструменту;
- прийом *staccato* одного звуку, інтервалу, три-чотириголосних акордів; виконується завдяки приглушенню струн ребром долоні правої руки для підкреслення синкоп в джазових творах.

Окремі з перелічених новітніх прийомів можна побачити в композиції «**Дві сторони медалі**». Вони використовуються з метою урізноманітнення тембральної якості інструменту, підкреслюють властивості музичного моменту, підносять бандуру в «академічному інструменталізмі» на новий, вищий рівень. Особливою є роль візуального сприйняття гри слухачем, а також вищий рівень техніко-технологічної складності, що вимагає від виконавця не абиякої вправності та майстерності. Композиція «Дві сторони медалі» є досить яскравою, контрастною, навіть «полярною» за характером – від контенуальності, мрійливості до енергійної рухливості, грайливості із джазовими інтонаціями та ускладненою нерегулярною ритмікою.

Отже, бандура на зламі ХХ–ХХІ століть досягла чималих вершин у сфері сольного виконавства, тож не дивно, що з'явилися нахили і до камерно-ансамблевої сфери музикування. Це спонукало Г. Матвіїва до пошуку нового звучання, тембральності, технічних можливостей, поєднання таких інструментів, як гітара, контрабас, перкусія. У результаті, виникли нові елементи мелодики, гармонії, сонорності, збільшилися виконавські, фактурні можливості даного складу. Так, композиція «Ніч у лісі» відображає тенденції, які з самого початку направлені на створення нової якості ансамблевого звучання.

**Висновки.** Отож, сучасна бандурна творчість насичена різноманітними стильовими напрямками, що мають численні вияви синтезу, визначається яскравими індивідуальними рисами. Композитори й виконавці перебувають у постійному творчому пошуку, сприяють виявленню звукового та художнього потенціалу бандури.

Р. Гриньків і Г. Матвіїв у своїй творчості доводять невичерпні можливості та універсальність бандури яка може звучати, як «цілий оркестр». Пошуки нової тембральної якості, ладо-тональні та метро-ритмічні особливості, специфічна акцентуація вживаються для досягнення художньої цілі та піднімають бандуру на вищі щаблі, розкривають її нові грані та невикористані ресурси. Всі композиції Р. Гриньківа і Г. Матвіїва є новаторськими, привносять «свіжий» погляд на виконавство, сприяють розширенню та осучасненню оригінального репертуару бандуристів. Винайдені композиторами-виконавцями нові прийоми гри ще на більш якісному рівні розкривають насиченість барв інструменту.

***Svitlana Shchitova, Liubov Reznichenko. Expansion of artistic and technical possibilities of bandura in the composing and performance of R. Hrynkiv and G. Matviiv.***

*At the present stage, there is a growing number of original works for bandura of various styles and genres, which complement the repertoire of Ukrainian performers of academic and innovative direction. The emergence of new techniques, performance capabilities of the instrument encourages determining the place of the bandura in the modern environment.*

***The purpose*** of the work is to study bandura art at the turn of the XX – beginning of the XXI century as a new stage of instrument development. In the process of evolutionary formation, the bandura acquired new qualities and is interpreted as a concert solo instrument. With the advent of new compositions, her performing abilities have increased, expanding and modernizing the bandura repertoire in academic and innovative areas. Thus, R. Hrynkiv offers new techniques due to the string damping system developed by him, and the innovative methods of the game invented by G. Matviiv bring a fresh look at the style as a whole. Those works take the bandura to another level. All this arouses interest in the study of this topic, encourages identifying current trends in the development of bandura art and determines the **relevance** of the work. **Research methods.** The work uses general scientific methods – deductive and inductive, analytical when referring to individual works of R. Hrynkiv and G. Matviiv, the method of genre-style approach. **Results and practical significance.** Possibility to use for study and analysis of modern works. The work can be useful for performers when considering the latest techniques of the game, the trends of original music for the bandura. An element of the scientific novelty of the proposed article can be considered a description of the works of modern composers-performers R. Hrynkiv and G. Matviiv, rich in neo-folk and jazz style, the discovery of new directions and views on bandura performance. **Conclusions.** The article reveals new possibilities of the bandura (new timbre quality, specific accentuation, lado-tonal and metro-rhythmic features) in the works of R. Hrynkiv and G. Matviiv, which prove its universality.

**Keywords:** bandura, art, synthesis, composer, sounding, tool, style.

## Література

1. Броярко Н. Бандурне виконавство у сучасних субкультурах України. *Наукові записки*. №1 (36), 2017. С. 43–47.
2. Десятерик Д. Чарівна ріка Романа Гриньківа: інтерв'ю. 2008. URL: <http://uajazz.com/2008/08/roman-hrynkiw-interview/>
3. Дружба І. Сучасна бандуристика: композиторські пошуки та виконавські перспективи: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Нац. університет мистецтв ім. І.П. Котляревського, Харків, 2021. 215 с.
4. Єфремов Є. Веснянки. *Історія української музики*. Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2016. С 56–73.
5. Лісняк І. Академічне бандурне мистецтво України кінця XX – початку XXI століття: монографія. Київ: ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2019. 254 с.
6. Лісняк І. Репрезентування бандурного мистецтва в умовах сучасної культурологічної ситуації (на прикладі творчості О. Герасименко та Р. Гриньківа). *Музичне мистецтво*: зб. наукових праць. Донецьк: Юго-Восток, 2007. Вип. 7. С. 40–51.
7. Матвій Г. Звукообразні чинники сучасної бандурної творчості: інструментально-виконавський авторський підхід: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Нац. муз. акад. ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2021. 190 с.
8. Слюсаренко Т. Бандурне виконавство як явище національної української культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Нац. університет мистецтв ім. І.П. Котляревського, Харків, 2016. 21 с.

## References

1. Broiarko, N. (2017). Bandurne vykonavstvo u suchasnykh subkulturakh Ukrainy. [Bandura performance in modern subcultures of Ukraine]. *Naukovi zapysky*. №1 (36) P. 43–47. [in Ukrainian].
2. Desiateryk, D. (2008). Charivna rika Romana Hrynkiwa. [The Magic River by Roman Hrynkiw]. Interview. URL: <http://uajazz.com/2008/08/roman-hrynkiw-interview/> [in Ukrainian].
3. Druzhha, I. (2021). Suchasna bandurystyka: kompozytorski poshuky ta vykonavski perspektyvy. [Contemporary bandura music: compositional searches and performance perspectives]. dis. ... Cand. of Art History: 17.00.03 / Nat. University of Arts I.P. Kotlyarevsky. Kharkiv. P. 215. [in Ukrainian].
4. Iefremov, Y. (2016). Vesnianky. [Freckles]. *Istoriia ukrainskoi muzyky*. Kyiv. IMFE the M.T. Rylsky National Academy of Sciences of Ukraine. pp. 56–73. [in Ukrainian].
5. Lisniak, I. (2019). Akademichne bandurne mystetstvo Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia. [Academic bandura art of Ukraine of the end of the XX – beginning of the XXI century]. Monograph. Kyiv. IMFE them. M.T. Rylsky National Academy of Sciences of Ukraine. P. 254. [in Ukrainian].
6. Lisniak, I. (2007). Rerezentuvannia bandurnoho mystetstva v umovakh suchasnoi kulturolohihnoi sytuatsii (na prykladi tvorchosti O. Herasymenko ta R. Hrynkiwa). [Representation of bandura art in the conditions of modern culturological situation (on the example of creativity of O. Gerasimenko and R. Grinkiv)]. *Muzychne mystetstvo*. [Musical art] coll. scientific works Donetsk: Yuho Vostok. Vyp. 7. P. 40–51. [in Ukrainian].
7. Matviiv, H. (2021). Zvukoobrazni chynnyky suchasnoi bandurnoi tvorchosti: instrumentalno-vykonavskiy avtorskyi pidkhid. [Sound-like factors of modern bandura creativity: instrumental-performing author's approach]. Dis. ... Cand. Of Art History: 17.00.03 / Nat. University. of Arts A.V. Nezhdanova. Odesa. 190 p. [in Ukrainian].
8. Sliusarenko, T. (2016). Bandurne vykonavstvo yak yavyshe natsionalnoi ukrainskoi kultury. [Bandura performance as a phenomenon of national Ukrainian culture]. Author's ref. dis. ... Cand. of Art History: 17.00.03 / Nat. University of Arts I.P. Kotlyarevsky. Kharkiv. 21 p. [in Ukrainian].

## МУЗИЧНИЙ ЕПІСТОЛЯРІЙ

Яким Горак

### ЛИСТИ МИХАЙЛА ГАЙВОРОНСЬКОГО ТА ЛУКИ МИШУГИ ДО СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА

Обох вихідців з Галичини, знайомих між собою, але таких різних за сферами діяльності – композитора Михайла Гайворонського (1892–1949) та адвоката Луку Мишугу (1887–1955) – об'єднувало те, що, після професійного сформування і початків діяльності в рідному краї на початку 20-х років ХХ століття вони емігрували на американський континент, проводили там значну суспільну працю для матеріальної підтримки українства, пропагування української музичної культури. При цьому не поривали вони контактів з рідним краєм, завжди намагалися перебувати в курсі суспільно-політичного та музичного життя свого краю і всіляко спомагали його. В тому контексті обоє в різний час листувалися зі Станіславом Людкевичем. Листування це – цікава і малознана сторінка не лише їх взаємин з чільним галицьким композитором і музичним діячем, але й контактів С. Людкевича з представниками української еміграції в Америці.

Обставини знайомства М. Гайворонського з С. Людкевичем невідомі. 1912 року після здобуття освіти і значної музичної діяльності у Заліщиках, М. Гайворонський приїхав до Львова і навчався у Вищому музичному інституті по класу скрипки (Флоріана Кребса). Директором інституту і викладачем музично-теоретичних дисциплін у той час був С. Людкевич і цілком можливо, що саме під його керівництвом М. Гайворонський проходив музично-теоретичні дисципліни. Та надовго тоді М. Гайворонський у Львові не затримався: вступлення 1914 р. до легіону Січових стрільців та участь у воєнних подіях вимушено розлучила його з містом до 1920 р.

Повернувши до Львова 1920-го, М. Гайворонський поринув у музичне життя, особливо співпрацюючи з хорами «Львівського Бояна» і «Бандуриста». Обидва колективи 1921 р. короткочасно об'єдналися, виступаючи зазвичай разом, але іноді й окремо. С. Людкевич у той час став диригентом «Бояна», а М. Гайворонський – «Бандуриста». Проте, С. Людкевич часто бував на репетиціях також «Бандуриста» і часто виступав з цим хором. За дослідженням З. Штундер, 14 жовтня 1921 року на концерті для допомоги емігрантам з Великої України під диригуванням М. Гайворонського «Львівський Боян» і «Бандурист» виконали мішаний хор С. Людкевича «Чи ми ще зійдемося знову?» (до слів Т. Шевченка)<sup>1</sup>.

Сприяла контактам обох митців і співпраця при Музичному товаристві ім. М. Лисенка та Вищому музичному інституті. На засіданні Виділу Музичного товариства ім. М. Лисенка 8 квітня 1921 р. за присутності С. Людкевича, «прийнято до відомости, що дирекція заангажувала на професора скрипки п[ана] Гайворонського, на услів'ях як прочі професори»<sup>2</sup>. Згодом, на засіданні 20 березня 1922 р., М. Гайворонського було прийнято до лав Музичного товариства ім. М. Лисенка.

<sup>1</sup> Штундер З. *Станіслав Людкевич. Життя і творчість*. Т. 1: 1879–1939. Львів: Бінар–2000, 2005, с. 284.

<sup>2</sup> *Книга протоколів Музичного товариства імені Миколи Лисенка* / Упоряд. Я. Горак. Тернопіль: Астон, 2014, с. 307.

Важливою ініціативою в рамках роботи при товаристві й інституті була співпраця М. Гайворонського і С. Людкевича щодо створення симфонічного оркестру при товаристві. Ще з 1920 р. С. Людкевич багато докладався до втілення цього задуму, але попри всі здійснені заходи довести справу не вдалося. С. Людкевич створює «Ініціативний комітет», до якого увійшли голова Музичного товариства ім. М. Лисенка Й. Дрималик, педагоги інституту Й. Москвичів, М. Гайворонський, О. Бокшований. За підписом комітету на початку 1923 р. у пресі появилось таке оголошення: «Гурток любителів оркестральної музики, який на сходинах дня 25 грудня 1922 р. рішив заініціювати акцію для організування симфонічної оркестри при музичнім тов[арист]ві ім. Лисенка – за відомістю і згодою Муз[ичного] Товариства – звертається отсим до всіх живучих у Львові українських оркестральних музиків і любителів симфонічної музики, які схотілиби співділати у сьому ділі морально чи матеріально, з зазивом, щоби явитися на інформативні, евентуально конститууючі сходи дни 14 січня в неділю о 11 год. В малій салі Муз[ичного] Тов[ариств]а ім. Лисенка, Шашкевича 5, III пов[ерх]»<sup>3</sup>. На цей заклик відгукнулося чимало музикантів, і вже 27 травня 1923 р відбувся перший концертний виступ оркестру під керуванням С. Людкевича, який викликав гучний розголос і найвищі похвали в рецензіях<sup>4</sup>.

Восени 1923 року М. Гайворонський емігрував до США і до періоду його перебування на американському континенті стосуються його листи до С. Людкевича. Серед домашнього архіву інспектора збереглися автографи п'яти листів до нього Михайла Гайворонського, які назагал охоплюють 1924–1934 роки. По роках листи розподілені нерівномірно – є по одному листові з 1924 і 1934 рр. та 3 листи з 1933 р. У монографії про М. Гайворонського В. Витвицький пише: «У видавничих та інших справах Гайворонський вів переписку з С. Людкевичем, В. Барвінським, З. Лиськом, А. Рудницьким, Я. Лопатинським та іншими. Людкевич написав і переслав Гайворонському переклад для фортепіано в чотири руки симфонії М. Вербицького»<sup>5</sup>. Порівняння наведеного уступу зі змістом збережених листів М. Гайворонського свідчить, що В. Витвицький був ознайомлений з тематикою коли не всіх цих листів, то бодай з окремими листами з 1933 р., де про пересилку фортепіанного перекладу увертюри М. Вербицького йдеться. Правда, жодного листа М. Гайворонського до С. Людкевича в монографії не цитується, як і загалом – прізвище С. Людкевича згадується у книзі лише принагідно й небагато разів, без вникання в фактаж взаємин двох митців.

Перший із листів, датований осінню 1924 р., написаний після оселення М. Гайворонського в Нью-Йорку. Лист, адресований С. Людкевичу та В. Барвінському, оповідає про участь автора у музичному житті української еміграції в Америці – відкриття разом зі скрипалем Р. Придаткевичем «Української консерваторії», керівництва різними музичними колективами (Українським хором, оркестром мандоліністів,

<sup>3</sup> Оповідки. Гурток любителів. *Громадський вістник* (Львів), 1923. 5–6 січня, с. 8. Підписано: За ініціативний комітет: Й. Дрималик, д-р Ст. Людкевич, проф. О. Москвичів, М. Гайворонський, Бокшований.

<sup>4</sup> Дивись: Новинки. Інавгураційний симфонічний концерт. *Діло.*, 1923/43, 30 травня, с. 3; Безкоровайний В. 3 концертної салі. Перший концерт української симфонічної оркестри Муз. Т-ва ім. Лисенка. *Діло*, 1923/46, 2 червня, с. 5.

<sup>5</sup> Витвицький В. *Михайло Гайворонський: Життя і творчість* / Ред. Є Дзюпина. (Серія: «Історія української музики. Випуск 7: Дослідження»). Львів, 2001, с. 43.

струнним оркестром). Схвально відгукується М. Гайворонський і про проведення Музичним товариством ім. М. Лисенка у Львові разом з товариством «Просвіта» підготовчих курсів для хорових диригентів і навіть ділиться своїми думками і побажаннями щодо їх дальшого ведення. Курси ці провадив С. Людкевич і, за опублікованим анонсом, їх мали розпочати 5 жовтня 1924 р.<sup>6</sup>, однак, почали пізніше, ймовірно 15 листопада. По закінченні курсів їх учасники опублікували навіть подяку композиторові<sup>7</sup>.

Після цього, впродовж 1924–1932 р. не маємо документальних свідчень про взаємини митців. За дослідженням З. Штундер, як диригент М. Гайворонський у той час популяризував музику С. Людкевича в Америці. Зокрема, на Шевченківському концерті в Нью-Йорку 9 березня 1930 р. під диригентурою М. Гайворонського було виконано людкевичів гімн американських українців «Далека ти, а близька нам...». А в червні 1934 р. під його керівництвом був виконаний один із симфонічних творів композитора<sup>8</sup>.

Активізувалося епістолярне спілкування у 1933–1934 рр. Чотири листи того часу – від 9 жовтня 1933 р., 30 листопада 1933 р., 11 грудня 1933 р. та 20 січня 1934 р. – висвітлюють про активний творчий діалог. На прохання М. Гайворонського, як свідчить лист від 9 жовтня 1933 р., С. Людкевич надіслав йому низку своїх творів, деякі з них М. Гайворонський транскрибує для фортепіано і струнних з наміром виконання струнним оркестром під своїм керівництвом. Деякі твори («Присяга Батави», «Стрілецьку рапсодію», здійснену С. Людкевичем транскрипцію для фортепіано в 4 руки увертюри М. Вербицького Ре мажор) український митець в Америці має намір виконати в оригінальному складі. Автор листів заохочує також С. Людкевича до опрацювання стрілецьких пісень з розрахунком на виконання обробок в Америці, редагування деяких обробок народних пісень («Пою коня при Дунаї», «Зелена ліщина»). Особливий інтерес для М. Гайворонського становить опрацювання С. Людкевичем (інструментовка і написана вставна дія) опери С. Гулака-Артемівського «Запорожець за Дунаєм», над яким львівський композитор у той час працював: він готується інформувати про її появу американську українську пресу, обіцяє поцікавитися можливістю публікації. Невідомо чи вийшло щось з цих ініціатив – за дослідженням З. Штундер, редакцію С. Людкевич завершив тільки 1935 р., а листування уривається з роком 1934-тим. М. Гайворонський інформує також в листах і про свою творчість: зокрема про написання музики до п'єси Л. Лісевича та Р. Купчинського зі стрілецького життя «Залізна Острога», про видання збірника власних композицій «Полісся».

М. Гайворонський постійно підтримував зв'язок з українськими музичними інституціями у Львові. Зі створенням 1934 р. Союзу Українських Професійних Музик (СУПРОМ), він цікавиться можливістю вступу до цієї організації. Як повідомляє звіт про засідання Ради СУПРОМу 10 вересня 1936 р., Р. Савицький надіслав М. Гайворонському умови вступу у спілку<sup>9</sup>, а на засіданні Ради СУПРОМу 26 вересня

<sup>6</sup> Оповідки. На прохання філії Просвіти ім. Т. Шевченка. *Діло*. 1924. № 209. 20 вересня. С. 4.

<sup>7</sup> Оповідки. Подяка Вп. п. Д-рови С. Людкевичови. *Діло*. 1925. № 7. 11 січня. С. 4.

<sup>8</sup> Штундер З. *Станіслав Людкевич. Життя і творчість*. Т. 1: 1879–1939. С. 340, 361.

<sup>9</sup> Книга протоколів Союзу Українських Професійних Музик у Львові // *Союз Українських Професійних Музик у Львові: Матеріали і документи* / Ред.-упоряд. В. Сивохи́п, Р. Стельмащук. Львів, 1997. С. 100.

1936 р. був обраний членом цієї організації<sup>10</sup>. С. Людкевич, який від початку заснування СУПРОМу був діяльним його членом (очільником Музикознавчої комісії), був присутній на обох засіданнях. Коли 1937 р. йшла справа про викупом митрополитом А. Шептицьким у видавця В. Ідзіковського авторських прав на твори Миколи Лисенка, СУПРОМ на засіданні 8 червня 1937 р. на внесок В. Балтаровича вирішив «звернутися до п. Гайворонського, щоб він провів акцію серед земляків у Америці для викупна творів М. Лисенка у Ідзіковського»<sup>11</sup>. Організація акції передбачала, очевидно, збір коштів. Невідомо, чи і з яким успіхом була та акція М. Гайворонським організована, але такий лист було відіслано СУПРОМом, про що звітувалося на засіданні спілки 21 жовтня 1937 р.

М. Гайворонський дописував до друкованого органу СУПРОМу – журналу «Українська музика». Зокрема, 1938 р. у журналі він опублікував свої статті «Всього потрохи» (№ 9–10) та «Музичне життя в Америці» (№ 7–8). У першій з них, до речі, автор дав принагідно оцінку С. Людкевичу: «У нас на першому місці із наших передових композиторів, що не жалують свого часу й інвенції на обрібку, чи й обнову наших давніших творів, стоїть д-р Людкевич»<sup>12</sup>. Інформації про видання творів М. Гайворонського в Америці, відгуки на них з'являються в журналі.

Після 1934 р. у взаєминах відбулося якесь похолодання, можливо, спричинене незанимаючими ближче образою чи конфліктом зі сторони М. Гайворонського. Це відобразилося в листі українського діяча в Америці до Філарета Колесси 26 листопада 1937 р., в якому автор листа дуже неприязно, в негативних тонах відгукується про С. Людкевича: «Краще нам творити нааціональну музику, чим цуратися свого і бути прогноєм для всякої інтернаціональної голоти. Не вирадирують нас ні Людкевичі, ні різні ласки! Чи запримітили Ви, як частонько Людкевич вирадирував імя автора стріл[ецької] пісні «Їхав стрілець на війноньку». Та я радий, що він оминув моє імя, чим малоби воно паленіти над брудною рукою цього пана. Вмію я любити, але ж і вмію я також і ненавидіти, «брудні душі» всяких панів як цей, погано занечищують воздух. 35 літ він там спинює зріст нашої музики. Це кара Божа – ці чираки на нашому організмі!»<sup>13</sup>. З огляду на усесторонню діяльність С. Людкевича у музичній культурі Галичини того часу слова ці цілком безпідставні.

1939 р. М. Гайворонський видав у Жовкві окремим виданням «Канти з Почаївського «Богогласника» – збірку 19 обробок для мішаного (9), однорідного (10) хорів із названої пам'ятки, виданої 1792 р. На цю збірку С. Людкевич у газеті «Діло» (1939, № 114, 21 травня) відгукнувся короткою заміткою «З нових видань. Канти із Почаївського Богогласника», в якій так охарактеризував композиторську роботу М. Гайворонського з цим матеріалом: «Композитор М. Гайворонський, який в останньому часі чимраз глибше старається вдуматись у музичні можливості обробки українських народних пісень, старався і тут в міру можливості збагатити в музичній обробці примітивну тональну основу – головню контрапунктичним переставлянням

<sup>10</sup> Книга протоколів Союзу Українських Професійних Музик у Львові. С. 102.

<sup>11</sup> Там само, с. 112.

<sup>12</sup> Гайворонський М. Всього потрохи // *Українська музика.*, 1938 / 9–10. С. 169.

<sup>13</sup> Колесса К. Листування Михайла Гайворонського і Філарета Колесси. *Записки Наукового товариства імені Шевченка. Том ССXXXII: Праці Музикознавчої комісії.* Львів: НТШ, 1996. С. 312.



голосів, а також імітацією тем – менше в чисто гармонічній суті, якої він не зважується модернізувати, щоб не змінити первісного обличчя. Але все ж збірка при великій недостатці у нас доброї церковної музичної популярної літератури, з одного, та при великому попиті на неї, з другого боку, повинна зробити в нашому культурному житті добру послугу»<sup>14</sup>. У листі до Філарета Колесси від 26 червня 1939 р. М. Гайворонський коментує: «Читав критику доктора Людкевича на мої Канти. Холодна вона і непривітна»<sup>15</sup>. Відгук М. Гайворонського на загалом позитивний людкевичів відгук позначений упередженістю, незрозумілою неприхильністю.

На концерті 11 червня 1939 р. у учениця Вищого музичного інституту скрипалька Леся Деркач виконувала скрипкову «Сонатину» М. Гайворонського, видану на той час 1938 р. у Нью-Йорку у видавництві «Українська музична Накладня». У концерті ученицею виконувався також і твір С. Людкевича («Тихий спомин» – авторська транскрипція однойменного фортепіанного твору). Меланія Байлова – концертмейстер юної скрипальки на концерті – згодом згадувала: «Під час одної з проб до концерту в малій салі Лисенка походилися всі наші музики – д-р Людкевич, В. Барвінський, Нестор Нижанківський, Кудрик, Москвичів – дуже цікаві на новий твір Гайворонського. [...] Всі вони уважно слухали, переглядали, Нестор ще сам перегравав і загальна оцінка нового твору була дуже позитивна»<sup>16</sup>. Ця позитивна оцінка твору відобразилася в рецензіях на твір З. Лиська (в «Українській музиці», 1938, № 9–10) та і на виступ скрипальки – В. Барвінського<sup>17</sup>. С. Людкевич також короткою заміткою «Вечір скрипкових творів Лесі Деркач», опублікованій в «Ділі» (1939, № 135 за 16 червня), де дав загальну характеристику гри скрипальки, але без огляду виконуваних творів. Ймовірно, інформація про успіх виконання «Сонатіни» дійшла до М. Гайворонського: в листі до Ф. Колесси від 16 червня 1939 р. він ділиться з адресатом думкою про надання для виконання Л. Деркач іншого свого твору: «Коломийку (на скрипку із фортепіано) чи не датиб нам малій Лесі Деркачівні? В її руках наша праця жити буде»,<sup>18</sup> – читаємо в листі. Щодо майбутньої виконавської діяльності Лесі Деркач і місця української музики в її репертуарі – слова М. Гайворонського стали пророчими.

Після 1939 р. і до кінця життя М. Гайворонського 1949 р. не виявлено фактів його контактів з С. Людкевичем.

Постать Луки Теодоровича Мишуги – племінника європейської слави співака Олександра Мишуги, українського журналіста, редактора, юриста, державного і громадського життя – опрацьована в українській науці дивовижно мало: по суті, інформація про нього обмежується тільки довідниковими виданнями<sup>19</sup>. В середовищі української еміграції в США діяч вшанований фундаментальним збірником

<sup>14</sup> Людкевич С. З нових видань. Канти із Почаївського Богогласника. В кн.: *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи.* / Упоряд., редакція, переклади, примітки З. Штундер. Т. 2. Львів: Видавництво М.П. Коць, 2000. С. 252.

<sup>15</sup> Колесса К. Листування Михайла Гайворонського і Філарета Колесси. С. 319.

<sup>16</sup> Цитує за: Витвицький В. *Михайло Гайворонський: Життя і творчість.* С. 123

<sup>17</sup> Барвінський В. Леся Деркач (вечір скрипкових творів). *Жінка*, 1939 / 13–14. С. 7.

<sup>18</sup> Колесса К. Листування Михайла Гайворонського і Філарета Колесси. С. 320.

<sup>19</sup> Романюк М. Мишуга Лука // *Українська журналістика в іменах: Матеріали для енциклопедичного словника* / За ред. М. М. Романюка. Вип. 1. Львів, 1994. С. 127–129.

багатого і різностороннього матеріалу «Лука Мишуга», який 1973 року видано у Нью-Йорку під редактуванням Антіна Драгана<sup>20</sup>. В українському музикознавстві діяча найчастіше згадують у зв'язку з постаттю і діяльністю Олександра Мишуги, як автора масштабних і цікавих спогадів про співака під назвою «Під опікою мого Стрия».

У домашньому архіві С. Людкевич збереглися 6 листів Л. Мишуги до композитора (2 листи з 1929 р., 3 листи – з 1930 і 1 лист з 1938 років), які хоч і не охоплюють всього хронологічного відтинку їх взаємин, але є вагомим і цінним першоджерелом для їх висвітлення. Вводячи через пропоновану публікацію ці листи до наукового обігу, спробуємо синтезувати картину їх взаємин.

Народився Лука Мишуга у Новому Виткові 3 жовтня 1887 р. З дитинства виростав під опікою Олександра Мишуги, тим більше, що рано лишився без матері. При фінансовій допомозі співака Лука закінчив в 1906 р. школу у Львові. Опісля проживав у Києві, де співак на той час викладав у Музично-драматичній школі Миколи Лисенка. Там мав нагоду познайомитися з М. Лисенком. У спогадах про стрийка Л. Мишуга згадує про розмови співака з композитором. Р. Придаткевич писав у спогадах про Л. Мишугу: «Д-р Мишуга оповідав мені про Лисенкове аналізування творів Ф. Колесси та його обурення з приводу деяких мелодій та гармоній у творах Ст. Людкевича, якому найбільше в розмовах про українську музику «діставалося»<sup>21</sup>.

Відтак до 1911 р. Л. Мишуга студював право у Віденському університеті і здобув там звання доктора правничих наук. Відбував судову практику у Львові, а адвокатську – у відомого правника д-ра Короля Жовкві. Десь на той час припадає їх знайомство зі С. Людкевичем. Дату їх знайомства документує опублікований З. Штундер лист О. Мишуги до С. Людкевича від 7 вересня 1912 р. У ньому обговорюється справа прийняття Олександри Любич Парахоняк у клас О. Мишуги – тоді педагога співу у Варшавській консерваторії. В кінці листа співак пише так: «Я дуже тішусь Вашим ближчим знайомством, бо Лука мені розказував про Ваш труд і жертви для нашого суспільства багато»<sup>22</sup>. Отже, вже на момент написання листа знайомство відбулося.

1912 р. О. Мишуга пожертвував 10000 корон для стипендії учням Вищого музичного інституту у Львові. Співак жертвував кошти за умови, що стипендія тоді мала б почати функціонувати, коли «патріоти та мельомани» додадуть до пожертв ще 10000 і з процентів загальної суми буде виплачуватися учням, які навчаються вокалу. Справою зайнялося Музичне товариство ім. М. Лисенка, яке посприяло меценатству співака. На засіданні 17 листопада 1912 р. С. Людкевич офіційно за засіданні керуючого виділу оголосив про пожертву співака.

Другу частину планованої суми (9000) додав Л. Мишуга. Про це говориться у протоколі засідання Виділу Музичного товариства імені Лисенка 8 грудня 1913 р.: «П[ан] проф[есор] В. Шухевич повідомляє, що п[ан] Д[октор] Лука Мишуга зложив

<sup>20</sup> Лука Мишуга : Збірник / зредагував А. Драган. Джерзі-Сіті – Нью-Йорк: Свобода, 1973. 357 с.

<sup>21</sup> Придаткевич Р. Д-р Лука Мишуга і українська музика в Америці. В кн. *Лука Мишуга: Збірник*. С. 191.

<sup>22</sup> Штундер З. *Станіслав Людкевич. Життя і творчість*. Т. 1: 1879–1939. С. 238.

дальших 9000 К[орон] на стипендію О. Мишуги, так що фонд сей виносить вже 20000 К[орон] і є зложений на книжочці «Красього Союзу Кредит[ового]» ч[исло] 3762»<sup>23</sup>. На засіданні 29 грудня 1913 року було «ухвалено виготовити акт фундаційний і упрощено до того п[ана] Доктора М. Волошина»<sup>24</sup>.

У домашньому архіві родини Колессів зберігається окрема канцелярська книга з обліком видачі стипендії О. Мишуги за всі роки її виплати. Книга починається фундаційним актом, підписаним у Львові 15 березня 1914 року Варварою Літинською як свідком, Стефаном Федаком та Михайлом Волошином. Документ фіксує проведення процедури виплати стипендії і контролю за цим процесом. Параграф 3 документа гласить: «Наділений(а) підмогою стипендійною має зобов'язатись, що дійшовши до самостійного артистичного становиска, зверне побрані гроші Музичному Товариству ім. М. Лисенка нараз, або в ратах, визначених Виділом Муз[ичного] Тов[ариства] ім. М. Лисенка, а дальше: що ставши самостійним (-ю-) артистом (-кою-), возьме що найменше раз в рік участь в концертї висше згаданого Товариства, зглядно на зазив Товариства в театральній виставі, урядженій українським театром, або в якім-небудь концертї, уряджуванім українськими Товариствами у Львові і то лишень за зворотом звичайних коштів подорожи». Параграф сьомий нормує участь співака і його родини у виборі стипендіата: «Надавати стипендию буде Виділ Муз[ичного] Тов[ариства] ім. М. Лисенка у Львові і порозумію з В[исоко]П[оважаним] Паном Олександром Мишугою, а коли би сей не хотїв, або не міг сего доконати, з його братаничем Др. Лукою Мишугою, а наколиби і сей не міг сего доконати самостійно Виділ муз[ичного] Тов[ариства] ім. М. Лисенка у Львові». Від часу початку функціонування стипендії О. Мишуги, Л. Мишуга ще за життя свого стрія був представником інтересів співака і контактував з Музичним товариством, повідомляючи, переважно листовно, своє рішення щодо обраного стипендіата. Це ілюструють протоколи засідання Виділу товариства від 30 серпня і 18 вересня 1917 року та 8 червня 1921 року.

Згадана книга обліку стипендій висвітлює участь Л. Мишуги у процесі. Зокрема, на стипендію 1917 року було 17 претендентів (серед них: Михайло Голинський, Роман Придаткевич, Володимира Божейко, Софія Колодій, Олександра Парахоняк, Роман Любінецький). «По переведеній дискусії – говорить запис у книзі – над повисшими поданнями рішено віднести ся листовно до Д-ра Луки Мишуги, братанича фондатора (який по причині воєнних подій не може порозуміти ся з Виділом) з просьбою о надіслане пропозиції що до кандидатів на стипендию з тим додатком, що після гадки Виділу з поміж кандидатів заслуженими в першій мірі на узгляднення пп. Алекс. Парахоняківна, Володимира Божейківна і Софія Колодійвна». До книги вкладений окремо такий лист – відповідь Луки Мишуги, адресована голові Товариства Йосифу Дрималикові:

«24 /9 17.

Високо Поважані Пане Раднику!

<sup>23</sup> Книга протоколів Музичного товариства імені Миколи Лисенка. С. 220.

<sup>24</sup> Там само, с. 223.

В виду сего, що тільки одна з петенток може бути наділена стипендією думаю, що Хвальний Виділ Т[овариств]ва згодить ся надати ту стипендію п. Олександрі Парахоняківній як се було й в інтенції Іменника стипендії.

Решту процентів з послідних трох літ прошу ужити на запомогу скарбової належитости.

З повним поважаням

Л. Мишуга».

По смерті співака Виділ Музичного товариства, оголошуючи конкурс, раз-у-раз узгоджував вибір стипендіата з Лукою Мишугою. Стипендія виплачувалася впродовж всього часу існування інституту (до 1939 року). Серед стипендіатів були визначні співаки: Олександра Любич-Парахоняк (1917, 1918 рр.), Зеновія Косоноцька (1922 і 1923), Василь Матіяш (1932–1934), Юрій Шухевич (1932–1935), Ольга Антонович (1935–1938), Софія Гавришук (1936–1938), Лев Рейнарлович (1937–1938), Мирослав Антонович (1937–1938).

З початком Першої світової війни Л. Мишугу не взяли до австрійської армії через слабке фізичне здоров'я. Але він 1915 р вступив добровольцем у лави УСС і проходив службу на Волині, беручи там участь у розвитку шкільництва. Після розпаду Австро-Угорщини він заснував у Володимирі-Волинському Українську раду, яка оголосила прилучення Волині до Української держави. Цьому епізодові свого життя Л. Мишуга при святить спогади під назвою «На Волині».

З Волині повернувся Л. Мишуга до Галичини. В роки національно-визвольних змагань він був членом Державного комісаріату у Радехові, а 1919 р. – приділений від уряду ЗУНР пресовим референтом до Генерального Штабу Симона Петлюри, що перебував тоді у Кам'янці-Подільському. У час походу українських військ на Київ Л. Мишуга став літописцем цих подій у брошурі «Похід українських військ на Київ». З цих років починається інтенсивна журналістська діяльність Мишуги, яка втілювалася, зокрема, у публікаціях в органі ЗУНР «Український прапор», а також в стрілецькому часописі «Стрілець», що виходив на Великій Україні. У названих виданнях з'являються його розвідки на правничі теми («Які тепер суди в Україні», «Державна адміністрація на Україні» та інші) та історичного характеру (праця про Карпатську Україну 1919–1920 років).

В грудні 1919 р. Л. Мишуга виїхав з урядом ЗУНР під керівництвом Євгена Петрушевича до Відня і там до 1921 р. виконував державні завдання як секретар Костя Левицького в дипломатичній місії до Риги та в місії Осипа Назарука – під час поїздки до Копенгагена на переговори з Литвиновим. Того ж 1921 р. діяч був висланий до Вашингтону, де існувала українська місія на чолі з Лонгином Цегельським, і там розгорнув діяльність (низка поїздок, виступів, збору пожертв) на придбання фондів для екзильного (того, що перебуває у вигнанні) Західно-українського уряду. Л. Мишуга жертвовно доклався до цієї роботи (багато виступав на зборах, віче) і в сумі було зібрано коло 140 000 доларів.

У США діяч долучився до інтенсивної діяльності низки організацій українців Америки. Насамперед, це Український Народний Союз – найбільша і найстарша організація українців США, заснована в Пенсильванії ще 1894 року з головним осідком в Джерсі-Сіті. Організація вела інтенсивну популяризаційну, видавничу

проукраїнську роботу, серед іншого – видавало книжки. Друкованим органом організації була українська газета «Свобода». 1926 р. Л. Мишуга став співредактором газети і виступав у ній з дописами як журналіст. Згодом, в 30-х роках, опублікував тут серію статей «Шевченко і жінка», англomовну брошуру «Україна і Американська Демократія». Діяч брав участь у монументальних виданнях організації – «Пропам'ятна Книга, видана з нагоди сорокалітнього ювілею Українського Народного Союзу» (1936), «Ювілейний альманах УНС» (1944), збірник «Україна у вільному світі» (1954).

Український Народний Союз був співзасновником і членом низки надпартійних об'єднань і громадсько-політичних організацій. Зокрема, 1922 року на основі Союзу виникло «Об'єднання українських організацій Америки» – суспільно-політична організація, створена 1922 р. у Філадельфії з метою проведення заходів до визнання української державності, надання матеріальної допомоги українцям. Об'єднання інформувало про українське життя, видавало книжки про Україну англійською мовою, збирало кошти (коло пів, організувало конгреси американських українців. У 1924–1939 роках у США Л. Мишуга займав пост генерального секретаря Об'єднання українських організацій в Америці. Це об'єднання збило коло півмільйона доларів на українську визвольну боротьбу.

В той час до Л. Мишуги як очільника «Об'єднання» неодноразово звертався С. Людкевич у справах з фінансовою підтримкою різних сторін діяльності Музичного товариства імені Лисенка. Так, на засіданні виділу Музичного товариства ім. Лисенка 16 лютого 1924 р. обговорювалося питання про повернення Л. Мишугі грошей, які той дав на закупівлю для Товариства концертного фортепіано фірми Безендорфер для Товариства<sup>25</sup>.

За дослідженням З. Штундер, в 1929–1930 р. С. Людкевич звертався до Л. Мишуги з проханням фінансової підтримки створеного симфонічного оркестру при Музичному товаристві ім. М. Лисенка<sup>26</sup>. У відповідь Л. Мишуга пересилає грошові перекази, про що повідомляється в пресі<sup>27</sup>. Тематика листів діяча до С. Людкевича з 1929 і 1930 років групується довкола пересилки Л. Мишугою від імені «Об'єднання...» 50 доларів на розвиток оркестру при Музичному товаристві. Листи свідчать про якісь непорозуміння при пересилці: спочатку С. Людкевич з деякою образою сприйняв бажання Мишуги вислати гроші, потім непорозуміння сталися через Земельний Банк, через який гроші пересилалися і, за недоглядом, надіслані 1929 р. були фактично отримані композитором аж в 1930 р. 1930 р. Л. Мишуга ще досилав на потреби оркестру 25 доларів.

Ще одна важлива справа, яка і відображена в листах Л. Мишуги тих років – це справа видання у Львові книжки про Олександра Мишугу. Український діяч в Америці прямим текстом у листах говорить про розрахунок у тій справі на допомогу С. Людкевича. За листом від 1 листопада 1929 р., він просив композитора написати спогад про Олександра Мишугу, а в листах 1930 року доповідається, аби той не забув про

<sup>25</sup> Книга протоколів Музичного товариства імені Миколи Лисенка. С. 21.

<sup>26</sup> Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. 1: (1879–1939). С. 330.

<sup>27</sup> Оповідки. Муз. Тов.-во ім. М. Лисенка у Львові. Діло, 1926/205, 16 вересня. С. 4.

видання «пропам'ятної» книжки. Для полагодження деталей видавництва звернувся до Івана Німчука та журналіста Олександра Боднарівича. Лист до С. Людкевича від 13 червня 1938 р. вказує, що кошти на видання були надіслані ще 1933 р., але до 1938 року справа не зрушилася, що викликало обурення Л. Мишуги. Книжка вийшла друком у Львові 1938 року під назвою «Олександр Мишуга – мистець і людина». Книга, попри багатий мемуарний матеріал, мала велику цінність і як художній артефакт: обкладинки оформляв художник Микола Бутович, у книзі поміщено портрет О. Мишуги роботи Миколи Івасюка. У книзі були опубліковані стаття С. Людкевича «Олександр Мишуга як артист і вчитель співу», а також розлогі спогади Луки Мишуги про свого стрийка під заголовком «Під опікою мого стрія».

У протоколі засідання Виділу Музичного товариства ім. М. Лисенка 30 червня 1938 р. вказується: «Д[окто]р Людкевич порушує справу фонду пок[ійного] М. Зазуляка, а саме суми 250\$ пересланих до Муз[ичного] Т[овари]ства за нотне видавництво, яке ургує п[ан] Лука Мишуга. П[ан] Голова і п[ан] Скарбник вияснює ту справу. Д[окто]р Людкевич передає письмо п[ана] Л. Мишуги до диспозиції Виділу, а Виділ рішає відписати на це письмо»<sup>28</sup>. «Фонд Михайла Зозуляка» – це фонд концертного співака-баритона родом з Галичини, який 1912 р. виїхав до Америки і там помер 1936 р., заповівши частину грошей зі своїх концертів Товариству ім. Лисенка. Кошти були віддані Товариством на видавничу справу, яка завдяки цьому трохи активізувалася. Як свідчить наведена цитата з протоколу, Л. Мишуга орієнтувався у видавничих справах Товариства ім. Лисенка і наполягав («ургував») на діяльності нотного видавництва при товаристві.

«Об'єднання українських організацій Америки» перестало існувати 1940 р., після створення Українського Конгресового Комітету, який перейняв його функції і в роботі якого Л. Мишуга теж брав участь. Цей комітет – надпартійна організація українців діаспори у США, що представляє її інтереси перед суспільністю та владою США і є членом Світового Конгресу Українців – була створена 1940 року у Вашингтоні. У роки II Світової війни організація не здобула підтримки, а почала активніше діяти лише у роки холодної війни. Наслідком його діяльності стало між іншим створення українських радіослужб «Голосу Америки» та «Радіо Свобода».

Л. Мишуга у роки II світової війни був співтворцем «Злученого українського американського допомогового комітету» (ЗУАДАК), створеного 1944 р. Конгресом Українців Америки, а з 1953 р. був його головою (з 1953), членом виділу НТШ у США. Він тісно контактував з низкою українських музикантів, які виїхали туди з Галичини та Великої України і розгортали діяльність: Михайло Гайворонський, Роман Придаткевич, Олександр Кошиць та ін. Помагав розкрутитися Гайворонському як композитору, сприяв Р. Придаткевичу в організації і розвитку Товариства Приятелів Української Музики в Нью-Йорку.

Пропоновані листи М. Гайворонського та Л. Мишуги до С. Людкевича публікуємо вперше, в повному обсязі, зі збереженням всіх особливостей лексики, правопису, синтаксису оригіналів. Авторські підкреслення в тексті зберігаємо. Скорочення слів розкриваємо у квадратних дужках.

<sup>28</sup> Книга протоколів Музичного товариства ім. Миколи Лисенка. С. 414.

## Листи Михайла Гайворонського до Станіслава Людкевича

## № 1

## (до Василя Барвінського і Станіслава Людкевича)

Н[ью]Йорк, 3/Х 1924

Високоповажаний Пп. директори!

З найбільшою приємністю прийняв я повідомлення, що Ви – достойні Панове взяли за діло: курс дірегентів<sup>29</sup>. Мені ходило, щоби справа не взяла небажаний оборот і з діла – якому я прикладаю велике значіння – не вийшло – нічо. – Маючи до Вас все повне довіря я і не звертався посередно думаючи: Ви найкраще поведете справу. –

Мої найдорощі пп[анове] директори – прошу зважити: десятки літ минають із нашого віку, правда: до праці у нас мало рук, і багато причин ізза яких наша генерація небогатьома словами залишилася в історії нашої – спеціально: галицької музики. – Історія все строга і безсердечна. Судилася доля – усі недостачі нашого муз[ичного] життя квантитативно – малими одиницями – заповнювати. – Думаю: Вам будуть старші літа миліші – наколи побачите і на полі виховання дір[еге]нтів багаті висліди Вашої доцільної праці.

Я на чужині добуваю і науку і досвід; безпосередно не можу Вам – бодай вчасти помагати – і тому я і радію і вдячний Вам, достойні панове, що Ви взяли за працю – яку я собі поставив в програму мого життя. –

Ціль гарна – а висліди Вашої праці будуть багаті. З приємністю скажете колись молодшим від нас: ми зробили отсе – а тепер на вас черга.

Прошу прийняти від мене вислів правдивого поважання і привязання.

Ваш Гайворонський

P.S.

Може і чули: на спілку в чотирох заклали ту муз[ичну] школу. Назвали ю на европ[ейський] спосіб велико: Укр[аїнська] Консерваторія<sup>30</sup>. В Америці так називають музичні студії. Учнів чимраз більше і небаром треба буде нам ще нових учит[ельських] сил. За їми ми і розглядаємося.

Я маю також Укр[аїнський] хор<sup>31</sup> (70 спів[аків]) – а вишкіл голосів проводить п. Павловський із Києва.

<sup>29</sup> З 5 жовтня 1924 р. у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка у Львові вперше проводилися курси диригентів, влаштовані інститутом спільно з товариством «Просвіта». Курси проводив С. Людкевич. Дивись публікації: Оповідки. На прохання філії Просвіти ім. Т. Шевченка... *Діло*, 1924/209, 20 вересня. С. 4.; Оповідки. Подяка Вп. П. Д-рови С. Людкевичови. *Діло*, 1925/7, 11 січня. С. 4. Згодом такі курси регулярно проводилися в інституті і кількість педагогів на них збільшилася.

<sup>30</sup> 1924 р. М. Гайворонський разом зі скрипалем Романом Придаткевичем заснували у Нью-Йорку Український музичний інститут, де М. Гайворонський працював довгі роки професором.

<sup>31</sup> Йдеться, мабуть, про Український хор ім. М. Леонтовича. Крім нього, М. Гайворонський, за дослідженням М. Бурбана, «зумів об'єднати українські хори, що функціонували недалеко від Нью-Йорка [...] Під його керівництвом була створена організація «Українські з'єднані хори», членами якої стали п'ятдесят хорів, поділених на округи [...]» (Бурбан М. *Українські хори та диригенти* : Монографія. Вид. 2-ге, випр., доповн. Дрогобич: Посвіт, 2007. С. 237).

Праця йде гарно і небаром виступимо на концертах. В програмі маю концерти не тільки «святочні»: 1 листопада, Злуки України, Шевченка – а і концерти спеціально посвячені творам наших композиторів. Від В[исоко]п[оважаного] д[октор]ра Людкевича я дістав його твори – а Вас, В[исоко]п[оважаний] п[ане] директор, цею дорогою дуже прошу о сольо- і хороспіви. Із доходу з таких концертів призначується заплату пп[анам] композиторам.

На недалеку буччину: незле буде для Вас побачити ще трохи світа – і до дому привести і гарні спомини (і пару центів).

Ранче я не писав, бо весь час був дуже занятий працею на далекій провінції – і не хотів Вас турбувати.

Пишучи це письмо – вірю, що Ваше відношення – високодостойні пп[анове] директори на далі буде привітливе і щире.

Від Р. Придаткевича<sup>32</sup> і других наших учителів передаю шириий привіт.

Високопов[ажаний] Збір Учит[ельський] Муз[ичного] Інституту і Управу Муз[ичного] Тов[ариства] ім. Лисенка щиро вітаю – та прошу ласкаво повідомити мене як йде у Вас праця.

Скоро поможемо здібним а бідним учням.

МГ.

Що до курсу:

1. Я думав, щоби «св. Юр» дав приміщення в дяківській бурсі курсістам. Якщоби відмовив (ех! Таж справа дірігентів здорово обходить нашу Церков) то просити Управу Бурс, щоб дали дах над головою і ложку теплої страви (Про курс дір[ігентів] написа я в часописи і зазиваю прийти з допомогою. Інституція – яка піде Вам на руку не пожалує).

2. Курсистів варта повести на деякі концерти і оперу, підготовавши їх і опісля передискутувати

3. У програмі здається забуто про емісію голосу.

4. Не зле булоб порушити у рефераті справу: ціхи мелюд[ичні] і ритмічні і значіння та краса укр[аїнської] нар[одної] музики.

5. З курсу винесуть дірігенти також певний свіцко-церковний репертуар.

6. Прийде черга подумати про видавництво і про Союз Укр[аїнських] Хорів.

7. Треба незабувати і про Волинь, Підляшшя, Холмщину.

Отсі думки насунулися мені після прочитання Вашої програми – а поданої мені В[исоко]п[оважаним] п[аном] дир[ектором] Яновом.

Моя і Консерваторська адреса:

М. Hayvoronsky

27E 7<sup>th</sup> Str.

New York

City

---

<sup>32</sup> Роман Придаткевич (1895–1980) – скрипаль-віртуоз, композитор, педагог, музикознавець, музичний діяч, дійсний член НТШ, випускник Вищого музичного інституту у Львові (клас Є. Перфецького). У 1913–1915 р. навчався у Віденській музичній академії (клас Ю. Сверстки і О. Шевчика), з 1922 – відбував студії майстерності гри на скрипці Г. Готесмана у Відні та Р. Герцера і К. Флеша у Берліні. 1923 р. емігрував до США.



*Львівський меморіальний музей Станіслава Людкевича (далі –ЛММСЛ). – Автограф, рукопис чорним чорнилом на двох аркушах (27,8x21, 5) На одному аркуші текст міститься тільки з однієї сторони, на другому – з обох. З обох сторін другого аркуша у верхньому лівому ід тексту кутку автором листа проставлена пагінація. Обидва аркуші з двома поздовжними і одним поперечним згином..*

## № 2

9 жовтня 1933 Петерсон

Дорогі Пане Доктор:

Дістав від Вас ноти (писані і друковані). Дякую Вам дуже і вибачте за клопоти. Постараюся відвдячитися. Як «повіє» добром то зможу виконати може навіть і рапсодію<sup>33</sup>.

Покищо працюю зі Смичковою оркестрою. Приходиться інструментувати підходжі (наші) композиції. – Гляджу за Лисенковими фортепяновими і скрипковими творами. Якби у Вас було – то я радо відкуплю.

З хорами тепер «дав собі спокій», вони за багато потребують праці. – Не можу, нема сил на Сизифою працю (в мене). – Через це й не беруся. – Рівень-же тутешніх наших хорів низький (Не так хорів – я мав сказати – як дірігентів в більшості).

Я б радо взяв від Вас «Наймита»<sup>34</sup> – та лежавби він в мене невикористаний.

Цікаво – чи Збірник на мужеський хор – який мали Ви редагувати – чи вийшов.

Мені треба біографічних даних про Вас і про Вербицького. Якщо моглиб Ви мені дати – то прошу. Також прошу Вас переробити на мішаний хор «Пою коня при Дунаю» і «Ліщина-ліщина» – популярно. Веселі легкі хорові і сольові композиції малиби ту великий збут.

Кінчу на цей раз – остаю все Ваш

М. Гайворонський

P.S. Пять долярів посилаю на покриття довгу і оплати посилки. Луць<sup>35</sup> кланяється Вам.

*– Автограф, рукопис чорним чорнилом з обох сторін пожовклого аркуша (25,1x19,8 см) Аркуш з двома поздовжніми і одним поперечним згином. З листом зберігся розпечатаний конверт (9,2x17 см), адресований С.Людкевичу англійською мовою до Львова на Вищий музичний інститут (Шашкевича,5).Із зовнішньої сторони (де містяться адреси) урваний кусок паперу (мабуть, разом з маркою). На зворотній стороні конверта 6 печаток – 4 круглі, 2 – еліптичні. Дві круглі печатки фіолетовим чорнилом, решта – чорним. Під печатками внизу – запис олівцем рукою С. Людкевича: «Ліщинський Кадецька 2 А / П».*

<sup>33</sup> Йдеться про «Стрілецьку рапсодію» С. Людкевича для симфонічного оркестру.

<sup>34</sup> На текст поезії І. Франка «Наймит» хорові твори створили Нестор Нижанківський і Станіслав Людкевич. 28 травня 1933 р. на т. зв. Франківській академії, що відбулася з нагоди відкриття надмогильного пам'ятника Поетові на Личаківському цвинтарі у Львові, вперше було виконано хор на цей текст Н. Нижанківського. Ймовірно про твір Н. Нижанківського йдеться в даному уступі. Створення С. Людкевичем на той текст кантати у трьох частинах для мішаного хору у супроводі оркестру датується 1940–1941 (див.: Штундер З. *Станіслав Людкевич. Життя і творчість*. Том II: 1939–1979. Львів: Місіонер, 2009. С. 259, 335).

<sup>35</sup> Мовиться про Луку Мишугу (1887–1956) – українського юриста, журналіста і громадського діяча, племінника співака Олександра Мишуги.

## № 3

30 листопада 1933 Петерсон

Дорогі Пане Доктор

Дістав Ваш лист, думаю про що Ви пишете і буду із Луцем говорити.

Перше пишу новинку до часописі про «Поширеного Запорожця» (про Вашу працю і про видання).

Друге: буду із книгарем говорити і він замовить в книгарні 30–50 примірників (я так думаю). Очевидно я не ручу за книгара, бо вони (книгарі) все мають «свою» думку, – а чимбільше дати їм опусту тим більший у них ентузіазм до продажі.

Біда у тому: тепер ту (як чую) організується українська опера (розумій малоросійсько-жидівське св...) і у їх програмі опера «Мазепа» (Чайковського) і «Запорожець за Дунаєм» (із вставкою: балет на дворі у Султана) – так і оголошують в часописі. І от – саме це готове забити бідного Запорожця. –

Та перебули ми татарщину – та й цю біду перенесем. –

Інструментації Запорожця треба. Не оминуть klavier-auszug-у (він все придасться).

Теж до балету дати відповідні пояснення.

Мене знаглили і я вислав Желізну Острогу<sup>36</sup>, думаючи – що певно вона перше опиниться у Ваших руках.

Треба було зробити фортепяновий витяг, теж треба було ударяки вмістити і увертюру – та я не мав часу. Цікаво що з нею там буде Хтось (як раз щоб це Ви) там може «припасує» її до сцени.

Веду (ту) Смичкову оркестру цього року – а що у ній різнородний елемент то для неї мушу мати достосований матеріал. Треба мені Лисенкової Суїти (Форт[епіанної]) і Вашої перерібки Вербицького Д-дур сімфонії (радше: увертюри)<sup>37</sup> на 4 руки (форт[епіано]). Зверну сейчас кошта – а дуже прошу Вас, дорогі Пане Доктор, мені це вислати.

Я знова до Вас напишу скоро. Подам Вам думку Луця і книгаря. Пока – кланяюся Вам і остаю з правдивою пошаною все Ваш

Гайворонський

*ЛММСЛ. – Автограф, рукопис чорним чорнилом з обох сторін поживлого аркуша (27,7x21, 5 см) з одним поперечним і двома поздовжніми згинами. З листом зберігся розпечатаний конверт (9,5x16,8 см), адресований англійською і польською мовою С. Людкевичу до Львова на Вищий музичний інститут (Шашкевича, 5). На титульній стороні конверта дві марки – одна прямокутна малинового, друга – кругла фіолетового кольорів. З лівого боку конверт затертий і заплямлений фіолетовим кольором (чорнилом).*

<sup>36</sup> «Залізна Острога» – музична комедія зі стрілецького життя за п'єсою Л. Лісевича та Р. Купчинського, лібрето Р. Купчинського. До цієї п'єси М. Гайворонський написав музику 1933 року, а прем'єра відбулася 7 червня 1934 р. у Заліщиках силами театру ім. Тобілевича.

<sup>37</sup> Переклад цього твору М. Вербицького для фортепіано в чотири руки був зроблений С. Людкевичем ще 1912 року. Про надіслання перекладу М. Гайворонському, рівно ж як і епістолярне спілкування М. Гайворонського з С. Людкевичем згадує у монографії про М. Гайворонського В. Витвицький (Витвицький В. *Михайло Гайворонський. Життя і творчість* // Ред. Є Дзюпина. (Серія: Історія української музики. Вип. 7: Дослідження) Львів, 2001. С. 43..

## № 4

11 грудня 1933 Paterson

Дорогі Пане Доктор

Говорив я із тут[ешніми] книгарями про видання Вашого опрацювання Зап[орожця] за Дунаєм – Піде він ту добре, наколи Ви злагодите так:

1) не в партитурі а осібні голоси оркестрових інструментів.

2) фортепяний супровід, як directingstimme.

Ходить о те – щоби тут[ешнім] музикантам не завдавати труда переписування партій. – Ваш Запорожець піде добре наколи Ви його так видасте.

Прошу ласкаво мати це на увазі – бо воно оплатиться.

Друге діло:

Я (зглядно мої приятелі) фінансують видання моїх деяких композицій<sup>38</sup>. – Видаю в Жовкві а Вас прошу дуже взяти на себе справу коректи.

Наколи згодитеся мені у цьому допомогти буду вдячний і за труд заплачу.

Луць (Мишуга) Вас вітає і дякує за прекрасну статтю про його стрійка<sup>39</sup>.

Трете діло:

Прошу Вас (під секретом) опрацювати дві або три будь котрі стрілецькі пісні на Soprano Solo. Наколи напишете – то я попрошу не печатати і нікому не давати їх – ту відспівається на спеціальному концерті і за них Вам гарно заплатимо.

На усе прошу ласкавої Вашої відповіді. – Щиро Вас здоровлю. і остаю все Ваш  
Гайворонський

*ЛММСЛ. – Автограф чорним чорнилом з двох боків пожовклого аркуша (27,7x21, 4 см) зі слідами двох поздовжніх та одного поперечного згинів. З листом зберігся розпечатаний конверт, адресований С. Людкевичу англійською та польською мовами до Львова на Вищий музичний інститут (Шашкевича,5). Зверху лицевої сторони конверта, ближче до правого кутка з папером вирвана марка. Зліва лицьова сторона конверту затерта фіолетовим і малиновим кольором.*

## № 5

20 / I 1934 Петерсон

Високопов[ажаний] Пан Доктор

Я просив о Верб[ицького] Симфонію на 4 руки, бо радби щоби її заграли. – Знаєте: яка у нас посуха на форт[епіанні] твори. На смичкову оркестру не думаю її переробляти, бо в пляні у мене є заграти її так – як Ви її опрацювали на симфонічну оркестру.

Суїту Лисенка хочу переглянути, можливо що її опрацюю на фортепян і смики.

Лагоджу тепер 4 Ваші кусники: Заколисна пісня, Баркароля (Пісня без слів), Чабарашки і Пісня до Сходу Сонця<sup>40</sup> – на смичкову оркестру і фортепян соло.

<sup>38</sup> Очевидно, йдеться про збірку композицій на теми народних пісень «Полісся», опубліковану 1933 р.

<sup>39</sup> Йдеться про статтю С. Людкевича «Олександр Мишуга як артист і вчитель співу», яка була в 1938 р. опублікована у збірнику «О. Мишуга – мистець і людина».

<sup>40</sup> Йдеться, скрипкову п'єсу «Чабарашка», фортепянну п'єсу «Пісня до схід сонця». Під «Заколисною піснею» йдеться, очевидно, про солоспів «Спи, дитинко моя» (до слів П. Карманського), бо твір з поданою М. Гайворонським назвою у С. Людкевича невідомий. Під

Хорові Ваші твори для тут[ешніх] наших хорів затяжкі.

...Присягу Батави<sup>41</sup> належало б переробити на мішаний хор і обнизити, бо мужеських хорів ту два-три.

Лісевич<sup>42</sup> недослівно передав мою просьбу, – шкода що не дав Вам прочитати мого листа. – Я написав музику до Остроги – та то ще не кінець, бо при пробах робиться деякі зміни, дещо викидається, дещо, викидається, дещо переставляється, дещо повтаряється і дещо додається. Не мав я часу вписати тільки ударяки, а все буде скінчене, очевидно не всюди я зробив форт[епіанний] витяг. Подекуди. – До такої роботи хто будь не годиться. – (Теж із форт[епіанним] витягом).

Працю яку я мав скінчити за ½ року – прийшлося мені заокруглити і сейчас вислати. Вислав і жду вістки: чи піде вона. – Не силувався я і «не садився». – Праця вийшла легко, навіть з гумором (у мене), – а що з нею буде – то інше питання.

Я Вас, дорогі Пане Доктор, перепошую – бо може Луць Вам докучив – або що. Прошу ласкаво простити.

За прислані ноти я вишлю належитість і буду вдячний за сольоспіви (Стр[ілецькі] пісні). Треба нам ту веселих (охочих) і бадьорих пісень і пішлиби вони (Сольоспіви). Попит є.

Напишу лист до Василян щоби вони післали Вам усе до переглянення, послідну пробу (чи як воно називається).

Писали що печатають і вже щось мені висилали, 2 місяці воно в дорозі, покищо.

Кінчу. Кланяюсь Вам. Ваш Гайворонський.

P.S. За усе я прошу рахунка, який із вдячністю вирівнаю. Числити на пол[овину] марки, бо доляр тепер паний.

*ЛММСЛ. – Автограф чорним чорнилом з двох сторін пожовклого аркуша (27,7x21,3 см) з слідами двох поздовжніх згинів. З листом зберігся розпечатаний конверт (10, 5x приблизно 23,7 см), адресований С. Людкевичу англійською мовою до Львова на Вищий музичний інститут (Шашкевича, 5). Конверт з надірваними і скрученими з обох боків краями. У верхньому правому куті лицевій стороні 3 марки і вручну намальована олівцем трилистова рослина. Адрес Гайворонському у верхньому лівому куті покритий коричневими плямим, чорне чорнило, яким писано адресу Людкевича, змазане.*

---

Баркаролою йдеться мабуть, про «Українську баркаролу» – вокальний твір С. Людкевича до слів В. Пачовського, написаний 1908 р. Фортепіанна партія цього твору перероблена автором в окремий фортепіанний твір під назвою «Пісня без слів».

<sup>41</sup> «Присяга Батави» – чоловічий хор з супроводом фортепіано С. Людкевича до слів В. Пачовського. Твір написаний і виданий літографічним способом 1913 р.

<sup>42</sup> Луць Лісевич (справжнє прізвище Лесь Лісовий, 1894–1962) – український театральний і громадський діяч, актор, балетмейстер, журналіст, письменник, драматург, педагог, вояк УСС. Родом з Галичини, але згодом емігрував у США, де й помер. Разом з А. Курдидиком – автор п'єси «Залізна Острога», музику до якої написав М. Гайворонський.

## Листи Луки Мишуги до Станіслава Людкевича

## №1

Jersey City, N.J.

3 січня 1929

Високоповажаний Пане Директор:

Вашого цінного листа в справі \$50 на оркестру я одержав і поправді кажучи не можу порозуміти. Ходить о це, щоби Ви одержали \$ 50 на оркестру<sup>43</sup>. Це я приобіцяв Вам зробити й виконав.

Об'єднання<sup>44</sup> вислало \$50 через Земельний Банк. Всі посилки посилаємо в той спосіб до краю. Об'єднання проголошує ті посилки й зробило це й тим разом. Не вислало одначе тоді, коли проголосило, а пізніше. А це річ зрозуміла, бо в Об'єднанню працюють люде «забездурно», а що праці доволі, то часами є проволока.

Коли отже брати головню добру справу під увагу, то вона на нічім не втратила. А це на мою думку рішаюче. Колиж Ви чуетесь чимсь діткнені (а я рішучо не знаю чим), так будь ласка звернути \$50 Земельному банку на моє імя чи Об'єднання, а гроші підуть іншою дорогою на оркестру чи яку іншу ціль. Я не думав «купувати» за \$50 від Вас якісь зобов'язання супроти мене чи пам'яті покійного Стрия, коли брати під увагу книжку, яку задумую видати<sup>45</sup>. Бож і так Ви тих грошей не брали для себе. Я Вас просив як доброго знакового та нашого славного композитора й музика допомогти мені видати книжку, яка на мою думку для Вас не менше цікава як і для мене. А Ви знова просили мене поперти справу, яка Вам особливо дорога. От і все. Чи є тут над чим спорити? Думаю, що Ви В[исоко]П[оважаний] Пане Директор взяли справу трохи за горячо, або я Вас не порозумів, або Ви мене. Вірю одначе, що оце письмо вирівнає непорозуміння, якщо воно зайшло.

Бажаю Вам з Новим Роком всього добра й дальших успіхів у Вашій так цінній праці та остаю

з глибоким поважанням

Л. Мишуга

*ЛММСЛ – Машинопис на друкарській машинці з чорною стрічкою з обох сторін пожовклого аркуша паперу (27,7x21,5 см) – бланку української газети «Svoboda», що виходила в Нью-Йорку. В кінці листа – власноручний підпис чорним чорнилом.*

<sup>43</sup> Йдеться про симфонічний оркестр при Музичному товаристві ім. М. Лисенка, який був організований С. Людкевичем 1923 року. За вказівкою З. Штундер (Штундер З. *Станіслав Людкевич. Життя і творчість*. Том 1 (1879–1939). С. 330), в 1929–30 рр. С. Людкевич звертався до Л. Мишуги з проханням фінансової підтримки оркестру.

<sup>44</sup> Йдеться про Об'єднання українських організацій Америки – суспільно-політичну організацію, створену 1922 р. у Філадельфії з метою проведення заходів до визнання української державності, надання матеріальної допомоги українцям. Організація вела широке інформування про життя українців виданнями англійською мовою, збирало кошти, організовувало конгреси американських українців. Лука Мишуга був секретарем цієї організації з 1923–1924 року. Об'єднання проіснувало до 1940 року.

<sup>45</sup> Тут і в інших листах Л. Мишуги йдеться про книгу, яка була опублікована 1938 р.: *Олександр Мишуга – мистець і людина. Збірник статей і матеріалів*. Львів, 1938. 206 с. У цій книзі була опублікована стаття С. Людкевича «Олександр Мишуга як артист і вчитель співу».

## № 2

Jersey City, N.J.  
1 листопада 1929.

Високоповажаний Пане Професор!

Думаю, що Ви одержали \$50 на оркестру. Значить, я виконав своє зобов'язання скорше ніж Ви й я в те сумнівалися. Дуже рад, що так склалося.

А тепер дуже Вас прошу не забути про спомин про пок[ійного] Стрия. Як рівнож дуже вдячний, коли напишете про це до Менцінського та до Микиши<sup>46</sup> з Великої України. Добре би було мати голос котрогось з польських музиків. Памятайте на це, коли Ваша ласка. А при нагоді поговоріть про це все з д-ром Німчуком<sup>47</sup>.

Пересилаю Вам від себе і т[овариша] Гайворонського щирий привіт та остаю

З глибоким поважанням

Л. Мишуга

*ЛММСЛ. – Машинопис на друкарській машинці з однієї сторони пожовклого аркуша – бланку української газети «Свобода» (27,7x21,6 см). В кінці листа власноручний підпис чорним чорнилом. З другої сторони аркуша напис олівцем, мабуть, рукою С. Людкевича українською мовою якоїсь адреси.*

## № 3

Jersey City, N.J.  
4 лютого 1930

Високоповажаний пане Директор:

В справі тих незасних \$50, про які я до Вас так давно не писав, в яких аж доперва тепер не знаю, чи Ви їх одержали, подаю таке вияснення:

Доперва перед двома днями, коли переводив я контролю висилок до краю з рамени Обеднання, зауважив я, що касієр Т. Грицей грошей в готівці не вислав, а передав Земельному Банкови якусь там претенсію до стягнення з тим, щоби з цієї претенсії виплатив на Ваші руки \$50. Таке саме сталося і з іншими посилками.

З посвідок Земельного Банку бачу, що він ще досі не стягнув цілої претенсії, тому й досі не знаю чи Вам виплачено тих \$50, які я зложив сейчас по своїм повороті з Європи. Прикра це історія, але сталося. Бачите самі, як треба бути осторожним в найменших подробицях. Про те все довідався я тільки шойно тепер при контролі.

<sup>46</sup> Йдеться про Михайла Микишу (1885–1971) – українського співака (тенора), учня О. Мишуги. З С. Людкевичем М. Микиша познайомився влітку 1913 р., коли приїздив до Львова і виступав на урочистій академії до 40-ліття творчої діяльності Івана Франка. Виступав на сценах Києва, Харкова, Москви. З 1946 р. – професор Київської консерваторії. Народний артист України. В 1960 р. С. Людкевич опублікував про М. Микишу статтю «Шовковий тенор» (До 75-річчя від дня народження М.В. Микиши).

<sup>47</sup> Іван Німчук (1891–1956) – громадський діяч у Галичині, доктор філології, дійсний член НТШ, редактор ряду українських видань. Навчався у бучацькій та Станіславській гімназіях, в університетах Львова та Відня. З 1925 р. жив у Львові, в 1935–1939 р. – головний редактор часопису «Діло», член ЦК УНДО. 1939–41 р. заарештований більшовиками, перебував у луб'янській тюрмі. Після війни емігрував на американський континент, де й помер у Едмонтоні. Автор праць з історії і культури. Багато виступав як мистецький критик на шпальтах преси, в т.ч. є автором ряду рецензій про музичне життя, про концерти, організовані Вищим Музичним Інститутом.

Тому не дивуйтеся, що жертва була проголошена, а Ви її не одержали. Касієр надужив довіря і ужив грошей на полагодження своїх бізнесів. Шкоди тут одначе не буде ніякої, бо я гроші стягну, якщо їх Земельний Банк ще не виплатив. Зате на слідуєчий місяць старатисяму роздобути ще \$25 і вислати Вам на ту саму ціль.

Маємо неприємности оба й оба невинуваті.

Пересиляю щирий привіт та остаю з глибокою пошаною

Л. Мишуга

*ЛММСЛ. – Машинопис на друкарській машинці з однієї сторони пожовклого аркуша – бланку української газети «Свобода» (27,7x21,6 см). В кінці листа власноручний підпис чорним чорнилом. На другій стороні аркуша олівцем рукою Людкевича підрахунок у стовпчик.*

**№ 4**

Jersey City, N.J.  
17 березня 1930

Високоповажаний Пане Директор!

В залученню пересиляю амер[иканський] експ[ертний] чек на \$25 як дальший даток на оркестру. Думаю, що справа з \$50, які Ви мали вже так давно одержати через Земельний Банк, хиба вже покінчена. Прикро мені дуже, що так сталося, але тут не моя вина.

Дуже Вас прошу памятати за справу з виданням пропамятної книжки про покійного Стрия.

Щиро Вас здоровлю та остаю з глибокою пошаною

Л. Мишуга

*ЛММСЛ. – Машинопис на друкарській машинці з однієї сторони пожовклого аркуша – бланку української газети «Свобода» (27,7x21,6 см). В кінці листа власноручний підпис чорним чорнилом.*

**№ 5**

Jersey City, N.J.  
5 квітня 1930

Високоповажаний Пане Директор!

Доперва вчора одержав я письмо від Земельного Банку, в яким мене повідомляють, що вони не одержали тої посилки, в якій було \$50 для Вас на оркестру. І доперва тепер знаю, що сталося. Та тут розходиться о більшу суму і це потягне довше, заки я її стягну. Тому висилаю Вам осібно \$50 з тим, що колиб Вам Банк хотів щераз виплатити, то Ви заявіть, що Ви вже гроші одержали. Інакше я мусів би два рази платити. Перше вислав я Вам \$25, а тепер \$50. Значить маєте разом на оркестру \$ 75.

Вибачайте за неприємности, та я їх маю більше, як самі бачите.

Здоровлю Вас усім добром та остаю з глибокою пошаною

Л. Мишуга

*ЛММСЛ. – Машинопис на друкарській машинці з однієї сторони пожовклого аркуша – бланку української газети «Свобода» (27,7x21,6 см). В кінці листа власноручний підпис чорним чорнилом.*

№ 6<sup>48</sup>

Jersey City, N.J

13 червня 1938

Високоповажаний Пане Професоре!

Дуже зрадів, як дістав Вашого ділового листа, чи там Вашу картку. Пригадалися давні часи, а навіть наш більярд у Народній Гостинниці! Киньте коли трохи ширшим словом, а зробіте добре діло, бо я таких новин і слів потребую дуже багато.

Посилаю Вам письмо, яке вяснить цілу справу і допоможе Вам її розв'язати. Дайте знати, як полагоджено справу. А що є зо стипендійним фондом по Пок[ійному] Стрию Олександрі<sup>49</sup>? Чи нічого вже не остало?

З Пропамятною Книгою по Пок[ійному] Стрию діються такі скандальні речі, яких я розумом ніяк поняти не можу. Гроші вислав тому 5 років. Казав за усю працю заплатити. Від нікого ласки не бажав. Казав писати достойно. Не натягати. А як нема відповідного матеріялу не друкувати. Хотів зробити те, в що я вірив. Бо приглядаючись теперішнім артистам, і тут в Америці, і то великим, бачу, що це за дрянь. І доперва бачу Покійного у всій його величі як митця, правдивого слугу мистецтва, яке було для нього усім. Мене збирає нераз така лють, що не знаю, щоб я зробив Боднарівчеві<sup>50</sup> за його плюгаве поступовання. Я довірив д-рові Німчукові, бо знав його як солідну людину. Тому з дива не виходжу, що це сталося і як це все розуміти. Розвідайте, будь ласка, бо це скандал, великий скандал!

Здорові були! Киньте добрим словом!

*ЛММСЛ. – Машинопис на друкарській машинці з однієї сторони пожовклого аркуша – бланку української газети «Свобода» (27,7x21,6 см).*



<sup>48</sup> Ймовірно, цей лист бу зачитаний С. Людкевичем на засіданні виділу Музичного товариства ім. М. Лисенка і переданий до діловодства Товариства. Дивись: *Книга протоколів Музичного товариства ім. Миколи Лисенка*. С. 414.

<sup>49</sup> Стипендія ім. Олександра Мишуги була заснована самим співаком 1912 р., коли він пожертвував 10000 корон для стипендії учням Вищого Музичного Інституту у Львові. Сума була доповнена ще 10000 і покладена у банк. Відсотки суми становили стипендію ім. О. Мишуги для учнів-співаків, яку щорічно присуджував Виділ Музичного Товариства ім. Лисенка.

<sup>50</sup> Йдеться про Осипа Боднарівича (1895–1944) – українського журналіста та громадського діяча. Випускник Бережанської гімназії і Львівського університету. У 1927–1928 р. очолював Спілку української націоналістичної молоді і видавав її друкований орган –місячник «Смолоскип». Працював у редакції щоденника «Новий час». В 1934–38 – редактор двотижневика «Назустріч». Також займався редагуванням календарів та альманахів-річників часопису «Діло» та товариства «Просвіта». Разом з І. Німчуком видавав книгу про О. Мишугу. Під час німецької окупації редагував газети «Львівські щоденні вісті», «Львівські вісті», ініціював заснування газети «Наші дні», яка виходила 1941–1944 рр. Автор низки статей у названих часописах.



*Галина Максим'юк*

## ХРАНИТЕЛЬКА ТВОРЧОЇ СПАДЩИНИ СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА

22 квітня 2022 року минає 95 років від дня народження Зеновії Штундер – непересічної людини, відомої галицької музикознавиці, дружини і багаторічної хранительки творчої спадщини Станіслава Людкевича, ініціаторки створення і старшого наукового співробітника його Меморіального музею у Львові.

Десять років тому у Жовківському видавництві «Місіонер» вийшла скромна брошура Зеновії Штундер під назвою «Спогади з мого життя». На сьогодні це – єдине джерело відомостей про біографію мисткині, хоч тут вона не стільки подає інформацію про себе, скільки розповідає про свою родину, суспільне оточення та людей, з якими спілкувалася і які мали вплив на її формування як особистості і фахівця. Дані автора про себе настільки скупі, що створюється враження, ніби вона цілком свідомо залишається в тіні інших, більш важливих, на її думку, речей. І з цього небажання говорити про себе, хоч сказати Зеновії Костянтинівні було про що, напрошується перший висновок – про велику скромність цієї людини, яка все життя уникала будь-якої публічності.



Зеновія Штундер. 1952 рік.

Дитинство і юність Зеновії Штундер пов'язані зі Станиславівщиною та Станиславом. Народилася вона 1927 року в Бересті над Бугом (тепер Брест, Білорусь). Родина її мами, вчительки за фахом, жила у Товмачі (сьогодні Тлумач), батько – військовий – походив із Київщини. Всі члени родини були українськими патріотами. До п'яти років Зеня з батьками жила на Поліссі, потім сім'я переїхала до Товмача, де дівчинка навчалася у польській школі, бо української не було. Згодом Штундери оселилися в Станиславові, де Зеновія продовжила освіту – спочатку в школі, під час німецької окупації – у гімназії, а з другим приходом більшовиків –

у середній школі-десятирічці. Вчилася на відмінно, була дуже працювитою, сумлінною і обов'язковою. У неї був не просто потяг до знань, а необхідність постійно пізнавати світ, його багатство і розмаїтість. Тому тягнулася до тих людей, які знали набагато більше від неї, а коли щось вивчала, то прагнула здобути найбільш вичерпну інформацію про предмет, що на той час її цікавив, опрацювати до кінця, відшліфувати до блиску. Ця риса залишилася в ній на все життя. Товаришки юності Зені Штундер згадували, що вона постійно щось читала. Навіть влітку, коли ходила відпочивати на Бистрицю Солотвинську, брала з собою книжку. Інші дівчата вишивали, в'язали, шили, але Зеню цікавили тільки нові знання.

Зеновія Штундер була художньо обдарованою дівчиною, виявляла малярські та музичні здібності. У гімназії живопис викладав Ярослав Лукавецький, який звернув увагу на талановиту ученицю. Згодом, у 1948 році, він намалював її портрет, який вона зберігала не лише як чудовий твір, але й як дорогоцінну пам'ятку їхнього спілкування. Побачивши, що донька тягнеться до музики, батьки купили фортепіано, і вона почала вчитися приватно в одного з кращих педагогів Станіслава – Стефанії Крижанівської. Коли з приходом радянської влади всі музичні заклади міста були об'єднані в одну музичну школу, Зеня поступила туди відразу до 5-го класу.

У 1940 році було організоване Станіславське музичне училище. Тут Зеновія Штундер навчалася вже після закінчення радянсько-німецької війни, з 1945 по 1948 рік. Її взяли на 2-й курс фортепіанного відділу. Перший рік її педагогом була Стефанія Крижанівська, а на III–IV курсах вона вчилася в класі Галини Диченко. Навчання в училищі допомогло дівчині розширити знання про музику, заклало підвалини її професійності. У закладі в повоєнні роки вирувало музичне життя, відбувалися концерти педагогів і студентів, на які приходило багато слухачів з міста. Згодом Зеновія Костянтинівна зі зворушенням згадувала роки життя в Станіславі, вважала їх одними з найщасливіших у своєму житті.

Зеновія була доброю піаністкою, мала чудову музичну пам'ять, внутрішнє відчуття твору і стилю. Хоч мала від природи вузькі і ніжні руки, недостатньо зручні для піаніста, добре справлялася з програмою, виконувала твори на відповідному рівні – впевнено, легко, технічно. На 4-му курсі їй запропонували поєднати навчання з роботою концертмейстера – після війни бракувало кваліфікованих кадрів. І студентка рік пропрацювала в хоровому та вокальному класах, зокрема, у знайомій галицької співачки Олени Дмитраш.

У 1948 році відбувся перший випуск Станіславського музичного училища. Він складався лише із трьох випускників-піаністів: Зені Штундер, Мирослави Литвинович та Слави Петрівської. У характеристиках, написаних на випускницю директором училища Павлом Шольцом та Галиною Диченко, було вказано, що студентка «протягом усіх років навчання показувала відмінні результати з усіх спеціальних і теоретичних дисциплін» (П. Шольц) та що вона «досить музична, серйозна у своєму ставленні до роботи не лише в фаховій відношенні, а в кожному кроці» (Г. Диченко) (з архівних матеріалів Івано-Франківського фахового музичного коледжу імені Дениса Січинського). На іспиті зі спеціальності З. Штундер виконала Етюд-каприз І. Богрича, прелюдію і фугу Ре мажор із II тому «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха, першу частину Сонати № 17 Л. Бетховена, Фантазію-експромт Ф. Шопена та етюд О. Скрябіна. Отримала оцінку «добре».



Галина Диченко з випускницями свого класу.  
*Сидять (зліва направо):* Зеновія Штундер, Мирослава Литвинович, Слава Петрівська.  
Станіславське музичне училище. 1948 р.

Всі випускниці-піаністки продовжили музичну освіту у вищих музичних закладах. Зеновія Штундер стала студенткою Львівської консерваторії імені Миколи Лисенка. Хотіла навчатися на фортепіанному відділі, однак після прослуховування і співбесіди в консерваторії їй порекомендували поступати на факультет історії та теорії музики. Від того часу Зеновія Костянтинівна спрямувала свої здібності в русло музикознавства.

В консерваторії тоді працювали відомі в Галичині композитори і педагоги: Станіслав Людкевич, Микола Колесса, Роман Сімович, Євген Козак, Анатолій Кос-Анатольський та інші. Найбільше Зеновія захоплювалася лекціями Станіслава Людкевича. Працювала над собою дуже наполегливо, постійно критично оцінювала свою роботу і прагнула до нових вершин, до досконалості. Тож закономірно, що закінчила консерваторію з відзнакою і отримала рекомендацію в аспірантуру.

Роки з 1954 по 1957 Зеновія Штундер навчалася в аспірантурі при Київській консерваторії. Її науковим керівником був спочатку композитор Микола Вілінський – родич Марка Вовчка, а після його смерті – П. Козицький. У Києві Зеновія відновила знайомство із внучками Івана Франка Любою і Зенею, з якими подружилася ще у роки навчання в Станіславівській гімназії, часто їх відвідувала та спілкувалася з їхнім батьком Тарасом Франком. Культурне життя Києва було активним. Дівчина цікавилася різними мистецькими та суспільними подіями, використовувала кожную нагоду, щоб відвідати філармонійні концерти, оперні та драматичні вистави, зокрема захоплювалася китайським театром.

У 1966 році Зеновія Штундер блискуче захистила дисертацію на тему «Народно-ладові основи гармонії Лисенка», обравши одну з мало розроблених тем теоретичного музикознавства. Основою дослідження стала музика до «Кобзаря» композитора. Оponentом захисту був Левко Ревуцький, який дуже приязно віднісся до дисертантки.

У 1958 році Зеновія стала викладачем Львівської консерваторії і водночас асистенткою Станіслава Людкевича. Напевне під впливом видатного композитора вона почала займатися фольклористикою. Взимку 1958 року молода викладачка та колишній учень Філарета Колесси Ярослав Шуст відбули першу фольклорну експедицію у Франкове село Нагуєвичі, а влітку того ж року записували народні пісні та інструментальні мелодії в Космачі, Ставнику і Завоєлах. В наступні роки збирали фольклор на Жаб'євщині (Верховинщині) та Снятинщині. В експедиціях, які відбувалися протягом трьох років поспіль, брали участь і студенти консерваторії.

Важко переоцінити роль, яку відіграв у житті Зеновії Костянтинівни Станіслав Людкевич. Спілкування з ним вона сприймала як великий подарунок долі. Композитор був для неї взірцем людини і митця. Згодом вона присвятила йому своє життя і свій талант історика музики, зробила для нього і для збереження його пам'яті все можливе.

С. Людкевич неодноразово гостював у батьків Зеновії у Станіславі. Залишилося чимало фотографій композитора, зроблених Зеновією Штундер на початку 1960-х років під час їхніх прогулянок у Станіславському міському парку (до слова, фотографування було її хобі).

У 1969 році Станіславу Людкевичу мало виповнитися 90 років. До цієї дати Зеновія Костянтинівна готувала збірку праць композитора, в яку вирішила помістити докторську дисертацію Людкевича. Ця робота, написана митцем німецькою мовою на початку ХХ ст. під керівництвом знаменитого Гвідо Адлера, знаходилася у бібліотеці Віденської консерваторії. Вона так і не була видана свого часу. Зеновії Штундер вдалося отримати копію дисертації, і вона переклала її на українську мову. Збірка праць Людкевича, відредагована і підготована до друку Зеновією Костянтинівною, вийшла в музичному видавництві в Києві в 1973 році, однак через кілька днів після появи в продажу весь наклад був конфіскований через розміщену в збірці статтю «Націоналізм у музиці». Зеновію Штундер звільнили з роботи, і вона залишилася одна зі старими батьками, без засобів до життя. У цей період Станіславу Людкевичу неодноразово приходили з Києва пропозиції, щоб він передав туди свій архів, чого митець робити не бажав. І композитор прийняв шляхетне і, разом з тим, соломонове рішення: він запропонував Зеновії одружитися і все своє майно, дім і архів записав дружині. Композитор отримав таку потрібну в старості опіку від людини, яка була йому безмежно віддана, і навряд чи знайшовся б хтось інший, хто так, як Зеновія Костянтинівна, міг, забувши себе, про нього подбати.

Після смерті Людкевича Зеновія Штундер добилася відкриття в 1995 році Меморіального музею композитора в домі, де він проживав. В ремонт і упорядкування музею вклала всі кошти, які мала. На межі ХХ–ХХІ століть видала двотомник повного зібрання праць, рецензій і виступів Станіслава Людкевича, потім – двотомну монографію про митця і книгу спогадів про нього його сучасників, у 2013

році – твори композитора, які раніше не видавалися в Україні. З великими труднощами добилася встановлення в Ярославі (у Польщі) на будинку, де народився і прожив юні роки Людкевич, меморіальної дошки, яку виготовила власним коштом (правда, нові власники будинку не дозволили розмістити дошку біля основного входу, і її помістили біля дверей до підвалу). Також, у 2010 році разом з українською громадою Ярослава домоглася від мерії міста перейменувати частину вулиці, де знаходиться українська греко-католицька церква та ряд українських установ, іменем Людкевича.

Як музикознавець Зеновія Штундер досліджувала творчість українських композиторів, публікувалася в музикознавчій літературі. Її наукові розвідки відрізняє чіткий, лаконічний стиль, доскіпливість у вивченні фактів, точність, ретельність, вивіреність і конкретність кожного слова. За вагомий внесок у розвиток українського музикознавства була нагороджена премією імені Миколи Лисенка (2010) та Премією Львівського міського голови з відзначення працівників музейних закладів міста.

Відійшла Зеновія Штундер 6 липня 2016 року.

Додамо кілька штрихів до її портрету.

Мала тонкий естетичний смак, відчуття гармонії і краси навколишнього світу.

Була акуратна до педантичності. Все мало бути на своєму місці: у науковій діяльності, у зовнішності, у праці, у господарстві. Більше 30 років вела щоденник, в який ретельно записувала цікаві факти з української історії і культури, свої розмови і зустрічі з видатними людьми, зокрема зі Станіславом Людкевичем.

Завжди була чесною і безкомпромісною, принциповою, не терпіла лицемірства. Коли бачила, що людина в розмові лукавить, була з нею непривітною і різкою.

Мала складний характер, важко сходилася з людьми. До кого не відчула симпатії з першого спілкування, до себе більше не підпускала і думки своєї не змінювала ніколи, але до кого мала довіру і приязнь, тому відкривала своє серце і намагалась не робити ніякої прикrostі.

Любила тварин, постійно підгодовувала бездомних котів, голубів. Кохалася у квітах.

Одиначка в сім'ї (молодший братик помер у ранньому віці), була дуже люблена і пешена батьками, але виросла позбавлена егоїзму. Дбайлива донька, стала єдиною опорою для батьків у старості, та коли дійшла поважного віку, гостро відчула на собі становище багатьох одиноких людей – самотність. Це відчуття пронизує цілу низку листів Зеновії Штундер до її станіславівської товаришки юності Мирослави Литвинович-Радловської, якій вона писала: «Живу в повній самотності і тиші, і тільки праця підтримує мене при житті» (лист від 12.05.2004 р.). З іншого боку, мало від кого хотіла прийняти допомогу, свідомо майже відмежувалась від навколишнього світу, закрившись у собі.

Визначила основне завдання свого життя: зберегти довірений їй Станіславом Людкевичем його безцінний архів, видати його праці, твори, написати про нього монографію. Поспішала, щоби встигнути це зробити. І – встигла.

**Мирослава Литвинович-Радловська**  
(біографічна довідка)

Мирослава Радловська народилася 9 листопада 1925 року в Коломиї в сім'ї правника Михайла Литвиновича (родом зі Львова) та Стефанії з відомої священничої родини Стефановичів (Кути). 1927 року родина переїхала до Станіславова (Івано-Франківська), де з 1937 року Мирослава навчалася в «Рідній школі» ім. М. Шашкевича. Вчилася грі на фортепіано у Станіславівській філії Львівського музичного інституту ім. Миколи Лисенка (клас Т. Лепкої, потім Р. Сімовича), за першого приходу більшовиків – у дитячій музичній школі (клас С. Крижанівської). В 1944 році закінчила середню школу, в 1946 році – Станіславський учительський інститут (мовно-літературний факультет).

У 1945–1948 рр. – студентка фортепіанного відділу Станіславського музичного училища (сьогодні – Івано-Франківський фаховий музичний коледж імені Дениса Січинського; клас Г. Диченко). До 1953 року викладала фортепіано в ДМШ та в музичному училищі Станіслава. У 1953–1958 рр. навчалася у Львівській консерваторії ім. М. Лисенка (клас Л. Уманської), водночас працювала концертмейстером у Львівському музично-педагогічному училищі, а з 1958 р. – викладачем фортепіано в цьому закладі. З 1964 року проживала в Івано-Франківську, працювала в музичному училищі. 1 червня 1981 року вийшла на пенсію.

Померла 14 вересня 2018 року.

Була ерудованою людиною в різних питаннях літератури та мистецтва. Цікавилася суспільно-політичним життям.

Скромна, толерантна, виrozumіла, доброзичлива. Класична представниця галицької інтелігенції.

**Листи Зеновії Штундер**  
до Мирослави Литвинович-Радловської

Мирослава Литвинович-Радловська і Зеня Штундер познайомилися в 1939 році, коли навчалися в музичній школі. Спочатку бачилися на музично-теоретичних предметах, згодом заприятювалися. Виявилося, що й мешкають недалеко одна від одної – по обидва боки міського парку. Дівчата бували одна в одній вдома, разом готувалися до музичних предметів, іспитів. Після II Світової війни поступили до Станіславського музичного училища. Закінчивши навчання, Зеня поїхала до Львова, Мирослава влаштувалася в Станіславі на роботу. Згодом і вона закінчила консерваторію. Товаришки постійно листувалися, однак значна частина листів 1950–60-х років згоріла під час пожежі в батьківському домі М. Радловської. У 1970-і – першій половині 1990-х років надсилали одна одній листівки з привітаннями і короткою інформацією про події у своєму житті. З початком 2000-х років листування відновилося в колишній формі. З 2009 року Зеновії Костянтинівні було все важче писати через хворобу очей, яка почала стрімко прогресувати в останні два-три роки її життя. Останній її лист, як зазначила М. Радловська, прийшов навесні 2016 року (лист без дати).

Зеновія Костянтинівна писала товарищці переважно про події в культурному житті Львова, ділилася своїми враженнями від концертів та інших заходів, інформувала про відкриття музею С. Людкевича та роботу над своїми виданнями, йому присвяченими. Не оминала й побутових та родинних питань, хоча про себе писала скуппо.

М. Радловська часом перечитувала листи від приятельки. Оскільки зберігала не всі конверти від них, вклала перечитані до інших листів, які були написані раніше, пізніше чи в один рік із ними. Почавши упорядковувати листи від З. Штундер, Мирослава Михайлівна спочатку з другого боку конвертів зазначала, які саме в них є листи, а потім вирішила поскладати їх по роках, не беручи до уваги свої перші записи. Так що часто опис листів з другого боку конверта не співпадає з тими датами, які містяться в самих листах. Частина конвертів, списаних переліком листів, залишилися порожніми. У деяких конвертах знаходяться тільки листівки. Декілька листів і листівок не мають дати, поставленої адресантом; у деяких дату поставила сама М. Радловська.

Велику частину кореспонденції від З. Штундер Мирослава Михайлівна склала в окрему коробку, до якої додала записку: «Листи від Зені Штундер-Людкевич (не всі)». Саме з цими листами нам дозволила ознайомитися родина М. Радловської, яка збирається передати їх до фондів Музично-меморіального музею Соломії Крушельницької у Львові. Можливо, впорядковуючи родинний архів (ця праця наразі триває), нащадки Мирослави Михайлівни знайдуть і інші листи від З. Штундер.

З дозволу родини вперше публікуємо вибрані листи Зеновії Костянтинівни. Редакторські втручання незначні (знаки пунктуації, сучасний правопис малих і великих літер, правопис прислівників, прийменників тощо). Квадратні дужки з трикрапкою позначають випущений у публікації фрагмент листа. Квадратні дужки з текстом містять, переважно, доповнення скорочень, вжитих адресантом. Особливості тексту збережені.

## № 1

Львів, 8.IX.1948 р.

Дорога Славцю!

Передовсім вибач за перший лист. Я тоді дуже спішилася, тому він був жахливий. Тепер маю трохи часу, бо, як то звичайно буває на початку року, всі «розгойдуються» (але професори не звертають на то уваги і викладають). Ми мали вже народну творчість, яку викладає проф[есор] Людкевич. Досить трудний предмет акустики. Загальну історію музики почали від самого сотворення світу (точно: від 4 тисячоліття до н. е.) т[о] зн[ачить] 40 віків, які взяли ми за одну лекцію! Вчимося з підручників Ліванової і Грубера, але того другого ніде немає. На сольфеджі писали 2-голосові диктанти, наразі легкі, читаємо голосом з нот. Крім того професор грає на фортепіані акорди, а ми вгадуєм, н[а] пр[иклад]: тризвук, пізніше обороти 6 і 6/4, також D<sub>7</sub>, обороти D<sub>7</sub> акорду. Або каже від даного звука утворити 6 або 6/4 акорд зі збільшеною квартою (н[а] пр[иклад] в тон[альності] G dur вдарить тон «h» і каже голосом заспівати 6/4 акорд вдолину зі збільшеною квартою: des, g, h). Це досить трудно. Пізніше від «h» побудувати 6/4 вгору. Ще маємо «Основи» і хор.

Рос[ійську] мову викладає доцент, кандидат філологічних наук, не знаю, як називається. Нам представився як кандидат, чого я ніколи не сподівалася по нім.

В неділю була на опері «Русалка» Даргомижського. Як приїду, буду розказувати. Найкращі були декорації і освітлення. За кожним разом, як підносилася картина, всі шалено били браво, а я потім була страшно змучена і пальцями не могла рушати. Ця опера триває 4 години!

Добре було би, якби Ти могла на 2–3 дні звільнитися і приїхати. Тепер якраз починається сезон, будуть грати всі опери.

Я перенеслася на інше мешкання. Маю гарне п'яніно, і дуже гарний вид з балкону на сади, а далі Стрийський парк.

Багато грошей видала на всякі книжки, яких у Львові сила-силенна.

Дуже багато склепів з нотами, а тих книжок, що були нам потрібні з істор[ії] рос[ійської] музики, без ліку.

Тужу за Станиславом. Хотіла би побачити Вас всіх. В училищі було однак приємно. В консерваторії наразі товаришки не маю. Товаришую зі всіма однако. Мушу сказати, що це самі східняки і досить пересічні, от такі зовсім звичайні. Ходить зі мною Тіпакова, ще найбільше мені подобалася.

Приїду до Станислава на Жовтневу Рев[олюцію]. Дуже Тебе прошу, напиши мені багато про школу, про Галину Михайлівну<sup>1</sup>, що вона робить, чи Ти працюєш і як то виглядає, обов'язково вчися, щоби здати на другий рік. Опиши мені початок року в нашій училищі, що проф[есор] Мелех<sup>2</sup> робить, які зайшли зміни, які є нові учні і багато про старих знайомих [...]. Чи Галина Михайлівна має нових учнів? Пиши про все.

Я наразі кінчу; як приїду, то буду детально про все розказувати.

Здоровлю Тебе і цілую.

Зеня.

Цілування ручок Мамі і поздоровлення Сестрам.

Поздоров від мене ціле Училище.

P.S. Чи писала С. Петрівська<sup>3</sup>?

## № 2

2.III.1950 р. Львів.

Дорога Славцю!

Врешті дістанеш лист, в якому не почувеш ні слова про те, що маю мало часу, а багато роботи, що нема коли писати. В цій семестрі я ще нічого не зробила і навіть не починала робити. Жалую, що так скоро поїхала, бо могла ще за 2 тижні сидіти в Станиславіві. За той час я зробила одне добре діло (а властиво два): 1. побачила оп[еру] «Іван Сусанін» і почула Емілія Гілельса. Був у нас Глієр, але я, на жаль, не могла піти.

<sup>1</sup> Галина Михайлівна Диченко – викладач по спеціальності З. Штундер в Станіславському музичному училищі.

<sup>2</sup> Володимир Іванович Мелех – викладач музично-теоретичних дисциплін в Станіславському музичному училищі.

<sup>3</sup> Мирослава Петрівська – одна за перших випускниць фортепіанного відділу Станіславського музичного училища, поряд з М. Литвинович та З. Штундер (клас Г. Диченко).



Тільки не думай, що наші професори раптом зробилися такі добрі і нічого нам не задають. Наше «безробіття» (яке буде тривати до 18.III.1950 р.) завдячуємо тій обставині, що в Москві відбувається теоретична конференція і теоретики (дир[ектор] Павлюченко, Волкова і Теплицький) поїхали конферувати. Довший час не мали ми аналізу, нар[одно]ї творчості і інструмент[овки], бо не було проф[есорів] Людкевича, Солтиса і Сімовича.

Науку будемо мати до 1.V., бо в цьому році д[уже] багато випускників і професори будуть заняті випуском.

З цього бачиш, як нам тут радісно стало жити, як щасливо і дешево (після обниження цін). Дуже було би добре, якби Ти приїхала. Рік скоро минає, а Ти ще не взяла програми. Якби Ти здала в червні, то цілі канікули були б вільні. Могла б Ти ще так зробити і поїхати на канікули до Львова і брати лекції у котрогось з професорів. Цілий день могла би грати в консерваторії.

В школі не перепрацьовуйся, немає сенсу.

В цій хвилині я згадала, що забула віддати Тобі книжки. Може, тато віднесе, а я зараз буду писати новий лист до хати, то пригадаю, бо я тата просила, щоби відніс.

Нині більше не буду писати, але постараюся частіше відзиватись. Новини у нас щоденно інші. Сьогодні, правда, нічого такого не сталося, тільки Міша Воль вставив собі зуби і ніяк не може до них привикнути, а ми до нього. Уст майже не відкриває, на жадні питання не відповідає, зробився мовчазливий, з чим йому так само не до лиця, як з новими зубами.

Славцю, як котра з Твоїх учениць не прийде на лекцію, то напиши мені кілька слів. (Розуміється, не в дослівному значенні, це я тільки так зі скромності).

Здоровлю – Зеня.

### № 3

19.XI.[19]50 [р.]

Дорога Славцю!

Я повинна би «звинятися» перед Тобою, що не пишу вже, напевно, місяць. Думаю однак, що вибачиш мені, коли візьмеш під увагу, що я: 1) мала приїхати (але мене не пустили) і все Тобі розказати, друге: що я була хвора, лежала в ліжку і мала температуру, отже не могла писати; третє: в нас в каменіці вкрали «счетчики», не було електрики і я *volens nolens*<sup>4</sup> мусіла ходити на концерти; четверте: що в мене вкінці зібралася маса роботи. Помимо того (а може саме тому!), що маю багато роботи, пішла я вчора на концерт Глієра. Він диригував своїми найновішими творами, які ще навіть не видані: увертюра «Шах-Сенем», сюїта із оп[ери] «Овечий источник» (прекрасний твір!), Концерт для голосу з оркестром (виконувала Єлисавета Чавдар – лавреат Міжнародного фестивалю молоді в Будапешті) і Концертний вальс. Я захоплювалася музикою і подивляля Глієра. В 76 літ диригувати на репетиції від 11–2-ої і на концерті від 8<sup>30</sup> до 11 год. Я була на репетиціях. Він д[уже] симпатичний, з оркестрантами жартує, голосу не підносить! Кос-Анатольський на концерті привітав його від Спільки композиторів м. Львова. Варто було побачити

<sup>4</sup> «хочеш – не хочеш».

його патетичний жест, коли він показав на кіш цвітів і драматично крикнув (дослівно!): «Прийміть цю скромну китицю!»

В нас багато нового в консерваторії. Найбільшою новиною є знесення посади декана, якщо факультет має менше, чим 200 студентів. Не знаю, що ми зробим без нашого проф[есора] Гриневицького.

Ага! Слава, мусиш 24.XI. приїхати, бо приїздить Ріхтер і 25-ого буде концерт. Буде, напевно, кілька днів, але Ти краще приїдь скоріше.

Решту оповім Тобі, як приїдеш, щоби Тебе більше зацікавити.

Цілую. Зеня.

Передай уціловання ручок Мамусі і поздоровлення Сестрам.

#### № 4

Львів, 7.IV. [19]52 [р.]

Дорога Славцю!

Властиво нічого нема нового, але я все-таки пишу. Зовсім не думаю фантазувати, щоби було цікавіше. Про ювілей вже Тобі, напевно, Люба написала. Якщо ні, то я Тобі дещо скажу: приїхали з Києва М. Рильський, О. М. Лисенко з донькою Радою Л[исенко]. Це заслуга Влодка, бо спеціально їздив за ними до Києва і, як сам каже, притягнув за фрак. Рильський і О. Лисенко виступали зі споминами про М. В. Лисенка. Рильський говорив більше про збирання народних пісень і працю Л[исенка] в муз[ично]-драм[атичній] школі, Лисенко О. – про відношення Л[исенка] до молоді. Два дні тривала теорет[ична] конференція, посвячена Л[исенку], потім був концерт його камерної творчості і конкурс творів львівських вузів. На тім конкурсі були знакомі, але я не бачила, бо сиділа (а властиво стояла) на долині. Люба мені казала, що бачила і говорила. В конкурсі брало участь сім вузів, крім співаків прийшли і слухачі, і клякери. Що в консерваторії діялося – не можеш собі уявити. Збили шкляні двері, ті, що ведуть до фойє, а доц[енту] Котляревському мало руки не поломали. Результат такий: перше місце – Політехніка, 2 – сіль[сько]-госп[одарський], 3 – медицина, 4 – університет. Консерваторія співала теж, але поза конкурсом. Урядили і виставку, з якої мені найбільше подобалася знімка Рильського, десь так в семиліт[ньому] віці: у вишиваній сорочці, босий, штанята підкочені до колін; стоїть з татом (типовим полтавським дядьком). Така мила дитина, що не можна було надивитися.

Сьогодні і завтра у нас конкурс п'яністів на краще виконання творів Бетовена. Жодні слави не приїздять, дали собі і нам наразі спокій.

В середу я буду брати участь в конкурсі на читання з листа. Мало хто вибирається (це тільки для теоретиків). Якщо, крім мене, ніхто не з'явиться, то дістану перше місце.

Кінчу вже, бо решта нецікава. Пиши, що у Тебе нового, як чуєшся тепер з наступаючою весною. Там тепер напевно гарно, тепло.

Коли приїдеш знов до Львова? Найкраще все тепер приготов, а як приїде Ріхтер, то я пішлю Тобі телеграму, щоби Ти їхала здавати.

Цілую Тебе – Зеня.

Мамі і Сестрам передай поздоровлення від мене.

## № 5

21.XII.[19]52 [р.]

Дорога Славцю!

Напиши мені точно, які конспекти Тобі потрібні, бо я вже не пам'ятаю. Чи ти пригадуєш собі, що Ти зробила з тими книжками, які ми взяли з бібліотеки перед іспитом з рос[ійської] історії музики: чи Ти віддала по іспиті до бібліотеки, чи вони є у Твоєї Теті? З мого абонементу вони не вичеркнені. Якщо можеш, то напиши мені про те до І.І.

Я накупила для Тебе знімок Ріхтера. Якщо Твій запал вже пройшов, то я буду бідна. Але деякі є такі гарні, то хіба не відмовишся. Маю Тобі багато розказувати, але то вже вдома.

Цілую Тебе. Зеня.

Поздоровлення Мамі і Сестрам.

[Поштова картка]

## № 6

5.12.[19]54 [р.]

Дорога Славо!

Пишу Тобі другий лист. Перший написала того самого дня, як дістала від Тебе листа. Під час написання перевернулася чорнильниця, і я не могла докінчити; цілий вечір збирала з обруса (добре, що він темний і різнокольоровий) чорнило, мочила в молоці, прала в воді і т. д. Пізніше обставини так поскладалися. Але що тут говорити. На жаль, у мене все так складається. Передучора т[обто] 3.12.54. я здавала канд[идатський] іспит зі спеціальності. Всі дівчата, як про те довідалися, підняли гвалт і крик, що це абсолютно заскоро, що неможливе, щоби я могла за такий час підготувитися, радили мені подумати ще і відпочити. З тої причини я тиждень до іспиту мала вже зіпсутий настрій і вже уявляла собі, яка то буде, як хлопці говорять, «лажа ріў тоссо», хоч мій керівник вважав, що зовсім приготовлена і прочитала 3 рази більше, як в плані. Одним з подвигів було те, що я перечитала (хоч і не дуже докладно) Танєєва «Подвижной контрапункт», якого ніхто ніколи не читає.

Комісія була дуже авторитетна, я здавала на кафедрі композиції. Уяви собі: Штогаренко, Ревуцький, Вілінський. Іспит пройшов в дружній і теплій обстановці. Штогаренко навіть розказав анекдот про капрони. Було насправду весело, я дістала п'ятку. Це передостання в моїм житті. Взимі здам ще марксизм і це вже буде остання. Трохи сумно, але нічого не пораджу. Все має свій кінець.

Всі мене поздоровляли, з наших ще ніхто не здавав, отже, всі були цікаві. Тепер мушу надробити пропущені сеанси в кіно. В філармонії я нічого не пропустила, недивлячись на іспит. Були китайці. Вражіння колосальне, не так подобалась музика, як балет і різні акробатичні фокуси. Ставили китайську класичну оперу. Трудно описати, яких чудес доказували. Опера тривала 12 хв., співу жодного, час від часу хтось викрикнув (дієві особи: цар мавп, черепаха, рак, морські Чуда). Головне в ній – акробатика. Якщо Ти ніколи не бачила китайців на сцені, то не зможеш уявити собі, що вони потраплять. Одяги незвичайно багаті і кольорові. Ми цілий вечір тільки ахали з дива. Китайці з'явилися до Києва «невеликим» колективом – 270 чоловік.

Перед ними були греки. Нічого цікавого, крім їх народних пісень і творів їх композиторів, які нас зацікавили як музикознавців. Нар[одні] пісні гарні.

Останньо були німці, дали три концерти: кларнетист з Берлін[ського] радіо, співачка з дрезден[ської] опери і квартет струн[ний] з берлін[ської] опери. Найкращий був квартет, по-нім[ецьки] здисциплінований, грали як один. Співачка приїхала з цікавою програмою (Вагнер, Р. Штраус, Шуман, Вебер, Моцарт і др[угі], найбільше Вагнера і Штрауса), але у нас, видно, сказали їй змінити, бо Вагнера була тільки арія Ельзи з «Лоенгр[іна]». Штрауса не було, а були всякі загальновідомі пісні, до того, погано співані.

Ставили у нас «Пер-Гінта», у вас, як знаю, теж. Концерти у нас цікаві. Виконують Франка, Малера, завтра 10 симфонія Шостаковича. Часто тепер диригує Рахлін, отже, знаєш, яку натхненну музику чуємо. Скоро має приїхати Ернесакс зі своїм хором з Естонії. В цих днях Данькевич буде диригувати своїм авторським концертом. Сьогодні іду слухати хор Верьовки.

До нас має приїхати, а може, вже і приїхав, проф[есор] Сімович. Зібрали комісію зі всіх укр[аїнських] консерв[аторій] і будуть робити удосконалення в програмі навчання в консерв[аторії].

Пригадай мені на вакаціях, щоби я розказала про інтонометр. Недавно в консерв[аторію] приходив один акустик з академії, який винайшов цей прилад (хоч кажуть, що не він перший його винайшов), перевірявав слух. Мене також притягнули для тих експериментів.

Дуже дякую за пісню, але я не розумію слів: «Машерують за-там-бором». Чи там має бути: «там за бором», або «за тим бором»? Напиши мені. Цікаво з якого часу походить ця пісня, чи не з австрійського? 2-е: в якому місці вступає 1-ший голос, бо в мене не виходить контрапункт. Я вже його пересувала взад і вперед, найліпше так:

А я сто - ю тай див - лю - ся, тай  
ма - ше - ру - ють до бро

Як Ви тоді співали, чи це правильно?

Слава, напиши мені скоро. Тільки Твій добрий приклад може мене зміцнити, і я другий раз відпишу з місяця.

Що у Львові? Знаєш, я по дорозі до Стан[иславова] вступлю до Львова на 1–2, може, 3 дні, маю полагодити деякі справи. Може, будемо разом їхати до Стан[иславова]. Але це ще далеко. Кого Ти там бачиш, що хто робить, пиши про всіх.

М. Пшеничка буде 28 грудня захищати десерт[ацію] про Людкевича, піду послухати і Тобі доложу, як було і що.

Будь здорова, цілую Тебе –

Зеня.

## № 7

18.II.[19]57 [р.]

Слава!

Маю стільки клопотів, що не було моменту, щоб відписати. По-перше не хотіли дати направлення у Львів, але вже виясняється, в цих днях приїду (в цьому тижні). Розкажу Тобі новочасну епопею, яка є гідною пера Гомера. Не гнівайся і перепроси тих господарів, що на вступі так кручу, але мною тут ще більше крутять.

Мешкання мене цікавить такого роду, як в Тебе, і не дороге, бо я поки що не дуже заможна. (Щодо того, що я не писала, то маю причини, а листа від Тебе не дістала, це подібне на «quasi una fantasia»).

Будь здорова.

Цілую – Зеня.

[Поштова картка]

## № 8

30.XII. [19]81 [р.]

Дорога Славцю!

Сердечно вітаю Тебе і Твоїх Рідних з Новим роком і святами, і бажаю здоров'я і всього найкращого.

Я дуже давно вже писала до Тебе, мабуть, рік тому, бо постійно так занята, що й не оглянулася, як рік минув. Весною і літом мала в домі ремонт, а тепер – робота, черги і всяка інша проза. Мама нікуди не ходить, весь час в хаті, лише літом ще біля хати займається городом і квітами.

Як Ти тепер живеш, як почуває себе Мама, Сестри і діти? Чи малі добре вчаться?

Я в Івано-Франківську вже тепер не буваю, хіба часом, і то рідко, на вокзалі, коли їду до тітки і пересідаю на автобус. Але хотіла би ще колись зупинитися на пару годин і оглянути, як тепер виглядає. Два рази відвідувала п[ані] Цибрівську<sup>5</sup>, мала до неї справу. Вони живуть близько вокзалу, то можна вступити і їхати далі. Якщо будеш колись у Львові, то зайди до нас, але перед тим напиши або подзвони, щоб я була в хаті.

Цілую Тебе.

Зеня.

Мамі і Сестрам передай уклони, а дітей поздорови від мене.

[Листівка]

## № 9

24.4.[19]87 [р.]

Дорога Славцю!

Дякую Тобі за пам'ять, за святочні побажання та іменинові чи то «ювілейні». Ця дата мене тільки засмучує. Так мало я досі зробила, а залишилося всього яких 20 років, якщо все добре піде, як будуть сили і здоров'я для продуктивної праці.

---

<sup>5</sup> Наталія Миколаївна Цибрівська (1896–1986) – піаністка, викладачка Івано-Франківського музичного училища ім. Дениса Січинського.

Занадто багато сил і часу розтратила на роботу, яку в інших умовах міг би зробити хтось інший. Нашому Є. Козакові того самого дня виповнилося 80. Вчора, 23.4. – відбувся у філармонії концерт «Трембіти» з його хорових творів; дуже приємний був вечір, партер і балкон битком набиті, але сам він тепер у лікарні, здається, лікує катаракти (чи оперує?). Вже рік або й більше не встає з ліжка після перелому ноги. Отак можна зустрічати своє 80-ліття!

24. січня був камерний концерт з творів Людкевича в Музеї українського мистецтва. Після закінчення підійшла до мене з червоними гвоздиками жінка і сказала, що вони від Івано-Франківська. Була це Оксана Кочержук, з якою ми вчилися понад 40 років тому в школі або в гімназії. Вона була на 2–3 роки молодша. Тепер живе у Львові. Дуже жалує, що забула її запросити до себе, а не знаю, де живе і як тепер називається. Шкода, що не пишеш, що у Тебе.

Здоровлю і цілую Тебе. Зеня  
Поздоровлення Твоїм Рідним.

[Листівка]

#### № 10

22.XI.[19]87 [р.]

Дорога Славцю!

Дякую Тобі за пам'ять і поздоровлення, шкода тільки, що, своїм звичаєм, нічого не пишеш, що у Тебе і знайомих. Я тільки-но повернулася з Польщі, була в Перемишлі і Ярославі від 1 листопада – півтора тижня. Цього мало, щоб переглянути ґрунтовно архіви, але довше затриматися не могла. Дещо все-таки знайшла і вияснила, а могил батьків Людкевича (гробниці) нема, бо наші цвинтарі там ліквідовані. Назагал, я задоволена, що врешті там була, привезла пару книжок і найцінніше – сильні враження, хоч далеко не всі позитивні. Була в селі Млини на могилі М. Вербицького.

Я віддаю половину будинку (поверх) на Музей, а з Мамою будемо у двох кімнатах внизу. У зв'язку з тим буду тепер випродувати свої речі, бо частину речей Людкевича візьму до себе (архів, одяг і т.д.). Час покаже, чи я добре поступаю.

Здоровлю Тебе і Твоїх Рідних.

Зеня.

[Листівка]

#### № 11

(без дати)<sup>6</sup>

Дорога Славцю!

Передусім дякую Тобі за пам'ять і добрі побажання в листопаді, коли я сама вже про такі дати забуваю. Від самого літа була занята передачею половини будинку державі, потім почала сама інвентаризувати все, починаючи з нотної і книжкової бібліотеки, а це значить записати в інвентар[ній] книзі, на інвентар[ній] картці і в акті передачі, подати розміри (до мм), стан речі і т.д. На це мені дають ще й наступний рік, бо робота велика. Недавно проводили на поверсі сигналізацію, а перед тим два столяри підтісували, де треба, вікна і двері – це теж забрало два тижні;

<sup>6</sup> Припускаємо, що це кінець 1995 року.

залишили все перевернене вверх дном, а я маю наводити лад. І т.д., не варто всього і всіх клопотів описувати.

Що доброго у Тебе? Казали мені, що відбувся з'їзд станиславівської гімназії, чи Ти була на ньому? Подумати тільки, що це минуло 50 років, коли ми вчилися в гімназії, що часи були страшні, тільки то ми були молоді, сповнені надій і великих планів на майбутнє, а тепер маємо те майбутнє і ще мусимо бути вдячні долі, що дожили до незалежності.

[...] Бажаю Тобі, щоб Новий рік був для Тебе і Твоїх Рідних добрий, спокійний, щоб усі були здорові і щасливі.

Цілую Тебе

Зеня

Веселих Свят!

[Листівка]

## № 12

21.П.[19]99 [р.]

Дорога Славцю!

Твій лист я дістала, але приїхати ніяк не могла; треба би просити, щоб хтось прийшов ночувати, включати і виключати сигналізацію. В п'ятниці і суботи в другій половині дня приходять з музею Крушельницької чергова і сидить, але відвідувачів майже нема. По-перше, у нас великі сніги, епідемія грипу, за вхід треба платити, і взагалі – людям не до музеїв. А я і без того маю багато роботи. На другий день після концерту в Івано-Франківську подзвонила мені Леся Турянська<sup>7</sup> і сказала, що все пройшло якнайкраще. У нас 26 січня відбулися в музеї Крушельницької наукові читання (конференція), було яких 6 доповідей і одна лікарка-поетеса читала цикл віршів, присвячених Людкевичу. З Києва була М. Загайкевич, яка ще в 50-х роках писала дисертацію про нього, а тепер трохи ніби виправдувалася, що тоді можна було писати тільки півправду і т.п. Я говорила про участь Людкевича в студентському товаристві «Академічна громада». 8 лютого можна було почути по львів[ському] телебаченню «Кавказ», а 12-го у філармонії і симф[онічну] картину «Веснянки», фортеп[іанний] концерт (грала Рапіта), а на додаток – «Листок з альбому». Публіки було пів салі, або й менше. Цього року має відбутися вже п'ятий раз Міжнародний конкурс імені Людкевича, хочуть провести у Львові.

В Київ не їздила й це й не потрібне, влада київська не дає ні копійки на видання, ні на поїздки. Що вдасться полагодити тут – покаже час. Сама знаєш, які часи. Минулої неділі приймала гостей – 5 осіб, чотири години оглядали все, що тут можна оглядати. Була Б. Фільц – учениця Людкевича з Києва, Люба Мелех, Оксана Паламарчук – музикознавець і ще двое. Їм було цікаво. Цього тижня буде група студентів з консерваторії. А я далі шукаю гроші на видання. Оце весь «звіт», хоч неповний. Як буду мати якісь приємні новини, то напишу.

Цілую Тебе.

Зеня.

[Листівка]

<sup>7</sup> Олександра Мар'янівна Турянська (1940–2018) – викладачка Івано-Франківського музичного училища (тепер – фахового музичного коледжу) імені Дениса Січинського, етномузиколог.

## № 13

29.XII.2000 [р.]

Дорога Славцю!

Пишу Тобі з запізненням, але ще в цьому році. Передусім дякую Тобі за пам'ять, хоч сама я ніколи не спроможуся написати до Тебе в жовтні, але для мене те, що хтось пам'ятає, має дуже велике значення, підтримує на душі.

Я вічно спішу, бо переді мною та велика робота. Саме рік минає, як видала два томи праць Людкевича, а розпродати їх дуже тяжко. Хто може видати сорок гривень? Добродій, який фінансував видання, пише, що в Америці, де книжки значно дорожчі, такі два томи коштують 60 доларів, а тут за 40 гр[ивень] не можна продати. Хто захоче фінансувати два томи життєпису, над яким я працюю?

В серпні, на Спаса, була в Перемишлі і Ярославі, там дуже урочисто відзначали двотисячоліття християнства, з'їхалися з цілого світу найвищі представники україн[ського] духовенства. Головне свято відбулося в Ярославі. Я поїхала з хором Львівського музичного училища ім. Людкевича, який прекрасно співав Службу Божу, а перед тим, 18-го серпня, вечірню в Ярославі. Для Людкевича не вдалося в ці дні нічого полагодити. Від ярославського «Об'єднання українців у Польщі» дістала заяву, що вони музеєм Людкевича займатися не будуть. Тільки що відвідала мене знайома мені пані з Ярослава. Приїде їх тут ціла група у червні, під час візиту Папи у Львові, щоб і Папу побачити, і оглянути дім Людкевича, побувати на його могилі і в училищі його імені.

[...] Працюю далі над життєписом, перший том закінчу 1939 роком.

В музеї С. Крушельницької зацікавилися п[ані] Дмитраш<sup>8</sup> як співачкою, збирають спогади і матеріали, я дала їм адресу Дарки Паладійчук-Ієвенко, не знаю, чи вона далі мешкає на вул. Набережній. Може, Ти або Люба Пітушевська хотіли би написати про неї, матеріал буде зберігатися в цьому музеї. Тут збирають все про М. Менцинського й ін[ших] співаків.

Пиши, що у Тебе, в Івано-Франківську. Мене літом запрошували виступити в Івано-Франків[ському] університеті, запрошували на презентацію двотомника в Києві, але не можу ніде їхати, бо мушу пильнувати хату. Презентація відбудеться в Музеї Крушельницької 24 січня.

Бажаю Тобі в Новому році всякого добра, щастя і здоров'я, приїдь весною до Львова.

Веселих Свят! Цілую Тебе.

Зеня.

## № 14

4.II.2002 [р.]

Дорога Славцю!

Сердечно дякую Тобі за пам'ять і добрі побажання. Бажаю Тобі приємно провести святкові дні, нових сил і здоров'я. Було би добре, якби могла приїхати до Львова, є про що поговорити. Я продовжую працювати над монографією, тепер аналізую

---

<sup>8</sup> Олена Антонівна Дмитраш (1902–1952) – співачка; викладач вокалу в Станіславському музичному училищі.



твори, планує до кінця року закінчити, а в наступному передрукувати на машинці і віддати до комп'ютерного набору. Розуміється, слідкую за всіма подіями, що у нас відбуваються. Відвідала про[фесора] М. Колессу, по святах знову зайду переглянути деякі документи.

Маю також досить роботи в хаті і на городі.

У газеті «Наше слово» за 17.ІІІ. (виходить у Варшаві) є невелика стаття, як в Ярославі відзначали день народження Людкевича, а точніше, як поляки не допустили до відзначення. Ксерокопії статті пішли в Міністерство закордонних справ і Мін[істерство] культури. У нас в кінці травня будуть поляки відкривати «Orlat» на Личакові.

Здоровлю Тебе і цілую. Зеня.

[Листівка]

### № 15

23.IV.2003 р.

Дорога Славцю!

Перш за все, дякую Тобі за пам'ять і добрі побажання. Бажаю і Тобі та Твоїм Рідним з нагоди Великодніх свят всякого добра, а передусім здоров'я, приємно провести ті дні.

А я живу своєю працею. Готую до друку перший том життєпису, а точніше, монографії про життя і творчість Людкевича. Передруковую ще раз на друкарській машинці, передаю частинами в музей С. Крушельницької, там мають комп'ютер і набирають верстку. Завтра, значить, у четвер, мають прийти до мене представники обласної чи міської ради, які спеціально займаються музеями, оглянути дім, бо на другий рік будемо відзначати 125-ліття від народження Людкевича. Оперний театр з консерваторською оперною студією нібито готують постановку опери «Довбуш». Я давно передала їм ксерокопії партитури опери. А цього року в травні у Львові будуть відзначати міжнародне Шевченкове свято, будуть виконувати в тих днях «Кавказ» Людкевича, і, може, хтось з гостей відвідає дім композитора – найкращого музичного інтерпретатора Шевченка. Мушу бути до того приготовлена.

З виданням будуть мені трохи сприяти. Я весь час призибувала трохи гроші, продавала свої книжки; двотомник праць Людкевича не так легко продати, бо коштує 40 гривень, хоч взагалі це дуже дешево, як на таке прекрасне видання.

Пополудні мушу зайнятися городом, я дуже хотіла би, щоб гора і навколо хати був барвінок, але знаходяться аматори, бачу, що зривають, і не знаю, як з ними боротися.

[...] На цьому кінчу. Бажаю Тобі всього найкращого.

Цілую Тебе. Зеня.

### № 16

7.IV.2004 р.

Дорога Славцю!

З нагоди свят[а] Воскресення Христового бажаю Тобі і Твоїм Рідним добра, щастя і здоров'я. У мене цей ювілейний рік насичений працею над книжкою про життя і творчість Людкевича і численними справами.

23 січня у філармонії виконували «Кавказ» і то дуже добре, 24-го на головній пошті було «погашення» (це доручили мені) конверта і марки, виданих до 125-ліття Людкевича (наступним разом пішлю Тобі). Потім був вечір спогадів про нього, наукова конференція, я говорила про життя його в роки першої світової війни, перебування в полоні і т. д. Був цікавий концерт співачки і землячки Людкевича Наталі Якимець в музичному училищі ім. Людкевича, яка виконала 26 солоспівів і обробок народних пісень Людкевича. Ще цього року хочу видати перший том монографії, а тут продовжують ремонти, на балконах дали нові двері.

Як Ти чуєшся, чи ходиш, хто є весь час з Тобою? Напиши, як можеш, про себе і що нового в Ів[ано]-Франківську.

Сердечно Тебе здоровлю і цілую.

Зеня.

[Листівка]

### № 17

14. XI.2004 р.

Дорога Славцю!

Дякую Тобі за лист, безмежно вдячна за пам'ять і побажання. Я Тебе часто згадую, знаю, що в жовтні відзначаєш уродини, а котрого дня – не пригадую. Прошу Тебе – напиши мені в листі. Я весь час занята одною роботою, тільки що передала у видавництво перший том монографії про життя і творчість Людкевича, ще треба буде скласти іменний покажчик і перевірити текст, а потім ще збирати матеріали до другого тому, хоч переважно вже більшість збрала, і т. д.

Цього року я чотири рази переїздила через Івано-Франківськ і зупинялася в ньому на пів години в одну і другу сторону. До Товмача я не їздила яких 10 років, або й більше, відколи померла моя тітка.

[...] Дорога автобусом в одну сторону триває 4 з половиною години. Після багатьох років ці поїздки на батьківщину, де вже, крім вуйка, нікого з рідних нема, справляють на мене незвичайно сильне враження. Я нарешті бачу правдиву Галичину і всю дорогу не відриваю очей від вікна. Минаю Перемишляни, Рогатин з пам'ятником Роксоляні, Бурштин, Галич, Крилос, Угринів. На околиці Івано-Франківська новиною для мене є десяти- і більше поверхові будинки, як під Львовом. В Івано-Франківську купую на станції морозиво «Їжачок», дуже смачне. І, розуміється, згадую молодість, всіх найближчих, в тому числі Тебе. Далі лишається пів години їзди, через Тисменицю і Палагичі. Приїжджу коло 6-ї години, а рано о 6-й мене підвозять в центр Товмача і вертаюся до Львова. Враження незабутні. З вікна своєї хати, а радше кімнати, в якій постійно пересиджую, бачу лише клаптик неба і високі камениці, а під час цієї подорожі – безмежні простори і небо.

[...] Я маю деякий контакт з українцями з Америки. Один відомий в минулому добрий співак<sup>9</sup> хоче організувати у Львові міжнародний конкурс співаків, жертвує на те велику суму, і я допомогла йому організувати зв'язок з Львівською консерваторією, яка тепер називається академією. Ми листуємося, а на другий рік відбудеться

<sup>9</sup> Теодор Терен-Юськів (1911–2010).

перший конкурс. А цього року у вересні концертний сезон відкрив наш диригент<sup>10</sup> з Нью-Йорку твором Людкевича – симфонічною поемою «Рондо юнаків». Ми познайомилися, він хоче поставити у Львові оперу Людкевича «Довбуш». Тільки що зробили у Львові ксерокопію з партитури опери, в цих днях його львівський знайомий перешле йому до Нью-Йорку, і він буде вивчати її.

[...] В хаті маю абсолютну пустку і тільки одного рудого котика, і раз на тиждень ходжу на Личаків, поки не впав сніг.

Так виглядає моє життя. До Товмача поїду аж весною або літом, щоб по дорозі любоватися далекими горизонтами, які тільки там бачу.

Сердечно Тебе здоровлю і ще раз дякую за пам'ять і побажання.

Цілую тебе.

Зеня.

## № 18

26.IV.2005 р.

Дорога Славцю!

Дякую Тобі за листа і побажання. Я тільки що переїздила через Івано-Франківськ і на станції, напроти залізничного «вокзалу», зустрічалася з моєю колишньою студенткою з консерваторії Лесею Турянською. З нею й Іриною Мельник в Івано-Франківську підтримую деякий зв'язок. Вони обі дуже наполягають, щоб я приїхала на століття гімназії у двадцятих числах травня [...].

Я взагалі дуже вагалася, чи їхати на з'їзд. Минуло шістдесят років, все дуже змінилося, чи варто тратити час?

Я видала перший том монографії про життя і творчість Людкевича і відразу почала кожного дня ходити в бібліотеку, у відділ періодики, переглядаю пресу від «золотого вересня» 1939 року, бо другий том буде присвячений радянському періоду життя композитора. Возьми, коли впаде сніг і буде слизько ходити, буду сидіти в хаті і писати, а тепер кожного дня ходжу в бібліотеку. Відділ періодики знаходиться близько філармонії, ходжу пішки. Лесі Турянській привезла шість книжок для тих, хто хотів їх придбати, і для музичного училища.

Мої гімназійні товаришки з Америки також вагаються, чи їхати. Нам усім уже під вісімдесят. Я хочу протягом чотирьох років написати другий том, багато вже матеріалу збрала. Фактично тільки цею працею і живу, і задоволена, що маю чим займатися. З давніх товаришок, що живуть в Америці, листуюся, зрештою, дуже рідко, лише з Арою Каменецькою. Пише до мене пару музикантів, дехто дзвонить. Минулого року концертний сезон відкривав (як звичайно, твором Людкевича) диригент, пан Андріян Бриттан, який хоче поставити оперу «Довбуш» Людкевича в концертному виконанні.

Наразі на цьому кінчу.

Бажаю Тобі якнайкраще провести святкові дні.

Христос воскрес!

Цілую Тебе.

Зеня.

---

<sup>10</sup> Андріян Бриттан.

## № 19

12.VI.2005 р.

Дорога Славцю!

Давно збиралася написати Тобі про мої враження після поїздки в Івано-Франківськ, в якому я не була, мабуть, тридцять років, а до Товмача не їздила яких дванадцять років, коли ще жила моя тітка, молодша сестра моєї мами. За ті роки я частіше була в Ярославі і Перемишлі. Обидва ті міста також мені дуже подобалися. Але Станиславів – то ж місто мого дитинства і молодості, де жили мої батьки, а тепер у мене повна пуста і тільки щоденна праця заповнює час.

Я добре пам'ятала головні і бічні вулиці, але вони за стільки років змінилися. На нашій Республіканській були партерові і одноповерхові, а тепер я побачила п'яти- і шестиповерхові будинки, а власного дому не пізнала, бо завжди перед хатою і збоку хати були квіти і невеликі дерева, тепер ні травинки, все зацементоване, люди не відчують потреби посадити якусь квітку. Я розуміла, що я в Івано-Франківську, але місто було якесь чуже. Так само, зустрічаючи після 60-и з гаком років своїх товаришок, я їх не пізнавала, коли вони мене запитували, і дивуюся, що мене міг хтось пізнати. Після Служби Божої в церкві до мене підійшла Марта Шарко (в гімназії ми не вчилися в одному класі), потім Ганушевська (ми вчилися разом в музичному училищі), також Дарка Паладійчук, а перед тим, в суботу під вечір, коли ми з Лесею Турянською йшли вулицею Голуховського (пізніше, здається Пушкіна)<sup>11</sup>, надійшов мій гімназійний товариш Мирон Щуровський і відізався до мене, а я його не пізнала (хоч живемо обоє у Львові, але ніколи не зустрічалися). Мені було надзвичайно приємно усіх бачити, але, на жаль, на обід, коли можна було би поговорити, я не залишилася, а відразу після урочистої частини поїхала до Товмача, щоб побачитися з вуйком, бо така нагода рідко мені трапляється, а він є вже єдиним представником моєї родини. Цього року спробую ще поїхати до нього під кінець серпня.

Взагалі, я надзвичайно рада, що була в Івано-Франківську і побачила своїх товаришок, яких бачила, маючи ще 17 років, а тепер зустріла, коли нам майже 80 літ.

Дуже тішуся, що бачила Тебе і дім, в якому тепер живеш. [...]

Запитань виникає дуже багато. Як виглядав обід і де він відбувся, не знаю. У Львові я подзвонила до Мирона Щуровського, він мені дуже коротко про те розповів. В цих днях мав би мене з жінкою відвідати, тем для розмов є дуже багато. Я привезла до Ів[ано]-Франківська 8 книжок монографії і чотири двотомники, всі у мене купили, а тиждень тому була у мене Леся Турянська і взяла ще 5 монографій. Я випродую все, що можу, зі своїх речей, щоби зібрати гроші для другого тому, з розпродажем є труднощі, бо в магазинах за них беруть яких 38 гр[ивень] і ніхто не купує, і я так думаю, кому вони потрібні.

Як будеш писати, то напиши, яке Твоє враження від першого тому.

Я тепер кожного дня ходжу у бібліотеку, сиджу у відділі періодики і переглядаю пресу від 1939 року за 40 років радянського періоду. Невеселі були ті часи, про які я тепер буду писати, зрештою, багато вже написала, переглянула вже документацію Львів[ської] консерваторії, спілки композиторів у Львові і Києві. Треба

---

<sup>11</sup> Сьогодні – вулиця В. Чорновола.

поспішати, бо час не стоїть на місці. Моя праця рятує мене від важкого почуття самотності.

Про гімназію хотіла би ще сама написати, але поки що пишу другу частину життєпису композитора.

Сердечно тебе здоровлю і жду Тебе.

Цілую Тебе.  
Зеня.

## № 20

12.VIII.2005 р.

Дорога Славцю!

Збираюся у вівторок, 16 серпня, відвідати свого вуйка. Автобус приїздить до Івано-Франківська приблизно коло п'ятої і затримується на пів години. Якщо будеш здорова, не занята якимись справами і будеш мати бажання, то прийди. Я рівночасно пишу Ірині Дутчак (Мельник), це моя товаришка ще з дитячих років, з Товмача, бо вона не раз висловлювала бажання зустрітися зі мною. Вона в Івано-Франківську самотня, бо її донька з чоловіком і внуки в Америці, і напевно вже не вернеться, а тільки кожного літа її відвідують.

Я далі інтенсивно працюю. Збираю ще матеріали для другого тому, переглядаю два томи книжки «Культурне життя в Україні. Західні землі». Двотомник виданий в 1995 і 1996 роках, перший том містить матеріали і документи за 1939–1953 роки, другий – 1953–1966 роки. Є це, переважно, секретні документи, раніше недоступні. Багато відноситься до музичного життя консерваторії і Спілки композиторів. В другому тому є цікавий документ – лист В. Барвінського у Верховну Раду СРСР з 1956 року, ще з заслання, в якому він пише, як з ним розмовляв слідчий і т.п. Я зробила ксерокопію з цього листа.

Бібліотека тепер, переважно, до кінця серпня не ремонті, так що сиджу в хаті, але роботи так багато, що не знати, що швидше робити.

Вже інвентаризувала всі книжки і рукописи, є коло двох тисяч. Тепер треба списати всі платівки і всі вітання до ювілейних дат – від 1925 року, коли його перший раз вітали з 25-літтям композиторської діяльності, а потім з 60, 65, 70, 75 і т. д. до століття. Є того дуже багато.

Дуже рідко ходжу на концерти, але той, що я його відвідала, був надзвичайний. Оркестр грав твори Моцарта і Шопена, як соліст виступав львівський піаніст Дмитро Онищенко, син нашої колишньої студентки, лауреат багатьох міжнародних конкурсів. Як на біс виконав яких шість етюдів Шопена, то я згадала Ріхтера і подумала, що все-таки росте покоління, яке принесе славу Україні.

Недавно відвідала проф[есора] М. Колессу, треба було дещо розпитати про музичне життя від 1939 року. Поговорили півтора години. Йому 102 роки. Вже не може читати. А я принесла йому том моєї нової книжки. Читає йому знайома пані, яка залишається з ним, коли донька Харитя йде на лекції в консерваторію. Подзвонив мені недавно і дуже похвалив за книжку. Я пишу і про те, що вони з Людкевичем споріднені через прадідів Коростенських.

Передала дві книжки, одну в Париж, в бібліотеку С. Петлюри, другу в Київ Іванові Дзюбі. Була у Львові Богдана Фільц, то взяла.

Поки що кінчу і прощаюся до зустрічі в Івано-Франківську, якщо зможеш прийти.

Сердечно Тебе здоровлю і цілую.

Зеня.

## № 21

30.I.2006 р.

Дорога Славцю!

Дякую Тобі за лист. Про Головащенко я знала, дійсно зробив багато доброго. Він один зі східняків, які особливо цікавляться Західною Україною.

Ми тут пережили сильні морози, так що я 24 січня навіть не пішла на Личаків (це день народження Людкевича). На концерти також не ходжу, бо не хочу вечорами залишати хату. Працюю над другим томом.

В цих днях відвідав мене рідкісний гість – праправнук Михайла Вербицького. Пару місяців тому він був у мене з більшою групою і з жінкою, відвідали музей Людкевича, а ще яких два-три роки тому я була на конференції, присвяченій родові Вербицького, а головно йому самому, Михайлові. Я там виступала, розповіла про близький контакт діда Людкевича з Мих[айлом] Вербицьким, вони товаришували, вчилися від народної школи, потім дід Людкевича з мамою Станіслава Людкевича їздили до Вербицького в село Млини, де і я вже не раз була.

Тепер пан Андрій Вербицький приніс мені показати генеалогічне дерево роду.

У нас тепер вже десять років відбуваються конференції, присвячені родам, головно нашим галицьким. На мою думку, вони надзвичайно цікаві. Рік чи два тому я виступала про рід Людкевича, пару місяців тому була конференція, присвячена родині генерала Мирона Тарнавського. Виявляється, що є його потомки у Львові. Так само я наслухалася про багато інших, і східних відомих родів, наприклад Смирєнків і інших. Після таких конференцій видають том, в якому є розповіді учасників конференцій. Маю один такий том.

Після візиту п[ана] Вербицького подзвонив до мене Микола Колесса і попросив зайти. На другий день я пішла до нього. Це також унікальний випадок. Перший раз доводиться розмовляти зі 102-річною людиною. Він навіть обіцяв, що прийде до мене і принесе список усіх концертів, на яких він диригував. На жаль, його донька каже, що це не реальне, і я також так думаю. Не все вже вдається тепер вияснити про ті концерти з творів Людкевича, які мене цікавлять. Взагалі, є багато всього цікавого, про все не напишеш. Побачимо, як будуть складатися у нас далі відносини.

Я читаю тільки газету «Літературна Україна» і часом купую «Львівську газету». Радіо не включаю ніколи. Недавно, десь два тижні тому я виступала по телевізору, розказувала про «Кавказ», і моя розповідь чергувалася з трансляцією «Кавказу».

Дуже жду листа від одного співака з Нью-Йорку, якому передала перший том монографії про Людкевича, і він її дістав. У Львові написав рецензію на неї один музикознавець, але чи вже надрукована – не знаю.

Це більш-менш все у мене. Працюю далі над другим томом, і то мушу поспішати. Як будуть у мене які новини, то напишу. А за Станиславом я тужу.

Цілую Тебе.

Зеня.

## № 22

18.IV.2006 р.

Дорога Славцю!

Довго я до тебе не писала, була занята різними справами, а передусім поспішаю з другим томом монографії, бо це велика робота. У нас недавно відбувся в музичній академії (консерваторії) Перший всеукраїнський конкурс молодих вокалістів Теодора Терен-Юськівца. З цим паном, відомим співаком Терен-Юськівцем, я давно листуюся, і це я йому порадила звернутися саме до академії, щоб вона організувала цей конкурс. Він сам живе ще від 1940-х років в Нью-Йорку, фінансує конкурс (дає 220 тисяч доларів), а ще купив для академії у Відні два фортепіано фірми Безендорфера, і їх привезли до Львова.

В конкурсі взяло участь 55 співаків з консерваторії і училищ цілої України, студенти, яким двадцять кілька років. Було приємно чути, які чудові голоси є в Україні. Я ходила на перший і другий тур і на заключний концерт лауреатів. Я навіть була зворушена до сліз, як ніколи, коли студент Київської академії співав пісню «Сонце низенько, вечір близенько» з «Наталки Полтавки», так прекрасно він її виконував. Перше місце заняв студент Львівської академії. Завтра напишу лист панові Терен-Юськівцу.

[...] На перший том моєї монографії появилася рецензія в журналі «Дзвін», номер 3, позитивна.

Я на здоров'я вважаю, бо воно мені потрібне для праці.

Вибач, що запізнююся з листом, на будуче буду скорше відписувати.

Цілую Тебе.

Зеня.

## № 23

20.VI.2007 р.

Дорога Славцю!

Знову запізнююся з листом. Хотіла повідомити Тебе, що вже музична академія взяла у мене частину книжок, мав приїхати проректор, але він роз'їздив по Україні і начебто повернувся, та зволікає. Скільки разів я вже дзвонила ректорові, а тепер почну йому, проректорові, дзвонити. Як то все вже надоїло.

Я, здається, ще Тобі не писала, що у нас 8 червня відзначено рік від смерті Миколи Колесси, відбувся і концерт з його творів, виступали деякі співаки і співачки, камерний оркестр, піаністи, «Трембіта». Я перший раз почула стільки його творів, які раніше не були мені відомі, але я надто привикла вже до музики Людкевича, і твори Колесси, хоч написані майстерно, так мене не зворушували.

Я тільки що прочитала книжку Петра Арсенича «Рід Шухевичів». Не знаю, чи Ти її можеш в Ів[ано]-Франківську дістати. Вона цікава. Я знала деяких представників тої родини, а пан Юрій Шухевич кілька років тому відвіз мене своєю машиною після концерту додому. Машиною керує його жінка, бо він не бачить. Була якось у мене його сестра, оглянула дім-музей Людкевича. Було їй цікаво бачити підпис її батька Романа Шухевича на вітальній адресі Людкевичу від імені Муз[ичного] інституту у 1925 році. Р. Шухевич був дуже добрим піаністом, і Людкевич

не раз його хвалив у рецензіях, а я ті рецензії опублікувала у двотомнику праць Людкевича.

Я тепер займаюся аналізами творів Людкевича. Це ще досить роботи.

Ти згадуєш у листі паню Волошин з музею Новаківського, я з нею знайома, але давно не бачила і тої книжки не читала («Княжий дар великого мецената»). При нагоді, як буду в музеї Крушельницької, то зайду і в музей Новаківського, бо вони досить близько коло себе. Музей Новаківського коло церкви св. Юра. Тоді обов'язково спитаю, хто автор тої книжки.

Я нікуди тепер не їжджу, бо хати не лишаю. Лише часто біжу на Личаків. Цвинтарі Янівський, де мої родичі поховані, і Личаківський, де композитор, стали тепер для мене ніби рідним домом.

Вибач мені за цей сумний лист, а я постараюся, щоб наступний був веселіший.

Сердечно Тебе здоровлю і цілую.

Зеня.

## № 24

13.XI.2007 р.

Дорога Славцю!

Сьогодні дістала Твій лист з вітанням з нагоди іменин і нарешті відписую. У Львові була моя добра знайома і приятелька композиторка Богдана Фільц, учениця Людкевича. Вона відзначає своє 75-ліття. Запрошують її в різні міста, і в Україні, і за кордоном. Була і в Америці. У Львові я була на двох її концертах і на присвяченій їй виставі фотографій і різних документів у музеї С. Крушельницької. Музика її мені подобається, починаючи від солоспівів на слова Сосюри «Любіть Україну» і «Юнакові», до хорів і симфонічних творів. Людкевича вона знала від маленької дитини. Народилася коло Львова, в Яворові. Там ще з 30-х роках був уже Музичний інститут, де працювала її мама, а Людкевич був інспектором інститутів, приїжджаючи до Яворова, у них мешкав. Батько Богдани був адвокатом, а її старша сестра, скрипачка, вчилася зі мною в консерваторії на одному курсі. Я знайшла для неї пару фотографій в архіві Людкевича з 1930-х років, де вона з сестрою і батьками та Людкевичем серед учнів і вчителів Муз[ичного] інституту.

Зробила фотокопії. Вона поїхала ще на свої концерти до Перемишля, а завтра вертається і їде до Києва, де вже багато років живе.

Люба Мелех померла 3 жовтня, в цих днях відзначили 40-ий день. Була відправа в церкві, але о годині 7<sup>30</sup> рано. Я ні так рано, ні вечорами на концерти ходити не могу, бо дуже пильную хату, хоч і є сигналізація. На концерти Богдани ходила, і мене відправляли до хати.

Сьогодні мені подзвонили з телевізії, хочуть прийти записати розмову про родину Людкевича, хоч є вже книжка, де я досить детально пишу про родину.

Мабуть, цієї розмови не буде, бо музей Крушельницької не може прислати на той час кілька осіб, щоб, на всякий випадок, пильнували численних гостей, бо всіляко буває.

[...] Я ще далі стараюся, щоб все-таки поставили оперу «Довбуш» Людкевича, бо пізніше не знаю, чи буде хто старатися. Богдана Фільц буде про те говорити зі



Скориком (між іншим, вона споріднена з композитором М. Скориком і Соломією Крушельницькою). Скорик тепер очолює всю Спілку композиторів України.

А я сама тепер займаюся аналізом симфонічних творів Людкевича, це теж велика робота, тому мені навіть не кажуть проводити екскурсії в музеї, а працювати над другим томом монографії.

Наразі на цьому кінчу, ще раз дуже і дуже дякую за вітання і перепрошую за те, що затрималася з листом. Що буде нового, постараюся швидше відписувати.

Цілую Тебе і здоровлю.

Зеня.

## № 25

12.II.2008 р.

Дорога Славцю!

Вже давно я думала про те, що повинна Тобі написати, і в цих днях збиралася це зробити. Справ було дійсно багато. Цього року відзначають 120 років від народження Барвінського. Він народився 20 лютого, музей Крушельницької, в якому є великі кімнати, організував у себе виставку, а я мусіла вишукувати листи, фотографії, книжки, подаровані Барвінським Людкевичеві з дедикаціями, а 6 лютого на відкритті тої виставки розповісти про відносини між ними. Властиво, ніхто, крім мене, на тому відкритті не виступав. Так що вишукування тих документів забрало досить часу. Виставка буде тривати місяць.

Вже від тепер починається підготовка до відзначення 130-ліття від народження Людкевича в січні наступного року, так що, властиво, цей і наступний рік присвячений обом композиторам.

В мене взяли клавір і партитуру опери «Довбуш» і починають підготовку до виконання її. Це треба конче зробити, бо минає 60 років, як Людкевич її написав, а чи наступним поколінням після нас буде дуже залежати, щоб її поставити, то «przypuszczam że wątrę». Ще одна справа, яка забрала мені багато часу, це була історія мого звільнення з роботи у 1973 році. Я, здається, вже Тобі писала, що у Львові видається вже четвертий том про культурне життя Західної України від 1939 року, тепер – четвертий том про 1970-і роки, а це якраз про переслідування мене і звільнення з роботи. Паперів і всяких документів є багато, рецензії різних осіб, вимоги, які ставилися до мене, листи Людкевича в різні установи і в ЦК партії за три місяці до смерті, в яких просив дати мені роботу і т.д. Цього року минає 35 років з того часу. Мене підозрівали у всіх злочинах, навіть їздили партійні діячі до Відня, ціла група, щоб перевірити, хто такий Еріх Шенк, з яким я листувалася, щоб дістати ксерокопію дисертації Людкевича, а це був директор музикознавчого інституту у Відні. Треба було, нарешті, дістати і перекласти ту дисертацію, а з того робили цілу аферу.

Вчора були у мене працівники телебачення, фотографували і записували розмову зі мною. Це також забирає час, а таких розмов буде ще багато.

Для мене головною роботою є все-таки другий том монографії, вже переписую з чорновика. Головною проблемою є те, що я не можу пропустити в ній справи з видаленням книжки, коли Людкевичу було 95 років, коли книжку ліквідували, хоч

там нічого злого не було, я ж здавала собі справу, що не можу наражати ні його, ні себе. А тепер я мушу писати і про себе. Все це робилося, щоб дістатися до його архіву.

Я тепер частіше буваю в консерваторії, позичаю там деякі книжки.

Вийшов збірник статей «С. Людкевич і М. Колесса – корифеї української музики ХХ століття»<sup>12</sup>. Є там 14 статей про Людкевича і 6 про Колессу.

Ще одна книжка про знаменитого нашого диригента – Степана Турчака. Він помер, проживши 50 років. Мені запам'ятався його приїзд до Львова і виступ на 95-ліття Людкевича разом з Солов'яненком. Солов'яненко співав тоді пісню, виразно для Людкевича призначену: «Дзвонять дзвони в Перемишлі, дзвонять дзвони в Ярославі...» з приспівом «Білу ручку мені дай...». На жаль, більше не пам'ятаю. Ми тоді з Людкевичем «розписалися» в 1973 р., а в наступному вони оба приїхали.

Турчак вчився у Львівській консерваторії, тому я його знала, був дуже симпатичною людиною. На концерті була його родина, а мама не спускала очей з Людкевича. А час летить, і вже нема ні Турчака, ні Солов'яненка.

У нас також цього року нема зими, і я що кілька днів буваю на Личакові і навіть віднесла квіти – туліпани і ще якісь, які мені принесли диригент, який буде диригувати оперою, і музикознавець, який прийшов з ним. До весни лишилося два тижні, побачимо, яка вона буде.

Славцю, дуже дякую Тобі за листа, буду писати, як тільки будуть які новини.

Сердечно здоровлю і цілую.

Зеня.

## № 26

5.ІІІ.2008 р.

Дорога Славцю!

Думаю, що ти дістала мій попередній лист. Я Тобі писала, що в нас тепер рівночасно відзначають 120-ліття Барвінського і 130-ліття Людкевича, хоч воно буде аж за рік. Я була в неділю на концерті з творів Барвінського [...]. Досить довго говорила вступне слово Павлишин, потім виконувала віолончелістка Концерт віолонч[ельний] з оркестром – Галина Жук, концерт у двох частинах: 1. Інтродукція і 2. Думка, а диригує якийсь Айдар Торибаєв<sup>13</sup>. Після цього концерту я побігла додому.

Далі був фортепіанний концерт з оркестром, грав також мені невідомий Яромир Боженко<sup>14</sup>. У другому відділі грала знаменита піаністка О. Рапіта прелюдії b-moll і c-moll, а співачка Лілія Коструба співала дві обробки народних пісень – сербську «Ой сумна, сумна темна ніченька» і українську «Чи ти мене вірно любиш».

Виконали також Фортепіанний секстет (дві скрипки, альт, віолончель, контрабас, фортепіано), грали студенти академії, а на закінчення ще дві обробки нар[одних] пісень співала Н. Дацько з камерним оркестром.

<sup>12</sup> Матеріали науково-практичної конференції, присвяченої 100-річчю від дня народження М. Колесси та 125-річчю від дня народження С. Людкевича. Дрогобич: Коло, 2006.

<sup>13</sup> Айдар Торибаєв в 2007–2013 рр. займав посаду художнього керівника та головного диригента Академічного симфонічного оркестру Львівської філармонії.

<sup>14</sup> Яромир Боженко – львівський піаніст, який вже давно мешкає та викладає у Німеччині.

У понеділок відбулася наукова сесія музикознавців Львова, Дрогобича й Івано-Франківська. Хоч починалася рано о 10 годині, але я була на першій частині, а поплудні пішла. Сесія відбулася в музичному училищі, в колишньому музичному інституті, в якому Барвінський від 1915 року до 1939 року був директором. Назову доповіді, які я послухала: Павлишин: «Сильветка Барвінського», Я. Горак: «Барвінський і вшанування століття Лисенка у 1942 році», Н. Кашкадамова: «Ремарки до виконання фортеп[іанних] творів Барвінського», В. Грабовський: «Барвінський та доба (до теми «Композитор і суспільство»)», Ліля Назар: не пригадую заголовка її теми.

З Івано-Франківська мали виступати Ганна Карась – «Збереження і популяризація творчої спадщини Барвінського митцями українського зарубіжжя» – і Оксана Дітчук – «Мюнцер в рецензіях Барвінського». Всіх доповідей мало бути 16 або 17.

Запрошують мене взяти участь в науковій сесії 20 березня за участю музикознавців Донецька, Львова, Дрогобича, Івано-Франківська. З Івано-Франківська буде знову Г. Карась, Наталія Толошняк, Віолетта Дутчак, Богдан Кіндратюк і Ігор Дем'янець. Тематика різна.

На цій першій сесії я сіла даліше і не все чула, і не можу сказати, що все було для мене цікаве.

Я далі працюю над мою головною роботою. Як у Тебе? Пиши!

Сердечно здоровлю і цілую.

Зеня.

## № 27

2.VII.2008 р.

Дорога Славцю!

[...] У нас була конференція, присвячена українцям з діаспори. З гостей діаспори був і виступав лише один – з Татарстану українець, а решта – наші львів'яни.

Для мене найцікавішою була доповідь музикознавця Зелінського про Богдана Весоловського. Може, ще пам'ятаєш його пісні-танго «Прийде ще час» («Ще раз поглянути на тебе»), «Подай рученьку». Мені здається, що вони, його пісні, були найбільш у нас відомі і популярні за німців. Потім він емігрував до Америки, прожив мало – всього 56 років. Зелінський видав збірник його пісень, а його донька дуже гарно ілюструвала збірник, вона талановита малярка. Я цей збірник маю. Весоловський до багатьох пісень сам писав слова, і вони також дуже гарні.

Тиждень тому у нас був у філармонії концерт Остапа і Нестора Нижанківських, було цікаво послухати їх вокальні і фортепіанні твори. Їх тепер, як, зрештою, і раніше, рідко виконують, а вони гарні. Співала солоспіви обох Нижанківських співачка з консерваторії і філармонії Ліля Коструба. Я на концерти рідко ходжу, але на той пішла, а потім швидко біжу до хати.

Ти, напевно, знаєш, яка у нас у Львові сталася подія – буревій 23-го червня. Поламав коло ста дерев і досі вони чомусь лежать, їх не прибирають по цілому місті, на Личакові і коло нас.

До мене сьогодні подзвонив знайомий диригент з Нью-Йорку, який не раз приїздив до Львова, виступав як диригент і скрипаль. Я, мабуть, вже писала Тобі про нього, називається Адріян Бриттан, написав дисертацію про оперу Людкевича «Олекса Довбуш», захистив її у Мінхені чи Ляйпцігу, хотів поставити її у Львові,

але тепер вже готують постановку інші, так що не знаю, як буде. Він тепер в Нью-Йорку керує капелою бандуристів, збирається з нею їздити і виступати. А як буде з оперою, то час покаже.

Я закінчила на чисто біографічну частину другого тому монографії. Тепер займаюся аналізами творів, написаних за радянський період.

Час летить, вже пів року минуло. Пан Бриттан казав, що в них показували буревій у Львові по телевізору.

[...] Сердечно Тебе цілую і бажаю всього найкращого.

Зеня.

## № 28

6.II.2009 р.

Дорога Славцю!

В мене тепер дійсно багато справ і обов'язків. 21 січня відбувся перший симфонічний концерт з творів Людкевича, виконували симфонічну поему «Пісня юнаків», останній його симфонічний твір «Танець кістяків», який Кос-Анатольський назвав «Подвиг». Його записав від Людкевича його ж студент по композиції М. Корчинський. Деякі хорові твори і фортепіанні записувала я, бо він вже не бачив. На цьому концерті 21 січня його фортепіанний концерт грала дуже добра піаністка Рапіта.

23 січня в музеї С. Крушельницької відкрито виставку Людкевича – книжок, які йому дарували різні люди з дедикаціями. На тому відкритті я мала доповідь про деякі факти з життя Людкевича в радянський період.

Було вже кілька передач зі мною по радіо і телебаченню. В березні буде кілька концертів студентів і викладачів консерваторії і якась конференція в консерваторії, на якій мене просять виступити. Про що маю там говорити, ще не знаю. Я десь два тижні тому пішла, як звичайно, на Личаків, а як верталася, то поховзнула і страшно впала і вдарилася головою до бетону, падала взад, але якось все пройшло, люди підійшли і піднесли мене. Я взагалі дуже вважаю.

Недавно подзвонив мені диригент<sup>15</sup>, який буде диригувати виконанням опери «Довбуш», запросив на репетицію опери. Я цей раз не пішла, але ще буду ходити.

Буваю в музеї Крушельницької, там мені друкують на комп'ютері другий том, ходжу в консерваторію і в радіокомітет слухати деякі твори Людкевича, які аналізую. Це є робота, яка мене тримає при житті.

Маю малий телевізор, але не дивлюся, і радіо не слухаю. Читаю «Літературну Україну», передплачую її багато років і з великим зацікавленням прочитую за попередні роки – 2005, – 6, – 7-ий.

Дуже Тебе прошу, Славцю, пиши, а я буду інформувати про те, що у нас відбувається. А поки що цілую і здоровлю Тебе.

Зеня.

---

<sup>15</sup> Іван Юзюк.

## № 29

3.V.2009 р.

Дорога Славцю!

Ти, напевно, дістала мій лист, в якому я писала про біду з очима. Тепер пишу і читаю з побільшуючим склом, була у трьох окулісток, приймаю таблетки і три рази на день закраплюю. Не знаю, чи поліпшиться, але я і тим вдоволена, що другий том [...] закінчила. Лишилися деякі дрібниці, як покажчик імен. Я дуже втішилася, коли мені дали побільшуюче скло і я змогла трохи прочитати.

Прем'єра опери відбулася 28 квітня в оперному театрі від шостої до дев'ятої години. Було дуже багато людей, бо якраз відзначали 155 років від заснування консерваторії (польської) і 130 від народження Людкевича. Був з'їзд музикантів з різних міст України, з Києва й інших.

Мене вже давніше не задовольняло те, що ставлять оперу без третьої дії, це є єдина дія, яка показує конфлікт з поляками, з графом Злотніцьким. Інакше без цієї дії не можна показати, за що боровся Довбуш. Всі дії показують тільки життя гуцулів і тільки його відносини з Ксенею. Слухачі дуже аплодували, але все-таки опера без тої дії не показує, що Довбуш був народним героєм, а ще він не високого росту, а середнього. В цих днях буду бачити диригента і знову буду говорити, що третю дію треба додати.

Крім опери, були ще два концерти-звіти музичного училища ім. Людкевича. На першому – 19-го квітня – я була. Виступали оркестр бандуристок, камерний оркестр, оркестр духовий, всі прекрасні. Концерт відбувся у філармонії. А наступний в органному залі. На першому виконали лише бандуристські лише одну пісню Людкевича. Піду, як будуть концерти з самих творів Людкевича.

На свята я не пішла на Янівський цвинтар, де поховані батьки і сестра Людкевича з чоловіком, бо дорогу ремонтують, трамваї туди не їздять, а це дуже далеко, пішки йти майже неможливо.

Славцю, дуже дякую Тобі за привітання з днем народження. Це щораз поважніші дати. Я буду Тебе повідомляти про події, які у нас відбуваються.

Сердечно Тебе здоровлю і цілую.

Зеня.

## № 30

5.XII.2009 р.

Дорога Славцю!

Дістала твій лист, в наш час він не може бути веселий, оптимістичний, і я Тобі сердечно співчуваю. [...] А ще загальна політична ситуація, коли триває боротьба «бути чи не бути» українській державі. Що буде далі – побачимо.

Я вже дістала перші примірники другого тому монографії, через тиждень або два дістану цілий тираж, а поки що перевіряю видання. Тепер видання дуже подорожчали. Якщо перший том (понад 600 сторінок) коштував 30 гривень, то другий (350 стор[інок]) коштує майже 80 гр[ивень].

У нас в цих днях (від першого по четверте грудня) відзначали століття від народження Коса-Анатольського. Я на концерти не ходила, вони починалися о 6 годині вечора, і я не залишала хати, хоч дім є під охороною.

Я тепер підготовляю до друку збірник спогадів про Людкевича. [...] Хотіла би також написати свій життєпис і про німецьке прізвище, бо про це мене запитують деякі екскурсанти.

За кордоном один наш відомий співак (Гунька) збирається видати солоспівні наших композиторів, починаючи від Лисенка; я передала йому ксерокопії всіх солоспівів Людкевича, їх будуть виконувати різними мовами. Це буде така популяризація творів україн[ських] композиторів у світі. Виконувати буде, мабуть, він сам.

Я даліше часто буваю на Личакові. До мене ніхто не пише. Недавно довідалася, що помер в Нью-Йорку наш співак Теодор Терен-Юськів, прожив 98 років, написав книжку про Людкевича, в якій згадав і похвалив мене. Деякий час ми листувалися.

На цьому закінчую і беруся переглядати другий том, щоб повідомити видавництво, що можуть видавати.

Сердечно Тебе здоровлю і цілую.

Зеня.

### № 31

30.XII.2009 р.

Дорога Славцю!

Вітаю Тебе з Новим Роком і Різдвом Христовим, бажаю всього найкращого, передусім доброго здоров'я, настрою, гарно провести святкові дні.

Я була вчора в консерваторії на концерті солоспівів Людкевича. Запросив мене мій колишній студент, який тепер очолює вокальну кафедру. Співали чотири його студенти (дві студентки і два студенти), виконали майже всі солоспівні композитора. Концерт мав назву «Одна пісня голосенька», починався солоспівом під цим заголовком на слова Уляни Кравченко, а крім того ще називався концерт-іспит. Людей було небагато, почався о 6 годині вечора, після того гостина в кабінеті завідуючого кафедрою, а потім мене машиною відвезли додому. 22 січня в музеї С. Крушельницької має відбутися презентація другого тому моєї монографії про Людкевича, а після того цей самий завідуючий вокальною кафедрою В. Ігнатенко ще сам заспіває деякі солоспівні Людкевича.

Післязавтра мені привезуть додому частину тиражу другого тому.

[...] Починаю працювати над збірником спогадів про композитора.

Сердечно Тебе здоровлю і цілую.

Зеня.

### № 32

25 січня 2010 р.

Дорога Славцю!

Пишу Тобі про останні події, про мою презентацію другого тому монографії. Вона відбулася 22 січня, в п'ятницю, о третій годині в музеї Крушельницької. Мене хвалили, найширше про книжку говорив Я. Горак, син Р. Горака, директора музею І. Франка, музикознавець, який вже писав про мій перший том монографії. Виступали ще деякі інші. Пізніше деякі студенти консерваторії виконали солоспівні Людкевича.

Закінчилася ця презентація скоро, поки що ще мало хто її (мою книжку) прочитав і міг висловитися [...].

Того дня у мене купили багато книжок.

В лютому має відбутися ще одна презентація в академії (консерваторії).

Вчора, в неділю, був день народження композитора, але я на Личаків не пішла, бо пам'ятаю, як рік тому впала і мене підносили люди.

Мене відвідали троє молодих людей, дві дівчини і хлопець з Києва, хотіли оглянути музей композитора, одна українка, друга говорила по-російськи і хлопець-українець. Я не знала, як поступати. Звичайно викликаю чергову з музею Крушельницької, і такі екскурсії треба замовляти, а тут вони вже були в музеї Крушельницької. Я їх прийняла, щоб не ускладнювати ситуацію.

У нас дуже холодно, але треба це якось перебути.

Наразі, це всі новини, сердечно Тебе здоровлю і цілую.

Зеня.

### № 33

19.ІІ.2010 р.

Дорога Славцю!

Відписую з деяким запізненням, але так складається. Після першої так званої презентації появилися статті, в яких пишуть про Людкевича і про мене, мою монографію в двох томах. В одній з тих статей є неправдиві слова, нібито сказані мною на цій презентації про те, що я нібито була три роки в радянській тюрмі. В другому томі я згадую збори в 1973 році у справі видання збірника музикознавчих праць Людкевича, на яких завідуючий кафедрою марксизму-ленінізму сказав мені: «Дивіться, якщо з Людкевичем щось станеться, то ми вас арештуємо». Композиторові було 94 роки і все могло статися, а ці слова нагадали мені, що я була в радянській тюрмі, але два дні. Подібних неправдивих заяв у її статті є більше. Ця журналістка після презентації була з чоловіком у музеї Людкевича, але нічого не вияснявала. Авторка ще одної статті вже декілька разів писала про мене, але завжди дуже прихильно. Нераз відвідує мене.

Два дні тому у філармонії відбувся концерт хору, який має назву «Галицький класичний хор». Виконував твори Людкевича в першій частині концерту, а в другій – Миколи і Філарета Колессів. Наш хор «Трембіта» в останньому часі рідко виступає, а цей новий хор все-таки не може з ним рівнятися. Я послухала цілий концерт, майже всі виконання були без інструментального супроводу.

Людей було дуже мало, але були всі члени родини Колессів, дві доньки Миколи Колесси – Соломія і Харитя з родинами, доньки Ксені чомусь не було, були обі доньки сестри Миколи Колесси-Залеської.

Чи поїду у квітні або травні до Ярослава на відкриття вулиці імені Людкевича, ще не знаю, вагаюся, мені потрібний новий паспорт, чи вдасться виробити його – покаже час.

На Личаків тепер не ходжу, бо слизько, але кінчиться лютий, дуже потепліло, і є надія, що скоро можна буде побігти.

Тепер перевіряю всю інвентаризацію нот і книжок в бібліотеці Людкевича, чи все в порядку і на місці.

Сердечно здоровлю і цілую Тебе, бажаю здоров'я і доброго настрою.

Зеня.

## № 34

25.III.2010 р.

Дорога Славцю!

Відписую Тобі також з запізненням. У мене скоро має відбутися перевірка архіву (як бачиш, щось таке можливе), і я повинна все до того підготувати. Я інвентаризувала понад 20 тисяч книжок і нот, але багато творів аналізувала і не все поклала на місце, так що все треба перевірити.

Я цього року дістала премію ім. М. Лисенка. Мене подали на премію ще минулого року, але була фінансова криза, отже, перенесли на цей рік. Грошей все ще нема, премія буде невелика і з деяким запізненням. Урочисте вручення дипломів відбулося 22 березня в Києві. Мене просили приїхати, але я не рішилася залишити хату, хоч вона весь час під охороною. В Києві мене заступила Богдана Фільц, композиторка, моя добре знайома, учениця Людкевича. А диплом і деякі подаровані мені книжки привіз проректор Львівської академії, який належить до комісії по Лисенківських преміях.

Ще одна презентація другого тому монографії поки що не відбулася, а може, і не відбудеться, не бачу в тому потреби. В Ярослав я також не поїду, не бачу також потреби. Додому мені привезли вже повний тираж другого тому монографії.

Тепер займаюся трохи городом і підготовкою збірника спогадів про композитора. Частіше ходжу на Личаків.

А все-таки самотність докучає. Мій рудий котик на цілі дні зникає з дому, бо я підготовую бездомних, а йому це не подобається. І будь тут доброю, сумно мені.

Наразі кінчу, прощаю Тебе і цілую.

Зеня.

## № 35

10.X.2010 р.

Дорога Славцю!

Відписую Тобі, але ніяких особливих подій і фактів у мене не відбулося. Сьогодні неділя, а у вівторок йду у видавництво «Місіонер» і подаю до друку збірник спогадів про С. Людкевича. Це буде яких 200 сторінок, авторів спогадів 24, спогади різного характеру, але які є, такі подаю. Одного не включила, бо його авторка, яка з композитором не мала ніяких зв'язків, більше пише про свою родину й інших осіб, ніж про композитора.

Цю її статтю, може, надрукують в якомусь іншому збірнику.

Передучора мене відвідала група осіб з товариства «Надсяння». Я не раз запрошувала земляків Людкевича, які щороку десятого вересня приходять на Личаків, коли відзначається річниця його смерті, але дотепер ніхто чомусь не приходив. Було лише п'ять осіб. Оглянули багато дуже цікавих речей і документів, які збереглися, послухали записи його музики. Сам голова товариства не міг прийти, бо був зайнятий. Але був один пан, якого далекий предок був товаришем Людкевича, я в першому томі монографії подала його фотографію разом з Людкевичем і Старосольським, називається Станько. Його також виселили з Перемишля. Вони жили коло Ярослава, і Людкевич бував у них в селі Вишатичі. А тепер два його сини в Америці, а він у Львові сам, їздить до них до Америки, але переїхати на постійно не хоче. Отака доля українців.



Я тепер буду займатися ще інвентаризацією деяких речей в музеї, зокрема, листуванням, а також трохи своїм родоводом і біографією, бо у мене іноді бувають екскурсії зі Словаччини і запитують, чому я маю німецьке прізвище, то треба буде ще в'яснити.

У мене вже включили опалення і в хаті тепло. Далі бігаю на Личаків, поки не впав сніг.

Як буде що нового і цікавого, то обов'язково напишу.

Наразі кінчу і цілую Тебе.

Зеня.

### № 36

26.XII.2010 р.

Дорога Славцю!

Не знаю, чи ти дістала мій останній лист. Я адресу на конверті писала на пошті, без окулярів, і досить погано написала. Отак тепер є з моїми очима.

У мене нічого нового і цікавого. Була у видавництві «Місіонер», де друкую всі свої книжки, дістала чотири примірники спогадів, а в цих днях привезуть мені додому цілий тираж. Не знаю, коли прийде до мене Твоя донька, чи післати Тобі поштою.

Десь коло 24 січня (день народження композитора) буде в музеї Крушельницької презентація книжки. Побачимо, як це все відбудеться.

Чи Ти читаєш і передплачуєш газету «Літературна Україна»? Я тільки її роками передплачую.

Готуюся писати статтю про свою родину. А взагалі, тепер, у зв'язку з нашою політичною ситуацією, наступила стагнація у всьому. Побачимо, що буде далі.

[...] До свят ніяк не готуюся, бо я одна.

Пиши, що у Тебе доброго і нового, а я буду також писати.

Сердечно Тебе і Твою родину вітаю зі святами і з Новим роком. Бажаю здоров'я, щастя, успіхів у всьому.

Цілую Тебе.

Зеня.

### № 37

10.II.2011 р.

Дорога Славцю!

Дякую тобі за лист. У мене нічого особливого чи нового. Тепер готуюся до поїздки в Ярослав, там десь у вересні має відбутися фестиваль музики Людкевича. В цих днях звідти має дехто приїхати в тій справі, треба буде уточнити дату фестивалю. А я мушу виробити новий закордонний паспорт і візу. Незважаючи на свої роки, відчуваю все-таки обов'язок поїхати на той фестиваль. Тепер часом говоримо по телефону зі знайомими з Ярослава. Яких 15–20 років тому я там нераз їздила.

[...] Цікаво, чи Ти читала мою монографію про Людкевича у двох томах, бо ніколи про те не згадувала, або музикознавчі праці композитора у двох томах, які я видала.

На цьому кінчу, як будуть які новини, то напишу.

Сердечно здоровлю і цілую.

Зеня.

## № 38

31.VIII.2011 р.

Дорога Славцю!

Довго я Тобі не писала, бо зібралось багато різних справ, які треба було полагодити. В Ярослав я не поїхала, хоч маю закордонний паспорт і дістала візу на цілий рік. З поїздкою я сама вагалася до останніх днів, боюся залишати хату. Ті, що поїхали з товариства «Надсяння», сказали, що я добре поступила, що нічого цікавого там не було, виступали поляки і українці, але рівень виступів був низький. Ті, що поїхали з «Надсяння», разом з головою товариства були тільки на службі Божій, а не на концертах. Чи ще коли на протязі року поїду – сумніваюся («przypuszczam że wątpię»).

У мене в одній кімнаті впала частина стелі. Будуть ремонтувати, цілу стелю робити нову. А в тій кімнаті якраз є фортепіан, якого винести не можна. Є шафи з книжками й одягом. Книжки я вже винесла. Рівночасно роблять порядок в пивниці. Я там колись склала дуже багато книжок, газет і журналів, тепер перенесла їх до сіней. Треба буде передати їх в бібліотеку. Ще переглядаю їх, знаходжу дуже цікаві статті, які хочу таки зберегти. Між іншим, знайшла статтю з 1953 року, коли закінчила консерваторію, під заголовком «Молоді музиканти». Написав її Арсеній Котляревський. Не знаю, чи Ти його пам'ятаєш. Я тоді не знала про неї, але самого Котляревського добре пам'ятаю. Я закінчила консерваторію з відзнакою, і він пише про мене, про мою дипломну, навіть про те, що я народилася у Бересті.

В другому томі монографії про Людкевича я багато цитую його виступів про Людкевича, якого він надзвичайно хвалив. На жаль, вже давно його нема. Його батько був українець, працював професором у Петербурзі (Ленінграді) і там народився Арсеній К[отляревський].

Тепер я ще переглядаю газети і журнали, багато ще збережу, дещо просто викину, а частину передам у бібліотеку, зокрема, газету «Літературна Україна» за багато років, «Наше слово» з Польщі, де є багато про Лемківщину, а може, постараюся її зберегти, ще побачу. Я тепер вже з трудом читаю. Ще працюю над власними спогадами і своїм родоводом, в якому хочу вияснити, звідки походить мого прізвище.

Цього року винятковий врожай на яблу[ка], грушки й аличу, так що роздаю працівникам музею Крушельницької.

За десять днів буде, як щороку, відправа на Личакові, а я там буваю дуже часто, нераз щодня.

Сердечно Тебе вітаю і цілую.

Зеня.

## № 39

21.V.2012 р.

Дорога Славцю!

Твій лист про події в Івано-Франківську я дістала. Шкода, що не пишеш, чи маєш мої книжки і чи Ти їх читала. У нас в п'ятницю (18 травня) відзначали Міжнародний день музеїв, я дістала ще одну премію за видані книжки, цей раз від львівської влади, вручав мені диплом мер міста Львова Андрій Садовий і навіть поцілував мене. Це відбулося в центрі Львова, в історичному архіві.

До мене два рази дзвонив з Америки (США) Роман Савицький, він раніше пару разів приїздив до Львова, дуже хотів переїхати і тут жити, хотів працювати в нашій консерваторії, але, на жаль, йому не сприяли. Його батько також називався Роман, але в Америці скоро помер. Багато наших емігрантів хотіло би вернутися, але їх не влаштовують на роботу. Це дуже сумно. Приїздив до Львова співак Теодор Терен-Юськів, який видав гарну книжку про Людкевича, але вже помер, маючи 98 років, я з ним листувалася. Бував у Львові Адріан Бриттан, диригент і скрипаль, їздить і виступає по цілому світі. Також хотів тут залишитися. Бував у Львові співак Гошуляк. В суботу в музеї Крушельницької відбулася презентація книжки про нього. Книжка на 900 сторінок, я не могла вже її взяти, бо третій рік не бачу добре, тільки з побільшуючим склом, і взагалі мушу чим іншим займатися. Але була на презентації і слухала запис його співу на платівках.

Сьогодні післала Савицькому до Америки два томи монографії про Людкевича і збірник спогадів про нього. Два дні тому, як він подзвонив до мене, то я йому обіцяла. Така пересилка коштує 200 гривень.

А поза тим нічого нового, якщо щось буде, то напишу.

Здоровлю Тебе і цілую.

Зеня.

#### № 40

15.VIII.2012 р.

Дорога Славцю!

Дякую Тобі за лист. У нас нічого нового. Минає літо і не можна сподіватися восени чогось кращого. Щоразу то хтось відомий вмирає. Тільки що померла Ірина Калинець. Не пригадую, чи я про те писала Тобі. На її похорон приїхав Ющенко. Її поховали при вході на Личаків, поряд з Возницьким. Не пригадую, скільки років вона з чоловіком відсиділа по тюрмах, а померла, маючи 72 роки.

Я написала свої спогади дуже короткі. Цікаво, чи ти маєш фотографію цілої гімназії, я її подаю, а також маленьку фотографію з П. Ростинським, на якій є Ти і три сестри – внуки Франка. Чи Ти маєш ту фотографію? Там є Люба Франко і Зеновія, доньки Тараса Франка, а хто та третя, вже не пригадую. Родина Тараса Франка жила тоді в Станиславові, доньки вчилися в гімназії, я з ними приятелювала і була у них потім у Львові і в Києві. В Станиславові вони мешкали близько парку, у Львові – в музеї Франка, а в Києві коло опери. Їх наймолодший брат, здається, називався Рандольф,<sup>16</sup> – в Станиславові був ще дитиною. Тепер, мабуть, живе в Києві. Зеня давно померла, а про Любу не знаю нічого<sup>17</sup>.

Контакту зі Станиславовом і Товмачем вже не маю, а це дуже сумно, що нема вже нікого з рідних.

Новин у мене нема ніяких.

Добре, що у Тебе була донька, а як онуки, чи бувають?

Сердечно здоровлю Тебе, і як будуть якісь новини, то буду писати.

Цілую Тебе.

Зеня.

<sup>16</sup> Роланд Франко (1932–2021) – український учений-інженер, дипломат, громадський діяч.

<sup>17</sup> Дарія-Любомира Франко (по-домашньому – Люба, друга донька Тараса Франка, 1926–2015).

## № 41

27.XII.2012 р.

Дорога Славцю!

Час дуже скоро минає, закінчується дванадцятий рік. Львів був білий від снігу, але почалася відлига і від снігу майже сліду не лишилося. В січні і лютому обіцяють ще морози, побачимо, як то буде.

Я дістала в конверті програму тих концертів, що відбувалися в Івано-Франківську з нагоди століття музичної школи<sup>18</sup>. Про те, щоб приїхала, не могло бути і мови. 21-го грудня відбулася презентація моєї дуже скромної книжечки спогадів, як звичайно, в музеї Крушельницької. Зібралось досить учнів музичного училища імені Людкевича, яке знаходиться близько музею і учням легко прийти.

Ця презентація супроводилася величезними фотографіями, побільшеними з моїх у книжці. Виступали і деякі мої приятелі ще з консерваторії. Ти пишеш, що до мене зайде твій внук і візьме деякі книжки, а які саме – не уточнюєш. А для Тебе маю передати свої спогади. Чи передати двотомник музикознавчих праць Людкевича, чи монографію про Людкевича, чи обидві?

Завтра – 28 грудня, мене просять прийти на обід до музею Крушельницької, щоб ще порозмовляти на кінець року. Ще збираються влаштувати якийсь вечір, присвячений Пачовському, на якому я мала би розповісти про близькі зв'язки Пачовського з Людкевичем.

Дорога Славцю, бажаю Тобі в Новому році всього найкращого, щастя, здоров'я, задоволення з життя, успіхів у всьому. Бажаю якнайкраще провести Різдвяні свята.

Сердечно Тебе вітаю і цілую.

Зеня.

## № 42

26 січня 2013 р.

Дорога Славцю!

Як Ти живеш перший місяць нового року? У нас до десятого січня зими не було, і я ще десятого пішла на Личаків. А від того часу, як впали сніги, то вже ходжу менше. Цього місяця відзначаємо дати народження Василя Пачовського – 12 січня 1878 – 135 років і Людкевича – 24 січня 1879 – 134 роки. Людкевичу було 18 років, коли він познайомився з Пачовським у львівському університеті і в студентському товаристві «Академічна громада». Пачовський тоді почав присвячувати Людкевичу свої вірші, а Людкевич писав музику до його поезій. Він більше любив Пачовського, ніж Богдана Лепкого. Доля Пачовського була дуже складна, і за польських часів, і за радянських, коли його прізвища не можна було згадувати. Людкевич був примушений подавати, що він є автором слів сам – Людкевич. Світ такого не бачив.

24 січня відбувся концерт, на якому виконано деякі твори Людкевича, наприклад, «Українську баркаролу», слова якої належать і Людкевичу, а Пачовський вносив у них свої виправлення.

Ще один місяць зими – і знову будемо мати весну і літо.

---

<sup>18</sup> 110 років від заснування Станиславівської української музичної школи (відкрита в 1902 р.).

Я тепер займаюся листуванням Людкевича, головню листами до нього. Особливо цікавих листів немає. Дуже шкода, що якраз листів Пачовського десь тепер не знаходжу, а були. Від Людкевича я чула, що мав дев'ять листів від Петлюри і також їх не знайшла.

Сердечно вітаю і цілую  
Зеня.

№ 43

16.ІІ.2013 р.

Дорога Славцю!

Нарешті дістала від тебе лист і дякую. В неділю, 10 лютого, була у мене директорка музичної школи з Івано-Франківська з чоловіком і ще якимсь паном, який все фотографував. Прізвище її чоловіка і її Кіцало<sup>19</sup>, вони споріднені з диригентом молодіжного хору «Дударик» у Львові. Взяли у мене трохи книжок і обіцяли, що візьмуть ще, за що я буду дуже вдячна.

[...] Про вечір, присвячений Пачовському, у нас, я Тобі писала, потім був ще один, присвячений М. Білинській. В музеї Крушельницької видали книжку про неї. Я довідалася тепер багато про неї, хоч ми були в близькому контакті, бо п[ані] Білинська і пан Березовський були при тому, як ми з Людкевичем розписувалися, а потім досить часто бували у нас. А раніше ми працювали на одній кафедрі в консерваторії. Тепер я довідалася, що її чоловік називався Пиндус, виїхав за кордон і т. д.

В найближчих днях у нас відбудуться концерти В. Барвінського – 20 лютого і Ст. Турчака 22 і 24 лютого. Його називають тепер легендарним диригентом. Це був дійсно ще один диригент, якого дала Галичина, надзвичайно талановитий, вродливий і симпатичний, але помер дуже молодим.

Ще мають приїхати до Львова і виступати різні закордонні музиканти і диригенти. На які концерти я піду, ще не знаю.

В наступному році будуть відзначати 135-ліття Людкевича. Я стараюся, щоб виконали, крім «Кавказу» і «Заповіту», твори, яких за радянських часів переважно не виконували, як, наприклад, різдвяна увертюра «Колядниця», в якій Людкевич вперше у своїх творах і в українській музиці взагалі використав дзвони. «Колядницю» він написав 1942 р., а вперше і востаннє виконано під диригуванням М. Колесси 1945 і 1946 року.

В останніх днях до мене подзвонила якась молода жінка чи дівчина з товариства «Надсяння», яка хоче привести групу членів товариства, щоб я їм дещо розповіла про Людкевича. Мене давно вже включили в це товариство, а що конкретно їх цікавить, не знаю. Розуміється, мою монографію про Людкевича вони мають. Жду, що ще раз подзвонять і прийдуть.

А поки що закінчую, сердечно Тебе вітаю і цілую.  
Зеня.

---

<sup>19</sup> Кецало Ганна Володимирівна – директорка Івано-Франківської дитячої музичної школи № 1 ім. М. Лисенка.

## № 44

14 квітня 2013 р.

Дорога Славцю!

Було мені приємно дізнатися, що в Івано-Франківську вперше виконали «Кавказ»<sup>20</sup>. Шкода, що не виконали раніше. Найкращим виконавцем був Микола Колесса. Диригував «Кавказом» на столітньому ювілеї Людкевича, а сам прожив сто два і пів року. Чи Ти була на цьому концерті? Ти про те не згадуєш. «Кавказ» є найкращим твором української музики.

Мені не треба ніякої іншої статті про цей концерт.

На концерті Петра Цегельського я була і дуже задоволена. Він живе і працює у Варшаві в оперному театрі. У Львові є ще родина Артемія Цегельського, в яких пан Петро зупиняється. Я їх знаю.

Він подарував мені пластинку з записом усіх своїх виконань творів Івана Левицького, які того вечора виконував. Грає дуже гарно, так що концерт був дуже цікавий. Обіцяв, що наступного разу, як приїде, то відвідає дім Людкевича. Приїздить разом з дружиною.

Шостого березня подзвонив мені з Америки з Нью-Джерсі Роман Савицький [...]. Подзвонив о 11 годині вечора, обіцяє приїхати у травні або червні. Йому понад 70 років, ми вже з ним знайомі.

Там умови життя також не найкращі.

Зима закінчилася, я знову бігаю на Личаків.

[...] Наразі кінчу, сердечно вітаю, дякую за лист і приємні відомості.

Цілую Тебе.

Зеня.

## № 45

1.VI.2013 р.

Дорога Славцю!

Недавно взяла перечитувати журнал «Українська музика» і знайшла там в ч. 3–4 статтю І. Глібовицького<sup>21</sup> про Тебе. Ти, напевно, знаєш її, а хто такий Глібовицький, мені не відомо. Стаття добра і фотографії гарні.

А я тепер підготовляю до друку деякі симфонічні твори Людкевича, деякі не раз виконувалися, але залишилися в рукописах. Серед них є симфонічна поема «Дніпро», яка була навіть радянською владою заборонена до виконання, як «крайньо формалістичний» твір, але члени спілки композиторів виступили в її обороні, її виконували. Тепер хочу її видати.

<sup>20</sup> Концерт відбувся в рамках фестивалю «Прикарпатська весна» 20.III.2013 р. за участі заслуженої академічної капели «Трембіта» (Львів, керівник – заслужений діяч мистецтв України Микола Кулик) та симфонічного оркестру Івано-Франківської обласної філармонії (диригент – Назарій Яцків).

<sup>21</sup> Ігор Софронів Глібовицький – кандидат мистецтвознавства, викладач Івано-Франківського фахового музичного коледжу імені Дениса Січинського.

Деякі партитури видавали у Москві, як кантату «Наймит», в російському перекладі – «Батрак», але ніколи по-російськи не виконували. Тепер треба, нарешті, видати по-українськи. Таких справ є багато.

Вчора відбувся концерт львівського хору «Дударик» (це чоловічий хор учнів і студентів), який має Шевченківську премію. Зближається 200-ліття Шевченка, і тепер співають багато творів на Шевченкові слова. На вчорашньому концерті співали «Заповіт» Гладкого, твори Є. Козака, Б. Лятошинського, А. Вахнянина, Д. Січинського й інших, а закінчували фіналом «Кавказу» і «Заповітом» Людкевича.

[...] Поки що сердечно Тебе вітаю і здоровлю.

Зеня.

#### № 46

16.IX.2013 р.

Дорога Славцю!

Скоро минули весна і літо, вже почалася осінь. Ми 10 вересня відзначали 34 річницю смерті Людкевича. Як кожного року, відбулася відправа на Личакові, відправляв один священик, співав хор музичного училища імені Людкевича, виступило пару осіб, мене попросили дати інтерв'ю для телебачення, і я дала. Поклали багато гарних квітів, а я ходжу подивитися, чи все в порядку.

Зближається «кругла дата» – 35 років від смерті і 135 від народження Людкевича. Хочу видати яких 12 симфонічних творів. Перший з 1930 року – «Наша думка, наша пісня» – написаний до 40-ліття «Бояна», а всі інші з радянського періоду. Всі ті твори виконувалися, крім одного – «Конкістадорів».

Можливо, я вже Тобі про них писала, це симфонічні поеми «Мойсей» (за поемою І. Франка «Дніпро»), «Веснянки», «Колядниця», «Наше море», «Чакона» й ін. [...].

Рідко ходжу на концерти молодого покоління композиторів, таких, як Олександр Козаренко (йому вже 50 років, але сам в лікарні, бо нездоровий), Віктор Камінський, а Скорикові вже 75 р[оків] і він в Києві.

Прочитала книжку про нашого співака бас-баритона Гошуляка, який прожив життя в Америці, хоч і приїздив на Україну. [...]

Як бачиш, я пишу вже погано, а як буде далі – час покаже.

Сердечно Тебе цілую і вітаю.

Зеня.

#### № 47

20.XI.2014 р.

Дорога Славцю!

Дякую Тобі за листа, а відписую дещо пізніше, бо маю різні справи.

Відбувся в музеї Крушельницької концерт Дрималика, який колись акомпанював Крушельницькій, цієї неділі будуть відзначати 90-ліття Яросевич, яка називалася Мелех [...].

Після того 28 листопада відбудеться вечір [нерозбірливо], цілий день від ранку до вечора, присвячений 135-літтю від народження Людкевича.

Має виступити понад 20 осіб, але мені не пропонували.

Я ще доповнила книжку спогадів про Людкевича, додала спогади Кос-Анатольського, філолога з Дрогобича М. Шалати, колишніх студентів з консерваторії Грабовського і Корчинського й децю інше. [...].

Тепер ще нераз ходжу на Личаків і цвинтар Янів, де поховані мої батьки і сестра Людкевича.

Добре, що я встигла навіть написати все про Людкевича, бо тепер, як бачиш, вже не могла б.

Йде зима, як я буду давати раду – не знаю.

Сердечно Тебе вітаю і цілую.

Зеня.

### № 48

3.III. V<sup>22</sup>

Дорога Славцю!

Ти така нетерпелива, що треба би Тобі кожного дня писати.

[...] Тепер видається моя дисертація «Народно-ладові основи гармонії М. Лисенка». Видання буде готове в кінці травня.

Я дістала премію імені М. Лисенка вже давно. Може тому і сказали мені видати дисертацію. Тепер видається «Духовенство Перемиської адміністрації Лемківщини» в двох томах (по 700 і 800 сторінок), які видав о. Б. Прах<sup>23</sup>.

Знаючи про зв'язки членів родини Людкевича з духовенством, я придбала оба томи, але, на жаль, я втратила зір, не можу сама прочитувати книжок.

В першому томі моєї монографії я називала яких 16 або більше членів родини, зокрема священників, а тепер не можу.

Я заплатила дуже дорого за них, а в обох книжках згадується лише Теодор Людкевич. Я про нього не знаходила спогадів.

Я була на двох концертах, на які запросили мене від імені музичного училища імені Людкевича.

[...] Сердечно Тебе здоровлю і цілую.

Зеня.

У 1987 році в Канаді вийшла книжка О. Іванусіва, якого батько був священником на Перемищині – «Церква в руїні», про всі деканати Перемищини. Книжка надзвичайно гарна, ілюстрована.

На жаль, я її не прочитала, а дуже шкода. Хто мені її подарував – не пригадую.

Це були часи винищення всього українського поляками.

<sup>22</sup> 3.III.2015 р.

<sup>23</sup> Богдан Прах. *Духовенство Перемиської єпархії та Апостольської адміністрації Лемківщини* : у 2-х томах. Т. 1: Біографічні нариси (1939–1989); Том 2: Документи і матеріали (1939–1950).



## № 49

9.VI<sup>24</sup>

Дорога Славцю!

Дякую за лист. Цим разом дещо запізнююся з відповіддю, мала досить багато роботи.

В одній бібліотеці зустріла колишнього товариша, який сказав мені видати свою дисертацію, про [що] мені самій ніколи не приходило на думку.

Я колись дуже цікавилася фольклором, а тепер це змінилося. Минуло якого пів століття, і колишня тема «Народно-ладові основи гармонії Лисенка» вже менше мене цікавить.

У Львові є тепер видавництво «Місіонер», яке видає мені досі і видало тепер мою дисертацію. А крім того, мій колишній студент написав статтю про мене – Володимир Грабовський, і там надрукував.

З Києва недавно приїхала до мене Богдана Фільц, вона тепер там, а Людкевич знав її з дитинства. За радянських часів її родину нищили, а Людкевич дуже помагав їй як композитор. Не знаю, чи Ти пам'ятаєш.

На тому кінчу. Сердечно здоровлю й цілую.

Зеня

## № 50

Дорога Славцю!<sup>25</sup>

За останній місяць я написала Тобі два листи з нагоди Нового року і Різдва Христового, але Ти їх не дістала. Чому – не знаю. За останнього пів року у нас у Львові поставлено два пам'ятники – митрополитові Шептицькому і композиторові Вербицькому – землякові Людкевича, якого Людкевич часто згадував.

Ніхто мені ні в чому не допомагає, музей ніхто не відвідує, а як буде далі – час покаже. До недавна ходила на Янівський цвинтар, де поховані мої батьки, та на Личаків, до Людкевича.

На цьому закінчую, сердечно Тебе прощаю.

Мені не легко писати, так що прощаю Тебе і цілую; чи ще зустрінемося, сумніваюся. Я ще ходжу, хоч є слизько.

Зеня.



<sup>24</sup> Лист прийшов 14 липня 2015 р. – дописано рукою М. Радловської.

<sup>25</sup> 2016, весна – дописано рукою М. Радловської. На конверті зазначено, що це останній лист від З. Штундер.

---

**МУЗИЧНИЙ АРХІВ**

---

*Зиновій Лисько***ІВАН ЛАВРІВСЬКИЙ**

*Пропонуємо вдумливому Читачеві статтю Лиська про композитора-священника Івана Лаврівського, яка з'явилася друком понад 80 років тому, де на основі добре опрацьованих джерел вперше і найповніше до сьогоднішнього дня розкривається життя і творчість одного з фундаторів перемиської композиторської школи. Цією публікацією хочемо нагадати нашій громадськості про наближення 200-літнього ювілею композитора, що припадає на рік 2023 (ред.).*

Родинним гніздом Лаврівського було гірське село Лопінка, коло Балигороду. Батько композитора, о. Андрій Лаврівський, народився 1786 року, а приблизно від 1810 був священником у Лопінці<sup>1</sup>. Мати, Антоніна Новосідецька, походила з давньої української шляхти, що її потомки жили ще 1888 р. в селі Новосілки, сяницької округи<sup>2</sup>.

В році 1822\* народився в Лопінці наймолодший син Лаврівських, – композитор Іван. Про його дитячі та хлоп'ячі роки не маємо ніяких відомостей, а втім, нічого незвичайного тоді в його житті і не могло бути; він жив собі безжурним хлоп'ячим життям при батьках, звичайно, як син сільського священника.

Потім його відіслали до Перемишля, на студії гімназійні; могло це статися коло 1834–35 року<sup>3</sup>. Тоді почався новий період в житті Івана, що, крім загальної зміни життєвих обставин, важливий був ще тим, що молода хлоп'яча душа почала тоді сприймати перші музичні враження. Це був час, коли перемиський катедральний хор і музична школа при ньому знаходилися ще на високому рівні. Алоїз Нанке, заангажований на вчителя і диригента, розбудив у перемишлян своєю кількالكітною працею таке музичне піднесення, що мало рішальний вплив на музичне життя цілої півдавстрійської України й відчинило для неї нову сторінку музичної культури. Сучасники й учні перемиської музичної школи з захопленням згадували перші роки її існування і праці. «Школа стала консерваторією в мініятурі, а хор дорівнював добрій опері, – і здавалося, що в Європі, крім трьох відомих категорій музики: німецької, італійської та французької, існує ще четверта

---

<sup>1</sup> Шематизм перемиської єпархії на рік 1828.

<sup>2</sup> Викторь Матюкь. Иванъ Лавровскій // *Календар «Просвіти»*. Львів 1889, с. 82–86.

\* Насправді І. Лаврівський народився 10 вересня (29 серпня ст. ст.) 1823 р. Уточнено за матеріалами Холмської гр.-кат. Консисторії; див.: Статистическая вѣдомость о личном составѣ Холмской Греко-Уніатской Семинарії въ началѣ сего 1870 года // *Archiwum Państwowe w Lublinie. Zespół: Chełmski Konsystorz Greckokatolicki [1525] 1596–1877 [1905]*, sygn. 166, арк. 90–91 зв. Вперше це уточнення опубліковано в: Василь Витвицький. *Старо-галицька сольна пісня XIX століття* / упор. Володимир Пилипович. Перемишль 2004. [= Перемиська бібліотека, т. VI], с. 46 (ред.).

<sup>3</sup> Першу документальну дату про Лаврівського знаходимо в шематизмі перемиської єпархії на рік 1847, де він рахується богословом 3-го року. Ідучи поступнево взад, одержимо рік 1835, як початок його гімназійних студій; це не випадок коли він переходив з класи до класи нормально, без перерв.

характерна категорія: українська... Хто ж із мешканців Перемишля, прихильників музики, не згадує й сьогодні радісно цього співу? Був він у повному розквіті і далеко подібного до нього не було»<sup>4</sup>. Або ще: «Архієрейська Служба Божа, зі співаками під знаменитою орудою Нанке, робила величезне враження, просто захоплювала, так що високі урядовці, професори й військові численно вписувалися до співочої школи і брали участь в хорі»<sup>5</sup>. Дуже добрі рецензії на перемиський хор лишили також сучасники – чужинці<sup>6</sup>. Алойз Нанке покинув школу і хор 1834 року і скоро потім умер, а його місце заняв другий чех, Вінкент Зрзаві, відомий в українській бібліографії під прізвиськом «Серсавія». Захоплення мистецьким співом почало тоді в Перемишлі остигати, бо Зрзаві, чи пак отой «Серсавій», не дорівнював Нанке мистецьким знанням, ні рутиною, через що хор не виявляв потрібної мистецької ініціативи, ні відповідного рівня. Але треба признати, що хор під орудою Зрзаві тримався ще досить довго і, хоч з трудом, а все таки підтримував мистецькі традиції, що до них перемишляни мали претензії ще з часів Нанке<sup>7</sup>.

Отже, коли малий Іван Лаврівський прибув 1834–35 року до Перемишля, він Алойза Нанке в музичній школі мабуть уже не застав і перші музичні відомості одержував від В. Зрзаві та під його проводом співав у хорі. Правда, біограф Лаврівського, о. В. Матюк записав, що вчителем Лаврівського був також і Нанке. «В цьому часі, – читаємо в Матюка, – був у Перемишлі вже хор, оснований єп. І. Снігурським, що ним управляли знамениті музики Нанке і Ржави (тобто Зрзаві – Серсавій, – З. Л.), чехи. У них то вчився Іван Лаврівський, а виконуваний перемиським хором церковні твори знаменитого церковного композитора Дмитра Бортнянського поклали першу підвалину в розвитку його композиторського талану»<sup>8</sup>. На підставі цього можна б думати, що Лаврівський учився і в Нанке, але це справа дуже сумнівна, бо Матюк писав цю біографію досить пізно і про перемиську школу знав тільки загально, що першими вчителями в ній були Нанке і Зрзаві й на цій підставі подав їх обидвох, як перших учителів Лаврівського. На такий випадок прибуття Лаврівського до Перемишля треба б відсунути десь аж на 1833 рік. В кожному разі наука у Нанке могла тривати дуже недовго і не здужала б залишити в малого, 10-літнього Івана ніяких видних слідів.

Важніше ствердити факт, – і це вже не підлягає сумнівові, – що свій музичний смак розвивав молодий Лаврівський, так само, як перед цим Вербицький, на репертуарі перемиського хору. А репертуар цей складвся головним чином із церковних творів Бортнянського, Березовського, Галюппі, самого Нанке, пізніше навіть В. Зрзаві, а крім цього також із німецьких світських творів для чоловічого хору, т. зв. Liedertafel, що саме тоді, в першій половині XIX стол. дійшли до найбільшого

<sup>4</sup> Мих. Вербицький. О пѣнію музыкальномъ // [Галичанинъ: Литературный сборникъ, издаваемый Я. О. Головацкимъ и Б. А. Дѣдицкимъ], кн. I, вип. II. Львів 1863, с. 136–141.

<sup>5</sup> Русланъ-Музикантъ. Спасительный дѣла бл. п. епископа Іоанна Снѣгурского // *Слово* (Львів), 1884, ч. 50.

<sup>6</sup> На пр[имір] рецензія проф. Кржижа, друкована у «Neue theologische Zeitung», Wien 1831, II Band, pag. 159 et seq.

<sup>7</sup> Про перемиський хор і школу див. докладніше мою статтю: «Початки музичного мистецтва в Галичині» // *Наша Культура* (Варшава), 193[6–1937].

<sup>8</sup> Вікторъ Матюкъ. Іванъ Лавровскій.

розквіту і через свою легко-сприйнятну мелодику, некомпліковану форму та взагалі прості засоби вияву мали великий успіх і серед української інтелігенції в Галичині. Отже з авторів могли там входити Вебер, Шуберт, К. Кройцер, Мартнер і інші. Трохи старший товариш Лаврівського, М. Вербицький, записує у своїх спогадах: «Згадана школа не обмежувалася до церковного співу, але запроваджено в ній також світський і то не тільки український, але й італійський та німецький, різних авторів; співали також терцети, квартети, секстети й хори виключно чоловічими голосами»<sup>9</sup>.

Оце й була та музична література, що з нею міг Лаврівський як член хору – практично, а як учень музичної школи – до певної міри й теоретично познайомитись і що пізніше мала безсумнівний вплив на власну творчість композитора.

Поза тим Лаврівський продовжав свої гімназійні студії. В Перемишлі мав він доброго опікуна, свого дядька, однойменника Івана Лаврівського, архідіякона перемиської капітули, впливову людину. Через нього наш молодий музикант мав доступ до аристократичних домів перемиської інтелігенції і до єпископа і звичайно, не жив у матеріальних недостатках<sup>10</sup>.

Тимчасом до Перемишля прибула нова визначна музична сила. А саме, перемиські поляки пішли за прикладом українців і ангажували собі на диригента до латинської катедри доброго чеського музику Франца Лоренца, «славного теоретика музики»<sup>11</sup>. Крім праці в костелі, Лоренц дістав ще від 1842 р. посаду вчителя у Головній школі (*schola prima*) в Перемишлі, де учнів-поляків учив мистецького співу та гри на органах. (У цій же школі для учнів-українців провадив окремі лекції музики В. Зрзаві)<sup>12</sup>. По смерті Нанке не було в Перемишлі кілька років досить авторитетного музику, отже не дивно, що тепер, коли на музичному горизонті появився Лоренц, добрий композитор, диригент та вчитель, очі всіх талановитих adeptів музики звернулися на нього. І так доля судила йому бути вчителем перших західно-українських композиторів, спершу Лаврівського, а згодом і Вербицького.

Поява Лоренца у Перемишлі припала менш-більш на час, коли 20-літній Лаврівський закінчив гімназію (коло 1842 р.). В. Матюк записує: «Велику вагу в його музичній освіті мала знайомість із Францом Лоренцом, добрим музикантом, чехом, директором хору лат. катедри в Перемишлі, бо перші початки гармонії та композиції брав він у нього і мав нагоду чути силу оркестрової музики на хорах латинської катедри в Перемишлі»<sup>13</sup>. Навчання у Лоренца йшло успішно і вже тоді Лаврівський почав працювати в композиторській галузі; на жаль, нічого з його молодечих творів до наших часів не збереглося. Крім цього, Лаврівський був добрим співаком, хоч спеціально свого голосу мабуть не культивував і взагалі подавав великі надії, так що єп. Снігурський мав намір, по закінченні богословських студій, післати його для дальшої музичної освіти до Відня. На жаль, Снігурський незабаром помер (1847), і ця поїздка Лаврівського не відбулася<sup>14</sup>.

<sup>9</sup> Мих. Вербицький. О п'янію музыкальнимъ.

<sup>10</sup> Викторъ Матюкъ. Иванъ Лавровскій.

<sup>11</sup> Ис. Воробкевичъ: Наши композитори // *Родимый Листокъ* (Чернівці), 1879, ч. 12, с. 170.

<sup>12</sup> Шематизм перемиськ. єпархії латинського обряду за 1843 рік.

<sup>13</sup> Викторъ Матюкъ. Иванъ Лавровскій.

<sup>14</sup> Там само.

На студії богословські треба було їхати до духовної семінарії до Львова. Але Лаврівський не поїхав; два роки філософії і два роки богословії він учився приватно, як екстерніст<sup>15</sup>; хто зна чи не було це зроблено навмисне, щоб zostавитися в Перемишлі й продовжувати музичні студії у Лоренца? Але ж екстерна не могла тривати надто довго. В 1846 році Лаврівський покинув Лоренца і переїхав до Львова на 3-ій рік богословії, до духовної семінарії?

У Львові пробув Лаврівський тільки один кадемічний рік. В році 1847 він перейшов на 4-ий рік богословії і вернувся до Перемишля, бо цей останній рік мали питомці перемиської єпархії у себе в Перемишлі<sup>16</sup>. Тут він свої богословські студії закінчив і 1848 р. одружився з Теофілею Раставецькою, з Лопушниці. Скоро після цього його висвячено, ще в тому самому році, на священника.

Був це час революційний, початок «весни народів». Скасування панщини, пробудження національної свідомости, ліберально-конституційні поклики й урешті мадярське повстання, – сильно розхвилювали галицьку суспільність. Піднесена діяльність почала проявлятися в усіх галузях культурного життя, жвавіше почало розвиватися й музичне мистецтво, особливо в 1849 році, після придушення мадярського повстання, коли заспокоїлися військові алярми. Почалися тоді також аматорські театральні вистави, спершу у Львові, а згодом і в Перемишлі. На цьому полі розвинув тоді інтензивну діяльність Мих. Вербицький, доробляючи музику до багатьох п'єс, на зразок німецьких *Singspiel*-ів.

Лаврівський в цілім цім піднесенні та оживленні музичного життя 1848–49 років участі не брав. Може це жвавий й талановитий Вербицький відпихав його на задній плян, може закінчування богословських студій, остаточні іспити, а потім одруження і висвячування не дали йому змоги взяти активної участі в музичному житті. Смерть єпископа Снігурського і розбиття надій на музично-освітню поїздку до Відня також могли негативно відбитися на музично-творчій активності Лаврівського. У кожному разі в 1848 році не зустрічаємо ніяких слідів його суспільної діяльності.

А в році 1849 Лаврівський пішов на сільську парохію, як адміністратор на місце свого тестя, до села Лопушниці, коло Устрик<sup>17</sup>. Тут дістав Лаврівський сильний удар, що мав вплив на ціле його життя і відбився на характері його композицій. «В рік по шлюбі вмерла йому дружина при нещасливих родах. Із близнят залишився один син Йосип, парох в Савилі, холмської дієцезії в Росії. – Туга і жаль за жінкою відбилися в його композиціях, і відому гарну пісню „Чом річенько домашня“, до слів Якова Гловацького, уложив він під впливом зболілого серця й душі»<sup>18</sup>.

По смерті жінки почав Лаврівський виявляти сильнішу творчу продукцію. Можливо на його композиторське пробудження мали вплив також інші причини, на пр. та, що в цей час якраз покинув Перемишль Вербицький і таким чином уступився могутній суперник; Лаврівський був тепер єдиним українським композитором, отже музичні кола змушували його до праці.

<sup>15</sup> Виводжу це з того, що вперше зустрічаємо І. Лаврівського в Шематизмі перем. еп. на рік 1847, але зразу як питомця 3-го року.

<sup>16</sup> Шематизм перем. еп. на рік 1848.

<sup>17</sup> Шематизм перемиської єпархії на рік 1850.

<sup>18</sup> Викторь Матюкь. Ивань Лавровскій.

По смерті дружини Лаврівський перейшов 1850 року назад до Перемишля, на посаду префекта (наставника) в духовній семінарії. Крім цього був він катехетом у різних перемиських установах, в школі нормальній і в школі головній. Коли ж в 1851 році відкрили в Перемишлі т. зв. приготівлячо-учительський курс («поправна препарандорія»), Лаврівський став і там катехетом, а крім того учителем «науки зрінія» (*Anschauungslehre*)\* та української мови.

В році 1852 Лаврівський займав ті самі посади, з тою тільки різницею, що в духовній семінарії був у цьому році не префектом, а духовником (*pater spiritualis*)<sup>19</sup>.

Як бачимо, працював Лаврівський багато, в різних галузях, як священник і як педагог. Взяв на себе також провід музичного життя в Перемишлі. Перед тим Вербицький в 1848–49 роках сильно був розворушив перемисьлян і викликав захоплення до мистецької музики, а тепер Лаврівський, що прибув до Перемишля безпосередньо після нього, мусів продовжувати працю в цьому напрямку. Правда, тепер уже не було таких сприятливих умов, як мав Вербицький в 1848–49 роках, але що було можливе – Лаврівський робив.

Хоч учителем і диригентом перемиського хору офіційно далі рахувався Зрзаві, але Лаврівський брав у цій справі активну участь, керуючи мистецьким опрацюванням виконуваних творів і збагачуючи репертуар своїми власними композиціями. Кореспонденти з захопленням описували тоді нове піднесення музичного мистецтва в Перемишлі. «Саме в цьому році піднісся хоровий спів у нашій церкві до ніколи небувалої висоти. Всі твори виконуються дуже добрими голосами так досконало, що слухачі всяких вір і народностей не можуть, почувши їх, не відійти побожнішими і не залюбитися в нашому обряді. До того захоплюють усіх нові твори одного з диригентів хору, І. Л-го, що рівняються з найкращими композиціями славного Бортнянського і приводять до подиву почуття всіх, щодо сили обряду та музики»<sup>20</sup>. Кілька місяців пізніше та сама газета писала: «Доносимо вам при цій нагоді, що в нашому Перемишлі церковний спів піднісся особливо під орудою о. Лаврівського, загально знаного з його талановитих композицій. Маємо його твори – прегарні пісні! Зачуваємо, що тепер він скомпонував музику до деяких поезій із „Зорі”. Боже помагай! Радіємо з його праці і кажемо, що він достойний заступник Вербицького»<sup>21</sup>.

Які саме твори він тоді скомпонував, – напевно сказати не можна, але мусіли це бути в першу чергу церковні твори на мішаний хор, призначені для перемиського катедрального хору, як «Взиде Бог» Ц-дур, «Свят» Г-дур і багато інших, що до наших днів не збереглися, а з пісень світських, аранжованих для чоловічого хору: «Руська річка» (до слів Як. Головацького), скомпонована ще 1850 р., «До Зорі» (сл. Ів. Гушалевича), «Козак до торбана» (сл. Ів. Гушалевича), «Увіщаніє для милої» (сл. невідомого автора), «Думка» (сл. Павла Леонтовича), «Надо мною буря була», (сл. невідомого автора) і може ще які. Маємо з цього часу й один його друкований твір: «Лѣрвакъ зъ надѣ Сяна, изданъ Семинаристами Перемыскими въ ползу Дому

\* Тобто, "вимірювання" (*ред*).

<sup>19</sup> Шематизм перемиської єпархії на роки, 1851, 1852 і 1853,.

<sup>20</sup> Уривок з анонімного допису з Перемишля // *Зоря Галицька*, 1852, ч. 7, с. 52.

<sup>21</sup> Уривок допису «Зъ Перемышля», що його автором є «Г. Г.» // *Зоря Галицька*, 1852, ч. 89, с. 857.

Народного», Перемишль 1852, 8°, с. 6+X+110. Є це збірник поезій, а при ньому і пісня Лаврівського «Любо спливає», сольоспів із супроводом фортепіяну. Пісню цю переробив Лаврівський пізніше для хорového складу.

У першому періоді своєї творчості Лаврівський має багато спільних рис із Вербицьким. Обидва вони вийшли з того самого музичного середовища, студіювали у того самого вчителя (Лоренца) та були під впливом тої самої літератури, отже й у композиціях їх бачимо однакове, яскраве перехрещування різних впливів західноєвропейських із народними українськими та індивідувальними. Різниця тільки та, що Вербицький був композитором більш рутинованим і елементи музики французької, італійської чи німецької перетоплював, – нехай і не цілком, але у великій мірі – у лабораторії своєї творчої психіки, а в Лаврівського вони виступають у більш сировому, неопрацьованому вигляді, а через те й надають його стилеві характеру незрівноваження, хиткості і не дозволяють відчувати такої сильної індивідуальності, як у творах Вербицького.

Західноєвропейські впливи проявляються виразно навіть у церковних творах Лаврівського, на пр. початок його трохи пізнішого твору (1864 р.) «Нас ради розп'ятого» зраджує велику подібність до Шуберта «Der Gondelfahrer» (op. 28, також на чолов. хор), також «Христос воскрес» (з 1864 р.) сильно нагадує «Цампу» Herold-a (II дія, остання частина дуєту ч. 9). Такі самі з'явища зустрічаємо й у світських творах Лаврівського. Поза тим загальний стиль його мелодики характеризується частим впровадженням, особливо в каденціях, типових італійських мелізмів («Руська річка», «Пісня прощальна», «Вічная пам'ять», «Многолітствіє» й ін.).

Елементів української народної музики є в Лаврівського порівнююче менше, ніж у Вербицького. Зауважуємо їх там, де композитор використовував народні українські ритми, коломийковий та шумковий («Руська річка», «Козак до торбана», «Сумно, марно по долині», «Соловій» тощо). Деякі пісні й мелодики мають зближену до пісень народних, на пр. порівняти «Соловія» такти 17–20 із піснею «Доле ж моя нещасная» із збірника В. Залеського, або сольоспів «Бувай здорова» із «Жовніром» Вербицького та піснею «Не ходи, Грицю».

Усі твори Лаврівського мають здебільше форму пісенну, дво- або тридільну, основу на дуже простих конструкційних схемах. Трошки ширше розбудовані є лише пісні «Руська річка» і «Сумно, марно по долині»; остання своєю формальною побудовою наближається до рондо А Б А В Г А. Крім цього деякі церковні, а навіть світські твори («Соловій», «Думка») не підходять під ніяку формальну схему, а є вільним чергуванням паріодів, без вирізнення і без повторювання якоїнебудь головної теми.

Гармонічні засоби Лаврівського також прості, невибагливі, досить однонамітні. Модуляції трапляються переважно лише у формі ухилів до тонацій D і S, рідше до рівнобіжної. Взагалі композиційна техніка Лаврівського не визначається класичною чистотою; нерідко попадаються в нього рівнобіжні октави, квінти, подвоєння уводного тону, неправильна розв'язка септими тощо. Форми контрапунктичні в Лаврівського майже не існують; виїмкові приклади примітивної імітації можна знайти лише в останніх його церковних творах.

Однак своєю ширістю та безпосередністю твори Лаврівського робили додатне враження на сучасників. Один пізніший його учень дає таку характеристику:

«Лаврівський був у молодості милий, тихий, щирий. Аж нещаслива страта дружини так сильно на нього вплинула і так його пригнобила, що уникав людей, попадав у глибоку задумливість, а в товаристві почував себе самотнім, немов виключеним від світу; туга й сльози стояли на черзі. Тому його мелодії та гармонії понурі, важкі й вибуялі. У них він сам себе докладно змалював. Він попадає у глибоку скруху та в розпуку; тому й його музичні твори не всі слухачі однаково добре можуть сприймати»<sup>22</sup>.

Порівнюючи Лаврівського з Вербицьким, той сам автор пише: «Вербицький не вмів плакати, ані тужити, зате Лаврівський не вмів радіти... Композиції Лаврівського можуть привести до плачу, а пісні Вербицького захоплюють і дуже веселий настрій душі збуджують». І далі в тій самій статті говорить про Лаврівського: «Вибухи болю, сила хору, ніжне хвилювання звуковими струмами, нервова гармонія (? – З. Л.) і кінцева луна – чарівно відбиваються в серцях слухачів. Хто знав життя і вдачу покійного Лаврівського, той пізнає його індивідуальність, перелиту в його твори»<sup>23</sup>.

Після усунення Зрзаві, зайняв Лаврівський у 1853 році всі його посади; він став учителем і диригентом катедрального хору, а також учив співу в дяко-учительській школі і в школі Головної, в якій досі був тільки катехетом. Там зустрівся він у музично-педагогічній діяльності з Францом Лоренцом, своїм колишнім учителем, що вчив гри на органах кандидатів латинського обряду<sup>24</sup>. Цей рік був вершком діяльності Івана Лаврівського.

В зимі цього року Лаврівський написав музичну статтю, в якій подає огляд сучасної йому церковної музики в Галичині і закликає, щоб питомці в духов. семінаріях училися музики і правильного співу, бо від них найбільше залежить майбутній стан музичного мистецтва. Стаття ця появилася друком під наг.: «Іоаннь Лавровській: Зъ Перемышля» у віденському «Вѣснику», 1854, с. 3–15.

Слідуючого, 1854 року, Лаврівський, – невідомо з яких причин, – покинув Перемишль і пішов за адміністратора греко-уніятської парохії до Кракова, а музичні посади в Перемишлі зайняв по ньому нездарний чех Людвик Седляк<sup>25</sup>. Лаврівський думав мабуть з початку, що до Кракова йде тільки тимчасово, бо офіційно посада духовника в перемиській семінарії рахувалася за ним ще три роки.

Але сталося так, що в Кракові залишився постійно; сім років рахувався тільки адміністратором парохії, і аж 1861 р. став краківським парохом<sup>26</sup>. Це призначення парохом зв'язано було мабуть з адміністративною зміною щодо краківської парохії. Після польського повстання 1861 року російський уряд, щоб ослабити поляків, організував на Холмщині самостійну греко-уніятську епарію і клопотався навіть про власного єпископа. В цей час відорвано краківську парохію від перемиської

<sup>22</sup> П. Бажанський. Пригробни спѣвы // *Діло* (Львів), 1883, ч. 46.

<sup>23</sup> П. Бажанський Гдещо про музику въ загалѣ, а про спѣвъ пригробный въ особенности // *Діло*, 1881, ч. 34.

<sup>24</sup> Шематизм перем. епарх. на рік 1854.

<sup>25</sup> Шематизм перем. епарх. на рік 1855.

<sup>26</sup> Шематизм перем. епарх. на роки 1855–1862.



епархії і прилучено до холмської. Від 1861 року парох Кракова брав платню з російських фондів, а парохія була під зарядом холмського уніятського владики<sup>27</sup>.

Крім цієї посади Лаврівський від початку був катехетом і вчителем у краківській гімназії<sup>28</sup>.

Умови праці Лаврівського перемінилися тепер цілком. Він жив на чужині, відорваний від своєї суспільности і незв'язаний безпосередньо з її інтересами. Колонія краківських українців була мала і не давала Лаврівському можливості виявляти хорово-організаційної чи якої-будь іншої музичної діяльності. Він був обмежений до свого кабінету для праці композиторської й наукової.

При краківській парохії була значна бібліотека, коло 400 томів, між якими було трохи давніх рукописів і документів, призначених попередніми парохами. Лаврівський зацікавився ними і написав історичну монографію про краківську парохію під наг.: «І. Лавровській: Греко-каатолическа парохія въ Краковѣ», а надрукував її «Сборникъ Отечественный», Відень 1855, ч. 32–35. На вступі говорить автор: «Попадаю про собранны мною почасті зъ історіи, почасті въ актахъ городскихъ и парохіальныхъ находячіися спомынки о томъ Приходѣ». Загальний характер цієї розправи – цілком науковий.

В парохіальній бібліотеці найшов Лаврівський також рукопис історії української церкви, що її василіянин Франц Густа переклав з мови італійської на польську. Рукопис цей показався Лаврівському на стільки цікавим, що він видав його друком, під наг.: Ks. Jan Ławrowski: „Ks. Franciszka Gusty z włoskiego na polskie tłumaczona historia kościoła ruskiego”. Tom I, zeszyt I, Kraków 1857, 8°, стор. 1+237+2. Другий том цієї праці вийшов у Кракові 1858, 8°, стор. 216+ LXXX. На початку знаходиться коротенький вступ Лаврівського, в якому він подає відомості про автора Густу<sup>29</sup>.

Приватне життя Лаврівського плило мабуть спокійно. В кожному разі не маємо слідів про які-будь зворушливі переживання композитора. Серед буденних днів, які цілими роками пили собі одноманітно, мав Лаврівський трохи сенсації в першій половині серпня 1856 року. Львівського митрополита Михайла Левицького іменували тоді кардиналом, і папа вислав до нього свого делегата Феліціанжелі з кардинальським беретом. По дорозі Феліціанжелі затримався в Кракові і в супроводі свого секретаря просто з залізничного двірця приїхав до греко-уніятської церкви. Лаврівський мусів вітати високого достойника. Після Богослужби він запросив делегата до себе додому; прийшла також делегація від краківських парохіян. Лаврівський подбав про хороший обід, під час якого виголошено багато тостів. По обіді Феліціанжелі в товаристві нашого композитора оглядав Краків. На другий день знову був на Богослужбі, яку відправив Лаврівський, потім снідав у нього і знову в його товаристві їздив оглядати костели, університет і громадські установи. О год. ½ 12 поїхав Феліціанжелі далі до Львова<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> *Вѣстникъ* (Відень), 1864, ч. 99, с. 394.

<sup>28</sup> Шематизм перем. епарх. на роки 1855–1862.

<sup>29</sup> Рецензія на цю книжку знаходиться у «Вѣстнику» (Відень), 1858, ч. 92, під. наг.: «Изъ Жолквы».

<sup>30</sup> *Вѣстникъ* (Відень), 1856, ч. 58, с. 228–29.

12 березня 1857 року в далекій Лопінці умер Лаврівському батько<sup>31</sup>.

Хоч Лаврівський фізично був відорваний від української суспільності, проте цікавився її культурним життям і бувши в непоганому матеріальному становищі, допомагав різним громадським організаціям. Для молоді бібліотеки «Народнього Дому» у Львові він післав свою «Історію Церкви»<sup>32</sup>; прислав також грошеві датки на «Народній Дім» і на бідних українських студентів з обіцянкою, що буде присилати подібні допомоги і далі щороку<sup>33</sup>.

Музичних занять і композиторської праці Лаврівський у Кракові не покидав. В. Матюк оповідає<sup>34</sup>, що в часі свого дев'ятилітнього побуту в Кракові Лаврівський скомпонував такі пісні для хору: «Глянь но, глянь» (слова К. Лисяка), «На чужині загибаю» (сл. Як. Головацького), «До соловія» (сл. П. Леонтовича), «Сумно, марно по долині» (сл. М. Устіяновича), «Пісня прощальна» (сл. невідомого автора), «Корона, меч і ліра» (сл. Б. Дідицького), «Гей, браття, щиро а сміло» (сл. М. Шашкевича), а з мотиву цього останнього хору повстала відома пісня «Во здоров'є». Переробив тоді Лаврівський для хору також свій сольоспів «Любо спливає». З творів церковних належать до цього часу причасники для чолов. хору «Радуйтеся праведній» і «Хваліте Господа».

Друком вийшли «Три народні п'єси на чотири мужескіи голосы, зложены Ів. Лавровскимъ», Львів, 1855, 4°, с. 6. Були там пісні: 1) «До зор'я», 2) «Ув'іщаніє для милой»\* і 3) «Козакъ до Торбана». Оце видання причинилося найбільше до популярності Лаврівського в Галичині; хоч сам він сидів постійно в Кракові, але його композиції гомоніли в Перемишлі й у Львові.

Жвавіший зв'язок Лаврівського з Галичиною почався з того часу, коли закінчили будувати залізничну лінію Краків – Львів, цебто восени 1861 року. Тоді саме оснувалася у Львові «Руська Бесіда», товариство, що взяло на себе організацію українського професійного театру. Передусім треба було грошей. Видано відповідні заклики в пресі, і справа театру стала популяризуватися в цілій Галичині; зразу здобула багато прихильників, і вже того самого року почали до «Руської Бесіди» напливати грошеві датки на театральний фонд. Почали викінчувати салю «Народнього Дому» у Львові, де мали відбуватися вистави, почали скуповувати театральний реманент, старалися про концесію у правительства та підшукували майбутніх акторів і директора театру.

«Руська Бесіда» почала влаштовувати також декламаційно-музичні вечори, що на них могли рекомендувати себе молоді кандидати театального та музичного мистецтва, також принагідні студентські хори і співаки-солісти. Вечорі такі викликали захоплення у молоді і мали значення не тільки для молодих виконавчих сил, але й для композиторської продукції. Перший такий музично-декламаційний вечір відбувся під час урочистого відкриття «Руської Бесіди», а другий 26 лютого 1862 року. На цей другий приїхав з Кракова і Лаврівський і був присутній на концерті.

<sup>31</sup> Шематизм перем. єпарх. на рік 1858.

<sup>32</sup> *Слово*, 1864, ч. 79, с. 312.

<sup>33</sup> *Слово*, 1861, ч. 94, с. 460; 1863, ч. 2 і ін.

<sup>34</sup> Викторъ Матюкъ. Иванъ Лавровскій.

\* Текст пісні зі збірника В. Залеського, див. факсиміле (*ред.*).

Рецензент «Слова» пише, що всі декламації були переплетені піснями, що їх хор під орудою п. Бохенського відспівав дуже гарно. Особливо подобалася пісня Лаврівського «Чом річенько домашня» (слова Я. Головацького, також присутнього на концерті). Публіка вітала обидвох авторів оплесками та іншими голосними виявами захоплення і домоглася повторення цієї пісні. Подібний успіх мала також пісня «Я щасний»<sup>35</sup>.

В році 1863 основано у Львові окреме співоче (хорове) товариство, що мало за мету культивувати рідну пісню та виховувати виконавчі кадри для майбутнього українського театру. На жаль, у Львові не було тоді ні одного здатного музики, що зміг би взяти мистецьке керівництво такого товариства в свої руки, і суспільність добре відчувала таку недостачу. Брак відповідного диригента відбився на співочому товаристві дуже негативно, бо без нього воно не могло почати своєї діяльності. В сучасній пресі існують натяки на те, що з музичних кол ішов натиск на Лаврівського, щоб він перейшов з Кракова до Львова і взяв в свої руки керму музичного життя. Крім того митрополит Литвинович також бажав мати Лаврівського у себе у Львові, хто зна, чи не з метою піднесення церковного співу, і давав йому посаду духовника у львівській семінарії<sup>36</sup>. Лаврівський не мав охоти йти з Кракова, але під загальним натиском врешті уступив; поставив одначе умову, що до Львова йде тільки тимчасово, а по трьох роках зможе назад вернутися до своєї (холмської) дієцезії<sup>37</sup>.

З цього приводу львівські музичні кола раділи. «Радісну вістку подаємо вам, земляки, що місце духовника у львівській українській семінарії, після о. Ціпановського, займе, як кажуть, без сумніву пр. Лаврівський, теперішній парох у Кракові... Лаврівський є славно відомий співак і знаменитий знавець співу хорового й музикального; тому сподіваємося, що з його прибуттям до Львова здійсниться давно всіми одобрений план, щоб зорганізувати порядне співоче українське товариство...»<sup>38</sup>.

Восени 1863 року Лаврівський справді переїхав до Львова і зайняв посаду духовника в семінарії<sup>39</sup>.

Краківська громада прощала Лаврівського з жалем. У віденському «Вістнику» появилася допис, де автор в імені краківської колонії прощається теплими словами з своїм довголітнім парохом, каже, що сталося правильно, що такої міри діяча, як Лаврівський, перенесли на високе становище до Львова, «проте ніхто нам брати за зле не може, коли ми тут, на передній сторожі, мала горстка українців, жалісно згадуємо, якого це ми ревнителя стратили»<sup>40</sup>.

У Львові почав Лаврівський нове життя. З працівника кабінетного, яким був у Кракові, він перемінився на активного організатора, диригента й педагога і брав діяльну участь у різних музичних підприємствах. Передусім він став на чолі семінарського хору, переорганізував його і підніс до відповідного мистецького рівня. Це підкреслювала сучасна преса і висловлювала оптимістичні надії на дальший

<sup>35</sup> Слово, 1862, ч. 14, с. 56.

<sup>36</sup> Викторь Матюкъ. Ивань Лавровскій.

<sup>37</sup> Слово, 1866, ч. 83.

<sup>38</sup> Слово, 19 вересня 1863, ч. 71, с. 284.

<sup>39</sup> Шематизм перем. епарх. на рік 1864.

<sup>40</sup> Вѣстникъ (Відень), 1864, ч. 15, с. 58.

розвиток хорового співу<sup>41</sup>. Між іншим диригував Лаврівський хором на урочистій митрополичій відправі 19 червня 1864 в семінарії<sup>42</sup>.

Крім цього він збагачував репертуар хору своїми власними новими композиціями. В. Матюк каже<sup>43</sup>, що в цьому часі Лаврівський написав своє славне «Вічна пам'ять», «Христос воскрес», причасник «Услиши, Господи» і жалібні псалми «Нас ради розп'ятого» та «Іскупил ни еси от клятви», все для чоловічого хору. Оте «Вічна пам'ять» співали в 1864 році вже й у Перемишлі<sup>44</sup>. В березні 1864 р., коли митрополит Литвинович вернувся з Відня до Львова, львівські українці вітали його урочисто; в привітаннях брав участь також семінарський хор і відспівав тоді «Кантату» в честь митрополита, яку спеціально для цієї нагоди скомпонував Лаврівський<sup>45</sup>.

Музична діяльність Лаврівського не обмежувалася до семінарського хору. Виділ «Руської Бесіди» на засіданні 9 жовтня 1864 постановив і надалі влаштовувати музично-декламаційні вечори і «доручив п. Меруновичові та о. Лаврівському придбати як-найбільше здатних сил, особливо з нашої молоді, бо без неї ніяк не можна zorganizувати подібних підприємств. Лаврівський, мавши обіцяну допомогу відомого львівського піяніста Кайзера, прийняв на себе обов'язок учити співу здібних до цього юнаків. Наука і співанки хору мали відбуватися в театральній салі «Народнього Дому». Перша проба назначена була на суботу 15 жовтня<sup>46</sup>. Лаврівський цю справу дійсно зреалізував, і кілька днів пізніше писало «Слово»: «Минулої суботи відбулася в театральній салі „Народнього Дому” перша, а вчора друга співанка молодих українських співаків, що готовляться під управою о. Лаврівського до виступів на музично-декламаційних вечорах»<sup>47</sup>.

Педагогічна діяльність Лаврівського виявилася у складанні шкільних підручників співу й даванні приватних лекцій. Між його учнями був Порфір Бажанський, тоді питомець 3-го року семінарії, а водночас вже диригент хору ставропігійської бурси. У Лаврівського він учився гармонії<sup>48</sup>.

В липні 1864 року відбувалися в «Народньому Домі» у Львові загальні збори членів галицької «Матиці». Для успішної праці збори розбилися на три комісії, що відбували свої засідання окремо. Друга з них, комісія «поезії та мистецтва» працювала під проводом Лаврівського і на своїх засіданнях 20 і 21 липня прийняла в музичних справах дві пропозиції: 1) Ів. Лаврівського, щоб «Матиця» зайнялася виданням українського співочого підручника з нотами, з якого можна було б викладати науку співу в низчих і середніх школах, і 2) Платона Костецького, щоб «Матиця» видала поклик до всіх освічених людей збирати та записувати народні пісні, тексти й мелодії. Виділ «Матиці» згодом ці постанови затвердив (на засіданні

<sup>41</sup> *Вѣстникъ* (Відень), 1864, ч. 72, с. 286; *Слово*, 1864, ч. 67, с. 268.

<sup>42</sup> *Слово*, 1864, ч. 46, с. 182.

<sup>43</sup> Викторъ Матюкъ. Иванъ Лавровскій.

<sup>44</sup> *Слово*, 1864, ч. 95, с. 376.

<sup>45</sup> *Вѣстникъ* (Відень), 1864, ч. 14, с. 53.

<sup>46</sup> *Слово*, 1864, ч. 79, стор. 312.

<sup>47</sup> *Слово*, 1864, ч. 81, стор. 318.

<sup>48</sup> Ів. Біликовський: Порфірій Бажанський // *Музичний календар*. Львів 1904, с. 90–93.

10 жовтня того самого року), а в справі видання музичного підручника доручив порозумітися «з відомими знавцями музики і народнього українського співу, а саме з о.о. Лаврівським, Вербицьким і Бажанським». На слідуючому засіданні, 27 жовтня, Лаврівський рекомендував польську книжку «Śpiewnik dla szkół ludowych galicyjskich», видану в Кракові, як зразок для майбутнього українського співанника<sup>49</sup>.

Далі відомості про цю справу вриваються, і невідомо, чи Лаврівський довів її до кінця. В кожному разі друком цей підручник не вийшов.

Від березня 1864 року почав давати вистави у Львові український професійний театр; громадянство було захоплене, вистави проходили завжди при заповненій салі. Однак найслабшою сторінкою цих вистав була музична частина. Виділ «Руської Бесіди» звертався з покликом до українських музиків, щоб прислали свої твори для використання в театрі, і дехто відгукнувся на цей зазив. Особливо інтенсивну діяльність у цьому напрямку розвинув тоді Мих. Вербицький, що прислав молодому театрові свої оркестрові увертюри (т. зв. «Симфонії») і деякі співогри на українські лібретта, які він мав готові ще з 1849 року (як на пр. «Козак і охотник», «Жовнір-чарівник», «Проциха» й ін.). Але того було мало. Отже директор театру Омелян Бачинський виповнював репертуар усякими «малоросійськими п'єсами», що привіз із собою з Великої України в великій кількості. Щодо лібретта, а ще більше щодо музики – були то все речі нікчемні, в найвищій мірі дилетантські. На пр. виставлялися тоді масово в нашому театрі п'єси й водевілі з музикою диригента оркестри волинського дворянського театру В. Квятковського («Маруся», «Верховинці», «Бувальщина», «Один порадував, другий потішив» і баг. ін.), артиста кам'янець-подільського театру А. Янковського («Москаль-чарівник», «Адам і Ева», «Сватання на Гончарівці», «Чумак український» і ін.), відомого графомана Ст. Карпенка («Татяна Переяславка», «Жидівська мудрість, циганська хитрість і козацька простота» тощо), самого О. Бачинського, В. Шмацяржинського і т. п. Такий репертуар не міг, звичайно, нікого задовольнити, і Виділ «Руської Бесіди» робив заходи, щоб якось направити цю недостачу. На засіданні 11 квітня 1865 р. доповнив свій склад двома новими членами, а саме багатим купцем Мих. Диметом, який міг дати театрові значну фінансову допомогу, та Іваном Лаврівським, якому доручено дбати про добір нового музичного репертуару та його викональну частину. Від Великодніх свят 1865 року цей новий Виділ робив засідання правильно що суботи, займаючись справами адміністраційними, а також збагаченням і покращанням репертуару<sup>50</sup>.

Врешті треба згадати ще про одну установу, а саме про «Товариство для культування музики в Галичині». Товариство це мало у своїм статуті такий § 15: «На чотири свята щороку має Т-во влаштувати в костелах латинського обряду урочисті відправи, а в церквах грецького обряду хорові співи». Щодо церков, ніколи згадане Т-во цього параграфу не виконувало, але, щоб хоч формально задоволити вимоги статуту, на загальних зборах у червні 1865 вибрали дійсним членом свого виділу Івана Лаврівського, одного українця та всіх 16 німців та поляків<sup>51</sup>. Звичайно, це був

<sup>49</sup> Слово, 1864, ч. 55, с. 218; ч. 79, с. 308; ч. 83, с. 328.

<sup>50</sup> Слово, 1865, ч. 27 і 36.

<sup>51</sup> Слово, 1865, ч. 77.

тільки формальний вибір, бо пізніше також ніколи не чуємо про діяльність згаданого товариства в галузі української церковної музики.

У справі театральної музики Лаврівський працював не тільки як член театального Виділу «Руської Бесіди», але й сам, як композитор збагачував український сценічний репертуар. І в цьому він ішов навзаводи з Вербицьким.

Як відомо, виділ «Руської Бесіди», щоб придбати оригінальний український репертуар, розписав 1864 року, зараз після перших вистав театру, конкурс на драматичні твори і визначив на них премії. Про музичну сторінку конкурс нічого не згадував, але, звичайно, наші композитори чекали з великою нетерпеливістю на вислід конкурсу, бо це мали бути нові лібретта для їх майбутніх співогр. Захоплення театальною справою було скрізь, і швидко до «Руської Бесіди» почали напливати нові драматичні п'єси. Поки ще журі висловило свій погляд, поділили їх між собою М. Вербицький та Ів. Лаврівський і взялися жваво до праці.

Звичайно, не komponували вони опер, а тільки докомпонували музику до саодинокх віршованих місць даної п'єси, так що в цілості це виходила низка пісень, переплітаних прозою; пісні komponувалися переважно малі, строфічні, що мали форму звичайно дво-, або тридільних пісень, типу АБ або АБА. Такий рід музичної творчості мав у нас уже певну мистецьку традицію, бо перші спроби в цьому напрямі робив уже Вербицький в 1849 році, komponуючи згадані вище свої співогри: «Козак і охотник», «Жовнір-чарівник», «Проциха», «Гриць Мазниця», «Запропашений котик» тощо. Вербицький знову брав собі за зразок німецькі співогри т. зв. «Singspiel-е», особливо віденського типу, як Ф. Кауера (1751–1831), Венцеля Мюллера (1767–1835) та ін. Наші композитори Вербицький і Лаврівський і сучасники називали такі твори різно: мелодрамами, комедіо-операми, оперетками, радоспівами, проте ми дамо їм, з огляду на стилістичне споріднення з німецькими «Singspiel-ами» одну назву: співогри.

Оцінку співогр Лаврівського подати неможливо, бо ніодна з них не збереглася в цілості, деякі затратилися цілком, а в більшості заховалися лише незначні попсовані уривки. Рецензій сучасної преси, що їх низче будемо цитувати, також не можна приймати беззастережно, бо вони надто дилетантські й очевидно підхліблюють Лаврівському, особливо там, де його композиторську рутину ставлять вище Вербицького.

В першу чергу Лаврівський скомпонував мабуть «Роксоляну», співогру на 5 дій, лібретто Гн. Якимовича.

Одначе Вербицький випередив Лаврівського. Коли театр, після гостинних виступів на провінції, вернувся до Львова, у нього були вже напів приготовані «Підгіряни» Вербицького, і ця співогра йшла першою з нового галицького репертуару. Незважаючи на величезний успіх, Лаврівського вона не дуже захоплювала. Деякі точки з неї він навіть відкидав і доробляв свою власну музику. «Перша пісня „Чого лози похилились” не подобалася Лаврівському, і він її скомпонував до своєї вподоби. Пісня ця загально дуже подобалась, хоч та сама пісня Вербицького також гарна»<sup>52</sup>.

---

<sup>52</sup> Викторъ Матюкъ. Иванъ Лавровскій.

«Роксоляна» Лаврівського виставлялася в театрі скоро після «Підгірян», десь у першій половині травня 1865 року. Польська преса повела проти «Роксоляни» гостру кампанію, бо добачувала в ній антипольські тенденції, і це було, мабуть, причиною, що дирекція театру зняла її з репертуару<sup>53</sup>. І так перша співогра Лаврівського минула без враження. Пізніше «Роксоляну» відновлено; вона йшла 18 березня і 26 квітня 1866 року у Львові та 26 квітня 1867 в Тернополі<sup>54</sup>.

Другою співогорою Лаврівського був «Пан Довгонос», на 3 дії, лібретто К. А. М. Сюжет узято з інтелігентського життя: український інтелігент Довгонос покидає свою наречену попівну й іде свататися до польського двора. Там поміж великими панамі виставляє себе на посміх і дістає гарбуза. Вертається назад до нареченої, але вона тимчасом заручилася з другим. Тоді Довгонос залицяється до прислуги й його на цьому приловлюють<sup>55</sup>.

Ще 1864 року писало «Слово», що драматичне опрацювання лібретта «Пана Довгоноса» є найкраще з надісланих на конкурс. Отже здавалося, що ця співогра буде мати тривалий успіх на сцені.

Перший раз ішов «Пан Догонос» у Львові 25 травня 1865 року, і публіка і критика прийняли його прихильно. «Згадуючи про співи, виконані цього вечора у співогрі „Пан Довгонос“, що є твором нашого славетного Івана Лаврівського, – треба признати, що і сама композиція пісень і їх виконання на сцені були дуже хороші. Особливо подобався дует Розумиленка й Анни в кінці 1-ої дії, як про це свідчить, йому на славу, обставина, що навіть при опусканні завіси дует цей на вперте домагання публіки ще раз повторити»<sup>56</sup>.

Але Лаврівський ніяк не мав щастя. Польська преса побачила в «Панові Довгоносові» висміювання польської нації і почала протестувати. У справу вмішалася влада, і врешті ц. к. намісництво заборонило взагалі виставляти цю співогру<sup>57</sup>. І так «Пан Довгонос» не побачив більше сцени.

На весні 1865 року Лаврівський працював над новою співогрою «Обман очей», на 3 дії, лібретто Івана Гушалеви́ча. Лібретто цієї співогри взагалі слабке, але найбільша його хиба та, що автором його був автор лібретта «Підгірян», і обидві ці п'єси такі подібні до себе і характером дієвих осіб, і еротичними сценами, і драматичною розв'язкою, що публіка, яка була вже добре знайома з «Підгіряними», не находила в «Обмані очей» нічого цікавого<sup>58</sup>.

До цього прилучився ще й відмінний характер музики Лаврівського. Хоч сучасна критика ставила його композиторську техніку нарівні з Вербицьким, але широкі кола слухачів відносилися до співогри Лаврівського взагалі холодно.

Премера «Обману очей» була у Львові 13 червня 1865 року. Рецензент «Слова» писав тоді: «Співогра „Обман очей“, так само, як і перша („Підгіряни“) робить враження більше музикою, аніж своїм змістом, що загально беручи, і не багато відрізняється від „Підгірян“ того самого автора... «В музиці „Підгірян“ Вербицького в

<sup>53</sup> Слово, 1865, ч. 32 і ч. 37.

<sup>54</sup> Слово, 1866, ч. 20, ч. 30 і 1867, ч. 31.

<sup>55</sup> Слово, 1865, ч. 30 і 1867, ч. 31.

<sup>56</sup> Слово, 1865, ч. 38.

<sup>57</sup> Слово, 1865, ч. 39

<sup>58</sup> Слово, 1865, ч. 45.

кожній арії, в кожному хорі приємним голосом відзивається мелодія, висунута з душі українського народу; такою самою прекрасною прикметою відзначається і музика Лаврівського в „Обмані очей”. І коли у творах Вербицького помічаємо більше меланхолійного почуття, – більш правдиво-поетичного одушевлення і первісної оригінальності, то в музиці Лаврівського є безперечно вище мистецтво (? – З. Л.), яке дозволяє творцеві бути різноманітним і однаково сильним в аріях смутливих і веселих. З цього погляду музика-знавець віддасть першенство без сумніву, композиціям Лаврівського (? – З. Л.), але з другого боку почуття українського серця захоплюється більше творами Вербицького. Із 13 арій в „Обмані очей” найбільше подобались: дует Сенича та Евфії в 1-ій дії, терцет Тимка, Юльки й Хортика в 2-ій дії, також і хор на прикінці п’єси»<sup>59</sup>.

В тому самому році йшов «Обман очей» також у Станиславові. Рецензент писав: «Музика уложена, видно, талановитим і вправним композитором, має в собі більше мистецькості, ніж музика „Підгірян” (? – З. Л.), зате не така оригінальна і менше промовляє до почуття»<sup>60</sup>.

В 1866 році виставлявся «Обман очей» 17 квітня і потім у Перемишлі 23 вересня. Рецензент останньої вистави писав просто: «Незважаючи на дуже добру музику... не цілком подобалася нашій публіці»<sup>61</sup>.

В 1867 році вистава була 30 травня в Тернополі<sup>62</sup>.

У сучасній пресі є вказівки ще на четверту співогру Лаврівського, однак невідомо, чи довів її автор до кінця, чи ні. А саме в 1865 році писало «Слово»: «Іван Наумович працює тепер над переробкою французької співогри в 3 діях під нагол. „Золотий хрестик”, що до неї музику має скомпонувати знаменитий наш композитор о. Лаврівський. Співогра ця буде готова мабуть уже на осінь ц. р.»<sup>63</sup>. Але в найблизчих роках «Золотий хрестик» у театрі не виставлявся. Ішов аж 1869 року, та не відомо з чиєю музикою<sup>64</sup>.

Врешті збереглися ще три церковні композиції Лаврівського на мішаний хор, що їх на підставі музичного стилю треба зарахувати до 1865 року: 1) «Хваліте», 2) «Достойно» і 3) «Милость мира». В цьому часі, тобто в 60-их роках, проникали в Галичину деякі твори церковної російської школи Турчанинова і Львова, що мали цілком відмінний, більш церковно-суровий характер у ритміці, в мелодиці і в цілій своїй несиметричній побудові<sup>65</sup>.

І ось Лаврівський, – не знати, свідомо, чи не свідомо, – попав під вплив цієї літератури; з його церковних композицій починають поступнево зникати італійські мелізми й інші світські західньо-європейські ремінісценції. Пізніше, після переселення за кордон, він перенявся цілком манерами вищезгаданого російського напрямку, але перелом почався вже в Галичині. Тим то й композиції «Хваліте», «Достойно» і

<sup>59</sup> Слово, 1865, ч. 45.

<sup>60</sup> Слово, 1865, ч. 67.

<sup>61</sup> Слово, 1866, ч. 27 і ч. 76.

<sup>62</sup> Слово, 1867, ч. 31.

<sup>63</sup> Слово, 1865, ч. 52.

<sup>64</sup> Правда, 1869, ч. 41, с. 343.

<sup>65</sup> Деякі твори цих авторів (з 1840-их років) найшлися навіть, як подає д-р Б. Кудрик у родинній нотозбірні Матюків (у Гуті коло Рави Руської).



«Милость мира», як перехідні від одного стилю до другого, могли повстати напередодні його виїзду до Холма, тобто 1865 р.

Як бачимо, в часі свого побуту у Львові розвинув Лаврівський широку діяльність у різних галузях музики. Побіч Вербицького став він найпопулярнішим музиком в Галичині й активним громадянином. Крім праці він і далі давав грошові датки для різних громадських установ і організацій, на пр. на театр<sup>66</sup>, на українських студентів у Кракові<sup>67</sup>, значну суму на українських студентів у Львові<sup>68</sup>, до архіву «Народнього Дому» подарував срібний хрестик з 1841 року<sup>69</sup>, тощо.

Є також відомості про його священничі заняття. В лютому 1865 року відбулася урочиста жалібна Служба Божа по митр. Яхимовичу, яку відправляли оо. Левицький, Лаврівський і Делькевич<sup>70</sup>. 28 жовтня того самого року мав Лаврівський в семінарії «духовне наставлення» в присутності митрополита. Митр. Литвинович мав якісь порахунки з Лаврівським і, як писав «Вістник», був незадоволений семінарією<sup>71</sup>.

В 1866 році є в пресі дві прилюдні подяки Лаврівському за те, що разом з питомцями семінарії брав участь у похоронах Модеста Романовського (2 червня) і Теклі Ціпановської (20-го липня)<sup>72</sup>.

Тимчасом умова Лаврівського щодо його трьохрічного побуту у Львові зближалася до кінця. Після бурхливої столичної праці він прагнув уже мабуть спокійного життя, а врешті і та установа, що могла його, як музику, ще найбільше притягати, – тобто театр, – почала де-далі підупадати; до того ще прилучилися непорозуміння з митр. Литвиновичом, так що Лаврівський постановив покинути Львів і перейти назад до своєї холмської єпархії, але тим разом не до Кракова, а таки до самого Холма, в Росію.

Це був якраз час, коли до холмської губернії переселялося чимало галичан-інтелігенції, займаючи там добре платні державні посади. Ініціативу до цього дав сам російський уряд, який після придушення польського повстання 1861–62 року, намагався послабити польський національний елемент у Холмщині. Там було кількасот тисяч українців-уніятів, які з огляду на релігію ставили себе цілком на сторону поляків і підтримували активно їх революційні зусилля. Отже, політика уряду ішла в тому напрямку, щоб переконати холмщаків-уніятів, що можна бути водночас уніятим і неполяком. З цією метою уряд почав запрошувати до себе уніятів-галичан, особливо священників, утворив окреме уніятське єпископство в Холмі, в якому єпископом став також галичанин, відомий діяч Михайло Куземський, і оснував там таки уніятську духовну семінарію.

<sup>66</sup> Слово, 1864, ч. 10, стор. 40.

<sup>67</sup> Слово, 1864, ч. 48, стор. 190.

<sup>68</sup> Слово, 1865, ч. 84.

<sup>69</sup> Вѣстникъ, Відень, 1864, ч. 44, стор. 174.

<sup>70</sup> Слово, 1865, ч. 8.

<sup>71</sup> Вѣстникъ, 1865, ч. 83, стор. 329 і «Слово», 1865, ч. 82 і ч. 84.

<sup>72</sup> Слово, 1866, ч. 50 і ч. 55.

Між іншими, переселилося тоді в Холмщину кількох родичів Лаврівського, світських інтелігентів, а в жовтні 1866 року переїхав до Холму і композитор Іван Лаврівський<sup>73</sup>.

Головне його заняття там була посада віцекратора духовної уніятської семінарії. Холмська семінарія мала гарний будинок, на окраїні міста, серед садків; там, разом з іншими, мешкав і Лаврівський. Більшість питомців – були також галичани<sup>74</sup>. Крім посади віцекратора Лаврівський був магістром богословія і викладав у семінарії догматичне богословіє, був також протопсалтом, совітником і завідателем холмської консисторії<sup>75</sup>. 11 березня 1867 р. видала консисторія послання до уніятського духовенства, в якому накликала до проповідування руською мовою (не польською). Підписаний під цим посланням також «член консисторії Іван Лаврівський»<sup>76</sup>.

Крім цього був він деякий час ще й парохом м. Холма. Призначений був на цю посаду десь у квітні 1867 року<sup>77</sup>, але вже в січні 1869 р. замінив його о. Іван Гошовський, також галичанин<sup>78</sup>.

На початку 1868 року Лаврівського іменували соборним протоієреєм (крилошанином)<sup>79</sup>.

На світській посаді був Лаврівський від початку учителем грецької мови у холмській гімназії. Зараз після свого приїзду він брав діяльну участь в урочистому відчиненні цієї гімназії 27 жовтня (ст. ст.) 1866 року<sup>80</sup>.

Зате в праці композиторській Лаврівський обмежився тепер лише до композицій церковних. З цієї доби походять його твори на мішаний хор: «Херувимська», ч. 1, Ф-дур, «Херувимська», ч. 2, Г-дур, «Іс полла еті, деспота», ч. 1, Ф-дур, «Іс полла еті, деспота», ч. 2, А-дур, і на чоловічий хор: «Да возрадується», «Херувимська», ч. 3, Ф-дур, «Милость мира», Б-дур, «Тебе поєм», Ф-дур, і «Достойно», Б-дур. Усі ці твори виразно відрізняються від цілої попередньої творчості Лаврівського. Вони мають тепер повільніший ритм, переважно півнотами й чвертками, такт майже виключно цілий. Формальна побудова холмських композицій Лаврівського, у протилежності до раніших, – несиметрична; часто трапляються речення з непаристою кількістю тактів, а ціла форма здебільша не має ясно зарисованої схеми. Бувають також наслідування церковних форм Бортнянського (обидва «Іс полла еті»). З мелізмів і інших західньо-європейських впливів не залишилося ні сліду. Все це були наслідки зближення до вищезгаданої школи Турчанінова – Львова, що під її вплив попав Лаврівський по переселенні в Холмщину, – цілком. Було це також результатом загального натиску на уніятів російського уряду, що з одного боку підтримував уніятське духовенство проти поляків, але з другого намагався уніятський обряд відлатиншити, тобто увільнити від усяких західньо-європейських впливів.

<sup>73</sup> Слово, 1866, ч. 33. – В. Матюк подає неправильно рік 1867.

<sup>74</sup> Слово, 1870, ч. 66.

<sup>75</sup> Холмській греко-уніятській Мѣсяцесловъ на 1871 годъ, с. 78–79..

<sup>76</sup> Повний текст послання див.: Слово, 1867, ч. 23.

<sup>77</sup> Слово, 1867, ч. 30.

<sup>78</sup> Слово, 1869, ч. 5.

<sup>79</sup> Слово, 1868, ч. 10.

<sup>80</sup> Слово, 1866, ч. 87 і ч. 94.

Що для Лаврівського трагічне то це те, що зриваючи з галицькою і своєю власною церковно-музичною традицією, він все таки не попав під смак російської музичної критики, яка поодинокі його твори холмської доби характеризувала так: «Нічого видатного не уявляє для того, щоб можна було його рекомендувати», «Непов'язана в окремих частинах п'єса», «Це перероблення Бортнянського і в тій самій тонації», а в інших випадках: «Тут більше музики, ніж церковного настрою», «Річ солідна, хоч стиль автора шаблонний, як і в попередніх п'єсах»<sup>81</sup>.

В Галичині нових творів Лаврівського не знали. «Слово» жалілося, що він цілком «задрімав за кордоном», а В. Матюк писав пізніше: «З цього часу нема вже ніякої композиції. Обставини, час і старість не дозволяли йому далі займатися музикою. Є кілька творів до літургії, що мають бути творами Лаврівського за кордоном, але такі слабкі, що в них навіть пізнати не можна давнього талану Лаврівського»<sup>82</sup>.

У холмському соборі існував хор і співав дуже добре, але чи брав у тому участь Лаврівський – невідомо<sup>83</sup>.

На літні місяці, на ферії, багато галичан-емігрантів приїжджало до Галичини, але Лаврівський сидів уперто в Холмі; мабуть він не хотів зустрітися з митр. Литвиновичом. Але ж про Галичину взагалі не забував; і далі у виказах жертв находимо грошові датки від нього на «Народній Дім», на бідних студентів, на театр тощо<sup>84</sup>.

Аж по смерті Литвиновича приїхав Лаврівський уперше на вакації до Галичини, в половині липня 1869 року. Перебував у Львові, та не довго, бо в половині серпня починався вже новий академічний рік у Росії і всі галицькі емігранти-педагоги покинули знову Галичину<sup>85</sup>.

В наступному році Лаврівський поважно захворів і коло 25-го червня 1870 р. приїхав до Львова на лікування<sup>86</sup>. Якраз тоді приїхав до Львова до шпиталю також Мих. Вербицький, коли йому вдруге відновився рак на язиці. Ще так недавно оба композитори в тому самому Львові збирали найвищі похвали за їх композиторську творчість, а через чотири роки опинилися у львівських лікарів, обидва німечні й розбиті, хоч ще не старі (Вербицькому було тоді 55, а Лаврівському 48 років). Взагалі мали вони в житті чимало спільних переживань. Обидва вийшли з перемиського музичного кола; обидва були панотцями, і одному й другому повмирили жінки в першому році одруження при родах близнят; обидва найбільшу музичну діяльність розвинули у зв'язку з театральними виставами у Львові в 1865–66 роках, і врешті обидва разом зійшлися на лікуванні у Львові: Вербицький уже безнадійно хворий, а Лаврівський, хоч покищо здоровий, але, як показалося далі, також з невилічимою недугою. Спочатку він лікувався у Львові, а потім його вислали на сіркові купелі до Любіня; з цього заключаємо, що Лаврівський мав невральгію, або ревматизм. 3-го вересня писало «Слово»: «Протоєрей Лаврівський хворий ще від

<sup>81</sup> Свящ. М. Лисицький: *Обзоръ Духовно-Музыкальной литературы*. 110 авторовъ, около 1500 произведеній. СПб. 1901, с. 198–199.

<sup>82</sup> Викторъ Матюкъ. Иванъ Лавровскій.

<sup>83</sup> *Слово*, 1870, ч. 66.

<sup>84</sup> *Слово*, ч. 1867, ч. 53.

<sup>85</sup> *Слово*, 1869, ч. 55 і ч. 63.

<sup>86</sup> *Слово*, 1870, ч. 47.

Різдва тяжкою недугою. Цей любимий всіми муж і славний композитор, хоч виїхав на лікування до любінських вод, проте стан його здоров'я є ще в грізній небезпеці». Незначне улучнення наступило аж в половині вересня і Лаврівський коло 25 ц. м. 1870 року поїхав назад до Холму<sup>87</sup>.

Після цього відомості про Лаврівського вриваються. Всупереч неправдивим здогадам треба зазначити, що на православ'є він не перейшов і вмер уніяцьким священником. Правда, царський уряд робив натиск на уніяцьке духівництво, бо в його інтересі лежало мати церкву православно, безпосередньо від себе залежну; та уніяти боронилися, як могли; доходило навіть до бурхливих заворушень по селах, які проти наказу влади не хотіли викидати з церков органів, дзвінків тощо. Зі свого боку пильнував католицьких догм у своїй дієцезії єпископ Куземський. Він врешті переїхав на сталий побут назад до Львова і звідси видавав розпорядження холмському духовенству. В 1872 році хотів було навіть скинути з посади ректора холмської семінарії, бо видався йому мабуть підозрілим у симпатіях до православ'я, а Лаврівському наказав помістити в догматиці один уступ з латинської догматики<sup>88</sup>.

Недуга захоплювала Лаврівського щораз більше і врешті звалила його цілком. Він умер в Холмі 24 травня\* (12-го ст. ст.) 1873 року<sup>89</sup>.

На закінчення цієї монографії був призначений докладний список цілої композиторської та літературної спадщини Івана Лаврівського. На жаль, незалежні від мене причини, що повстали в останніх місяцях, не дали мені змоги викінчити цього відділу так, як я первісно задумував. Річ у тому, що творів Лаврівського друковано дуже мало, а більшість із них знаходиться в рукописах (автографах, а іноді тільки в копіях), порозкиданих сьогодні по приватних збірках і установах. На жаль, не всі ці рукописні оригінали довелось мені мати в руках; про деякі з них можу судити тільки на підставі дальших копій. Одначе для повноти цього списку подаю тут відомості про всі автографи Лаврівського, також і ті, що про них згадує у своїй дисертаційній праці д-р Борис Кудрик<sup>90</sup>, а що я їх не мав змоги оглянути, – очевидно, на його відповідальність. При кожному творі це окремо зазначую. Цілу творчість Лаврівського ділю на такі відділи:

- А. Сольоспівни.
- Б. Церковні твори.
- В. Світські хори.
- Г. Співогри.
- Д. Статті й розвідки.

<sup>87</sup> Слово, 1870, ч. 66 і ч. 73.

<sup>88</sup> Слово, 1872, ч. 40.

\* У Лиська 25 травня, але це помилка, бо різниці в календарях старого і нового складала 12 днів (ред).

<sup>89</sup> Холмській греко-уніяцькій М'сяцеслов'ю на 1874 годъ, Варшава 1873, с. 196; також Слово, Львів, 1873, с. 59.

<sup>90</sup> Д-р Б. Кудрик. *Історія української музики в Галичині в добу 1829–1873*. Львів, 1933. Рукопис цієї праці польською мовою, знаходиться у львівському університеті. [Дисертація опублікована: Borys Kudryk. *Dzieje ukraińskiej muzyki w Galicji w latach 1829–1873*. Do druku przygotowali i przypisami opatrzyli Jurij Jasinowski i Włodzimierz Pilipowicz. Południowo-Wschodni Instytut Naukowy. Przemyśl 2001 (ред.)].

### А. Сольоспіви.

*Бувай здорова* (слова невідомого автора), сольоспів із супров. фортепіяну. Копія у д-ра Б. Кудрика у Львові<sup>91</sup>. Інша копія з супроводом гітари у д-ра Н. Нижанківського у Львові.

*Любо спливає* (слова невідомого автора\*), сольоспів із супров. фортепіяну. Друковано в альманасі «Лїрвак зь надь Сяна», Перемишль, 1852.

*Чого лози похилились* (сл. Ів. Гушалевича з п'єси «Підгірян»), сольоспів із супров. оркестри, скомпон. 1865 року. Копія в архіві родини Матюків у Гуті коло Рави Руської, в одному зшитку з «Підгіряними» Вербицького.

### Б. Церковні твори.

*В пам'ять вічную*, чоловічий хор. Копія у д-ра Людкевича у Львові<sup>92</sup>.

*Вічная пам'ять*, чоловіч. хор, скомп. 1864 р. Копія у збірці родини Матюків у Гуті коло Рави Руської<sup>93</sup>.

*Дух святий*, чолов. хор. Копія у збірці родини Матюків, як вище<sup>94</sup>. Друга копія у д-ра Н. Нижанківського у Львові.

*Искупили еси*, жалібний псалом для чолов. хору, скомпонов. 1864–65 року. Згадується у Матюка<sup>95</sup>. Копія з 1875 р. у о. Йосипа Мартинкова в Стрию.

*Нас ради розп'ятого*, жалібний псалом для чолов. хору, скомпонов. 1864–65 р. Копія у збірці родини Матюків, як вище<sup>96</sup>.

*Преславна*, хор чолов. Копія у збірці родини Матюків, як вище<sup>97</sup>.

*Радуйтеся праведнії*, причасник для чолов. хору, скомпонов. 1855–63 р. Музика не збереглася. Згадується у В. Матюка<sup>98</sup>.

*Усліши, Господи*, чолов. хор, скомпонов. 1864–65 р. Копія у збірці родини Матюків, як вище<sup>99</sup>.

*Хваліте Господа*, чолов. хор, скомпонов. 1855–63 р. Музика не збереглася. Згадується у Матюка<sup>100</sup>.

*Христос воскрес*, чолов. хор, скомпонов. 1864–65 р. Копія у збірці родини Матюків, як вище<sup>101</sup>.

<sup>91</sup> Д-р Б. Кудрик. *Історія української музики в Галичині в добі 1829–1873*.

\* Композиція називається «Думка», автор слів – Константинь Антоній зь надь Солокіи (Константин Лисяк?), факсимільне перевидання у збірнику: *Лірвак з-над Сяну. Перемиські друки середини XIX століття*. Упорядник Володимир Пилипович. Наукова редакція Олег Павлишин. [=Перемиська бібліотека] Перемиського відділу Об'єднання українців у Польщі]. Перемишль 2001 (ред.).

<sup>92</sup> Д-р Б. Кудрик. *Історія української музики*.

<sup>93</sup> Там само.

<sup>94</sup> Там само.

<sup>95</sup> Викторь Матюкь. Ивань Лавровскій.

<sup>96</sup> Д-р Б. Кудрик. *Історія української музики*.

<sup>97</sup> Там само.

<sup>98</sup> Викторь Матюкь. Ивань Лавровскій.

<sup>99</sup> Д-р Б. Кудрик. *Історія української музики*.

<sup>100</sup> Викторь Матюкь. Ивань Лавровскій.

<sup>101</sup> Д-р Б. Кудрик. *Історія української музики*.

*Взиде Бог*, мішаний хор, скомпонов. 1851–54 р. Копія у д-ра Людкевича у Львові<sup>102</sup>.

*Достойно*, мішаний хор, скомпонов. 1865 р. Копія у д-ра Людкевича у Львові<sup>103</sup>.

*Милость мира*, мішаний хор, скомпонов. 1865 р. Копія у д-ра Людкевича у Львові<sup>104</sup>.

*Свят*, мішаний хор, скомпонов. 1851–54 р. Копія у д-ра Людкевича у Львові<sup>105</sup>.

*Хваліте*, мішаний хор, скомпонов. 1865 р. Друковано у збірнику Ів. Кипріяна «Партитура...» 1882 р.

Далі твори, скомпоновані 1867–70 р., видані у П. Юргенсона в Москві:

*Да возрадується*, чоловіч. хор.

*Достойно*, чоловіч. хор.

*Милость мира*, чоловіч. хор.

*Тебе поєм*, чоловіч. хор.

*Херувимська*, Ф-дур, чоловіч. хор.

*Іс полла еті, деспота*, Ф-дур, мішан. хор.

*Іс полла еті, деспода*, А-дур, мішан. хор.

*Херувимська*, Ф-дур, мішан. хор.

*Херувимська*, Г-дур, мішан. хор.

### В. Світські хори.

*Веселись, Галицька Русь* (слова невідомого автора), чоловіч. хор, скомпонов. 1860 р. Літогр. В архіві «Народнього Дому» у Львові під ч. 60<sup>106</sup>.

*Гей, браття, щиро а сміло* (сл. М. Шашкевича), чоловіч. хор, скомпон. 1855–63 р. Літогр. В архіві «Народ. Дому» у Львові під ч. 133<sup>107</sup>.

*Глянь но, глянь* (сл. Кост. Лисяка), чоловіч. хор, скомпон. 1855–53 р. Рукопис в архіві «Народ. Дому» у Львові під ч. 195<sup>108</sup>.

*До зорі* (сл. Ів. Гушалевича), чоловіч. хор, скомпонов. 1851–54 р. Друковано «Три народні пѣсни...», Львів 1855 і в «Кобзарі», Львів, 1885.

*До соловія* (сл. Павла Леонтовича), чоловіч. хор. Друковано в «Кобзарі», Львів, 1885.

*Думка* (сл. Павла Леонтовича: «Ген, ген далеко»), чоловіч. хор, скомпонов. 1851–54 р. Копія у збірці родини Матюків, як вище<sup>109</sup>.

*Козак до Турбана* (сл. Ів. Гушалевича), чоловіч. хор, скомпонов. 1851–54 р. Друковано в «Три народні пѣсни...», Львів 1855, у «Кобзарі», Львів, 1885 і в «Турбані», Львів, 1898. Є й оркестрова перерібка цього твору, самого автора; автограф під наг. «Замовкли Турбани», партитура на вел. оркестру знаходиться у д-ра Н. Нижанківського у Львові.

<sup>102</sup> Д-р Б. Кудрик. *Історія української музики*.

<sup>103</sup> Там само.

<sup>104</sup> Там само.

<sup>105</sup> Там само.

<sup>106</sup> Там само.

<sup>107</sup> Там само.

<sup>108</sup> Там само.

<sup>109</sup> Там само.

*Корона, меч і ліра* (сл. Б. Дідицького), чолов. хор, скомпонов. 1855–63 р. Друковано у «Збірнику квартетів на мужеський хор, під ред. О. Нижанковського», вид. «Львівського Бояна».

*Многолітствіє*, чолов. хор, автограф у архіві Муз. Т-ва ім. Лисенка у Львові<sup>110</sup>.

*Кантата* на честь митр. Литвиновича, чолов. хор, скомпон. 1864 р. Музика не збереглася. Згадується у «Вѣстнику», Відень, 1864, ч. 14, стор. 53.

*На чужині загибаю* (слова Як. Головацького), чолов. хор, ском. 1855–63 р. Копія у збірці родини Матюків, як вище<sup>111</sup>.

*Надо мною буря була* (сл. невідомого автора), чолов. хор, скомпон. 1851–54 р. Копія у збірці родини Матюків, як вище<sup>112</sup>.

*Нім ся викотить утрenne сонце* (сл. невідомого автора), чолов. хор. Музика не збереглася. Виконувалось у грудні 1868 р. – див. «Слово», 1868, ч. 89, також «Діло», 1882, ч. 9.

*Пісня прощальна* (сл. невідомого автора), чолов. хор, скомпон. 1855–63 р. Копія у збірці родини Матюків, як вище<sup>113</sup>. Інші копії поголосників у д-ра Н. Нижанківського у Львові.

*Послухай глас* (сл. невідомого автора), чолов. хор. Рукопис у «Народньому Домі» у Львові під ч. 195. Копія у д-ра Н. Нижанківського у Львові.

*Руська річка* (сл. Як. Головацького: «Чом річенько домашня»), чолов. хор, скомпонов. 1850 р. Друковано у «Кобзарі» 1885 р.

*Осінь* (сл. М. Устіяновича: «Сумно, марно по долині»), чолов. хор. Копія у збірці родини Матюків, як вище<sup>114</sup>. Виконувалось у Перемишлі 26. II. 1865, – див. «Діло»\*, 1865, ч. 18.

*Увіщаніє для милої* (сл. невідомого автора), чолов. хор, скомпон. 1851–54 р. Друковано в «Три народні пѣсни...», Львів 1855.

### Г. Співогри.

*Роксоляна*, співогра на 5 дій (сл. Гн. Якимовича), скомпон. 1865 р. Збереглися з неї тільки: 1) «Пісня Роксоляни», е-моль, сольоспів з витягом фортепіяновим (автограф з датою 4. V. 1865 у д-ра Н. Нижанківського), 2) «Melodram zum Roksolana», г-моль, оркестрова партитура, уривок 17 тактів (автограф у д-ра Н. Нижанківського), 3) «Здрастуй, Роксоляна», Д-дур, мелодія першого голосу (сопрана? тенора?) з хору (копія без решти голосів і без супроводу у д-ра Н. Нижанківського у Львові).

*Пан Довгонос*, співогра на 3 дії (слова К. А. М.), скомпон. 1865 р. Між іншим, були там такі пісні: 1) «Ей, там панна на виданню», сольоспів, 2) «Чи то звізди дві яркії», дуєт на сопран і тенор, 3) «Не журіться», дуєт на сопран і тенор, потім

<sup>110</sup> Д-р Б. Кудрик. *Історія української музики*.

<sup>111</sup> Там само.

<sup>112</sup> Там само.

<sup>113</sup> Там само.

<sup>114</sup> Там само.

\* У поклику очевидна помилка, бо газ. *Діло* тоді ще не виходила. У *Слові* за той час такої інформації не виявлено (ред.).

чоловічий хор, 4) Дует Розумиленка й Анни в кінці 1-ої дії. – З них збереглися тільки три перші пісні, їх автографи в архіві «Народнього Дому» у Львові під ч. 12<sup>115</sup>.

*Обман очей*, співогра на 3 дії (сл. Ів. Гушалевича), скомпон. 1865 р. Мала 13 музичних точок, між ними дует Сенича й Евфимії в 1-ій дії, терцет Тимка, Юльки й Хортика в 2-ій дії і хор на прикінці п'єси<sup>116</sup>. З музики зберігся тільки дует «Всюди темно» на сопран і тенор (його копія із супроводом фортепіяну знаходиться у д-ра Б. Кудрика у Львові<sup>117</sup>) і сольоспів «Як два серця», ф-моль (копія без супроводу у д-ра Н. Нижанківського у Львові).

#### Д. Статті й розвідки

*Греко-каволическа парохія въ Краковѣ*. Стаття в журн. «Отечественный Сборникъ», Відень, 1855, ч. 32–35.

*Зъ Перемышля*, допис у «Вѣстнику», Відень, 1854, с. 3–15<sup>118</sup>.

*Ks. Franciszka Gusty z włoskiego na polskie tłumaczona historia Kościoła ruskiego*, том I, Краків, 1857, 8°, стор. 1+237+2; том II, Краків, 1858, 8°, стор. 216+LXXX. (Рецензія на цю книжку у «Вѣстнику», Відень, 1857, ч. 92, під наг. «Изъ Жолквы»).

*Українська Музика* (1938/1, 3, 4, 5, 6, 7).

*Зредагували, уточнили й підготували до друку  
Володимир Пилипович і Юрій Ясіновський*



<sup>115</sup> Д-р Б. Кудрик. *Історія української музики*.

<sup>116</sup> Там само.

<sup>117</sup> Там само.

<sup>118</sup> Передруковано: Юрій Ясіновський. *Церковний спів Галичини австрійської доби у критиці, персоналіях і нотних джерелах* / ред. Марія Качмар. [=Василянські історичні дослідження, т. V.]. Варшава: Василяда, 2020, с. 95–98.



## ГОВОРИТЬ МУЗИЧНА МОЛОДЬ

Уляна Кафтан

ORCID: 0000-0001-7113-6544

### ДО 800-РІЧЧЯ АЛЬФОНСО Х

23 листопада 2021 року стало знаменною датою, для дослідників середньовічної музичної культури. В цей день відзначили 800-річчя з дня народження Альфонсо Х (1221–1284) – короля Кастилії і Леону, мецената і композитора.

Дослідники середньовічної історії не дарма називають видатного правителя «Мудрим», адже Альфонсо Х зробив вагомий внесок у розвиток законодавства, освіти та культури своєї держави. Зокрема, він був опікуном художників, музикантів і вчених, а також сприяв проведенню придворних музикувань та брав у них



участь. Під патронатом Альфонсо Х було створено королівський скрипторій, відомий як Толедська школа перекладачів, де були зібрані найкращі вчені-інтелектуали різних конфесій: християни, мусульмани, юдеї. Таким чином, було перекладено Коран, Талмуд, Каббалу та багато різних літературних творів країн Сходу.

Серед визначних праць Альфонсо Х можна виокремити такі: Королівська хартія Кастилії, *Speculum i Siete Partidas* («Сім партид») – юридичні трактати, право; книга про астрономію (в ній містяться таблиці для мореплавців), трактати з всевітньої історії та історії Іспанії («*Estoria de España*», *Grande e general estoria*), «Книга ігор», в якій йдеться про інтелектуальні ігри, зокрема шахи. Також, за його правління, кастильський діалект іспанської мови було визнано офіційною мовою країни.

В історію музики Альфонсо Х ввійшов як (ймовірний) автор кантиг (*cantigas de loor*), в яких прославляються дива Діви Марії. Жанр кантиги був поширений на Піренейському півострові ще до правління Альфонсо Х. Це була одноголосна пісня, яка водночас існувала як жанр галісійсько-португальської поезії. Кантиги створювали мандрівні музиканти – трубадури і жонглери. До сьогодні збереглися рукописи кантиг, які були записані галісійським діалектом португальської мови, власне при дворі Альфонсо Х в другій половині XIII століття. В пролозі до одного з рукописів, Альфонсо Х називає себе «трубадуром Богородиці»<sup>1</sup>.

Загальна кількість музично-поетичних творів сягає 420 неповторних паралітургійних композицій. Кожна десята кантига є хвалебною, в ній оспівується слава і чесноти Діви Марії (*Cantigas de loor*), в решті піснях йдеться про дива (*Cantigas de mirage*), місцеві легенди пов'язані з Богородицею, навіть зустрічається сюжет,

<sup>1</sup> Таким чином виникає питання авторства, яке залишається актуальним в сьогоденні.

в якому розповідається про дивовижне зцілення від хвороби самого короля Альфонсо. Своєрідний колорит, простота мелодичних зворотів, яскрава емоційна забарвленість є основними рисами кантиг Святої Марії.

Нотний запис рукописів XIII ст. представлений монодійними кантигами в квадратній п'ятилінійній нотації з підтекстовкою. Це дає можливість розшифрувати точну звуковисотність, натомість існують труднощі з ритмічною складовою, що створює безліч варіантів для виконавських інтерпретацій.



Мініатюра з рукопису (Бібліотека Ескориал j.b.2, Codex musicos, B-I-2\_046V)

За формою кантиги мали куплетну будову, куплет (*copla*, *stanza*) виконувався соло, приспів-рефрен (*estribillo*) співали гуртом. Силабні мелодії здебільшого створювались у дорійському або в міксолідійському ладах-модусах.

Відомий сучасний дослідник кантиг Святої Марії Мануель Педро Феррейра (Manuel Pedro Ferreira) у своїй праці «Рондо і віреле: музика Андалусії і Кантиги Святої Марії» [2] стверджує, що в кантигах прослідковується зв'язок з ісламськими традиціями, а саме використання андалузського рондо і куплетної форми віреле. Риси східної музики не випадково з'явилися в кантигах, адже південь Піренейського півострова населяли мусульмани. Не є винятком й те, що при королівському дворі музиканти могли бути вихідцями з цих земель.

Інструментальний супровід кантиг не занотовувався. Акомпанемент носив імпровізаційний характер, найчастіше це був органний пункт, що зазвичай виконувався на струнних інструментах (віоли, цитолі). Цікаво, що про оригінальний виконавський склад придворних музикантів Альфонсо X ми можемо дізнатись із збережених численних малюнків, що збереглися в манускриптах.

Кантиги Святої Марії збереглися в чотирьох манускриптах:

- Толедський кодекс (To) – в ньому міститься 129 записаних кантиг, вважається найстарішим, створений близько 1275 року [12];
- Кодекс бібліотеки Ескориалу T.j.1 (T, Codex rigo) в ньому записані 195 композицій, створений у 1280–1284 роках [9];
- Кодекс бібліотеки Ескориалу j.b.2 (E, Codex musicos) – складається з 407 кантиг і є основним джерелом досліджень [10];
- Флорентійський кодекс (F) – містить 104 текстові композиції [11].



Фрагмент з прологу до кантиг з рукопису  
(Бібліотека Ескоріал j.b.2, Codex musicos, T-I-1\_fol-004V)

Кожен з манускриптів підлягає ідентифікації, в результаті якої було виявлено контрфакти деяких творів. Труднощі, які виникають при спробі узгодження ладової та метричних структур, доводять те, що кодекси створювались в різний часовий проміжок, були редаговані або створені заново<sup>2</sup>.

У своєму заповіті, що був написаний у Севільї 21.01.1284 року, за 74 дні до смерті, Альфонсо X заповів, що всі рукописи з кантигами мають зберігатись в головному соборі міста, в якому він буде похований (Севільський катедральний собор), і хвалебні кантиги мали виконувати в дні свят Богородиці. Пізніше кантиги Святої Марії виконувались не лише на літургіях, але й при дворі та на народних святах.

Сьогодні кантиги Святої Марії є досить поширеними серед музичних колективів, їх часто можна зустріти в репертуарі гуртів, які спеціалізуються на історично-поінформованому виконавстві. Професійні записи почали створюватись ще у 80-х роках минулого століття, це альбоми Мартіна Беста, згодом Джорді Савала, Джоеля Коена, та проект запису Едуардо Паніагуа, розпочатий в 2001 році. Зокрема, львівський ансамбль старовинної музики «Kings and Beggars» у 2018 році випустив альбом, в якому представлені 17 кантиг Святої Марії.

<sup>2</sup> Питання особливостей кожного з манускриптів було досліджене лісабонським Центром досліджень соціології та музичної естетики (Centro de estudos sociologica e estetica musical «CESEM») під керівництвом професора Мануеля Педро Феррейри. Результатом досліджень стали три томи із спільною назвою «A Notação das Cantigas de Santa Maria: Edição Diplomática» [3, 4, 5]. У вступній частині розкриваються історичні відомості про кожен з кодексів (окрім флорентійського), та довготривалий шлях реалізації проекту. Далі автори подають таблиці спеціальних символів квадратної нотації XIII століття з їхнім тлумаченням. Також були здійснені спроби співставлення оригінальних записаних символів кантиг з традиційними фігурами групування. Тобто, в дослідженнях, рукописи висвітлюються насамперед як самостійні явища, зокрема їхні палеографічні особливості. Тому питання цілісного порівняльного аналізу трьох манускриптів залишається відкритим.



Обкладинка CD диску ансамблю  
«Kings and Beggars»,  
м. Львів, 2016–2018<sup>3</sup>

Кантиги Святої Марії стали найпоширенішими піснями середньовічної музики XIII століття в Європі, та невичерпним джерелом для досліджень медієвістів. Центрами досліджень кантиг стали престижні університети світу: Кембридж, Оксфорд, Стенфорд, Гарвард.

#### Література

1. Casson A. *Cantigas Santa Maria for Singers*. 2019.  
URL: <http://www.cantigasdesantamaria.com/music.html>
2. Ferreira M.P. Rondeau and virelai: the music of Andalus and the Cantigas de Santa Maria. *Plain-song and Medieval Music*, 13, 2, Cambridge, 2004. P. 127–140.
3. Ferreira M.P. A notação das Cantigas de Santa Maria: edição diplomática – Códice de Toledo. Lisboa: Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), 2017. 166 p.
4. Ferreira M.P. A notação das Cantigas de Santa Maria: edição diplomática – Códice rico. Lisboa: Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), 2017. 272 p.
5. Ferreira M.P. A notação das Cantigas de Santa Maria: edição diplomática – Códice dos músicos. Lisboa: Centro de Estudos de Sociologia e Estética Musical (CESEM), 2017. 452 p.
6. Granda V. C. Marian devotion through music, lyric and miracle narrative in the Cantigas Santa Maria. Candidate's thesis, Department of Music case western reserve university, 2013. P.109
7. Lee McR. *Medieval Music. Alfonso X and the Cantigas de Santa Maria*. Berkeley: California University Press, 1996. P. 30
8. Sage J. *Cantiga. The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, London, 1980. Volum III. P. 726–729
9. The Cantigas de Santa Maria. (generated by Fernández L., Souza J. C. R.). *Codice Rico, facsimiles*. Madrid, 2011. P. 17–27. URL: <https://rbdigital.realbiblioteca.es/s/rbme/item/11337/?c=&m=&s=&cv=&xywh=-3546%2C-57%2C10835%2C5728>
10. The Cantigas de Santa Maria: E Codex, facsimiles. (generated by Machin M. P.). P. 1–10. URL: <http://www.pbm.com/~lindahl/cantigas/facsimiles/E/>
11. The Cantigas de Santa Maria: F Codex, facsimiles. P. 272 URL: <https://archive.org/details/b.-r.-20/page/n6/mode/2up>
12. The Cantigas de Santa Maria: To Codex, facsimiles. (generated by Ribera J.). Madrid, 1922. P. 1–10. URL: <http://www.pbm.com/~lindahl/cantigas/facsimiles/To/>

<sup>3</sup> Kings&Beggars. «Rosa das rosas» full medieval show – відеозапис концертної програми URL: <https://www.youtube.com/watch?v=z74u4J7hjpc>  
Kings&Beggars «Rosa das rosas» – аудіоальбом URL: [https://www.youtube.com/watch?v=jBW\\_H8U5tTc&list=OLAK5uy\\_nOWoI5U3JjoOjeSXzeHqrM2od4gTyq3c](https://www.youtube.com/watch?v=jBW_H8U5tTc&list=OLAK5uy_nOWoI5U3JjoOjeSXzeHqrM2od4gTyq3c)

*Софія Телеховська*

## ПРОЯВИ РИС РОМАНТИЧНОГО СТИЛЮ НА ПРИКЛАДІ ЕВОЛЮЦІЇ ФОРТЕПАННИХ СОНАТНИХ ФОРМ БЕТОВЕНА

Одним із найсильніших факторів впливу Бетовена на музику композиторів-романтиків було використання творчості як вираження власних емоцій. Не можна сказати, що Бетовен першим втілював експресивну функцію музики, але емоційність однозначно стала однією із головних рис його композиторського стилю. Надзвичайна експресія, контрастність, часто – героїчність і патетика знаходять відображення у творах Бетовена. Він підвищив свободу особистого вираження, і саме з цієї причини його можна і варто називати сміливцем – адже не кожен готовий виносити свою суб'єктивну реальність та внутрішні переживання на загальний огляд.

На початку творчості Бетовен не заперечує сонатних структур своїх сучасників. Ранні його опуси особливо близькі до сонатного стилю Гайдна.

На прикладі сонати №1 (фа мінор) можна визначити такі характерні класичні риси, як гомофонна фактура викладу, чіткість та виразність тематизму, відсутність альтерованих акордів, відхилення та модуляції лише в першу ступінь спорідненості, без несподіваних тональних зсувів. У зв'язку з відсутністю ускладнених акордів розробка відбувається шляхом швидкої зміни тональностей, хоч і в межах класичної гармонії. Особливо вражає чіткість сонатної форми та дотримання усіх постулатів, які були в ній закладені з початку виникнення віденської композиторської школи. Однак нормативність твору не заперечує виявлення в ньому індивідуальності Бетовена – уже з першої сонати прослідковується характерний для його творчості розвиток не лише у межах форми, а й у масштабах теми.

Навіть у межах раннього – класичного – періоду ми спостерігаємо еволюцію стилю: у сонаті №8, «Патетичній» (до мінор), Бетовен не перечить нормам сонатної форми, зберігає гомофонну, достатньо прозору (у порівнянні з його пізніми опусами) фактуру, проте вже тут з'являються риси його героїчного стилю, у тому числі романтичної гармонії, яка використовується і як колористичний засіб – у досягненні певного образу, і як функційний – для підкреслення відхилень. Бачимо тональні зіставлення (es-Es у першій побічній партії (тт. 76–88), використання альтерованих акордів домінантової групи (D<sup>#5</sup> (т. 98), D<sup>b5</sup> (т. 169), DDVII<sub>2</sub><sup>-1</sup> (т. 261, 273)), фригійських тетраордів (тт. 291–295), продовження розробковості, зокрема засобами гармонічного розвитку, у репризі (це особливо помітно у розвитку ГП, яка в експозиції була однотональною).

Завдяки введенню вступу відбувається контрастне протиставлення темпів. Чіткість ритму, енергійність, цілеспрямованість пасажів, крещендуюча драматургія також привносять свою частку у формування певного образного змісту – героїчної боротьби, що не дивно, враховуючи епоху, в яку ця соната створювалася.

На думку Арнольда Альшванга, якщо спробувати прослідкувати напрямок художніх пошуків Бетовена в ранній період, стає зрозуміло, що на перший план виходить боротьба з усіма формами та видами «галантного» мистецтва, які традиційно з XVIII століття використовувалися у творчості композиторів, зокрема віденських класиків: орнаменталістика, сентиментальність, інтонації «зітхання» тощо. На зміну цьому Бетовен розвиває драматичні риси музичної творчості: контрасти, боротьбу протилежностей, могутність.

Наприкінці 18 ст. композитор почав втрачати слух. Для Бетовена це було трагедією подвійною – він залишився без можливості як повноцінно чути власні композиції, так і продовжувати свою виконавську кар'єру. 1802 рік знаменується глибокою кризою в житті композитора, адже він зрозумів, що його глухота таки невиліковна, і єдиним, що допомогло композитору рухатися далі, було бажання творити. Бетовен сам визнав, що не задоволений творами, які писав раніше, і має бажання стати на новий шлях, тому після виходу з кризи та появою «Героїчної симфонії» у 1804 р. остаточно склався його героїко-драматичний, зрілий стиль. Валентина Новак характеризує його тяжінням до масштабності, надзвичайним драматизмом, емоційною глибиною. Музика наповнюється динамікою, цілеспрямованістю. Увесь період розквіту пронизаний ідеями боротьби, зокрема з долею.

Вершиною героїчного періоду творчості Бетовена у сфері фортепіанної музики заслужено вважається соната №23, «Апасіоната» (фа мінор).

Форма тяжіє до розробковості та постійного розгортання думки не лише в середній (розробковій) частині, а й в інших розділах – експозиційному та репризному.

Особливістю форми є те, що всі теми частини декларуються протягом перших 9 тактів – це і героїчно зосереджений хід по звуках тонічного тризвуку (використовується згодом у зміненому вигляді як ПП), і гармонізована секундова інтонація зітхання (яка в динамізованому викладі використовується як ЗП), і, звісно, лейтмотив долі, який згодом, зазнавши видозмін, буде використаний автором у Симфонії № 5 (безпосередньо в цій сонаті часто використовується саме ритм цієї теми в лівій руці, зокрема в СП; у ГП у репрізі). Саме лейтмотив долі розпочинає головний конфлікт, протиставляючись лірично-героїчним темам.

Дуже багато уваги Бетовен приділяє неаполітанському акорду, це можна помітити навіть у першому періоді, де відбувається тональне зіставлення f-Ges. Гармонія однозначно стає більш романтичною – вводяться модуляції та відхилення в далекі тональності (as – III мін., c – VI мін. (по тональності e), Des – IV маж. (по тональності as)), ладово-тональні зіставлення (спостерігаємо у побічній партії як в експозиції, так і в репрізі: As-as, F-f), енгармонічні заміни тональностей (as=gis, Ges=Fis). У розробці, подібно до більш пізніх опусів, гармонія не ускладнюється – але відчувається постійна мінливість тонального центру.

Форма розгортається як стихія, кожен із розділів (експозиція, розробка, репріза, кода – яка досягає насправді грандіозних розмірів) сприймається як наступний етап розвитку.

Пізній період творчості Бетовена – це смирення, філософське переосмислення. Переважає лірика, теми стають більш вокальними, посилюється психологічне начало.

Піанізм його сонати № 29, «Хаммерклавір» (сі-бемоль мажор) наближений до симфонічності своїми епічністю, масштабністю, фактурністю. Саме тому її називають «симфонією для фортепіано». Тональний план із його особливою роллю субдомінанти та далекими тональними співвідношеннями знаходиться у сфері романтизму (в експозиції ГП – сі-бемоль мажор, ПП – соль мажор; у репрізі в ГП – модуляція з основної тональності в соль-бемоль мажор), використовується альтерована домінанта, багато секвенційних тональних зсувів, ладові зіставлення однойменних тональностей. Блискучість та урочистість тем поєднується з пісенністю, звідси ж – і оповідальністю. Відчувається також вплив барокової музики – розробка головної партії у формі фугато, використання у першій темі ритмоформули, характерної для французьких барокових сюїт.

Отже, жанр фортепіанної сонати був для Бетовена найбільш безпосереднім способом висловлення власних думок та почуттів. Однак не слід вважати ці твори виключно суб'єктивними, адже Бетовен завжди залишався митцем-громадянином та мислителем.

Фортепіанні сонати можна назвати творчою лабораторією митця, оскільки у них ми зустрічаємо величезний діапазон образів та настроїв – як лірику, так і драму; як гумор, так і трагедію; як споглядальність, зібраність, так і революційний героїзм.

Творчий шлях Бетовена можна умовно розділити на три періоди. На прикладі детального аналізу сонат №№ 1, 8, 23, 29 ми можемо зробити висновки про певні риси кожного з етапів: ранній період є зразком класичного стилю; середній та пізній характерні появою рис, які знайдуть своє місце у творчості романтиків: це стосується як форми та вільного ставлення до деяких її частин, так і зростання ролі гармонії: вона поступово переходить із функційної до колористичної сфери. У кульмінаційних і розробкових моментах гармонія не ускладнюється, а стає тонально мінливою, із кожним етапом творчості композитора все більше.

Таким чином, можна відзначити важливу роль у тому числі і гармонії у переході від класичного до ранньоромантичного стилю.

### Література

1. Beethoven: Piano Sonata No.8, first movement [Електронний ресурс] – URL: <https://www.bbc.co.uk/bitesize/guides/z77w7p3/revision/3>
2. Beethoven's Influence on the Romantic Movement [Електронний ресурс] – URL: <https://www.lotsofessays.com/viewpaper/1705332.html?page=3>
3. Hammond K. The Sonata Form and its Use in Beethoven's First Seventeen Piano Sonatas [Електронний ресурс]. 1965. URL: <https://digitalcommons.usu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3812&context=etd>
4. Альшванг А. Бетховен. 1940.
5. Бетховен. Соната для фортепиано No. 1 [Електронний ресурс] – URL: [https://www.belcanto.ru/beethoven\\_ps\\_1.html](https://www.belcanto.ru/beethoven_ps_1.html)
6. Бетховен. Соната для фортепиано No. 8 («Патетическая») [Електронний ресурс] – URL: [https://www.belcanto.ru/beethoven\\_ps\\_8.html](https://www.belcanto.ru/beethoven_ps_8.html)
7. Бетховен. Соната для фортепиано No. 23 («Аппассионата») [Електронний ресурс] – URL: [https://www.belcanto.ru/beethoven\\_ps\\_23.html](https://www.belcanto.ru/beethoven_ps_23.html)
8. Бетховен. Соната для фортепиано No. 29 («Хаммерклавир») [Електронний ресурс] – URL: [https://www.belcanto.ru/beethoven\\_ps\\_29.html](https://www.belcanto.ru/beethoven_ps_29.html)
9. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы. 1973.
10. Гармония романтической музыки. Гармония Ф. Шуберта, К. М. Вебера, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Ф. Шопена, Г. Берлиоза, Ф. Листа, Р. Вагнера. [Електронний ресурс] – URL: [http://www.lafamire.ru/index.php?option=com\\_content&view=article&id=568&Itemid=250](http://www.lafamire.ru/index.php?option=com_content&view=article&id=568&Itemid=250)
11. Задерацкий В. В. Музыкальная форма. Выпуск 2 / В. В. Задерацкий, 2008.
12. Конен В. История зарубежной музыки / Валентина Конен, 1981.
13. Поздние сонаты Бетховена [Електронний ресурс] – URL: <http://musike.ru/index.php?id=42>
14. Полифония [Електронний ресурс] – URL: <https://www.belcanto.ru/polifonia.html>
15. Соната № 23, Appassionata [Електронний ресурс] – URL: <http://musike.ru/index.php?id=41>
16. Французская увертюра [Електронний ресурс] – URL: [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%86%D1%83%D0%B7%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F\\_%D1%83%D0%B2%D0%B5%D1%80%D1%82%D1%8E%D1%80%D0%B0](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A4%D1%80%D0%B0%D0%BD%D1%86%D1%83%D0%B7%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D1%83%D0%B2%D0%B5%D1%80%D1%82%D1%8E%D1%80%D0%B0)



## КОНЦЕРТНЕ ЖИТТЯ, РЕЦЕНЗІЇ

Ніна Дика

### РЕМІНІСЦЕНЦІ ФЕСТИВАЛЮ «АНТОЛОГІЯ УКРАЇНСЬКОЇ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ» У ЛЬВОВІ

Фестиваль «Антологія української камерно-інструментальної музики», приурочена 30-річчю незалежності України і 70-річчю діяльності кафедри камерного ансамблю та квартету Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка, відбувся в мистецькій атмосфері Художньо-меморіального музею Олекси Новаківського – відділенні Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. Два дні поспіль – 15–16 грудня 2021 року – в колишній творчій лабораторії славетного художника-колориста Олекси Новаківського (1872–1935) тривала мистецька імпреза, де численна слухачька аудиторія поринула у вишуканий світ української камералістики, відчуючи її багатогранність, красу, високу художню цінність. Авторами проєкту Фестиваль «Антологія української камерно-інструментальної музики» постали Тетяна Слюсар, завідувач кафедри камерного ансамблю та квартету, кандидат мистецтвознавства, професор ЛНМА імені М. В. Лисенка, і Ніна Дика, доцент,

кандидат мистецтвознавства (Ph. D).

Афіша, в оформленні якої використана графіка знаного львівського художника Івана Остафійчука «Зелене коло» з приватної колекції родини Уманських, гостинно запрошувала шанувальників у вимір української камералістики. Ретроспективний проєкт покликаний висвітлити вимір інтелектуальних емоційно-психологічних імпресій камерно-інструментальних полотен українських композиторів від минушини до сьогодення. Непросто назвати інший жанр музичної творчості, що з такою граничною ясністю втілює найбільш суперечливі і багатовимірні проблеми нашого духовного буття. Інтелектуальна напруга камерної музики упродовж багатьох віків зумовлювала певну елітарність її побутування, а в новіших, більш демократичних умовах розвитку культури, в епоху прагматизму і раціоналізму світосприйняття несподівано набуває актуальності, висвітлюючи глибинні духовні процеси, що продовжують нуртувати в суспільстві.

Фестиваль «Антологія української камерно-інструментальної музики» – це ще одна сторінка в історії музично-виконавського мистецтва, а для всіх

Міністерство культури та інформаційної політики України  
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка  
Кафедра камерного ансамблю та квартету

Національний музей у Львові  
імені Андрея Шептицького –  
Художньо-меморіальний музей  
Олекси Новаківського  
вул. Листопадового  
Чину, 11

**15–16**  
грудня  
2021  
Початок  
о 16:00

До 30-річчя  
незалежності України  
До 70-річчя діяльності  
кафедри камерного ансамблю  
та квартету ЛНМА ім. М. В. Лисенка

**ФЕСТИВАЛЬ  
АНТОЛОГІЯ УКРАЇНСЬКОЇ  
КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ  
МУЗИКИ**

Твори Максима Березовського,  
Олександра Лизогуба, Миколи Лисенка,  
Віктора Косенка, Володимира Флиса,  
Мирослава Скорика, Євгена Станковича,  
Віктора Камінського, Анни Станько,  
Романа Цися

прозвучать у виконанні студентів  
кафедри камерного ансамблю та квартету  
ЛНМА імені М. В. Лисенка  
за участі концертмейстерів –  
Лауреатів всукраїнських  
та міжнародних конкурсів

**ПРОГРАМА**



учасників – студентів кафедри камерного ансамблю та квартету ЛНМА імені М. В. Лисенка та за участі концертмейстерів, лауреатів Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів, професорсько-викладацького складу славної кафедри рідної Львівської Музичної Академії – ще одна сходинка на шляху творчих звершень.



Вступне слово – Тетяна Слюсар

Під час імпрези зі вступним словом-запрошенням в унікальний світ високого мистецтва камерно-інструментальної музики виступила завідувачка кафедри камерного ансамблю та квартету, кандидат мистецтвознавства, професор ЛНМА імені М. В. Лисенка п. Тетяна Слюсар. Розповідь-екскурс сторінками історії української культури, про середовище переповнене пам'яттю мистецьких контактів Олекси Новаківського з його сучасниками пролунала у вступному слові завідувачки Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького – Художньо-меморіального музею Олекси Новаківського п. Ірини Різун. Як відомо, від 1972 року Художньо-Меморіальний музей Олекси Новаківського став найяскравішим високоелітним презентантом мистецтва Маляра: експозиційні зали відкрилися для поціновувачів високого українського малярського мистецтва і до нині активно співпрацює із музично-мистецькими закладами Львова. Меморіальну дошку із горельєфним зображенням Олекси Новаківського (1972, автор – скульптор Емануїл Мисько) встановлено біля входу в музей. Під балконом в наріжній ніші встановлена скульптура Божої Матері (2010, скульптор: Роман Петрук).

Українська музика звучала у середовищі переповненому пам'яттю про яскраві сторінки історії української культури, де впродовж двадцяти років жив і працював геніальний український імпресіоніст. Художні твори Майстра у постійно діючій експозиції Художньо-меморіального музею Олекси Новаківського сприяли духовно-мистецькому впливові на кожного шанувальника – львів'янина чи-то гостя міста Лева, хто став свідком цьогорічного прекрасного свята камерно-інструментального мистецтва – Першого Фестивалю «Антологія української камерно-інструментальної музики» до 30-річчя незалежності України і 70-річчя діяльності кафедри камерного ансамблю та квартету Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

Інноваційністю прочитання вирізнялися виконання полотен української камерно-інструментальної ансамблевої спадщини минувшини і сьогодення. Соната Максима Березовського для скрипки і чембало у трьох частинах (Allegro; Grave; Тема) і 6 варіацій (Menuetto con 6 variazioni) розпочала концертну програму фестивального вечора. Камерний твір композитора-академіка (Maestro di cappella) Болонської філармонічної

академії Максима Березовського, який був створений ним у 1772 році під час перебування в Італії, у програмі цього річного форуму прозвучав у новому баченні розшифровки цифрованого басу, зробленого Почесним професором ЛНМА імені М. В. Лисенка Анною Станько, виконавці – студенти її класу: Анна Кузик (фортепіано) і Марія Тарасюк (скрипка). У концертній панорамі першого фестивального вечора прозвучали такі твори: О. Лизогуб. *Соната соль-мінор* у виконанні Ярини Нижникевич (фортепіано) та Олександри Ярош (віолончель) (клас проф. Слюсар Т. М.); В. Косенко *Соната ля-мінор, оп.18* у виконанні Єви Куліковської (фортепіано) та Анастасії Дутки (скрипка) (клас проф. Слюсар Т. М.); Є. Станкович *Sonata piccolo* у виконанні Ірини Яловської (фортепіано) та Ольги Тіщенко (скрипка) (клас доц. Вакули Н. О.); М. Скорик *Партита № 6 для струнного квартету* у виконанні Марії Полячок (скрипка), Ірини Максимів (скрипка), Єлизавети Башевої (альт), Анни Флуд (віолончель) (клас доц. Карапінки М. З.). Камерний вимір другого концерту львівського фестивалю збагатили інструментальні полотна львівських композиторів: В. Флис *Струнний квартет* у виконанні Уляни Клекоць (скрипка), Іллі Куровського (скрипка), Мар'яни Кардаш (альт), Христини Садкової (віолончель) (клас доц. Андрієвської В. В.); М. Скорик *Соната № 1 для скрипки і фортепіано* у виконанні Катерини Рудої (фортепіано) та Ярослава Яровенка (скрипка) (клас доц. Андрієвської В. В.). У виконанні Дарини Постайчук (фортепіано), Лізи Малярчик (скрипка), Анастасії Офіцинської (скрипка), Анастасії Курач (сопрано), Назара Лахтюка (баритон) (клас доц. Дикої Н. О.) прозвучала *Соната Псалмів* В. Камінського, лідера в українській духовній музиці сучасності.



Багата і різноманітна концертна програма стала привабливою для кожного за його смаком і вподобаннями, де натхненно прозвучали: М. Скорик *Соната № 2 для скрипки і фортепіано* у виконанні Вероніки Сапути (фортепіано) та Ірини Максимів (скрипка) (клас доц. Вакули Н. О.); А. Станько *Малеріана* у виконанні Олександри Салтикової (фортепіано), Дарини Мацьків (скрипка) та концертмейстера Марти Карапінки (альт) (клас доц. Дикої Н. О.); Р. Цись *Тріо "Інтродукція і Рондо"* у виконанні Вероніки Погодіної (скрипка), Юрія Завадовського (альт), Анастасії Семенюк (фортепіано) (клас доц. Андрієвської В. В.). Ведучою другого дня концертної програми була Анастасія Офіцинська.

Проведенню двох незабутніх вечорів камерно-інструментальної ансамблевої музики сприяла гарна акустика музейної салі зі скляною стелею і великим стрілчастим вікном на другому поверсі історичної споруди [звів будівлю Іван Левинський

за проектом архітектора Юліана Захарівича]. Завдяки старовинному фортепіано – антикварному кабінетному роялю «J. FRITZ & SOHN, WIEN» з дому Родини Колесс (дар Роксоляни Степанівни Залеської – професорки кафедри камерного ансамблю та квартету ЛНМА імені М. В. Лисенка) стало можливим проведення такого величезного заходу в середовищі Художньо-меморіального музею Олекси Новаківського, одного з найцікавіших історико-культурних осередків Львова. «Фортеп'ян був власністю мого вуйка Миколи Колесси, – згадує віолончелістка, камералістка, професор кафедри камерного ансамблю та квартету ЛДМА Роксоляна Степанівна Залеська, – який згодом перейшов у спадок до моєї мами – української піаністки, педагога Дарії Філаретівни Колесси-Залеської (учениці В. Барвінського, В. Фрімана, Л. Мюнцера у Львові, П. Вайнгартена у Відні) – дочки Філарета Колесси і сестри Миколи Колесси. Доцент, завідувач кафедри камерного ансамблю колишньої Львівської консерваторії імені М. В. Лисенка (1961–1973). На фортепіано мали нагоду грати композитор Микола Колесса, знані піаністи – Дарія Колесса-Залеська, Любка Колесса, Ксеня Колесса, українська композиторка Богдана Фільц, а також учні Дарії Філаретівни, які в неї займалися приватно, де з-поміж інших Михайло Лемішко, в майбутньому музичний теоретик, композитор. Інструмент разом із родиною Колесс часто подорожував різними помешканнями в місті Львові і за його межами» [за матеріали інтерв'ю Н. Дикої з Р. Залеською у ЛНМА імені М. В. Лисенка, від 12.05.2022 р.].

Натхненна енергетика музичних образів, представлених в інтерпретаціях талановитих студентів-камералістів ЛНМА імені М. В. Лисенка і творчого темпераменту славетного художника-колориста Олекси Новаківського зливалися воедино, створюючи магнетичну атмосферність проекту, – і в тому унікальність Фестивалю «Антологія української камерно-інструментальної музики».



Учасники Фестивалю



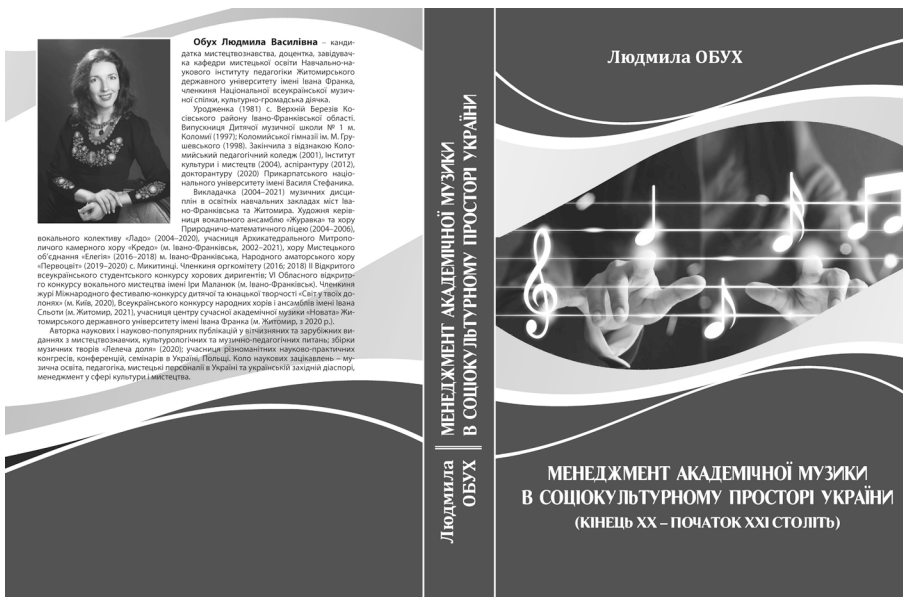
Уляна Граб

## В ЦЕНТРИ УВАГИ – МЕНЕДЖМЕНТ АКАДЕМІЧНОЇ МУЗИКИ

*Рецензія на монографію:*

### Обух Л. Менеджмент академічної музики в соціокультурному просторі України (кінець ХХ – початок ХХІ століть).

Івано-Франківськ: Симфонія-Форте, 2021. 460 с., іл.



Планетарні умови нового тисячоліття формують відповідний навколокультурний простір, котрий, насамперед, має відповідати світовим соціокультурним та економічним викликам. Нині, коли академічне музичне мистецтво є репрезентантом рівня розвитку культури держави та її культурним амбасадором у світі, надважливо володіти засадничими концепціями і теоріями його ужитку та презентації.

У цьому контексті, рецензована монографія кандидата мистецтвознавства, доцента Людмили Обух «Менеджмент академічної музики в соціокультурному просторі України (кінець ХХ – початок ХХІ століть)», як ніколи, актуальна, бо є першою комплексною працею з музичного менеджменту, де ґрунтовно представлено його теоретичну модель в українській академічній музичній культурі та закладене підґрунтя для подальшого дослідження цього явища.

Фундаментальна методологічна база дослідження забезпечує аналіз надважливих питань соціокультурної глобалізації та сприяє концептуалізації порушеної проблематики у світлі міждисциплінарних пошуків, корелюючи дефініції із загальними принципами і тенденціями менеджменту як науки і практики.

Представлений у монографії значний фактологічний матеріал дозволив авторці охарактеризувати процес становлення державної культурної політики, а також висвітлити створення та функціонування державних культурних інституцій, фондів, асоціацій, громадських об'єднань, мистецьких і освітніх установ, музичних конкурсів, фестивалів, цікавих мистецьких проєктів; виокремити роль засобів масової комунікації та знаних постатей музичної культури.

Загалом, чотири розділи монографії вибудовують інституалізацію менеджменту академічної музики в Україні та пропонують новий науковий погляд на цей феномен. Цінними є й додатки дослідження, в яких представлені інтерв'ю з менеджерами, продюсерами – сучасними представниками національного музичного менеджменту – Т. Косторною, О. Пірієвим, Б. Сегіном, В. Янком та музикознавцем, педагогом М. Жишкович. Важливим для подальших досліджень є здійснена Л. Обух систематизація законодавчої бази України з менеджменту академічної музики за хронологією від періоду відновлення державної незалежності.

Відзначається і текстова стилістика дослідження, структурована функціонально-смісловою єдністю тексту та чіткою наявністю смислового ядра, його мовленнєвою композиційністю, використанням професійної термінології зі сфери економічного менеджменту, що відповідає суті цілого тексту. Цікавими є окремі рефлексії авторки на деякі явища менеджменту, сміливо приправлені дрібною гумору, що полегшують сприймання наукового тексту. Зокрема, у підрозділі 3.1 «Арт-менеджер в комунікативній системі сучасної культурної індустрії» влучною алегорією нею підкреслено постать менеджера в контексті ототожнення його діяльності зі специфічним видом військової служби. Також оригінально використано прийом попереднього ознайомлення з текстом через низку запитань-відповідей перед початком кожного розділу.

Рецензоване видання Людмили Обух «Менеджмент академічної музики в соціокультурному просторі України (кінець ХХ – початок ХХІ століть)» є актуальним, змістовним та теоретично обґрунтованим. Воно буде практично корисним як вузькому, так і широкому колу науковців і дослідників, тож можемо привітати авторку з народженням першої масштабної праці такого роду в українському мистецтвознавстві.



Аліна Черній

## ПРО ОСОБЛИВИЙ ОРГАННО-ВОКАЛЬНИЙ ПРОЄКТ «МУЗИКА СВІТЛА»

Багатство образів та патетика почуттів. Емоційний сплеск і молитовна споглядальність. Внутрішня боротьба та щира покора. Такими настроями був сповнений концерт “Музика світла”, в якому музичні «гїди» – студенти Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка Марк-Єфрем Новакович (орган) та Ілона Борщ (вокал) – представили метаморфози головного героя: від раптового усвідомлення неминучості власної смерті до примирення з необхідністю завершення шляху, яке проте приносить просвітлення.

Перший концерт проекту “Музика світла” відбувся 16 жовтня 2021 року в Луцьку в римо-католицькому кафедральному соборі Святих Апостолів Петра і Павла. В той же час, він увійшов у серію заходів благодійного фонду «З Богом у серці»<sup>1</sup>. А невдовзі ця програма пролунала вже двічі в стінах Львівського органного залу – 26 листопада та 19 грудня.



### Чому “Музика світла”?

Філософсько-символічний сенс програми “Музика світла” і обрані для неї композиції змушують замислитись над екзистенційними проблемами: «Чи життя і смерть насправді є невід’ємними категоріями буття? Чи людина є частинкою вічного Всесвіту?». Концертна програма розгортається наскрізно, немов проходить крізь усі етапи буття людини. Але на завершення життєвого шляху Героя чекає не кінець, а перехід у вічність.

Органіст Марк Новакович в одному з інтерв’ю пояснює: «Сам концерт розпочнеться з музики, яка характеризує, власне, «світло». Першою ми почуємо урочисту і піднесену Токату фа мажор Дітріха Букстегуде, а згодом, я б сказав, “космічну” Преамбулу Луї В’єрна, яка, на мою думку, є чудовою ілюстрацією народження світла. З наступними творами ми будемо поступово рухатися від “природи світла” до пояснення, що ж воно означає для людини та сконцентруємося на її внутрішньому стані. Ми переходимо від космічних масштабів Всесвіту до мікрокосмосу однієї особистості».

<sup>1</sup> Цей концерт був благодійним, організованим спільно із «Карітас-Спес Луцьк парафії Святих Петра і Павла»: кошти від нього призначались для хворого на рак 18-річного волинця Петра Жукалока – параолімпійця, члена Національної збірної України з лижних перегонів і біатлону серед спортсменів із порушеннями зору. У 2021 р. до офтальмологічних проблем додалися нові – в Петра діагностували злоякісну пухлину.

### Чому бароко?

Основну частку програми складає музика епохи бароко – твори Дітріха Букстегуде, Алессандро Страделли, Йогана Пахельбеля, Йоганна Себастьяна Баха, крім них – композиції пізньоромантичної доби і ХХ століття Луї В'єрна, Марселя Дюпре, Джона Ратера, які почасти перегукуються із бароковим стилем. Чим же зумовлена перевага музики, віддаленої в часі на 300 років?

«Барокова музика дуже емоційна, ефектна і дозволяє яскраво розкрити образ героя: у нашому концерті, доволі часто, – це молитовний образ. А засоби музичної риторики, властиві музиці цієї епохи, дозволяють досить цілісно розкрити таку ідею», – розмірковує органіст.

Музичне мистецтво бароко ледь не вперше в європейській цивілізації заакцентувало неповторний світ індивіда *per se*, який переживає своє земне буття, і по-новому, вже не лише як «ми», а як «я» вступає в діалог з Богом. Вперше багатство почуттів і переживань людини в її різних модусах – від *homo existentium* до *homo orantum* – так пристрасно і переконано втілюється в композиторських артефактах чи то Баха, чи Букстегуде, чи Пахельбеля.

**Марк:** Людина намагалася в той час усвідомити свою мізерність у порівнянні з безкінечністю Всесвіту, зрозуміти, де він бере початок існування та як його досягнути. Так вона приходила до висновку, що єдиний вихід – це підкоритися мудрості Творця. Сумніви людини бароко близькі й актуальні для мене сьогодні. Адже зараз людство знову ввійшло у своєрідне «необароко». Технологічний прогрес уже давно вийшов за рамки розуміння пересічних осіб: кольорові знімки далеких галактик і туманностей, зірок і «чорних дір», якими наповнені сторінки соціальних мереж, відкривають нові сторони неосяжного Всесвіту. А нестабільна політична карта світу, ще й пандемія останніх років, створюють вагомий паралелі між нашим часом і епохою бароко.

**Ілона:** Зараз майже кожен намагається усвідомити свою природу, шукає відповіді на болючі питання. Я все частіше заглиблююсь в себе, відчуваю себе надто вразливою, задумуюсь над вічними проблемами і шукаю допомоги у вищих сил. Тому в наших концертах ми хочемо пробуджувати у слухачів певні емоції, можливо, раніше приховані, які розкриються під дією музики.

### Орган і голос

Незвичайний склад виконавців: поєднання голосу та органа зустрінеш не так часто. Безумовно, сам інструмент, створений, по суті, «для служіння Богу», володіє космічною енергією: багате звучання, масштаб і звукова сила зробили орган абсолютним королем інструментів. Та на концерті відбулась справжня магія, коли орган залунав не з хором, оркестром, чи просто невеликим ансамблем, а лише із соло сопрано. Оксамитовий, світло забарвлений ліричний голос Ілони Борщ по-майстерному делікатно вливалось у величне органне звучання, легко підіймаючись над багатоплановою фактурою інструменту.

«Коли Марк запропонував мені заспівати в його концерті, спочатку було страшно: не уявляла, як буду звучати з органом. Але він вмів заспокоїти і вселити віру. На перших репетиціях було трохи незвично, проте зараз ми добре відчуваємо одне одного», – прокоментувала Ілона. «Потрібно відчувати дихання вокаліста і дихання органа. Специфіка інструменту така, що звук іде з затримкою до слухачів

та самого органіста. Це вимагає від обох виконавців високої концентрації уваги. Вокалісту слід бути трішки попереду, а мені не запізнюватись і не пришвидшувати темп», – доповнив Марк.

### «Про природу світла»

Особливу концепцію концерту можна вмістити в трьох площинах: перша – природа світла у фізичному просторі, друга та третя – в духовному (світло і людина; світло як абсолют і людина, яка рухається до нього.



Розпочав програму Марк *Токатою Фа мажор* Д. Букстегуде: короткою, проте дуже ефектною п'єсою, передусім завдяки реєструванню *Organo Pleno* (прим. всі основні реєстри органа увімкнені: це робить звучання потужним і урочистим). До слова, в органній музиці, в традиції католицької церкви токато і використовувалась спочатку в якості вступу до церковних служб.

Вже під час першого номеру можна було вповні оцінити акустику зали собору, що вельми важливо у сприйнятті звуку на концертах живої музики. Незважаючи на її «вологість» (4–6 секунд реверберації), баланс органа і голосу на слухачьких лавах був цілком врівноваженим, що свідчило про неабияку майстерність виконання молодих артистів.

Після вступного номеру концерту прозвучала *Прембула Л. В'єрна* (прим. представника французької органної музики ХХ ст.) із циклу “24 п'єси у вільному стилі”. Цікавим є те, що цей цикл також заснований на драматургії, схожій до концепції концерту “Музика і світло” – шлях, який символізує життя людини. «Прембула Л. В'єрна є ілюстрацією народження світла, – пояснює Марк. – Автор, по суті, відобразив біблійну історію створення світу, яку можна прослідкувати у доволі яскравому звукообразуванні води. Саме з неї неначе народжується “світло” – земля».

### «Світло і людина»

Наступна композиція *Чакона фа мінор* Й. Пахельбеля починає другий умовний відділ концерту – “Світло і людина”. Композиція складається із 22 варіацій, які також можна асоціювати з плином людського життя від народження попри складні буттєві колізії – і до відходу у вічність.

Щодо інтерпретації Марка Новаковича, мала би деякі застереження щодо дотримання темпової стабільності та ритмічної цілісності. Однак всупереч цьому йому вдалось створити цікаве та переконливе реєстрування: кожна з варіацій була відтінена особливим тембром, завдяки чому виникали яскраві образно-сміслові асоціації.

*Ave Maria* Й. С. Баха – Ш. Гуно прозвучала дуже гармонійно та компактно. «Суцільне світло» – так можна охарактеризувати цю романтичну молитву, в основі інструментального супроводу якої використана Прелюдія До мажор із I тому ДТК Й. С. Баха. Органіст відтворив її «легким» органним реєструванням, що не перекри-



вало звучання голосу, а лише доповнювало та створювало ніжний фон для глибокої вокальної молитви.

Природно, що у програмі концерту “Музика світла” з його спрямованістю до пізнання таємниці буття і небуття, така значна кількість композицій Й. С. Баха. У цьому випадку можна лише погодитись із знаменитим виразом Альберта Ейнштейна: «Що я можу сказати про творчість Баха? Слухати, грати, любити, шанувати і – мовчати!».

*Прелюдія і фузі до мінор, BWV 549* Баха вдалось трохи наблизити публіку до сьогодення. Варто відзначити: прелюдію Марк відіграв блискуче. Цікаво те, що вона наслідує стиль Дітріха Букстегуде в традиції органного прелюдіювання, відкриваючись вільним «вступним словом» – педальним соло. А ось у трактуванні фуґи бракувало більшого спокою, хоча виконавець добре вибудував її драматургію: кульмінація твору припала саме на момент його найбільшої напруги у фактурному плані, коли вперше впродовж всього розвитку тема промовисто вступає у педаль.

Наступні два номери яскраво відображали один із головних виразових принципів музики бароко – контрастне зіткнення. Попри те, що обидві композиції написані і є молитвами, – вони абсолютно різні (що позначається, перш за все, вже у тексті). Перша – *Хоральна прелюдія для органу “Помилуй мене, Господи Боже”, BWV 721 (“Erbarm dich mein, o Herre Gott”)* Й. С. Баха – спокійна, смиренна та філософська: це виражається в абсолютно простій мелодичній лінії, проте в експресивній гармонії акомпанементу, виваженому русі, чітких фразах. А друга молитва – *“Помилуй, Боже” для органу і голосу (“Pieta Signore”)* А. Страделли<sup>2</sup> – дуже динамічна, напориста та афектована, тож ліричне сопрано вокалістки було розкрито у повному масштабі. Композиція Алессандро Страделли написана за традиціями італійської арії *da capo*, тому не дивно, що основний акцент поставлений саме на голос (органний супровід, у свою чергу, є досить статичний, сухий та мало динамічний).

### «Світло як абсолют»

В точці золотого перетину концерту прозвучала *“Медитація”* Л. В’єрна (*“Meditation”* із циклу «24 п’єси у вільному стилі»), будучи своєрідним філософським, медитативним переходом до третьої площини – пошуку світла. Композиція є розважливою та просвітленою, однак це світло має у собі своєрідні, дещо «терпкі» відтінки (це проявляється, насамперед, у гармонії, яка в певній мірі перегукується із вагнерівською у його «Трістані і Ізольді»).

Наступні Два хорали Баха – *“Я кличу до Тебе, Господи Ісусе Христе”, BWV 639 (“Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ”)* та *“Усі люди повинні вмерти”, BWV 643 (“Alle Menschen müssen sterben”)* – з “Органної книжечки” мистця. «Вони по-різному трактуються мною, – пояснює Марк. – Перша – в типово бароковій манері: самий звук і тембр сольного голосу інструменту відповідає канонам цієї епохи. Також, мов фразування, дихання і темп максимально узгоджуються із загально прийнятою естетикою того часу. А ось другий хорал «Всі люди повинні вмерти» я граю більш спокійно і не так яскраво, аніж це передбачає барокове трактування. Проте, залишаю певну просвітленість, якої все ж потребує сюжет. Я схиляюсь до більш романтичного переосмислення цієї композиції: якщо її зазвичай грають в доволі урочистому тоні

<sup>2</sup> Існує версія про те, що цю композицію написав Луї Нідермаєр (французький композитор та музичний педагог швейцарського походження) в XIX столітті.

на *organo pleno*, то в моєму виконанні інструмент звучить трохи приглушено. В мене інша ціль».

*Постлюд* Л. В'єрна ("Postlude" із циклу «24 п'єси у вільному стилі») виконав функцію кульмінації програми і неначе передбачив її світле завершення. Композиція, немов некролог життя, складається із двох блоків: перший – удари долі, агонія, сцена боротьби життя і смерті, в якій головний герой помирає; другий – це період пошуків, що виражається у дуже багатих виразових засобах. Мелодія, яка була провідною впродовж всього твору, поступово «виходить» з темного мінору та «приходить» до світла – мажору у святковому фіналі, де, все ж, життя перемагає смерть.

Дуже вдалими після такої емоційної напруги у програмі визначений передостанній твір концерту – "Сувенір", ор.65 ("Souvenir") французького композитора, піаніста, органіста ХХ ст. Марселя Дюпре: «Сувенір з французької означає "спогад". Я так і трактую цю композицію, з погляду і на її музичну драматургію. Вона складається з трьох частин, які починаються ідентично, але кожне наступне проведення основної теми звучить все тихіше та емоційно стриманіше. А третій розділ виконується максимально строго та аскетично, але, по суті, востаннє відтворює спогад про головного героя, який зовсім "розчиняється" у музиці».

І композиція "Хай Бог благословляє" Джона Ратера, сучасного англійського композитора, звучала разом із голосом дуже тепло, м'яко і затишно, наче ковток свіжого повітря. Цей твір був особливим просвітленням в драматургії програми та цілком логічним завершенням концерту.

У Марка та Ілони цікаві й амбітні плани. І вони щиро сподіваються, що виконання програми «Музика світла» у Львівському органному залі отримає очікуваний резонанс, викликатиме інтерес та звучатиме в Україні і за її межами.

*Фото: Максимчук Тетяна*

*Про виконавців:*

**Марк-Єфрем Новакович** (орган) вивчає музикознавство у Львівській національній музичній академії ім. М. Лисенка. Опановував гру на органі у класі Петра Сухоцького (Луцьк) та Івана Духнича (Львів). Нині вивчає орган на спільному факультативі ЛНМА ім. М. В. Лисенка та Львівського органного залу в класі відомої української органістки Надії Величко. Брав активну участь у майстер-класах Йоганна Труммера (Австрія, 2018 р.), а також Улли Крігул (Естонія) та Галини Булибенко (Київ) у рамках Львівської Органної Резиденції 2021 року. Сфера музичних зацікавлень: старовинна музика та автентичне виконавство, органобудівництво, церковна музика. Сфера музикознавчих досліджень: європейські історичні органні школи, органна музика України кінця ХІХ – першої пол. ХХ ст.

**Ілона Борщ** (ліричне сопрано) навчається у магістратурі ЛНМА ім. М. Лисенка в класі народної артистки України Любові Качали. Учасниця Міжнародного конкурсу ім. В. Сліпака (2019), в рамках якого взяла майстер-клас у французького тенора Поля Гоглера, була слухачем майстер-класів Ольги Пасічник. Б. Клатки, С. Якубека. Лауреат ІІ премії Всеукраїнського вокального конкурсу «Незабутня Квітка Цісик» (2021) та І премії Всеукраїнського фестивалю-конкурсу дитячої та юнацької творчості «ЛемЦвіт». У липні 2021 року пройшла 12-денний інтенсив першої української оперної школи від «Coloratura Opera Lab» під керівництвом Наталії Степаняк. Брала участь у концертах і конкурсах в містах України, Польщі та Італії.

**Відомості про авторів**

- Браун Люцінда** – PhD, наукова співробітниця Інституту музикознавства університету в Регенсбурзі
- Горак Яким** – канд. мист., доцент кафедри теорії музики ЛНМА
- Граб Уляна** – д-р мист., професорка кафедри музичної медієвістики та україністики ЛНМА
- Дика Ніна** – доцент, канд. мист. (Ph.D.), доцент кафедри камерного ансамблю та квартету ЛНМА
- Кафтан Уляна** – студентка ЛНМА
- Качмар Марія** – канд. мист., викладач кафедри музичної медієвістики та україністики ЛНМА
- Качмарек Стелла (dr Stella Kaczmarek)** – Музична Академія ім. Гражини і Кейстута Бацевичів в Лодзі (Польща), факультет творчості, інтерпретації, освіти і музичної продукції, Інститут ритміки, терапії і музичної освіти, кафедра музичної освіти
- Кобрин Наталія** – кандидат історичних наук, викладач-методист, Львівський державний музичний ліцей ім. С. Крушельницької
- Лисько Зиновій** – український музиколог, композитор
- Максим'юк Галина** – українська музикознавиця
- Пилипович Володимир** – науковець, редактор і видавець, Перемишль
- Послушна Йоанна (dr Joanna Posluszna)** – Університет ім. Марії Кюрі-Скłodовської в Любліні (Польща), факультет педагогіки і психології, Інститут психології, кафедра психології емоцій і особистості
- Резніченко Любов** – здобувачка освітнього рівня «магістр» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
- Сиротинська Наталія** – д-р мист., професорка кафедри музикознавства та хорового мистецтва ЛНУ ім. І. Франка
- Телеховська Софія** – студентка ЛНМА
- Черній Аліна** – студентка ЛНМА
- Щітова Світлана** – канд. мист., проф. кафедри «Історія та теорія музики» Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки
- Ясіновський Юрій** – д-р мист., проф. кафедри гуманітарних наук УКУ, директор Інституту церковної музики УКУ

**Список скорочень**

- ЛНМА – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка  
НТШ – Наукове Товариство ім. Шевченка

Наукове видання

# УКРАЇНСЬКА МУЗИКА

## Науковий часопис

Щоквартальник

Число 4 (42)  
2021

*Комп'ютерна верстка  
і технічне редагування –  
Тарас Тетюк*

Формат 70x100/16. Умов. др. арк. 16,53  
Наклад 20 прим. Зам. №185.

*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