

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

Число 1 (43)
2022



Видавничий дім
«Гельветика»
2022

DOI: 10.32782/ 2224-0926-2022-1-43

УДК 78.2У;78.9

У 45

Засновник – Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації
Серія КВ № 17322-6092Р від 29.11.2010

Журнал «Українська музика» включено до Переліку наукових фахових видань України
(категорія «Б») зі спеціальності 025 «Музичне мистецтво»
відповідно до Наказу МОН України № 1166 від 23 грудня 2022 року (додаток 3).

Виходить 4 рази на рік

Адреса редакції: м. Львів, вул. О. Нижанківського, 5
тел.: +38 (066) 382 71 02; e-mail: ukrmusic@lnma.lviv.ua

Електронна сторінка журналу: journals.lnma.lviv.ua/index.php/ukrmuzyka

Ухвалено до друку Вченою Радою ЛНМА імені М. В. Лисенка
31 січня 2023 року, протокол № 1

Редакційна колегія:

Кияновська Любов – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри історії музики ЛНМА імені М. В. Лисенка (головний редактор)

Зінків Ірина – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри теорії музики ЛНМА імені М. В. Лисенка

Катрич Ольга – кандидат мистецтвознавства, професор, завідувач відділу аспірантури, асистентури-стажування та докторантури ЛНМА імені М. В. Лисенка

Кронес Гартмут – доктор філософії, професор, професор Інституту дослідження музичного стилю Університету музики і театру у Відні, Австрія

Льоос Гельмут – доктор габілітований, професор Лейпцизького університету, Німеччина

Федоришин Василь – доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри інструментального та оркестрового виконавства НПУ імені М. П. Драгоманова

Черевко Катерина – доктор філософії, доцент, доцент кафедри теорії музики ЛНМА імені М. В. Лисенка

Черкашина-Губаренко Марина – доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри історії світової музики НМАУ імені П. І. Чайковського

Українська музика : науковий часопис. / [засн. ЛНМА імені М. В. Лисенка ; голов. ред. Л. Кияновська]. Львів, 2022. 132 с. Щоквартальник.

ISSN 2224-0926

2022, число 1 (43).

Усі права застережено – All rights reserved

© НМА імені М. В. Лисенка, 2022

ЗМІСТ

СТАТТІ

Уляна Граб	
«Шляхетна різьба і то із білого мармуру...»: М. Леонтович в епістолярії М. Антоновича.....	7
Олена Ніколенко	
Переклади творів Миколи Лисенка для бандури в контексті академізації бандурного виконавства.....	14
Ігор Задорожний	
Особливості формування музичного матеріалу в ірмосах канона Різдва Христового <i>Церковного Простопінія</i> Бокшая-Малинича	20
Жень Цзяці	
Синтез стилістичних рис китайської та європейської музики у Концерті для Янціня з оркестром «Поезія протоки» Сян Зухуа.....	28
Чжан Цзеї	
Новаторські європейські техніки у камерно-інструментальному ансамблі Гонг Сяотін «Лан з іншого боку».....	36

МАТЕРІАЛИ

Валентина Кузик	
Національній спілці композиторів України – 90 років.....	45
Володимир Грабовський	
«Апофеоз війни» і російсько-советська пісенність.....	57
Галина Максим'юк	
Марічка Чабан: творчі обрії (нариси з життя і творчості).....	62

МУЗИЧНИЙ ЕПІСТОЛЯРІЙ

Яким Горак	
Ольга Ціпановська і Станіслав Людкевич: до характеристики контактів.....	76
Оксана Мартиненко, Богдана Кріль	
«Ви носите в собі особливу іскру, іскру української духовності» (з листування Павла Маценка і Юрія Фіали).....	90

КОНЦЕРТНЕ ЖИТТЯ, РЕЦЕНЗІЇ

Богдан Кіндратюк

Літопис відродження дзвонарства в Україні.

Рецензія на книгу Галини Марчук.....106

Галина Максим'юк

Українська медитація.....120

Ніна Дика

Магія високого мистецтва: Вівальді «Пори року». Оркестр «Академія».

Назарій Пілатюк.....129

CONTENTS

ARTICLES

- Uliana Hrab**
 “Noble carving from white marble...”: M. Leontovych
 in the epistolary of M. Antonovych.....7
- Olena Nikolenko**
 Adopted score of Mykola Lysenko works for Bandura
 in the context of the academicization of Bandura performance14
- Ihor Zadorozhnyi**
 Particularities of shaping musical content in heirmoi
 of the Canon of the Nativity of Christ in Prostopiniye by Bakshai-Malynych20
- Ren Jiaqi**
 Synthesis of stylistic features of Chinese and European music
 in the Concerto for Yangqin and Orchestra “Poetry of the Straits” by Xiang Zuhua...28
- Zhang Zeyi**
 Innovative European techniques in a chamber-instrumental ensemble
 “Lan on the Other Side” by Gong Xiao-Ting..... 36

MATERIALS

- Valentyna Kuzyk**
 The National Union of Composers of Ukraine celebrates its 90th anniversary45
- Volodymyr Hrabovskyi**
 “The Apotheosis of War” and Russian-Soviet songwriting.....57
- Halyna Maksymiuk**
 Marichka Chaban: creative horizons (life and oeuvre essays).....62

MUSICAL EPISTOLARY

- Yakym Horak**
 Olha Tsipanovska and Stanislav Liudkevych: on the characteristics of contacts.....76
- Oksana Martynenko, Bohdana Kril**
 "There is a special spark within you, the spark of Ukrainian spirituality"
 (from the correspondence of Pavlo Matsenko and Yuriy Fiala).....90

CONCERT LIFE, REVIEWS

Bohdan Kindratiuk

Chronicle of the revival of bell-making in Ukraine.

Review of Halyna Marchuk's book.....106

Halyna Maksymiuk

Ukrainian meditation.....120

Nina Dyka

The magic of high art: Vivaldi's "Four Seasons". Academy Orchestra.

Nazarii Pylatiuk.....129

СТАТТІ

УДК 78.071

DOI 10.32782/2224-0926-2022-1-43-1

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

«ШЛЯХЕТНА РІЗЬБА І ТО ІЗ БІЛОГО МАРМУРУ...»: М. ЛЕОНТОВИЧ В ЕПІСТОЛЯРІЇ М. АНТОНОВИЧА

Досліджується епістолярій М. Антоновича, який знаходиться в архіві Інституту церковної музики Українського Католицького університету у Львові. Зокрема, зосереджено увагу на постаті українського композитора М. Леонтовича, виокремлюються спостереження над його творчим методом, акцентуються проблеми взаємовпливів народної і церковної музики. На основі цікавих спостережень М. Антоновича висловлюється гіпотеза про сакральний вимір звучання відомої обробки М. Леонтовича «Щедрик», який творить музична складова частина твору.

Ключові слова: М. Антонович, П. Маценко, М. Леонтович, народна музика, церковна музика, Щедрик.

Архів Мирослава Антоновича – українського музиколога, диригента відомого у світі «Візантійського хору», став матеріальною передумовою реконструкції важливої частини української музичної культури, пов'язаною з еміграцією після Другої світової війни. Особливий інтерес представляють його еґо-документи – зокрема, епістолярій з українськими (184 адресати) та іншомовними (близько 100 адресатів) кореспондентами, який для дослідників є назвичайно потужним джерелом пізнання нашої минувшини повоєнного часу. Особливо слід виділити листування з українськими музикологами діаспори – Василем Витвицьким, Зиновієм Лиськом, Аристидом Вирстою, Павлом Маценком, українськими співаками – Левком Рейнаровичем, Мирославом Скала-Старицьким, диригентами та композиторами – Андрієм Гнатишиним, Іваном Вовком – наукова інтерпретація якого дає можливість глибше зрозуміти (сконструювати) той складний контекст, у якому відбувалася їх наукова й культурно-мистецька праця і відтак осмислити й оцінити їхній музикологічний і виконавський доробок.

Важливо, що епістолярій містить неpubлічну частину наукової праці, яка, при герменевничному підході до її вивчення, часто складає не менш важливу частину, ніж наукова публікація. Якщо остання засвідчує факт, що відбувся, епістолярій демонструє процес народження наукових ідей, гіпотез, думок, оформлення їх у цілісну систему у сплетінні особистих, наукових, суспільних, політичних і мистецьких ліній. Деякі важливі

міркування згодом знайшли своє продовження у працях М. Антоновича – про С. Людкевича¹ [9], О. Кошиця² [3], про Д. Котка і його працю з хором³ [2], деякі так і залишилися на сторінках листів – думки про дискусійну монографію А. Рудницького «Українська музика: історично-критичний огляд», історія відродження журналу *Українська музика* на еміграції⁴ [11] чи окремі міркування про творчість Миколи Леонтовича та ін.

На постаті останнього на сторінках листування М. Антоновича з музикологом Павлом Маценком буде зосереджено нашу увагу. Ці листи датуються першою половиною 50-х років, коли Антонович лише розпочав свою працю в Голландії. Це були роки, коли він успішно захищає свою дисертацію і розпочинає наукову працю в напрямку дослідження як української церковної музики, так і західноєвропейського музичного ренесансу. Водночас його цікавила проблема багатоголосся в українських народних піснях, і одноіменна праця стала однією з перших друкованих праць Антоновича у Голландії⁵. Працюючи з хором, Антонович сам здійснює обробки народних пісень, і проблема авторської інтерпретації народної пісні, зокрема у творах Леонтовича, його дуже цікавить. Вперше враження від музики Леонтовича, його обробки «На городі качки пливуть», почутої у 30-х роках на концерті хорів у його рідному місті Долині, надзвичайне:

«Враження на слухачів (і на мене) було величезне. До тепер чую виразно жартівливі діялоги різних голосових груп, при чому інтонаційне багатство народного виконання, з його гумором, голосовими тінюваннями, щирістю вислову і т. п. доповнювали й збагачували мистецтво Леонтовичевої обробки пісні»⁶ [5].

Антонович шукав збірники українських народних пісень, щоб порівняти їх з обробками Леонтовича і глибше зрозуміти його творчий метод, але майже повна відсутність необхідних матеріалів не дала змоги йому цього здійснити.

«В ньому була сила, – писав він про Леонтовича, – але вона, як це часто в нашому житті, культурі і історії бувало, обірвалася там, де властиво починається справжній льот непереможних»⁷ [7, Арк. 2].

У той час Антонович починає збирати матеріал до своєї книги про Кошиця, і у листах проводить цікаві паралелі між ним та Леонтовичем:

«І ось тут я б майже протиставив Кошиця з Леонтовичем і сказав: коли Леонтович прегарно розгортає народний матеріал і досягає вершин мистецтва у найбільш розбудованих піснях, то Кошиць прямо неперевершений саме у «одно-строфних» піснях хоча б

¹ Антонович М. Станислав Людкевич – композитор, музиколог. Дзвони. Ч. 115. Рим, 1980. 68 с. Передрук: Антонович Мирослав. Станислав Людкевич: композитор, музиколог. Львів : Спілка композиторів України, 1999. 59 с.; Антонович Мирослав. Станислав Людкевич: композитор, музиколог. Львів : Veritas, 2007. 64 с.

² Антонович М. Кошиць Олександр Антонович – композитор церковної музики і диригент. Вінніпег, 1975. 96 с.

³ Антонович М. Дмитро Котко в Малій Духовній семінарії у Львові. Дмитро Котко та його хори. Статті, рецензії, спогади, документи. Дрогобич : «Відродження», 2000. С. 64–72

⁴ Див.: Граб У. Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. Еміграційне музикознавство в українському культуротворенні повоєнних десятиліть. Львів : Видавництво Українського католицького університету, 2019. Серія «Історія української музики: дослідження». Вип. 27. 456 с.

⁵ Антонович М. Багатоголосся українських народних пісень. *Записки Наукового товариства ім. Шевченка*. Львів, 1996. Том ССХХХІІ: Праці Музикознавчої комісії. С. 197–207

⁶ Антонович М. Лист до П. Маценка від 17 лютого 1980 року. *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 2. Машинописний оригінал.

⁷ Антонович М. Лист до П. Маценка від 8 березня 1955 року. Утрехт. Архів *Осередку Української культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Арк. 2. Машинописний оригінал.

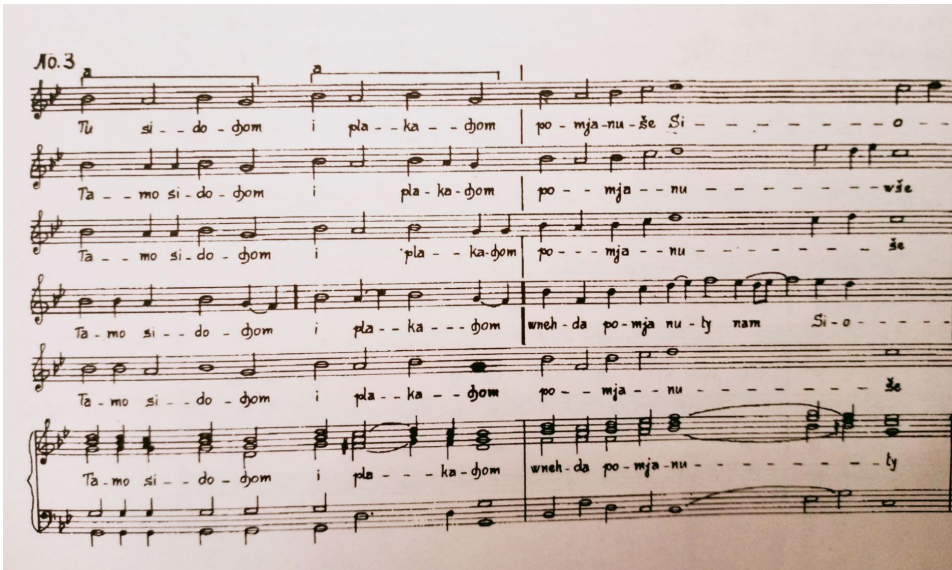
таких як «Нечай», «Женці», деякі чумацькі і т. п. Іншими словами: Леонтович геніальний, коли віддалюється від етнографізму, Кошиць коли зближується до народного «взору», до зразків народного багатоголосся»⁸ [6].



Як фахівець з літургійної музики, Антонович цікавився проблемою взаємовпливів народної і церковної музики, констатуючи у своїх дослідженнях певні паралелі: подібність мелодичних поспівок і каденцій, часті закінчення на домінанті тощо. У статті «Псалом «На ріках Вавилонських» в українській церковній практиці» Антонович досліджує псалом, який співається під час Утрени трьох останніх тижнів перед Великим постом і є дуже поширеним у літургійній практиці. Він аналізує варіанти мелодій псалму, використовуючи різні джерела. Так, початок центрального розділу в Ірмолої 1700 року складається «з двох однакових мотивів, які нагадують давню українську новорічну пісню Щедрик». З цього можна зробити висновок, що мелодія псалму з львівського Ірмолою 1700 року пройшла шлях перетворення давньої літургійної мелодії в народному стилі. [...] Також і в подальшому в різних джерелах бачимо то наближення до народної мелодики, то виразну тенденцію до збереження літургійного характеру мелодики»⁹ [8, с. 59].

⁸ Антонович М. Лист до П. Маценка від 3 лютого 1954 року. Архів М. Антоновича. [Листування]. Арк. 1. Авторизована машинописна копія.

⁹ М. Антонович. Псалм «На ріках Вавилонських» в українській церковній практиці. *Musica sacra* : збірник статей з історії української церковної музики. Львів 1997. С. 59.



Продовження його міркувань зустрічаємо в працях сучасних дослідників, зокрема Софія Грица, торкаючись питання взаємовпливів народної і літургійної творчості, відзначає присутність сильних впливів греко-візантійської культури, яка з прийняттям християнства на Русі «увійшла в письменство княжої доби, котре впливало й на народну творчість»¹⁰ [12, с. 100] Вона підкреслює неминучість взаємовпливу фольклору і церковних відправ, що породило певну стадію розвитку фольклору – двоєвір'я, коли відбулося накладання християнського календаря на язичницький як такий, що орієнтується на зимово-літній рух сонця.

І ось у одному з листів знаходимо дуже цікаве спостереження Антоновича: «Леонтович архітект. Він в «Щедрику» чи «Ой пряду» чи інших розбудовує могутні звуково-динамічні луки, що своєю формою нагадують **стиль українських церков** (виділення моє – У.Г.) (...) Це праця архітекта тонів, архітекта динамічно звукових наростань, що насолоджують слухача не тільки емоційною насиченістю чи звуковою інтерпретацією, чи що гірше – звуковою ілюстрацією кожного поетичного слова чи образу, але й залишають враження заокругленої форми, опертої на симетричному розкладі звукової маси, динамічних насичень і т.п.»¹¹ [6, арк. 1]

Такі ж паралелі викликає у нього і музична форма Літургії Кошиця, яка «змагала до **луко-чи-бане-подібної** (виділення моє – У.Г.) організації звукових мас, до заокруглення музичної форми»¹² [3, с. 90]; використані у його літургійних творах динамічні засоби, які Антонович вважає важливим формотворчим фактором у релігійних творах Кошиця, своєю динамікою нагадують луки чи бані церковної архітектури. А «Щедрик» Леонтовича у виконанні Нестора Городовенка залишив у Антоновича незвичайне асоціативне враження: «А тепер – ще про дірігента – про Городовенка. Я стараюсь дуже виминати «поетично-бомбастичні» порівняння – але коли я вперше почув у його інтерпретації

¹⁰ С. Грица. Антиномія парадигми і жанру у фольклорі. Фольклор у просторі та часі. Тернопіль : Астон, 2000. С. 100. С. 91–104. (228 с.)

¹¹ Антонович М. Лист до П. Маценка від 3 лютого 1954 року. Архів М. Антоновича. [Листування]. Арк. 1. Авторизована машинописна копія.

¹² М. Антонович. Кошиць Олександр Антонович – композитор церковної музики і диригент. Вінніпег, 1975. С. 90.

«Щедрик» Леонтовича – то признаюсь – мені стала перед очима якась шляхетна різьба і то із білого мармуру – (обов'язково із білого!)»¹³ [5, арк 1 зв.].

І тут напрошуться таке міркування: справді, чи можемо ми заперечити, що в момент кульмінації Щедрика відчуваємо емоційний «вертикальний злет» до «тверді небесної», і не текст, а саме музична складова частина, у якій поєдналися у єдиній наростаючій емоційній хвилі чотириголосний склад голосів, їх тембральна барва і регістрове звучання, дають нам особливе відчуття цього сакрального простору? (згадуючи києво-печерські піснеспіви «На ріках вавилонських» та «Блажен муж», Маценко пише 1956 року у листі до Антоновича: Тепер залучую Вам дві речі, творчість монахів Києво-Печерської лаври. Так той спів уложився в пам'яті з поколінь наших батьків святої Лаври. Я сам чув не один раз їхній спів в печерах Св. Антонія і в головній катедрі Лаври Успіння Божої Матері. Не можу й тепер спокійно згадати їх спів, їх надзвичайне відчуття української стихії (бо – вони й були відбиткою її), «мурашки бігають по спині»... Склад хору: 1-й і 2-й тенор, альт /хлопчики-канонархи із дзвінками голосами/ та бас, що поділюється при потребі на два. Отже, це є природня гармонізація нашого народу¹⁴). Щоб потім знову опуститися до звичного, земного, мирського, і у тексті – «в тебе жінка чорноброва, хоч не гроші то полова», і у музиці – витриманий органний пункт, морморандо, повернення до одноголосного викладу обрядової поспівки... Як відзначають дослідники семантичні особливості православного храму, у вертикальній площині храм являє собою образ видимого світу, верхні його частини символізують атмосферне небо, а купол є втіленням «тверді небесної». Нижній простір храму окреслює те, що є земним буттям. Як влучно написав О. Кошиць у своїй праці *Про українську пісню й музику*: «в процесі змішування двох ідей-світоглядів старе сплелось з новим в дивному вигляді (...) і врешті вийшла християнізація поганства і українізація християнства»¹⁵ [14, с. 9].

Відомо, що Леонтович походив з одного з найдавніших священицьких родів Вінничини, він сам отримав духовну освіту у Кам'янець-Подільській семінарії, у якій вчилися і його дід, і батько, і пізніше брат Олександр. У семінарії Леонтович керував архієрейським хором і в останні роки був визнаним регентом хору семінаристів.

Глибока релігійність, відчуття особливої одухотвореної атмосфери літургійного дійства і безумовне знання церковної співочої практики ввібрав і засвоїв Леонтович ще з дитинства і продовжив у своїй вчительській діяльності, з 1901 навчаючи церковному співу у Тиврівському духовному училищі, з 1902 – у Вінницькій церковно-вчительській школі та ін. 1904 отримує Свідоцтво на звання регента церковних хорів і з жовтня 1908 року викладає спів в Тульчинській жіночій епархіальній школі, в спеціальному закритому навчальному закладі для дітей священників. Якраз у той період його життя і з'являється перша версія обробки «Щедрика» – 1901 (за іншими даними – 1914 року).

Н. Костюк, дослідниця української богослужбової творчості, пише про тенденцію періоду кінця ХІХ – першої третини ХХ ст., коли давні монодійні елементи входять у музичну творчість «як пізнавані абстракти», як фактор протидії тотальній десакралізації мистецтва, і таким чином композитори зберігали національні прояви сакральності, «сприяли «зрощенню» образу національного і релігійно-сакрального у повсякденній свідомості»¹⁶ [13, с. 442].

¹³ Антонович М. Лист до П. Маценка від 25 листопада 1953 року. Утрехт. Архів *Осередку Української культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Том 2. Арк. 1 зв. Автограф.

¹⁴ Маценко П. Лист до М. Антоновича, 26 жовтня 1954 року, Вінніпег // Архів М. Антоновича. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.

¹⁵ О. Кошиць. *Про українську пісню й музику*. Київ: Музична Україна 1993. С. 9.

¹⁶ Н. Костюк. *Українська богослужбова музична культура 1801–1916 років*. Київ, 2018. С. 442.

Кожен з них – а йдеться передовсім про Лисенка, Леонтовича і Стеценка – втілював їх у своїй творчості, виходячи з власного досвіду, у Леонтовича «наближення до ідеалу шукалося в можливості впровадження поспівкової техніки в народнопісенне річище»¹⁷ [13, с. 443].

Не дивно, що на мелодію «Щедрика» був покладений церковний текст, і так з'явилася колядка «Ой на ріці на Ордані», яка була записана 1916 року вчителем співу з Тульчина Ф. Лотоцьким і була поширена на Поділлі. У виданні хорових творів композитора під редакцією музикознавиці Валентини Кузик вміщено також і цей варіант. Цікаво, що К. Стеценко теж має у своєму доробку колядку «Ой на ріці на Ордані», яка у своїй основі має характерну «щедриківську» трихордову поспівку. Спочатку мажорний лад дещо змінює її характер, але на початку середнього розділу звучить у мінорі – і повністю співпадає з темою «Щедрика» Леонтовича. Його колядка була опублікована в збірнику «Українські колядки і щедрівки», у третьому їх десятку 1907–1909 року, і Леонтович міг її знати, оскільки був знайомий з творами Стеценка, а пізніше і з композитором особисто.

Валентина Кузик, досліджуючи «Щедрик» М. Леонтовича, створила його графічне зображення у вигляді українського орнаментального символу квітки життя, значення якої дослідниця розширює до символу солярної квітки-розетки, який існує у багатьох культурах, а у сакральному вимірі означає первісний символ душі. Візуально його втілює вітраж-квітка північного portalу собору Паризької Богоматері. А згідно з правилами нумерології, як стверджує В. Кузик, якщо сумувати виокремлені тематичні зерна «Щедрика», отримаємо в сумі цифру 73, при перерахуванні якої залишається цифра 1 як символ Бога¹⁸. Отож у цьому напрямку дослідження «Щедрика», який, зокрема, інспірували і міркування про М. Антоновича про творчість Леонтовича, нас ще можуть чекати цікаві знахідки.

Uliana Hrab. “Noble carving from white marble...”: M. Leontovych in the epistolary of M. Antonovych

The article studies the epistolary of M. Antonovych kept in the archive of the Institute of Church Music of the Ukrainian Catholic University in Lviv. In particular, attention is focused on the figure of the Ukrainian composer M. Leontovych, observations on his creative method are singled out, and problems of mutual influences of folk and church music are emphasized. By relying on interesting remarks of M. Antonovych, the author expresses a hypothesis about the sacred dimension of the sound of M. Leontovych's well-known adaptation “Shchedryk”, which is created by the musical component of the piece.

Key words: M. Antonovych, P. Matsenko, M. Leontovych, folk music, church music, Shchedryk.

Література

1. Антонович М. Багатоголосся українських народних пісень. *Записки Наукового товариства ім. Шевченка*. Львів, 1996. Том ССХХХІІ: Праці Музикознавчої комісії. С. 197–207.
2. Антонович М. Дмитро Котко в Малій Духовній семінарії у Львові. *Дмитро Котко та його хори*. Статті, рецензії, спогади, документи. Дрогобич : «Відродження», 2000. С. 64–72.
3. Антонович М. Кошиць Олександр Антонович – композитор церковної музики і диригент. Вінніпег, 1975. 96 с.
4. Антонович М. Лист до П. Маценка від 17 лютого 1980 року. *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 2. Машинописний оригінал.

¹⁷ Там само. С. 443.

¹⁸ В. Кузик. «Щедрик» / «Shchedryk» / Good (New Year's) Wishes aka «Carol of the Bells» Миколи Леонтовича. URL: <http://leontovychmuseum.org.ua/the-cultural-code-of-shchedrik/> (дата звернення: 2.02.2022).

5. Антонович М. Лист до П. Маценка від 25 листопада 1953 року. Утрехт. Архів *Осередку Української культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Том 2. Арк. 1 зв. Автограф.
6. Антонович М. Лист до П. Маценка від 3 лютого 1954 року. *Архів М. Антоновича*. [Листування]. Арк. 1. Авторизована машинописна копія.
7. Антонович М. Лист до П. Маценка від 8 березня 1955 року. Утрехт. Архів *Осередку Української культури і Освіти у Вінніпезі*. Фонд П. Маценка. Арк. 2. Машинописний оригінал.
8. Антонович М. Псалм «На ріках Вавилонських» в українській церковній практиці. *Musica sacra* : збірник статей з історії української церковної музики. Львів, 1997. С. 59.
9. Антонович М. Станислав Людкевич – композитор, музиколог. Дзвони. Ч. 115. Рим, 1980. 68 с.
10. Граб У. Листування Мирослава Антоновича та Олекси Горбача. *Записки НТШ*. Львів, 2014. Т. ССLXVII: *Праці Музикознавчої комісії*. С. 327–342.
11. Граб У. Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. Еміграційне музикознавство в українському культуротворенні повоєнних десятиліть. Львів : Видавництво Українського католицького університету, 2019. Серія «Історія української музики: дослідження». Вип. 27. 456 с.
12. Грица С. Антиномія парадигми і жанру у фольклорі. *Фольклор у просторі та часі*. Тернопіль : Астон, 2000. С. 91–104.
13. Костюк Н. Українська богослужбова музична культура 1801–1916 років (науково-дидактичний, ужитково-співочий, концертно-виконавський і композиторський аспекти). Київ, 2018. 654 с.
14. Кошиць О. Про українську пісню й музику. Київ : Музична Україна, 1993. С. 9.
15. Кузик В. «Щедрик» / «Shchedryk» / Good (New Year's) Wishes aka «Carol of the Bells» Миколи Леонтовича. URL: <http://leontovychmuseum.org.ua/the-cultural-code-of-shchedrik/> (дата звернення: 2.02.2022).
16. Маценко П. Лист до М. Антоновича, 26 жовтня 1954 року, Вінніпег / Архів М. Антоновича. [Листування]. Арк. 1. Машинописний оригінал.



УДК 78.481; 78.27

DOI 10.32782/2224-0926-2022-1-43-2

Олена Ніколенко
кандидатка мистецтвознавства,
доцентка кафедри народних інструментів,
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка

ПЕРЕКЛАДИ ТВОРІВ МИКОЛИ ЛИСЕНКА ДЛЯ БАНДУРИ В КОНТЕКСТІ АКАДЕМІЗАЦІЇ БАНДУРНОГО ВИКОНАВСТВА

У статті порушується питання професіоналізації бандурного виконавства, яке бере свій початок від творчої діяльності Миколи Лисенка. Розглядається різновекторна фольклористична праця композитора: фіксація народних мелодій, їх обробка, активне використання в індивідуальній композиторській творчості, популяризація, наукове опрацювання, а також дослідження народного інструментарію.

Використовуючи компаративний метод наукових спостережень, М. Лисенко прийшов до висновку про окремішність, оригінальність, своєрідність українських народних мелодій. І тому його композиції у перекладах для суто українського народного інструмента бандури звучать надзвичайно органічно і цікаво.

Розкривається досвід викладачів гри на бандурі в галузі техніки художнього перекладу В. Герасименка, Л. Посікіри, О. Герасименко (Львів), В. Дутчак (Івано-Франківськ), М. Сточанської (Луцьк), О. Крук (Рівне).

Жанр бандурного перекладу є особливою сферою творчості, яка має ключове значення у професійній підготовці виконавця, адже саме через нього відбувається залучення бандури у сферу академічного професійного мистецтва. Жанр перекладу традиційно відносять до категорії «вторинної творчості», оскільки йдеться насамперед про найбільш відповідну до оригіналу адаптацію до виразового потенціалу виконавця та інструмента з максимальним збереженням художньої виразовості, закладеної автором. В умовах академізації бандури перекладені твори М. Лисенка є вагомою складовою як концертного, так і педагогічного репертуару.

Услід за композитором перед перекладачем та виконавцем постають проблеми інтерпретації психологічної атмосфери вірша, вияву авторського задуму, відтворення мовних та пісенних зворотів вокальної партії. Автори перекладів використовують більш розвинені формули інструментального акомпанементу, який бере на себе функції музичного живопису, звуконаслідування та психологічного підтексту.

Окремо відзначаються зусилля М. Лисенка стосовно організації цілісної системи професійної музичної освіти бандуристів (клас бандури у його приватній Музично-драматичній школі).

Ключові слова: Микола Лисенко-етнолог, український фольклор, жанр бандурного перекладу, композиції Лисенка, академізація бандурної освіти.

Актуальність проблематики. Зацікавлення Україною у світі значно зросло за останні десятиріччя. А початок гарячої фази російсько-української війни у лютому 2022 року відзначився небувалим поширенням української культури на всіх континентах. Це пояснюється тим, що українці змушені були масово виїжджати з країни, і тим, що іноземці почали частіше запрошувати митців з України до себе на гастрольні турне. Особливу місію виконують музиканти-бандуристи. Як питомо український народний інструмент бандура ще недостатньо відома світовому загалу, зокрема, коли йдеться про її технічні і репертуарні можливості. Власне тому дуже актуальним є питання збагачення бандурного репертуару творами композиторів-класиків, і першочергово українських.

Мета статті: виявити художню специфіку та дидактичну цінність перекладів творів Миколи Лисенка.

Виклад основного матеріалу. Микола Лисенко (1842–1912) є не тільки основоположником української композиторської школи, але і засновником української музичної етнології. Його фольклористична діяльність проходила в декількох напрямках. Передовсім – це записи безцінних зразків української народної творчості. Їх у нього налічується більше 1,5 тисячі. Наступне – обробки народних пісень (понад 500). А відтак – творче переосмислення і використання характерних інтонаційних, ладових, ритмічних особливостей українських народних мелодій в композиторській творчості. Перейнятий духом народної пісні, Лисенко вважав за доцільне віддати рідному народові його дорогоцінні перли і популяризувати їх у своїй виконавській діяльності як піаніст, диригент і вчений-етнолог.

Микола Лисенко віддавав перевагу компаративному методу дослідження фольклору, оскільки при порівняльному аналізі яскравіше проявляються специфічні ознаки того чи іншого явища. Так, наприклад, у своїй науковій теоретичній праці «Характеристика музичних особливостей дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм» Лисенко співставляє український музичний матеріал з народними мелодіями Чехії, Словаччини, Сербії та Польщі. М'який, теплий колорит українських пісень вигідно відрізняє їх від інших пісень. На підставі глибокого наукового аналізу українських народних пісень у виконанні Остапа Вересаєя та багатьох інших українських мелодій Лисенко зокрема писав: «У мелодії українській – здебільшого (коли можна так висловитися) сугубо мінорній, з мелізмами, що нагадують не фантастичність прикрас, а переважно надірваний зойк, з дрібними інтервалами й характерними, несподівано сміливими підвищеннями, з рисунком симетричним і правильним, ритмом здебільшого постійним – відбився, як у дзеркалі, тип українця, миролюбного й глибокого характером, палкого й пристрасного з природи, з естетичним почуттям і з розумом споглядальним» [11, 36].

Та Лисенка цікавив не тільки слов'янський фольклор. Запізнавшись листовно з Модестом Менцинським, що співав у Королівській опері у Стокгольмі, композитор попросив співака надіслати йому зразки шведської народної творчості. Своє спостереження порівняльного характеру Лисенко висловив Менцинському у листі-відповіді від 5 квітня 1905 року: «Од серця дякую Вам за красний дарунок, за чудові пісні шведські, котрими я дуже милувався, читаючи й програючи їх. [...] Але ритміка все ж здебільшого одноманітна. Як же порівняти їх до пісень українських, то наші без порівняння цікавіші, оригінальніші, мелодія надзвичайно красна, я вже не кажу про ритміку надзвичайно своєрідну, капризну. [...] Будова наших пісень і мелодійний склад їх – це щось цілком окреме, одрубне, своєнародне, і все ж до європейської пісні покревне» [10, с. 394].

Особливе відношення було у Лисенка до кобзи-бандури. Він її любив і перший описав два різні типи лютнеподібних інструментів, що мали назву в Україні кобза-бандура. Лисенко став також фундатором української органології (інструментознавства). Тут слід згадати його наукові розвідки, окрім зазначеної вище («Характеристика музичних особливостей дум і пісень, виконуваних кобзарем Вересаєм») – «Народні музичні інструменти на Україні», «Про торбан і музику пісень Відорта».

М. Лисенко мріяв про створення методики викладання і підручника гри на бандурі, а також про формування цілісної професійної музичної освіти українського народу. З цією метою у 1904 році відкриває у Києві Музично-драматичну школу, в якій починає діяти і клас бандури. На посаду викладача запросили одного з найкращих тогочасних кобзарів – Івана Кучугуру-Кучеренка. У його репертуарі було 10 дум і понад 300 народних пісень. Він komponував і власні твори. Відомою є його пісня «На високій

дуже кручі» (про похорон Тараса Шевченка) та інші. Спів Івана відзначався глибокою експресією та яскравою образністю. У класі Кучугури-Кучеренка навчалось 17 учнів (1908–1910).

Занурення Лисенка у глибини українського фольклору та його творче опрацювання виявилось і втілювалося в оригінальному самобутньому, яскраво національному композиторському стилі.

Отже, яскраве національне забарвлення музики, глибоке розуміння Лисенком ритмомелодичних, ладогармонічних і фактурних засобів робить її вдячним матеріалом для досвідчених музикантів, які здійснюють переклади творів композитора.

Серед бандурних перекладів з доробку основоположника української класичної музики найчастіше зустрічаємо найближчі до авторського тексту типи перекладів – бандурне аранжування і бандурну редакцію. Рідше до комплексу засобів долучаються елементи бандурної транскрипції, які вимагають специфічного фактурного переосмислення з відхиленням від тексту оригіналу. Вільні обробки чи фантазії у цій жанровій групі відсутні. Натомість прагнення до ширшого залучення творчості М. Лисенка у педагогічний процес здійснюється шляхом створення теситурних варіантів одного і того ж твору, а також версій перекладів для різних складів.

Услід за композитором перед автором перекладу та виконавцем постають проблеми інтерпретації психологічної атмосфери вірша, вияву авторського задуму, мовних та пісенних зворотів вокальної партії. Автори перекладів використовують більш розвинені формули інструментального акомпанементу, який бере на себе функцію музичного живопису, звуконаслідування та психологічного підтексту.

І. Дмитрук зазначає: «...бандуристи-перекладачі запровадили певні традиції функціонування жанру перекладу в бандурному мистецтві, вирізняючи характерні особливості для кожного жанрового виду перекладу. Вони обирають для творчого перетворення і втілення мистецького задуму певний жанр перекладу, за допомогою якого специфічними бандурними засобами інтерпретації найповніше відобразиться художній образ твору-оригіналу в новій бандурній версії. Засадними моментами відбору є повноцінне відтворення художньо-образної концепції оригіналу в бандурній версії. Критерій сценічного апробування – «бандурність перекладу» – є також визначальним» [4, с. 14].

Засновник львівської школи академічного бандурного виконавства, професор ЛНМА ім. М. Лисенка Василь Герасименко вважав, що для професійного виховання бандуристів жанр перекладу є базовим. Його об'ємна перекладацька спадщина містить і композиції сдаветного класика, зокрема: «Елегія», «Хвилина розпачу» та «Сумний спів», які увійшли до видання «Альбом бандуриста» (Київ, 1969) [2].

В. Герасименко також наполегливо працював над збагаченням репертуару капели бандуристів Львівської консерваторії. У концертних програмах колективу були і твори. Серед них: «Запорізький марш», «Серенада» та вальс «Розлука».

Різноманітні переклади здійснює народна артистка, професор ЛНМА ім. М. Лисенка Людмила Посікіра. Авторка майстерно використовує різні види фактури, теситурні можливості та оригінальні прийоми гри на бандурі. Цей арсенал музичної виразності допомагає тонко відчутти та переконливо передати композиторський задум у новій тембральній версії. Її навчальний посібник авторських аранжувань «Педагогічний репертуар бандуриста-співака» (Дрогобич, 2006) [12] містить солоспіви М. Лисенка на тексти Т. Шевченка: «Мені однаково», «Садок вишневий коло хати», «Ой маю, маю я оченята», «Якби мені, мамо, намисто», «Нічого, нічого». А вокальні композиції

українського класика «Смутної провесни» на слова Лесі Українки та «Місяцю-князю» на слова І. Франка увійшли до збірки «Українські романси для голосу в супроводі бандури» (Львів, 2006).

Найбільш чисельним і різноманітним за виконавським складом є доробок жанру перекладу заслуженого діяча мистецтв Оксани Герасименко. Її композиторське обдарування значною мірою збагатило ці твори. Серед них є сольні композиції та ансамблі. Опрацювання народних пісень для голосу і фортепіано, які увійшли до збірки «Пісне моя» (Львів, 2011) [3], фігурують у різних теситурах, що значно розширює поле їх застосування у педагогічній практиці. Це переклади обробок М. Лисенка «Ой не світи, місяченьку» (с-moll та h-moll), «Ой, ньенько, зацвіло серденько» (A-dur та G-dur) та «Дощик», де пунктирно ритмізовані комплекси фортепіанного супроводу подано у вигляді арпеджіюваних фігуративних ритмоостинатних формул.

Оксана Герасименко переклала також такі народні перлини: «Ой на гору козак воду носить», «Чого ж вода каламутна», «Віють вітри» з опери Наталка Полтавка, а Пісня Цвіркунки з опери «Чорноморці» написана у версії для голосу, бандури і флейти.

В останні роки О. Герасименко здійснила переклади 15 романсів для голосу з бандурою, серед яких є декілька аранжувань для вокальних ансамблів у супроводі бандур: «Коли розлучаються двоє» на сл. Г. Гайне, «У перетику ходила» сл. Т. Шевченка (для дуету бандуристок), «Хіба тільки рожам цвісти» сл. Дніпрової Чайки та «Айстри» О. Олеся (для квартету).

До інструментальних перекладів О. Герасименко належить також «Гавот» (тв. 29) М. Лисенка. На сьогодні ці твори широко використовуються у педагогічному та концертному репертуарі ЛНМА ім. М. Лисенка і готуються до видання.

Обробки та вокальні композиції М. Лисенка у перекладі професора Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаніка Віолетти Дутчак увійшли до збірки «Ой три шляхи широкії» (Київ, 1993) [8]. Це видання містить солоспіви М. Лисенка на сл. Т. Шевченка «Ой одна я, одна», «Ой маю я оченята», «Садок вишневий», «Ой стрічечка до стрічечки», а також «Не дивися на місяць весною» на текст Лесі Українки та «Айстри» на сл. О. Олеся.

Професор Волинського національного університету ім. Лесі Українки Мирослава Сточанська до навчально-репертуарного збірника для ансамблю бандуристів «Земле моя, земле, я люблю тебе» (Луцьк, 2009) [14] внесла ансамблеву версію солоспіви М. Лисенка на текст Лесі Українки «Смутної провесни». У цьому творі перекладачка збагатила супровід октавними дублюваннями та інтервальними комплексами вокальних голосів, які приведено в ритмічну відповідність до провідної мелодичної лінії.

Перекладам і аранжуванням композицій М. Лисенка також приділила увагу педагог Рівненського музичного училища Оксана Крук. До навчального посібника вокальних та інструментальних творів «Боже, я молю за Україну» (Рівне, 2009) [15] з методичними рекомендаціями ввійшла пісня Одарки з опери М. Лисенка «Різдвяна ніч» та солоспів «Місяцю-князю». Прозорий акомпанемент цього солоспіви вона збагачує експресивними акордовими тріольними пульсаціями на *agreggato*, а витримані акорди акустично посилюються тремоляndo.

Сольні та ансамблеві версії, представлені аранжуваннями творів М. Лисенка, ставлять і перед музикантом-перекладачем, і перед інтерпретатором складні комплексні завдання передачі яскравої образності, органічності у сценічному контексті інструментальної сфери. Якщо у вокальних творах зміни, внесені в авторський текст, стосуються

аспектів акустичного й тембрального співвідношення вокалу та акомпанементу (звідси зміни фігуративних формул, басових ліній, ритмічних особливостей, пов'язаних з бандурним фонізмом), то в інструментальних панує послідовна адаптація фортепіанних композицій до потреб бандурного виразового потенціалу.

Яскравими взірцями є сольні аранжування: «Елегія», «Хвилина розпачу», «Сумний спів» (В. Герасименко), «Без тебе, Олесю» (С. Баштан) та інструментальні твори в перекладі для тріо, квартету чи ансамблю: «Гавот» (тв. 29) (Оксана Герасименко), «Пливе човен» (Ольга Герасименко), вальс «Розлука» (О. Ніколенко).

Народнописенний репертуар притаманний кобзарській традиції, і його опанування несе для майбутнього виконавця потенціал відтворення багатства образів, типових пісенних жанрових особливостей. Саме тому обробки українського класика є вдячним навчальним матеріалом, оскільки його доробок містить пісні-сценки, ліричні пісні-романси та пісні танцювального і живописно-пейзажного характеру. У перекладах цих творів використовуються елементи типово бандурних інструментальних засобів.

Специфіку форми перекладу, його художнього рішення складають співвідношення константних компонентів тексту (до таких належать художньо-образна концепція та інтонаційно-ладова єдність мелодії авторського оригіналу) й релятивних складових – переважно фактурних, тембральних і агогічних, зумовлених різними технічними та акустичними характеристиками інструментарію порівняно з оригіналом чи змінами співацької теситури.

Висновки. Велика заслуга Миколи Лисенка полягає у піднесенні народного до високого професійного рівня. Новий зміст його музики пов'язаний з принципом народності – глибоким розкриттям народного життя, а точніше – втіленням типових рис духовної сутності українського народу. Сергій Єфремов писав, що там, де не брала ні наука, ні письменство, де спинявся розум і логіка – туди йшло сміливо національне мистецтво, рідна пісня, почуття – і перед Лисенком розкривались двері й душі, м'якли серця і приймали віщого посланника національного відродження України.

М. Лисенко вважав, що національна самобутність української музики виведе її в широкий світ європейського мистецтва. Фахові й наукові підвалини, закладені Миколою Лисенком, одержали подальший розвиток у сучасному бандурному мистецтві України.

Olena Nikolenko. Adopted score of Mykola Lysenko works for Bandura in the context of the academicization of Bandura performance

The article raises the issue of professionalization of Bandura performance, which originates from the creative activity of Mykola Lysenko. The article considers the composer's multi-vector folklore work: fixing folk melodies, processing them, active use in individual compositional creativity, popularization, scientific study, as well as research of folk instruments.

Using the comparative method of scientific observations, M. Lysenko came to the conclusion about the separateness, originality, originality of Ukrainian folk melodies. That is why his compositions in adoptions for the purely Ukrainian folk instrument bandura sound extremely organic and interesting.

The article reveals the experience of Bandura teachers in the field of artistic adoption techniques V. Herasymenko, L. Posikira, O. Herasymenko (Lviv), V. Dutchak (Ivano-Frankivsk), M. Stochanska (Lutsk), O. Kruk (Rivne).

The genre of Bandura score adoption is a special area of creativity, which is of key importance in the professional training of the performer, because it is through it that the Bandura is involved in the field of academic professional art. The genre of score adoption is traditionally referred

to as “secondary creativity”, since it is primarily about the most appropriate adaptation to the original to the expressive potential of the performer and the musical instrument with the maximum preservation of the artistic expressiveness laid down by the author. In the context of bandura academicization, the arranged works of M. Lysenko are an important component of both concert and pedagogical repertoire.

Following the composer, the author of score adoption and performer face problems of interpreting the psychological atmosphere of the poem, expressing the author's idea, and reproducing the speech and song turns of the vocal part. The authors of the score adoptions use more developed formulas of instrumental accompaniment, which takes on the functions of musical painting, sound imitation and psychological connotation.

Separately, N. Lysenko's efforts to organize an integral system of professional music education for bandura players (the Bandura class at his private music and drama school) are noted.

Key words: Mykola Lysenko-ethnologist, Ukrainian folklore, genre of Bandura translation, compositions of Lysenko, academicization of Bandura education.

Література

1. Булат Тамара, Філенко Тарас Світ Миколи Лисенка. Національна ідентичність, музика і політика України XIX – початку XX століття. – Нью-Йорк : Українська Вільна Академія Наук у США; Київ : Майстерня книги, 2009. – 408 с.
2. Герасименко В. Я. Альбом бандуриста / Упорядкування та перекладення [Ноти]. Київ : Музична Україна, 1969. 64 с.
3. Герасименко О. В. Пісне моя: українські народні пісні для голосу у супроводі бандури [Ноти] / Упорядкування, передмова О. Гавриш: перекладення О. Герасименко. Львів : Терус, 2011. 40 с.
4. Дмитрук І.І. Переклад як жанрово-видова категорія художньої творчості в бандурному мистецтві. *Мистецтвознавчі записки Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв: зб. наук. праць*. Київ, 2005. Вип. 7. С. 18–26.
5. Дутчак В.Г. Кобзареві струни: Вокальні твори на слова Т. Шевченка в супроводі бандури [Ноти] / Упорядкування, аранжування, обробка, вступне слово. В. Г. Дутчак. Івано-Франківськ : Гостинець, 2004. 80 с.
6. Дутчак В.Г. Любїть Україну: Збірник пісень для ансамблю бандуристів [Ноти]. Івано-Франківськ : Плай, 2003. 132 с.
7. Дутчак В. Микола Лисенко і Гнат Хоткевич: на шляху академізації бандурного мистецтва. *Музична україністика: сучасний вимір : збірник наукових статей*. Вип. 7 : Постать Миколи Лисенка в європейському й національному історико-культурному контексті / Ред.-упоряд. О.П. Кушнірук. Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського, 2012. 440 с. : ілюст.
8. Дутчак В.Г. Ой три шляхи широкії: Збірник романсів українських композиторів-класиків для голосу в супроводі бандури / Перекладення і упорядкування [Ноти]. Київ : Музична Україна, 1993. 55 с.
9. Корній Л. Історія української музичної культури від давнини до початку XX століття. / ред. Л. Гнатюк. Київ : Музична Україна, 2018. 364 с.
10. Лисенко М.В. Листи / ред. Р.М. Скорульська. Київ : Музична Україна, 2004. 665 с.
11. Лисенко М.В. Характеристика музичних особливостей українських дум і пісень у виконанні кобзаря Вересая. Київ : Музична Україна, 1978. 96 с.
12. Посікіра Л.К. Педагогічний репертуар бандуриста-співака: навчальний посібник [Ноти]. Дрогобич : ПОСВІТ, 2006. 160 с.
13. Посікіра Л.К. Передмова. Методичні рекомендації. *Посікіра Л. К. Педагогічний репертуар бандуриста-співака : навчальний посібник*. Дрогобич : ПОСВІТ, 2006. С. 3–16.
14. Сточанська М.П. Земле моя, земле, я люблю тебе (ансамбль бандуристів): навчально-репертуарний посібник [Ноти]. Луцьк : Вежа, 2009. 264 с.
15. Крук О. Боже, я молю за Україну: Вокальні та інструментальні твори для бандури: навчальний посібник [Ноти] / аранжув. О. Крук. Рівне: Видавець Червінко А.В., 2009. 142 с.



УДК 783.6 (477.87)

DOI 10.32782/2224-0926-2022-1-43-3

Ігор Задорожний
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музичного мистецтва,
Мукачівський державний університет

ОСОБЛИВОСТІ ФОРМУВАННЯ МУЗИЧНОГО МАТЕРІАЛУ В ІРМОСАХ КАНОНА РІЗДВА ХРИСТОВОГО ЦЕРКОВНОГО ПРОСТОПІНІЯ БОКШАЯ-МАЛИНИЧА

У статті розглядаються особливості структурування музичного матеріалу в ірмосах канона Різдва Христового Церковного Простопінія 1906 року. Визначено та уточнено характер змін при формуванні музичної складової частини ірмосів, показано прямий зв'язок із рукописними і друкованими ірмологіонами, способи оновлення давніх форм сакральної монодії в регіональній церковно-співочій практиці на початку ХХ століття. Помітною особливістю мелодико-ритмічних новоутворень в ірмосах є домінування музичних принципів їх структурування, прояви народно-пісенних ритмоінтонацій, орієнтація церковних співців на стислі та спрощені форми розспівування богослужбових текстів.

Ключові слова: ірмологіон, Простопініє сакральна монодія, ірмос, музичний текст.

Важливим завданням досліджень професійної музичної культури Закарпаття є відтворення загальної картини її розвитку, детальних студій її окремих компонентів у розмаїтті народно-пісенних традицій, регіональних звичаєвих особливостей. На цьому тлі найбільше питань виникало у процесі усвідомлення традицій церковного співу, особливостей музичних текстів тих чи інших жанрів *Церковного Простопінія* 1906 року Бокшая-Малинича [6], оскільки це вимагало врахування різносторонніх аспектів формування церковно-співочого репертуару, структурних особливостей жанрів сакральної монодії та їх змін у процесі тривалих русько-візантійських співочих контактів.

Словацький дослідник Д. Панца висловив ряд припущень щодо впливу болгарського напіву на ірмоси канонів Різдва Христового, Богоявлення та Стрітіння Господнього. Використовуючи метод паралельного зіставлення окремих мотивів, фраз ірмосів з *Простопінія* та стихир, тропарів болгарського напіву з ряду друкованих джерел (Львівського ірмологіону 1816 р., *Гласопісця* 1894 р. І. Дольницького, *Напівника Церковного* І. Полотнюка 1902 р. та ін.), дослідник відзначає певну їх подібність в опорних тонах, квартових стрибках, контурах мелодій. Порівняння дало підстави віднести розглянуті ірмоси з *Простопінія* до болгарського напіву та утверджувати думку про можливу подібність і до інших жанрів [8, с. 208].

Проте запропонований метод порівнянь музичного тексту (окремих фраз) не дає відповіді на питання особливостей структурування музичного матеріалу в ірмосах зазначених канонів свят у *Простопінії*. Не враховано і факту паралельного функціонування різновидів напівів (київського, болгарського, грецького та ін.) протягом століть, творчих процесів їх взаємодії та адаптації [5, с. 171–194], особливостей музичної стилістики жанрів болгарського напіву [3].

За нашими спостереженнями, в ірмосах канону Різдва Христового *Церковного Простопінія* простежується зв'язок зі зразками рукописних і друкованих ірмологіонів XVII – поч. XIX століть [1, с. 107]. Враховуючи факт лише часткового висвітлення відповідної проблематики, зосередимо увагу на уточненні та ширшому висвітленні

особливостей формування музичного тексту в ірмосах канону Різдва Христового у *Простопінії*, покази змін та переосмислення елементів інтонаційно-ритмічної першооснови в локальній практиці, на що звертаємо основну увагу у статті.

Задля вирішення поставлених завдань наші спостереження побудуємо на визначенні особливостей ритмомелодики, інтонацій, структурування музичного матеріалу в ірмосах канона Різдва Христового *Простопінія* з подальшим порівнянням отриманих результатів зі зразками рукописних і друканих ірмологіонів XVII – поч. XIX ст. Опираючись на принципи часомірної метрики [5, с. 67–101], наведемо приклади порівнянь метричних параметрів в ірмосі першої пісні, що забезпечує ширший контекст інтонаційно-ритмічного оновлення та збереження ірмологічних музичних текстів у регіональній співочій практиці.

Характерною особливістю формування музичного матеріалу в каноні Різдва Христового *Простопінія* є використання в ірмосах двох мелодико-ритмічних зворотів-поспівок та їх варіантів (А-В), на основі яких відбувається розспівування тексту (див. приклад № 1).

А 6 = ♩ В 5 = ♩

Хри-сто́сх ра-жда́-єт-ся, сла́-ви-те, — Хри-сто́сх сь не-вісх: сра́-ци-те,
--- ♩ --- A1 6 = ♩ B1 5 = ♩ --- ♩ ---

Хри-сто́сх на зе-ма́й воз-но-сі-те-ся, по́й-те Го-спо-ді — ви всь зе-ма́д,
--- ♩ --- A2 6 = ♩ B2 4 = ♩ --- ♩ ---

і́-ви-се-лі-амх во-спой-те лю́-ді-є. — і́-ку про-сла́-ви-ся.

Приклад 1 . Ірмос 1 пісні канона Різдва Христового з *Простопінія* 1906 року.

Таким чином, форма ірмоса першої пісні набуває такого схематичного вигляду: (А+ В+ А1+ В1+ А2+В2).

Саме музичний матеріал ірмоса першої пісні склав основу розспівування текстів ірмосів 3-9 пісень канона Різдва Христового, чого не спостерігається в зразках ірмосів рукописних і друканих ірмологіонів XVII–XIX століть. Відповідний запис у *Простопінії* добре ілюструє спрощення музичної складової частини, способи формування варіантів мелодичних зворотів (див. приклад № 2-3).

А

3. *mf*
При-жа́ вкєх ѿ ѿт-ці ро-жда́н-но-мь ни-та́ки-но Го́-иє, —

Б

і́-вх по-сєла́-на-а ѿ дѣ-вѣ во-пло-щєн-иє, ---

A1

вєз-сє-ми-но, Хри-сто́сх Бо́-гє во-зо-ні-амх:

B1

вєз-ни-сєлѣ-мь, свєтє і-є-сі Го-спо-ди.

Приклад 2 . Ірмос 3 пісні канона Різдва Христового з *Простопінія* 1906 року.

7. *mf*

7. *mf*
 ґ-тро-цьм вла-го-чи-сті-ю со-во-снї-тá-шї, — зло-чи-стї-ва-го ви-лї-нї-а не-вїрїшї, —
 ґґ-шїн-на-го при-ци-нї-а ни оу-во-дá-шл-са: но пе-срї-дк нлá-ми-ни стá-дци по-дá-хс:
 ґт-нївх Бó-жї, вла-го-сло-вївх ґ-сї.

Приклад 3. Ірмос 7 пісні канона Різдва Христового з *Простонїя* 1906 року.

Помітною ознакою мелодики ірмоса першої пісні є використання сталих ритмічних моделей у зворотах-поспівках (А-В), які складають основу початкових піввіршів (силабичних груп, об'єднаних за змістом) і завершуються половинною тривалістю:

Христос раждається, славіте (θ η / θ θ θ η / θ θ η),

Христос со небес сряціте (θ θ θ θ η / θ θ η).

У подальшому ритмічні моделі піввіршів зазнають розширення чи звуження, що зумовлено прозаїчною будовою словесних текстів ірмосів канону. Силабичний, речитативний виклад мелоритмічних зворотів-поспівок, у яких зберігається ритмічна модель стопи із заключними половинними тривалостями, порушують логіку словесних акцентів, вказуючи на переваги мелодичного тексту над структурою слова, та засвідчують домінування музичних принципів у структуруванні музичного матеріалу ірмосів.

За нашими спостереженнями, окремі ритмічні моделі виявляють подібність до форм народнопісенної ритміки, оскільки їх відповідники є типовими елементами фраз колядок і щедрівок (εεεεθ / εθ θ). Водночас наявність в мелодії ірмоса інтонаційних змін вказує на спорідненість з народними піснями карпатського регіону, для яких характерна варіабільність, мінливість інтонацій. В окремих мотивах, фразах ірмоса також можна спостерігати тотожність із інтонаціями веснянкових пісень [2, с. 267], що спостерігаємо у заключному рядку ірмоса 8 пісні (див. приклад № 4).

8. *mf*

8. *mf*
 Чó-да при-сї-стї-стїн-на-го, ро-со-дá-тл-на-а нз-о-бразї пїцї з-бразл, ни-бó ай-жї прї-лїтл пá-лїтл ґ-шї-а, —
 ай-кш ни-жї бгїц Бó-жї-стгá Дá-вї, влнó-жї кнїї — дї — оу-трó-вс.
 Ткнл по-спк-вá-ю-ци во-спó-їмл: дá вла-го-сло-вїгя тварїцл ґс-спó-дá,
 ай-прї-вез-нó-сїтл-кш — влá-кш-кш.

Приклад 4. Ірмос 8 пісні канона Різдва Христового з *Простонїя* 1906 року.

Наведені приклади ритмоінтонацій, структурування в ірмосі ілюструють характер змін, новоутворень, способи оновлення музичної мови ірмоложних напівів у церковно-пісенній практиці.

Зупинимось на показі характеру зв'язків та співвідношення музичного матеріалу ірмосів *Простопінія* та ірмологіонів.

При паралельному зіставленні початкових віршових рядків ірмоса 1 пісні з *Простопінія* 1906 року та Катавасійника 1875 року Ангела Іванова, пізньої болгарської співочої практики [4, с. 160–175] (приклад № 5), бачимо певну подібність у контурах руху мотивів. А у *Простопінії* музичні звороти іншої ритмічної будови, які розміщуються на інтервал квати (квінти) вище болгарського вірця.

Початковий вірш. рядок ірмоса 1 піс. канона Різду з Простопінія 1906р.



Хри-стось ра-жда-ст-ся сла-ви-те, Хри-стось съ не-бсь, сря-нци-те,

Початковий рядок ірмоса 1 піс. канона Різду з Катавасійника 1875р. А.Іванова



Хри-стось ра-жда-ст-ся сла-ви-ті Хри-сто-ось съ не-бсь сря-нци-те

Приклад № 5. Початкові музично-віршові рядки ірмоса 1 пісні канона Різдва Христового з *Простопінія* 1906 р. та Катавасійника 1875 р. А. Іванова.

Порівняння композиційної структури ірмоса 1-ї пісні з *Простопінія* та рукописного Ірмологіона 1809 року І.Югасевича показало аналогічну закономірність у їх метричній будові: в ірмосі *Простопінія* – (6+5), (6+5), (6+4), а в ірмосі з ірмологіона – (6+6), (6+5), (5+4) метричних одиниць (у *Простопінії* половинна, а в ірмологіоні – ціла тривалість). В обох зразках наявні геміольні співвідношення (чергування груп з трьох тривалостей із групами з двох), які виділяємо пунктирними дужками у вигляді половинної та цілої ноги крапкою (η. та ω.). Значимо, що при суттєвих змінах у ритмо-інтонаційному матеріалі, незначній різниці у кількості тривалостей, зберігаються метричні пропорції у віршових рядках (див. приклад № 6).



Хри-стос раж-да-ет-ся сла-ві-те Хри-стос со не-бе-се стрі-тай-те.

Хри-стос на зем-ли воз-но-сі-те-ся пой-те- Гос-по-де-ви вся зем-ля

и ве-се-ли-ем вос-пой-те лю-ді-е я-ко про-сла-ви-ся.

Приклад 6. Ірмос 1 пісні канона Різдва Христового з рукописного Ірмологіона 1809 року І. Югасевича

Паралельне зіставлення піввірша «пойте Господеви вся земля» («В») ірмоса 1-ї пісні з *Простопінія* та ряду рукописних і друківаних ірмологіонів XVII–XIX століть показує як часткову зміну інтонацій, так і більшу спільність у контурах мелодичного розвитку зі зразком з рукописного Ірмологіона 1809 року Івана Югасевича (див. приклад № 7)

У наступному піввірші «и веселием воспойте...» у *Простопінії* суттєво змінюються інтонації, мелоритміка набирає самостійних рис. За рахунок появи хроматизмів, загострення тяжіння утверджується інша ладова модель порівняно з діатонічною основою в ірмолях, що вказує на спорідненість з народними піснями карпатського регіону, для яких характерна мінливість інтонацій. Такі зміни ірмоложних діатонічних послідовностей дають підстави провести паралелі з народнопісенними інтонаціями, визначити один із способів оновлення музичної мови у церковно-пісенній практиці, що зафіксовано у *Простопінії* 1906 року.

Спосіб скорочень, формування окремих мотивів, поява ритмо-інтонаційних змін у *Простопінії* добре простежуються при паралельному зіставленні музично-віршових рядків з рукописних і друківаних ірмологіонів XVII–XIX століть (див. приклад № 7).

Простопініє 1906 р.



Рукописний ірмологіон 1809 р. І.Югасевича



Друківаний Почаївський ірмологіон 1794 р.



Львівські друківані ірмологіони 1709 р., 1757 р.



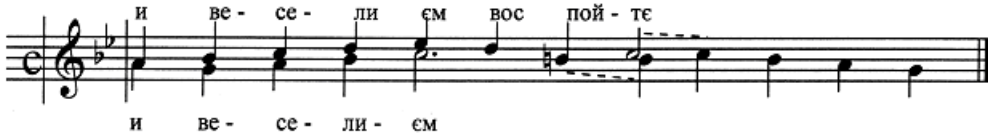
Рукописний ірмологіон 1634-50 рр¹ (за каталогом Ю.Ясіновського №29)



Приклад 7. Порівняння музично-віршових рядків ірмоса 1 пісні канона Різдва Христового з *Простопінія* 1906 року та рукописних і друківаних ірмологіонів XVII–XIX ст.

Слід зазначити, що певні зміни та варіанти виникали і внаслідок придатності ірмоложних мелодій для вторування. Якщо умовно застосувати накладання піввірша «и веселием воспойте» з *Простопінія* та з ірмологіонів, то побачимо терцієве співвідношення у висхідному русі.

Простопініє 1906р.



Почаївський 1794р., Ірмологій І.Югасевича 1784-85, 1809, 1811-1812рр.

Приклад 8. Піввірш заключного рядка ірмоса 1 пісні канона Різдва Христового.

Тож особливості змін музичних текстів відбувались за ритмічної модифікації, терціво-інтонаційної варіантності при збереженні плавності мелодики, наспівності, розгортання суміжними тонами.

Аналогічні співвідношення в музичному матеріалі спостерігаємо і в заключному піввірші «яко прославися», де в ірмосі *Простопінія* зберігаються опорні тони, а ланки початкового мотиву зміщено на терцію вище в порівнянні з ірмолоюною мелодикою.

Рукописний ірмологійон 1634-50 рр. (За каталогом Ю.Ясіновського №29)

я - ко - про - сла - ви - ся
я - ко - про - сла - ви - ся
я - ко - про - сла - ви - ся

Приклад 9. Заключний піввірш ірмоса 1 пісні канона Різдва Христового

Отже, в ірмосах Різдва Христового *Простопінія* представлено специфічний варіант розспівування текстів на основі декількох варіантів мелодико-ритмічних зворотів, у яких основні зміни ритмо-інтонацій свідчать про суттєві скорочення і трансформацію традиційних нормативів ірмолоюних напівів. Лише окремі спільні мотиви, опорні тони, вторування та стабільність метричної будови засвідчують пряму залежність новоутворень від базової ірмолоюної основи, що добре бачимо при порівнянні всієї структури ірмоса першої пісні канона Різдва Христового з друкованого Ірмологійона 1757 року та *Простопінія*.

Христос раждається
з канону Різдва Христового

Ірмологіон
1757

Хри- стос раж- да- єт- ся сла- ви- те (4+3)+6

Хри- стос с не- бе- се- сря- тай- те

Хри- стос на зем- ли- во- сря- та- ся (6+5)

По- и- те- Го- спо- дя- ви- вся зем- ля

и- ве- се- ли- см- вое- по- и- те, лю- де- с (5+4)

и- ю про- сла- ви- ся

Простопініє
1906

Хри- стос раж- да- єт- ся сла- ви- те (6+5)

Хри- стос со не- бес- срящам- те

Хри- стос на зем- ли- во- сря- та- ся (6+5)

По- и- те- Го- спо- дя- ви- вся зем- ля

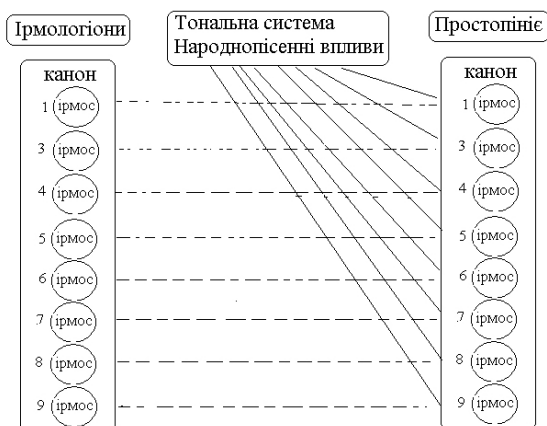
и- ве- се- ли- см- вое- по- и- те- лю- де- с (6+4)

и- ю про- сла- ви- ся

Приклад 10. Ірмос 1 пісні канона Різдва Христового з Львівського друкованого ірмологіону 1757 року та Простопінія 1906 року.

Паралельне зіставлення двох структур ірмоса першої пісні «Христос раждається» ілюструє метричну впорядкованість, стабільність часово-метричних параметрів музично-віршових рядків, які виступають важливим фактором формотворення і підтверджують тісний зв'язок ірмоса Простопінія з аналогами друкованих ірмологіонів.

Помітною особливістю в музичних текстах Простопінія є усамостійнення засобів музичної виразності, вкраплення типових народно-пісенних ритмоінтонацій, впливи тональної системи, що засвідчує способи та характер оновлення музичної мови традиційних ірмоложних напівів (приклад № 11).



Приклад 11.

Запропоновані методи компаративного аналізу музичних текстів різних джерел вказують на доцільність врахування різностильових нашарувань в сакральній монодії, широкої проблематики досліджень музичної текстології [7, с. 235–243], використання комплексного і системного підходу в аналізі духовних співів давньої України, що увиразнює картину спільного та відмінного, забезпечує усвідомлення специфіки формування регіональних традицій церковного співу.

Ihor Zadorozhnyi. Particularities of shaping musical content in heirmoi of the Canon of the Nativity of Christ in Prostopiniye by Bakshai-Malynych

The article examines the peculiarities of the structuring of musical content in the heirmoi of the canon of the Nativity of Christ in church Prostopiniye of 1906. The author determines and specifies the nature of changes in the formation of the musical component of heirmoi, and elucidates the direct connection with handwritten and printed irmolohions, methods of updating ancient forms of sacred monody in regional church singing practice at the beginning of the 20th century. A noticeable feature of melodic and rhythmic new formations in heirmoi is the dominance of musical principles of their structuring, manifestations of folk-song rhythm intonations, and orientation of church singers to concise and simplified forms of singing liturgical texts.

Key words: *irmolohion, Prostopiniye, sacral monody, heirmos, music text.*

Література

1. Задорожний І. Ірмоси Простопінія: джерела, особливості мелодики. *Простопініє – наша спільна спадщина : Матеріали конференції присвяченої сторічному ювілею першого друкованого видання «Церковного Простопінія» о. І. Бокшая.* Ужгород : Ужгородська греко-католицька богословська академія ім. Блаженного Теодора Ромжі, 2007. С. 103–123.
2. Колесса Ф. Музикознавчі праці. Київ : Наукова Думка, 1970. С. 266–287.
3. Корній Л., Дубровіна Л. Болгарський наспів з рукописних нотолінійних ірмолоїв України кін. XVI–XVII ст. / Інститут української археографії НАН України. Київ, 1998.
4. Пішлегер М. Певческая богослужбная книга «Катавасийник» в болгарских изданиях XIX–XX века. *Православна монодія: її богословська, літургійна та естетична сутність: Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського.* Вип. 15. Київ, 2001. С. 160–177.
5. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII ст. Київ – Львів – Полтава : НТШ, 2002.
6. Церковное Простопініє. Унгарь : Унію, 1906. 191 с.
7. Ясіновський Ю. Из спостережень над текстами української церковної монодії. *Musica humana: Збірка статей кафедри музичної україністики.* ч. 1. Львів : ЛДМА ім. М.В. Лисенка, 2010. С. 235–243.
8. Pancza D. Kánony sviatkov Narodenia, Bohozjaveniaa Stretnutia Pana v Bokšayovom irmologione. *Простопініє – наша спільна спадщина : Матеріали конференції, присвяченої сторічному ювілею першого друкованого видання «Церковного Простопінія» о. І. Бокшая.* Ужгород : УжБА ім. Блаженного Теодора Ромжі, 2007. С. 208.



УДК 78(510)«20»(092)

DOI 10.32782/2224-0926-2022-1-43-4

Жень Цзяці

аспірантка кафедри історії музики факультету оркестрових інструментів,
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0002-9667-4347>

СИНТЕЗ СТИЛІСТИЧНИХ РИС КИТАЙСЬКОЇ ТА ЄВРОПЕЙСЬКОЇ МУЗИКИ У КОНЦЕРТІ ДЛЯ ЯНЦІНЯ З ОРКЕСТРОМ «ПОЕЗІЯ ПРОТОКИ» СЯН ЗУХУА

Окреслено постать Сян Зухуа як композитора, музикознавця, виконавця на Янціні. Митець випрацював власний, новаторський стиль гри, написав низку творів для вказаного інструмента та опублікував про це наукові праці, чим здійснив вагомий внесок у процес академізації Янціня.

Проведений комплексний аналіз музично-виражальних засобів і архітектоніки у Концерті для Янціня з оркестром «Поезія протоки» Сян Зухуа дозволив виявити основні риси стилю твору та митця. При розгляді композиції прослідкована також взаємодія партій солюючого Янціня та оркестру в контексті драматургії твору та відповідно до його образного змісту. Вивчення музичної мови митця у пропонованому полотні довело до взаємодії музичного мислення генетично різного походження: європейського і традиційно китайського з певним домінуванням останнього.

Аналіз Концерту Сян Зухуа «Поезія протоки» продемонстрував синтез генетично різних традицій європейської і традиційно китайської музики. Композиція має нестандартну для класичного західноєвропейського концерту форму: твір складається зі вступу, двох контрастних частин та епілогу. У творі талановито поєднані народні лади Сходу та західноєвропейської класичної гармонії. Це, насамперед, ладова мінливість, мажоро-мінорна перемінність, використання нестандартних для європейської гармонії послідовностей, варіантний принцип розвитку тематичного матеріалу, контрастне чергування частин на рівні форми, нестандартної для жанру концерту. Концерт для Янціня з оркестром «Поезія протоки» свідчать про високий професіоналізм автора, в якому поєднані традиції національної китайської музики та риси західноєвропейської класики.

Ключові слова: Янцінь, Сян Зухуа, стиль, музична мова, виражальні засоби, фольклор, академізація.

Постановка проблеми. Сян Зухуа (1934 р.), відомий китайський виконавець на традиційному народному інструменті Янцінь, – один із перших професіоналів у сфері народного інструменталізму та перший викладач гри на Янціні в Новому Китаї. Він знаний та шанований і як композитор на Батьківщині і у світі. Грі Сян Зухуа властиві риси стилю Гуандунської музики – традиційної китайської інструментальної музики з Гуанчжоу та прилеглих районів у дельті річки Чжуцзян провінції Гуандун на південному узбережжі Китаю та Цзяннань Січжу [5], популярної в південній частині Цзянсу та Чжецзяна після революції в Шанхаї 1911 року. Значним вкладом митця в процес академізації Янціня є випрацювання ним власної, новаторської манери гри на інструменті. Його участь у виконавських змаганнях та конкурсах на кращий твір завжди здобувала визнання.

Плідна робота над аранжуваннями творів китайських і зарубіжних композиторів мала успіх і була творчою лабораторією для компоновання власних оригінальних композицій. У них спостерігаємо синтез рис китайської національної композиторської традиції та західноєвропейської музики.

Сян Зухуа почав свою викладацьку кар'єру в Шанхаї та продовжив у Китайській консерваторії музики. Композиторську та педагогічну роботу митець поєднував із науковою та методичною діяльністю. Його перу належить низка праць, що мають високу наукову вартість і соціальне спрямування. Так, методична розробка «Навички гри на Янціні» отримала першу премію за викладацькі досягнення, широко відомими стали збірники «Вибрані традиційні сольні твори для Янціню», «Колекція творів Сян Зухуа для Янціню» та ін., неодноразово видані у Китаї та світі. Як методист Сян Зухуа відвідав десятки країн Європи, Америки та Азії з виступами та лекціями, що завжди високо цінувались [5].

За роки викладання він підготував велику кількість професійних виконавців на Янціні і педагогів, які завойовували нагороди на музичних конкурсах у Китаї та за кордоном.

Вказані досягнення Сян Зухуа привертають увагу дослідників до його творчості. У доробку композитора переважають програмні опуси (наприклад, у чотиричастинному дивертисменті для Янціня «Душа країни» кожна частина має окрему назву: «Жертва річки Цюйюань», «Пастир Су У», «Чжаоцзюнь і Фань», «Нічний біг Лін Чонг»; у сюїті для Янціня «Фан Дзі» це «Весна», «Орхідея», «Літо», «Лотос», «Осінь», «Хризантема», «Зима», «Слива»; «ТанчіСанлю»).

Серед композицій митця особливо популярним є Концерт для Янціня з оркестром «Поезія протоки», створений на основі народних пісенно-танцювальних інтонацій. Змалювання звичаїв та побуту прекрасного й багатого острова Тайвань лягло в основу програми твору.

Такі талановиті композиції з використанням Янціня, його майстерне застосування із ансамблем народних інструментів та академічних струнних, спосіб «змалювання» звуками програмного задуму викликають інтерес у виконавців та у музикознавців.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Музикознавці Китаю неодноразово звертались до висвітлення історичної та соціокультурної панорами розвитку цимбалоподібних інструментів. Досліджувалися розвиток цимбального мистецтва на північному сході країни, зародження та формування шкіл гри на Янціні. Цінною науковою працею саме Сян Зухуа (автора Концерту для Янціня з оркестром «Поезія протоки») є його праця «Мистецтво китайських цимбал» (1992), у якій він виділив чотири школи гри на інструменті: Кантонська, «Цзяннань Сиджу», Сичуаньська та Північно-Східна. Перу музикознавця належать також праці «Традиція та розвиток китайської музики Янцінь» (1992) та «Обмін та перспективи музики Янцінь у світі» [тут і далі переклад назв Ж. Ц.] (1992).

Огляду багатогранної діяльності, композиторської творчості, досягненням у сфері виконавства Сян Зухуа присвячені журнальні статті та публікації у наукових збірках. Загальній характеристиці творчості митця, його жанровим спрямуванням присвячена стаття Ян Сюжун «Коментуємо мистецтво Янцінь Сяна Цзухуа» (1994). Перу Хе Чанлінь належить розвідки про досягнення композитора і виконавця Сян Зухуа у сфері популяризації китайського народного інструмента Янціня: «Мистецтво піднімається на вершину та славить Цінь у світі – про відомого виконавця на цимбалах Професора Сян Зухуа» (1996) та «Три частини ста струн світу – Записки про віце-президента Міжнародного товариства Янцінь Професора Сян Зухуа» (2006).

В Україні творчість Сян Зухуа не вивчалася. Праці, де окреслено стильове спрямування митця, проведений комплексний аналіз музично-виражальних засобів Концерту для Янціня з оркестром «Поезія протоки» в контексті драматургії твору та у відповідності з образно-змістовним навантаженням, відсутні.

Тим часом для тематики китайської музики важливо досягти її національну стилістику, ймовірні трансформації фольклору, можливі прояви мажоро-мінорної (європейської)

системи, особливості формотворення тощо. Тому детальне опрацювання музично-виражальних засобів, аналіз музичної мови композитора на прикладі знакової для його творчості композиції завжди дає потрібний результат.

Отже, **мета статті** – показати прикмети музичного мислення і музичної мови композитора Сян Зухуа та порівняти їх із загальновідомими рисами західноєвропейської музики на прикладі показового твору – Концерту для Янціня з оркестром «Поезія протоки».

При аналізі використовуватимемо прийняту загально-європейську термінологію, оскільки знані китайські музикознавці, зокрема Чу Ванхуа (автор понад десяти теоретичних праць), рекомендують нею послуговуватись.

Методологічна основа роботи зумовлена структурою і художньою специфікою об'єкта і включає музично-стильовий підхід і комплексний музикознавчо-структурний аналіз самого музичного матеріалу.

Виклад основного матеріалу дослідження. У Концерті Сян Зухуа «Поезія протоки» для Янціня з оркестром митець зображає острів Тайвань та життя китайського народу по обидва боки Тайванської протоки. Музика яскраво описує звичай жителів острова, красу пейзажів та національний дух народу Тайваню.

Композиція «Поезія протоки» має підзаголовок «Острів скарбів» та нестандартну для класичного західноєвропейського концерту форму: твір складається із вступу, двох контрастних частин та епілогу. Необхідно зауважити, що у відомих нам Концертах китайських митців знаходимо подібні особливості у плані архітектоніки, синтезі європейських та національних виражальних засобів, специфічній програмності тощо. Так, можна провести паралелі з Концертом Лю Ханлі «Цзінг Лінгсі – Роздуми про місто» (1987 року), де автор виділяє вступ та чотири частини, кожна із яких має свою назву. Ні одна із частин Концертів не побудована у формі сонатного аллегро: зазвичай це дво-частинні чи тричастинні побудови, низка епізодів із варіантним принципом розвитку. Щодо програмності, то в китайській музиці це найчастіше образи, картини природи, які символізують певні стани, почуття, складні душевні переживання, але з меншою мірою індивідуалізму, ніж у європейській музиці. Програма застосовується більш абстрактно – ніби натяк, загальний орієнтир.

Отже, Композиція Сян Зухуа «Поезія протоки» розпочинається **Вступом**, який вводить слухача у загальну панораму різноманітних картин, станів та настроїв. Споглядально-мрійливий характер вступу має імпровізаційний, дещо рапсодійний тип викладу¹ та неперіодичну структуру. Мелодика розвивається наростаючи та спадаючи за теситурою, що зображає хвилі протоки, а арпеджованість акордів передає мерехтіння води. Чергування двох елементів: висхідний рух арпеджованих трізвуків II щабля компенсується стрімкими (ремарака – із пришвидшенням) відтинків мажорної пентатоніки G – світить про опору на фольклорні джерела. Саме переходом від тричі проведених секстолей шістнадцятими до ундецимолей тридцять другими досягається задеклароване пришвидшення, яке завершується на домінантовому тремоло (2-а такти) та створює напруження перед наступним варіантним проведенням. Характерним є чітке відділення сольюючої партії Янціня та тремолуючого або акордово-вертикального супроводу оркестра. Темп частини максимально рубатний та, попри певні рекомендації автора, віддається на розсуд соліста (Приклад 1).

¹ Рапсодія – різновид музичної фантазії на народні теми, натхненні музичні розповіді про захоплюючі історії. Великий одночастинний твір



Приклад 1. Сян Зухуа «Поезія протоки». 1-4 т.т.

Початкова тритактова фраза в Янціня згодом двічі варіантно повторюється (звучить загалом тричі) з перегармонізацією: спершу це висхідний рух оберненнями арпеджованих звуків тризвуку II щабля, друге проведення – арпеджіо VI щабля, втретє – D→VI (домінанта до e-moll). Як уже згадувалось, висхідним арпеджованим співзвуччям протиставляються низхідні віртуозні пасажі по звуках різних видів пентатонічного звукоряду. При основному G-dur-і спостерігаємо тонально-ладову мінливість: співставлення акордів основної тональності та паралельного мінору. Усі перелічені виражальні засоби створюють майже зриму картину, яка задекларована назвою твору.

Двотактовий низхідний почерговий рух розкладеними акордами D₇ та SII₇ (домінантового другого септакордів, 13-14-ий т.т.) приводить до плагального звороту та утвердження тонічного центру в соліста (G-dur).

Тритактове плагальне кадансування завершення Вступу в оркестру створює ліричний настрій та готує початок першої частини композиції.

Andante, перша частина твору (A).

Прозоре оркестрове тло, ніби імпресіоністична замальовка спокійного пейзажу, вводить слухачів у споглядально-медитативний стан частини, що підтверджується ремаркою композитора «Витончено». Ніби на тлі «розміреного похитування хвиль» звучить делікатна, сповнена ніжності головна тема, яка лежить в основі побудови всього подальшого розвитку першої частини композиції (Приклад 2).



Приклад 2. Сян Зухуа «Поезія протоки». 23-28 т.т.

Ця музика передає чарівність острова та його ландшафтів, любов та повагу як безпосередньо композитора, так і в цілому його народу до рідної землі.

Тритактові мелодичні фрази варіантно розвиваються при кожному наступному проведенні (dd'ed₁'^v; 14+14+8+15, де 14 поділяється на 3+3+3+5 і т.д. Див. схему).

На тематизмі початкового періоду відбувається подальший розвиток частини: мелодія розсвічується тембрально, дублюючись групою духових народних інструментів оркестру. Водночас динамізована партія солуючого Янціня стає більш насиченою через введення октавних дублювань мелодії, які почергово співставляються із віртуозними пентатонічними пасажами, створюють калейдоскоп мінливих картин природи, замальовок яскравих побутових сцен (Приклад 3).



Приклад 3. Сян Зухуа «Поезія протоки». 38-41 т.т.

(для порівняння див. Приклад 2 та Приклад 3. Початкова побудова першого та другого періодів, відповідно – 23-28 та 36-41 такти).

У кожному наступному проведенні відтинку побудови спостерігаємо варіантні зміни початкової фрази (Приклад 4).



Приклад 4. Сян Зухуа «Поезія протоки». 29-33 т.т.

Також у другому реченні другого періоду з'являються елементи поліфонічного розвитку: мелодія в оркестрі проводиться точно, а її варіант соліста із терцієвими та октавними дублюваннями зміщується горизонтально на півтакта (Приклад 5).



Приклад 5. Сян Зухуа «Поезія протоки». 42-45 т.т.

(порівнюємо партію соліста у т.т. 29-33 та т.т. 42-45. Приклади 4 та 5).

Розширення другого періоду відбувається шляхом введення доповнення – висхідного ходу в партії соліста по звуках $DD_7-K_6/4-D$ по G-dur-у. Спостерігаємо органічне поєднання традиційних китайських ладових систем із проявами класичної європейської гармонії.

Сполучна восьмитактова побудова на новому, неконтрастному тематичному матеріалі доволі нестійка, наповнена відхиленнями: (G-dur)T | TSVI|D→ | D (D-dur) | (G-dur) пента|тон|іка || SII –D –T ||. Тоніка G-dur-у є домінантою C-dur-у, і таким способом створений плавний перехід до тональності субдомінанти – C-dur. Заклучна побудова, більш енергійна та емоційна, на варійованому тематизмі першої частини, аналогічно

структурована (3+3+3+6), з розширенням завдяки повтореному кадансуванню на *forte*, є кульмінацією повільної частини.

Контрастом образним, тональним², тематичним виступає друга частина (В) **Allegro vivace**. В образному плані демонструє активність, оптимістичність, життєрадісність тайванського народу, їхню жагу та заповзятливість до праці. Це яскраво національна, емоційна, пристрасно-енергійна музика. Мелодика характеризується репетиціями по звуках мінорної пентатоніки (опора на «е»), секвенційним розвитком, прихованим двоголоссям у партії соліста, модуляціями та відхиленнями. Паралельно із звучанням пентатоніки явно прослуховуються чіткі устої на акцентованих I-му та V-му шаблях. Тема звучить переважно в оркестрі, соліст її віртуозно динамізує. Необхідно відзначити, що сольній партії надається провідна роль у низці відхилень до недалеких тональностей (першого ступеня спорідненості). Характерні гармонічні послідовності, в яких після акордів домінантової групи використовуються акорди субдомінантової групи або безпосередньо субдомінанти, також спостерігаємо використання акордів мінорної домінанти, септакордів побічних шаблів, що є яскравою ознакою опори на традиційні пісенно-танцювальні зразки китайської народної музики. Протягом усієї побудови усі перелічені гармонічні співзвуччя чергуються з відтинками мажорної та мінорної пентатонік. У місцях сольного звучання партії Янцзиня оркестр виконує функцію тла у вертикальних акордових співзвуччях.

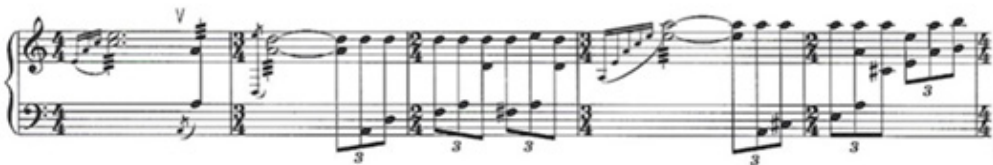
Рубатна одноголосна зв'язка-прехід (із 154 такту), що передує каденції соліста, містить віртуозні хвилеподібні арпеджовані пасажі по звуках діатонічних акордів, септакордів побічних шаблів, а також пентатонічного звукоряду – G (Приклад 6).



D VII → VII (G-dur)

Приклад 6. Сян Зухуа «Поезія протоки». 164-168 т.т.

Каденція соліста (179-208 т.т., C-dur) – віртуозна, енергійна імпровізаційного плану побудова. Для каденції, як і для тематизму першої частини композиції, характерні тремоловання та арпеджований виклад акордів (тут це виписано як висхідні форшлаги). У плані структури – тритактова будова фраз з варіантним розвитком. Ладові мутації та ладова перемінність, як гра світлотіні, окрім пентатонік різного нахилу, часто проявляється у безпосередньому співставленні акордів мінорного та мажорного виду (Приклад 7).



Приклад 7. Сян Зухуа «Поезія протоки». 184-188 т.т.

² Шляхом співставлення друга частина починається в тональності e-moll, що є паралеллю до основної - G-dur, та тональністю III шабля для попередньої в C-dur-i

Часто Сян Зухуа використовує послідовності, характерні для народної музики: d-S-d – мажорна субдомінанта в мінорі в оточенні мінорної домінанти по a-moll-ю (Приклад 8).



d S d
Приклад 8. Сян Зухуа «Поезія протоки». 200-202 т.т.

Використання неперіодичних перемінних розмірів (Приклади 1, 7, 8), ладові мутації, варіантний принцип розвитку – всі ці фактори свідчать про зв'язок твору з фольклорними джерелами.

Поступово гармонія ущільнюється, динаміка наростає, акордові вертикалі в оркестрі також пришвидшуються, і весь цей комплекс виражальних засобів створюють кульмінацію на *fortissimo* майже в останніх тактах каденції (205 такт).

Схема Концерту для Янціня з оркестром Сян Зухуа «Поезія протоки»

Вступ (т.т. 1-22)	A (т.т. 23-72)	B (т.т. 73-178)	Каденція (т.т. 179-207)	Епілог (т.т. 208-213)
a a ^v a ^v bc	dd ^v ed ^v	fgg ^v hh ^v i	jj ^v j ^v	K
6+3+3+2+8	14+14+8+15	25+11+11+17+18+25	13+6+10	6
G	G C	e a d a	A	A

Твір закінчується лаконічним **епілогом, Adagio** (композиторська ремарка: «Кінець повільно»), для якого також характерні усі музично-виражальні засоби, застосовані у композиції: мажоро-мінорна перемінність, гармонічна послідовність t-d-S-T, зміна розмірів тощо. Завершення твору A-dur-ним розложеним тризвуком на *diminuendo* та *pp* вносить спокій, тиху радість, надію.

Висновки

Отже, Концерт для Янціня з оркестром Сян Зухуа «Поезія протоки» продемонстрував синтез генетично різних традицій європейської і традиційно китайської музики. У творі талановито поєднані народні лади Сходу та західноєвропейської класичної гармонії. Це, насамперед, ладова мінливість, мажоро-мінорна перемінність, використання нестандартної для європейської гармонії послідовності домінанта-субдомінанта, а також мажорної субдомінанти в мінорі (такі поєднання характерні для народної музики і китайської і української), варіантний принцип розвитку тематичного матеріалу, контрастне чергування частин на рівні форми, нестандартної для жанру концерту. Особливе значення у структурній вибудові форми твору мають трикратні повтори на різних рівнях: використання тритактових фраз (у 1-ій частині, у каденції, в епілозі), потрібних повторень тематичного матеріалу (у вступі перший мелодичний фрагмент варійовано повторюється тричі; у першій частині період, який містить основний тематичний матеріал, теж видозмінено проводиться три рази), а також використання тріольного ритму, особливо як звукообразальної складової частини – створення картини хвиль, коливання води, загалом протоки. Усі перелічені виражальні засоби музичної мови митця у Концерті для Янціня з оркестром «Поезія протоки» свідчать про високий професіоналізм

композиції, у якій поєднані традиції національної китайської музики та риси західноєвропейської класики.

Творчість Сян Зухуа користується заслуженою популярністю та підтримкою як у Китаї, так і на міжнародній музичній арені завдяки кваліфікованості композитора, який професійно володіє інструментом, для якого творить. Його композиторська, виконавська та наукова музикознавча діяльність є вагомим внеском в академізацію народного інструмента Янцзиня.

Перспективи подальшого дослідження проблеми лежать у сфері вивчення особливостей музичної мови китайських композиторів, зокрема Сян Зухуа, у творах різних жанрів для Янцзиня з метою створити цілісну картину академізації Янцзиня та створити портрет багатогранного талановитого митця Сян Зухуа.

Ren Jiaqi. Synthesis of stylistic features of Chinese and European music in the Concerto for Yangqin and Orchestra “Poetry of the Straits” by Xiang Zuhua

The figure of Xiang Zuhua as a composer, musicologist, and yangqin musician is presented. The artist developed his innovative style of playing, composed a set of works for the mentioned instrument, and published relevant scientific papers, making a significant contribution to the process of academicizing yangqin.

A comprehensive analysis of musical expressive means and architectonics in the Concerto for Yangqin and Orchestra “Poetry of the Straits” by Xiang Zuhua made it possible to elucidate the main features of the style of the music piece and the artist. When analyzing the composition, the interaction of the soloist yangqin parts and the orchestra is also marked in the context of the work’s dramaturgy and under its figurative content. The study of the artist’s musical language in the piece concerned proved the interaction of musical thinking of genetically different origins: European and traditional Chinese with a certain dominance of the latter.

The analysis of Xiang Zuhua’s Concerto “Poetry of the Straits” demonstrated the synthesis of genetically different traditions of European and traditional Chinese music. The composition has a non-standard form for a classical Western European concerto: the work consists of an introduction, two contrasting parts, and an epilogue. The contribution skillfully combines the folk tunes of the East and Western European classical harmony. This, first of all, refers to modal variability, major-minor versatility, the use of non-standard sequences for European harmony, an alternative principle of the development of thematic material, contrasting alternation of parts within form, non-typical for the concerto genre. The Concerto for Yangqin and Orchestra “Poetry of the Straits” by Xiang Zuhua, which combines the traditions of national Chinese music and features of Western European classics, justifies the composer’s high professionalism.

Key words: yangqin, Xiang Zuhua, style, musical language, expressive means, folklore, academization.

Література

1. Лу Цзе. Типи програмності в китайській фортепіанній музиці ХХ століття. *Українська музика. Щоквартальник*. № 2(20). 2016. С. 45–54.
2. Хе Чанлінь. Мистецтво піднімається на вершину та славить Цінь у світі – запис відомого виконавця на цимбалах Професора Сяна Зухуа. *Меломани*. Випуск 4. 1996 рік.
3. Хе Чанлінь. Три частини ста струн світу – Записки про віце-президента Міжнародного товариства Янцін Професора Сян Зухуа. *Народна музика*. № 1. 2006 р.
4. Ян Сюзун. Коментуємо мистецтво Янцінь Сян Цзухуа. *Народна музика*. Випуск 10. 1994 р.



УДК 78.27; 78. 491

DOI 10.32782/2224-0926-2022-1-43-5

Чжан Цзеї

аспірант кафедри історії музики,

Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка

<https://orcid.org/0000-0002-3628-8224>

НОВАТОРСЬКІ ЄВРОПЕЙСЬКІ ТЕХНІКИ У КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОМУ АНСАМБЛІ ГОНГ СЯОТІН «ЛАН З ІНШОГО БОКУ»

Окреслено місце жанру камерно-інструментальної музики у мистецькому просторі Заходу і Сходу. Описано обставини виникнення задуму компонування твору Гонг Сяотін «Лан з іншого боку». Висвітлено роль сучасних композиторських технік у полотні як основних засобів для втілення музичних образів. Розглянуто основні тенденції музичної мови мисткині, а також виокремлено домінуючі засоби виражальності у вибраному творі. Зосереджено увагу на аналізі музичної мови в ансамблевій інструментальній музиці сучасної китайської композиторки Гонг Сяотін під кутом зору діалогу культур. У роботі виокремлюються прояви фольклору у музичній мові інструментального ансамблю «Лан з іншого боку», а також звукообразальні ефекти, які допомагають у створенні цілісного музичного образу. Програма у камерно-інструментальному ансамблі «Лан з іншого боку» Гонг Сяотін виражає загальний настрій та стан композиторки після відвідування музею у Франції. Нові враження авторки, яка була вихована на традиціях східної культури, від споглядання зразків західно-європейського живопису, були доволі складними та суперечливими. Тому емоційне сприйняття та відчуття мисткині передані у творі використанням численних дисонуючих побудов, кластерних вертикалей, атональних співзвуч.

Аналіз музичної мови Гонг Сяотін впродовж усієї композиції, зокрема домінуючих виражальних особливостей полотна, демонструє взаємопроникнення традицій Сходу та Заходу. Поряд із застосуванням новаторських технік, притаманних західноєвропейським митцям авангардистам другої половини ХХ століття – алеаторика, сонористика, пуантилізм – у творі прослідковується зв'язок із трансформованими фольклорними джерелами.

Ключові слова: Гонг Сяотін, камерно-інструментальний ансамбль, новаторські техніки, музично-виражальні засоби, музична мова, сучасна музика, композитори Китаю.

Постановка проблеми. Останнє століття відзначається розвитком жанру камерно-інструментальної музики у мистецькому просторі Заходу і Сходу. Поширення саме цього жанру зумовлене можливістю апробації нових творчих експериментів у царині застосування новаторських технік музичного письма. Ансамблеве музикування, виконавство та композиторська творчість в сучасній китайській інструментальній музиці є зоною активної взаємодії європейської та китайської традицій. Також у наш час камерно-ансамблеве мистецтво служить зміцненню шляхів до взаєморозуміння та налагодження творчих контактів між інструменталістами різних спеціальностей та між митцями різних країн. Тому композитори щораз частіше звертаються до реалізації своїх творчих задумів та апробації нових технік саме у жанрі камерно-інструментального ансамблю. Прикладами талановитих полотен у цьому жанрі в українській музиці можуть служити твори таких талановитих митців, як Євген Станкович, Мирослав Скорик, Валентин Сільвестров, Леся Дичко, Богдана Фільц, Віктор Камінський, Олександр Козаренко та ін.

У китайській музиці це – Лю Ханлі, Сян Зухуа, Гонг Сяотін, Ян Йонг, Ван-Ніна, Гао Вейцзе, Ван Се та інші.

Яскравим прикладом звернення до цього жанру є полотно сучасної китайської композиторки **Гонг Сяотін** – «Лан з іншого боку» («Lan the other side») для кларнета, скрипки, альту, віолончелі та фортепіано ор. 33., створене у 2010 році.

На сьогодні Гонг Сяотін – знана постать у мистецьких колах Китаю: доктор філософії, професор кафедри композиції Центральної консерваторії, віце-президент Китайського поліфонічного музичного товариства, науковець програми підтримки «Відмінних талантів Нового століття» Міністерства освіти. Зараз вона є головним репетитором і членом Китайської асоціації музикантів.

Її перу належить низка сольних та ансамблевих інструментальних творів: музика для фортепіано – «Танець», «Хмари у воді», «Цирковий ескіз», «Колекція пам'яті», «Вибрані вірші шести імпровізаційних пісень», «Дощовий провулок», «Райський птах»; опуси для віолончелі і фортепіано – «Оповідна пісня».

На виникнення задуму у Гонг Сяотін та створення композиції «Лан з іншого боку», мала вплив поїздка у Європу. Отримавши стипендію уряду Китаю у 2002 році, як запрошена вчена, вона відправилася у Францію, у Національну консерваторію в Парижі. Перебування в Європі та ознайомлення із новаторськими техніками та стилями не могло не відобразитись на її музичній мові. Оволодіння прийомами нових технік письма проявилось також в інструментальному ансамблі «Лан з іншого боку», який був написаний під впливом вражень та емоцій, які виникли у Гонг Сяотін після відвідування картинної галереї та споглядання шедеврів світового живопису. Програмний задум та ідея цього твору виражають суб'єктивне сприйняття навколишнього світу, продовжують світ образів та символіку низки подібних програмних творів композиторки, таких як вокальний цикл «Жовтий нічний місяць», фортепіанні твори «Хмари на воді», «Дощовий провулок» тощо.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питанням діяльності китайських митців у жанрі камерного-ансамблевої музики присвячена низка праць, але в них немає поглибленого спеціального аналізу музично-виражальних засобів окремих композиторів, певних стильових спрямувань чи використання нетрадиційних технік у різні відтинки розвитку мистецтва у Китаї. Зокрема, у музикознавчій літературі творчість Гонг Сяотін розкривається у загально-філософському та образному планах. Це роботи китайських дослідників: Бао Цзяїнь – «Гонг Сяотін використовує музику для діалогу з серцем», Чень Сюетао – «Поєднання поезії та музики в китайській фортепіанній композиції: тематичне дослідження фортепіанної сюїти Гонг Сяотін «Шість імпровізаційних творів – вибрані вірші Вангшу», Тан Джіалу – «Дослідження створення та виконання «Хмар у воді» Гонг Сяотін». Праці, присвячені комплексному аналізу виражальних засобів, особливостям формотворення у камерно-інструментальному ансамблі Гонг Сяотін «Лан з іншого боку», відтак визначенню стильових особливостей та новаторських прийомів нотного письма – відсутні, як у зарубіжному, так і в українському музикознавстві. Тому для розвитку китайської музики та сучасного музикознавства важливо досягти національну стилістику, особливо використання новаторських європейських технік у поєднанні із трансформацією фольклору у творчості митців Китаю. Відтак комплексний аналіз музичної мови композиторки Гонг Сяотін на прикладі показової новаторської композиції «Лан з іншого боку» є потрібним та актуальним.

Мета статті – дослідити стильове спрямування, особливості музичної мови, використання новаторських західних європейських технік та елементів національного

фольклору у творчості Гонг Сяотін на прикладі камерно-інструментального ансамбля «Лан з іншого боку».

Методологічна основа роботи зумовлена структурою і художньою специфікою об'єкта і включає: музично-стильовий підхід і комплексний музикознавчо-структурний аналіз самого музичного матеріалу.

Виклад основного матеріалу дослідження. Перебування у Франції, відвідування готичних храмів, музеїв, виставок збагачувало мисткиню та розширювало її світогляд. Мистецьке середовище Парижа та спілкування із професорами Національної консерваторії дало змогу Гонг Сяотін отримати знання стосовно тогочасних музичних тенденцій, ознайомитись із творіннями провідних французьких композиторів. Вихована на традиціях китайського мистецтва, Гонг Сяотін мала можливість збагатитись інформацією про новачії у творах західно-європейських авангардистів: П. Булеза, П. Шеффера, К. Штокхаузена, Л. Но-но, Дж. Кейджа, Л. Беріо, Д. Лігетті. Ці композитори та їх послідовники у 1950-і роки створили низку експериментальних творів, які відрізнялись неочікуваними звучаннями, новими техніками написання музики. Початок китайського авангарду музикознавці датують періодом після 1976 року, оскільки це був рік закінчення десятирічної «культурної революції» в Китаї. Слід зауважити, що політична ситуація 80-х років не стала набагато кращою, оскільки в країні домінувала комуністична ідеологія.

Поряд із новачіями європейських композиторів-авангардистів на китайську мисткиню Гонг Сяотін суттєво вплинула творчість французького митця Клода Дебюссі з характерною для нього витонченістю та прозорістю фактури; безконфліктністю тематизму; колористичною функцією гармоній та тембрів.

Отже, поштовхом до створення камерно-інструментального полотна «Лан з іншого боку» стали враження Гонг Сяотін від картин, якими вона мала шанс насолодитися, відвідуючи Францію, батьківщину свого музичного натхненника Клода Дебюссі. Невідомо, які саме картини викликали у мисткині бажання написати цю композицію, але сама авторка у передмові до твору вказує, що це були полотна художників різних стилів та технік, а також вона зауважує, що живопис викликав у неї стан медитативності і ностальгії. Програмна назва твору дає глибше розуміння думок та емоцій композиторки. Лан – це річка в Китаї, яка розділяє Чзецзян, провінцію поблизу рідного міста мисткині. Споглядання рідної річки «з іншого боку» має символічне навантаження: річка Лан, яка спостерігається з протилежного берега, є наче уособленням її подорожі до Європи та нового бачення світу із позиції іншої культури. У зв'язку із новими враженнями авторки «Лану» від західно-європейського живопису, як особи, що була вихована на традиціях східної культури, цілком можливо, що загальні відчуття в неї були доволі складними та суперечливими. Своє емоційне сприйняття композиторка передала у творі, використовуючи численні дисонуючі побудови, кластерні вертикалі, атональні співзвуччя та новаторські європейські техніки.

Драматургія та архітектоніка твору. Задум камерно-інструментального полотна «Лан з іншого боку» реалізований як низка епізодів, за формулою ABCDEF, які відображають різноманітні психологічні стани та відтінки настрою, ніби калейдоскоп різносюжетних картин пропливають перед її взором. Кожна нова картина – нове враження, ще не до кінця осмислене, передане комплексом новаторських технік та виражальних засобів.

Форму полотна можна окреслити як вільну неперіодичну. Беручи до уваги зміну темпових позначень: початок та кінець звучать у темпі чверть=48, тоді як розділи С-Е чверть=66 (між ними є поступові пришвидшення та заповільнення) – можна виділити

риси тричастинності. Оскільки тематичний матеріал у кожній частині змінюється, необхідно виділити окремі повторення, які утворюють тематичні арки композиції. Так, єдиним точним проведенням лаконічної побудови у творі є перший мотив, доручений кларнету, яким розпочинається полотно (Приклад 1, 1-3 т.т.), і в кінці твору – його останнє мелодичне проведення (120-121 т.т.). Третє – його варіантне звучання – композиторка застосувала у місці золотого перетину як своєрідний тематичний каркас ідеальної архітекtonіки твору.



Приклад 1. Гонг Сяотін «Лан з іншого боку» 1-3 т.т.

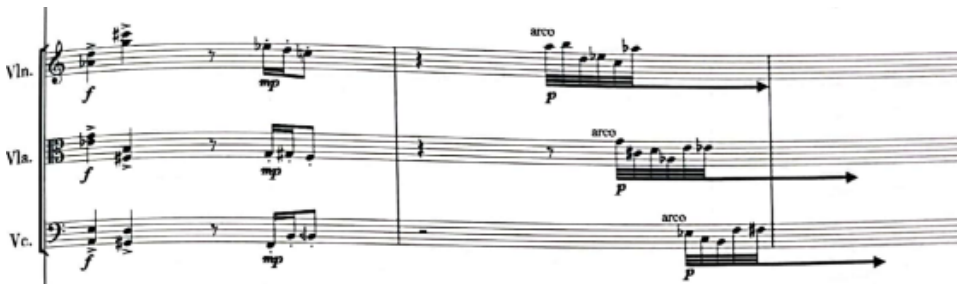
Своєрідну арку у формі, поряд із повторенням тематизму та темповими позначеннями, створює динаміка *ppp*, *pppp*, яка відкриває та закриває композицію. Вільна неперіодична форма твору, створення «просторових» фактурних обрисів викликають асоціації з архітектурними спорудами. Довільне вкраплення коротких побудов (звуків чи невеликі мотиви хаотично проводяться у часовому та висотному просторі) свідчить про використання техніки *пуантилізму*.

Крецендууюча драматургія у творі досягається шляхом подріблення тривалостей, відтак пришвидшенням та динамізацією руху (Приклад 2).

Приклад 2. Гонг Сяотін «Лан з іншого боку» 56 т. (Партія фортепіано у двох скрипичних ключах).

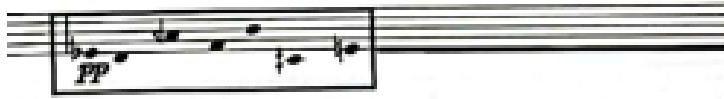


До кульмінації підводять алеаторичні пасажі у струнних: скрипка, альт, віолончель, 65-75 т.т. (Приклад 3).



Приклад 3. Гонг Сяотін «Лан, з іншого боку» 65-75 т.т.

До струнних долучається алеаторичне багаторазове проведення короткої послідовності у кларнета – 69-73 т.т. (Приклад 4).



Приклад 4. Гонг Сяотін «Лан, з іншого боку» 69-73 т.т.
(партія кларнета у скрипичному ключі).

Горизонталі у кларнета і струнних накладаються по вертикалі на поліритмічні віртуозні пасажі в фортепіано (Приклад 5), що, відповідно, створює вільну метроритмічну політластовість з довільним утворенням вертикальних співзвуч, відтак сонорних¹ «плям».



Приклад 5. Гонг Сяотін «Лан, з іншого боку» 64-66 т.т.

Саме така неповна фіксація музичного тексту в нотах передбачає свободу виконання, навіть надає можливість співтворення з автором. Аналогічні приклади алеаторики введені композиторкою у партію фортепіано (52-53 т.т.).

Низка перелічених прийомів поступово приводять до піку музичного розвитку та найвищого емоційного напруження – кульмінації.

Відповідно, кульмінацією слід вважати 74-76 такти, які майже збігаються із місцем золотого перетину, що свідчить про підсвідоме внутрішнє відчуття композиторкою ідеальних пропорцій та природного формотворення.

Весь розвиток відбувається на крещендуючій динаміці та пришвидшенні розмірів (4/8, 3/8, 7/16 тощо). І тоді раптово, у 76 такті, який за композиційною будовою є місцем золотого перетину, терцію вище звучить варіантне проведення теми в кларнета, якою розпочинався, а в подальшому і завершуватиметься твір. Вона проводиться на іншій висоті, динаміці *mp*, супроводжується пуантилістичним *pizz.* струнних на *piano* – це є тиха кульмінація (Приклад 6).



Приклад 6. Гонг Сяотін «Лан, з іншого боку» 74-77 т.т.

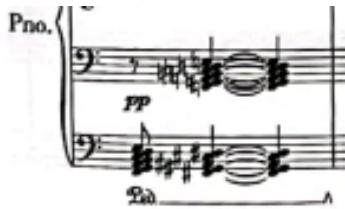
Спад кульмінації відбувається шляхом введення ритмічного збільшення значення тривалостей (частини D, E): на зміну шістнадцятих (7/16, 5+4/16, 4+5/16) авторка вводить восьмі та четвертні (2/4, 3/4, 4/4, 3/8 тощо), поступово (із 106 т. і до кінця)

¹ Сонористика (походить від латинського *sonoris* – звук, шум) у сучасній музиці – це низка колористичних виражальних засобів у вигляді різних шумів, вишуканих тембрів, «звукових плям», кластерів, звуконаслідування тощо

заповільнюється темп. В останньому такті твору, у фортепіано, діапазон сягає аж семи октав ($Cis^1 - a^4$), що символізує розширення світогляду композиторки після її подорожі та споглядання прекрасного мистецтва, спілкування з новими людьми, ознайомлення з новаторськими техніками нотного письма.

Аналізуючи *музичну мову* мисткині впродовж усієї композиції, зокрема домінуючі *виражальні особливості* полотна, необхідно відзначити взаємопроникнення традицій Сходу та Заходу. Поряд із застосуванням новаторських технік, притаманних західноєвропейським митцям авангардистам другої половини ХХ століття – *алеаторика, сонористика, нуантилїзм* – у творі прослідковується зв'язок із *фольклорними* джерелами, їх трансформація.

Так, опора на народно-пісенну творчість проявляється у вертикалізації елементів пентатонічного звукоряду, як результат – кластерні звучання (Приклад 7).



Приклад 7. Гонг Сяотін «Лан, з іншого боку» 19 т.

Варіантний розвиток пасажів, глісандо терцієювою второю знаходять коріння у фольклорних зразках (Приклад 8).



Приклад 8. Гонг Сяотін «Лан, з іншого боку» 33-34 т.т., партія скрипки.

Сонористичні прийоми («звуків плями», кластери, глісандо) використовуються обережно – наприклад, способом введення глісандового акомпанементу у струнних (напр., т.т. 1-2, 4, 8-9, 13, 14, 15-16, 25, 28-31, 34, 37-38, 47), кластерних поєднань, особливо в фортепіано або в струнних (напр., т. 1, 3, 19, 23-26, 59, 100-101, 107). Прийом тремоло композиторка часто доручає кларнету (т.т. 2, 4, 10-11, 15, 24, 29, 38, 81), а глісандо у солюючого кларнету вводиться рідше (т. 22). Майже усі новаторські прийоми композиторка декларує уже з перших тактів твору (Приклад 9).

Приклад 9. Гонг Сяотін «Лан, з іншого боку» т.т. 1-4

Окремі прийоми чи їх комплекс вводяться доволі фрагментарно – короткими відтинками. У полотні немає побудов (принаймні речення, періоду чи епізоду), повністю побудованих на одній техніці. Зазвичай відбувається поєднання сонористичних прийомів із розширеною хроматикою (проведення у фортепіано або кларнета).

Доволі часто композиторка застосовує прийом *алеаторики* (згадувався вище, про підготовці кульмінації), при якому звучать три різні мотиви із горизонтальним зміщенням на п'ять шістнадцятих, із випадковим накладанням двох-трьох горизонталей, створюючи усе нові та нові співзвуччя: (т.т. 41-43, 57, 65-72 струнні; т.т. 49-53, 61-64 фортепіано, т.т. 69-72 кларнет+ фортепіано, 92 кларнет+ струнні).

Окрім того, використовується *пуантилістична* техніка, коли віртуозні пасажі, зазвичай виконані кларнетом, поєднуються по вертикалі та чергуються по горизонталі із дисонантними вертикальними співзвуччями та прозорими, розрідженими у часі та просторі, пуантилістичними вкрапленнями від найвищих до найнижчих регістрів фортепіано (т.т. 5-9, 23-26, 59-61, Приклад 10).



Приклад 10. Гонг Сяотін «Лан, з іншого боку» 23-26 т.т.

Акценти у *виразальних засобах* відрізняються від традиційних. Мелодико-інтонаційна горизонталь кожного інструмента здебільшого заснована на дисонуючих інтервалах – тритони, септими, збільшені секунди, нони. Із вертикальних побудов використовуються переважно дисонантні акорди: зменшені та збільшені тризвуки, співзвуччя терцієвої будови збагачені кількома доданими тонами, кварто-квінтові однорідні та неоднорідні акорди. Накладання кількох однорідних чи неоднорідних вертикалей зазвичай утворюють кластери, півтонові співзвуччя – сонорні «плями». Якщо в окремих інструментів можна вловити закономірності ведення мелодики, то при їх спільній грі утворюються кластери. Є велика кількість півтонових зміщень тематизму та акомпанементу, що також характерно для пуантилізму. У творі відсутні чітко виражені тональні устої.

Полотно відображає певний настрій, його різні градації у чергуванні з елементами звукообразності. Ефекти ритмічної асинхронності, неначе мерехтіння, досягаються введенням ритмічної поліметрії та поліритмії, а також асинхронних різнометрових вертикалей (коли, зазвичай у струнних, вводяться одночасно по вертикалі різні ритмічні вартості: тріолі, квінтолі, секстолі, часто на однорідному тематизмі – наприклад, т.т. 31-33, т.т. 45-46 тощо).

Основним *принципом розвитку* музичного матеріалу є імпровізаційність та варіантність (наскрізний розвитку матеріалу, який не повторюється протягом твору; іноді – варіантне проведення: поступе розширення та звуження інтервальних ходів без періодичної повторності (т.т. 37-38), хроматизація тематизму (т.т. 31-33 у фортепіано).

Динамізація твору та рух форми відбувається шляхом пришвидшення та чергування розмірів (напр., із 5-го такту, розміри змінюються: 4/4, 7/8, 3/4, 5/8, 2/4). Імпровізаційність

твору досягається і завдяки перемінності розмірів у кожному або майже у кожному із тактів, при тому розміри є абсолютно нестандартними (напр., 5/16+4/8, 7/16, 11/16, 15/16). Неперіодична перемінність розмірів, притаманна як народній музиці, так і імпресіонізму, свідчить про використання фольклорних рис. Драматургія твору у зв'язку із відсутністю яскравих рельєфних тем є безконфліктною, але завдяки цьому створюється певний емоційний стан споглядальності.

Склад. Вибір інструментів ансамблю – кларнет, скрипка, альт, віолончель та фортепіано – не випадковий. Саме такий склад є характерними для імпресіоністичного стилю, адже створює можливість відтворити прозорість і легкість фактури, темброво-виражальні ефекти.

Вибір струнного складу та фортепіано дозволив авторці досягнути максимально широкий діапазон (до семи октав). Також на фортепіано можливо імітувати пасажі арфи, яка була улюбленим інструментом імпресіоністів, – і авторка успішно це втілила.

Висновки. Програма у камерно-інструментальному ансамблі «Лан з іншого боку» Гонг Сяотін виражає загальний настрій та стан композиторки після відвідуванні музею у Франції. Нові враженнями авторки, яка була вихована на традиціях східної культури, від споглядання зразків західно-європейського живопису могли бути доволі складними та суперечливими. Тому емоційне сприйняття передано у творі використанням численних дисонуючих побудов, кластерних вертикалей, атональних співзвуч.

У творі Гонг Сяотін продемонструвала увесь спектр новітніх технік західно-європейської традиції другої половини ХХ століття. Використання окремих елементів фольклорних зразків є дуже фрагментарним, із вкрапленнями відтінків пентатоніки та цілонового звукоряду.

Перспективи подальшого дослідження проблеми лежать у сфері вивчення стильових тенденцій у творах китайських композиторів у жанрі камерно-інструментальної музики на різних етапах його розвитку.

Zhang Zeyi. Innovative European techniques in a chamber-instrumental ensemble “Lan on the Other Side” by Gong Xiao-Ting

The significance of the genre of chamber-instrumental music in the artistic space of the West and the East is outlined. The circumstances of the origin of the idea of composing the piece “Lan on the other side” by Gong Xiao-Ting are described. The role of modern compositional techniques in the canvas, as the main means for the embodiment of musical images, is highlighted. The main trends of the artist’s musical language are analyzed, and the dominant means of expression in the work concerned are emphasized as well. Attention is paid to the analysis of the musical language in the ensemble instrumental music of the contemporary Chinese composer Gong Xiao-Ting from the perspective of the dialogue of cultures. The research distinguishes the manifestations of folklore in the musical language of the instrumental ensemble “Lan on the other side”, as well as sound-imaging effects that contribute to creating a coherent musical image. The program in the chamber-instrumental ensemble “Lan on the other side” by Gong Xiao-Ting renders the ambience and the composer’s state after visiting the museum in France. The new impressions of the author, who was brought up in the traditions of Eastern culture, were quite complex and contradictory after contemplating pieces of Western European painting. Thus, the author’s feelings and sense of art are conveyed in the work through numerous dissonant constructions, cluster verticals, and atonal consonance.

The analysis of Gong Xiao-Ting’s musical language throughout the entire composition, in particular, the dominant expressive features of the canvas, demonstrates the interpenetration of Eastern and Western traditions. In addition to the use of innovative techniques characteristic

of Western European avant-garde artists of the late 20th century – aleatoric music, sonorism, pointillism – one can trace in the work the connection with transformed folklore sources.

Key words: *Gong Xiao-Ting, chamber-instrumental ensemble, innovative techniques, musical and expressive means, musical language, modern music, composers of China.*

Література

1. Бао Цзяїнь. «Гонг Сяотін використовує музику для діалогу з серцем». Міжнародна музична біржа, 2000 рік. (鲍佳音“龚晓婷用音乐与心灵对话”-国际音乐交流 2000年).
2. Чень Сюетао. «Поеднання поезії та музики в китайській фортепіанній композиції: тематичне дослідження фортепіанної сюїти Гонга Сяотінга «Шість імпровізаційних творів – вибрані вірші Вангшу». Університету Цюйфу, березень 2018 року. (陈雪涛“中国钢琴创作中诗与乐的结合-以龚晓婷钢琴套曲《即兴曲六首—望舒诗选》为例”-曲阜师范大学 2018年3月) .
3. Тан Джіалу. «Дослідження створення та виконання «Хмар у воді» Гонг Сяотін» / Нанкінський університет мистецтв, квітень 2016 року. (唐嘉璐“龚晓婷《水中云》的创作及演奏研究”-南京艺术学院 2016年4月) .



МАТЕРІАЛИ

DOI 10.32782/2224-0926-2022-1-43-6

Валентина Кузик
кандидатка мистецтвознавства,
членкиня Національної спілки композиторів України,
лауреатка Премії ім. М. В. Лисенка,
старша наукова співробітниця відділу музикознавства та музичної етнології,
Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського
НАН України

НАЦІОНАЛЬНІЙ СПІЛЦІ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНИ – 90 РОКІВ

У статті розглядається історія заснування Національної спілки композиторів України, особливості її функціонування в залежності від соціально-політичної доби (Україна у складі СРСР, незалежна держава). Досліджується феномен існування такого творчого громадського об'єднання фахових композиторів та музикознавців. Національна спілка композиторів України за часи свого існування мала кілька назв: з 1932 р. – Спілка радянських музик України (СРМУ), 1939 р. – Спілка радянських композиторів України (СРКУ), 1957 р. – Спілка композиторів України (СКУ), з 1998 р. й донині – Національна спілка композиторів України (НСКУ) – з 1998 р. й донині. Особливу увагу приділено безпосередньому імпульсу для згуртування діячів українського мистецтва – трагічна смерть Миколи Леонтовича. У статті проаналізовано як позитивні, так і негативно-деструкційні зрушення, пов'язані з утвердженням України як незалежної держави, помітною динамікою організаційних процесів в усіх творчих спілках країни.

Ключові слова: творче громадське об'єднання, композитор, музикознавець, українське мистецтво, творчі спілки, Національна спілка композиторів України.

Творче громадське об'єднання фахових композиторів та музикознавців у ХХ сторіччі мало кілька назв: з 1932 р. – Спілка радянських музик України (СРМУ), 1939 р. – Спілка радянських композиторів України (СРКУ), 1957 р. – Спілка композиторів України (СКУ), з 1998 р. й донині – Національна спілка композиторів України (НСКУ). На формування таких назв, зрозуміло, впливала ідеологічна ситуація часу, характерна для конкретної соціально-політичної доби (Україна у складі СРСР, незалежна держава). Однак незмінним залишалося прагнення діячів музичного мистецтва, насамперед – митців найвищого творчого обдарування та професійного рівня – до гуртування й спільного вирішення долі та художнього рівня української музики. Це природний поклик душі творця, відомий здавна; особливо голосно він заявляв про себе в часи осмислення суспільством значущості ролі митця в соціумі й осмислення митцем унікальності свого обдарування, що стало для нього сенсом буття.

ПРОЛОГ

Ще в античну епоху утворювались творчі угруповання – колегія письменників і артистів (поміж яких були й музиканти) при храмі Мінерви в давньому Римі (207 р. до н. е.). У добу Відродження з'явився художній напрямок *Ars nova* (Нове мистецтво),

що об'єднав багатьох видатних митців того часу. У XVII–XVIII ст. існували різні музикантські цехи й товариства, монарші й княжі капели, муніципальні оркестри. На українських теренах найперші **музикантські цехи** було створено в Кам'янці-Подільському (тепер Хмельницька обл., 1578 р.), Львові (1580 р.), Степані (тепер Рівненська обл., 1614 р.), Полтаві (1662 р.), Прилуках (тепер Чернігівська обл., 1686 р.), Стародубі (тепер Брянська обл., РФ, 1705 р.), Ніжині (тепер Чернігівська обл., 1729 р.), Чернігові (1734 р.), Харкові (1780 р.)¹. Збереглися печатка й документи Київського музикантського цеху, що існував упродовж 1677–1875 рр.²

Велику роль у гуртуванні діячів музичного мистецтва відіграло утворене 1859 р. у Санкт-Петербурзі **Російське музичне товариство** (від 1869 р. – Імператорське Російське музичне товариство, ІРМТ)³. Насамперед, позитив його діяльності виявився у фахово-музичних та музично-освітніх площинах, у наведенні творчих контактів діячів музичного мистецтва, їх більш близькому знайомстві, обміні репертуаром, гастролях. Однак колоніальна русофільська політика, що декларувала першість і вищість музики російських митців на іноетнічних теренах імперії, викликала застережливе ставлення на місцях (Білорусія, Литва, Польща, Фінляндія, Україна).

Разом із тим діячі українського музичного мистецтва усвідомлювали, що не скористатися з можливості офіційно створити творчі осередки в культурно розвинених центрах краю було б нерозумно. Тож почалася активна робота із заснування та відкриття таких відділень в Києві (1863 р.), Харкові (1871 р.), Житомирі (1871 р., під назвою Волинське), Одесі (1884 р.), Катеринославі (тепер Дніпро, 1897 р.), Миколаєві (1892 р.), Полтаві (1899 р.), Херсоні (1905 р.). Таким чином, у Наддніпрянській Україні (т. зв. «підросійській») знаходилася велика кількість музичних осередків із відповідними творчими силами для подальшого розвою музичної культури й освіти (зазначу, що їх було більше в порівнянні з російськими осередками ІРМТ). На західноукраїнських (що перебували спочатку в складі Австро-Угорської імперії, а з 1919 р. Польщі) землях подібну роль відігравали Артистичне товариство св. Цецилії (1826 р.), Галицьке музичне товариство (1838 р., з 1919 р. – Польське музичне товариство), Галицько-руська матиця (1848 р.), «Просвіта» (1868 р.), з широким розгалуженням хорових та інструментальних гуртків.

Членами товариств, об'єднань, відділень як у Наддніпрянській Україні, так і в Східній Галичині були композитори, музичні теоретики й критики, диригенти, виконавці – музиканти різного етнічного походження (українці, поляки, євреї, чехи, німці та ін.), які творили музичну культуру краю, виховували майбутні покоління митців (наприклад, у Київському відділенні ІРМТ працював Микола Лисенко: від перших днів заснування у 1863 р. – як молодий учасник хору, 1873 р. – член дирекції, 1877–1878 рр. – голова відділення. Проте неприйняття російської шовіністичної позиції, що втілювало керівництво відділення по відношенню до української музичної культури, зумовило його вихід з товариства в 1879 р.).

Досвід гуртування, набутий діячами музичного мистецтва в попередні часи, згодився в ХХ ст. – добу громадянського протистояння, розпорошення українців у еміграції та виживання національної культури в умовах тоталітарної системи.

Безпосереднім імпульсом для згуртування діячів українського мистецтва стала трагічна смерть Миколи Леонтовича у невеликому подільському селі Марківка (вранці 23 січня 1921 р.). На знак протесту творчої особистості проти сваволі «червоного терору» 1 лютого

¹ Фільц Б. Музикантські цехи. *Історія української музики*. Київ. 1989. Т. 1. С. 318–329.

² Архів. матеріали: ЦДА-МЛМ. – Ф. № 661, оп. № 1, од. зб. 2; ЦДА-МЛМ, Ф. № 1152, оп. 1.

³ Шевчук Ок. Імператорське Російське музичне товариство. *Українська музична енциклопедія*. Київ. 2008. Т. 2. С. 199–203.

1921 р. (на 9-й день після вбивства композитора) в Києві було створено «Комітет пам'яті Леонтовича»⁴. Його засновниками стали 50 сміливців – безпосередньо «фундаторами» зазначено композиторів Кирила Стеценка, Михайла Вериківського, Пилипа Козицького, Михайла Тележинського, музичного теоретика Болеслава Яворського, хормейстера Володимира Дурдуківського, художника Юхима Михайліва, журналіста Олексу Чапківського, поета й хормейстера Павла Тичину, літератора Олександра Харченка. Персонально записалися до Комітету музичний етнограф Климент Квітка, мистецтвознавець і фольклорист Дмитро Ревуцький, хормейстери Нестор Городовенко та Сергій Дурдуківський, історик культури Сергій Єфремов, археолог Данило Щербаківський, композитори Григорій Blumenфельд, Григорій Верьовка, Павло Гайда... Саме вони не побоялися в скрутній тогочасній ситуації заявити про свою громадянську позицію митця і патріота.

Нова «пролетарська» влада не могла проігнорувати такий вияв єднання творчої еліти Києва (поки що Києва!) і змушена була взяти його під свій контроль. Зрозуміло, на своїх умовах: у квітні 1922 р. Комітет перейменовують у «Всеукраїнський комітет пам'яті Миколи Леонтовича». А 26 лютого 1922 р. нова зміна – «Музичне товариство імені Леонтовича» (знято національне визначення). На його базі з 1923 р. став виходити журнал «Музика» (головний редактор Микола Грінченко), 1926 р. розпочала діяльність Асоціація сучасної музики (АСМ).

У лютому 1928 р., проіснувавши 7 років, Товариство було ліквідовано як носій «ворожих ідей націоналізму» (чого й треба було очікувати), «оскільки ім'я Леонтовича було визнано неактуальним [підкреслення моє. – **В.К.**] для радянської доби»⁵. На його основі створено Всеукраїнське товариство революційних музикантів (ВУТОРМ) із центром у Харкові (тодішній «пролетарській» столиці). Це об'єднання проіснувало два роки й розпалося на дві частини, відповідно до полярних культурно-ідеологічних спрямувань: 1) Пролетарські музиканти (Пролетмуз) – з керівництвом у Києві й прагненням розвивати нові стилеві напрямки мистецтва та 2) Асоціація пролетарських музикантів України (АПМУ) – з керівництвом у Харкові й філіями в Києві, Одесі, Дніпропетровську (координувала свою діяльність із РАПМ – Російською асоціацією пролетарських музикантів). Відтак на зміну «доби українізації» прийшла «доба інтернаціоналізму». 1926 р. у Харкові було також утворено Українське товариство драматургів і композиторів (УТОДІК) із трьома секціями – режисерською, драматичною та композиторською⁶. Водночас, щоб «зручніше» було стежити за творчою інтелігенцією, в Україні ще з січня 1925 року впроваджують РАБМІС, так звану профспілку Робітників Мистецтва, апробовану компартійними органами від травня 1919 у Росії (рос.: РАБИС – Работники Искусства) та проголошену 1924 року як Всесоюзна (Перший Всеукраїнський з'їзд відбувся у Харкові 11 січня 1925 р.). Ця «профспілка» дозволила взяти на облік і контроль всіх діячів освіти та мистецтва (тобто, класовий прошарок – *інтелігентів*): акторів, художників, літераторів, кінематографістів, музикантів.

СЕНСОВНЕ ALLEGRO

Поворотним моментом тогочасного творчого життя стала Постанова ЦК ВКП(б) від 23 квітня 1932 р. «Про перебудову літературно-мистецьких закладів» (вийшла після

⁴ Тут і далі назви організації подаю за тогочасним правописом. Більш детально див: Бугаєва О. Архівна спадщина Музичного товариства ім. М.Д. Леонтовича. Київ, 2011. 386 с.; Бугаєва О. Музичне товариство імені М. Д. Леонтовича (1921–1931): біографічний словник. Київ, 2015. 346 с.; Кузик В. Товариству ім. Миколи Леонтовича – 75 років. – Київ, 1996. 12 с.

⁵ Див.: Історія української музики. Київ, 1991. Т. IV. С. 15.

⁶ 1933 р. це товариство перейшло під керівництво Оргкомітету Спілки радянських письменників України.

доповіді Максима Горького в Москві про реорганізацію діяльності в галузі літератури й зміцненні «позицій пролетарських письменників»), де було висловлено настійну пораду «провести аналогічну зміну лінії інших видів мистецтва»; рекомендовано утворити єдину спілку письменників «із комуністичною фракцією в ній», що «повинна домінувати у всіх творчих спілках» (тобто бути вище мистецького професіоналізму)⁷.

Постанова стала теоретичною базою радянських ідеологів у справі організації творчих спілок – спочатку в столиці тодішнього Союзу (зокрема, Московського об'єднання композиторів), згодом – у союзних республіках. 1939 р. різні республіканські угруповання було об'єднано в Спілку радянських композиторів СРСР (СРК СРСР), призначено її Оргкомітет, однак розпочалася Друга світова війна... І перший з'їзд СРК СРСР відбувся вже по її закінченні – 1948 року.

В Україні реорганізаційні процеси в музикантській громаді розпочалися зі зборів **18 червня 1932 р.**⁸ у Харкові, тобто менш аніж за два місяці після публікації доповіді М. Горького. До тодішньої столиці України приїхали відомі композитори Києва, Одеси, Полтави, Запоріжжя. Було прийнято рішення про створення Спілки радянських музик України (СРМУ); відповідно – про ліквідацію АПМУ та Пролетмузу й передачу їх майна новоствореній Спілці. Було призначено організаційне бюро з підготовки для утворення Спілки й проведення Першого Всеукраїнського з'їзду – попередньо планувалося у квітні 1933 р. До складу бюро увійшли А. Бенькович (голова, представник партійних органів, без сумніву – призначений!)⁹, Пилип Козицький, Микола Коляда, Борис Лятошинський, Левко Ревуцький, Петро Толстяков¹⁰. Така активна робота українських митців на шляху створення Спілки викликала занепокоєння найвищих партійних структур: адже РФСРР (окрім Москви), що у всьому покликана вести першість (як «старший брат» чи «сестра»?), на той час не була готова до об'єднання своїх музикантських сил. Більше того, не були готові до об'єднання й письменники країни – свою спілку вони утворять лише 1934 року. То як же могла Українська республіка («молодша сестра») вириватися вперед, знову виказуючи свою «самостійність», не враховуючи позиції зарані визначеного «лідера»?

То ж стався юридичний казус: *de facto* – українська спілка була створена 1932 р., але *de jure* – її офіційно не визнавали, і вона до 1939 р. існувала лише у статусі Оргкомітету¹¹. Дивний «Оргкомітет», що охоплював всіх активних членів українського музичного життя – композиторів, музикознавців, симфонічних диригентів, хормейстерів, ведучих солістів... І мав свої керівні органи.

Для роботи СРМУ створили три групи: 1) видавничу (Пилип Козицький – голова, Олександр Білокопитов, Федір Богданов, Яків Полфьоров, Микола Фоменко); 2) творчу (Микола Коляда – голова, Валентин Борисов, Михайло Вериківський, Дмитро Клебанов, Всеволод Рибальченко, Михайло Тіц); 3) організацію клубу й упорядкування майна на складі (Яків Полфьоров – голова, Валеріан Довженко, Василь Овчаренко, Григорій

⁷ Про перебудову літературно-художніх організацій. *Радянська музика*. 1933. № 1.

⁸ 18 червня 1932 р. можна вважали офіційною датою створення Спілки радянських музик України.

⁹ Пошуки будь-якої інформації про персоналію А. Беньковича з відділу культури тогочасного ЦК КП(б)У (включно до самого імені – А.?) допоки не дали ніяких результатів.

¹⁰ Про перебудову літературно-художніх організацій. *Радянська музика*. 1933. № 1. С. 12.

¹¹ Пригадаймо подібні маніпуляції з визнанням Комітету=Товариства Леонтовича, що призвело до недостовірної дати його утворення в підручниках з історії музики. Зрештою, така історична доля склалася і для самої української державності, коли *de jure* 1654 року за угодою з московським царем Україна була визнана незалежною самостійною державою, а *de facto* односторонніми актами була позбавлена самостійності та стала підневільною.

Фінаровський)¹². Почали діяти композиторські відділення: найперші з 1932 р. у Києві й Харкові, Л. Ревуцький – голова, Б. Лятошинський – відповідальний секретар (1934 р. Києву повернули статус столиці УСРР, відтак керівна роль перейшла до київських установ). Одеське відділення (утворено 1935 р.) очолив Микола Вілінський. 1937 р. його реорганізували в Одеську спілку композиторів, а при ній створили відділення композиторів Молдавської АРСР (тоді входила до складу України зі столицею Тирасполь).

СРМУ активно працювала, гуртувала музичну громадськість («музики-творці, творчі одиниці, як-от: композитори, музично-виконавські одиниці, музичні критики, музикознавці та організатори музичного процесу»)¹³, видавала власні членські квитки. За вимогами часу статутні положення про діяльність (а вони були найпершими в тодішньому СРСР) спілчани покликані були координуватись із завданнями радянських п'ятирічок, вводити соцзмагання, ударництво, бригадний метод праці (колективне написання опер, симфоній, ораторій) тощо¹⁴. Було засновано музичне видавництво «Мистецтво» й журнал «Радянська музика» (1933 р.). Робота СРМУ скеровувалась у формах, типових для партійних органів – з'їзди й пленуми, присвячені насамперед творчості в масово-демократичних жанрах – пісні, марші; ознайомленню з доробком творів композиторів союзних республік та проблемам ідеологічно-комуністичного наповнення музичної критики й музикознавства взагалі.

Показовими стали об'єднані збори Оргкомітету СРМУ 8, 12, 15 січня 1934 р. (Харків)¹⁵, де (вслід за грудневим виступом партійного ідеолога Андрія Хвилі¹⁶) «громили націоналістичну платформу» Миколи Скрипника¹⁷. По суті, з 27 грудня 1933 р. по 15 січня 1934 р. відбулося судилище зі смертним вироком «доби українізації» в національній культурі (вже у 1980-х роках добу 1920–1932 рр. назвали Українським Відродженням ХХ ст. та – Розстріляним Відродженням).

Ця подія сталася одразу після щойно пережитого й тепер вікопомного Голодомору 1932–1933 років. Об'єднані збори Оргкомітету СРМУ проходили у великій залі Харківського оперного театру, саме там, де, починаючи ще з 1930 р., проводили публічні суди над жертвами сумнозвісного процесу СВУ (Спілки визволення України). Графік роботи Харківської опери був украй щільним: поперемінно відбувалися засідання суду, збори музик-спілчан та репетиції оперних спектаклів. Жертвами сталінських репресій 1930-х – початку 1940-х стали Олександр Арнаутов, Василь Верховинець, Олександр Білокопитов, Кость Богуславський, Дмитро Ревуцький, Гнат Хоткевич, Костянтин Шипович, Я. Юрмас (Юрій Масютін) та ін.

Контроль над СРМУ 1936 р. поклали на Народний комісаріат освіти (спеціальне Управління у справах мистецтв при Раднаркомі тодішньої УСРР). На загал маніфестували величезні досягнення на Декадах української культури в Москві (1936 р., 1939 р.). Мистецько-громадянський «випереджальний поступ» СРМУ став особливо

¹² Про перебудову літературно-художніх організацій. *Радянська музика*. 1933. № 1. С. 62.

¹³ Там само. С. 6.

¹⁴ Муха А. Національна спілка композиторів України: до 80-річчя існування (історико-аналітичний нарис). *Український музичний архів*. Київ. 2003. Вип. 3. С. 220–238.

¹⁵ Там само. С. 227.

¹⁶ Хвиля (справжнє прізвище Олінтер або Олентир) Андрій Ананійович (1898–1938) – державний і партійний діяч УРСР. Причетний до реалізації політики Голодомору в Україні. Заарештований за звинуваченнями в утворенні «буржуазно-націоналістичної організації колишніх боротьбистів», розстріляний.

¹⁷ Скрипник Микола Олексійович (1872–1933) – радянський державний і партійний діяч, академік АН БРСР (з 1928), АН УРСР (з 1929). Після звинувачень у «буржуазному націоналізмі» та «викривленні політики ленінізму» покінчив життя самогубством.

прикметним, якщо врахувати, що тільки 4 травня 1939 р. з'явилася Постанова Раднаркому СРСР, де першим пунктом зазначено «визнати необхідним створення Спілки радянських композиторів СРСР» (також Музфонду при ній).

Подальші 5 десятиліть мистецьке життя України напряму керувалося радянськими партійними ідеологами: через «рекомендовані» виборні органи, й спеціально призначену посадову особу – відповідального секретаря (як правило, члена компартії, необов'язково музиканта, на відміну від першого обраного 1932 р. відповідального секретаря Бориса Лятошинського – визнаного лідера композиторської громади та другого поспіль голови СРМУ, «не комуніста», бо й Л. Ревуцький до них не належав)¹⁸.

Однак при позірній лояльності до державної системи українські митці зуміли організувати свою діяльність насамперед на засадах музичного професіоналізму. Показовим щодо цього став Перший з'їзд СРКУ (Київ, 25-28 лютого 1939). На нього прибуло 89 делегатів із Києва, Харкова, Одеси, Запоріжжя та Сталіно (тепер Донецька) – увесь республіканський актив композиторів і музикознавців. Було обрано Правління СРКУ (15 осіб) на чолі з Борисом Лятошинським (голова), Пилипом Козицьким (заступник голови), Іллею Віленським (відповідальний секретарем); Абрамом Луфером та Левком Ревуцьким (члени президії).

Важливим етапом у житті СРКУ стало її поповнення потужним загоном західноукраїнських митців, що сталося після приєднання Східної Галичини до Наддніпрянської України восени 1939 р.¹⁹. У 1920-ті – початку 1930-х років на західних теренах активно працювало Музичне товариство ім. М. Лисенка, яке аналогічно до завдань Всеукраїнського музичного товариства ім. Леонтовича (у 1920-ті) організовувало музично-концертне й мистецьке життя. Однак, попри державні кордони, і там відбулися суголосні історико-культурні процеси, що свідчили про наявність контактів між національними музикантами: у квітні 1934 р. (тобто за два роки після подій у Центральній Україні) у Львові було створено **Союз українських професійних музик** (СУПроМ), першим головою якого обрано Н. Нижанківського (1934–1936, 1939), потім В. Барвінського (1936–1938). До складу ради Союзу та контрольної комісії входили композитори Л. Людкевич і М. Колесса, віолончеліст і композитор П. Пшеничка, скрипаль Р. Криштальський. Почесним членом став відомий співак М. Менцинський. Упоряджено і випуск власного журналу «Українська музика». Після «возз'єднання» СУПроМ влився в СРМУ (1940 р.). Було проведено кілька концертів у Львові, Києві, Харкові, Одесі, де прозвучала українська музика, раніш поділена кордонами.

Вагомо було представлено групу українських митців (майже 100 осіб) на виїзному пленумі Оргкомітету Спілки композиторів СРСР (Москва, 28 березня – 5 квітня 1940 р.), де вперше взяли участь композитори Східної Галичини – В. Барвінський, В. Витвицький, М. Колесса, З. Лісса, С. Людкевич, А. Солтис та ін.

Мотиви об'єднання музикантів у свою професійну Спілку в Україні відмінні від інших республік СРСР: по-перше, існували традиції Всеукраїнського товариства ім. М. Леонтовича; по-друге, легальна структура Спілки дозволяла, хоча й під партійним наглядом, працювати на ниві національної культури. Однак компартійний нагляд постійно давався взнаки: саме з мотивів «покращення» партійно-виховної роботи з митцями навесні 1941 р. позачергово було знято з головування Б. Лятошинського і обрано

¹⁸ У повоєнні часи цю посаду обіймали Ілля Віленський, Валеріан Довженко, Аркадій Філіпенко, Ігор Драго, Володимир Лебедев, Ярослав Верещагін, Тамара Невінчана.

¹⁹ Політичну складову сумнозвісного «Пакту Молотова–Ріббентропа» полишаємо для оцінки істориків. У даному випадку українці, які жили бо обидвох боках кордону, поклали великі й світлі надії (почасті й наївні) на сам факт об'єднання і не очікували, що з ним будуть пов'язані багатотисячні репресії за звинуваченнями у «буржуазному націоналізмі».

К. Данькевича (завинила ситуація, що склалася в зв'язку з висуненням Другої симфонії Л. Ревуцького на тодішню Сталінську премію)²⁰.

20-24 квітня 1941 р. відбувся 2-й з'їзд СРКУ (налічувала вже 150 осіб), на якому обговорювалися творчі плани, але всі задуми було перервано II світовою війною та наступом загарбників на західні кордони країни (1941–1945 рр.). Діячів української культури евакуювали на схід СРСР; членів СРКУ розосередили в різних містах: Уфі (очолював П. Козицький), Саратові (Б. Лятошинський), Ташкенті (Л. Ревуцький); у Тбілісі перебував К. Данькевич, Ашхабаді (тепер Ашгабат, Туркменія) – А. Штогаренко та Ю. Мейтус, Алма-Аті (тепер Алмати, Казахстан) – М. Скорульський. В окупованому Києві ті члени Спілки, які з різних причин не встигли виїхати, також трималися гурту (очолював Ф. Надененко). Багато членів СРКУ брало участь у бойових діях. У роки війни загинули композитори Я. Левін – талановитий учень Л. Ревуцького, А. Лиходій, Д. Теслер, музикознавець В. Дяченко. В Уфі від тяжкої хвороби помер М. Грінченко; на окупованих землях – О. Берндт, Ю. Кофлер. У полоні перебували М. Гордійчук, брати Г. і П. Майбороди.

Після звільнення України й повернення з евакуації діячів культури 18 березня 1944 р. діяльність СРКУ поновилася. 1944–1948 головами її правління й Київського відділення були: Л. Ревуцький (1944–1948), Г. Верьовка (1948–1952), П. Козицький (1952–1956), К. Данькевич (1956–1967), Г. Майборода (1967–69), А. Штогаренко (1969–1989), Є. Станкович (1989–1993), М. Степаненко (1993–2004), співголови Є. Станкович і М. Скорик (2004–2010), І. Щербаков (з 2010).

Від повоєнного часу СКУ почала розгортати свою діяльність і кількісно зростати; утворилися нові обл. організації – Донецька (1969), Дніпропетровська, Кримська (обидві – 1977), Закарпатська (1994), Івано-Франківська (1994); осередки – Волинський (1994), Луганський (1994), Дрогобицький (Львівська обл., 1997, з 2005 – організація), Полтавський (1998), Миколаївський (2003), Запорізький (2012).

Найбільш складно відбувалося створення Київської організації СКУ (столичні митці не мали окремої ланки, а рахувались у складі республіканської). І це при тому, що кияни становили майже третину від усіх членів СКУ, а кількісно дорівнювало загалу СК Грузії, Вірменії та республік Балтії. У Києві склався й найбільш потужний творчий потенціал за кількістю народних і заслужених артистів, визнаних учених-музикознавців. То ж від початку 1974 р. було створено ініціативну групу на чолі з Г. Майбородою, покликану заснувати окрему організацію.

27 листопада 1974 р. на засіданні секретаріату СКУ виголосили пропозицію створити Київську міську організацію (І. Драго). 2 грудня 1974 р. ухвалили: «Затвердити створення Київської міської композиторської організації» (КМО СКУ, пізніше КО НСКУ). Пропозицію «загубили» й не надали жодної відповіді. 15 вересня 1975 р. на черговому засіданні Президії СКУ інформацію про створення Київської організації подав А. Штогаренко (на той час голова СКУ). 14 листопада 1975 до СКУ надійшов лист Ради Міністрів УРСР, де було дозволено заснувати Київську організацію. 17 листопада 1975 р. видано Наказ № 80 про посадові оклади, де 1-ю позицією зазначено: «Голові Київської міської організації, тов. Майбороді Г.» Але на тому ще не кінець! 17 грудня знову було заслухано питання: «Про утворення Київської міської організації СКУ». Враховуючи всі поперед. дії, включно з узгодженнями на урядовому рівні, пропозицію затвердили за таким штатно-посадовим розкладом: Оргкомітет у складі – Г. Майборода (голова), О. Білаш (заступник голови), Є. Алексеєнко (відповідальний секретар); Є. Зубцов, Г. Ляшенко, І. Шамо, Є. Станкович, Т. Некрасова (члени Оргкомітету). **30 січня 1976 р.**²¹ відбулися задалегідь підготовлені

²⁰ Про це див.: Кузик В. Лев Миколайович Ревуцький. – Київ – Ніжин. 2011. С. 60.

²¹ 30 січня 1976 р. – офіційна дата створення Київської організації НСКУ.

на компартійному рівні загальні установчі збори київських митців (відповідала заступник секретаря Київського міського КПУ Т. Главак) та обрано Правління КО СКУ. Відтак Правління очолив О. Білаш, заступниками голови стали Є. Зубцов та О. Кива, відповідальним секретарем Є. Алексєєнко. У своєму виступі в якості голови новоствореної Київської організації О. Білаш відзначив такі проблеми: «Одна з них полягає у тому, що давно вже не з'являлося хороших пісень про нашу столицю...» – і далі – «Першочергове завдання, що стоїть перед нами, є розробка детального плану творчих зустрічей композиторів і артистів з трудівниками колгоспів, радгоспів, робітничих селищ області»²².

У 1970-х у КО СКУ діяло 8 творчих комісій відповідно до жанрового розподілу, що організовували роботу митців: 1) симфонічна і кантатно-ораторіальна музика; 2) камерна і вокально-хорова музика 3) військово-патріотична музика; 4) музично-естетичне виховання; 5) музика масових жанрів; 6) музика театру і кіно; 7) музикознавство і музична критика; 8) робота з молодими композиторами і музикознавцями.

У радянський період на роботу СКУ досить відчутно впливав постійний партійний контроль, що закликав творити музику в «річищі *соціалістичного реалізму*». З цих позицій зазнали гострої критики Л. Ревуцький (1936, за 1-у редакцію опери «Тарас Бульба» М. Лисенка і Концерт для фортепіано з оркестром *F-dur*), Б. Лятошинський (за симфонії № 2 – у 1930-х і № 3 – 1951), К. Шипович, К. Данькевич (за оперу «Богдан Хмельницький»), Г. Жуковський (за оперу «Від щирого серця»), І. Белза, М. Вериківський, М. Колесса, Р. Сімович та ін. Наприкінці 1940-х р. продовжувалися й арешти українських композиторів за сфабрикованими політичними звинуваченнями. Безпідставно засуджено В. Барвінського, М. Береговського, В. Костенка, Б. Кудрика, В. Полевого, В. Флиса, Ю. Фоменка, М. Чернятинського. Негативно позначилася на долі Спілки й розпочата від 1949 р боротьба з «безрідним космополітизмом» (своєрідна рефлексія радянської тоталітарної системи на утворення держави Ізраїль 1948 р.), що насправді обернулася відстороненням від культурно-громадського життя і професійної діяльності ряду талановитих музикантів єврейського походження – М. Гейліг, М. Гозенпуда, Г. Компанійця, Л. Хінчин²³, М. Бялика та ін. Гостра критика «буржуазно-націоналістичних» віньє у Спілці українських письменників, зокрема за вірш «Любіть Україну» В. Сосюри, також викликала відповідну реакцію й у колах СРКУ.

Більш пізні прояви «пильності» партійного контролю – тимчасове виключення (1970–1973) групи молодих композиторів так званого «Київського авангарду» – В. Сильвестрова, В. Годзяцького за захоплення «чужорідним авангардизмом» («де хвостики нот повернуті на Захід», як зауважив білоруський композитор і хоровий диригент Г. Ширма – гість на зібранні СКУ). Тоді ж гострої критики зазнали Л. Грабовський та диригент І. Блажков, хоча останній і не входив до СКУ²⁴.

За підпис листа на підтримку заарештованих у Москві членів Гельсінської групи 1969 р. було виключено зі СКУ музикознавця, кандидата мистецтвознавства Л. Яценка (через 5 років членство поновили). Навіть у 1990 р. авторку цих рядків звинуватили у «непродуманій» прилюдній критиці новоствореної симфонії масгітото композитора, і на засіданні Правління СКУ ставили питання про її виключення з лав СКУ. На щастя молодій тоді «критиканки» більшість членів правління ту пропозицію не підтримало.

²² Кузик В. Київська міська організація Національної спілки композиторів України (до 30-річчя організації). *Студії мистецтвознавчі*. 2005. № 2. С. 71.

²³ Див.: Зинкевич Е. Киевские годы в судьбе Л.Я Хинчин. URL: <http://docplayer.ru/43534329-Kievskie-gody-v-sudbe-lji-yakovlevny.htm> .

²⁴ Див.: Зинкевич О. Невідомі шістдесяті. *Сучасність*. 1999. № 4. С. 104–115. Її ж. Протистояння. *Сучасність*. 2000. № 6. С. 66–81.

Причиною тимчасового (на півроку) виключення із СКУ іноді ставав і зафіксований факт плагіату (Ю. Знатоков, Ю. Шамо)²⁵.

Уважаю необхідним зазначити на такі «негативні сторінки» історії СКУ хоча б тому, що вони відбувалися на пам'яті моїх старших колег та й моєї, знаємо, що рішення приймалися на загальних засіданнях Правління СКУ, але ні самих протоколів, ні текстів рішень тих засідань ви не знайдете серед документів, переданих СКУ на зберігання до Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва (ЦДА-МЛМ) України. Партийна цензура пильно слідувала за «вірною» кореляцією історичних процесів в країні. Все, що могло кинути негативну тінь на «мудру політику партії», просто знищувалося.

Від 1991 р. з утвердженням України як незалежної держави помітно динамізувалися організаційні процеси в усіх творчих спілках країни. Під знаком перемін відбувалися як позитивні, так і негативно-деструкційні зрушення. Позитив: Спілці було надано звання Національної (1998), затверджено її Статут (2000), де першим пунктом зазначено, що це добровільне об'єднання професійних композиторів і музикознавців, які мають показовий творчий доробок і дипломи вищів відповідної кваліфікації (композиторський і музикознавчий факультети консерваторій і музичних академій). Негативом позначено літо 1992, коли 29 серпня г. «Культура і життя» опублікувала «Декларацію Національної спілки композиторів України» – паралельної із СКУ структури²⁶. Підґрунтя її появи – конфлікт між республіканським і київським керівництвами, особистісні амбіції деяких композиторів і музикознавців. А задекларована мотивація – збереження «етнічної сили» української музичної культури, її самобутності, національне і духовне відродження. Список осіб, які підписали Декларацію, був спочатку досить значним (понад 10). Але упродовж тижня він суттєво скоротився. Протистояння закінчилися виключенням із НСКУ композиторів П. Петрова-Омельчука, М. Полоза та М. Каландьонка, музикознавців С. Лісецького й В. Капрелова, які пізніше утворили Національну лігу композиторів України та розгорнули широку популяризаторську роботу в ряді регіонів України, де організували свої осередки.

Загалом діяльність СКУ (і НСКУ) в 1990-х позначилася низкою творчих здобутків, насамперед організацією фестивалів (при підтримці Міністерства культури). Першими в цьому ряду були «Музичні прем'єри сезону», утворені 1989 Київською організацією НСКУ. Наступними стали організовані Правління СКУ широко знані нині у світі «Київ Музик Фест» – з 1990 (до створення якого доклав потужних зусиль І. Карабиць), «Форум музики молодих» – Київ, з 1990, відбувався щодвароки (групу молодих композиторів очолював І. Щербаков); у Києві було також проведено кілька фестивалів «Музичні діалоги». Ініціатива творення фестивалів окрилила й регіональні відділення СКУ: Львівське – Музичний фестиваль ім. А. Кос-Анатольського (з 1986 у м. Коломиї – батьківщині митця, очолював О. Козаренко), «Контрасти» (1995); Харківське відділення утворило «Харківські асамблеї» (з 1991), хоча восени 1989 була спроба започаткувати у місті «Фестиваль радянської музики», де б звучали показові твори тогочасних композиторів, але він пройшов тільки один раз. Життєспроможним виявився фестиваль в Одесі – «2 дні і 2 ночі» (з 1995, присвячений авангардовій новітній музиці, очільниця К. Цепколенко). Виявили себе у плані популяризації української музики й окремі композиторські осередки: в Івано-Франківську започаткували фестиваль «Золоті трембіти» (з 1991, пройшов 15 разів, ініціатор Ю.-Б. Янівський), у Дрогобичі «Струни душі нашої» (з 1995, пройшов 12 разів, ініціатор В. Грабовський).

²⁵ Каленичкенко А. Плагіат у музичній культурі. *Українська музична енциклопедія*. 2018. Т. 5. С. 258–260.

²⁶ Декларація Ліги українських композиторів. *Культура і життя*. 1992. 29 серп., 26 верес., 10 жовт.

Підпорядкованою СКУ була діяльність нотного видавництва «Советский композитор» (українське відділення), що з 1966 р. стало видавництвом «Музична Україна». У щільній координації з діяльністю СКУ формувалися художні плани Будинку композиторів України та діяльність Музичного фонду (Музфонду, у повосенний період ним керував О. Кокарев). Музфонд сприяв членами СКУ в отриманні квартир, наданні матеріальної допомоги, забезпеченні відпустки; при ньому був виробничий комбінат (зі склографом), майстерня з групою переписчиків нот, бібліотека, спеціалізований нотний магазин (до 1994, на Хрещатику), складські приміщення. 1990 р. при Музфонді було створено Центр музичної інформації СКУ (очолив В. Симоненко), що видавав книжки, буклети, програми, довідникові матеріали до з'їздів і пленумів. Важливим було утворення при ньому Прес-центру (1992), який висвітлював музичне життя Києва і спілчанських заходів (фестивалів, концертів). Його очолювали музикознавці Г. Степанченко, з 2000 – І. Сікорська, з 2009 – О. Голинська²⁷. Від першого фестивалю СКУ, а то були «Музичні прем'єри сезону», активно долучилися до цієї праці молоді студенти-музикознавці – слухачі новоствореного О. Зінкевич курсу «Музична критика»: писали буклети, анотації, брали інтерв'ю у композиторів, виконавців, слухачів, а узагальнену інформацію у вигляді розгорнутих статей надсилали до журналу «Советская музыка» (Москва) під колективним псевдонімом Оксана Музиченко.

У радянські часи СКУ була республіканською організацією і входила до складу СК СРСР. У березні 1991 р. відбувся останній 8-й з'їзд (Москва); від тоді СКУ набула самостійності, однак за власним рішенням увійшла до створеної на базі в СК СРСР 1991 р. Міжнародної асоціації композиторських організацій (МАКО, очолив В. Дашкевич), покликаної координувати творчі взаємини композиторських організацій колишніх союзних республік, зберігати й розділити її майно.

На час проведення 14-о з'їзду (грудень 2015 р.) НСКУ становила 452 члени: 290 композиторів і 162 музикознавці²⁸. До загальної кількості увійшло 7 членів з анексованої АР Крим (13 інших із загальної групи перейшли до СК РФ). Від 1 жовтня 2014 р., у зв'язку з частковою окупацією східних територій України, призупинили діяльність Донецька та Луганська організації НСКУ, однак більшість їх членів продовжили свою роботу в інших містах України, де стали тимчасовими переселенцями (з усіма труднощами життя й працевлаштування).

На початок 2016 р. НСКУ мала 15 регіональних відділень: 10 обласних організацій – Київську, Харківську, Одеську, Львівську, Донецьку, Дніпропетровську, Кримську, Закарпатську, Івано-Франківську, Дрогобицьку та 5 осередків – Волинський, Луганський, Полтавський, Миколаївський, Запорізький²⁹.

²⁷ У попередні часи прес-групи молодих музикознавців організували Е. Яворський (з 1975), щорічних фестивалів «Музичні прем'єри сезону» В. Кузик (1989–94), Ю. Чекан (2004).

²⁸ На 2019 р.: всі члени НСКУ з вищою освітою, 5 академіків, 8 член-кореспондентів, 36 докторів наук, 63 професори, 89 кандидатів мистецтвознавства, 35 доцентів. Творчий доробок митців було відзначено почесними званнями – народний артист України (21), заслужений діяч мистецтв України (66), заслужений артист України (3), заслужений працівник культури і освіти України (5), преміями та ін. Точні дані можна знайти на Офіційному сайті НСКУ. URL: www.composerukraine.org.

²⁹ У різні роки їх очолювали: Київську організацію – О. Білаш (1976–1994), Л. Колодуб (1994–1999); І. Щербаків (1999–2010), Г. Гаврилець (2011–2022), В. Степурко (з 2022); Харківську – М. Тиць (1935–1941), під час окупації В. Рибальченко (1942–1943), В. Борисов (1944–1948), Д. Клебанов (1948–49), П. Гайдамака (1949–1981), Г. Цицалюк (вик. о. голови 1981–1983, голова 1983–1988), В. Бібік (1988–1993), В. Золотухін (1994–1999), В. Пацера (1999–2004), М. Стецюн (2004–2010, з 2013), І. Гайденко (2010–2013), Одеську – М. Вілінський (1935–1941), К. Данькевич (1944–1951), С. Орфєєв (1951–1954), Т. Малокова-Сидоренко (1954–1966, 1967–1989), Ю. Знатоків (1966–1976), І. Голубов (1989–2004), С. Мірошниченко, (т. в. о 2004–2005), О. Сокол (2005–

Адреси Спілки композиторів в Києві: до війни 1941–1945 – у приміщенні консерваторії (будинок знищено), по війні – кімната в будинку на вул. Володимирській (навпроти оперного театру, будинок знесено), від 1954 – на вул. Софіївській, 16/16, де знаходився й Музфонд (будинок зведено для проживання родин членів Спілки); недовго (початок 1960-х) – на Печерську, на вул. Чекистів (тепер П. Орлика), 3; від 1964 – на вул. Пушкінській, 32. Будинок творчості композиторів «Ворзель» було засновано в рекреаційній зоні поблизу Києва 27 груд. 1940. Нині він перебуває у занедбаному стані й чекає на капітальну перебудову.

Починаючи від достопам'ятного 1991 року цивілізований світ все більше й більше знайомиться з творами українських митців та досконалим хорovým співом, майстерністю наших виконавців – співаків, інструменталістів, диригентів, запрошуючи багатьох на контрактні посади до провідних світових колективів, оперних театрів, оркестрів. Тож і цілком природно, що в новому ХХІ столітті, особливо після 2010 року, до реєстру «Національна спілка композиторів України» увійшло 32 прізвища членів НСКУ, які живуть на різних континентах, у різних країнах, але мислять себе як представників української культури³⁰. Сучасні технічні засоби спілкування дозволили всій українській мистецькій громаді бути повсякчас у контакті, взнавати про новостворені опуси й прем'єри, проїздити на фестивалі та гастролювати, вести активний обмін інформацією, у т. ч. і музичною. Цьому значною мірою сприяє й спеціально створений Офіційний сайт НСКУ (опрацьовував Г. Сасько)³¹.

ЩЕ НЕ КОДА

Однак загальна світова хода історії кардинально змінила умови існування НСКУ. Перший удар у березні 2019 р. нанесла пандемія грипу коронавірусу, що не просто загальмувала музично-концертне життя, але й зробила його майже неможливим, Довелося віднаходити нові засоби спілкування з музичним мистецтвом, засновані на сучасних електронних технологіях. Другий удар було нанесено на світанні 24 лютого 2022 року – початок повномасштабних російсько-українських бойових дій. Тут також застосовано дію дуалістичної парадигми: *de jure* – військова операція, на розсуд РФ, а *de facto* – війна³². Вона стала також і новим історичним викликом для діячів української культури, у тому числі членів Національної спілки композиторів України.

8 березня 2022 року в засобах комунікації була відкрита Група КК («Київський композитор», від червня – «Українське музичне життя / композитори, проєкти, афіші»). Ініціатором створення групи став голова НСКУ композитор Ігор Щербаков, який добровільно перейняв на себе цю роль після раптової смерті очільниці Київської організації

2010), К. Цепколенко (з 2011) Львівську – В. Барвінський (1940–1948), (у 1941–1944 головою Спілки укр. музик був С. Людкевич), А. Кос-Анатольський (1952–1983), Ф. Колесса (1983–1988), Б.-Ю. Янівський (1989–1995), М. Скорик (1995-), В. Камінський (з 2); Донецьку – А. Водовозов (1970–1983), С. Мамонов (з 1983)], Дніпропетровську – В. Сапелкін (1977–1982), Л. Царегородцева (1982–2001), В. Мужчиль (2001), А. Поставна (2002–2008), О. Нежигай (з 2008)], Криму – Л. Ржимовська (1977–1998), К. Троценко (з 1998)], Закарпатську – В. Теличко (з 1994), Івано-Франківську – Б.-Ю. Янівський (1994–2005), Б. Шиптур (з 2005), Дрогобицьку – В. Грабовський (з 1997)]; Волинський осередок – В. Тиможинський (з 1994)], Луганський – С. Турнєєв (з 1994)], Полтавський – О. Чухрай (1998–2004), Т. Парулава-Оскоменко (з 2004)], Миколаївський – В. Іванов (2003–2004), О. Таганов (з 2004)], Запорізький – Н. Боева (з 2012)].

³⁰ Національна спілка композиторів України. Довідник. Київ : Гроно, 2011. С. 111–115.

³¹ Національна спілка композиторів України URL: www.composerukraine.org.

³² 11 квітня 2022 р. в телевізійних хроніках подій прозвучало її визначення як «Українська народна війна» (В. В'ятрович).

НСКУ, талановитої та визнаної світом композиторки Ганни Гаврилець († 27 лютого 2022), чиє серце не витримало трагічної напруги. На жаль, ця втрата була першою та не єдиною від початку війни: 5 березня не стало видатної вченої фольклористки Софії Грици; 25 березня – прекрасного київського композитора Юрія Шевченка, 14 квітня – знаного харківського композитора В. Птушкіна³³. Втратами останнього місяця стали композиторка Марина Денисенко та музикознавиця Галина Конькова.

Від першого ж дня роботи групи в Інтернеті вдалося вийти на контакт з багатьма членами Київської організації НСКУ та дізнатися про їх місцеперебування і потреби. Однак група, що спочатку й не очікувалося, стала швидко розширюватися за рахунок під'єднання відомих київських музикантів: диригентів – В. і А. Шейко, В. Василенко, струнників – Б. Півненко, К. Супрун, К. Стець, піаністів – Й. Ермін, І. Шестеренко, А. Кутасевич та багатьох інших. До її лав підключилися композитори, музикознавці, виконавці зі Львова, Ужгорода, Харкова, Чернівців, митці з Польщі, Австрії, Німеччини, Швеції, Швейцарії, Канади, США, Японії та ін. Нині є багато цінного матеріалу та інформації щодо інтеграції українських музикантів (композиторів, виконавців, співаків, музикознавців) у загальносвітову спільноту, чия діяльність скерована на підтримку України, солідарність з нею та скерування активних дій на перемогу України.

Війна розкидала нас по світу, але не зламала, не знищила! Своє 90-річчя НСКУ відзначає й неймовірно трагічний час, проте, віримо, це час перелому в боротьбі, де наш народ, наша армія, наша культура та вся наша країна здобуде перемогу!

P. S. Висловлюю слова глибокої вдячності незабутньому Антону Івановичу Мусі – композитору, доктору мистецтвознавства, моєму старшому колезі по відділу та наставнику на ниві пошуків історії спілчанського життя українських музик – за зроблені ним перші розвідки цієї тематики. Також висловлюю щире подяку докторці мистецтвознавства, професорці Олені Сергіївні Зінкевич за конструктивну критику першодруку матеріалу та надання додаткової історичної інформації, що дозволило виправити деякі похибки та дещо розширити текст 2-ї редакції статті.

Valentyna Kuzyk. The National Union of Composers of Ukraine celebrates its 90th anniversary
The article examines the history of the founding of the National Union of Composers of Ukraine, the peculiarities of its functioning depending on the socio-political era (Ukraine as part of the USSR, an independent state). The existence phenomenon of such a creative public association of professional composers and musicologists is studied. During its existence, the National Union of Composers of Ukraine had several names: from 1932 – the Union of Soviet Musicians of Ukraine (USMU), 1939 – the Union of Soviet Composers of Ukraine (USCU), 1957 – the Union of Composers of Ukraine (UCU), from 1998 to the present day – the National Union of Composers of Ukraine (NUCU). The author pays particular attention to the immediate impetus for the unity of Ukrainian artists – the tragic death of Mykola Leontovych. The article analyzes both positive and negative-destructive shifts associated with the establishment of Ukraine as an independent state and noticeable dynamics of organizational processes in all domestic creative unions.

Key words: creative public association, composer, musicologist, Ukrainian art, creative unions, National Union of Composers of Ukraine.

³³ Сумний список втрат української культури в ці дні поповнили імена професорів НМАУ, знаних виконавців і музичних педагогів Вадима Козіна († 4 березня 2022) та Володимира Миркотана († 7 березня 2022), джазового музиканта Левка Бондаря († 26 березня 2022).

DOI 10.32782/2224-0926-2022-1-43-7

Володимир Грабовський
голова Дрогобицької організації НСКУ,
викладач,
Дрогобицький музичний коледж ім. В. Барвінського

«АПОФЕОЗ ВІЙНИ» І РОСІЙСЬКО-СОВЕТСЬКА ПІСЕННІСТЬ

У статті надано тлумачення терміну «апофеоз». Досліджено на конкретних фактах становлення від російського військового до діяча культури і мистецтва. Проаналізовано тему війни у пісенній творчості в советський період. У дослідженні також розповідається про появу «масової пісні» в ССРСР, наведено її витoki та надано характеристику. Зазначено, що музичні якості советської пісні – це конгломерат широко розповсюджених у минулі віки музичних «фразем». Також встановлено, що останнім часом у ЗМІ з'явилось чимало достовірних фактів безсоромного «запозичення», вірніше, крадіжок чужих пісенних артефактів, як-от, пісня УНР «Повстань, народе мій» «перетворилася» у відому з перших днів німецько-совєцької війни – «Священную войну» Александрова на слова Лебедева-Кумача. Зазначено, що пісенність «руського міра» – зручний і поширений інструмент панівної ідеології, що сприяв безперервній милітаризації свідомості громадян цієї країни.

Ключові слова: апофеоз, війна, мистецтво, ідеологія.

Загальновідоме тлумачення терміна «апофеоз» має давню історію. Із грецької перекладається як «обожнення/обоготворення». У процесі історичного розвитку цей термін набув переносного змісту, нерідко цілком протилежного або негативного до початкового культового контексту. У музичному мистецтві цим поняттям означали заключну, переважно масову сцену в оперових виставах, де зазвичай вона мала прославно-врочистий характер, як у ліричних трагедіях Ж. Б. Люлі чи в опері «Жінь за царя», більш відомій в авторській назві М. Глінки – «Іван Сусанін».

Допитливий політолог-публіцист Віталій Портников у квітні цього року опублікував промовистий і цікавий нарис «Апофеоз війни», в якому за основу взяв опис відомої картини російського художника-баталіста Васілія Верещагіна. На цьому полотні мистець-реаліст зобразив купу людських черепів у якійсь азійській пустелі, над якою літають зграї ворон. Сучасний журналіст у «Збручі» вичерпно описує історію цієї картини, негативне сприйняття її в минулому російським імператором та придворними і в сучасній РФ. Водночас В. Портников прослідковує музичну «інтерпретацію» іншого воєнного полотна В. Верещагіна – романсу «Забутий», написаний російським композитором М. Мусоргським (на полотні – тіло вояка і знову над ним згряя хижих птахів) Продовженням цієї актуальної для сьогодення теми є спроба доповнити її правдивими фактами та усунути певні публіцистичні упущення.

У російській ментальності культ милітаризму, війни і взагалі військової сфери віддавна займав і продовжує займати виняткове місце. Не торкаючись багатьох сфер соціуму Росії стосовно зазначеного фактору – війна і військова сфера! – варто підкреслити, що даний культ широко втілювався в родинних традиціях, освіті, суспільному житті та в цілому у політиці імперії. Чимало російських діячів культури і мистецтва свою освіту розпочинали власне у військових навчальних закладах. А вже згодом, виявивши мистецькі чи інші уподобання, напр., в літературі, музиці, пластичних видах тощо, продовжували свою діяльність вже в обраному напрямі гуманітарної (чи іншої) сфери. Так чи інакше, початкові

військові навикі більшою чи меншою мірою знаходили мистецьке втілення у творчості. Ця тема потребує особливої уваги і ретельного дослідження; у цих рядках обмежусь лише вибірковими фактами та спостереженнями. Відомо, що деякі російські композитори свій життєвий шлях розпочинали, власне, як майбутні офіцери. Композитор Цезар Кюї вчився у військово-інженерній академії; більше того, свою музичну творчість зумів успішно поєднати з посадою інженер-генерала, професора цієї академії. Ніколай Ріmsкій-Корсаков, народжений у дворянській сім'ї, в юному віці вступив до петербурзького морського корпусу, після закінчення якого три роки плавав по морях та океанах світу на кліпері «Алмаз». Модест Мусоргський у 13-річному віці теж розпочав навчання у школі гвардійських підпрапорщиків; після завершення навчання був зачислений в офіцери, але через 2 роки вийшов у відставку. Очевидно, що тема війни і – ширше – тема людських страждань в його музиці згодом знайшла винятково важливе місце.

Вищезгаданий дуалізм – війна і мистецтво – знайшов також місце в житті художника-баталіста. В. Верещагін, маючи військову освіту, був блискучим вояком, брав участь у численних походах «прірацівання» російською імперією східних територій. (Щодо ж західних військових акцій, то вони інтерпретувалися, як «братня допомога», приміром російсько-турецька війна 1877–1878 рр., у якій декларувалася допомога «братам-болгарам», що потім на довгі роки продовжувалося в політиці СССР та РФ). Одним із численних воєнно-мистецьких походів живописця була участь у Туркестані: в час цієї завойовницької війни імперії (1871–1874) відбулося захоплення та розорення регіонів, що згодом стали державами центральної Азії. Художник створив низку реалістичних полотен «туркестанської» серії – «Панихида», «Переможені», «Смертельно поранений», «Забутий» та ін. До речі, життя художника-баталіста В. Верещагіна обірвалося трагічно: загинув у час російсько-японської війни в 1905 році при вибуху броненосця «Петропавловськ».

Не відомо, що стало первинним імпульсом до створення солоспіву «Забутий» – вірш А. Голєніщева-Кутузова чи реалістичне полотно художника під цією ж назвою? Граф Асеній Голєніщєв-Кутузов жваво цікавився образотворчим мистецтвом, був відомим поетом. Військова тема, як і образи насильства, можливо, були йому близькі. Підтримуючи тісні контакти з людьми літературно-мистецького кола, не минав виставок пластичного мистецтва, як і літературні вечори.

Картина «Забутий» справила на поета особливе враження і викликала до життя вірш, що зацікавив М. Мусоргського. Композитор був знайомий з поетом, на його слова він склав низку солоспівів. Романс «Забутий» отримав визнання й поширення і, хоч «не сподобався» імператорові та його оточенню, проіснував довго. У советський період у мистецьких навчальних закладах розділ вивчення творчості М. Мусоргського поповнювався аналізом романсу «Забутий», хоч при цьому не акцентувалося, звичайно, на сутності загарбницьких воєн імперії та їхніх жажливих наслідків.

Тема війни у пісенній творчості, ясна річ, не припинялась у советський період. Сучасним продовженням російських пісень II Світової війни (у советській інтерпретації – «великої атєчєственной») буде розповідь про російського співака, передчасно померлого, Дмитрія Хворостовського (1962–2017). Свій вокальний хист цей співак довершено виявив в оперовому жанрі: його співом захоплювались у багатьох містах західного світу. Крім партій у творах кантатно-ораторіального жанру (Д. Шостаковіч, Г. Свірідов) – чільні баритонові партії в операх «Весілля Фігаро», «Пуритани»,

«Любовний напій», «Травіата», «Трубадур», «Паяци» та ін. Але певні обставини характеру – родинні традиції чи «проблиски» російського менталітету – спричинилися до того, що він був продуктивним і виразним виконавцем пісень про війну. Жоден концерт «победобесія» (до 9 травня) найвищого урядового рівня в РФ не обходився без участі Д. Хворостовського. Вже важко хворий, у травні 2017 року, він самовіддано співав про «Катюшу», «Тьомную ночь», «Вот солдаты идут», «Дорогі», «Журавлі», «Последній бой», «На безимянной высоте»...

В цьому ж ряді, з цією ж темою – російські пісні на військову тему – вже зовсім сьогодні чудово вписується сучасна співачка, зірка «русского рока» Єлена Хрульова (Вайонга). Той самий репертуар і, звичайно, лейтмотив – «ми за ценою не пасти́м». Ці рядки пишуться в час жорстокої, брутальної і безглуздої війни РФ проти України, і коли слухаєш і майстерно, зрештою, написані советськими композиторами пісні, – мимоволі концентруєш увагу на окремих рядках пісень про «опальонную степь», «рощу, которая димилась», «нас оставалось только троє» і про журавлів, у яких перетворилися солдати, що непрохано зайшли на чужу землю – проводиш логічні паралелі.

Продовжуючи імперські традиції російського мілітаризму, СРСР усіляко їх доповнював і розвивав у всіх жанрах літератури і мистецтва. Музична культура в різних її жанрових, видових втіленнях, зрозуміло, була включена в цей процес. У царині музики особливим витвором советської ідеології є т. зв. «масова пісня». Ідеологічно заангажовані дослідники, відзначаючи «общезначимость» цього жанру, знаходили його коріння в європейській музиці, залучаючи імена відомих композиторів, напр., Г. Айслера, А. Онеггера. Простота форми, доступність музичної мови масових пісень у сукупності з ідеологічними скеруваннями робили їх максимально зрозумілими і прийнятними. Додатковим «стимулом» популярності цих пісень, крім побутоволіричних тем та образів, звичайно, було широке впровадження у сферу понять «общенародного» змісту – інтернаціональні проблеми, захист пролетарсько-селянської країни від численних ворогів, соціалістичні новобудови і теми війни. Вся історія СРСР була озвучена масовою піснею, і якщо в 20-х роках ці пісні наповнювалися самодіяльною творчістю, то згодом ситуація докорінно змінилася: до творення пісень були залучені професійні композитори і поети. Гасло «нам песня строить і жить помогает» пронизувало пісенність у найширшому тлумаченні. До 40-річчя жовтневого перевороту 1917 року «государственное музыкальное издательство» у Москві спромоглося випустити у світ антологію советської пісні у п'яти випусках. Власне п'ятий випуск у згаданому видавництві вийшов друком в 1959 році під промовистою підназвою «Русские советские песни». В редакційній колегії – поети, композитори, музикознавці – яскраві представники соціалістичного реалізму – А. Новіков, Л. Ошанін, І. Нестьєв та ін. Цей випуск антології подає майже 80 зразків російської советської пісні, хронологічно обмежений роками 1945–1957. Післямова А. Сохора (до IV та V випусків) висвітлює повоєнний період «розвитку нашої країни, охоплює роки, насичені подіями величезного, воістину всесвітньо-історичного значення...» (с. 318). Відданий співець соціалістичної доби щиро описує «боротьбу за мир», «дружбу советського народу з народами соціалістичного табору» (!), «молодих покорителів цілини» і багато пісень «просто» про любов. Не можна не помітити, що майже половина пісень цього випуску антології відлунює воєнними образами та інтонаціями. Самі назви говорять виразно: згадані вище «Дороги», «В далі от родимой землі», «Матроскіє ночі», «Вернулся я на родину», «Гвардейская полька», «Марш

нахімовцев» і т. д. Звісно, тема війни в цих творах відлунює багатолико, нібито огортається зрозумілими людськими образами природи, суму та переживань героя за родиною, коханою з робітничого селища чи колгоспу. А. Сохор промовисто проголошує основну ідею пісень антології: «На весь голос застерегти людство від загрози нової війни, пробудити недремність до намірів імперіалістів» (с. 320). Поетичний зміст багатьох творів, як завжди, поповнювався ліричними рядками зрозумілих картин. Можна би було долучити десятки прикладів мілітаристських «відлунь» у піснях, завуальованих близькими образами, доступними для широких мас советського народу, що його характеризують нині в РФ як «глибинний народ». П'ятий випуск антології завершує пісня Д. Шостаковіча на слова Є. Долматовського «Родина слышит», в якій є промовисті рядки, що не потребують коментарів:

*Родина слышит, Родина знает,
Как нелегко ее сын побеждает,
Но не сдается
Правый и смелый!
Всею судьбой своей ты утверждаешь,
Ты защищаешь мира великое дело!*

Щодо музичних якостей советської пісні, то це – конгломерат широко розповсюджених у минулі віки музичних «фразем». У них відчутні впливи російських романсів минулих десятиріч, також окремі інтонації побутової міської чи селянської пісні, використано також елементи плясових та «частушечних» мелодій у тотальному мажоро-мінорі з відповідною гармонізацією. Щоправда, А. Сохор в окремих творах знаходить запозичення з музичних культур інших країн і народів. Але його твердження про советську пісенність, в якій вони поєднуються і творять «атечественніе національніе елементи музыкального стиля», не витримує критики (с. 324).

Зрозуміло, тут неможливо охопити різновиди російсько-советської пісенності, що виходять за межі воєнної теми Проте показово-декларативною можна вважати пісню «Хотят ли русские войны», створену Е. Колмановським на слова Є. Євтушенка 1961 року. Як описують дослідники, ініціатором її творення став відомий советський співак та актор Марк Бернес: він звернувся до свого знайомого, молодого поета Є. Євтушенка з пропозицією створити текст саме такої пісні. Майже блискавично поет склав два куплети, але М. Бернес наполягав на написанні ще одного – 2-го куплету, що й було виконано. Щось подібне було й з творенням мелодії: співак забракував перший варіант, але невдовзі все було швидко зроблено: пісня «пішла», її підхопили й співаки, й ансамблі (крім самого М. Бернеса, який був першим виконавцем, – хор Пятницького, «краснознам'яний ансамбль»...). В стилі «миролюбної» політики СРСР її поширили в Європі, в т. числі й на західні країни (іноземними мовами її виконував Георг Отс). Але вперше вона була виконана у 1961 році перед XXII з'їздом КПСС. Власне у згаданому 2-му куплеті є слова: «Не только за свою страну/ Солдаты гибли в ту войну...». Ключові слова, що присутні в десятках советських пісень – зразки «руського новоязу», що мову війни змінював на мову «миру», «братерства» і т.п. У квітні 2022 року німець Ян Бюмерман в контексті агресії РФ проти України. Одне слово, «Meinst du di Russe wollen Krieg».

Російська пісенність має чимало виразних, не лише з мистецького погляду, сторінок. Останнім часом у ЗМІ з'явилося чимало достовірних фактів безсоромного «запозичення»,

вірніше, крадіжок чужих пісенних артефактів. Не обійшлося без українських пісень, напр., періоду I Світової війни, тобто унікальних пісень українського січового стрілецтва, УНР чи пізніших. Не заглиблюючись надто у цю мало досліджену сферу, висловлю припущення, що низка цих пісень, «переіначених» у відповідному ідеологічному контексті, широко виспівувалися на просторах СРСР вже як російські. Лише один приклад: пісня УНР «Повстань, народе мій» «перетворилася» у відому з перших днів німецько-совецької війни – «Священную войну» Александрова на слова Лебедева-Кумача...

На завершення потрібно додати, що пісні мілітарного змісту мають своє місце, напевно, в різних державах світу і вони відігравали свою потрібну роль: підсилювати патріотичні почування народу. Але інакше в Росії, де в державній політиці мілітарно-військовий чинник був одним із основних, а російська кадрова армія цієї держави завжди була найбільшою у Європі. Повертаючись до теми власне пісенності «русского міра», варто додати, що, крім іншого, ця музика загалом була зручним і поширеним інструментом панівної ідеології. Завдяки своїй доступності, простоті музичних засобів і, головне, словесній наповненості відповідними темами і образами пісні ставали згаданим «новоязом» кремля, що сприяв безперервній мілітаризації свідомості громадян цієї країни. Антилогія, відвертий оксюморонізм у використанні протилежних за змістом понять, коли боротьба за мир перетворювалася в агресивні військові акції, дружба й братерство – у братовбивчі війни, відповідні військові «додатки» в ліричних піснях тощо підтверджуються історією Росії впродовж минулих років і в сьогоденні, зрештою, не лише пісенною творчістю...

Volodymyr Hrabovskyi. “The Apotheosis of War” and Russian-Soviet songwriting

The article provides an interpretation of the “apotheosis” concept. Based on the concrete facts, it was studied the formation from a Russian military man to a figure of culture and art. The war topic in songlike oeuvre during the Soviet period was analyzed. The article also refers to the emergence of “mass song” in the USSR, its origins, and characteristics. It is noted that the musical qualities of the Soviet song are a conglomerate of musical “phrases” widely spread in past centuries. It is established that in the mass media there have recently appeared reliable facts of shameless “borrowing”, or rather theft, of other people’s song artifacts, for example, the song of the Ukrainian People’s Republic “Revolt, my people” “turned” into a well-known song from the first days of the German-Soviet war – Aleksandrov’s “Holy War” with lyrics by Lebedev-Kumach. The author emphasizes that the signing art of the “Russian world” is a convenient and widespread tool of the ruling ideology, which contributed to the continuous militarization of the consciousness of the citizens of this country.

Key words: apotheosis, war, art, ideology.



DOI 10.32782/2224-0926-2022-1-43-8

Галина Максим'юк
українська музикознавиця

МАРІЧКА ЧАБАН: ТВОРЧІ ОБРІЇ (нарис з життя і творчості)

У статті проаналізовано творчі шукання Марічки Чабан – української мисткині, талановитої композиторки, членкині Національної спілки композиторів України (від 2019 року). Твори композиторки звучать на різних фестивалях, в багатьох мистецьких проектах. Її музику виконують українські хорові та симфонічні колективи. Марічка Чабан пише духовні пісні, поряд з ними створює хорові опуси, які розвивають українські традиції і стають у ряд із кращими духовними композиціями митців сучасності. У статті проаналізовано один із перших київських творів Марічки – диптих для флейти соло – цінне переосмислення традиції давніх українських думок-шумок. Особливу увагу автором зосереджено на доленосному для творчості Марічки Обласному конкурсі юних композиторів (2003 року), для якого потрібно було написати пісню на слова Тараса Шевченка. Автором детально досліджено значний творчий доробок Марічки: це інструментальна музика, симфонічна та фортепіанна творчість. Творчість Марічки Чабан орієнтується на українські фольклорні архетипи та традиції церковного співу у широкому розумінні: від строгої псалмодійності, старовинного канта – до мелосу новітніх релігійних пісень.

Ключові слова: *Марічка Чабан, інструментальна музика, українська музика, мистецтво, симфонічна музика, фортепіанна музика, творчість.*

І. СИЛЬВЕТКА МИСТКИНИ

Сучасна композиторська молодь має до диспозиції багатющій технічний арсенал, обмежений хіба що власним вибором митця – згідно зі своїми нахилами, уподобаннями, особистісною спрямованістю. У Марічки Чабан – це орієнтація на українські фольклорні архетипи та традиції церковного співу у широкому розумінні: від строгої псалмодійності, старовинного канта – до мелосу новітніх релігійних пісень. В деяких засобах музичної виразності молода мисткиня апелює до імпресіоністської манери. Та чим би вона не послуговувалась, головним є образне наповнення її композицій – своєрідних, глибоких, нешаблонних за концепціями.

В осерді творчих шукань Марічки – духовний шлях людини, пізнання себе і світу в їх єдності, глибинність дійства на всіх рівнях музичного мислення і в межах будь-якого жанру. Звідси – багатий асоціативний спектр її музики, в якому медитативно-процесуальні наративи співвідносяться (і завжди – по-різному) з вибухово-динамічними й напруженими, «музика духу» синкретично поєднується з «музикою буття», особисте – з позаособистим, загальнолюдським. Авторська рефлексія в її творах не є самоціллю; вона запрошує до себе і виконавців, і слухачів, дозволяючи стати причетними до неї, «увійти всередину» і досягнути для себе ті категорії краси, добра, гармонії, протистояння злу, які закладені в кожному опусі.

Марічці Чабан належить значний творчий доробок. Це інструментальна музика (цикли фортепіанних прелюдій «Карпатський триптих» (2010), «Поки Земля оберталась навколо Сонця» (2010–2020), «Асоціації» (2018–2021), диптих для флейти соло (2011)), камерні твори (обробка української народної пісні «Ой на горойці» для скрипки та фортепіано (2011), Варіації для флейти, віолончелі і фортепіано (2012), Соната g-moll для скрипки і фортепіано (2013), Тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано у 2-х частинах

(2017), «Український квартет» для струнних (2019)), хорова музика (обробка народної пісні «Ой ходить сон» (2010) та «Сонце заходить» на вірші Т. Шевченка (2014; обидві композиції – для мішаного хору; «Танець сніжинок» (2019) і «Коліскова» (2020) (обидва твори – на власні тексти) для дитячого хору; низка духовних творів на канонічні тексти, обробка канту «По святій горі» (2013), «Душе Христова» – на текст молитви св. Ігнатія Лойоли (2019)), а також «Щедрик» – обробка української щедрівки для голосу, скрипки, контрабасу та фортепіано (2017), «Вербовая дощечка» – обробка народної пісні (на тему обробки Миколи Дремлюги) для голосу, фортепіано та ансамблю домристів (2021) та більше, як 50 пісень на вірші українських поетів: Т. Шевченка, В. Стуса, Р. Юзві, О. Мошури та на власні тексти. Симфонічну творчість Марічки складають «In sensu strictiori» для симфонічного оркестру та хору (2015) та диптих «СЛІДИ» (2018–2019). У композиторки є також досвід роботи в оперному жанрі: у 2018 році вона здійснила авторську музичну редакцію опери Ірини Губаренко «Соляріс».

Народилася Марічка Чабан 7 березня 1991 року в місті Івано-Франківську. Початкову музичну освіту отримала в ДМШ № 2 ім. В. Барвінського (клас фортепіано Курило Ярини Василівни). Була дуже обдарованою – навчалась у музичній школі з чотирьох років. У віці п'яти років брала участь у конкурсі піаністів ім. Василя Барвінського, отримавши нагороду «Приз Надія» як наймолодша учасниця. Перший сольний фортепіанний концерт відбувся, коли дівчинці було сім років.

Далі Марічка пов'язала своє життя з піснюю (дитячі пісеньки складала – текст паралельно із музикою – ще від п'яти років), почала виступати у дитячих пісенних конкурсах, в чому її підтримували педагог по фортепіано і мама – професійний музикант, вокаліст, хоровик, перша вчителька дівчинки з вокалу. Спочатку Марічка виконувала пісні різних авторів, а потім почала писати свої, на духовну тематику. Вперше свій твір («Я люблю») вона заспівала на Всеукраїнському вокальному конкурсі «Пісня серця» у 2003 році (перший тур відбувся в Івано-Франківську, другий – у Львові), на якому отримала третю премію як вокалістка; у цьому ж конкурсі у номінації «авторська пісня» переміг і твір юної авторки.

Доленосним для своєї творчості Марічка вважає Обласний конкурс юних композиторів (2003 року), для якого потрібно було написати пісню на слова Тараса Шевченка: «Офіційно на цей конкурс від музичної школи мене готувала моя викладач по сольфеджіо Сак Тетяна Миколаївна. Пам'ятаю, як, їдучи на зустріч до Тетяни Миколаївни, гортала «Кобзар» і, наткнувшись на вірш «Сонце заходить», чітко почула в голові мелодію і гармонію кількох рядків вірша. І так народилась пісня «Сонце заходить». Тетяна Миколаївна допомогла мені оформити її нотами. На конкурсі ця пісня перемогла. Пізніше, десь уже в часи консерваторії, Ярина Василівна наполягла на тому, що цю пісню треба видати. Серед моїх пісень – це улюблена пісня Ярини Василівни. Ми її видали (це був, напевно, 2014 рік), і ці ноти розійшлися серед викладачів музичних шкіл. Зараз знаю, що цю пісню виконують на конкурсах діти-вокалісти. Приблизно в цей період мама попросила мене перекласти цю пісню для її дитячого хору. Мама – викладач-методист вокально-хорового відділу ДМШ № 3 ім. А. Кос-Анатольського, працює з молодшим хором. Ця пісня прозвучала на звіті музичної школи. З того часу її виконують дитячими хорами. Знаходжу багато відео в YouTube, де не завжди вказують композитора, до речі. Пізніше я відчула бажання на основі цієї теми написати «Сонце заходить» для мішаного хору. Прем'єра твору відбулась на фестивалі «Музичні прем'єри сезону» у виконанні камерного хору «Хрещатик» (диригент Павло Струць) у 2015 році. Ось така довга історія цієї пісні. Знакова для мене,

від початку (конкурсу юних композиторів) до останньої її версії».

Івано-Франківське музичне училище (сьогодні – фаховий музичний коледж) імені Дениса Січинського М. Чабан закінчила в 2010 році по класу фортепіано (у Гончарь Т. М.) і цього ж року поступила до Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (клас композиції Ганни Гаврилець).

Час навчання у Києві Марічка вважає важливим і непростим періодом пізнання власних граней і можливостей: «Інколи було дуже складно. Але зараз я усвідомлюю, що так я виходила з зони комфорту, розвивалась, вдосконалювалась, ставала сильнішою, більш самостійною, непохитною, менш вразливою до слів з боку людей, яких поважала. Цей процес, дослідження власних можливостей, триває й досі».

Консерваторські твори Марічки свідчать не про звичне освоєння студенткою жанрів і форм за навчальною програмою, а про наполегливий пошук нею свого шляху, коли закладається основа стилю, творчих засад, доскіпливо випробовуються і відбираються певні технічні засоби. Від одного твору до іншого можна спостерегти виразніший прояв мистецької індивідуальності, поступове вироблення авторських прийомів, шліфування техніки. Марічку Чабан вже тоді відзначало відповідальне ставлення до творчих завдань, кропітка праця над змістом, формою, засобами музичної виразності. Так, у обробці української народної пісні «Ой на горойці» для скрипки та фортепіано та Варіаціях для флейти, віолончелі і фортепіано (на тему пісні Тезе «Заспіваю Тобі, моя сило») можна виокремити деякі характерні риси її композиторського почерку. Перш за все, це здатність побудувати ясну конструкцію з продуманим розвитком образів, своєчасними і характерно вирішеними кульмінаціями (з раптовим уриванням після досягнення найвищого звуковисотного та емоційного напруження) та завжди новим підсумком музично-драматургічної дії. Також у цих творах проявляється схильність композиторки до варіаційного методу розвитку (при чому вона вміло вирізняє найяскравіші інтонації чи мотиви у темах – ті, що визначають їхню особливість). Ще одна стильова прикмета, що виробляється у цей час – це те, що в музичній мові творів уживаються тональна й «позатональна» моделі. Розширення меж класичної ладотональності шляхом хроматизації та альтерацій, ускладнення акордики з одночасною відмовою від функційності, незвичні тональні й гармонічні зіставлення, «плаваючі» чи, частіше, невизначені тональні центри разом з використанням звичайних мажору й мінору, модальності, ладів народної музики з їхньою звукорядною будовою – все це передбачає специфіку ладо-гармонічної мови наступних композицій. І якщо в обробці «Ой на горойці» переважають більш традиційні засоби роботи з темою, а ладова основа та її елементи знаходяться в спектрі, близькому до класичного, то у Варіаціях іде значне ладо-гармонічне ускладнення, сміливішими стають образно-тематичні зміни. Що стосується тембрового балансу, співвідношення і методів опрацювання інструментальних партій, то і тут від Варіацій прокладається шлях до прийдешніх камерних та симфонічних партитур.

Один із перших київських творів Марічки – диптих для флейти соло – є цінний переосмисленням традицій давніх українських думок-шумок. Його частини лаконічні, стрункі й прості за формами, з «інкрустованою» альтераціями музичною мовою та непередбачуваними ладотональними зсувами. Наголос зроблений на показі віртуозних можливостей флейти. Перша частина сприймається як примхлива прелюдія-імпровізація, друга – як народний танок.

З камерно-інструментальних композицій періоду навчання вирізняється Соната g-moll для скрипки і фортепіано – циклічний твір, де перша частина – сонатне Allegro,

друга – Andante, третя – Рондо. Завдання, поставлені композиторкою в межах кожної частини та циклу в цілому, вирішені досить самотужку. Так, у першій частині вдалими вийшов тематизм конфліктного типу (головна партія), присутній метод похідного контрасту (погрозлива репетиційна тріоль з головної партії переходить в побічну, в якій оліричнюється); майстерним є розвиток тем експозиції в розробці (мотивно-секвенційна і контрапунктична робота). Друга частина образно однорідна, містить граційно-рухливу тему в баркарольному ритмі, якому на коротку мить протиставляється середній розділ Scherzando. Композиторка опирається на форму *da capo*, хоч і замінює останню побудову в репрізі на новий розділ – коду. Безнастанне плетиво вісімок у фактурі та грайливі інтонації мелодики творять безтурботно-ясний настрій, далекий від емоцій першої частини. Фінал сонати – п'ятичастинне рондо, де основний образний стрій визначає жанрова тема-рефрен, а характер епізодів ліричний. Якщо в попередніх частинах панувала чітка структурованість тематизму, то в третій нормою є метро-ритмічна змінність. Найбільше дана риса притаманна темі-рефрену, у якій наголошуються два яскраві конструктивні елементи – пунктований і тріольний, постійно змінюється розмір, а лад коливається між G-dur (основна тональність фіналу) та однойменним мінором. Цікаво організована ладотональність сонати: у першій частині головна партія розвивається у двох ладових площинах (g і gis); розщеплення звуків, що використовується постійно, посилює дисонантність акордових комплексів і водночас вносить ефект політональності; побічна партія бітональна – в експозиції вона звучить в A/D, в репрізі – в G/D. У другій частині простіший тональний план: переважають м'які гармонічні переходи в чітко означеному B-dur; невелика різкість середнього розділу додає контрасту і згущення барв, однак і в ньому є тверде опертя на споріднений до основної тональності F-dur. Як і кінець першої частини, завершення другої тонально неоднозначне.

В цілому, соната, при збереженні типової циклічної структури із дотриманням відповідних їй функцій частин, відзначається оригінальною мелодикою, свіжою ладо-гармонічною мовою, багатою фактурою. Фортепіано і скрипка виступають у ній як рівні партнери, утворюючи злагоджений ансамбль.

Закінчивши у 2015 році кафедру композиції історико-теоретичного факультету академії, Марічка близько трьох років стажувалася в асистентурі при даному музичному закладі. Сьогодні працює в одній із музичних шкіл Києва.

Марічка Чабан – член Національної спілки композиторів України (від 2019 року). В 2018 та 2020 роках була стипендіатом Президента України для молодих митців у сфері музичного мистецтва. У 2022 році стала лауреатом премії імені Левка Ревуцького (номінація «композиторська творчість»); премію присуджено за диптих «Сліди» для симфонічного оркестру та хорові твори «Душе Христова» і «Херувимська пісня».

Твори композиторки звучать на різних фестивалях, в багатьох мистецьких проєктах. Це, зокрема, «Київські музичні прем'єри», «Київ Музик Фест», «Музичні прем'єри сезону» (м. Київ), в проєкті «FOLK of the WORLD» (м. Київ), «Музичні імпрези України» (м. Черкаси), в проєкті Любові Литвинчук «Класики та сучасники» (м. Івано-Франківськ), «Композиторська молодь України – дітям» (м. Київ), «Кришталевий КамерТон» (м. Івано-Франківськ) та інших. Її музику виконують українські хорові та симфонічні колективи: Академічний камерний хор «Хрещатик», Академічна хорова капела Українського радіо, Національний заслужений академічний симфонічний оркестр України, Державний естрадно-симфонічний оркестр України.

II. МУЗИКА І ВІРА

Оригінальною сторінкою творчості Марічки Чабан є її **духовна музика**. У світі композиції мисткиня вперше заявила про себе саме в цьому жанрі. Зацікавлення духовною музикою розпочалося у Марічки в дитинстві: з 10 років вона співала в церковному хорі, згодом була учасницею молодіжної церковної спільноти, в якій готувалися різні концерти, вистави, відбувалися подорожі. Великий вплив на неї зробило спілкування зі священниками-монахами. За словами композиторки, цей досвід спілкування дуже змінив її сприйняття Бога.

Марічка постійно була пов'язана з духовними колективами, проєктами. Так, у 2011 році вона стала співзасновницею, виконавицею і композиторкою молодіжного хору, що сьогодні має назву «Маленький хор Василя Великого» у місті Києві (ідея заснування колективу належить Ярині Чепізі). У репертуарі колективу були такі духовні композиції мисткині, як «По святій горі», частини Літургії – «Святий Боже», «Милість миру», «Будь ім'я Господне благословенне».

У 2015 році Марічка стала учасницею проєкту KERYGMA PROJEKT. Він об'єднав молодих музикантів з різних куточків України, популяризував музику авторів-християн, що були задіяні у проєкті. KERYGMA PROJEKT відзняв більше двадцяти кліпів та видав два альбоми, до яких увійшли й чотири пісні Марічки: «Коли Ти поруч», «Там», «Він Знає», «Бути Щасливим».

Про період співпраці з KERYGMA PROJEKT композиторка розповіла так: «Цей проєкт заснували Христина та Олексій Каплунські в 2015 для популяризації маловідомих авторів-виконавців, що пишуть на духовну тематику. Музиканти з різних куточків країни з'їхались до Львова і записали перший альбом. Згодом другий. Керигма і до сьогодні гастролює великою командою, євангелізуючи людей [...], виступала на духовних майданчиках і великих сценах України та Польщі. Цей проєкт для мене – середовище односторонньої діяльності, де можна разом попрацювати над аранжуванням нових пісень. Де можна пофантазувати музично, коли співаємо бек-вокалі одне одному. Це чудове переживання досвіду на сцені. Досвіду гри і виконання живої музики з музикантами, моментами імпровізації».

Сьогодні Марічка почувається щасливою від того, що так все склалося у її житті. Вона, як і раніше, пише духовні пісні, поряд з ними створює хорові опуси, які розвивають українські традиції і стають у ряд із кращими духовними композиціями митців сучасності.

Серед творів композиторки на канонічні тексти – частини Служби Божої «Анафора» (2010), «Трисвяте» (2010), «Достойно» (2011), «Будь Ім'я Господне» (2011), «Херувимська пісня» (2019); усі для мішаного хору а capella. У музичній інтерпретації текстів спостерігаються дві тенденції: 1) орієнтування на традиційну музику українського церковного обряду, 2) оновлення музичної мови (причому влучний і нераз, здавалось би, незначний чи дрібний штрих має вирішальне значення в індивідуалізації музичного матеріалу).

Кожен з духовних творів має свій «силует». Та єднає їх вдумливий підхід композиторки до слів молитви – риса, притаманна усім її композиціям, пов'язаним із словом.

У першому, ранньому хорі «Анафора» це проявляється у підборі відповідних темпів, фактурного викладу, тональностей до розділів піснеспіву. Вихід за межі чотириголосся, завдяки поділу в голосах, створює більш насичену чи, навпаки, легку звукову фарбу. Го-мофонно-акордові місця сусідують із фрагментами, де застосовано підголосково-поліфонічну фактуру народного багатоголосся, та з контрапунктично-імітаційними відтинками (як, до прикладу, у третьому розділі, де імітація хором окремих фраз сопрано-соло стає ще й тим вдало використаним прийомом, завдяки якому створюється враження

респонсорного співу). Ритміка твору регулюється смисловими акцентами у словах та фразах молитви, звідси – її природне підлаштування до тексту, рівноцінність силабічного та невматичного розспівів, і хоча наголос робиться на псалмодійності, є, однак, мелодизовані й деколи жанрово забарвлені побудови («менуетність» у другому розділі, інтонації «жалісливої» псалми у соло сопрано).

При діатонічності музики «Анафори» в ній переважають медіантові співвідношення гармоній, вживається фригійський тетрахорд (частково і повністю), різного виду паралелізми, поряд з традиційними акордами зустрічаються ускладнені додатковими тонами (останні, переважно, в каденціях). Інтонаційна єдність твору досягається за рахунок повторів через невеликі часові проміжки ідентичних або подібних (видозмінених) поспівок, які виступають мікро-рефренами (в закінчену структуру вони не оформлені, а вільно входять до загальної тематичної лінії). Цей прийом пов'язує мелодичну стилістику із давніми церковними наспівами.

Можна стверджувати, що вже в «Анафорі» закладаються тенденції, які розвиватимуться у наступних духовних композиціях авторки.

Ще один ранній хор – «Трисвяте» – будується на розвитку однієї виразної співучої фрази-благання (відгіненої короткою рецитацією в середині), яка, крім інтонаційно-гармонічного та фактурного варіювання, має заокруглений тональний розвиток (g-moll – b-moll – g-moll).

Хор «Будь Ім'я Господнє» – рідкісний випадок у духовній музиці Марічки Чабан, коли твір містить фрази-повтори, що незначною мірою відрізняються одна від одної (в каденціях, на початку другої (в мелодії) та третьої (у фактурі) фраз). Характер виконання позначений *Maestoso*, тематизм близький до урочистих кантів. До специфічних знахідок належить синкопований ритм із характерним обрамленням дрібними тривалостями і розімкнені каденції з нашаруванням тонічної та субдомінантної функцій (мажорної і мінорної).

«Достойно» – гімн Богородиці – та «Херувимська», в порівнянні до раніше розглянутих композицій, відзначаються складнішою музичною мовою. У другому розділі «Достойно» в передкульмінаційній та кульмінаційній зонах емоційний підйом веде не тільки до значного розширення хорового діапазону (з напруженою високою теситурою у сопрано), але й до несподіваних гармонічних контрастів, коли зіставляються акорди, об'єднаною ланкою яких є тільки рух мелодичної лінії. Складається враження, що вони «вихоплені» з далеких тональностей; в останній із них хор завершується, започаткувавши традицію тональної розімкненості, яка використовуватиметься мисткинею й у творах інших жанрів. Схожий принцип присутній у «Херувимській», однак тональне співставлення тут виведене на межу повільного першого (a-moll) і рухливого другого (c-moll) розділів, балансування між основною тональністю та тональністю мажорної субдомінанти чи мінорної доміаннти (можливо, відгомін староцерковних ладів) додає звучанню архаїчності. Як і в «Достойно», в «Херувимській» присутнє делікатне впровадження неакордових звуків; фактурно-динамічні зміни в першому хорі присутні незначною мірою, натомість у другому – досить широко: від аскетичного дво- триголосся до повнозвучної акордовості і поліфонії (зокрема, імітаційної). Форми для «Достойно» і «Херувимської» композиторка обирає традиційні: вільна побудова в першому випадку і двочастинна з заключною «Алилуя» в другому.

Інші хорові твори духовної тематики – «По святій горі» (2013) та «Душе Христова» на текст молитви св. Ігнатія Лойоли (2019) – приклади тонкої духовної лірики. Кант «По

святій горі» отримав філігранну авторську обробку, в якій плавно лине не тільки основна мелодія: плинність притаманна і всім іншим голосам, які такі ж важливі для формування загального тематизму, як і голос мелодичний. У хорі «Душе Христова» виразна мелодія-імпровізація сопрано-соло чергується з псалмодійними декламаціями хору, які поступово набувають головного значення і експресії.

Духовні опуси Марічки Чабан, зокрема «Херувимська», «Душе Христова», «По святій горі», «Достойно», «Анафора» є повноцінними концертними творами. Слід також зазначити, що твір «Душе Христова» є в записках Фонду Українського радіо.

Прекрасне відчуття хору, охоплення широкого хорового діапазону, максимальне використання тембровості та інших виразових можливостей кожної партії, різноманітність фактурних рішень у межах одного твору, розмаїті органічні пункти, неточна й точна імітаційність, контрастно-поліфонічні поєднання голосів, гнучка метро-ритміка, нахил до долання тактової ризи, ладо-тональне нюансування та гармонічне багатство, об'ємність, наповненість, просторовість і політність звучання складають головні відзнаки хорового стилю композиторки.

III. СИМФОНІЧНІ РОЗДУМИ

Неординарною є **симфонічна творчість** Марічки Чабан. Перший її твір у цьому жанрі – «*In sensu strictiori*» для симфонічного оркестру та хору (2015) – дипломна робота мисткині на закінчення музичної академії. Його задум виник у неї після прочитання 11-го псалма («Спаси мене, Господи»), слова якого відразу лягли на музику. Хорова композиція стала поштовхом, з якого виросла концепція цілого твору.

«*In sensu strictiori*» – підсумок не лише періоду навчання Марічки в академії, але й великий крок у самостійне творче життя. Твору притаманна та аура духовного піднесення, яка пронизує всю подальшу музику композиторки. Проявилось в ньому і прагнення мисткині до досконалості в усіх засобах, які вона обирає для втілення художнього задуму, що стало невід'ємною рисою її творчого методу.

«*In sensu strictiori*» – твір програмний. Однак програма дає тільки певне спрямування у його сприйнятті – музичний зміст ширший і складніший від неї, що притаманне більшості творів такого типу.

Авторське бачення музики таке:

«Народжується душа, чиста, по-дитячому довірлива, яка не знає, що у світі існує зло, здатне прийняти будь-який вигляд, щоб ту душу заплутати, обманути, звести на манівці, занепасти, зрештою, знищити. Тож коли зло лагідно шепоче, заколисуючи свою нову жертву, вона приймає його за щось чудове і добре, і тільки зазнавши удару і опинившись у вирі страждань, душа розуміє, як помилялася, довірившись не тому, кому потрібно. В розпачі вона шукає порятунку і звертається до Господа. Господь бачить становище душі, але чи отримує вона відповідь і якою вона є, приховано від стороннього погляду».

У творі спостерігається рівновага традиційного і новаторського, що сприяє розкриттю авторської концепції. При певній незавершеності «сюжету» у ньому зроблено три смислові акценти, які характеризують його поступове розгортання: зародження життя – життєві випробування – пошук виходу з них.

Композиторка не дає жанрового визначення «*In sensu strictiori*», але, враховуючи важливість ідеї твору та особливості її розвитку, концептуальну цілісність можна говорити про справжній симфонізм мислення та риси симфонічної поеми. Музична форма – модифікована сонатна – ліпиться в процесі розвитку фабули: експозиційний розділ присвячений світлим образам (за винятком тривожної кульмінації в кінці головної

партії – можливо, це натяк на подальші драматичні події); розробка – динамічна, з трансформацією матеріалу експозиції (її три розділи розвивають похмурі настрої, поглиблюють стан тривожності й нестями, загрози і відчаю); реприза (умовна, оскільки, хоч і повертається основна тональність, вводиться нова тема у хору і тільки згодом – тема головної партії) залишає «сюжетну» кінцівку відкритою.

Приналежність до української культурної традиції виявляється у музиці «*In sensu strictiori*» дуже яскраво. Їй притаманна емоційна відкритість, переконливість образів, неповторна інтонаційна система, що впливає з фольклору (завдяки цитатам і опосередковано). У творі використано мелодії українських народних пісень: лемківська жнивварська «Ой на горойці» (головна партія) та колискова «Ой ходить сон» (побічна). У розвитку матеріалу широко застосовано варіантно-варіаційний метод. Показовою у цьому відношенні є головна партія, яка викладена у формі теми і чотирьох варіацій. Ювелірно ограничені мотиви та лінії-мережки підголосків, переклички дерев'яних духових виплітають сповнену світла пасторальну замальовку, яка тільки в останній – і наймасштабнішій варіації змінюється картиною сум'яття.

Ладотональна драматургія твору утримується в мінорному просторі. Основна тональність – *e-moll* – доповнюється в процесі розвитку, переважно, бемольними тональностями, серед яких на чільному місці – *es-moll*. Якщо в *e-moll* підкреслюється, зазвичай, меланхолійність, то *es-moll* – найбільш активна у розробці – є тональністю агресії. Їх з'єднання у коді «*In sensu*» народжує бітональне утворення *e/es*, що, на нашу думку, є непересічною знахідкою для закінчення твору: у єднанні з репліками дерев'яних духових, що інтонують мотиви головної партії, та врівноваженими лініями струнних утворюється той ефект незавершеності, про який ідеться в «сюжеті». Незвичним є також те, що головна партія (*e-moll* дорійський) має в експозиції секундове тональне співвідношення з побічною (*d-moll*; у репризі побічна партія відсутня).

Оркестрова партитура «*In sensu strictiori*» демонструє добре відчуття композиторкою інструментів та груп, знання їх можливостей. Виразові засоби кожного тембру використані максимально художньо і доречно. Скажімо, якщо в експозиції і репризі головної партії вжита, головним чином, група дерев'яних духових, діалоги інструментів якої створюють відповідний грайливий, хоч і з відтінком сумовитості, настрій, то в побічній основна роль відведена струнним, теплий тембр яких добре відповідає тону заколисної пісні. Важкій міді доручено, як правило, озвучення негативних образів; її роль, а також ударної групи, особливо зростає в розробці. До вдалих знахідок належить і використання однакового тембрового обрамлення твору: розпочинається і завершується «*In sensu*» соло англійського ріжка, тільки на початку він повністю веде тему «Ой на горойці», а в кінці – її початкову фразу, яка наче «зависає» на нестійкому щабелі ладу.

Хорова партія, за задумом композиторки, є ще однією барвою партитури. Її тематизм увібрив речитативність псалмодій, інтонаційні форми вигуків та, частково, давніх голосінь. Хоча тема хору – нова у творі, все ж у рухливому розділі-голосінні вона інтонаційно близька до одного із підголосків головної партії. Так показується внутрішня єдність цих образно контрастних тем.

Вперше твір був виконаний Державним академічним естрадно-симфонічним оркестром України (диригент – Микола Лисенко) та Академічним камерним хором «Хрещатик» (диригент – Павло Струць).

Через чотири роки після «*In sensu*» Марічка Чабан створює ще один симфонічний опус – диптих «СЛІДИ» (2018–2019). Як і перший симфонічний твір, диптих має

програмний задум. За словами композиторки, «цей твір – про феномен «пролітаючого» перед очима життя на порозі смерті. Це погляд на кроки пройденого шляху. Людина озирається назад і бачить себе маленькою, юною, дорослою, в моменти радості і випробувань. З тими образами вона непомітно переходить в інший світ. Перша частина твору аттасса переходить у другу. У ній персонаж вже зіткнувся з потойбіччям, але ще не усвідомлює цього. Та все стає зрозумілим, коли душа знаходить своє пристанище».

Спектр почуттів і образів, які наповнюють першу частину, широкий і строкатий, проте не розрізнений: музична тканина «конструюється» з трьох основних елементів-мікрочасток, що кожен раз по-іншому проявляються в різнохарактерних темах. Це низхідна посівка із двох кварт, чиста квінта і секундні ходи. Серед особливостей частини слід відзначити суголося лірики й епіки, діатонічну основу з постійними невліковими ладотональними і гармонічними змінами та імпресіоністичний звукопис як у камерно вирішених, так і в туттійних епізодах.

В масштабному експозиційному розділі частини співставляються три образні сфери: ліро-епічна, скерцозна та драматична. Неквапливо, стібок за стібком снується тонка ниточка основної оповідної мелодії, укладаючись у стримані звукові візерунки. В генезі теми – інтонації давніх українських наспівів, знаменного співу та псалмодійності. Її змінює коротка грайливо-безтурботна мелодія, контрастом до якої виступає ще один новий, тривожний образ, розвиток якого сягає драматичної кульмінації.

Музично-виразові засоби для кожної образної сфери підібрані індивідуально. Для створення світлого характеру основної теми – це «акварельна» фактура з розшаруванням на ніжне *ostinato* арф, тремлюючих перших скрипок і поодиноких дерев'яних духових у супроводі та ритмічно складну мелодію у других скрипок, темброве варіювання у розвитку теми від спокійних до густіших «кольорів», світлий «розширений» *C-dur* із рухливими гармоніями. У грайливій темі обігрується низхідний квартовий елемент (перша інтонація стала тритоновною); це також *ostinato*, в якому йде постійна зміна акцентів; з інструментів тут найбільше задіяний гобой, а дещо екзотичного забарвлення і більшої ритмічної гостроти надають звучанню бонги. У виклад останньої теми експозиційного розділу поступово залучається весь оркестр; в ній на перший план виходить ритміка, якій підкорені мотиви-скандування у мелодиці; динамічний розвиток стрімкий, а кульмінація сприймається як найвищий пік розвитку експозиції.

Наступний – центральний розділ першої частини диптиху розпочинає скорботна тема гобоя (в *c-moll*) і її відлуння почергово у кларнета та бас-кларнета. Інтонаційно вона пов'язана з основною темою частини і може трактуватися як її віддалений варіант. Ця близькість більш яскраво виявляється пізніше, в ході наполегливого розвитку мотивів. Ріст напруги відбувається неухильно й цілеспрямовано до кінця розділу, завершуючись драматичною кульмінацією, важливою для всієї частини. До розвитку широко залучені мідні інструменти (винятковою є роль важкої міді) та ударні (литаври, коробочка). Ритмічна й динамічна активність, тематичне насичення всіх голосів фактури, наскрізний розвиток дозволяють прирівняти центральний розділ першої частини до розробки в сонатній формі.

Останній – репризний розділ і кода звучать як «музика прощення й прощання». Видозмінена початкова фраза основної теми, від якої з часом залишається тільки кінцевий мотив, переходить від одного інструменту до іншого, мов «шукаючи себе». Знову, як на початку частини, відновлюється прозора фактура, але світлих тонів уже немає: тему «пригасло» веде бас-кларнет, мінор (*d-moll*) огортає серпанком ледь чутні голоси, які

поволі й завмирають, і «чекають на продовження історії». І це продовження приходить у короткому емоційному прикінцевому русі, який стає містком до другої частини оповіді.

У другій частині диптиху події розгортаються навколо цитати – пісні Тезе «У Твої руки, Отче, свого передаю духа». Музика передає світ, цілком відмінний від того, який покинув герой твору. Вже у вступі до частини змальована «атмосфера позачасся»: застиглий квінтовий акорд у *divisi* скрипок, тихі репетиції арфи, дзенькіт трикутника і поодинокі звуки високого дерева немов передають стан невагомості душі та водночас її замилювання небесною красою. Цей настрій посилюється з появою пісні Тезе. Її безпосередня, проста мелодія звучить одухотворено й молитовно у дерев'яних духових (основний виклад – у кларнета), у той час, як струнні складають, здебільшого, фоновий каркас. Спокій і тиша цього розділу зненацька порушуються, коли після кількох імітацій теми з'являються енергійні гамовидні фрази і рухливі синкоповані секунди. До дії залучається мідь. Та після викиду енергії в кульмінаційному апогеї знову повертається пісня Тезе, а з нею – просвітлення й умиротворення (головна роль, як і в експозиційному розділі, також належить високому дереву).

Загальний світлий колорит другої частини диптиху у великій мірі залежить від мажорності наспіву Тезе. Композиторка, витримуючи цей ладовий нахил, урізноманітнила тональну організацію: в першому викладі тема та її розвиток звучать у F-dur, а в репризному – в As-dur (нова тональність з'явилася в кульмінації частини). Підняття тональності на терцію вгору можна пояснити з погляду програми (хоч це й буквально і суб'єктивно тлумачення такого композиторського ходу): перший розділ (F-dur) – душа в небесній оселі, але ще не розуміє, де знаходиться; кульмінація – мить прозріння і усвідомлення, що вона в потойбіччі (висхідний тональний перехід теми – до As-dur – на нових, сильних емоціях); в репрізі залишається тональність кульмінації (As-dur), яка тепер уособлює новий стан душі – тиху радість і щастя. Таким чином, хоч частина виходить тонально розімкнена, цей прийом є цілком логічним. Зрештою, щось подібне має місце і в першій частині диптиху (C-dur – d-moll), який отримує не тільки два основні тональні центри, але й ладову видозміну, що також пов'язане з концепцією твору.

Перше виконання «СЛІДІВ» відбулось на фестивалі «Київські музичні прем'єри» в 2020 році Національним заслуженим академічним оркестром України (диригент – Юрій Літун).

IV. ДІАЛОГ З ФОРТЕПІАНО І НЕ ТІЛЬКИ

Фортепіанну творчість Марічки Чабан складають три цикли прелюдій, що з'явилися в період з 2010 до 2021 року: «Карпатський триптих», «Асоціації», «Поки Земля оберталась навколо Сонця». Вони увійшли до збірки «Фортепіанні прелюдії для дітей та юнацтва», яка вийшла у світ у 2021 році і того ж року була презентована на фестивалі «Київ Музик Фест» (у проєкті «Композиторська молодь України – дітям») та в Івано-Франківську. У художньому оформленні збірки використані акварелі київської художниці Ксенії Кулеш, які передають враження мисткині від музики п'єс. Також особливістю збірки є QR код, перейшовши за яким, можна послухати виконання всіх творів на каналі YouTube.

З «Карпатським триптихом» Марічка поступала до Національної музичної академії. І хоча це її ранній твір і взагалі перший у фортепіанному жанрі, в ньому є суттєві стилістичні ознаки композиторки: опора на фольклор (непряма), стислість форм, ритмічні нестандартні (так звані «перебої») завдяки синкопам, частково – асиметричним тактам тощо), варіювання як основний принцип розвитку, тяжіння до різнопланової фактури та гармонічної колористики.

Щодо образного змісту, то в триптиху оспівано велич і красу Карпатських гір, духовне єднання з ними. В них оживає (за поясненням композиторки) «прадавний дух глибин Карпат, подолання вершин і споглядання величі природи».

Три прелюдії циклу виконуються *attacca*; написані вони в одній тональності – *g-moll*, у кожній присутня проста форма (дво- чи тричастинна); між п'єсами витриманий принцип контрасту. У триптиху виразно проступають риси циклічності: перша прелюдія сприймається як ліричний зачин твору, друга – як повільна, центральна частина-роздум, третя – як підсумок циклу, життєрадісний фінал. Музична мова пов'язана з «гуцульським» ладом, перемінним міноро-мажором та іншими ладовими утвореннями, що складаються у своєрідний симбіоз.

Образно-тематичний зміст кожної п'єси відштовхується від інтонаційних утворень, наділених певною семантикою: у першій прелюдії – це переплавлення лірико-пісенних зворотів (що подекуди доповнені танцювально-акцентованими) і вільної рецитатії; у другій – переосмислення імпровізаційно-речитативної манери дум; у третій – «гра» арканових та коломийкових мотивів у поєднанні з інструктивним матеріалом.

Три прелюдії входять до циклу «Поки Земля оберталась навколо Сонця». Це замальовки пейзажного характеру, з яких дві присвячені порам року: «Ранньою весною», «Море» і «Прелюдія осені». У створення образів мисткиня закладає як описовість і звукообразальність, так і психологізм, емоції й почуття, замилювання природою; при цьому й сама природа суголосна з переживаннями, відгукується на них.

Показовими у цьому відношенні є перша і третя п'єси циклу. Так, прелюдія «Ранньою весною» вирішена в ракурсі музичної історії: в першій половині мініатюри панує дзвінкий, радісний настрій весняного оновлення; композиторка послуговується ніжними барвами, серед яких – фігураційні переливи у високому регістрі, трелі, які немов передають бриніння свіжого весняного повітря та щебет птахів; картину доповнюють безтурботні лідійські мотиви, що нагадують веснянки. У другому розділі п'єси характер музики змінюється на драматичний; масивний октавний рух басів із ходами на зменшені і збільшені інтервали (в паралельному до основної тональності *g-moll*) та тривожні тріолі створюють враження появи образу завірюхи, яка все замітає снігом. Після такого вторгнення ворожої весні стихії початковий піднесений настрій не повертається, натомість знову звучить «тема завірюхи», але пригасло й сумно, передаючи не лише новий стан природи, але й зимовий настрій у душі.

«Прелюдія осені» не тільки змальовує пору року, але й викликає асоціації із психологічним станом людини, яка підійшла до «осені» свого віку. Однак у музиці відсутні скорбота чи меланхолія, зазвичай притаманні творам такого програмного змісту. Навпаки – образ ніжний і світлий. Наспівна, задумлива «віолончельна» мелодія з виразними промовистими інтонаціями супроводжується витонченим *ostinato* в дусі передзвону. Можна вбачати в його крихких співзвуччях шерех спадаючого листа чи неголосний дзенькіт крапель дощу, можна вважати просто вдало віднайденим фактурно-гармонічним і регістровим засобом для втілення музичного образу, але його значимість у створенні настрою п'єси є беззаперечною.

Усім прелюдіям циклу властиве поєднання довершеності й ескізності. В них є стійкі формотворчі прийоми й вільна імпровізаційність, тональні опори і «мандруючі» (перемінні) функції, виважений метричний пульс і ритмічна свобода, музична мова своєю переливчастою барвністю наближається, здебільшого, до творів імпресіоністів (що найяскравіше виявляється у п'єсі «Море»). Жанр прелюдії відроджується тут у своєму

початковому значенні, та водночас є повністю автономним.

До циклу «Асоціації» входить шість різнохарактерних п'єс. Для кожної із них авторка відбирає ті засоби, які максимально розкривають образ. У другій прелюдії – це важкі остинатні паралелізми в басах, у четвертій – скерцозні мотиви з синкопами, в третій – ажурні фігурації й звуки-«краплини»; мотиви, пов'язані з дитячими лічилочками і веснянками, домінують у першій п'єсі, тривожне вирування фігурацій, з яких виринають поодинокі мотиви, визначають своєрідність п'ятої, а прозористі розлогі мотиви – основа останньої прелюдії.

Про те, як виникла ідея фортепіанної збірки, а також про свою творчість, виконавство Марічка Чабан поділилася в інтерв'ю:

– Ідея збірки «Фортепіанні прелюдії для дітей та юнацтва» виникла з створенням перших «Асоціацій». І особливо було важливо підтримати ідею про те, що я не диктую програмність музиці. Що хай кожен почує тут щось своє.

– Чи ділилися діти з тобою своїми асоціаціями при виконанні прелюдій і яких? Як далеко вони відходять від твоїх власних, чи навпаки – як близько до них?

– Діти ділились, ділились дорослі музиканти. В основному, асоціації не співпадають. І це дуже добре. Для мене це дуже показово відносно ситуацій в житті. Кожен сприймає музику, ситуацію на основі власного досвіду. І це прекрасно. Приклад: в прелюдії № 1 циклу «Асоціації» учениця уявляла котика, який поринає у сни. А в снах він літає на хмаринках. Чудова асоціація, мені подобається!

– Чому схилиєшся до програмної мініатюри, зокрема, програмної прелюдії?

– Програмна мініатюра в моєму випадку – це причинно-наслідкова історія. Наприклад, «Море». Прелюдія написана в перші роки навчання в консерваторії. Пам'ятаю, що написала його за один день, і в процесі створення назва твору прийшла сама. Я не ставила собі питання, чи давати назву твору. А через певний час, коли писала наступну прелюдію з циклу, «Ранньою весною», я вловила зв'язок між ними і подумала, що варто їх об'єднати в цикл, пов'язаний з порами року. А якщо це цикл, то всі наступні твори зобов'язуються бути програмними. Думаю, програмність притаманна мені в ранній творчості, як неусвідомлений момент. Як, до речі, і мислення мініатюрою.

– Якою була роль у твоєму піаністичному рості педагогів із фортепіано в роки навчання в музичній школі, училищі, музичній академії?

– Роль у піаністичному рості викладачів з фортепіано надважлива, це моя основа. Ярина Василівна Курило відкрила мені світ академічної музики у 4 роки. Вона, як і моя мама, завжди була поруч та поза уроками супроводжувала мене на перші фортепіанні та вокальні конкурси. Ярина Василівна дала мені добру базу, добру читку з листа.

Рома Василівна Затварська (її сестра), продовжувала займатись зі мною, коли Ярина Василівна летіла в США. І готувала мене на вступ до музичного коледжу.

В Коледжі я вчилась в Гончарь Тетяни Миколаївни. Вона ніколи не підвищувала на мене голосу. Тетяна Миколаївна навчила мене педагогічних принципів та етики, які використовую у своєму педагогічному житті уже несвідомо.

Крім фаху, в коледжі були концклас і камерний ансамбль. Дякую Свистун Лідії Діонизівні та Волошинській Надії Іванівні. Практика концкласу та ансамблевої гри допомагають мені виконувати свою камерну музику на концертах.

В консерваторії я навчалась в Лисенко Ольги Всеволодівни; це мама праправнука Миколи Віталійовича Лисенка. Час з Ольгою Всеволодівною був для мене подарунком. Бо це ніби торкнути чогось високого! Інколи уроки проводились вдома у Лисенків, за їхнім родинним

роялем, серед портретів видатних людей. Було дуже емоційно! Також Ольга Всеволодівна влаштувала концерт своїх учнів в музеї Лисенка. Враження незабутні!

– *Як володіння фортепіано і власні виступи впливають на твою фортепіанну творчість?*

– Володіння інструментом безпосередньо впливає на фортепіанну творчість, дозволяє впевнено втілювати той чи інший технічний прийом і знати, що це буде «іграбельно». Чим більше навиків здобуто за часи навчання, тим більше варіантів їх реалізувати в музиці. Але фортепіанна музика народжується не тільки з кількості переграних творів, а ще й з кількості прослуханих творів, проаналізованих творів, що рівноцінно важливо. А виступи впливають наступним чином: я часто уявляю, як буду виконувати цю музику на сцені, що збільшує почуття відповідальності, моментами заставляє переписати шматок твору.

З 2012 року Марічка Чабан викладає фортепіано, основи композиції та сольфеджіо. На питання про працю з дітьми, свій педагогічний досвід вона відповіла:

– *Як працюєш з дітьми над творами? Як підбираєш їм репертуар? Як обговорюєш із дитиною образ і завдання, щоб вона могла потім добре виконати твір?*

– В мене є різні учні: учні, з якими ми займаємося в музичній школі, та учні різного віку, які займаються для власного розвитку та задоволення. З дітьми музичної школи підбираю репертуар в рамках програмних вимог. З іншими учнями граємо твори, запропоновані самим учнями. Це може бути музика з фільму, чи фортепіанна версія відомої пісні, чи навіть улюблені твори з академічної музики. В музичній школі підбираю кілька творів для вибору, щоб учень вчив те, що йому сподобалось найбільше. Дуже смішний факт, що часто учні дивляться не на красу музики, а на технічну складність твору. Чим більше шістнадцятих нот, тим страшніше [успіхається].

Обговорення образу відбувається в процесі вивчення твору. Якщо це поліфонія, наприклад, менует, то я розказую історію цього танцю, про те, як виглядали люди, які танцювали менуети, і чому ми граємо його в помірному темпі. Деякі інтонації можуть характеризувати дівчат в цьому творі, деякі чоловіків. Учні визначають ці ролі самостійно.

Основна специфіка вивчення твору, яку я перейняла від Тетяни Миколаївни Гончарь, це рух від простого до складного. Ми вчимо по 2-4 такти з точними штрихами, аплікатурою і відпрацьовуємо їх.

Ще одна важлива річ, про яку ми завжди говоримо, це мислення в процесі виконання твору. Це думання півтакту наперед. Часто я порівнюю це мислення з їздою машини по дорозі. Коли ми їдемо одним і тим же шляхом, ми запам'ятовуємо кожен світлофор, кожному яму, кожне перехрестя та поворот. Під час виконання твору в кожному важливому місці є своя ремарка, яку ми проговорюємо вголос і таким чином відпрацьовуємо мислення з цими ремарками.

– *Як заохочуєш дітей до праці?*

– Не всім учням потрібне заохочення. Є дуже мотивовані учні, і ця мотивація не згасає, а підкріплюється найменшими успіхами. Між іншим, після кожного вдало вивченого моменту я радію вголос, аплодую і хвалю учня. І ніколи не дратуюсь, коли в учня щось не виходить. Бо для мене це чисто технічний процес. Якщо щось не працює, значить, порушений порядок дій. Ми шукаємо причину збою і запускаємо процес знову.

– *Чи граєш сама твори, які даєш дітям, перед дітьми? Чи орієнтуєтесь ви в роботі на іншу інтерпретацію (якщо є таке виконання)? Чи шукаєте своє, але в рамках композиторського стилю?*

– Так, часто граю твори перед учнями, що, до речі, також працює, як заохочення, як

спосіб ознайомлення з різними відтінками настрою інструменту.

Щодо інтерпретації, для мене залізно важливо виконувати твір в стилі композитора. Більше того, вважаю, завдання виконавця – вміти заграти твір у стилі композитора. В цьому й полягає складність.

– Як працюєш з юними композиторами?

– З юними композиторами працювати дуже цікаво. Через маленькі шматочки музики, які мені приносять на урок учні, відкривається цілий всесвіт дитини. В ньому зчитується багато інформації: яку музику дитина любить слухати, яку музику виконує на уроках по спеціальності, який композитор улюблений, що насправді важливо сказати світу музикою, та багато іншого. Мої учні по композиції приносять на уроки шматочки тем, в яких чути стиль їх улюбленого композитора, або ж композитора, якого вони нещодавно вивчили на академконцерт. Це дуже мило і природньо. Кожен мусить пройти через цей етап.

Як працюю? Ну, по-перше, ми нікуди не спішимо. Тому що все має визріти. Ми визначаємо форму, яка би пасувала для даного задуму твору. Ми обговорюємо, якими засобами виразності можна збагатити музику. Інколи ми слухаємо твори інших композиторів і аналізуємо. І ставимо конкретне завдання для роботи. По-друге, я пояснюю учням, що робота композитора це також відвідування виставок, концертів, прогулянка природою. Все це нас наповнює і згодом інтегрується в нашу музику.

– Що найбільше цінуєш у своїх учнях – піаністах і композиторах?

– Найбільше ціную в учнях їхню довіру, їхню відкритість.

– Чому сама можеш у них навчитися?

– Я щоденно вчусь у своїх учнів. Щоразу шукаю нові підходи, які з кимось працювали, а з кимось уже ні. І загалом, завдяки учням, відчуваю, що тримаю руку на пульсі часу.

Halyna Maksymiuk. Marichka Chaban: creative horizons (life and oeuvre essays)

The article analyzes the creative pursuits of Marichka Chaban, a Ukrainian artist, a talented composer, a member of the National Union of Composers of Ukraine (as of 2019). The composer's works are performed at various festivals and in many art projects. Her music is performed by Ukrainian choirs and symphonic ensembles. Marichka Chaban composes spiritual songs and creates choral opuses which develop Ukrainian traditions and are among the best spiritual compositions of contemporary artists. The article analyzes one of Marichka's first Kyiv pieces – a diptych for solo flute – a valuable reinterpretation of the traditions of ancient Ukrainian dumka-shumka. The author pays particular attention to the Regional Competition of Young Composers (2003), which was fateful for Marichka's work, for which she had to compose a song for the lyrics by Taras Shevchenko. The author has studied in detail Marichka's significant creative contribution: it is instrumental music, symphonic and piano oeuvre. The music pieces of Marichka Chaban are based on Ukrainian folklore archetypes and traditions of church singing in a broad sense: from strict psalmody, ancient canto to the melos of modern religious songs.

Key words: *Marichka Chaban, instrumental music, Ukrainian music, art, symphonic music, piano music, creativity.*



МУЗИЧНИЙ ЕПІСТОЛЯРІЙ

DOI 10.32782/2224-0926-2022-1-43-9

Яким Горак
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри теорії музики,
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

ОЛЬГА ЦІПАНОВСЬКА І СТАНІСЛАВ ЛЮДКЕВИЧ: ДО ХАРАКТЕРИСТИКИ КОНТАКТІВ

У статті проаналізовано життя та творчість однієї з перших професійних українських піаністок в Галичині – Ольги Кипріянівної (Купер'янівної) Ціпановської, а також відносини перемишльської діячки з Станіславом Людкевичем через її 62 листи до українського композитора та інші офіційні документи, програми концертів, фотографії. Автором досліджено листування Ольги Ціпановської до Станіслава Людкевича періоду 1911–1933 рр. Розглядається перше документальне свідчення їх контактів, яке відноситься вже до років навчання С. Людкевича у Львівському університеті, безліч музично-громадських подій, які знайшли відгук у листах Ольги Ціпановської до українського музикознавця. Листування загалом має суто діловий характер: у ньому відсутні деталі особистого, приватного життя обох діячів, хоч діловитість спілкування цілком не заступає теплоти, щирості, поваги листів до адресата і його авторитету для авторки листів. Отже, у статті автором доведено, що майже 40-літні контакти між Станіславом Людкевичем та Ольгою Ціпановською характеризувалися теплотою, щирістю. Дослідження їх взаємин виявило такі основні напрямки їх контактів: в музично-громадській та в музично-педагогічній галузі.

Ключові слова: листування, українські композитори, українські митці, Ольга Ціпановська, Станіслав Людкевич.

Ольга Кипріянівна (Купер'янівна) Ціпановська (1861–1941)¹ увійшла в історію українського суспільного життя Галичини кінця XIX – першої третини XX століття різними гранями своєї діяльності. Вона – одна з перших професійних українських піаністок в Галичині (поруч з Ольгою Окуневською), хоровий диригент, очільниця Вищого музичного інституту у Перемишлі; як педагог – викладала у Перемишльській гімназії та Інститут для дівчат у тому ж місті; як громадська діячка – сподвижниця жіночого руху у

¹ Низка авторитетних джерел вказують роком народження О. Ціпановської 1866 р. (дивись: Штундер З. *Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т.1: 187–1939.*, Львів: ПП «Бінар-2000», 2005, С. 164; Медведик П. Діячі української музичної культури (матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. Том ССХХVI: Праці Музикознавчої комісії.* Львів: НТШ, 1993, с. 453–454; Михальчишин Я. *З музикою крізь життя / Упоряд. Л. Мелех-Яросевич.* Львів: Каменяр, 1992. С. 134–147; Кашкадамова Н. *Фортеп'янно-виконавське мистецтво України: Історичні нариси.* Львів: Кінпатрі ЛТД, 2017. С. 37; Лабанців-Попко З. *Сто піаністів Галичини.* Львів, НТШ, 2008. С. 34–35). При тому місцем народження З. Лабанців-Попко помилково вказує Козову Івано-Франківської області (хоч це селище належить до Тернопільської області), а П. Медведик – Козину тієї ж області (таке село справді є в Івано-Франківській області).

Галичині, активна діячка «Союзу українок», засновниця жіночих товариств, учасниця самаритянської служби для українських ранених та полонених вояків. Однак, незважаючи на те, її діяльність досі не удостоїлася монографічного дослідження і відома нині широкому загалові в основному з довідникових та енциклопедичних видань.

У фондах львівського музею Станіслава Людкевича є низка експонатів – різних документів багатолітньої приязні і творчого спілкування композитора з О. Ціпановською: офіційні документи, програми концертів, фотографії, а найголовніше – її 62 листи до С. Людкевича і пов'язані з ними по одному листові до директора Вищого музичного інституту у Львові Василя Барвінського та до голови Музичного товариства ім. М. Лисенка Йосипа Дрималика. Назагал, листування О. Ціпановської до С. Людкевича не охоплює всього часу їх взаємин. Листи стосуються періоду 1911–1933 рр., але за роками представлені нерівномірно щодо інтенсивності і з перервами: відсутні листи з 1912–1918, 1920–1922 та 1924 рр. Найбільша кількість листів припадає на десятиліття 1923–1933 рр. – час проживання О. Ціпановської в Перемишлі, її керівництво тут Вищим музичним інститутом, до її переїзду на постійне місце проживання до Львова. У цей час перемишльська діячка найбільш інтенсивно контактувала з С. Людкевичем як з інспектором музичних шкіл Музичного товариства ім. М. Лисенка. Листування загалом має суто діловий характер: у ньому відсутні деталі особистого, приватного життя обох діячів, хоч діловитість спілкування цілком не заступає теплоти, щирості, поваги листів до адресата і його авторитету для авторки листів. Листи здебільшого писані на поштових картках, невеликого обсягу, але дуже емкі і багаті фактно.

Точно дата та обставини їх знайомства невідомі. Проте, ймовірно, що знайомству передував певний слухацький досвід С. Людкевича з концертних виступів піаністки, здобутий ще в часі навчання композитора в Ярославі. Адже старша на 18 років О. Ціпановська вже на той час проводила музично-громадську і концертну діяльність на Перемишльщині і, зокрема, в Ярославі. 1891 р. О. Ціпановська була разом з Г. Цеглинським, М. Копком, Т. Кормошем однією із засновниць товариства «Перемишльський Боян» і діяльною його членкинею, виступаючи на концертах хору як концертмейстер і як солююча піаністка. Є. Цегельський пізніше дасть таку характеристику її співпраці з «Бояном»: «Особливо багато праці присвятила «Боянові» бл[аженної] п[ам'яті] Ольга Ціпановська. Ця жінка з невичерпною енергією була членом «Бояна» від його заснування. [...] В «Бояні» вона була мотором усього Т[овариств]ва, а музичному Інституті першим його директором»².

З виступів О. Ціпановської з «Перемишльським Бояном» у Ярославі З. Штундер вказує 2 концерти, на яких С. Людкевич був присутній, – 2 жовтня 1894 р. та 10 травня 1896 р.³ Перший з них відбувся на дохід бурси св. Онуфрія в Ярославі. Організатором концерту був родич піаністки о. Кипріян Хотинецький, а сама О. Ціпановська брала в ньому участь як концертмейстер співачки – своєї сестри Олени, та як піаністка – солістка, виконуючи з оркестром фортепіанний концерт g-moll Ф. Мендельсона. Рецензент події у газеті «Діло» пише про її виступ: «Панна Ольга Ціпановська, перемыська Боянистка, видограла на фортепянь въ супроводѣ орхестры Мендельсона концертъ g-moll такъ концертново, що лучше й годѣ. Недаромъ Перемыській Боянь розвиває ся такъ славно, коли посередь него знаходять ся таки перворядни сили якъ панна Ціпановська. Такихъ пяністок не багато й не часто можна ихъ почути. Хто чувъ видограный сей концертъ

² Цегельський Є. Музичне життя Перемишля. *Перемишль західний бастион України: Збірник матеріалів до історії Перемишля і Перемиської землі зладжений редколегією під проводом Проф. Б. Загайкевича*. Нью-Йорк – Філадельфія: Перемиський Видавничий Комітет, 1961. С. 323.

³ Штундер З. *Станіслав Людкевич. Життя і творчість*. Т. 1. С. 66.

Мендельсона, може сказати, що чувъ разъ въ житю правдиву музику»⁴. Другий концерт відбувся 10 травня 1896р і виручені з нього кошти теж йшли на бурсу св. Онуфрія у Ярославі. Поміщена у пресі програма⁵ вказує, що у концерті брали участь сестри Ціпановські: Олена виступала як декламатор, а Ольга – як піаніст з виконанням у супроводі оркестру «Угорської фантазії» Ф. Ліста. Вказані два концерти дали можливість С. Людкевичу здобути сильне слухацьке враження від гри О. Ціпановської.

Перше документальне свідчення їх контактів відноситься вже до років навчання С. Людкевича у Львівському університеті. Він разом з товаришами організував Шевченківський концерт в Ярославі, який відбувся 28 березня 1898 р. Повідомлення у пресі про цю подію фіксує участь у ньому О. Ціпановської як піаністки, однак не вказує який саме твір вона виконувала. «Въ критику поодинокихъ точокъ программы не хочу вдаватись, бо найлучше скритиковала публика, що прислухуючись, громкими оплесками нагороджувала всѣхъ, хто виступавъ на сценѣ, а найбільшу часть з тихъ лавровъ одержали Вп.пп. О. Цѣпановска за гру на фортепяны и п. З. Скобельска за деклямацію»⁶.

Після закінчення університету композитор впродовж 1903–1904 р. перебував на військовій службі, а тому не мав змоги почути виступу О. Ціпановської на Шевченківському концерті у Львівській філармонії 15 березня 1904 р., де піаністка виконала в супроводі оркестру «Фантазію на національні угорські теми» Ф. Ліста для фортепіано з оркестром⁷. Повернувши 1 жовтня 1904 р. з війська до Ярослава, С. Людкевич поновлює педагогічну працю у Перемишльській гімназії. Упродовж 1904–1907 рр. він також працює в Перемишльському Інституті для дівчат.

Того часу життя О. Ціпановської сповнене подій: в 1906 р. її заходами засновано в Перемишлі господарське кооперативне товариство «Жіночий труд», метою якого було гуртування жінок до виробничої, торговельної та фінансової діяльності. О. Ціпановська стала директором товариства. Того ж року їй вдалося відвідати Київ, де вона познайомилася з плеядою українських діячів: «Тут пізнала Старицьку-Черняхівську, була в домі-хуторі Лисенка, де грала свої пісні, до яких Лисенко ставився з усмішкою на лиці, бо добачував в її співі-музиці колядковість. Була в Чикаленка, Стеценка, пізнішого міністра освіти [Йдеться про композитора Кирила Стеценка, який працював з 1917 р. у Міністерстві освіти, але не очолював його. – Я. Г.], в Олени Пчілки та інших визначних людей. Окруження зробило на Неї дивне вражіння та Ольга Ціпановська так полюбила й людей і придніпрянську Україну, що Їй жаль було вертатися додому»⁸ У Києві О. Ціпановська грала М. Лисенкові його Першу рапсодію «Золоті ключі» і композитор, який переймався непопулярністю твору серед виконавців, був дуже втішений і схвалив виконання. Про це О. Ціпановська згодом опублікує зворушливий спогад⁹.

Саме в Дівочому інституті О. Ціпановська на той час, поруч з Ольгою Окуневською, були відомими педагогами фортепіанної гри. Після від'їзду до Відня для здобуття докторату, С. Людкевич при нагоді відвідин Ярослава бував і в Перемишлі, де мав

⁴ Дописи. Зь Ярослава (Концертъ «Перемыского Бояна» въ Ярослав. *Діло*. 1894 / 215, 26 вересня (8 жовтня). С. 2. Підписано: А.

⁵ Новинки. Вечеръ в Ярославі. *Діло*. 1896 / 89, 22 квітня (4 травня). С. 3.

⁶ Зь Ярослава пишуть намъ. *Діло*. 1898 / 70, 28 березня (9 квітня), с. 3. Підписано: Оденъ изъ салъ.

⁷ Шевченкове съвято у Львові. *Діло*, 1904 / 50, 16 березня, с. 1–2. Підписано: -§§-

⁸ З українського життя. Вшанування пам'яті бл. п. Ольги Ціпановської // *Краківські вісти (щоденник)*., 1942 / 54, 15 березня., с. 6. – Підпис: П.я-к

⁹ Ціпановська О. Про І-шу рапсодію Лисенка. Спогад із побуту у Києві і зустрічі з Лисенком. *Діло*. 1937 / 261, 26 листопада, с. 7–8.

нагоду почути піаністичні виступи О. Ціпановської. Така нагода трапилася на Великдень 1907 р.: 7 квітня 1907 р. композитор був на концерті піаністки у Дівочому інституті. Про цей концертний виступ С. Людкевич за підписом «С. Л.» опублікував невелике повідомлення в газеті «Діло», яке з невідомих причин не увійшло до опублікованого сучасного корпусу праць і рецензій композитора, але в контексті дослідження взаємин композитора і піаністки воно має ту вагому цінність, що це – перший відгук С. Людкевича про О. Ціпановську. Ось повний текст повідомлення: «З Перемишля пишуть нам: Дня 7-ого с[его] м[ісяця] в неділю виступила на сімфонічному концерті сполучених орхестр військових в Перемишлі звідна з давніших виступів п'яністка панна О. Ціпановська, учителька в «Інституті для дівчат» – відогравши в супроводі оркестри чудовий Бетховенівський концерт с-moll. Молодій п'яністці, що своїм виступом здобула собі приступом аудиторію і виказала великий поступ в кождім напрямі, можемо сего послідного виступу лиш поградулювати»¹⁰.

На час перемишльського періоду життя і праці композитора припадає ще дві його зустрічі з піаністкою 1909 року. Перша з них відбулася у Львові на Шевченківському концерті до 68-их рокових смерті Кобзаря, який відбувся 2 березня 1909 р. у філармонії. У домашньому архіві композитора зберіглася програмка цього концерту¹¹. За документом, у присутності композитора у виконанні «Львівського Бояна» звучала перша частина «Кавказу», а гість концерту – співак Модест Менцинський виконав солоспів «Черемоше, брате мій». На концерті виступила також О. Ціпановська. Вечір поклав початок багатолітній особистій та творчій приязні і С. Людкевича, і О. Ціпановської з М. Менцинським.

Друга із зустрічей композитора і перемишльської діячки відбулася на концерті Модеста Менцинського у Перемишлі 17 червня 1909 р., в якому О. Ціпановська виступила концертмейстером співака. Серед домашнього архіву С. Людкевича зберіглася програмка цього концерту видатного співака¹². На концерті було повторене виконання людкевичевого солоспіву «Черемоше, брате мій». За словами рецензії В. Садовського про виконання людкевичевого твору, «в мистецьким виконанню Менцинського так пірвала та пісня слухачів, що артист був приневолений її повторити. Нам каже ся, що композитор може бути вдячний такому незрівнянному виконавцеві своєї прегарної композиції, а співак композиторові за перлину, яку набув до свого репертуару українських пісень». Окремий уступ присвятив рецензент грі концертмейстера: «Супровід фортепяновий знаходився в певних руках незрівнянної акомпаніаторки п[ані] Ольги Ціпановської. Її змислови підносити в грі маркантні місця супроводу, її артистичному виконанню лисенківських рапсодичних перегривок завдячує публіка львину часть душевного вдоволення, яке винесла з концерту. Здає ся, що Менцинському не часто приходить ся співати в такім супроводі чому дав свій вислів, дякуючи по скінченню концерту на естраді п[ані] О.Ціпановській за супровід»¹³.

Коли 1912 р. М. Менцинський виступатиме з концертом у Перемишлі, концертмейстером співака також буде О. Ціпановська. У програмі концерту знову співак виконає «Черемоше, брате мій». Супроводжувала О. Ціпановська як концертмейстер і виступ співака в Перемишлі 1921 р, про що свідчать спогади про М. Менцинського¹⁴. Ще згодом, 1929 р.

¹⁰ Новинки. З Перемишля пишуть нам. *Діло*, 1907 / 78, 18 квітня., с. = 3. Підпис: С.Л.

¹¹ Львівський меморіальний музей Станіслава Людкевича (далі –ЛММСЛ) – Інв. № 2579.

¹² ЛММСЛ. – Інв. № 2464.

¹³ [Садовський В.] Концерт Менцинського в Перемишлі. *Перемиський вістник*, 1909 / 13., 25 червня., с. 1–2. – Підписано: Домет.

¹⁴ Дивись: *Модест Менцинський. Спогади, матеріали, листування* / автор-упорядник М. Головащенко. Київ : Рада, 1995, с. 70, 71 162–163.

С. Людкевич підготував допис «Виступи Модеста Менцинського на сцені й естраді в Кельні», який побудований на провідних німецьких часописів про виступи співака, наданих О. Ціпановською. Про використані німецькі рецензії і матеріал С. Людкевича, опублікований у газеті «Діло»¹⁵, йдеться у листі піаністки до композитора від 28 липня 1929 р.

Після переїзду С. Людкевича до Львова і роботи посади директора Вищого музичного інституту, їх контакти продовжувалися. До 1911 р. належать перші збережені два листи, чи скоріше записки, піаністки композиторові. Пов'язані вони з проханнями до С. Людкевича приїхати прослухати виконання учениць дівочого Інституту, зокрема «Гайліки» – обробки народної пісні, присвяченої композитором хором названого інституту в Перемишлі.

Події Першої світової війни розкидали долі С. Людкевича і О. Ціпановської. Мобілізований з початком серпня 1914 р. до армії С. Людкевич брав участь у обороні Перемишльської фортеці від нападу російських військ. Після здачі фортеці 22 березня 1915 р. попав у російський полон, який відбував у Казахстані, у містечку Перовську і повернувся до Львова тільки наприкінці лютого 1918 р. За листопадових подій 1918 р. композитор перебрався до родини у Перемишль і там 13 листопада був арештований.

О. Ціпановська включилася у той час в український визвольний рух. Восени 1914 р. у Відні було засновано Український жіночий комітет помочі для поранених, керівництво яким вона перейняла після Олени Левицької. Комітет виконував самаритянську службу пораненим і хворим українським воякам в австрійській армії та українським січовим стрільцям. Майже до кінця 1918 р. О. Ціпановська брала участь в самаритянській секції Українського горожанського комітету в Перемишлі. 13 грудня 1918 р. її разом з іншими жінками (серед них сестри Ольга та Олена Кульчицькі) заарештувала польська влада й інтернувала в табір полонених у Баранові та в концентраційному таборі у польському містечку Домб'є. У Домб'є О. Ціпановська організувала та очолила українську школу для інтернованих. За дослідженням З. Штундер, С. Людкевичу вдалося unikнути інтернування завдяки двоюрідному братові, який був членом комісії у справах інтернованих¹⁶.

1919 р. О. Ціпановська повернулася до Перемишля. Свідченням цього є її лист до С. Людкевича від 1 листопада того року, судячи зі змісту, написаний уже в Перемишлі. У ньому піаністка повідомляє про підготовку до концерту, який має відбутися в Перемишлі 15 листопада, з виконанням людкевичевого першого фортепіанного тріо («Ноктюрну») і бажанням виконати й друге тріо, яке однак незавершене ще на той час. О. Ціпановська просить композитора заїхати до Перемишля і послухати виконання.

Піаністка і згодом ініціюватиме та братиме участь у виконанні творів С. Людкевича. Так, на святковому вечорі до 30-ліття творчої діяльності Ольги Кобилянської, що відбувся 17 травня 1922 р. у Перемишлі, «загальне заінтересовання викликало виконання оркестрального Valse melancolique Людкевича на фортеп'яні на 4 руки (пп. О. Ціпановська і І. Негребецька), яке було під кожним оглядом взірцеве»¹⁷.

З початком 20-х років відразу О. Ціпановська включилася в громадське життя: На першому конгресі «Союзу українок» 22-23 грудня 1921 р. її обрано до складу головної управи та референтом вишкільної молоді. Вона була також одним з організаторів Комітету «Брат братові» в Перемишлі, основним завданням якого було надавати допомогу дітям вояків армії УНР, які перебували в різних таборах інтернованих.

¹⁵ Наші мистці за кордоном. Виступи Модеста Менцинського на сцені й естраді в Кельні. *Діло*, 1929 / 213, 25 вересня, с. 4- 5. Підписано: Подав Ст. Людкевич.

¹⁶ Штундер, З. *Станіслав Людкевич. Життя і творчість*. Т. 1. С. 268.

¹⁷ Дописи з краю. Перемишль. Святочнй вечір в честь О. Кобилянської. *Громадський вістник (Львів)*, 1922 / 77, 27 травня, с. 4. Підписано: о.с.

1924 р. була утворена філія Музичного товариства ім. М. Лисенка у Перемишлі і відкрито музичний інститут при ній. Почавши з 1925 р., ще не займаючи жодної посади у створеній філії, О. Ціпановська контактує з Музичним товариством ім. М. Лисенка у Львові, регулярно, як свідчить «Книга протоколів» засідань Виділу, щороку беручи участь у Загальних зборах товариства як делегат з Перемишля. Саме у той час на засіданні Виділу товариства 13 квітня 1925 р. було створено при товаристві Центральну Шкільну Комісію, що складалася з очільників філій, під керівництвом інспектора, яким відразу було обрано С. Людкевича. Метою діяльності інспектора і комісії був контроль філіальних шкіл товариства, створених на той час в різних містечках Галичини. Очевидно, це мало сприяти контактам О. Ціпановської та С. Людкевича.

Весною 1925 р. виповнювалося 25 років композиторської діяльності С. Людкевича. Композитор відмовився від спеціального відзначення цієї дати, натомість з ініціативи українських установ своєрідним пошануванням творчого ювілею став концерт «Львівського Бояна» і симфонічного оркестру Музичного товариства ім. М. Лисенка у приміщенні Народного Дому у Львові, на якому вперше в цілості прозвучав «Кавказ» С. Людкевича. Коротким листом-запискою в цей день привітала композитора з творчим ювілеєм і О. Ціпановська разом з родиною своєї сестри Олени Левицької.

З 1927 р. О. Ціпановська стала директоркою Перемишльського інституту до 1933 р. Є. Цегельський пише: «Першим директором Муз[ичного] Інституту була Ольга Ціпановська, людина високої культури, надзвичайної енергії і непересічних організаційних здібностей. Як емеритована [Така, що вийшла на пенсію. – Я. Г.] учителька учительської семінарії, мала змогу цілком посвятитися Муз[ичному] Інституту, що й робила з великою жертвенністю. А праці було треба: треба було зорганізувати школу, зацікавити нею громадянство, нав'язати зносини з централею у Львові, ввійти в контакт із владою і в кінці вести Інститут. В Інституті вчила гри на фортепіані»¹⁸. Твердження Є. Цегельського про те, що О. Ціпановська була першим директором інституту у Перемишлі – помилкове: спочатку (1924–1927) очолював Інститут композитор Богдан Вахнянин.

Серед низки машинописних копій листування дирекції та інспекторату Вищого музичного інституту у Львові з Міністерством Віросповідань і Народної Освіти у Варшаві, які зберігаються нині серед домашнього архіву С. Людкевича, є лист дирекції Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові від 28 березня 1927 р. з проханням затвердити О. Ціпановську як директора інституту в Перемишлі. До документу долучено відпис свідоцтва від учителя О. Ціпановської – Людвіка Дітца (Ludwik Dietz)¹⁹, який підписаний як «лауреат Варшавської консерваторії, Директор Товариства Музичного

¹⁸ Цегельський Є Музичне життя Перемишля. С. 326.

¹⁹ Людвік Дітц (1850 Варшава – 1936 Новий Сонч) – композитор, музичний педагог, хоровий диригент, організатор музичного життя. Навчався у Варшаві у С. Моношка і в Празі, де здобув кваліфікації для викладання музики і співу в середніх школах та учительських семінаріях. Я. Михальчишин вважає, що по фортепіано Л. Дітц «вчився в учня видатного польського композитора і піаніста Ф. Шопена» (Михальчишин Я. *З музикою крізь життя*. Львів: Каменяр, 1992, с. 135), маючи на увазі Кароля Мікулі. Однак ця інформація сумнівна і не має підтвердження, оскільки К. Мікулі працював у львівській, а не Варшавській консерваторії. Оселившись в Перемишлі, Л. Дітц зайнявся всебічною музичною діяльністю, переважно педагогічною. Останні роки життя (з 1928 р.) провів у Бидгощі, де мав велику популярність. Музична творчість Л. Дітца складається переважно з сольних пісень, хорових, оркестрових, камерних і скрипкових творів та кантат. Йому належать обробки коло 100 релігійних та світських пісень на 4 голоси (Перемишль 1893) та посібники до навчання хорового співу. Згадуваний Я. Михальчишин, який знав О. Ціпановську особисто, писав, що «Л. Дітц подарував піаністці на знак захоплення її грою золотий перстень з діамантом (цей подарунок як найдорожча реліквія досі зберігається у сім'ї)» (Михальчишин Я. *З музикою крізь життя*. с. 135)

в Перемишлі і учитель співу ц[ісарсько] к[оролівської] Жіночої учительської семінарії в Перемишлі». Документ засвідчує, що О. Ціпановська пройшла «науку гри на фортепіано, співу сольного і хорового і гармонії (генералбасу). В часі науки виявила великі таланти, закінчила всі ті відділи навчання зі значним поступом і може з правдивою користю для учнів тих предметів уділяти». Цитований документ цікавий не лише визнанням високої професійності і кваліфікованості очільниці філії, дає інформації про вчителя піаністки, але й тим, що документує цікаві деталі вступу її на цю посаду: протягом року 1926/27 офіційне керівництво (представництво) інституту вела Володимира Божейко, якій доручили співпрацю з О. Ціпановською.

Посада О. Ціпановської як директорки Інституту в Перемишлі сприяла активізації, інтенсифікації її контактів з С. Людкевичем: адже будучи інспектором шкіл Музичного товариства ім. М. Лисенка, композитор постійно – чи задля проведення що півроку іспитів та пописів, чи нарад директорів інститутів, чи в поточних справах – навідувався до Перемишля і мав постійний контакт з О. Ціпановською. Частковим проявом цього можуть бути збережені у домашньому архіві інспектора фотографії з 30-х р. ХХ ст. С. Людкевича та О. Ціпановської серед учасників з'їзду директорів інститутів²⁰, а також серед педагогів та учнів Перемишльської філії (1931 р.)²¹. Про це свідчать і спогади учня Перемишльської філії Ярослава Михальчишина, який згадує присутність О. Ціпановської і С. Людкевича на інститутському екзамені в 1924 році²². Віддзеркалює це і листування піаністки з С. Людкевичем, яке стосується різних ділянок керівництва перемишльським інститутом: організація іспитів, учнівських пописів, кадрові питання, організації навчального процесу (викладання музично-теоретичних дисциплін, відбору і участі учнів у спільних філіальних пописах) тощо. Великий авторитет С. Людкевича і трепетне щире ставлення до нього перемишлян найкраще висловлює лист О. Ціпановської від 14 березня 1930 р., написаного в подяку за присутність С. Людкевича на репетиції до концерту: «Дуже гарненько Вас перепрошую, що Вас «на силу» до Перемишля на вчорашню пробу стягнула, але причина цьому: Ваш великий авторитет для мене і для нас усіх. Ви мабуть бачили, як по Вашому приїзді співаки ставали на палці один понад другого і заглядали, чи це справді Ви приїхали – зараз якби струя електрична перейшла через хор – всі стали співати з більшою увагою і зацікавленням – чекали на Ваші примітки, які Ви радите обережно і дуже ніжно, але ми всі їх розуміємо. А як тишився соліст, що Ви ему сказали добре слово. Тому щиро прошу – не гнівайтесь за те на мене! Гарно булоб, якби Вам з нами було так добре, як нам з Вами».

У листі до О. Дрималика від 26 січня 1928 р., директорка Перемишльського інституту висловлювала намір прибути на «зїзд музиків у Львові». Йшлося про нараду 2 лютого 1928 р. представників окремих хорів та співочих товариств хорів щодо упорядкування хорового руху в Галичині. На цьому зібранні, на якому серед інших були присутні і О. Дрималик і С. Людкевич²³, було вирішено створити окрему організацію українських хорів у Галичині і для цього вибрано комісію, яка мала згадити статут

²⁰ ЛММСЛ. – Інв. №№ 2134 і 3780

²¹ ЛММСЛ. – Інв. № 2257.

²² Михальчишин Я. *З музикою крізь життя*. С. 202. До слова, в окремо написаному і опублікованому спогаді Я. Михальчишина про С. Людкевича (Михальчишин Я. *Народний композитор. Станіслав Людкевич у спогадах сучасників* / Упоряд. З. Штундер. Львів-Жовква, 2010, с. 93 – 97), згадуючи цю ж подію, автор пропускає деталь про присутність О. Ціпановської, хоч згадує її як директорку інституту.

²³ Ярославенко Я. *Справа організації наших хорів (зїзд представників хорових установ)*. *Діло*. 1928 / 49, 3 березня. С. 5.

майбутньої організації. Організація називатиметься «Союз Українських Хорів» і з часом вона стане секцією Музичного товариства ім. М. Лисенка. Як людині тісно пов'язаній з «Перемишльським Бояном», ідея такої спілки була близька О. Ціпановській, однак дальших відомостей про її контакти, співпрацю з цією спілкою невідомі. С. Людкевич, хоч і брав участь у заснуванні організації, запрошувався на різні обговорення з нею пов'язані, однак доволі стримано і критично ставився до неї. Сама ж організація не розвинула діяльності і занепала.

Серед музично-громадських подій, які не знайшли відгуку у листах О. Ціпановської до композитора, хоч на них мала місце зустріч обох діячів – урочистості, які відбулися 29 травня 1929 р. у Перемишлі до 100-ліття заснування єпископом Іваном Снігурським першого українського церковного хору при Кафедральному соборі у цьому ж місті. С. Людкевич разом з І. Гриневецьким були ініціаторами і організаторами цих торжеств, особливо величного концерту української духовної та світської музики за участі Львівського та Перемишльського Боянів. Диригентами на концерті виступила плеяда найкращих боянських диригентів – С. Федак, В. Садовський, Й. Кишакевич та інші, виконання лівової частки творів програми відбулося під диригентурою С. Людкевича. Учасники хору, диригенти (в т. ч. і С. Людкевич) і низка присутніх на торжествах діячів сфотографувалися у Перемишлі і на збереженій цій фотографії²⁴ в одному ряду з С. Людкевичем сидить О. Ціпановська. Імпреза з тієї ж нагоди відбулася у червні і в львівському Театрі Різномодностей, де, за дослідженням З. Штундер, всю програму було повторено. «Перемишльську делегацію з п. О. Ціпановською у проводі публіка прийняла з овацією – згадує про львівське торжество Є. Цегельський. – Вражень, що приносить собою таке національно-культурне торжество, не дається описати. Нав'язання до традиції, оп'яніння національною гордістю, сатисфакція з мистецьких успіхів, духове піднесення – це кілька слів, що тільки слабо ілюструють пережите»²⁵.

Кілька листів ілюструють клопотання О. Ціпановської перед С. Людкевичем в питаннях окремих учнівських та педагогічних кадрів. Зокрема, лист від 23 серпня 1926 р. стосується справи щорічно надаваної учням-піаністам Музичного інституту стипендії ім. А. Вахнянина. Директорка інституту в Перемишлі просить С. Людкевича підтримати на надання стипендії кандидатуру Ольги Левицької, яка була донькою рідної сестри О. Ціпановської Олени. Одним з аргументів на користь такого надання подана спорідненість родини Ціпановських з родиною Анатолія Вахнянина (бабуся авторки листа по маминій лінії була сестрою батька А. Вахнянина – Кліма), а саме родичам першого директора Вищого музичного інституту надавалася перевага серед стипендіатів. С. Людкевич дослухався до прохання О. Ціпановської і в 1926–1927 навчальному році стипендію отримала саме Ольга Левицька.

В іншому листі – з 6 червня 1927 р. – йдеться про Юрія Криха, який на той час (1927–1933 р.) перший рік навчався як скрипаль у Перемишльському музичному інституті. У листі О. Ціпановська, вбачаючи перспективу хлопця як скрипкового педагога, клопочеться можливістю, аби Ю. Крих міг здати необхідний для педагогічної роботи державний іспит, і просить С. Людкевича проконсультуватися щодо цього у А. Солтиса. За сприяння С. Людкевича і погодження А. Солтиса, Ю. Крих 1928 р. закінчив відділ скрипки і диригентури у Львівській консерваторії, а потім працював там же асистентом²⁶. На збереженій серед архіву С. Людкевича фотографії серед педагогів і

²⁴ ЛММСЛ. – Інв. № 2236.

²⁵ Цегельський Є. Музичне життя Перемишля с. 325.

²⁶ Медведик П. Діячі української музичної культури (Матеріали до біо-бібліографічного словника). *Записки Наукового товариства імені Шевченка. Том ССXXXII: Праці Музикознавчої комісії.* Львів : НТШ, 1996. С. 495.

учнів Музичного інституту у Перемишлі з 1927 року зазнимковано і Ольгу Ціпановську (у другому ряду посередині) і Юрія Криха (вгорі по центру).

Опікувалася О. Ціпановська і іншої учениці Перемишльського музичного інституту – піаністки Марії Вишницької. У листі від 24 серпня 1929 р. згадує про виїзд М. Вишницької до Відня, де за місяць вона успішно складе іспит до Державної музичної академії у Відні.

З поїздкою М. Вишницької до Відня пов'язувалася ще одна важлива справа, яка віддзеркалилася у листах і до якої С. Людкевич мав стосунок – справа купівля фортепіано для перемишльського інституту. Як свідчить згадуваний лист від 24 серпня 1929 р., справа ця обговорювалася на засіданні інституту у Перемишлі. Та оскільки ціна та доставка інструмента з Відня перевищувала фінансові можливості перемишльського інституту, то подавалися подання до Міністерства віросповідання і народної освіти у Варшаві з проханням фінансової допомоги. Свідчення цьому – збережений в домашньому архіві композитора серед листування з польським міністерством листи в цій справі Перемишльської філії до міністерства від 20 лютого 1931 р. та дирекції інституту у Львові від 19 березня 1931 р.²⁷ За листом до композитора від 30 січня 1930 р. О. Ціпановська сама їздила до Міністерства полагоджувати справу. Також засягалося фінансовою і юридичною підтримки львівської централі. У листі від 14 травня 1930 р. мовиться про звернення до Міністерства промислу і торгівлі в справі перевезення закупленого інструменту з Відня і лише влітку 1930 р. інструмент прибув до Перемишля і був підготовлений до проведення пописів, про що сповіщала директорка С. Людкевича листом від 19 червня 1930 р.

Серед залучення педагогічних кадрів, відображеного у листуванні, великим здобутком О. Ціпановської як керівника інституту стало прийняття на посаду викладача музично-теоретичних предметів Василя Витвицького – тоді ще випускника музикології Ягейлонського університету у Кракові. Уперше про зустріч і розмову з ним О. Ціпановська пише у листі до С. Людкевича 12 вересня 1929 р.: «В тій хвили був в Муз[ичному] Інст[итуті] Витвицький робить вражіння серйозного чоловіка. Має до Вас писати, або і поїхати, щоби з Вами поговорити про науку теоретичних предметів в нашому Інституті». Ця поїздка, про яку згадує авторка листа, стала нагодою для особистого знайомства В. Витвицького з С. Людкевичем. Згодом, у спогадах про композитора В. Витвицький напише про цей епізод: «Наше особисте знайомство і наша перша розмова відбулися ранньою осінню 1929 р. Тоді в Музичному інституті ім. Лисенка в Перемишлі треба було вчителя теоретичних предметів. Я, свіжо випущений з музикологічного відділу Ягеллонського університету в Кракові, зголосився. Директорка інституту Ольга Ціпановська просила Людкевича (він був інспектором відділів Львівського Музичного Інституту на всю Галичину) поговорити зі мною і дати чи не дати свою апробату. Наша зустріч відбулася в його приватному помешканні»²⁸. Лист О. Ціпановської документує її прохання, згадане у спогаді В. Витвицьким.

Про свої взаємин з директоркою інституту згадує сам музикознавець у спогадах: «Коли ж пізнім літом 1929 року прийшла до мене вістка, що в тамошньому Музичному Інституті шукають за вчителем теоретичних предметів, я подався в Перемишль. Від самого початку тамошніх розмов я клав справу ясно, що в мене покищо є абсолюторія університету і що до докторату я тільки почав приготувлятися. Тим часом за моєї першої зустрічі з директоркою Музичного інституту Ольгою Ціпановською вона досить рішуче запитала:

- А чи ви маєте докторат з музикології?
- Ні, – була моя відповідь, – я саме працював над докторською дисертацією.
- В такому разі ця справа відпадає.

²⁷ ЛММСЛ. – Інв. № 3121.

²⁸ Витвицький В. Станіслав Людкевич зблизька. *Станіслав Людкевич у спогадах сучасників* / Упоряд. З. Штундер. Львів : Місіонер 2010, с. 66.

Мені не залишалося нічого іншого, як тільки попрощатися і відійти. Наступного дня несподівано мене знову покликали до Музичного інституту. Цим разом про докторат мови не було, і мене заангажовано. Що вплинуло на таку зміну, я не збагнув ні тоді, ні пізніше. Однак, не зважаючи на згаданий невеличкий конфлікт, мої взаємини з О. Ціпановською розгорнулися доволі гармонійно. Довший час я проживав у її помешканні. І хоч між нами була чимала різниця віку (їй було тоді понад 60, мені понад 20), ми у багатьох справах були однієї думки. Вона відзначалася широким знанням і толерантним підходом до складних і контроверсійних питань. При обіді, що відбувалися у великій, гарно обставленій їдальні, ми не раз дискутували на музичні і не музичні теми»²⁹. Про рівень довіри і поваги перемишльської директорки до авторитету молодого музикознавця свідчить той факт, що саме В. Витвицькому передала О. Ціпановська директорство Перемишльським музичним інститутом, коли 1933 року переїхала до Львова. Як пише з того приводу Є. Цегельський, «сама О. Ціпановська запропонувала цю зміну й щиро зайнялася д-ром В. Витвицьким, впроваджаючи його в роботу Інституту»³⁰.

6 квітня 1933 р. у Перемишлі відбулося відзначення 40-ліття творчої праці О. Ціпановської. З цього приводу відбулася урочиста академія, на якій був присутній С. Людкевич. Згодом композитор опублікує у «Ділі» (№ 99, 22 квітня) відгук про цю подію: «Здається, що вже давно заля Народного Дому в Перемишлі не бачила такого гарного та піднесеного настроєм святкування вечора, як 6 квітня ц. р. А був це не стереотипний концерт у честь Шевченка, Франка чи якого іншого письменника, але святочна академія, влаштована місцевим комітетом для вшанування великих заслуг 40-літньої діяльності перемишльської громадянки, довголітньої вчительки, невтомної робітнички на різних полях культурного життя, в останньому часі директорки Музичного інституту в Перемишлі, жінки виймових спосібностей та прикмет духа й характеру – п. Ольги Ціпановської»³¹ – пише С. Людкевич. Автор статті зазначає особливість атмосфери свята – позбавленої незгод, пустослів'я, а сповненої щирості, яка відобразилася і на промовах і на мистецькій частині академії за участі «Перемишльського Бояна» та кращих учнів Перемишльського музичного інституту – скрипаля Юрія Криха та піаністки Марії Вишницької. «Це свято – сказано в завершенні статті – було явним доказом того, що благородний дух, правдива, нефальшована чесність, характерність і праця, навіть у часах нинішньої руїни і всесвітньої кризи, зберегли ще свою силу і значіння та знаходять належну оцінку серед громадянства»³². Ознайомившись зі статтю С. Людкевича, у листі від 24 квітня 1933 р. зворушена і перечулена О. Ціпановська дякує композиторові: «Читаю «Діло» бачу Ваш підпис, отже скоро дивлюсь, про який концерт рецензія – а тут бачу... моє назвиско. Читаю з щораз більшим зачудуванням і зворушенням – такий поетичний опис цілого мого «свята», що мені дивно тепер ставало в душі і слези тиснулись до очий. Звичайно Ви обережні в похвалах а тут повною рукою розсипані перлисті слова про те все, що цего вечора там було, що оно еще у гарнішому світлі мені представилось. І бачила я у тих гарних рядках Вашу приятельську ширість для мене і сердечне Вам спасибіг за те!».

Творчий ювілей став кульмінаційною крапкою на перемишльському періоді життя піаністки, після якої вона перебирається на постійне місце прожиття до Львова. Із завершенням перемишльського періоду її діяльності на посаді очільниці Перемишльської філії Вищого музичного інституту завершується і збережене листування з С. Людкевичем. Однак не припиняються її взаємини з композитором: навпаки, вони більше активізувалися, хоч мало цьому є документальних підтверджень.

На засіданні Виділу Музичного товариства ім. М. Лисенка 30 жовтня 1933 р. О. Ціпановську було прийнято в члени товариства³³. А на загальних зборах товариства

²⁹ Витвицький В. *Музичними шляхамиб Спогади*. Б.м., Сучасність, 1979. С. 45–46.

³⁰ Цегельський Є. *Музичне життя Перемишля*. С. 326.

³¹ Людкевич С. В 40-ліття праці п. О. Ціпановської. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи* / Упоряд. З. Штундер. Т. 2. Львів : Видавництво М. Коць, 2000. С. 536.

³² Там само С. 537.

³³ *Книга протоколів Музичного товариства ім. Миколи Лисенка (1922–1939 рр.)* / Підготовка тек-

8 листопада 1933 р. її обрану заступником виділового³⁴. Переобираючись щороку, на цій посаді у Виділі Товариства О. Ціпановська перебуватиме до кінця 1938 року – коли на загальних зборах 15 листопада 1938 р. її до складу виділу не вибрали³⁵. Інспектор С. Людкевич у цей час також регулярно присутній на засіданнях, тож обоє мали часту нагоду для спілкування у цей час.

«Книга протоколів» засідань Виділу товариства фіксує регулярну, постійну участь О. Ціпановської у засіданнях, фіксує її участь в дискусіях над різними біжучими справами, однак не змальовує її яскравих ініціатив, подій за її участі. 1934 р. заходом Української Захоронки та Музичного інституту відбулася 17 червня 1934 концертна акція «Діти – дітям». У цьому заході, де виступав дитячий симфонічний оркестр і діти-солісти, дебютували відомі згодом скрипалька Леся Деркач і віолончеліст Іван Барвінський (син композитора). Внаслідок великого успіху і резонансу – захід був повторений у листопаді і О. Ціпановська опублікувала рецензію на нього³⁶.

Роботу у Музичному товаристві О. Ціпановська поєднує з педагогічною роботою в учительській семінарії і діяльністю при «Союзі українок», активною членкинею якого вона була. Як представниця «Союзу українок», 1934 р. вона звернулася до С. Людкевича в справі написання кантати до 50-ліття жіночої спілки у Галичині. Того ж року С. Людкевич написав кантату для жіночого хору в супроводі фортепіано «Квітчаймо наш храм» (на слова М. Підгірянки). З. Штундер зазначає: «З проханням написати цей твір до 50-ліття створення в Галичині українського жіночого товариства «Союз українок» до композитора звернулася піаністка Ольга Ціпановська. Кантату виконано того ж року на конгресі «Союзу українок», що відбувся 23-27 червня в Станіславі»³⁷. У домашньому архіві композитора збереглися: літографічне видання цієї кантати³⁸ без зазначення року видання і без обкладинок (є ще хоровий витяг³⁹ а також рукопис чорним чорнилом з вказанням слів Марійки Підгірянки⁴⁰).

Про виконання кантати на «репрезентаційному концерті Жіночого конгресу» у Станіславі, в якому брали також участь віолончелістка Христя Колесса, співачка Марія Сокіл, піаністка Марія Вишницька (яка грала серед іншого «Гумореску» С. Людкевича), писала Меланія Нижанківська в огляді перебігу конгресу: «Закінчився концерт відспіванням **кантати Людкевича** до слів Уляни Кравченко. Добре вивчені хори держались навіть під не дуже вправною диригентською рукою п. Сулимиwnи. Тільки в однім місці незначно розгубились; це можна виправдати тим, що не вчилися постійно під проводом того самого диригента, тільки незалежно від себе, і зійшлись надто пізно, перед концертом, без змоги зіспіватись. Підсумки із цього святочного концерту дуже корисні. Тривав він недовго, відбувся без довгих затяжних павз, з мистецькою вартісною програмою, наскрізь культурно. Слід ще додати, що акомпаніювали хорові **проф. Ціпановська**, а Христі [Колессі. – Я. Г.] **п. Крихова**, що вивязались уміло зі свого завдання»⁴¹ [Виділення у першодруці. – Я. Г.].

Виконання кантати було повторене 2 квітня 1936 р. у львівському театрі Різноманітностей на ювілейній академії в честь Софії Русової. «На закінчення першої частини

стів, коментарі, післямова Я. Горак. Львів : Апріорі, 2019, с. 279.

³⁴ Там само, с. 286.

³⁵ Там само, с. 425.

³⁶ Ціпановська О. Діти-дітям // *Жінка Львів, (двомижневик)*. 1935 / 1, с. 6.

³⁷ Штундер З. *Станіслав Людкевич. Життя і творчість*. Т. 1, с. 425.

³⁸ ЛММСЛ. – Інв. № 1543

³⁹ ЛМММСЛ. – Інв. № 2306

⁴⁰ ЛММСЛ – Інв. № 1472.

⁴¹ Нижанківська М. Український Жіночий Конгрес у Станіславі. *Діло*, 1934 / 167, 27 червня, с. 3.

програми відспівав жіночий хор «Бояна» під вмілим проводом Івана Охримовича кантату С. Людкевича до слів М. Підгірянки⁴² – гласить допис про перебіг академії. О. Ціпановська була присутня при виконанні, оскільки академія відбувалася в рамках з'їзду Союзу Українок, на якому С. Русова виступила з промовою. Як свідчить цитований допис про ювілейну академію, після імпрези відбувся комерс в домівці Клубу українських емігрантів, на якому була присутня ювілярка і – серед інших – Ольга Ціпановська.

«Книга протоколів Союзу Українських Професійних Музик у Львові» фіксує участь О. Ціпановської у Звичайних Загальних зборах СУПРОМу 14 листопада 1937 р.: «О. Ціпановська апелює до композиторів, щоби komponували твори для дітей на 4 руки»⁴³. С. Людкевича – очільника Музикологічної секції спілки, судячи зі змісту протоколу, на засіданні не було.

Після 1937 р. фактів контактів О. Ціпановської з С. Людкевичем поки не виявлено. Ймовірно, впливали на це й кардинальні політичні події – перший прихід радянців, а з червня 1941 р. – встановлення німецької окупаційної влади. Під час другої світової війни О. Ціпановська як член Українського Червоного Хреста опікувалася в концтаборі на Цитаделі у Львові хворими на тиф полоненими з Червоної армії. Там захворіла і померла 10 грудня 1941 р, а похована на Личаківському цвинтарі .

Отже, майже 40-літні контакти між Станіславом Людкевичем та Ольгою Ціпановською характеризувалися теплотою, щирістю, були багаті на події. Дослідження їх взаємин виявило такі основні напрямки їх контактів. У музично-громадській царині обоє діячів співпрацювали у Музичному товаристві ім. М. Лисенка у Львові, брали участь у визначних музично-громадських заходах (до 100-річчя створення хору при Перемишльському кафедральному соборі, ювілей 40-ліття творчої праці О. Ціпановської). Вагомою складовою частиною музично-громадської співпраці була участь піаністки у концертному житті: її сценічні виступи – як піаніста-соліста і як концертмейстера – зробили вплив на композитора ще в юні ярославські роки до їх особистого знайомства, високо цінувалися ним і пізніше. Твори С. Людкевича О. Ціпановська залучала до програм своїх виступів, привітала композитора в його творчий ювілей, а також як членкиня «Союзу українок» замовила композиторові кантату до ювілею жіночого руху у Галичині, яку згодом з успіхом виконували. Взагалі, високий фаховий авторитет С. Людкевича для О. Ціпановської був незаперечним. Обоє діячів працювали також разом в музично-педагогічній сфері – спочатку як педагоги Дівочого інституту в Перемишлі, згодом – у Вищому музичному інституті, очільницею Перемишльської філії якого перемишльська діячка була протягом 1927–1933 рр. На посаді керівника філії О. Ціпановська виявила себе адміністратором і вихователем талановитих і відомих в майбутньому музикантів.

Yakym Horak. Olha Tsiparovska and Stanislav Liudkevych: on the characteristics of contacts
The article analyzes the life and oeuvre of one of the first professional Ukrainian female pianists in Galicia, Olha Kypriianivna (Kuperianivna) Tsiparovska, as well as the relationship of the Przemysl figure with Stanislav Liudkevych through her 62 letters to the Ukrainian composer and other official documents, concert programs, and photographs. The author examines the correspondence of Olha Tsiparovska to Stanislav Liudkevych from the period 1911–1933. It is considered the first documentary evidence of their contacts, which refers to S. Liudkevych's study years of study at the Lviv University, many musical and public events, which found a response in the correspondence of Olha Tsiparovska to the Ukrainian musicologist. The letters have a purely business nature: they lack details of the personal and private life of both artists, although the business-like nature

⁴² Нижанківська М. Ювілейна Академія в честь Софії Русової. *Жінка: двотижневик*. 1936 / 7 – 8, с. 5.

⁴³ Книга протоколів Союзу Українських Професійних Музик у Львові. *Союз Українських Професійних Музик у Львові: Матеріали і документи* / Ред.-упоряд. В. Сивохіп, Р. Стельмашук. Львів : Сполом, Видавництво М.П. Коць, 1997. С. 117.

of the communication is characterized by warmth, sincerity, respect of the letters to the addressee and his authority for the author of the letters. Stanislav Liudkevych and Olha Tsiparovska express their warmth and sincerity to each other. The study of their relations revealed the following main directions of their contacts: the music-social and the music-pedagogical realms.

Key words: *correspondence, Ukrainian composers, Ukrainian artists, Olha Tsiparovska, Stanislav Liudkevych.*



Ольга Ціпановська. Орієнтовно 90-ті роки XIX ст.
Фото з фондів Львівського меморіального музею Станіслава Людкевича.



Перемишльська філія інституту. 1927 р. У другому ряду зліва направо сидять:
3 – Володимир Вітошинський, 4 – Володимира Божейко, 5 – Ольга Ціпановська,
7 – Ірина Негребецька. Вгорі по центру – Юрій Крих.



Учні і викладачі музичного інституту у Перемишлі. В першому ряді зліва направо сидять: Ярослав Поповська, Василь Витвицький, Володимира Божейко, Станіслав Людкевич, Ольга Ціпановська, Ірина Негребецька, Марія Данилевич, Володимир Вітошинський.
1931 р. Фото з фондів Львівського меморіального музею Станіслава Людкевича



Ольга Ціпановська. Орієнтовно початок 30-х років ХХ ст.
Фото з фондів Львівського меморіального музею Станіслава Людкевича



DOI 10.32782/2224-0926-2022-1-43-10

Оксана Мартиненко
кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри теорії музики,
Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка

Богдана Кріль
музикознавиця

«ВИ НОСИТЕ В СОБІ ОСОБЛИВУ ІСКРУ, ІСКРУ УКРАЇНЬСЬКОЇ ДУХОВНОСТІ» (З ЛИСТУВАННЯ ПАВЛА МАЦЕНКА І ЮРІЯ ФІАЛИ)

У статті надано історію листовних взаємин двох яскравих представників української еміграції, а саме: Павла Маценка і Юрія Фіали, яка тривала з 1947 по 1973 рр. Листування осіб за змістом майже повністю пов'язане з особою Юрія Фіали, починаючи з організації його переїзду до Канади. Тексти листів допомагають зануритися у світ двох адресатів. У даному тандемі Павло Маценко переважно зосереджений на вирішенні проблем Юрія Фіали. Та прагнучи допомогти своєму молодшому колезі, він мимоволі подає цінну інформацію, яка стосується його власного життя. Тексти листів викликають зацікавлення як в інформативному плані, так і своєю емоційною складовою, що відіграє тут роль своєрідної дактилоскопії характерів: децю егоцентричний та емоційний, часами екзальтований тон вислову Юрія Фіали і виважена доброзичливість Павла Маценка, його постійна готовність до підтримки.

Ключові слова: листування, Павло Маценко, Юрій Фіала.

Пропонована публікація інспірована ювілейною датою – століттям з дня народження Юрія Фіали (1922–2017), самобутнього, надзвичайно плідного композитора (понад 200 різножанрових творів), який водночас чи не найбільше з композиторів-емігрантів був інтегрований в інонаціональний культурний простір.

Листування двох яскравих представників української еміграції за змістом майже повністю пов'язане з особою Ю. Фіали, починаючи з організації його переїзду до Канади. Саме завдяки Маценку, його посадовим можливостям (секретар Комітету українців Канади) та особистим зв'язкам, молодий композитор осів у Монреалі, де проживав до кінця свого життя. Тут йому вдалося доволі успішно реалізувати свій творчий потенціал не лише як композитора (на момент переїзду з Бельгії він вже був автором доволі численної кількості музичних творів, зокрема, трьох симфоній, трьох фортепіанних концертів та семи фортепіанних сонат), а й як піаніста, органіста, диригента, педагога.

Історія листовних взаємин, за законами жанру, передбачає занурення у світ двох адресатів. У даному тандемі П. Маценко переважно зосереджений на вирішенні проблем Ю. Фіали. Та прагнучи допомогти своєму молодшому колезі, він мимоволі подає цінну інформацію, яка стосується його власного життя.

Тексти листів викликають зацікавлення як в інформативному плані, так і своєю емоційною складовою, що відіграє тут роль своєрідної дактилоскопії характерів: децю егоцентричний та емоційний, часами екзальтований тон вислову Ю. Фіали і виважена доброзичливість П. Маценка, його постійна готовність до підтримки.

Матеріали листування зберігаються в Осередку української культури й освіти у Вінніпезі, у фонді Павла Маценка (том 5). Сумарна кількість листів – 44, з них 27 – Ю. Фіали

(25 – рукописи, 2 – машинописи) та 17 – П.Маценка (машинописні копії). Листування охоплює 1947–1973 рр. Опрацювання рукописного тексту листів здійснене Б. Кріль та О. Мартиненко, комп'ютерний набір – Б. Кріль, примітки – О. Мартиненко. Для публікації використано 30 листів, які подаються зі скороченнями.

Оксана Мартиненко

1

Лювен, 30 листопада 1947

Вельмишановний пане Докторе!

Дуже, дуже велику радість зробив мені Ваш любий лист-відповідь!.. Скажу одверто: я зовсім не був певний, що Ви мені відповісте взагалі!.. Певна річ, – Ви перевантажені своєю власною працею, маєте самі досить до ділання, а тут ще відписувати на якісь листи зовсім незнаних людей... А особливо тих, що знов таки лізуть зі своїми проханнями про поміч, уможливлення переїзду до Канади і т. д, і т. п. І не дивлячись ні на що, – Ви відписали мені!.. Ще раз від щирого серця дякую Вам за Вашу увагу!.. [...]

Коли я писав Вам мого попереднього листа, – я зовсім не знав і не думав, що знайду в Вас мого колегу за фахом. Ця річ особливо мене тішить! Вірю в те, що знайду з Вашого боку цілковите розуміння і моральну підтримку. А її мені так часто бракує!.. [...]

Існування в Бельгії для музик-емігрантів, подібних мені, що не хочуть розмінюватися на джаз і халтуру їм подібну, що хочуть зберегти своє творче обличчя і служити вірно певній справі й ідеї, – є дуже, дуже трудне!.. Допомоги мені нема від кого чекати!.. [...]

Я є українець і моє найпочесніше й найсвятіше завдання є служити моєму народові. Це не є пусті слова!.. моє єство, це є я сам. Аж я не творю мою музику для самого себе! Це ж було би найбільшим безглуздям самозакоханого, короткозорого блазня!.. [...]

Ви даєте мені ілюзію надії переїзду до Канади, чи то, вірніше, до З. Д. Америки? Так, це є найбільша моя мрія!.. Я не боюся роботи! Я маю сили й запал! Я знаю чого хочу! Але чи ж здійсниться ця моя мрія? Чи можу я вірити в це? Я Вам щиро дякую за бажання щось зробити в цьому напрямку. Дуже хотів би тільки мати Вашу цілком одверту відповідь: чи ж реальне є це все?.. Чи ж потребує молода й велика країна, як Ваша, людей, подібних мені?.. У всякому разі, привожу мої документально-біографічні дані, що можу підтвердити документально!.. [...]

На цьому кінчатиму. Здоровлю Вас від щирого серця і сподіваюся мати у скорому часі листа від Вас.

Міцно тисну руку, з глибокою пошаною Ваш Юрій Фіала

2

Лювен, 14 березня 1948

Високоповажаний пане Докторе!

Щиро Вам дякую за Вашого листа, що його отримав з тиждень тому. Відписую з певною затримкою, бо був зайнятий підготовкою до власного великого творчого концерту, що його дав вчора у Брюсселі. Це була річ дуже серйозна, коли довелося грати власні композиції перед найдобрішою бельгійською публікою, критикою etc. etc.¹ Концерт пройшов з великим успіхом. Звання українського музики-творця не заплямив! Чекаю на

¹ Концерт сучасної музики в рамках Весняного фестивалю музики. На цьому концерті був виконаний твір Ю.Фіали «Проста музика» для двох фортепіано.

критику у найбільших столичних часописах. Чи цікавив би Ваш часопис² добрий допис з інтерв'ю про цей концерт, що є безперечно цікавим в умовах європейської української еміграції? Відпишіть! Щось відповідного, в разі згоди, zorganizую!.. [...]

Чекаю на Вашу скору відповідь.

Лишаюся з правдивою до Вас пошаною Ваш Юрій Фіала

3

Лювен, 26 квітня 1948

Високоповажаний пане Докторе!

Отримав Вашого офіційного листа-повідомлення про пороблення заходів щодо мого спровадження до Канади. Найщирішу подяку за всі старання дозволю собі скласти як на ім'я Красвої Екзекутиви Українського Національного Об'єднання Канади, так і на Вашу власну адресу!.. Хочу сподіватися, що всі ці старання завершаться успіхом. Молю Всевишнього, щоби не оставив мене!..

Та й сам часу не гаю!.. Праці дуже багато!.. Дав кілька великих концертів, програма яких була складена виключно з моїх власних творів, що їх у більшості я сам і виконував. Критика у найбільших бельгійських часописах – більше ніж прихильна. З українським студентським хором у Лювені, що ним я також керую, зробив кілька виїздів по містах скупчення укр[аїнських] вуглекопів. Концертний сезон завершили у залі слов'янського католицького університету, де дали великий вечір укр[аїнської] пісні й танцю. Успіх був істинно-тріскучий!.. Завтра, 27/IV, дирижую в Брюсселі, в найвідомішій залі «Palais des Beaux Arts» («Палац Красних Мистецтв») камерною оркестрою. Граємо твір Р. Hindemith'а. Концерт – дуже відповідний, від якого багато чого залежить. Вірю в успіх і – працюю, працюю...

Як бачите, дарма по світу не блукаю!.. Українство за мене червоніти не буде!.. А як дасть Бог, переберуся до Вас у Канаду, ще й не те зроблю!.. Сил і запалу ще старче!.. Аби тільки здоров'я було!.. [...]

Ваш лист придав мені трохи сил і енергії. Сподіваюся на можливу допомогу. Чекаю на Вашого докладнішого листа.

Міцно тисну руку і ще багато разів дякую за все.

З пошаною до Вас Ваш Юрій Фіала

4

[Вінніпег], 3 вересня 1948

Високоповажаний Пане Фіала!

[...] Сердечно тішусь Вашим успіхом та бажаю Вам дальшого поступу. Розумію, що Ви дуже обтяжені працею, а все ж я хотів би мати дещо з Вашої хорової творчості, щоб співати з нашим хором. Про інструментальні Ваші твори не згадую, бо немає як їх тут продукувати. Приїдете до Канади, а тоді побачимо, може, дасть Біг, будете тут розбудовувати оркестральне життя. Тим піднесете й українське ім'я.

Маємо повідомлення від Канадійського Уряду, що він післав до своїх представників в Європі, щоб вони переглянули осіб, яких ми хочемо забрати до Канади. Цей лист до них відійшов 26-го серпня. Дуже можливо, що до Вас скоро зголосяться (запросять до Консуляту на медичний огляд та інше) й запитають куди Ви їдете і чому. Ви їдете як

² «Новий шлях» – український тижневик, орган «Українського національного об'єднання (УНО)». З 1930 р. видавався у різних містах Канади, у 1942-1974 рр. – у Вінніпезі. Одним з співредакторів часопису був П.Маценко.

культурний працівник, будете працювати як музика між українцями, а покликайтесь на мене та організацію, яку я заступаю. Я думаю, що Вам треба починати нове життя в Монреалі, в провінції Квебеку. Ви знаєте французьку мову, а то французька провінція й тому зможете зразу увійти в місько-музичне життя. Рекомендую думати про відкриття школи навчання гри на піані. Коли обзнайомитесь з обставинами, зробіте зміни по своїй волі. Інші міста Канади для Вас будуть тяжчі. В Монреалі зголоситесь по приїзді до нашого музики проф. Б. Ковальського,³ а він Вас напевно зорієнтує докладно й з ким треба познайомитись. Запасіться всякими рекомендаціями музичного світу Бельгії. Мені до Монреалю 1.500 миль, але то нічого, ми побачимось. Ще раз Ви починатимете нове життя, в зовсім відмінних від Європи обставинах. Ви будете близько до Нью-Йорку. Коли зможете працювати для українців – гаразд, там побачите. Важко тільки дістатись.

Прошу роздумати над цими проблемами й остаточно рішитись. Напишіть зразу до мене та на подану адресу проф. Ковальського. Глибоко переконаний, що Ви собі дасте раду й будете почуватись добре, а я того Вам щиро бажаю. Будьте здорові й майте щастя.

З пошаною до Вас Павло Маценко

5

Лювен, 17 вересня 1948

Високоповажаний пане Маценко!

Ваш останній лист зворушив мене до глибини душі!.. Ви, стороння особа, що мене зовсім не знає; Ви маючи стільки своєї власної роботи; Ви, людина так би мовити, зовсім іншого світу, – Ви не забуваєте про мене! Виринаючи хвилини від Вашої власної роботи, Ви все таки думаєте про мене, піклуєтесь мною... Чи ж вистачать усі мої словесні подяки? І чи потрібні вони власне Вам?..

Я згубив усяку надію виїхати до Канади!.. Вірю у Вашу добру волю й бажання мені допомогти, та не вірю у добру волю канадійського уряду!.. [...]

Багато працюю. Створив багато нового. Частинно прийнято до виконання на радіо, частинно виконуватиметься в різних концертах. Лише доходу з того – ніякого!.. З чого жити – проблема!.. До Різдва мушу десь подітися, або кинути всяку музику і йти до копальні вугілля. Іншої роботи для українців у Бельгії немає!.. Речі досить сумні!.. Та нічого не вдієш!.. Життя є життя!..

Роблю старання на виїзд до Аргентини. Що робитиму сам не знаю!.. Сподіваюсь, що продовжуватиму працювати за фахом⁴. [...]

Міцно тисну руку! Зі щирою пошаною, Ваш Юрій Фіала

6

[Вінніпег], 24 вересня 1948 Високоповажаний Пане Фіала!

Дістав Вашого листа з 17.9.48 і він мене занепокоїв. Ви звете мене «сторонньою особою», що, мовляв, чомусь займається Вашою долею. Чуються у Ваших рядках листа нотки зневір'я, що Ви згубили надію виїхати, тощо.

Дорогий, молодий Друже, мені довелось за своє емігрантське життя, аж до 39 року мого життя тільки шалено битись за кожний крок. Я не мав з собою, коли попав за кордон, нічого, крім білизни, бо лежав тяжко слабкий і таким мене кинули на пароплав...

³ Богдан Ковальський – член Українського національного об'єднання в Канаді (УНО) – суспільно-політичної організації, яка виникла на початку 1930-х рр. з ініціативи ОУН (А. Мельника).

⁴ В Аргентині на той час перебував батько Ю. Фіали.

Коли почав далі вчитись, я не міг дістати навіть посвідки, що я колись був в гімназії. Довелось знову сідати й робити за гімназію і. т. д... Було уразливо, голодно й тяжко. Та біда з ним, все минулось, все переміг. І коли я читав Ваші спогади⁵ та Ваші мандри, я в тому відчув щось близького і дорогого й тому відразу Ви стали мені співбратом, дарма, що я міг би бути Вашим батьком, коли мати в увазі мої роки. До того ж Ви музика і, слава Богу, ллється у Ваших жилах рвучка й сильна кров нашого народу, що годує здібний мозок. Навіть, признаюсь, не ваша велика талановитість, як про те свідчить А. Ольховський⁶, мене примусила до Вас писати, а якраз ота послідовність та посвята до народу та мистецтва. Зрозуміло, що я коли довідався про ваші успіхи на полі композиції і др. – я ще більше тішився.

Я, Ви – мільйони нас, відали своє життя й душу для нашої найсвятішої ідеї, що носить таке чудове жовто-блакитне одіння для України. Хай навіть вона абстракція, але вона наша. Хай ми невдячні, невдахи, розбиті, але в тому й великість, бо, як видно, у нас заглибоко вкорінилось почуття вартості одиниці, розуміння волі й любови до ясного й вільного сонця. Буде час і ми з'єднаємось в одному пориві, але той порив хтось мусить приготувати. І це якраз завдання для найздібніших, також і для Вас. Тому й вірю я у Ваше покликання, тому і є Ви для мене своєю, не сторонньою людиною, тому й щиро бажаю Вам успіху, тішусь ним, немов своїм, і бажаю бачити Вас у вільній країні. Тут також треба буде засукати рукави й перебороти багато. Та що ж, то життя. Треба до нього йти з усмішкою, «кіп смайлінг»⁷ кажуть англійці.

Просимо Вас вірити, що ми хочемо Вас бачити в Канаді і уряд погодився Вас прийняти, але повинен перевірити Ваше здоров'я, так воно є. А Ви тримайтесь! Проф. Б. Ковальський погодився стати Вам в пригоді. До побачення в Канаді!

З пошаною П. Маценко

7

Лювен, 29 вересня 1948

Дорогий пане Докторе!

Ви написали мені листа, по отриманні котрого я відчув себе як побитий пес. Дійсно: чи ж маю я об'єктивні права киснути і жалітися, коли десятки тисяч моїх земляків перебувають в умовинах набагато гірших за мене?.. Чи маю я право скаржитися на щось, якщо існують на світі люди, як Ви? Так, мене Ви знаєте лише з листів та часописів і Ви не мали нагоди пізнати мене особисто і зблизька познайомитись з моєю роботою і творчістю. Та Ви вірите мені, ставитесь до мене настільки по-людському, що я не знаходжу слів і виразів подяки!..

Ваш останній лист прийшов одночасно з повідомленням канадійського консульату в Бельгії про отримання дозволу на мій переїзд до Канади. Як Ви самі розумієте, ця справа дуже серйозна. Я просив би Вас дуже, по мірі можливостей, дати мені максимум даних про можливості мого існування і праці в Канаді. [...]

Дозволю собі переслати Вам один з моїх творів для ф-на, написаний для дітей.

⁵ Осередок української культури й освіти у Вінніпезі, фонд П. Маценка, том 5: Ю. Фіала. Мої спомини (рук.).

⁶ Андрій Ольховський (1899-1969) – музикознавець, композитор, педагог. Ю. Фіала був його учнем у роки навчання в Київській консерваторії. Автор ряду публікацій у зарубіжній пресі, в яких високо оцінював творчість Фіали.

⁷ Keep smiling (англ.) – продовжуйте усміхатись.

У Бельгії цю музику люблять і грають. Написана «Сюїта»,⁸ як Ви самі бачите, на укр[аїнські] народні теми. Певна річ, музика призначення педагогічного і має інтерес лише як інструктивний репертуар. Бельгійська критика зустріла її дуже позитивно. Сподіваюся, що і у Вас, за океаном, її полюблять і гідно оцінять. В разі потреби, може Вам переслати бульшу кількість примірників. [...]

Міцну тисну руку! Зі щирим поважанням Ваш Юрій Фіала

8

Вінніпег, 6 жовтня 1948

Дорогий Пане Фіяла!

Дістав я Вашого листа з 29.9. ц. р. Він мене надзвичайно потішив. Почув в ньому нотки віри в себе й будучність. Це гарно, бо й чого нам, українцям, тратити ґрунт під ногами, коли там, як Ви пишете багато гірше...

[...] В Монреалі, я розумію, Вам відразу треба буде кинутись в музичні кола французькі. Познайомитись з ними й пробувати дістатись до них на фахову працю (музичну). Для цього Ви потребуватимете рекомендацій у французькій мові від Ваших критиків і обожателів в Бельгії та свідоцтва музичних науковців. Коли рішите що іншого, робіть. Може навіть, щоб бути зовсім собою й незалежним, можна поспробувати давати лекції гри на клявірі. Треба влаштуватись, щоб жити, а потім роздвигатись навколо і йти вперед. Від Монреалу дуже близько НьюЙорк. Може проф. Б. Ковальський, що знає Монреал, думає інак, а я так, він Вам про те скаже.

Сердечно Вам вдячний за «Сюїту» для маленьких. Мені вона дуже подобається і треба б було її розповсюдити в Канаді. Щоб воно було більш успішним, пришліть, коли маєте рецензію на неї бельгійців, а її подам до преси, а тоді було б легко й продавати. [...] Щасти Вам Боже всього доброго!

З правдивою пошаною Павло Маценко

9

Лювен, 24 жовтня 1948

Дорогий пане Маценко!

[...] Вийшла з друку, накладом Укр[аїнського] Видавництва Мулькевича, невелика книжечка про мене Вальтера Бімеля, в перекладі на укр[аїнську] мову, під назвою: «Юрій Фіала та проблеми сучасної музики».⁹ Написана дуже просто й популярно. Якщо Вас цікавитиме – надішлю й Вам пару примірників. Тут, у Бельгії, книжечка зробила виключно позитивне вражіння!..

Вам подобалась «Сюїта»? Якщо бажаєте – матимете й на неї добру критику. Тут її теж полюбили й оцінили...

На цьому кінчатиму. Чекаю від Вас швидкої відповіді.

Міцно тисну руку!

Щиро Ваш Юрій Фіала

⁸ «Маленька українська сюїта для маленьких». Твір складається з п'яти п'єс з підписаними назвами використаних в них пісень: 1. Прийди, прийди, сонечко. 2. Галя по садочку ходила. 3. Зайчику, зайчику! 4. Десь тут була подоляночка. 5. Танок.

⁹ В. Бімель. Юрій Фіала та проблеми сучасної музики. – Малін: Українське Видавництво в Бельгії К. Мулькевич, 1948. – 24 с.

10

Монреаль, 29 січня 1949

Високоповажаний пане Докторе!

Пробачте, що пишу олівцем! Та наразі, не маю під рукою більш відповідного «писала». Повідомляю Вас, що 24-го ввечері прибув до Монреалю. На двірці мене зустріли пп. Довгань¹⁰ і проф. Ковальський. Вони про мене дбають і про мене піклуються. Чудові люди! Не знаю, як і чим зможу їм віддячитися!.. З ними зразу знайшов спільну мову і взагалі не уявляю собі, щоби з ними хтось тієї мови не знайшов! Мабуть, вже, як дуже не хотітиме!..

Наразі трохи відпочиваю по Європі й подорожі. Подорож мав не злу, але втома все ще відчувається. Ходжу по місту, дихаю канадійським повітрям і придивляюся до людей, прислухаюся до їх мови. Моя французька мені багато допомагає, але засів за англійську і мушу її якнайскорше опанувати!.. Справа йде досить успішно.

З часом маю надію «зачіпитись» за радіо – Монреаль. Це все з допомогою п. Довганя. Якщо справа піде успішно – зразу нав'яжу зв'язки з музичним тутешнім світом. Ще не маю до диспозиції фортепіана, але сподіваюся, що скоро його матиму. Тоді все буде простіше...

Не буду на цей раз Вам багато писати, бо, власне, ще нема чого писати. Про всі новини буду тримати Вас у курсі справ. Також, не гублю надії, що матиму нагоду Вас побачити і заізнатися особисто. Щиро б собі того бажав!..

В очікуванні Вашої скорої відповіді, міцно тисну руку!..

Щиро Ваш Юрій Фіала

11

Вінніпег, 31 січня 1949

Дорогий Пане Фіяла!

Нарешті можу Вас привітати на нашій вільній землі! (Не дивуйтесь, я канадієць, натуралізований). Полюбив я цю гарну землю з її чудовою сценерією. Тут є все: Сибір і краса нашого півдня, безліч великанських озер з солодкою водою, водоспади, прерії, ліси півночі й півдня, розкішні гори Бритійської Колюмбії і великанські простори... Є де розгулятися! Ви в серці французького життя Канади. Там є добрі університети й сам Монреал дещо виглядає по-європейському.

Бажаю Вам успіху в праці, а я певний, що наші милі друзі, панове Ковальський і Довгань, стануть Вам в пригоді. Вони на правду прегарні люди, я їх сам дуже шаную й люблю. Вони знають Канаду та різні вимоги й Ви нічого не стратите, коли будете з ними в приязних відносинах.

Про Вас нічого не писав до преси, а це тому, що наш президент рахує поки завчасним, бо ще не всі приїхали з Європи, що ми їх випикуємо. Кожне подання до преси дає їжу тутешнім ворогам (особливо комуністам), щоб бити на сполох перед громадянством, що мовляв уряд спроваджує чи дозволяє їхати до Канади «фашистам»... Я маю про Вас досить інформації і як тільки буде догідно – негайно напишу.

Спроваджує певну кількість інтелектуалів Українське Національне Об'єднання, що централю має у Вінніпегу, а президент його інж[енер] В[олодимир] Коссар. Ви приїхали також, як один із тих людей. Про це ми нікому не говоримо, а тільки робимо. Я подав був тоді Ваше ім'я і його внесли в список і, слава Богу, Ви вже з нами. Вибачте, коли посмію просити Вас написати листа до Українського Національного Об'єднання з повідомленням про Ваш приїзд та висловіть скромну подяку. Це потрібно для інформації

¹⁰Євген Довгань – член УНО в Канаді.

та документації діяльності організації для з'їздів та будучого. Це, очевидно, Вас, як людину, нічим не обтяжить.

Наш тутешній піаніст-композитор п. Іван Мельник (роджений в Канаді) надзвичайно зацікавився Вами й хотів би мати зразки Вашої творчості. Він добре знає головного директора Муз[ичної] консерваторії в Торонті та інших визначних музик в Канаді. Сам є поважним музикою й поступовою людиною. Це подаю для Вашої інформації, щоб Ви щось знали про нього, як він напише.

Сподіваюсь весною цього року бути в Монреалі й тоді познайомимось особисто.

Будьте здорові, щасливі, хай Вам доріжка буде без тернів.

Відданий Вам Павло Маценко

12

Монреаль, 2 лютого 1949

Дорогий пане Докторе!

Щиро дякую Вам за Вашого сердечного листа!.. Дякую за все, що Ви для мене зробили фактично, так мало про мене знаючи, але мені вірячи й рахуючися зі мною. Смію Вас завірвати, що червоніти за мене Вам не доведеться!.. Життя я вже трохи знаю, до боротьби з ним звик і його не боюся! А ще маючи всесторонню підтримку таких людей, як Ви, пп. Довгань і Ковальський, я певний, що раду собі дам і життя не буде для мене труднішим, ніж у Європі. Зрозуміла річ, що треба буде, як уже бачу, змінити деякі принципи й настанови у власній роботі та творчості. Нова країна, нові люди та обставини змушують до того. Ну, та не вперше вже!.. Ходить не так про капітуляційні уступки комусь чи чомусь, як про розширення кола діянь. Це не просто і вимагатиме досить великого труду і праці. Та й до цього не звикати!..

Впораємось з Божою поміччю!.. [...]

Дуже цікаво було би заізнатися з п. Іваном Мельником, про якого Ви згадували у Вашім листі. Самі розумієте, що контакти з такими особами, як він – необхідні для мене!.. Шкода, що не маю його адреси!.. Та сподіваюся, що Ви дасте йому мою і я матиму приємність нав'язати з ним хоч би поштовий зв'язок.

Дуже тішуся з будучої нагоди заізнатися з Вами особисто навесні цього року в Монреалі. До моменту ж нашої зустрічі просив би Вашого дозволу Вам час від часу писати і був би Вам дуже вдячним за всі Ваші відповіді.

Ще багато разів за все дякую і міцно тисну руку! Щиро Ваш Юрій Фіала

13

Монреаль, 28 лютого 1949

Дорогий пане Докторе!

[...] Дозволю собі звернутися до Вас за порадою і допомогою, а саме: що після Вас можна зробити, щоби перетягти до Канади відомого вже Вам проф. Ольхівського з жінкою і сином?.. Ви самі добре розумієте вартість цієї людини для нас, а, особливо, для української музики. Порадьте, зробіть щось! Бо я наразі не є ще в силі взяти все на себе. А цю людину мусімо мати в Канаді! Йому в Німеччині дуже зле!.. Дуже прошу Вас поставитися до цієї справи дуже серйозно й уважно. В разі потреби, можу вислати Вам його анкетні дані (разом з родиною). Я все маю. Не гнівайтесь на мене за це прохання і зрозумійте мене. Це є занадто вартісна людина, щоби його лишити напризволяще. А допомогти йому – нікому!.. Дуже Вам був би вдячний за скору відповідь. Зістаю зі щирим поважанням і подякою згори за все.

Щиро Ваш Юрій Фіала

14

Монреаль, 3 березня 1949

ВПоважаний Пане!

Дякую Вам дуже за Вашого листа. Листи мене радують, та наші обставини того роду, що не можемо бути зовсім точними щодо відповідей. Це Ви напевно зрозумієте, коли подумаете, що в Осередку я працюю один, а крім того маю багато й інших зобов'язань і то різного характеру. [...]

Щодо проф. Ольхівського. Дуже тяжко щось зробити доброго, але я не відмовляюсь, може вдасться – пришліть анкетні дані. Майте також в увазі одну річ – що він буде робити. Дивіться на це зовсім реально й напишіть мені про це.

Щастя Вам Боже на все добре!

З належною до Вас пошаною Павло Маценко

15

Монреаль, 9 березня 1949

Високоповажаний пане Докторе!

[...] Проф. Ольхівського я дуже хотів би мати в Канаді. Це є виключна людина, що годиться на все, аби вискочити з Німеччини. За себе самого так не просив, як за нього прошу: зробіть все можливе!.. Як би ж я був у стані – сам зробив би!.. Та ж не можу ще!.. Не гнівайтесь на мене за це все! Але я цього чоловіка занадто добре знаю і ціную!..

Щиро Ваш Юрій Фіяла

16

Вінніпег, 11 березня 1949

Високоповажаний Пане Фіяла!

[...] Щодо проф. Ольхівського поки не можу нічого сказати, але роблю, що можу. Був вже у кількох осіб та установах і говорив про те. Дасть Біг все буде добре. Писав я про те й до п. Довганя, хоч обтяжувати його я вже боюсь.¹¹ Хай Вам буде добре й радісно жити та мати працю, яка давала б Вам право працювати коло творів. [...]

Відданий Вам П. Маценко

17

Монреаль, 3 червня 1949

Високоповажаний пане Докторе!

[...] Дуже хотів би Вас зустріти особисто й добре поговорити. Тем – безліч... Сподіваюсь, що з часом, як будете на курсах у Торонті – зустрінемося. Я б собі того щиро бажав...

Відбув і я свій «Весняний Концерт» з хором Городовенка¹², 29-го травня. Пройшов він, здається, не зле (морально). З боку матеріального бачу, що з концерткової діяльності проіснувати навряд чи зможу!.. Радіо – теж не рішення проблеми – справа випадкова і нерегулярна. Учні – треба їх «вимацати». Наші «земляки», на жаль, занадто мало

¹¹ Як подають біографічні відомості, А. Ольховський незабаром емігрував до США, 10 червня 1949 р. [А. Ольховський. Нарис історії української музики – Київ: Музична Україна, 2003. – С. 25]

¹² Нестор Городовенко (1885-1964) – хоровий диригент. Керівник капели «Думка». Після Другої світової війни емігрував до Німеччини, а потім до Канади. Керівник українського хору в Монреалі.

цікавляться справжнім мистецтвом. А з канадійцями треба увійти у близький контакт – це не робиться так скоро!.. Як то воно все виглядатиме – невідомо!..

Ну, та про це все думати – голова пухне!.. Сів, з горя, та «царапаю» симфоніету для малого складу оркестри. Може щось з того і вийде путнього... Відносно Вашої малої завваги щодо «Веснянок» на ф'ян з хором, – на жаль, не думаю, щоби Ваш «Мун'ївський»¹³ хор у Вінніпегу їх подужав!.. Досить складні!.. А, крім всього сольова фортеп'янова партія – більш, ніж складна. Не знаю, якого піаніста треба, щоб її «вгриз». Не певний, чи я сам би її заграв як слід!.. Накрутив «Вищий пільотаж!..»

На цьому кінчатиму. Сподіваюсь, що на цей лист Ви відповісте скорше. Привіти від п.п. Довганя і Ковальського. Щиро Ваш Юрій Фіала

18

Монреаль, 26 вересня 1949

Дорогий Пане Докторе!

[...] Все частіше встидаюся за себе й за те, що я звуся так само українцем. Та який вихід?.. Стати мурином, або китаєм – не зможу!.. Все одно ніхто не повірить... А співати сопраном, та ще й колоратурою – трудно... Голос не той!.. [...] Моя «геніяльна» музика так само потрібна, як ракові крила... [...]

Міцно тисну руку!... Щиро Ваш Юрій Фіала

19

Вінніпег, 28 вересня 1949

Дорогий Пане Фіала!

[...] нас, як ті атоми, розкидано гірше, як колись «вибраний нарід» по світі. Нам дійсно сумно й сутужно й тому розумію Вас глибоко й щирим серцем уболіваю, але не жалую. Цього слова не люблю. Хочу тільки сказати Вам, що мені, старому горобцеві, ласкава «хвортуна» вже стільки накакала, що не може вже мене нічим здивувати. Та все ж Ви ще молоді (відносно!) на полі дії емігрантського життя і через те мені особливо прикро довідатись про чергову й дошкульну для Вас невдачу.

Не розписуюсь про те багато. Хочу тільки Вам признатись, що я весь час моєї праці в Канаді почуваюсь, немов би я стою перед новим життям, яке треба розпочинати. Немає певності ніколи. Я ще не тямлю часу, коли б я був певний, що дістану запрацьований гріш... То й що ж, треба жити й треба тяжко й без просвітку працювати. Мурином я також не міг стати й зовсім Вас розумію, бо як можна вискочити із власної шкіри?! Знаю, що про те Ви написали під впливом гіркої хвилини, але, сто крат але! Я дуже вірю й дуже певний у Вашу велику живучість, сприт, розум, уміння знайтися в різних обставинах та твердість волі. І Ви переборете все й вийдете на широкі й ясні води. Може Вам буде тяжко пливати, але будете звитяжно це робити. В цьому я певний, таким Вас пізнав, навчився шанувати й вірити. Ви за пару побачень зі мною стали для мене немов старий, старий приятель. А я тяжко сходжусь з людьми. Мені імпонують люди тверді й майстри до тяжкої й побідної праці. Про Ваш талант не маю чого говорити, Ви його маєте і він у певних руках. [...]

Моя дружина вітає Вас і говорить – «кип смайлінг»! Бажає витривалості, а я також та тисну Вашу руку! Щастя Вам Боже, привіт друзям.

Ваш Павло Маценко

¹³ МУН (Молоді українські націоналісти) – молодіжна організація, створена 1933 р. у США та Канаді під ідейним впливом ОУН. У Канаді МУН увійшла до складу Українського національного об'єднання (УНО). П.Маценко був засновником і диригентом хору МУН.

20

Монреаль, 4 вересня 1952

Високоповажаний Пане Докторе!

Вас, напевно, здивує, що по довгій мовчанці я знову пишу до Вас. [...] Чому так сталося? Багато було на то причин. І найголовніші – в мені самому. Ані проти Вас особисто, ані проти когось іншого я не мав нічого! Огірчення відчував лише й тільки супроти самого себе. У двох словах того всього не витлумачити! Колись може, при нагоді, поговоримо – все буде sane¹⁴.

Отже: все ще на цій грішній землі існують: навіть, трохи займаюся музикою. Якою – то вже інша справа, але все годе заробити на кавалок хліба.

Багато, дуже багато за цей час пережив і зрозумів, і багато чого боліло й переболіло, а наразі – все жаль. Такось увійшло в свої рейки ... Канада – чудова країна і шкода, що не привелось прибути сюди якихось десять років тому! Не губив би марно часу на всякі симфонії й сонати, а займався б тим дійсно корисним! Не даром говорить відоме американське прислів'я: «Не роби те, що любиш, а люби те, що робиш». Ось дійсно мудрі слова!

Був би радий мати від Вас пару слів, при нагоді – нацарапайте щось, буду щиро радий.

Міцно тисну руку!

Ваш Юрій Фіала

21

Вінніпег, 8 вересня 1952

Високоповажаний Пане Маестро!

[...] Не розпитую Вас про причини мовчання, бо розумію Вас мабуть цілковито. Канада чудова країна, але тут стало треба зводити бій за життя. Це знаю по собі вже довгі роки. Жити тут добре різним технікам, купцям та багатіям, а інші люди не знають про завтра. Шкода про це писати. Мені щороку доводиться думати – а що завтра?

Глибоко тішусь, що знаходите час і для музики. Її не можна лишити, бо ж що робити, це найбільш згубна й солодка красуня. Раз вона дістанеться до серця, а ще й до мозку, вороття немає. І дай Боже, щоб та красуня Вас полонила назавжди, і щоб ніякі спокуси Вас не звели на інші манівці. Може глузливо усміхаєтесь? Це вільно кожному. А я тішусь Вашим відгуком і бажаю Вам всього доброго. Як знайдете час, охоту, а може й потребу – пишіть. Буду радіти Вашими досяганнями і неухильно вірити у Ваше світле майбутнє. Перед Вами життя – ви молоді й сильні. Дякую за милі думки в листі й за мудру американську приповідку. Вона мудра та мабуть не для багатьох із нас!

Щиро Вас здоровлю, Ваш П. Маценко

22

Монреаль, 22 травня 1958

Високоповажаний Пане Докторе!

Вас напевно здивує цей лист!.. Скажете: по стількох роках, нарешті обізвався... Мабуть таки чогось хоче або чогось потребує!... Чи не так?..

І так – і ні! Так, бо хочу поділитися з Вами доброю новиною та запитати Вашої думки з приводу неї. Ні, бо такі вже від довшого часу чекав на відповідну можливість пов'язати перервану багато років тому переписку з Вами. Ця можливість тепер є – ось і пишу!..

¹⁴ Sane (англ.) – букв. розсудливо. У даному контексті використовується як заміна окремого вислову: в рамках здорового глузду.

Справа в тому, що В.М.І. [Вищий музичний інститут] в Торонті видало дві невеликі фортепіанові п'єси для дітей¹⁵ що їх я «нацарапав» так собі «на жарт» поміж працею над більш серйозними речами. Це є перші мої твори, видані в Канаді. Зрозуміло, що це є тільки дитяча педагогічна музика та що мистецька вартість її досить умовна. Але саме педагогічної музики бракує та саме на неї є попит. Тому й видали. [...]

Сподіваюсь, що Вас це все не обтяжить, і Ви знайдете вільну хвилину для всього цього. Дуже цікавий був би взагалі почути від Вас та відновити хоч поштові зв'язки. Щирі привітання дружині!..

Щиро Ваш Юрій Фіяла

23

Вінніпег, 4 червня 1958

Дорогий пане Фіяла!

Мабуть Ви й не думали, що Ваш лист принесе мені очікувану приємність. Дарма, що Ви відкликнулись «по стількох роках»... Звичайно так буває, що людина найскоріше напише при потребі. І добре, що потреба була. Був час, коли я писав до Вас і листи вертались. Тому й перестав писати.

Дістав і Ваші твори на піано сольо. Вразив приємно в першу чергу вигляд обкладинок. Гарно зроблено. Потім подивився в середину. Зміст і спосіб укладу Ваших творів мене просто захопив. Вони обидва цінні, але я особливо «прилип» до Колискової. Чудово! Зокрема мене тішить в ній українська духовність, зовсім пісенно-народного типу. В ній відчувається для мене, наприклад, вживаний у нашій церковній музиці спадний тетрахорд (перший двотакт), а той тетрахорд також популярний і в народній пісні. Недаром Асаф'єв пише, що Бортнянський і його час своєю духовністю відбився на творах навіть «кучкі», а також і Чайковського. Це мова про впливи українського канту. Той двотакт має в собі природу звучання з «Помилуй мя Боже...» та великопостових ірмосів Бортнянського «Помощник та покровитель». Теж знайдемо це і в записах П. Демущького («Ліра та її мотиви»).

Отже, та старовинна звуковість свідомо чи несвідомо знайшла вияв у Вашому творі. Твір прозорий, чіткий і повний отого «проломлення» світовідчужання дитини, коли ми про це можемо говорити.

Я думаю написати про твори до преси, але пізніше, бо тепер «пакую» свої манатки й позавтра переїжджаю на нову працю аж до Едмонтону. Про Ваші твори повідомив добрих наших педагогів. Буду й далі їх пропагувати. Читав, що Ви тепер стали органістом. Дуже добре і вітаю Вас. Хай Вам Біг помагає. Тепер маю Вашу адресу і тому напишу пізніше.

Ваш П. Маценко

24

Монреаль, 29 червня 1958

Дорогий Пане Докторе!

Дякую за Вашого милого листа. [...] Дуже радий, що моя невеличка музика Вам сподобалась. Підкреслюю знову, що ця музика не має жодних претензій та що написана вона «між ділом», так, майже випадково. Так само вийшло і з її виданням: справа майже неочікувана. Аж, якщо ця музика користуватиметься певною популярністю та нею

¹⁵ «Танець» – для фортепіано в 4 руки (Тема побудована на інтонаціях українського танку-пісні «Метелиця»). «Колискова» – для фортепіано.

люди зацікавляться – є надія на видання чогось більш серйозного. А це вже може бути справою цілковито серйозною!.. Власне тому був би дуже вдячний, якби Ви цю музику по можливості пропагували, особливо, якщо вона Вам припала до смаку!.. [...]

Щирі вітання дружині! Міцно тисну руку!

Ваш Юрій Фіяла

25

Монреаль, 21 січня 1967

Дорогий Пане Маценко!

Щиро дякую за Вашого листа!.. Дякую, що не забуваєте, та хоч раз на 15 років (!?) знайшли можливість написати. Добре, що маєте нагоду хоч чимсь допомогти українцям на Заході та що якимось тримаєтесь загалу.

На жаль, про себе такого ж самого сказати назагал не могу: українцям моя робота так само потрібна, як болячка на м'якому місці (пробачте на слові), а те, що я пишу, їм зовсім незрозуміле! Важко винити загал, бо, зрештою, я – один, а українців – переважна більшість. Провина, очевидно, моя особиста! Якщо ж триматися принципу, то трудно виправдати чотого, який не тримає ноги з цілою чотою – зрозумієте самі, що моє положення незавидне!.. Особливо, якщо розходиться про канадських українців...

Найгірше, що писати іншою мовою крім тої, яку я вживаю, не могу!.. Зрозуміло, що я говорю про мову музичну: – виробив певний стиль, певну форму вислову ідей. Ця форма – персональна, над якою, мені здається, варто було б подумати тим, хто взагалі має голову на плечах. Є й такі люди, але їх – одиниці!.. Мені завжди хотілося сподіватися, що до останньої категорії належить і д-р Маценко – радий, що таки не помилився!.. Не думайте, що мені потрібні порожні компліменти або поверхові похвали – зовсім ні! Але, якщо з тисячі знайдеться хоч одна особа, якій моя музика щось скаже – і то добре!.. Певний, що і цього разу Ви мене зрозумієте!..

Майбутнє, як і минуле, досить туманне: минають роки, вилазить волосся на голові, зменшується запал, тануть сили!.. Сподіваюсь, що перед тим, як «віддам дуба», ще зможу щось вартісного написати, але – Всевишній тому «воля»!.. Якщо допоможете – о.к., якщо ні – ...

Пишіть, не забувайте!..

Щиро Ваш Юрій Фіяла

26

Роблін, 2 лютого 1967

Дорогий Маестро, Пане Фіяла!

[...] Іронізуєте з мене, що хоч раз на 15 років знайшов можливість і таки написав. То правда. Виправдовувань не шукаю, причин було багато, а вони Вам нічого не дадуть. [...] Я тепер так далеко від життя, що аж прикро признатись. Взагалі й Вінніпег не дуже поспішає з життям, а все ж там приїзять добрі артисти, симфонічні оркестри, є там і своя симфонічна оркестра, є музичний відділ в університеті. А я живу, бо ж треба жити, 265 миль від Вінніпегу й навчаю молодь примітивного церковного співу, який мушу також примітивно опрацьовувати – для них і то великість! Навчаю в оточенні 119 миль різні хори, а також навчаю молодь і української мови. Весь мій час пропадає в переписуванні для хорів музики, а того так багато, що не маю часу подумати про щось інше. Врешті я вже звик і не шкодувати. Вже не час мені стрибати.

Та до Вашого листа. Пишете Ви дуже образно про те, як то українцям потрібна Ваша робота. Це правда і також неправда. [...] Мені здається – і так воно було завжди – що тією «неувагою» загалу годі перейматись. Що ж би то був за творець, коли він іде за

смаками маси! Тому й зрозуміло, що було б непростим гріхом і самостратою, коли б творець не вживав своєї мови, свого певного стилю й форми вислову ідей. Про що Ви пишете? Що Вас не розуміє випадкове оточення, а хіба не новина? Та ж і самі музики дуже часто не розуміють свого колеги! Правда, що часом це буває через заздрість (Римський-Корсаков не терпів творів Чайковського, так свідчить Стравінський), інколи через різність відчужань, страх, за, мовляв, нерушимі канони муз[ичної] форми і др. Та в результаті сильна особистість проломлює леди, творить нові форми, способи виразів і веде за собою слухаючі й потокаючі маси.

Я розумію Ваші переживання і навіть Ваші побажання, але, дорогий Маестро, де ж ми можемо вслухатись у Ваші музичні міркування, щоб зрозуміти оте нове, Ваше? Де в першу чергу засоби до того: коло виконавців (оркестранти, піяністи, співаки, музикознавці) і хоч яка будь тямляча маса слухачів? Це дійсно майже трагедія, але кажу «майже» тому, що так було і з більшістю людей, яким судилось іти вперед і тягнути за собою, навіть як в революцію говорилось, «огалтелей» народ.

Через те я, як та сніжинка, страчена на великанських просторах Канади, смію сказати таке: Ви особистість, Вам призначено сказати у Вашій галузі щось нове, неповторне і своє духово. Ви, на мою думку, попри всі обтяження зійдете на Олимп музичного мислення й подиктуєте своїми працями лінковому світові. Мало цього – Ви носите в собі особливу іскру, іскру української духовости, яка мусить розгорітись і полонити світ. Хіба ж треба говорити й писати – «це українська музика»? Вона, та музика, своєю новиною, формою, висловом і всім, що заховане в ній говоритиме – так говорить українська душа! І коли це все мати на увазі, чи можна і варто думати про загал, який не розуміє Вас?!

Так, кожному хочеться знати й чути про свою роботу добре, що його праця сприймальна, зрозуміла, а чи не веде це до спрощення? Сприймальні люди часом небезпечні, що своїм «так» присипляють гостроту дальшого мислення. Та вже досить. То мої думки, що викликав Ваш лист.

А життя, як минуле так і майбутнє, як пишете – туманне. Шкода тільки буває, коли людина тратить запал, а волосся? Хай вилазить, менше буде турботи за зачіску. [...]

Відданий Вам Павло Маценко

27

Вінніпег, 27 грудня 1972 р.

Щасливого Нового Року! Дорогий Маестро – Пане Фіяла!

Під час розмов з Вами у Вінніпезі я пообіцяв надіслати Вам фотостат з «Догматиків» із старого Ірмолюю 1682 року, рукописного. Цей збірник – Ірмолюю був у бібліотеці Митроп[олита] Іларіона,¹⁶ а тепер (по його смерті) він належить до бібліотеки Колегії св. Андрія у Вінніпезі, де я навчаю богословів. Я попробував робити фотостат і з того нічого не вийшло. Книга застара й поблідла так, що годі «насилувати» машину і я, щоб виконати свою обіцянку, сів за роботу й переписав всі догматики. З цим і посилаю їх, 8 листів. Переписав я точно, затримуючи навіть старий текст.

Цьому Ірмолюєві (1682–1972) минуло 250 років. В ньому затримано ще тоді вживані протяглі частки мелодій, які звались «фітами», що краще було звати «фтитами», маючи в увазі вимову греками, як немов англійське th. Ці фтити, як частки для довшого оспівання, були майже в ті роки вилішені ради скорочень співів і ради скорочення церковних

¹⁶ Іларіон (світське ім'я Огієнко Іван) – український науковець, політичний і церковний діяч. З 1951 р. – голова Української греко-православної церкви в Канаді (Вінніпег).

відправ. У пізніших виданнях тих співів, вже у 18-му столітті, фтит немає. Тому я рахую ці догматики вартнішими через їх повноту й наближення до старших співів.

Вибачайте, дещо з термінології. Церковні співи поділені на 8 зразків. Кожний зразок звався по слов'янському «глас», що в українській мові значить «голос». В Європі називають подібне «мод», а мелодійна основа підпадає старогрецьким побудовам церковних ладів. В Московії тих ладів (з домішкою розумінь народної пісні) тримаються твердо (пригадаймо, що Глінка їздив студіювати ті лади до Німеччини, де й помер). У нас ті лади прибрали свого розуміння й тому з'явилися в каденціях підвищення, напр[иклад] в дорійському ладі від «ре», в каденції маємо до дієз. Те саме торкається і др[угих] ладів, інак часто дістаємо звучання другого тетрахорду по зразку гармонічного мінору.

Посилаю Вам дуже дорогий для мене і єдиний збірник гармонізації Догматиків О. Кошицем. Їх мелодії взяті із новішого Ірмологіону. О. Кошиць без сумніву знав теоретично, а також і з практики, звучання тих мелодій в Києво-Печерській Лаврі й по виконанню їх по всій Україні й тому гармонізував їх для хору на український зразок. По використанню збірки О. Кошиця прошу її мені повернути. Це цінна для мене пам'ятка як такого видання (іншого способу не було), а також і тому, що О. Кошиць був моїм кумом, до того ж я збираю все, що торкалось його життя. [...]

Щиро бажаю Вам в першу чергу багато здоров'я. Дуже було мені приємно бачити вас у Вінніпезі. Багато творчого успіху!

Відданий Вам, Ваш Павло Маценко

28

Монреаль, 8 січня 1973

Дорогий пане Докторе!

Щиро дякую Вам за ноти! Ви зробили мені колосальну прислугу, за яку, я сподіваюся, зможу Вам колись віддячитися якоюсь іншою прислугою. Дуже добре, що знайшли необхідним мені трохи пояснити «секрети» Ваших музичних текстів: тепер знатиму, про що йде мова.¹⁷ [...]

Так, і мені було дуже приємно знову з Вами побачитися у Вінніпезі! Щиро здоровлю Вас зі Святами і – ще багато разів дякую за ноти! Як тільки їх використаю – негайно ж Вам поверну! Берегтиму їх як «зіницю ока», можете про це турбуватися...[...]

Міцно тисну руку!

Щиро Ваш (Юрій Фіала)

29

Вінніпег, 12 січня 1973 р.

Дорогий Пане Маестро!

Дякую за листа. Буду вельми радіти, коли переписані мною мелодії з Ірмолая Вам придадуться. Про названі Вами «секрети» музичних текстів я написав дещо й між іншим, маючи в увазі тільки нашу своєрідність їх. Бо ж Ви студіювали про ті речі в європейському розумінні, а візантиніст Е. Велеш¹⁸ писав тільки про розшуки візантійської музики. Його послідовник Велімірович¹⁹ зібрав наші старі Ірмолої, які були видані в

¹⁷ Пізніше Ю.Фіала використовує ці матеріали в роботі над «Літургією до 1000-ліття християнства в Україні».

¹⁸ Велеш Егон (1885-1974) – австрійський композитор, музикознавець, визначний дослідник візантійської музики.

¹⁹ Велімірович Ніколай (1881-1956) – архієрей Сербської православної церкви. Вшановується в Російській православної церкви.

Почаївській Лаврі у XVIII ст., як копії перших видань у Львові з 1700-тих років, і назвав те все «русской» церковною музикою – він ще діє в Америці. Він, як серб, більший московський патрійот, ніж Ленін. [...]

Щиро вітаю Вас та бажаю Вам багато здоров'я.

З пошаною до Вас, Ваш Павло Маценко

30

Монреаль, 25 червня 1973 р.

Дорогий пане Докторе!

Дуже Вам вдячний за Вашу пам'ять: приємно було отримати примірник Вашого нового «Конспекту Історії Української Церковної Музики». Біда лише, що часу на ознайомлення з Вашою роботою настільки мало, що мушу чекати аж до серпня: може таки вдасться вирвати пару тижнів на відпустку – тоді й прочитаю.

Ще раз – щиро дякую за Вашу увагу! Міцно тисну руку!

Ваш Юрій Фіала

Oksana Martynenko, Bohdana Kril. "There is a special spark within you, the spark of Ukrainian spirituality" (from the correspondence of Pavlo Matsenko and Yuriy Fiala)

The article provides the history of correspondence between two prominent representatives of the Ukrainian emigration, namely: Pavlo Matsenko and Yuriy Fiala, which lasted from 1947 to 1973. The content of the correspondence is almost entirely related to the person of Yuriy Fiala, starting with the organization of his move to Canada. The texts of the letters allow immersing yourself in the world of the two addressees. In this tandem, Pavlo Matsenko is mainly focused on solving Yuri Fiala's problems. But in an effort to help his younger colleague, he unwittingly provides valuable information that concerns his own life. The texts of the letters arouse interest both in terms of information and their emotional component, which plays the role of a kind of dactyloscopy of characters: the somewhat egocentric and emotional, sometimes exalted tone of Yuri Fiala's speech and the measured benevolence of Pavlo Matsenko and his constant readiness to support.

Key words: *correspondence, Pavlo Matsenko, Yuriy Fiala.*



КОНЦЕРТНЕ ЖИТТЯ, РЕЦЕНЗІЇ

DOI 10.32782/2224-0926-2022-1-43-11

Богдан Кіндратюк
доктор мистецтвознавства,
професор,
Навчально-науковий інститут мистецтв
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника»

ЛІТОПИС ВІДРОДЖЕННЯ ДЗВОНАРСТВА В УКРАЇНІ РЕЦЕНЗІЯ НА КНИГУ ГАЛИНИ МАРЧУК

Дзвони: повернення до витоків / [Розчинитись у передзвоні : передм. Мирослави Новакович]. Луцьк : Волиньполіграф, 2019. 280 с., 104 с. іл.

Автором подана рецензія на книгу Галини Марчук «Дзвони: повернення до витоків». Галина Марчук відважилась узагальнити результати своєї 30-річної діяльності стосовно вивчення дзвонів і сприяння їхньої музики. Свою поважну за розмірами й ошатно оформлену науково-популярну книгу слушно називає своєрідним літописом. Праця написана на основі документування діяльності Історико-культурного заповідника Старий Луцьк стосовно створення тут єдиного в Україні Музею дзвонів, організованих фестивалів дзвонарів і дзвонарок. Рецензентом проаналізовано копійку працю Галини Марчук, яка хронологічно систематизувала значний фактологічний матеріал. Автором рецензії підмічено не тільки активну участь автора книги у відродженні традиції дзвонарського мистецтва, а й її діяльність стосовно збереження дзвонів, їхньої музеєфікації, паспортизації, зокрема визначення музичних характеристик тощо. Джерельною базою книги є документи, у тому числі з приватного архіву Галини Марчук, матеріали переписки, зафіксовані спогади, унікальні світлини. **Ключові слова:** рецензія, книга, літопис, дзвони, дзвонарі і дзвонарки, приватний архів.

Після окреслення джерел дзвонарства Волині в багатотомнику Миколи Теодоровича (1856–1917?)¹, зафіксованих вражень від феномена різнобарвного звучання дзвонів на її теренах у літературних творах Уласа Самчука (1905–1987)², характеристики Павлом Жолтовським (1904–1986) найзначиміших кампанологічних пам'яток із цього ареалу України³, аналізу окремих археологічних знахідок елементів дзвонів і споруд для них княжого Лучеська⁴, згадок про них інших дослідників української культури⁵, публікацій переважно

¹ Теодорович Н. Историко-статистическое описание церквей и приходов Волынской епархии. Почаев, 1888; Его же. Город Владимир Волынской губернии в связи с историей Волынской иепархии. Почаев, 1893; Его же. Историко-статистическое описание церквей и приходов Волынской епархии. Т. III: Уезды Кременецкий и Заславский. Почаев, 1893; Т. IV: Староконстантиновский уезд. Почаев, 1899; Т. V: Ковельский уезд. Почаев, 1903.

² Самчук У. Волинь: роман у трьох частинах. Київ, 1993.

³ Жолтовський П. Художнє лиття на Україні в XIV–XVIII ст. Київ, 1973.

⁴ Див., приміром: Терський В. Археологія доби Галицько-Волинської держави. Львів, 2002 (Археологічні збірки Галичини і Волині. Вип. 1); Його ж. Лучеськ X–XV ст.: монографія. Львів, 2006.

⁵ Див., наприклад: Александрович В. Мистецтво Галицько-Волинської держави / Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. Львів, 1999; Мандзюк Ф., Окунович В. У Луцькому

світлин дзвонів й дзвіниць на основі експедиційно-польових пошуків тамтешнього історика-архівіста та релігієзнавця Володимира Рожка (1940–2018)⁶, інших студій, появилася рецензована праця Г. Марчук. З урахуванням унеску в кампанологічне джерелознавство попередніх дослідників, в особливому ракурсі постає важливість її книги. Тут, паралельно з хронологією подій стосовно відродження дзвонарства в Україні наприкінці ХХ ст. – початку ХХІ ст., вимальовується значимість життєтворчості Галини Степанівни як кампанологині, дзвонарки-віртуозки, магістрантки, котра щедро ділиться секретами гри на дзвонах, однієї з організаторок фестивалів дзвонарів *Благовіст Волині* в Луцьку й Ківерцях, упорядниці унікальних збірників *Дзвони в історії і культурі народів світу* й *Миколаївські читання*⁷ (публікувалися за результатами науково-практичних конференцій) та ін. Звісно, що така різнобічність добрих справ відображена в газетних⁸, радіо-, телеінтерв'ю, знятих кіно- й телефільмах (С. 69), згадана в монографії *Дзвонарська культура України*⁹, відзначена 2020 року обласною премією імені Миколи Куделі.

Опісля публікацій Г. Марчук статей у збірниках, де фрагментарно подавалась історія відродження волинськими ентузіастами дзвонарства, зокрема реставрації та опису його пам'яток, оприлюднення різноаспектних кампанологічних розвідок¹⁰, видання разом із Надією Севрюковою праці *Мідний голос віків*¹¹, Авторка відважилась узагальнити результати своєї 30-річної діяльності стосовно вивчення дзвонів і сприяння розвою їхньої музики. Свою поважну за розмірами й опатно оформлену науково-популярну книгу слушно називає своєрідним літописом, адже праця написана на основі документування діяльності Історико-культурного заповідника *Старий Луцьк* стосовно створення тут єдиного в Україні Музею дзвонів, організованих фестивалів дзвонарів і дзвонарок (завичай проводилися в унікальному середньовічному замку Любарта на тамтешніх

замку : путівник. Луцьк, 2008 та ін.

⁶ Однак В. Рожко, чомусь, у своїх працях часто ігнорував результати різнобічної кампанологічної діяльності інших дослідників із Луцька й часом самовпевнено та наївно твердив про свою першість у цій сфері (див., наприклад: Рожко В. Дзвони Божих храмів історичної Волині Х–ХХ ст. : іст.-краєзн. нарис. Луцьк, 2011. С. 3, 6, 14, 20).

⁷ Миколаївські читання : матер. П наук. семінару, присвяч. пам'яті луцького князя і святого православної церкви Святослава-Миколи Святоші та святого Чудотворця Миколая Мирлікійського / [авт.-упоряд. Галина Марчук]. Луцьк, 2008.

⁸ Див., приміром: Єжижанська О. Таємниці дзвонарки: [про дзвонарку-віртуозку Галину Марчук із Луцька]. *Експрес*. Львів, 2004. 8–15 квіт. С. 7; Марчук Г. Дзвонять дзвони : [інтерв'ю про дзвонарське мистецтво] / [записала Юлія Боєчко]. *Нова Зоря*. Івано-Франківськ, 2007. 3 серп. № 30 (750). С. 7 та ін.

⁹ Кіндратюк Б. *Дзвонарська культура України* : монографія / [наук. ред. Юрій Ясіновський]. Івано-Франківськ, 2012. (Історія укр. музики: Дослідження, вип. 19 / Ін-т українознав. ім. І. Крип'якевича НАН України). С. 11, 59, 60, 73, 456, 872.

¹⁰ Марчук Г. Виставка дзвонів у Луцькому замку – єдина в Україні. *Дзвони в історії та культурі народів світу*: матер. І Міжнарод. наук.-практ., істор.-краєзнав. конфер. (26 серпня 2006 р., Луцьк, Замок Любарта): наук. зб. / [упор. Галина Марчук]. Луцьк, 2007. Вип. 1. С. 19–20; Ї ж. Методика реставрації дзвонів. *Там же*. С. 21–22; Ї ж. «Святий звук дзвонів проходить через людську душу» : 91-річна Валентина Розум – найстарша дзвонарка на Рівненщині. *Там само*. Луцьк, 2008. Вип. 2. С. 7–8; Ї ж. Історія та обґрунтування створення Науково-методичного центру дзвонного мистецтва. *Там само*. 2012. Вип. 3. С. 4–6. Ї ж. «Козацький дзвін» (до 100-річчя дзвона Свято-Георгіївської церкви с. Пляшева). *Там само*. 2014. Вип. 4. С. 53–55; Ї ж. Відродження і розвиток дзвонарства України. *Тенденція розвитку дзвонного і карильйонного мистецтва в Україні*: матер. наук. семінару-тренінгу (14 черв. 2015 року; Гошів, монастир): наук. зб. [уклад. Галина Марчук]. Луцьк, 2015. С. 5–9 та ін.

¹¹ Марчук Г., Севрюкова Н. *Мідний голос віків*. Луцьк, 2016.

концертних дзвіницях). У новій праці п. Галина хронологічно систематизувала значний фактологічний матеріал, що відображає передовсім ті події, учасницею яких вона була. Її життєве покликання вимальовується не тільки в активній участі у відродженні традиції дзвонарського мистецтва, а й у діяльності стосовно збереження дзвонів, їхньої музеєфікації, паспортизації, зокрема визначення музичних характеристик тощо. Джерельною базою книги є документи, у тому числі з приватного архіву Авторки, матеріали переписки, зафіксовані спогади, унікальні світлини (ті з них, що в кольорі, систематизовані окремо, а чорнобілі щедро ілюструють виклад). Джерела допомагають окреслити перипетії, через які пройшли українські історики, краєзнавці, кампанологи, музейні працівники в справі відродження та популяризації дзвонарського мистецтва.

Відкриває рецензоване видання своєрідна Передмова *Розчинитись у передзвоні* (С. 3–4) кандидатки мистецтвознавства, доцентки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка Мирослави Новакович. Далі книга складається зі Вступу, чотирьох розділів без назв (перший із них має дев'ять підрозділів, другий – чотири, третій – шість, останній – п'ять), Післяслова, Умовних скорочень, кольорових світлин (на 104 сторінках), Списку джерел (С. 273–275) і відомостей про Авторку.

У Вступі (С. 5–7) романтично відзначено давні функції дзвонів і значення їхньої музики в житті християн, передовсім, як *гласу Божого*, особливості звучання, історія його вдосконалення та головні умови правильного підвішування цих ідіофонів і майстерного виконання дзвонів. Зі скорботою згадано про знищення дзвонів на теренах Волині у пожежах і роках воєнних лихоліть, особливо після приходу 1939 року сюди совєтської влади, ілюстрацією чого є світлина скинутих на переплавку дзвонів (С. 7).

Перший підрозділ роботи, що розглядається, названо *Як це було* (С. 8–10). Спершу її Авторка звертається до випадків викривленого висвітлення історії створення та розміщення Музею дзвонів у Луцькому замку, часу започаткування тут фестивалю дзвонарів і дзвонарок тощо.

Інтерес до дзвонарства й відданість йому в п. Галини зародилися чи не з першого дня роботи в далекому нині 1986 році на посаді молодшого наукового співробітника культурно-освітнього відділу Заповідника. Тоді їй доручили помити три дзвони для експонування. Оптимальні форми цих пам'яток відливної метали, писемності й механічних систем, своєрідних музичних інструментів із групи ідіофонів, милозвучність і таємничість їхнього звучання зачарували її на все життя. У підрозділі згадано не тільки першого директора Заповідника архітектора Віктора Іржицького, як автора ідеї формування експозиції дзвонів, а й тих його підлеглих, завдяки ентузіазму яких проводилися ще під егідою Академії наук СРСР експедиційно-польові дослідження на Волині. Сприяв цьому лист за підписом академіка Бориса Раушенбаха (1915–2001) у Волинський обком компартії стосовно сприяння у створенні концертної дзвіниці. Оскільки ще не настав час застосування дзвонів у церквах, легше вдавалося переконувати компартійних функціонерів у необхідності її укомплектуванні цими музичними інструментами як важливих складових народної творчості тощо.

Наступний підрозділ названо *Концерти дзвонів у Луцьку (?)* (С. 11–14). Перше публічне виконання дзвонарських композицій відбулося 20 жовтня 1987 року при відзначенні 902-ї річниці літописної згадки про княже місто Лучеськ. Через чотири дні зазвучало вже сполошне дзвоніння (биття у дзвін *на гвалт*¹²) із Владичої вежі замку як сигнал до початку мітингу-реквієму у всесвітній антивоєнній акції *Хвиля миру*. Залучення музики дзвонів, як давньої домінанти звукового довкілля сіл і міст України, у громадській

¹² У Луцьку гвалтовне дзвоніння лунає під час увімкнення системи оповіщення після початку 24 лютого 2022 року повномасштабного вторгнення військ Росії в Україну.

заходи поступово привчало компартійну владу до сприймання дзвонінь. Звісно, аби вони залунали, то потрібний був дозвіл обласного управління культури, ухвала спеціально створеної з викладачів місцевого музичного училища комісії тощо.

Складніше було із церковними дзвоніннями. Ще 1988 року, після того, як при участі Авторки книги таємно підвісили дзвони на споруді для них катедрального Свято-Троїцького собору, Г. Марчук із благословення його священника о. Адама Бровчука, сповістила Великодньої ночі в найурочистішому місці богослуження про Воскресіння Христа. За це дзвонарку й отця разом із директором Заповідника В. Іржицьким викликали в обком компартії, де вони вислухали чимало абсурдних звинувачень. А компенсацією світським особам за ризик бути звільненими з посад стали сльози радості парафіян від почутого благовісткування дзвонів (С. 59).

Із кожним роком усе частіше лунали дзвони Луцького замку, концерти їхньої музики стали складовою інших мистецьких акцій, що проводилися на його території (фестивалів ковалів, книжкових ярмарок, виступів фольклорних колективів, лицарських турнірів, виставок робіт учнів/учениць художньої школи тощо). Окрім демонстрації канонічного биття у дзвони, музики й музикантки з їхньою допомогою виконували мелодії пісень на слова Тараса Шевченка, фрагменти творів Миколи Леонтовича, спеціальні дзвонарські композиції, написані знаним кампанологом із Росії Валерієм Лоханським (1945–2004).

Із травня 1989 року ентузіаста-дзвонарі й дзвонарки проводили в замку щонеділі й у святкові дні концерти музики дзвонів. Такі звучання згодом стали візитівкою Луцька. У книзі подані фрагменти відгуків слухачів на такі виступи. Серед авторів записів зустрічаються не тільки слова вдячності гостей із багатьох регіонів України, а й Австралії, Канади, США (С. 61–62).

Підрозділ *Музична частина* (С. 15–24) присвячений характеристиці звучання різних за вагою та, відповідно, функціями дзвонів, їхнім групам на дзвіниці, їхнього канонічного церковного застосування. Коли В. Лоханський удруге відвідав Луцьк, то повторно послухав звучання дзвонів, встановлених на вежі, відповідно їх ударного тону написав мелодії та склав програму їхнього виконання. Вона лунала майже три роки, до часу, коли частину дзвонів повернули в парафії. Так концертний набір інструментів на вежі замку розукомплектували.

Ще однією унікальністю книги Г. Марчук є опубліковані автографи занотувань В. Лоханським дзвонінь: *Волинь моя*, написані ним Урочисті дзвоніння, Ростовське, Буденне й Зустрічне биття у дзвони, Передзвін та ін. (С. 17–23). Значна частина з них вельми складні для виконання та потребують багатогодинного вправління. Не випадково збереглися ноти прикладів тренувального биття у дзвони музикантами-початківцями (С. 23).

Підрозділ *Фестивалі дзвонарів «Благовіст Волині»* (С. 25–69) розпочинається епіграфом, узятим із поезії Сергія Патляня – активного учасника виступів дзвонарів і дзвонарок, музиканта-віртуоза. Він присвятив її цим мистецьким акціям. Перший в Україні такий фестиваль провели 27 квітня 1992 року – на другий день Великодня. Далі Г. Марчук скрупульозно перелічує за роками організаторів, жертводавців і членів/членкинь журі конкурсу виступів дзвонарів і дзвонарок, подано їхні списки. У книзі названо тих, хто оплачував приїзд церковних музиків і музиканток. Вони прибували не тільки з міст і сіл Волині, а й із Глухова, Дніпра, Запоріжжя, Івано-Франківська, Києва, Кременця, Львова, Перегінська, Хмельницька та ін. Із часом дату проведення фестивалю перенесли на 24 серпня – День Незалежності України. Водночас перестали визначати лавреатів (головною причиною не доцільності проведення конкурсів-фестивалів була та, що в

кожного дзвонаря чи дзвонарки своя кількість дзвонів на споруді для них, інше їхнє балансування тощо).

Згодом (1999 р.) майже в центрі замку звели дерев'яну одноярусну дзвіничку (автор проекту Тарас Рабан, керівник майстрів Микола Фурман). Її оснастили дев'ятьма дзвонами, виготовленими 1991 року Нововолинським ливарним заводом. Перевагою цієї споруди для них є те, що глядачі й глядачки бачать прийоми гри дзвонарів/дзвонарок. На схемі розміщення дзвонів (С. 62–63) подано занотовану висоту звучання кожного з них у момент удару, розміри й вагу, показано місце дзвонаря та педаль (до її кінця прикріплений шнур, що підтягує язик (серце, било) найбільшого дзвона-баса близько до його корпусу; коли музика натискає на неї ногою, звучить густе дзвоніння). Згодом Г. Марчук, як голови Волинської обласної організації Українського товариства охорони пам'яток історії та культури, керівнику Волинського науково-методичного центру дзвонного мистецтва легше було реалізовувати свої кампанологічні проєкти (С. 63, 66–68).

У підрозділі подано нариси сценаріїв проведення фестивалів (авторкою таких моделей дійств була, як правило, Г. Марчук). Вона долучала до мистецьких привітань колективи художньої самодіяльності міста, запрошувала виготовлювачів дзвонів із Нововолинська, Києва для рекламування недавно відлитих, виблискуючих новизною їхніх комплектів. Один із фестивалів відкривала під звуки урочистих дзвонів у виконанні п. Галини співачка Руслана Лижичко. Вона в ролі середньовічної княжни в'їхала в замок на кареті, запряженій четвіркою баских коней. Її супроводжувала велелюдна свита, що складалася переважно з львівських артистів і артисток, музик, друзів (С. 69).

Авторка книги занотувала схеми розташування дзвонів авторства В. Лоханського у Владичій вежі замку на 18.10.1987 р., 01.02.1990 р. і 01.01.1991 р. (С. 28, 58, 61). Після передостанньої дати кількість інструментів була зменшена, адже частину пам'яток повернули їхнім колишнім власникам.

Зі списків виконавців і виконавчинь дзвонів видно збільшення кількості учасників/учасниць кожного фестивалю, розширення географії місцевостей, звідкіля прибували музики й музикантки. А на фото бачимо, що з кожним роком підросли юні дзвонарі й дзвонарки, розширювалось їхнє коло (часто зі священником-дзвонарем або дорослим церковним музикою прибували дитячі ансамблі виконавців гри на кампанах), формувалися династії дзвонарів. Сприймання створених ними композицій показувало вдосконалення виконавської майстерності їхніх творців. У цьому аспекті, приміром, зачаровували виступи талановитого підлітка-дзвонаря зі Львова Андрія Спіріна (С. 51, 52, 88, 89, 107 і кольорові фото), котрого привозила на фестивалі його бабуся п. Галина – працівниця відділу мистецтв Львівської національної наукової бібліотеки України імені Василя Стефаника).

У підрозділі *Участь у міжнародних та українських фестивалях, проведення майстер-класів гри на дзвонах* (С. 71–89) Авторка хронологічно висвітлює своє залучення, як уже відомої української дзвонарки й дослідниці, до таких акцій. Їх організували в Білорусі, Польщі, Росії, Україні (Корець, Володимир, Чернігів, Київ, Хресто-Воздвиженський Манявський скит, Івано-Франківськ, с. Полонка Луцького району, Дніпро, с. Малі Дорогостаї на Рівненщині, Глухів, с. Диковини на Волині, с. Сарни на Рівненщині, Рівне, с. Великі Будища, Диканька на Полтавщині, Гошівська чернеча обитель на Ясній Горі, Ківерці). Згадано, що на наукових конференціях кампанологів, які проводились у колишньому СРСР, обговорювалося питання (особливо активними в цьому були ті дзвонарі, котрі мали музичну освіту) стосовно необхідності виконання занотованих у скрипичному й басовому ключі композицій. Відповідно, висловлювалися міркування, що «дзвонарям-самоучкам нічого робити на фестивалях» (С. 71).

Участь Г. Марчук у фестивалях, як впливає з рецензованої праці, сприяла розвитку організаторських компетентностей її Авторки, мотивувала до подальшого пізнання секретів мистецтва гри на дзвонах, стала школою його безперервного вдосконалення.

У цьому допомогли поїздки з метою спостереження за грою майстринь і майстрів гри на дзвонах (приміром, монахинь Корецької Свято-Троїцької жіночої чернечої обителі (С. 73), киянина Василя Капустинського (С. 75) та ін. Згадом п. Галина не тільки виступала з доповідями й демонструвала свій рівень мистецтва виконання дзвонарських композицій, а й часто на запрошення прибувала зі своєю «пересувною дзвіничкою» – комплектом із чотирьох дзвонів нововолинського відливництва (підвішувалися до дерев'яної перекладини на двох опорах). Залучення дзвонів у виконанні лучанки до сценарію того чи іншого свята було вельми приємною несподіванкою для його учасників (С. 85). Відповідно, це викликало в багатьох бажання навчитися грати на дзвонах, відродити у своєму краї таке мистецтво. Допомогало в опануванні ним проведення знаною дзвонаркою майстер-класів.

Із книги видно, куди її Авторку запрошували для консультування при підвішуванні зібраних із навколишніх церков або новопридбаних дзвонів, їхнього балансування та проведення майстер-класів для місцевих дзвонарів (Володимир, 1988). Цьому сприяло широке відзначення того року 1000-ліття хрещення Руси. У Луцьк прибували гості, приміром, із Чернігова. Вони не тільки вивчали досвід обладнання дзвіниць дзвонами, а й запросили Г. Марчук до себе, аби допомогла правильно оснастити такими інструментами вежу тамтешнього Спасо-Преображенського собору¹³. Їх назбирали 27 штук, але задіяли тільки 23, поділили на три групи). Водночас, волинянка допомогла підготувати до гри на них місцевих дзвонарів (С. 74). Подібно було в Манявському скиту (С. 76). Корисними будуть укладені Г. Марчук схеми розміщення дзвонів на спорудах для них (С. 63, 68, 79, 80).

У підрозділі *Участь у міжнародних конференціях та симпозіумах* (С. 90–95) згадано, що наприкінці минулого століття дзвін, як пам'ятка історії, матеріальної та духовної культури, усе більше привертая увагу дослідників. Вони почали організовувати науково-практичні конференції в різних містах колишнього Радянського Союзу.

Нагороджений Г. Марчук досвід спонукав її до згуртування навколо себе тих любителів дзвонарства, котрих не тільки зацікавила історія його складових, традиції виготовлення дзвонів, зокрема на Волині, а й мали бажання всіляко його популяризувати. Такі починання описані в підрозділі *Науково-методичний центр дзвонів мистецтва* [НМЦДМ] (С. 96–102). Серед реалізованих завдань Центру (створений 2006 року) стало віднайдення та введення в науковий обіг кампанологічних джерел, реставрація й паспортизація дзвонів, вивчення та поширення досвіду дзвонарів-віртуозів, запис їхніх спогадів, фіксація перлин усної народної творчості, у яких відображено образи дзвонів і дзвонів, залучення молоді до дзвонарства тощо. Уже 2012 року описали 66 дзвонів луцьких храмів, організували семінари-тренінги, науково-практичні конференції, чи не щорічно публікували збірники. Цьому допомогло налагодження тісної співпраці з кампанофілами й кампанофілками сусідніх країн.

У книзі зроблена спроба окреслити досвід її Авторки стосовно залучення різних видів мистецтва, зокрема дзвонарського, до виховання дітей з особливими освітніми потребами. Про це дізнаємося з підрозділу *Проект НМЦДМ «Торкнемося променів душі»* (С. 103). Водночас провели семінар-тренінг для педагогів і педагогинь, котрих навчали методики застосування складових дзвонарської культури як важливого виховного

¹³ Інша назва однієї з найстаріших збережених монументальних кам'яних будов середньовічної України – Спаський собор; будівництво цієї головної споруди Чернігівського князівства розпочали 1030 року.

засобу. У цьому річизі слушно згадано, щоправда, в інших підрозділах праці, про учасницю фестивалів дзвонарів (С. 44, 100), кампанологиню, викладачку Кременецької обласної гуманітарно-педагогічної академії ім. Т. Шевченка Ліну Ільчук (із дому Вознюк). Вона 2018 року захистила кандидатську дисертацію на тему: *Підготовка майбутніх учителів музичного мистецтва до виховання підлітків засобами дзвонарства* (С. 99).

У підрозділі *Список усіх дзвонарів (?)* рецензованої праці Г. Марчук згадано учасників/учасниць фестивалів. При цьому відзначено парафії різних конфесій, де церковні музики й музикантки виконували такі обов'язки, інші їх уподобання, пов'язані із дзвонарством (С. 104–107). Із плином часу такий перелік дзвонарів і дзвонарок, напевно, набуде свого особливого значення.

Перший підрозділ другої частини своєї книги Авторка назвала *Відновлення виробництва дзвонів* (108–110). Окрім окреслення історії їхнього виготовлення, складності такого процесу, згадано найдавніші збережені пам'ятки дзвонарства Волині – ідіофони 1566 і 1572 років. Нагадано, що з 1987 року дзвони почав виготовляти Нововолинський ливарний завод. Його майстри почали відроджувати славу волинських відливників. Однак, Г. Марчук, замість зауваження про відливання дзвонів у колишньому Дніпропетровську¹⁴, Донецьку¹⁵, Львові¹⁶, відзначає виготовлення цих ідіофонів у Воронежі, Каменськ-Уральську й Москві (мабуть, тому, що Авторку відряджали в ці міста встановити можливість закупівлі там дзвонів). Цікавими є відомости стосовно придбання в 1991 й 1992 роках у нововолинських майстрів 29-ти дзвонів на суму майже 40 тис. крб. (за тодішніми цінами кілограм дзвона коштував 43 крб). Дев'ять із них залишили для облаштування концертної дзвіниці, а решту обміняли в парафіях на ті пам'ятки, що були в Музеї дзвонів (С. 110).

Про працівників міліції, котрі займалися кримінальною справою викрадачів дзвонів у церковних громадах Волинської та Львівської областей згадано в підрозділі *Викрадення дзвонів* (С. 111–118). Правоохоронці звернулися до фахівців за консультацією, зокрема Олександра Давидова й Тетяни Шашкіної (для цього вони приїжджали 1987 року в Луцьк з Архангельська й Одеси). Цим спеціалістам, за ухвалою слідчого, доручили історико-етнографічну й фізико-технічну експертизу дев'яти викрадених пам'яток (подано світліни дзвонів і вельми фаховий опис, що буде корисним орієнтиром для дослідників (С. 113–118).

Окресленням жалюгідного стану церков, дзвіниць і дзвонів, у якому вони перебували на теренах Волині наприкінці правління компартійної влади, розпочинається підрозділ *Експедиції* (С. 119–130). Тому збирання дзвонів для музею в Луцькому замку не викликало заперечень у місцевих жителів. Винятком були окремі голови колгоспів, котрі намагалися дзвонами виконати план здачі кольорового металобрухту (іноді його шукали працівники Заповідника, щоб виміняти на вже прийнятий пунктом вторсировини дзвін і таким чином врятувати пам'ятку від знищення (С. 119). У сільських радах залишались акти про прийняття дзвонів у колекцію в Луцьку (на форзацах книги є кольорова мапа експедицій стосовно дослідження дзвонів на теренах Волинської області

¹⁴ Див., приміром: Савега В. Благвест: история колоколов, колокольного литья, колоколен и колокольной бронзы. Днепропетровск, 2000; Маневич И. Прислушайся: звонят колокола!... [о научно-производственном предприятии «Благвест» по изготовлению церковных колоколов в Днепропетровске]. *Днепр вечерний*. Днепропетровск, 1998. 18 апр. С. 2.

¹⁵ Смирнова Е. Колокола для разрушенной во время бомбежек Вифлеемской церкви отлили в Донецке. *Факты*. Киев, 2002. 10 сент. С. 15.

¹⁶ Наприклад, дзвін (нижній діаметр бл. 90 см), відлитий 1996 року в ливарному цеху одного з львівських заводів автор рецензії віднайшов у церкві св. Пантелеймона, що біля Галича. За виготовлення кампана церковна громада заплатили 40 тис. тогочасних купоно-карбованців.

(1986–1993 рр.). У підрозділі подано описи й фото тих пам'яток, які пізніше повернули релігійним громадам. Водночас Г. Марчук віддає належну вдячність чоловікам Заповідника, котрі брали участь в експедиціях, адже їм удавалося, іноді в екстремальних умовах, без потрібних пристосувань знімати 300–400-кілограмові дзвони з напівзруйнованих споруд для них (С. 53).

Основні характеристики решти ідіофонів, зібраних у Заповіднику, подані в чи не найбільшому підрозділі роботи, що розглядається – *Музей дзвонів* (С.131–166). Нагадано, що його урочисто, під їхню музику, відкрили у Владичій вежі замку 2 травня 1989 року. Зібрання подібних пам'яток стало першою такою колекцією в колишньому СРСР. Вони нині розміщені на третьому й четвертому ярусах вежі, де експонується виставка *Дзвони: історія та сучасність*. Серед її більше як 50-ти експонатів є різні ідіофони: від найменшого *шаркуна* з діаметром кілька сантиметрів (підвішували на шию худобі) або таких же за розмірами бубенців до найбільшого тут церковного дзвона вагою 428 кг. Найдавнішим експонатом є кампан, відлитий 1643 року (С. 132). Виставлені також дзвони з пожежних частин, пароплавів, залізничних вокзалів тощо. Авторка подає історію того чи іншого дзвона, час і місце виготовлення, ім'я відливника, іноді деякі відомості про нього, короткий опис оздоблень, місцевість, з якої потрапив до Музею; часом названо того, хто передав ту чи іншу пам'ятку в експозицію (С. 133–166).

Третю частину книги Г. Марчук розпочинає підрозділ *Карильйони в Україні* (167–170). У ньому вперше систематизовані такі відомості. Слушне зауваження, що цей вид мистецтва не притаманний її теренам, усе ж він, завдяки ентузіастам, передовсім із Києва, нині успішно популяризується. Згадано про вісім стаціонарних карийонів¹⁷ (сім у столиці, один у Гошівському монастирі й мобільний братів Сергія та Леоніда Ботвінків¹⁸). Перший встановили 1999 року на відновленій дзвіниці Києво-Михайлівського Золотоверхого чоловічого монастиря. Привернута увага до особливостей функціонування інструмента цієї чернечої обителі, участь українських підприємств і фахівців у виготовленні й налаштуванні карийона, мелодії, що він виконує за допомогою комп'ютера (С. 167). Далі подана історія встановлення інших карийонів, кількість дзвонів у наборах, музичні композиції, що виконуються з їхньою допомогою, місця відливання ідіофонів, імена жертводавців тощо. Відзначена активна виконавська діяльність професора Георгія Черненка, кандидати мистецтвознавства й карийоністки Ірини Рябчун, інженерів Ботвінків стосовно популяризації нового для України виду мистецтва. Завдяки їм музика, що виконується на цьому інструменті, часто звучить у різних куточках нашої держави. Вельми похвально, що Ботвінки створили п'ять електронних карийонних клавіатур і роздали їх у перші школи карийонного мистецтва (створені на Прикарпатті в Гошеві, Долині, Івано-Франківську, Калуші та Коломиї). Доречно згадано про внесок у розвиток карийонного мистецтва в Україні власника фабрики виготовлення дзвонів

¹⁷ Стосовно використання термінів *карильйон* чи *карийон*, то нині частіше послуговуються першим, хоч можна застосовувати оба (*Новий словник іноземних слів* : близько 40 000 сл. і словосполучень / [Лариса Шевченко, Оксана Ніка, Оксана Хом'як, Анжела Дем'янюк; ред. Л. Шевченко]. Київ, 2008. С. 286). Усе ж вважаю точнішим перекладом із французького *carillon* (фр. карійон = дзвіночки) назву *карийон*. Підкріплює мою впевненість у цьому академічний словник (див.: *Російсько-український словник* : у 4-х томах. Т. 2. К–О / [ред. кол. Ірина Гнатюк, Сергій Головащук, Віталій Жайворонок та ін.] / НАН України, Ін-т української мови. Київ, 2012 (Академічні словники). С. 28.

¹⁸ Серед стаціонарних карийонів слід нагадати про такий інструмент у Коломиї, встановлений у рік публікації книги Г. Марчук (Ковтун В. Дзвіниця з карильйоном у Коломиї. *Культурологічний проєкт «Коломия у світі мистецтва»* [автор проєкту Валерій Ковтун]. Коломия, 2021. Вип. 29. Висловлюю щире вдячність коломиянину, доктору мистецтвознавства, професору, піаністу Олександру Козаренку за привернення уваги до цього джерела.

із Бельгії Франка Фрітсена (С. 170). Звісно, що концерти карийонної музики сприяють приверненню уваги до дзвонарства¹⁹.

Наступний підрозділ має назву *Виставкова діяльність* (С. 171–172). Він присвячений такому важливому напрямку популяризації дзвінків і дзвіночків як їхнє колекціонування та проведення кампанологічних виставок. Їх, зазвичай, організують у навчальних закладах, бібліотеках, музеях. Відзначено, що відвідувачі із захопленням переглядають експонати, отримують нові для себе відомості, долучаються до поціновувачів і колекціонерів цих ідіофончиків. Їх Г. Марчук почала збирати з 1992 року, узяла участь у багатьох виставках, чи сама їх організувала (подано перелік тих, що відбулися в 2012–2018 роках). Під час виступів п. Галина мала можливість розказати присутнім про таке хобі, історичне й естетичне значення дзвінків і дзвіночків, популяризувати діяльність інших колекціонерок, приміром, Ірини Колтакової (Глухів), Оксани Кононюк (Нетішин), Ірини Лапіної (Монреаль) та ін.²⁰ Серед ілюстрацій підрозділа бачимо буклети проведених виставок (С. 172).

Звісно, що захоплення Галини Степанівни дзвонарством не могло оминати збирання нею значків відповідної тематики. Про це згадано в підрозділі *Колекція значків*, подано їхні світлини (С. 173–175).

У підрозділі *Дзвони у пісенній і поетичній творчості* (С. 176–191) уперше систематизовано пісні про дзвонарство, написані волинськими мистцями. Вони різнобічно славлять значимість дзвонів, усепроникність їхньої музики, її функції тощо. Подано також історію створення деяких творів, дата першого виконання тощо. Частина пісень опубліковані з мелодією. Є в підрозділі слова поезій, які ще чекають свого покладення на ноти.

У наступному, теж добре ілюстрованому підвідділі *Дзвони у творчості художників* (С. 192–196), передовсім уперше описано ескізи дзвонарської тематики (С. 192–193) і монети, карбовані в Україні (С. 195–196). На них майстерно увіковічено образи дзвонів і споруд для них.

Доповнити знахідками з Волині спробу систематизувати перлини усної народної творчості українців стосовно дзвонарства²¹ Г. Марчук удалося в підрозділі *Приповідки і легенди про дзвони* (С. 197–201). Водночас чи не вперше в українській кампанології закликається вивчати з метою збереження та кращого виконання дзвонарських композицій, їх успішній усній передачі ті приповідки, які використовують дзвонарі й

¹⁹ Квартет бандуристок *Гердан* Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника (м. Івано-Франківськ) під орудою докторки мистецтвознавства, професорки, завідувачки кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва Навчально-наукового інституту мистецтв Віолетти Дутчак узяв участь у проєкті Українського культурного фонду *Український передзвін. Карильон і бандура* за програмою *Інноваційний культурний продукт. Музика*. Метою мистецького проєкту є концертна програма, репрезентована впродовж серпня – вересня 2021 року в 10 містах України (зокрема, Києві, Львові, Чернігові, Кам'янці-Подільському, Запоріжжі, а також Івано-Франківську та містах області), що синтезує звучання унікальних інструментів – західно-європейського карийона й українських бандур, інструментальної гри та співу. Квартет бандуристок (за участю Надії Вівчарук, Віолетти Дутчак, Світлани Матіішин і Наталії Федорняк) виступав поряд із карийоністкою І. Рябчун. Цікаво, що остання мисткиня розробляє наукову проблему *Українські карийонні аранжування як приклад культурної трансляції та адаптації*.

²⁰ Не оминув увагою дзвінків творець різних колекцій Роман Фабрика (1940–2022) з Івано-Франківська. Знайомі, друзі прилучилися до поповнення такої збірки та, перебуваючи в різних місцях світу, посприли розширенню унікального зібрання п. Романа. Є дзвінки у створеному ним приватному Музеї родинних професій (діє з 2005 року) (див., наприклад: Кіндратюк Б. Невтомний популяризатор дзвонарства. *Це Роман, се Фабрика. Книга на пошану журналіста Романа Фабрика*. Івано-Франківськ, 2020. С. 67–71).

²¹ Див., приміром: Кіндратюк Б. Дзвони та дзвоніння в народній творчості. Івано-Франківськ, 2011.

дзвонарки для запам'ятовування та правильного відтворення певних ритмічних фігур. Із цією метою, як помітила Авторка, дехто із церковних музик і музиканток під час гри пританцювують, а то й приспівують запозичені чи складені частівки, декламують приповідки. Приємно, що п. Галина збрала чимало їхніх взірців (С. 197–198).

Наступну велику частину книги відкриває підрозділ *Документи* (С. 202–213). Першим із них є лист (датований груднем 1986 року) за підписом уже згаданого академіка Б. Раушенбаха до дирекції Луцького історико-культурного заповідника стосовно необхідності збереження дзвонів-пам'яток відливицького мистецтва й музичної культури, потреби їхнього використання в експозиціях історико-культурних заповідників і музеїв. Із цією метою висловлювалося прохання до керівництва Заповідника посприяти у створенні подібної експозиції, допомогти облаштувати концертну дзвіницю (С. 202).

Другим опублікованим документом є ухвала колегії Волинського обласного управління культури від 12 липня 1989 року відносно затвердження складу експертної комісії для встановлення мистецької та історичної цінності дзвонів постійно діючої виставки *Дзвони: історія та сучасність* Заповідника (С. 203–204). У резолюції подано склад комісії (С. 205).

Наступним документом є Протокол № 1 засідання експертної комісії, що відбулося 10 липня 1989 року, стосовно встановлення історичної, мистецької, зокрема музичної цінності експонатів виставки. У виступах занотовані аргументи відносно такої високої вартості цих пам'яток. Оскільки поставало питання їхнього повернення в церковні громади, то ухвалу засідання завершують слова стосовно недоцільності розукомплектування та закриття такого музею (С. 206–208). Подібні аргументи, доповнені звітами про функціонування виставки, популярність її експонатів серед відвідувачів із різних кутків світу тощо викладалися, як видно зі ще одного протоколу зібрання цієї ж комісії, у січні 1990 року (С. 209–211). Опублікувала Г. Марчук також лист-звернення від 10 вересня того ж року до голови Асоціації дзвонів мистецтва (Москва) Юрія Пухначова (1941–2005) зі своїми аргументами стосовно значення створеної в Луцьку колекції з більше як 50-ма дзвонами, її важливості та проханням посприяти в збереженні виставки й концертної дзвіниці (С. 212–213).

Як бачимо, відбувалося чимало подій, затрачався час і зусилля працівників Заповідника щоб зібрати дзвони з різних районів Волинської області, створити виставку, облаштувати дзвіницю. Однак, навіть, пройшовши через різні перипетії, не всі експонати унікального музею вдалося зберегти.

Цікавим і вельми корисним для фахівців, особливо тих, котрі намагаються визначити ударний тон дзвона й призвук звучання, укомплектовують дзвіниці в парафіях, є дослідження В. Лоханським 29-ти великих ідіофонів Заповідника²². Про це, завдяки поданому факсиміле оригіналу, написаного кампанологом, дізнаємося із підрозділу *Опис та музична характеристика дзвонів* (С. 214–218). Завдяки прослуховуванню їхнього звучання, його фіксації на магнітофонну стрічку та наступного відтворення на фортепіано дослідник передовсім визначив і показав на нотному стані основний тон у момент удару в інструмент, а також чутні верхні чи нижні обертони. Відповідно розмірів дзвонів, інструменти віднесено до задзвінних (їх у колекції було 12, вагою від 9 до 32,5 кг), альтових (серед них ще трапляються великий альтовий, середній альтовий); був великий середній ідіофон (вага 200 кг, фа-дієз першої октави), «нижній» (вага 397 кг, ля малої октави). При цьому, окрім спроб визначення ймовірної дати відливання та імені майстра окремих із них, подана характеристика В. Лоханського звучання того чи іншого

²² В опублікованому Г. Марчук описі дзвонів В. Лоханським помилково на С. 218 продубльовано пам'ятки під №№ 28–30 зі С. 217.

дзвона: звук високої якості; чистий, довго звучить; чистий, м'який звук, пишнobarвний; чисте, сильне звучання; звук дзвінкий, чистий; чистий, гарний звук; дзвінке, трохи подвійне звучання; із деренчанням, швидко затихає; хитання звука; не дуже якісний, трохи з деренчанням і ревінням; звучить кволо, погано; плоский, різкий звук, багато міді (тобто у дзвонів бронзи перевищена потрібна пропорція цього матеріалу. – Б. К.) і т. п.). При цьому вказана придатність інструмента для дзвонів, чи зауважено, що він «може застосовуватися зрідка, для відтворення мелодій, оскільки іншого дзвона з такою ж нотою нема». Відносно особливо цінного дзвона 1647 року виготовлення (фа діз першої октави, вага 50 кг) зауважено, що він має бути під охороною держави. Деякі ідіофони пропонується тільки виставляти в експозиції. Стосовно дзвона з надщербленою нижньою частиною, то його рекомендувалося просто розбити. Окрім цього, при описі дзвонів відзначено наявність язика, необхідність його кращого підчеплення (*треба жорсткіше прикріпити, зробити коротшим, укоротити на 2–3 см, прикріпити дужку для шнура* і т. п.).

Однак, при визначенні ударного тону альтового дзвона (позначений у списку № 10, вага 45 кг) як ля першої октави (водночас чутний обертон на малу секунду вище) і такого ж ударного тону великого ідіофона (№ 19, вага 200 кг), чи не допущена В. Лоханським помилка? Адже він вказує «нижній гул до діз першої октави, а верхній обертон на октаву вище». Може, з урахуванням великої різниці між дзвонами у вазі, до діз першої октави є основним тоном цього ідіофона? (С. 215, 217).

У підрозділі *Історико-етнографічна експертиза дзвонів проведена Олександром Давидовим 1987 року* подане факсиміле: *Заключение историко-этнографической экспертизы по уголовному делу № 26–048–086, гор. Архангельск, 13 мая 1987 года* (С. 219–231)²³. У документі науковець дав передовсім позитивну відповідь на поставлене слідством перше запитання: Чи мають вилучені дев'ять дзвонів історико-етнографічну цінність? Визначив їхню вартість в рублях, у т. ч. кожного окремо й мінімальну ціну відсутніх трьох дзвонів. Заразом знаходимо ретельну мистецьку характеристику пам'яток, їхні розміри тощо.

Вельми складну фізико-технічну експертизу дзвонів проводила того ж року Тетяна Шашкіна²⁴. Їй слідчий поставив такі завдання: Які технічні дані кожного дзвона, їхня форма, розміри й інші характеристики геометрії? Яка якість відливицтва і склад металу? Свої висновки експертка виклала на 10-тьох сторінках машинописного тексту. Його факсиміле Г. Марчук подала як наступний підрозділ своєї праці (С. 232–241), а головніші висновки науковиці-одеситки виклала ще на С. 112–113. Окрім них, Т. Шашкіна вказала список використаної літератури з матеріалознавства, відливицької справи тощо (18 позицій). Зауважено, що при підготовці документа отримано консультації старшого наукового співробітника республіканського НДІ Міністерства здоров'я В. Саїтова як

²³ Член Європейської асоціації музеїв під відкритим небом О. Давидов працював на посаді асистента кафедри історії СРСР Архангельського педагогічного інституту. У рецензованій праці Г. Марчук зауважено, що кампанолог використав висновок музичної експертизи диригента Архангельського музичного училища В. Лоханського (С. 112).

²⁴ Головні студії Т. Шашкіної (1940–2000) як фізички, металознавиці, кандидатки фізико-математичних наук присвячувалися виявленню та опису домонгольських дзвонів середньовічної Русі, дослідженню специфіки традиційної дзвонів бронзи цього періоду, її хіміко-аналітичному вивченню, модульному методу побудови ремісниками Середньовіччя профіля дзвона, музично-доцільній формі й специфіці звучання тощо (див., приміром: Кіндратюк Б. До історії вивчення дзвонів Київської Русі: дослідницька праця Тетяни Шашкіної. *Καλοφωνία / Καλοфонія*: наук. зб. з істор. церковної монодії та гимнографії / [ред. Крістіян Ганнік, Юрій Ясіновський]. Львів, 2018. Ч. 9. С. 86–95. Науковиця працювала в Одесі й Петербурзі.

фахівця з відливицької справи, старшого наукового співробітника Державних музеїв Кремля І. Котиної – охоронниці дзвонів і гармат, фахівчині з експертизи виробів із художнього металу (С. 239). Зауважено, що дані до *Таблиці результатів кількісного спектрального аналізу* (у %) подав старший науковий співробітник одного з інститутів АН СРСР, кандидат хімічних наук В. Галибін (із ним Т. Шашкіна перед цим опублікувала статтю стосовно хіміко-аналітичного дослідження пам'яток дзвонівідливицтва середньовічної Русі²⁵).

Спектральний аналіз елементів показав, що серед них переважає як основа сплаву мідь, далі – олово, свинець, цинк, миш'як, сурма, залізо й нікель, а вісмут і срібло тільки соті, домішок золота взагалі відсутній. Це дало підстави ще раз переконатися, що додавання срібла до дзвонового сплаву, ніби для покращення звучання, – вигадка. У жодному з вивчених дзвонів не вдалося виявити точної відповідності стандартному рецепту дзвонової бронзи (мідь – 78–80 %, олово – 20–22 %). За винятком двох пам'яток XVII–XVIII ст. у решті семи дзвонів виявлено домішка цинку; констатовано, що це характерно для пізнішого стану європейського бронзовідливицтва як тенденції здешевлення сплаву. Не випадково, у двох пам'ятках XIX–XX ст. цинку й олова так багато, що сплав уже не типова дзвонова бронза, а латунь. Слушним є висновок, про який теж треба знати замовникам/покупцям дзвонів, що інструменти часто відливають для масового споживача. Адже у вивчених відливах невисока, з погляду вимог до звукової якості, чистота матеріалів (С. 236, 241). У додатках до своїх висновків Т. Шашкіна подала схему обмірів дзвона, назви деяких його частин (С. 240). Як бачимо, така експертиза вимагає чимало часу й залучення багатьох фахівців, витрат коштів тощо.

У підрозділі *Листи* (С. 242–269) подано збережений епістолярій, що нагромадився за роки спілкування Авторки з відомими кампанологами й кампанологинями, зокрема Білоруси та Росії (перша кореспонденція датована 23.01.87.). За опублікованими поштовими відправленнями, адресованими Г. Марчук, можна спостерігати зародження уваги до дзвонарства в СРСР. Цінними також є рекомендації знаних дослідників і дослідниць стосовно перспектив ширшого вивчення п. Галиною складових дзвонарської культури України, реставрації та збереження дзвонів, облаштування дзвіниць тощо. У листах розповідається про підготовку й проведення фестивалів дзвонарів і дзвонарок, заходи відносно вдосконалення їхньої майстерности чи оплати відряджень для консультування та участь у фестивалях, запрошення до співпраці під час науково-практичних конференцій у Луцьку або за його межами тощо. Відомих кампанологів цікавив стан дзвонознавчих студій в Україні, зокрема просили прислати наукові збірники, які уклала Г. Марчук. Водночас, із листів довідуємося про еміграцію з Росії відомих дослідників дзвонарства, його комерціалізацію (приміром, в одному листі зауважувалося, що за облаштування дзвіниці дехто з членів Асоціації дзвонового мистецтва отримує \$1,5–2 тис. (С. 260), поступовий занепад її діяльності, вельми скрутне матеріальне становище росіян під час дефолту 1998 року тощо.

Корисними для формування кампанологічної іконографії є опубліковані Авторкою чорно-білі й кольорові світлини. Вони доповнюють чи не все викладене в тексті книги, ілюструють події на шляху відродження дзвонарства. Унікальність зібраних фотодокументів бачиться ще й у тому, що вони віддають належну шану тим ентузіастам/ентузіасткам, котрі приклалися до відродження, збереження та розвою складових дзвонарства не тільки в Україні, унаочнюють таку діяльність, показують учасників і учасниць науково-практичних конференцій, фестивалів тощо. На світлинах, приміром, бачимо як перед

²⁵ Шашкіна Т., Галибін В. Памятники древнерусского колокольного литья (результаты химико-аналитического исследования). *Советская археология*. Москва, 1986. № 4. С. 236–242.

виступом дзвонарі часто звичніше для себе підв'язували кінці шнурів. Із кольорових фотографій, приміром, можна здогадатися, що після закінчення всіх виступів на фестивалях, дзвонарі й дзвонарки проводили, зазвичай, своєрідні майстер-класи, об'єднувались у різновікові ансамблі й із натхненням творили нові композиції. При цьому демонструвалися, як пригадується, свої прийоми гри на дзвонах, спеціальні пристосування для цього (прикладом може бути “молоточок” найстаршого учасника фестивалів Івана Сороки (*1934). Знаменно, що участь у них автора рецензії (С. 45, 48, 50, 88, 89, 105) посприяла вдосконаленню його мистецтва гри на дзвонах, адже в церквах Прикарпаття б'ють у них переважно за католицьким звичаєм. Відповідно до нього дзвін із протилежною нерухомо прикріплений до осі й шнур прив'язаний не до язика, а до кінця важеля, за допомогою якого для дзвоніння треба розгойдати дзвін аби його язик ударив у корпус ідіофона; ще одним недоліком такого підвішування дзвонів є те, що їхнє звучання дещо приглушує нерухоме закріплення. При такому способі важко задіювати три групи дзвонів, почергово в них ударяти й творити мелодії. Інша справа, коли, за одним зі способів, шнури підв'язують до язика, його підтягують близько до ударного кільця на дзвоні (він підвішений так, що не приглушується вібрація його корпусу), а інші кінці мотузок прикріплюють до своєрідного пульта, за яким стоїть дзвонар.

Звісно, не всі документи, зокрема світлини, збереглися. Не сказано в книзі про участь в експедиціях по теренах Західної України, зокрема Волині одного з фундаторів української кампанології П. Жолтовського²⁶ (певно тому, що це було до початку роботи Г. Марчук у Заповіднику). У зв'язку з цим пригадалися слова Валентини Будник-Окуневич (1956–2013) про те, що науковець добре пам'ятав на якій дзвіниці бачив той чи інший дзвін, навіть, як і де він був підвішений²⁷. Присміно, що Г. Марчук написала про участь в експедиційно-пошуковій діяльності п. Валентини (С. 10), подала більше шести світлин на підтвердження цього. Пригадується, як після ознайомлення зі статтею автора рецензії стосовно дзвонарства Волині, В. Будник-Окуневич зробила слушне зауваження стосовно відсутності відзначення її ролі як однієї з піонерок формування тамтешньої колекції.

Багатьох помилок, просто описок у рецензованій книзі можна було б уникнути, якби її редагував фахівець. Вона опублікована в авторській редакції. Передовсім треба звернути увагу на назви деяких підрозділів, що потребували літературного коригування, приміром, не *Концерти дзвонів у Луцьку* (С. 11), адже дзвони самі по собі не звучать, а з їхньою допомогою творять дзвоніння, музичні композиції. Тому підрозділ можна назвати *Концерти музики дзвонів*, або *Концерти дзвонарських композицій*. Так само треба краще сформулювати назва підрозділу, де подано список дзвонарів (С. 104). Окремі частини рецензованого видання потребувала конкретнішої назви, приміром, *Відновлення виробництва дзвонів* не вказує де конкретно відродилося їхнє виготовлення – в Україні? Польщі, Росії? Звісно, що кожен частину книги треба було завершувати хоча б невеликими висновками.

Не вдалося Г. Марчук уникнути тавтологій, приміром, *музичні дзвони* (С. 12), *музична дзвіниця* (С. 10, 16, 24, 57, 128 та ін.). Оскільки в українській кампанології ще не всі терміни встоялися, то окремі з них дискусійні. Звісно, що їхнє написання треба приводити до норм національного правопису, уникати кальок із російської (краще називати один із видів дзвоніння не *перебір* (рос. *перебор* (С. 16), а *перебирання* (творять таке похоронне дзвоніння вдаренням у дзвони за чергою, починаючи з найбільшого); не

²⁶ Кіндратюк Б. Павло Жолтовський – один із фундаторів української кампанології. *Волинська ікона: дослідження та реставрація*: наук. зб. Вип. 11: матер. XI міжнар. наук. конф. (Луцьк, 3–4 лист. 2004 р.) / [упор. Євгенія Ковальчук]. Луцьк, 2004. С. 40–43.

²⁷ Приватний архів автора.

дзвонарного, як калька з колокольного (С. 26), а дзвонарського; даний час (ким даний?); прийняла участь (С. 171), треба взяла участь; бувшого, бажано колишнього (С. 71, 87). Чи не краще писати Юрій Змієборець, замість зросійщеного Георгій Переможець? (С. 123, 127 та ін.); не бубончик (С. 166), а бубенець; не баитових, а вежових (С. 167); не гімн (С. 167), а як нині доречно пропонується – гимн; самий більший (С. 75). Трапляються прикрі описки (не Гоцеві, а Гошеві (С. 167); не Гергій (С. 36), а Георгій; не гайнал, а гейнал (С. 78); не темперірованого (С. 88), а темперованого та ін. Потребувало точнішого подання назви Центру дослідження дзвонарства при Прикарпатському національному університеті ім. В. Стефаника (С. 97). Варто звернути увагу на сумнівне позначення груп дзвонів за призначенням у їхньому наборі (С. 15).

Авторці не вдалося уникнути повторів. Приміром, про відливництво дзвонів, певно, слід би написати в одному підрозділі (С. 108–110), а не ще й у Музей дзвонів (С. 131). Подібно розповідь про експедиційно-пошукову роботу варто б об'єднати з двох підрозділів в один (матеріал зі С. 53, 119–131). Нагадавши про кампанонцид (знищення дзвонів (С. 93), уже другий раз, мабуть, не треба розтлумачувати це поняття (С. 96).

Нині використовують термін не карта (див. форзаци), а мапа. Відповідно відзначення місць експедиційно-пошукової роботи можна б подати в такій редакції: *Мапа експедиції стосовно дослідження дзвонів Волинської області (1986–1993 рр.)*.

Зазвичай, список використаної літератури подають за алфавітом. Зі списку джерел у рецензованій роботі видно, що він складений так, ніби існували покликання на літературу за порядком її використання, однак у тексті книги вони відсутні. Хоч її жанр визначений як науково-популярне видання, однак, на мій погляд, усе ж варто робити покликання, особливо тоді, коли цитується чиясь думка. Так, при точному викладі спостережень Костянтина Сараджева (1900–1942) як унікальної особистості з феноменальними музичними здібностями, варто б покликатися на використане джерело (С. 6).

Усе ж рецензована праця Г. Марчук стала поважним внеском у кампанологічне джерелознавство, зокрема іконографію дзвонарства. Книга допоможе краще вивчати широкий європейський і світовий контекст українства й виявляти рівень глибинності й природності впливів і зв'язків регіонів України, скоординувати ієрархію універсальних і локальних явищ української культури.

Bohdan Kindratiuk. Chronicle of the revival of bell-making in Ukraine. Review of Halyna Marchuk's book

The author presents a review of Halyna Marchuk's book "Bells: a Return to the Origins". Halyna Marchuk dared to summarize the results of her 30 years of activities devoted to the study of bells and the promotion of their music. She rightly calls her ambitious in size and elegantly designed popular science book a kind of chronicle. The work relies on documenting the activities of the Stariy Lutsk Historical and Cultural Reserve regarding the creation of the unique Museum of Bells in Ukraine and organized festivals of bell ringers.

The reviewer analyzed the painstaking work of Halyna Marchuk, who chronologically systematized significant factual material. It was emphasized not only the active participation of the book's author in the revival of the tradition of bellringing art but also her efforts regarding the preservation of bells, their museumisation, passporting, in particular, the determination of musical characteristics, etc. The source base of the book is documents, including those from the private archive of Halyna Marchuk, correspondence materials, recorded memories, and unique photographs.

Key words: review, book, chronicle, bells, ringers, private archive.

DOI 10.32782/2224-0926-2022-1-43-12

Галина Максим'юк
українська музикознавиця

УКРАЇНЬСЬКА МЕДИТАЦІЯ

«Пам'ять, традиція – це символи нашої культури»
(Стефанія Павлишин)

У дослідженні надано аналіз камерного концерту з музичного проєкту Любові Литвинчук «КЛАСИКИ ТА СУЧАСНИКИ», що відбувся 19 вересня в Івано-Франківській обласній філармонії імені Іри Маланюк, і був присвячений творчості двох українських композиторів різних поколінь: музиці митця-патріарха Василя Барвінського (у першому відділі) і молодій сучасній авторки Марічки Чабан (у другому відділі). Також розкрито Василя Барвінського та Марічку Чабан як особистості та як великі мистецькі явища. Зазначено, що особливою заслугою Василя Барвінського є створення національної різножанрової камерно-інструментальної музики, в якій він виступає новатором як у відношенні образно-інтонаційного наповнення, так і щодо формотворення та виразових засобів. У статті вказано, що за кожної появи на сцені музика Марічки Чабан вибудовує нові асоціативні ряди й важливим є те, що авторка дає можливість різного виконавського прочитання, і не просто вільного, але нераз відмінного від свого бачення.

Ключові слова: Василь Барвінський, Марічка Чабан, творчість, мистецтво, концерт.

Черговий камерний концерт із музичного проєкту Любові Литвинчук «КЛАСИКИ ТА СУЧАСНИКИ», що відбувся 19 вересня в Івано-Франківській обласній філармонії імені Іри Маланюк, був присвячений творчості двох українських композиторів різних поколінь: у його першому відділі прозвучала музика митця-патріарха Василя Барвінського (1888–1963), у другому – молодій сучасній авторки Марічки Чабан.

Некваплива «хода» камерної імпрези, насичення, переважно, творами-роздумами, які спонукають більше пізнати себе і світ, в якому ми живемо, перетворили її у музичну медитацію на тему – «Хто ми є? Куди йдемо? Яким є наше майбутнє?».

Частина перша

ВАСИЛЬ БАРВІНСЬКИЙ: У ЛЕТІ РОМАНТИЧНОЇ ДУШІ

Його інтелігентність, чесність, принциповість, порядність, величезний авторитет, яким користувався серед місцевих і приїжджих митців, не просто не подобалися радянській владі, але й викликали у її прислужників бажання знищити його як особистість, як митця, як українця, який все життя дбав за розвиток рідної культури. І вони домоглися свого: за сфабрикованою справою 60-річний композитор був засуджений до десяти років заслання, а всі його рукописи були спалені. Повернувшись до рідного Львова, він до кінця життя працював над відновленням з пам'яті свого знищеного творчого доробку, та навіть після посмертної реабілітації його музика залишалася під заборонаю. Тільки після здобуття Україною незалежності ім'я Василя Барвінського повернулося на те гідне місце в нашій музичній культурі, яке заслуговувало віддавна.

Музика В. Барвінського – велике мистецьке явище. В ній урівноважені інтелектуальність і почуття, розум і серце, вона є доступною, близькою, зрозумілою – і глибинною, сповненою сакральної символіки. В ній подивляєш витончену красу і шляхетність, стриманість, але й відкритість емоцій (при чому немає романтичних перебільшень, афектації

чи впадання у сентиментальність). Її вагома прикмета – ясна національна основа, проявлена в образах ліричних і героїчно-поривчастих, в епічній розважливості думних переспівів, у щемливій молитовній хоральності, в енергії танцювальної ритміки.

Особливою є заслуга Барвінського у створенні національної різножанрової камерно-інструментальної музики, в якій він виступає новатором як у відношенні образно-інтонаційного наповнення, так і щодо формотворення та виразових засобів. Митець розпочав і закінчив свій творчий шлях саме камерно-інструментальними опусами; в них визрівав його неповторний композиторський почерк; вони стали його найвищими творчими здобутками.

Інструментальні твори Барвінського 1910-х років, що прозвучали в концерті, показали, що молодий на той час композитор уже відбувся як митець. Це Фортепіанне тріо ля мінор та прелюдії, написані ним у Празі, в роки навчання у Вітеслава Новака. Вони демонструють той самобутній авторський стиль, який в подальшому майже не зміниться, хіба що ще більше поглибиться його зв'язок із українським фольклором.

Перша частина Тріо ля мінор (1910–1911 рр.), що відкрила концерт, з перших тактів захопила виразним українським колоритом, лірико-драматичним змістом. Початкова епічно-роздумлива, співуча тема віолончелі стала національним індикатором твору й водночас його інтонаційним джерелом, невпинно трансформуючись у різнохарактерних музичних образах. Її інтонації «прошивають» кожну партію, сприяючи загальній тематичній єдності. Ця ж тема повністю звучить у коді частини, де її піднесений унісонний виклад у скрипки та віолончелі в однойменному мажорі провіщає оптимістичне завершення твору.

Виконавці (Любов Литвинчук – скрипка, Любомир Дейчаківський – віолончель, Ольга Банашек – фортепіано) співдіяли як єдиний організм у наскрізній нитці музичної оповіді. Вони продемонстрували добре відчуття стилю, змісту, форми (сонатне Allegro, традиційна структура якого доповнюється широкою варіаційністю – розвитковим методом, який композитор запозичив із народної творчості), володіння різними виконавськими засобами, що допомогло вдало відтворити концепцію твору, пов'язану, на нашу думку, з одного боку – з намаганням композитора втілити свої уявлення про красу життя і творчості, її призначення у житті людини, а з іншого – чисто конструктивного – із спробою поєднати український мелос і класичну європейську форму, що дало чудовий результат для української камерної музики і визначило далеко наперед шляхи її розвитку.

Музиканти створили переконливу картину із взаємодії активних пунктованих ритмів, співучих ліричних та грайливо-танцювальних тем. Епіка, героїка, лірика, танець поєдналися в єдину музичну вервицю, кожне зернятко якої творило нову сходинку поступу – від роздумливого початку, через напруженість, схвильованість, розмах, як і прокиливу лірику всередині твору – до тріумфально-стверджувального кінця. Ідеальний баланс партій Тріо, їх індивідуалізація давали змогу повного виконавського розкриття – і в делікатних, розріджених «тихих зонах», і у фактурно «густих», гармонічно складних передкульмінаційних підходах та самих кульмінаціях.

Майстерна інтерпретація артистами першої частини Тріо допомогла слухачам відчути питомі риси Барвінського-композитора: 1) широку пісенність як основу його стилю; 2) засади пропорційності, гармонійності, стрункості у відношенні до музичної форми; 3) індивідуальне використання фактурного фактору, коли поєднання різнорідних самобутніх голосів переростає принцип монотематизму і веде до одночасно вживаних із ним полутворень; 4) опору на традиційну мажоро-мінорну систему з невпинним оновленням ладо-гармонічної мови (з тонкою, майже імпресіоністичною тональною «грою» та оригінальною акординою, в якій проста гармонічна вертикаль межує із складними співзвуччями).

Фортепіанна творчість Василя Барвінського була представлена на концерті двома прелюдіями: № 1 (мі мінор) та № 2 (фа-дієз мажор) у виконанні Олексія Коваленка.

8 прелюдій Барвінського стали першими творами цього жанру в українській музиці взагалі. Створені 20-річним автором, вони сповнені молодечого лету і романтичної схвилюваності, субтильної ліричності і суворой архаїки. Написані на завдання В. Новака освоїти жанр фортепіанної мініатюри різного образного змісту, вони не лише значно перевершили звичайні студентські роботи, але й вивели автора на перші позиції в сучасній європейській музиці. Попри те, що в прелюдиях відчутні впливи польської та чеської романтичних шкіл, окремих стильових рис Й. Брамса, частково – імпресіоністських відкриттів у колористиці гармонічної мови, в них виразно проступає індивідуальність митця, його приналежність до української музичної культури. Елементи народної мови так фахово, зріло й органічно вплетені в музичну канву п'єси, що видається, ніби автор працював у такій манері значну кількість часу, з дня на день відточуючи свою майстерність.

Перша і друга прелюдії контрастні за всіма параметрами: образністю, типом тематизму, фактурно тощо. Олексій Коваленко інтерпретував їх бездоганно. Мі мінорна прелюдія вразила м'яким і глибоким туше піаніста, продуманістю виконання, смисловим наповнення кожного звороту, вмінням поєднати локальні піаністичні завдання з комплексним баченням цілого. Виконавець майстерно вибудовує музично-драматургічний план п'єси: на початку і в кінці – це світ меланхолійно-задумливих образів, у якому є місце й епічності; середина твору дає поетапний розвиток основної теми, яка в процесі фактурно-динамічного та ладо-тонального варіювання стає суворо-патетичною, а в кульмінації набуває потужного дзвонового звучання.

Інакший підхід у виконавця до прелюдії № 2. Вона була замислена Барвінським як пасторальна та найбільше подобалася і В. Новаку, і самому автору. Барвінський написав цю п'єсу всього за чотири години. Можна подивляти, як митець за такий короткий термін створив композицію, досконалу за образом, будовою і засобами музичної виразності.

В прелюдії панує один погідний настрій. Переливчасті гармонії з так само мінливим, колористичним, вибагливо-ускладненим гармонічним фоном відтіняють імпровізаційну свободу мелодії, «сплески» якої дещо стримує витриманий від початку до кінця ритм баркароли. О. Коваленко легко і вишукано підкреслює гру делікатних звуко-барв, тонів і напівтонів, тримаючись у градації відтінків піано – піаніссімо, створюючи справжню імпресіоністичну замальовку.

Камерно-вокальним «острівцем» у першій частині концерту стали два солоспіви В. Барвінського: «Ой люлі, люлі» на вірші Т. Шевченка (1923 р.) та «Пісня пісень» на слова В. Маслова-Стокіза (1924 р.). Виконавці – Оксана Кречко (сопрано), Ольга Банашек (фортепіано), Любов Литвинчук (скрипка).

У солоспівах В. Барвінського виявилася його чутлива лірична натура, душевні поєднання і переживання – від експресивних до ніжно-чуттєвих і подеколи радісно-схвилюваних, виражених з великою щирістю. Об'єднує ці твори те, що всі вони – складні, масштабні, розгорнуті композиції, які виходять далеко за межі камерного солоспіву; їх називають вокальними поемами.

Солоспів «Ой люлі, люлі» дає глибоке занурення у Шевченкову поезію; у ньому автор переосмислює жанр колискової і створює драматичний монолог, мелос якого виростає із української народної пісенності. Фортепіанна і вокальна партії тут, як і в інших вокальних творах Барвінського, тісно між собою пов'язані, виступаючи тандемом у розкритті поетичного тексту. Оксана Кречко і Ольга Банашек переконливо відтворили композиторський задум. Напружене звучання голосу доповнювали виразні фрази фортепіано.

Зовсім іншим є солоспів «Пісня пісень», сповнений світла і щастя. Це лірична мініатюра, розвиток якої йде від образу поетичної пейзажності до почуття радості від зустрічі закоханих. Виразній лінії вокального голосу постійно втворює голос скрипки і мереживна партія фортепіано, так що солоспів перетворюється у своєрідне тріо. На першому плані у ньому – «імпресіоністичність» багатих гармоній, прозора фактура, що

підкреслює особливу невагомість, «повітряність» звучання, значна увага до високого регістру голосу та інструментів (як ще один важливий засіб створення безхмарного настрою).

У виконанні «Пісні пісень» хочеться відзначити злагодженість і вишуканість інструментальних партій та чудові піаніссімо співачки на високих нотах.

Вдало дібрана концертна програма з творів Василя Барвінського познайомила слухачів із видатними зразками української музики, нагадала про композитора, який, поряд із Станіславом Людкевичем, був очільником музичного життя Галичини в першій половині ХХ ст.

Частина друга МУЗИЧНІ АСОЦІАЦІЇ МАРІЧКИ ЧАБАН

Ім'я Марічки Чабан як авторки і виконавиці відоме у нашому краї від тих років, коли вона навчалася в Івано-Франківському музичному училищі імені Дениса Січинського, писала, переважно, духовні пісні (слова і музику) і виступала з ними. Відтоді минуло більше десяти років, і сьогодні перед нами – мисткиня із певними творчими засадами, різножанровим творчим набутком, насиченим життям, сповненим нових планів.

Марічка Чабан закінчила клас композиції Ганни Гаврилець, входить до Національної спілки композиторів України. У січні цього року стала лауреатом премії імені Левка Ревуцького в номінації «композиторська творчість» за диптих «Сліди» для симфонічного оркестру та хорові твори «Душе Христова» і «Херувимська пісня». Її музика звучить на фестивалях та інших імпрезах, виконується в різноманітних мистецьких проєктах, входить до репертуару українських хорових та симфонічних колективів.

За кожної появи на сцені музика Марічки Чабан вибудовує нові асоціативні ряди; немає значення, мініатюра це чи великий твір, хоровий, камерний чи симфонічний, для дитячої чи дорослої аудиторії. Авторка дає можливість різного виконавського прочитання, і не просто вільного, але нераз відмінного від свого бачення. Так само слухач більше спонукається до «різноликого» сприйняття, коли навіть програмна назва не нав'язує йому асоціацій композиторки. Таке розширення меж авторської довіри вносить корективи у ланцюг «композитор – виконавець – слухач» – у бік більшої свободи в усіх його ланках. Зрештою, розвиток цього явища спостерігається і у творчості інших композиторів нашого часу.

До камерного проєкту «Класики та сучасники» мисткиня залучена не вперше. Цього разу увазі слухачів були запропоновані два камерні ансамблі (Фортепіанне тріо та «Український квартет» для струнних) і дві фортепіанні прелюдії («Асоціації № 4», «Море»).

Марічка погодилася відповісти на декілька питань стосовно свого шляху в музиці і творів, обраних для концерту:

– Оскільки проєкт «Класики та сучасники» концентрується на камерній музиці, перше питання про неї: чим тебе приваблюють камерні жанри та до яких із них найбільше тяжієш?

– Для мене кожен жанр – це або спроба чогось навчитись, отримати досвід, або спробувати себе нову в даному жанрі. Адже кожного року я відчуваю, як змінююсь, змінюється мислення – композиторське, психологічне, життєве. Також більшість творів камерного жанру я писала спеціально для певного складу, певної події, фестивалю, концерту. Тому сказати, чи я тяжію до якогось камерного жанру, не можу. Знаю точно, що є інша музика, яку я пишу не тільки для певного проєкту, але й за власної потреби виразитись. Це хори і пісні. Це обробки народних пісень, частини з Літургії, твори для дитячого хору.

– Як виникають задуми творів, особливо цікавлять ті, що звучали на концерті?

– Якщо говорити про задум творів фортепіанних, то це музика, написана під враженням певних подій у житті. «Море» – це був мій другий твір на першому курсі консерваторії.

Я відчувала таку радість і відповідальність, що тепер я студентка композиторського [факультету], що мені хотілось написати щось дуже ідеальне. Так, тоді я страждала неусвідомленим перфекціонізмом. А прелюдія «Асоціації #4» була написана, коли я остаточно вирішила видати збірку для дітей. Виникло бажання написати щось цікаве для юних піаністів. Щоб воно було водночас і сміливе, і моментами зі «смачною» гармонією.

«Український квартет» я створювала спеціально для фестивалю «Folk of the World» (м. Київ). Те, що квартет буде українським, я відчула зразу. Тільки думала: «Як я можу зобразити своє бачення українського в цій музиці?». І мені прийшли в голову спогади мого перебування в горах. Коли виходиш на вершину, а з неї бачиш неймовірні краєвиди, і тоді усвідомлюєш всю велич Бога. Але, звісно, ця музика не тільки про природу. Нехай кожен проживе своє.

Перша частина Тріо написана для проєкту Любові Литвинчук «Класики та сучасники» 2016 року. Там вилила в неї те, що переживала того часу. А тоді час був не простий [...] Друга частина Тріо народилася через рік (2017) як потреба не залишати цей твір таким трагічним.

– Як вплинула на твою творчу манеру Ганна Гаврилець?

– Ганна Олексіївна Гаврилець завжди давала свободу, вона поважала всі напрямки сучасної музики, і навіть про форму казала так: «Дуже добре не коли форма диктує музику, а коли музика творить форму». А ще, головне, що мені сказала Ганна Олексіївна, – що нам потрібно усвідомити свою цінність, свою самобутність, своє коріння, не боятися втілювати його у музику. Бо тільки українське у нас буде унікальним і цінним для світу.

– До якого музичного напрямку чи стильового явища відносиш свою творчість?

– Складне питання, нехай на нього дадуть відповідь музичні критики. Моя музика часто посилається на фольклор. Це або прямі цитати, або переосмислені інтонації фольклору. А також мені близький смак Дебюссі, Равеля. Люблю пошукати «піднесені» гармонії.

– Що найбільше цінуєш у музиці класичній та сучасній?

– Класична музика – це еталон, це біблія. Вона нас вчить, як правильно мислити. В сучасній музиці ціную свободу.

Другий відділ концерту розпочав «Український квартет» (виконавці: Любов Литвинчук – перша скрипка, Ірина Василюк – друга скрипка, Олег Храпко – альт, Любомир Дейчаківський – віолончель).

Це одночастинна композиція, просякнута настроєм молитовності. Інтонаційне структурування мотивів, лаконічність засобів музичної виразності, виражена оповідальність поєднані з емоційним теплом, «олюдненням» інструментальних голосів. Виконавцям вдалося створити проникливий образ, наповнений відтінками смутку і світла.

Українські інтонації витончено вплетені у мелодичну горизонталь і гармонічну мову квартету; зв'язок із народною пісенністю простежується у підголосковій фактурі, варіюванні тематичних зворотів, метричній змінності.

Мініатюрний за масштабами, квартет продуманий до найменших дрібниць; три його розділи і кода показують становлення і розвиток образу, поступове насичення експресією і «відхід» у сферу «невагомості». Цікавими є тембральні знахідки, пов'язані з багатою штриховою технікою, особливими прийомами гри (наприклад, флажолети у другій скрипки в середньому розділі чи *pizzicato* віолончелі в коді), вмілим використанням теситурних особливостей інструментів.

Окремо хочемо підкреслити роль коди у концепції квартету: вона може символізувати як тихе нагадування про ті непроминаючі цінності, які, невідкладні часу, живуть і житимуть у людстві, – так і застереження, щоб вони не стали тільки спомином про втрачений світ.

Аскетична кольорова гама музики квартету викликає асоціації з чорно-білим дереворитом.

Фортепіанне тріо М. Чабан складається з двох частин. За словами авторки, в музиці першої «душа переживає трансформацію шляхом випробування, боротьби і страждань. Вкінці, обезсилено падаючи, зміцнюється, і набуває нового стану. Друга частина Тріо [...] – це інший світ. Світ споглядань і роздумів, світ миру».

У першій частині взаємодіють два образні комплекси: тендітної лірики, що відображає вразливий внутрішній світ людини і є, разом з тим, сферою споглядання і роздумів, – і образ бурхливо-наступальний, що приходить ззовні і до певної міри викликає неприйняття, прагнення протидії. Обидва образні плани у музичному втіленні пов'язані з фольклорними джерелами.

При сонатному рівні конфліктності, непростий «діалог» різнохарактерних «персонажів» поміщений авторкою у струнку концентричну форму.

Для ліричних тем обрано помірні темпи, м'яку динаміку, мелодична лінія опирається на пісенність і речитативність, ритмічну й метричну свободу. Фактура викладу прозора, гармонічну вертикаль часто утворюють терпкі акордові грона з доданням секунд та барвисті ланцюги паралельних квінт. В останньому розділі частини (репризи, що одночасно відіграє роль коди (характерна риса формотворення у авторки)) початкова лірична тема відроджується емоційно дещо надламанною.

Динамічна, напориста тема-протистояння – в дусі гротескового танцю – має у своїй основі гострий мотив, замкнений у вузьке мелодичне коло. Безупинне повторення і регістрово-тембральне варіювання коротких поспівок, їхнє невинне кружляння у швидкому темпі та динамічному нагнітанні створює враження злого *perpetuum mobile*.

Виконавське прочитання першої частини – зразок ансамблювання вищого порядку (зрештою, як і виконання квартету); творчі завдання, поставлені перед музикантами авторкою, були виконанні бездоганно.

Друга частина – *Spirito* – наповнена образами стриманої експресії, яка часом переходить в нуртування почуттів. Плин музичного потоку видається безмежним у безпервному нанизуванні коротких мотивів-запитань і розгорнених мелодичних побудов.

Надзвичайно живописним є початок частини, в якому головна роль відведена віолончелі: її тему-монолог (з граничним інтонаційним наповненням) супроводжують хроматичні ходи у найнижчому регістрі фортепіано та крихіткі, в дусі народних інструментальних награвань та із виразним «гуцульським» забарвленням фігурації у скрипки. На авансцену розповіді інструменти виходять поодинокі і разом, музика звучить то спокійно-оповідно, то полум'яно, отримуючи насагу від тісної взаємодії виразних пасонарних чи граційних реплік струнних і фортепіано.

У середньому розділі вводиться й інтенсивно розробляється новий матеріал народно-жанрового типу. Характер музики стає схвильованим, пристрасним, відкритим. З поверненням основної теми у репризи (тепер – у скрипки) емоційна буря влягається і відновлюється музика роздумів. Снується думка, заглиблена сама в себе, і здається, що цьому процесу немає кінця.

Виконавцям були підвладні всі музичні перипетії Тріо. Вони зуміли показати «світ, який розколюється навпіл», та все ж поступово відроджується через роздуми й пізнання в цих роздумах себе. Що стосується широкої штрихової гами, розмаїтості виконавських прийомів (флажолети, *con sordino*, *sul ponticello*, тремоло, *pizzicato*, *glissando*), якості звуку, ансамблевої зіграності – все це вкотре засвідчило високий фаховий рівень музикантів, їхню непересічну майстерність. Хочеться відзначити ніжне філірування звуку та багате нюансування у грі Любові Литвинчук, шляхетний тон віолончелі з теплим, насиченим вібрато у виконанні Любомира Дейчаківського, різнорідну темброву фортепіанну палітру Марічки Чабан.

Камерні партитури Марічки Чабан схожі на панно, в яких важливою є кожна деталь. Інструментальні партії у рівній мірі насичені різнорідними елементами, вільна,

подекуди лінійна взаємодія яких дає невинне тематичне оновлення. Музична думка розкривається поступово – то в медитативному діалозі схожих за емоційною барвою голосів (як у квартеті), то в конфліктних протистояннях (як у тріо). Засоби, які обирає мисткиня, межують з афористичністю: в партитурах – нічого зайвого, кожна нота, штрих, інша важлива позначка на своєму місці. Очевидно, саме афористичність висловлювання є невід’ємною рисою художнього мислення композиторки, впливає на чітке формування музичної концепції та її звукове відтворення.

Фортепіанні твори Марічки Чабан, адресовані юним музикантам – прелюдію № 4 із циклу «Асоціації» і п’єсу «Море» з циклу «Поки Земля оберталась навколо Сонця» – виконав Захар Свіщов – учень 7-го класу школи педпрактики Івано-Франківського фахового музичного коледжу імені Дениса Січинського (клас Ольги Назаренко). Ці мініатюри вийшли друком у авторській збірці «Фортепіанні прелюдії для дітей та юнацтва» в 2021 році, яка стала узагальненням педагогічного досвіду Марічки як викладача фортепіано, та започаткували ще один напрямок її творчості.

Захар Свіщов – музикальний, технічний, впевнено й невимушено почувався на сцені. Виступ піаніста показав його зацікавлення сучасною музикою, вміння знайти свій підхід до твору. В «Асоціації № 4» він створив жвавий, радісний образ, задержувату гру-змагання уривчастих мотивів, укладаючи їх в енергійне скерцо. Темпераментні синкоповані стрибки в мелодії на фоні квінтових паралелізмів у басах, розмашистий «політ» тріолей в кульмінації і приглушення активності руху в кінці добре вдалися молодому музиканту.

«Море» – це пейзажна картинка, що виростає з хвилястих фігурацій та арпеджіато, у яких «тонуть» окремі мотиви. В ній велике значення має звукообразальність, яка, проте, не стає самоціллю, а виражає й почуття захоплення водяною стихією. Тематизм фактурного типу, ладо-тональна і гармонічна змінність, мотивні переливи, складний, «розкутий» ритмічний малюнок, що першочергово вплинув на імпровізаційність викладу, дозволяють провести паралель із подібними творами композиторів-імпресіоністів. П’єса була інтерпретована піаністом у драматичному ключі, що дало переосмислення основного образу.

Захар виступив не лише як соліст, але й концертмейстер у «Народному танці» М. Скорика (партія скрипки – Любов Литвинчук) – творі, який, за традицією, концертанти запропонували відгадати слухачам в межах музичної вікторини.

Концерт «КЛАСИКИ ТА СУЧАСНИКИ» укотре підтвердив, що українська музика – в усій її розмаїтості, стильовій і жанровій поліфонічності – це наш одвічний духовний скарб, в якому живе код нації, її ментальність, історична пам’ять, традиції, зв’язок поколінь, минуле, сьогодення і майбутнє.

Halyna Maksymiuk. Ukrainian meditation

The research provides an analysis of the chamber concert from Liubov Lytvynchuk’s musical project “CLASSICS AND CONTEMPORARY” which took place on September 19 at the Ivano-Frankivsk Regional Philharmonic named after Ira Malanyuk and was dedicated to the oeuvre of two Ukrainian composers of different generations: the music of the artist-patriarch Vasyl Barvinskyi (in the first part) and the young contemporary author Marichka Chaban (in the second part). Vasyl Barvinskyi and Marichka Chaban were also presented as individuals and great artistic phenomena. It is noted that the special merit of Vasyl Barvinskyi is the creation of national multi-genre chamber-instrumental music, in which he acts as an innovator both in terms of figurative and intonational content and in terms of form creation and means of expression. The article states that with each appearance on the stage, Marichka Chaban’s music builds new associative lines, and it is important that the author allows for different performing interpretation, and not just free, but quite different from her vision.

Key words: Vasyl Barvinskyi, Marichka Chaban, creativity, art, concert.



Афіша концерту від 19.09.2022



Любов Литвинчук – засновниця проєкту «Класици та сучасники»

Захар Свіщов виконує прелюдії
Марічки Чабан

Марічка Чабан



Олексій Коваленко



Учасники концерту (загальне фото)

DOI 10.32782/2224-0926-2022-1-43-13

Ніна Дика
кандидатка мистецтвознавства,
професорка кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
та кафедри камерного ансамблю та квартету,
Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка

МАГІЯ ВИСОКОГО МИСТЕЦТВА: ВІВАЛЬДІ «ПОРИ РОКУ». ОРКЕСТР АКАДЕМІЯ. НАЗАРІЙ ПИЛАТЮК

Автором статті висловлено власні враження після перегляду концерту «Концертний вечір «Вівальді «Пори року». Оркестр Академія. Назарій Пилатюк», який відбувся на сцені Львівського академічного будинку органної та камерної музики 4 листопада 2022 року в рамках циклу історичних концертів. Змальовано концертну програму, яка охопила твори епохи Бароко – німецького та англійського композитора Георга Фрідріха Генделя та італійського композитора Антоніо Лучіо Вівальді. Твори представлені у інтерпретації Камерного оркестру «Академія» Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка (керівник і концертмейстер – народний артист України, професор Артур Микитка) під орудою диригента, народного артиста України, професора Ігора Пилатюка. Кожен із виконавців Камерного оркестру «Академія» віднайшов можливість вияву власної майстерності, продемонструвавши точність, прискіпливість до відтворення тонкощів щодо динаміки, агогіки, якими квітнула партитура, що, загалом, сприяло досягненню потрібного звуко-тембрального балансу в ансамблевій інтерпретації.

Ключові слова: концерт, концертна програма, камерний оркестр, магія високого мистецтва, тріумф.

Горизонти нашого життя у сучасному глобалізованому просторі спроможні розширити мистецькі проєкти, які своєю ідеєю поєднують минувшину і сьогодення. Так сталося і цього разу, коли у страшний шалений час воєнних випробувань, героїчної боротьби-протистояння проти рашистських окупантів, на сцені Львівського академічного будинку органної та камерної музики 4 листопада 2022 року в рамках циклу історичних концертів відбувся концерт «ВІВАЛЬДІ «ПОРИ РОКУ». ОРКЕСТР АКАДЕМІЯ. НАЗАРІЙ ПИЛАТЮК», що став знаковою подією в мистецькому вимірі сьогодення. Значущість і неповторність концертної імпрези незаперечна, адже подібного рівня мистецький проєкт – це завжди свято для галицьких меломанів і гостей міста, які щоразу з нетерпінням чекають нових зустрічей чи-то з музичними полотнами, чи-то з прекрасними виконавцями. На початку концертного вечора з нагоди ювілейного 55-го концертного сезону Львівського органного залу на адресу дирекції Органного залу пролунало вітальне слово Народного артиста України, ректора Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка, професора Ігора Пилатюка.

Особлива програма, яка охопила твори епохи Бароко – німецького та англійського композитора Георга Фрідріха Генделя (1685–1759) та італійського композитора Антоніо Лучіо Вівальді (1678–1741) – була представлена у інтерпретації Камерного оркестру «АКАДЕМІЯ» Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка (керівник і концертмейстер – Народний артист України, професор Артур Микитка) під орудою диригента, Народного артиста України, професора Ігора Пилатюка. Колектив, який вже понад 60 років поспіль є візитівкою мистецького Львова, – це яскрава сторінка в історії української музичної культури з пошуками і знахідками, з радістю визнання і перемогами на шляху реалізації високих мистецьких цілей.

Програма в Органному залі розпочалася виконанням Концерту для органу з оркестром № 6 оп. 4 Г.Ф. Генделя (солістка Світлана Позднишева). Далі прозвучала Симфонія-увертюра до опери «Олімпіада» А. Вівальді. Опера «Олімпіада», створена 1734 року, яка «вирізняється поміж інших опер італійського композитора надзвичайною красою музики» [цит. за: А. Казелла] і нині не втратила мистецької чарівності.

Знаменитий твір епохи Бароко «Пори року» А. Вівальді у виконанні відомого українського скрипаля, Заслуженого артиста України Назарія Пилатюка, Камерного оркестру «Академія»

та клавесина (Анна Іванюшенко) під орудою диригента, Народного артиста України, професора Ігора Пілатюка – здобув великого успіху. Назарій Пілатюк своєю концертною діяльністю уособлює один з кращих векторів сучасної музичної культури: Лауреат численних міжнародних конкурсів скрипалів, де з-поміж інших – ім. Б. Которовича, ім. К. Флеша (Угорщина), ім. М. Лисенка (Київ, Україна), 2-о Міжнародного конкурсу скрипалів ім. Ю. Янкелевича (1-а премія та спеціальний приз – скрипка роботи французького майстра А. Карбонаре з м. Меркура). Студіював в класі Б. Которовича, З. Брона, проходив стажування в Америці, Німеччині. Скрипаль Н. Пілатюк учасник таких фестивалів, як: «Київ Музик Фест», «Дні культури України в Молдові» (м. Кишинів, Молдова), «Музика – наш спільний дім» (м. Харків, Україна), «Дні музики над Одером» (м. Зелена Гура, Польща), ім. А. Дідура (м. Санок, Польща), німецької музики в Польщі (Польща), «Віртуози», «Контрасти» (обидва: м. Львів, Україна). Виступає з кращими симфонічними і камерними оркестрами під орудою відомих, знаних в Україні та у світі диригентів. Нині Назарій Пілатюк – провідний соліст Національного будинку органної і камерної музики України (м. Київ, Україна).

Художній смак, почуття стилю і форми яскравих музичних полотен епохи Бароко в інтерпретації Назарія Пілатюка зачаровували. Майстерність скрипаля у відтворенні найтонших засобів художньої виразності, увага до найменшої деталі в розвитку музичного дійства, де воля сконцентрувалася на досягненні єдиної цілі: донести до слухача найважливіше, найсуттєвіше – вражали. Скрипаль подивляв слухачів дивовижною зрілістю художнього мислення, породженого необмеженими можливостями фантазії. Виконавській манері соліста притаманні глибоке розуміння і осмисленість художньо-емоційних засад авторського задуму у відтворенні сили думки і виразовості почуттів. У всій багатогранності розкривалася віртуозна природа інструменту. До слова, в спадщині Антоніо Вівальді, продовжувача кращих традицій Аркаджело Кореллі (1653–1713) і Джузеппе Тореллі (1658–1709), понад 450 творів, створених в жанрі скрипкового концерту. При житті композитора, як відомо, було опубліковано 9 опусів, поміж яких 5 опусів охоплює по 12 концертів і 4 по 6 концертів. Деякі з них мають назви, хоча і не є програмними, тож сприяють кращому розумінню музичного задуму автора. В «Порах року» композитор не обмежується заголовками, а присвячує кожному з концертів сонет. Відомо, що Концерти вперше були видані в 1725 році в Амстердамі і відтоді зажили великої популярності. Почуттям любові, вмінням і щирим задоволенням у відтворенні тонкощів індивідуально-емоційного забарвлення кожного з чотирьох концертів [Концерт № 1 мі мажор, тв. 8 № 1, RV 270 «Весна» (Allegro – Largo – Allegro); Концерт № 2 соль мінор, тв. 8 № 2, RV 315 «Літо» (Allegro non molto. Allegro – Adagio. Presto – Presto); Концерт № 3 фа мажор, тв. 8 № 3, RV 293 «Осінь» (Allegro – Adagio molto – Allegro); Концерт № 4 фа мінор, тв. 8 № 4, RV 297 «Зима» (Allegro non molto – Largo – Allegro)] геніального А. Вівальді була наскрізь пронизана їх інтерпретація. Кожен із виконавців Камерного оркестру «Академія» віднайшов можливість вияву власної майстерності, продемонструвавши точність, прискіпливість до відтворення тонкощів щодо динаміки, агогіки, якими квітнула партитура, що, загалом, сприяло досягненню потрібного звуко-тембрального балансу в ансамблевій інтерпретації.

Переповнений зал Львівського будинку органної і камерної музики співпереживав з музикантами-камералістами, виконавський почерк яких вирізнявся органічним розгортанням цілісної побудови, інтелектуальністю, природнім артистизмом. Мимоволі в пам'яті зринув вислів Роберта Шумана: *«В кожну епоху діє своя потайна спільнота споріднених душ. Зімкніть же міцніше ряди, ви належите до них, щоби правда мистецтва променіла все яскравіше, втішаючи світ і даруючи йому щастя»*.

Успіх концерту був дійсно тріумфальним! Браво!

Концертний вечір «ВІВАЛЬДІ «ПЮРИ РОКУ». ОРКЕСТР АКАДЕМІЯ. НАЗАРІЙ ПІЛАТЮК», де панівною була магія високого мистецтва, залишиться в серці кожного своєрідним «музичним дарунком» і щоразу відновлюватиме в пам'яті епізоди безцінної культурно-мистецької імпрези своєї доби.

Nina Dyka. The magic of high art: Vivaldi's "Four Seasons". Academy Orchestra. Nazarii Pylatiuk The author expressed her impressions after attending "the Vivaldi Concert Evening "Seasons". Academy Orchestra. Nazarii Pylatiuk", which took place on the stage of the Lviv Academic House of Organ and Chamber Music on November 4, 2022, as part of a cycle of historical concerts. It is specified a concert program, which includes the works of the Baroque era – German and English

composer Georg Friedrich Händel and Italian composer Antonio Lucio Vivaldi. The music pieces are presented in the interpretation of the Chamber Orchestra “Academy” of the Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko (leader and concertmaster – Artur Mykytka, People’s Artist of Ukraine, Professor) under the baton of the conductor, Ihor Pylatiuk, People’s Artist of Ukraine, Professor. Each of the performers of the Chamber Orchestra “Academy” found an opportunity to demonstrate their skill, demonstrate precision, meticulousness in reproducing the subtleties of dynamics, agogics, which flourished the score that contributed to the achievement of the required sound-timbral balance in the ensemble interpretation.

Key words: concert, concert program, chamber orchestra, magic of high art, triumph.



Наукове видання

УКРАЇНСЬКА МУЗИКА

Науковий часопис

Щоквартальник

Число 1 (43)
2022

Комп'ютерна верстка і технічне редагування –
Наталія Кузнєцова
Коректура –
Наталія Славогородська

Підписано до друку 31.01.2023.
Формат 70x100/16. Гарнітура Times New Roman. Папір офсет. Цифровий друк.
Ум. друк. арк. 10,73. Наклад 100 прим. Зам. № 0223/118.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»
65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглезі, 6/1
Телефон +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08
E-mail: mailbox@helvetica.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 7623 від 22.06.2022 р.