

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 (44)  
2023



Видавничий дім  
«Гельветика»  
2023

DOI: 10.32782/ 2224-0926-2023-1-44

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](http://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:*

**Граб Уляна Богданівна** – доктор мистецтвознавства, професор, завідувач кафедри музичної медієвістики та україністики, Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка (заступник головного редактора)

**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 габлітований, 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  
У 45 М. В. Лисенка ; голов. ред. Л. Кияновська]. Львів, 2023.  
140 с. Щоквартальник.

ISSN 2224-0926

2023, число 1 (44).

*Усі права застережено – All rights reserved*

© НМА імені М. В. Лисенка, 2023

## ЗМІСТ

## СТАТТІ

<b><i>Задорожний Ігор Зенонович</i></b> Болгарський напів у церковно-пісенній практиці Закарпаття.....	5
<b><i>Карась Ганна Василівна</i></b> Максим Березовський в музичній культурі української діаспори.....	16
<b><i>Качмар Марія Ігорівна</i></b> Переспіви літургійних текстів ірмосів у творчості Григорія Сковороди .....	29
<b><i>Лозинська Ольга</i></b> Проекти у сфері класичної музики як інструмент культурної дипломатії: цілі, стратегії, виклики (український воєнний контекст).....	38
<b><i>Менцінський Модест Тарасович</i></b> Соната для віолончелі і фортепіано № 1 Івана Карабиця: образний та музично-виражальний аспекти.....	49
<b><i>Письменна Оксана Богданівна, Мазепа Тереса Лешеківна</i></b> Жанр обробки українських народних мелодій у фортепіанних творах Василя Безкорвайного.....	56
<b><i>Созанська Оляна-Квітослава Олегівна</i></b> Симулякр бандури в історичних реаліях становлення української незалежності.....	65

## МАТЕРІАЛИ

<b><i>Галина Максим'юк</i></b> Польські музиканти в культурному житті Станиславова (галерея персоналій).....	73
<b><i>Тетяна Молчанова</i></b> Suma gerum Віктора Камінського.....	110
<b><i>Юзюк Наталія Федорівна</i></b> Аспекти виконавської та педагогічної діяльності української піаністки і педагога Дарії Герасимович (до 115-річчя від дня народження).....	133

---

**CONTENTS**


---

**ARTICLES**


---

***Zadorozhnyi Ihor***

Bulgarian chants in regional church-singing practice of Transcarpathia..... 5

***Karas Hanna***

Maxim Berezovsky in the musical culture of the Ukrainian diaspora.....16

***Kachmar Mariia***

Interpretation of liturgical texts of irmos in the work  
of Hryhorii Skovoroda..... 29

***Lozynska Olha***

Projects in the field of classical music as a tool of cultural diplomacy:  
goals, strategies, challenges (Ukrainian military context).....38

***Mentsynskyi Modest***

Cello sonata no. 1 by Ivan Karabyts:  
imaginary and musical-expressiveness aspects..... 49

***Pysmenna Oksana, Mazepa Teresa***

The genre of arrangement of Ukrainian folk melodies in the piano works  
of Vasyl Bezkorovainyi..... 56

***Sozanska Olyana-Kvitoslava***

Bandura simulacrum in the historical realities  
of the formation of Ukrainian independence..... 65

---

**MATERIALS**


---

***Maksymiuk Halyna***

Polish musicians in the cultural life of Stanislavov (personality gallery)..... 73

***Molchanova Tetiana***

Suma rerum Viktora Kaminskoho.....110

***Yuziuk Nataliia***

Aspects of performance and teaching activity of the Ukrainian pianist  
and teacher Daria Gerasimovych (to the 115th anniversary of her birthday).....133

## СТАТТІ

УДК 783:784=163.2(477.87)(045)

DOI 10.32782/2224-0926-2023-1-44-1

*Задорожний Ігор Зенонович*  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри музичного мистецтва  
Мукачівський державний університет  
<https://orcid.org/0000-0003-1912-230>

### БОЛГАРСЬКИЙ НАПІВ У ЦЕРКОВНО-ПІСЕННІЙ ПРАКТИЦІ ЗАКАРПАТТЯ

*У статті розглядається проблематика збереження та використання жанрів болгарського напіву у регіональній церковно-пісенній практиці. На основі результатів наукових досліджень Ю. Ясіновського, Л. Корній, використовуючи поєднання джерелознавчого, музично-аналітичного та порівняльного методів, здійснюється уточнення репертуару жанрів болгарського напіву. Визначаються особливості змін музично-текстової фактури у рукописних ірмолях, Церковному Простопинії Бокшай-Малинича, Василянському Простопинії Хоми 1930 р. Сформовані локальні варіанти підтверджують тісні зв'язки із рукописними та друкованими ірмологіями XVII–XIX ст. відображають особливості збереження давніх форм сакральної монодії, нашарування та вкраплення елементів етнічного характеру, народно-пісенних ритмоінтонацій, способи індивідуального осмислення і трактування співцями богослужбових текстів у церковно-співацькій практиці Мукачівської греко-католицької єпархії.*

*Здійснені порівняння додатково розкривають переосмислення та збереження ладоінтонацій, зафіксованих за допомогою релятивних бемолів у рукописних і друкованих ірмолях, що добре ілюструє окремі аспекти формування мелоінтонацій у регіональній церковно-пісенній практиці.*

**Ключові слова:** Простопиніє, рукописні ірмологіони, тропар, мелодика, Закарпаття.

#### ***Zadorozhnyi Ihor, Bulgarian chants in regional church-singing practice of Transcarpathia***

The article examines the issue of preservation and use of Bulgarian chants in regional church-singing practice. Based on the results of scientific research of Yu. Yasinovskiy and L. Kornii, using a combination of source studies, music-analytical and comparative methods, the repertoire of genres of Bulgarian chant is refined. The features of the musical and text texture changes are determined in handwritten irmoloys, Church Prostopinije by Bokshay-Malynych of Vasiliyanske Prostopinije by Khoma in 1930. The formed local variants confirm close connections with handwritten and printed irmologions of the XVII–XIX centuries, reflect the peculiarities of ancient forms of sacred monody preservation, layering and interspersing of elements of ethnic character, folk-song rhythm intonations, ways of individual interpretation and interpretation of liturgical texts by singers in the church-singing practice of Mukachevo Greek-Catholic diocese. The conducted comparisons additionally reveal the preservation and reinterpretation of key intonations recorded with the help of relative flats in handwritten and printed irmoloys, which

illustrates well certain aspects of the formation of melodic intonations in regional church-singing practice.

**Key words:** Prostopiniya, handwritten Irmolohions, troparion, melodic, Transcarpathia.

**Вступ.** Традиції церковного співу візантійсько-слов'янського обряду сягають у глибину віків, а тому дослідження особливостей локальної церковно-пісенної практики вимагає охоплення широкого кола питань, серед яких важливим є дослідження особливостей формування і використання півного богослужбового репертуару.

Протягом багатьох століть богослужбові співи функціонували на засадах писемної традиції та усного передання, поширення *напівів*<sup>1</sup> духовно-співацьких центрів, монастирів, що було зумовлено загальними процесами розвитку писемності, музичної освіти, специфікою нотації та практики церковного співу.

Важливою інновацією стала реформа музичної писемності, перекладення церковно-співочого репертуару із невменної (кулізм'яної) на п'ятилінійну (київську) нотацію у кінці XVI століття, що забезпечило не тільки фіксацію стану церковного співу, але і збереження широкого спектру зв'язків давнього і нового часу у рукописних Ірмологіонах XVII–XVIII століть. Їх зміст добре ілюструє процеси поширення та взаємодії сакрально-співочого репертуару (київського, грецького, болгарського *напівів*), стильові нашарування, появу новоутворень, формування своєрідного національного фонду *напівів*<sup>2</sup>. Поширення болгарського *напіву* відбувалось завдяки зв'язкам із Афоном, діяльності Манявського скиту, який відіграв чи не найбільш важливу роль у його поширенні у богослужбовій практиці монастирів, парафіяльних осередків на широкому просторі східно-слов'янських земель<sup>3</sup>. Дослідження болгарського *напіву* стало предметом студій Л. Корній. На основі аналізу значної кількості нотолінійних Ірмолоїв українського і білоруського походження дослідниця уточнює репертуар піснеспівів із позначкою «болгарський», використання у церковно-співацькій практиці України кінця XVI–XVII ст., розглядає відмінності між варіантами різних списків, визначає специфіку композиційної структури, особливості ритміки, мелодики, модальної ладової системи<sup>4</sup>. Окремі аспекти взаємодії української та новоболгарської співочої традицій висвітлено у дослідженнях О.Цалай-Якименко<sup>5</sup>, де розглядаються питання музичної стилістики, особливостей формотворення, ритмомелодики та ладової конструкції болгарського *напіву*. На основі порівнянь зразків задостойника *О Тебi радується* острозького, київського та болгарського *напіву* показано специфіку їх метричної будови, відмінностей у структурі та музичній лексиці. На цьому тлі значної актуальності набувають питання визначення

<sup>1</sup> У статті використовуємо історично сформований в Україні термін *напів*, який протягом століть стабільно вживався в українських Ірмолоях.

<sup>2</sup> Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII ст. Київ – Львів – Полтава : НТШ, 2002. С. 143–194.

<sup>3</sup> Ясіновський Ю. Манявський скит як найбільший центр болгарського напіву в Україні. *Калофонтя*: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії. Ч. 7. Львів : Видавництво Українського Католицького Університету 2014. С. 244–260.

<sup>4</sup> Корній Л., Дубровіна Л. Болгарський наспів з рукописних нотолінійних ірмолоїв України кін. XVI–XVII ст. Київ : Інститут української археографії НАН України, 1998. С. 5–13. Дослідниця притримується позиції передачі церковнослов'янського слова «*напів*» як «наспів», хоч зазначає, що в Ірмолоях українського та білоруського походження використовується тільки позначка «*напів*»

<sup>5</sup> Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII ст. С. 171–194.

впливу музичної стилістики болгарського *напіву* на формування локальної традиції церковного співу.

**Матеріали та методи.** Серед джерелознавчих студій літургійного співу візантійсько-слов'янського обряду Мукачівської греко-католицької єпархії, форми якого зафіксовано у *Церковному Простоніні* Бокшая-Малинича 1906 року<sup>6</sup> значну увагу дослідників привертають питання балканських впливів, на що звертав увагу відомий музиколог і диригент Мирослав Антонович.

М. Антонович виявляє в українських Ірмологіонах XVII–XX ст. піснеспіви, які зачислялися до болгарського *напіву* (*Бог Господь* і недільні тропарі, кондак *Возбранной Воеводи, сідалні, стихири на деякі свята, подібні стихири, канон на В'їханне Господне в Єрусалим, О Тебі радується, Тебе одіючагося світом, Хваліте ім'я Господне, Царю небесний, Господи воззвах* та ін.). У багатьох Ірмологіонах ці співи не мали позначень належності до того чи іншого *напіву*<sup>7</sup>. Також М. Антонович зауважує, що «болгарський розспів синодального видання, як і його першовзори з українських нотних Ірмологіонів XVII–XVIII ст., творить окрему групу з власною мелодично-структурною специфікою»<sup>8</sup>.

1991 року в Мюнхені виходить друком його німецькомовна монографія «Ukrainische geistliche Musik. Ein Beitrag zur Kirchenmusik Osteuropas» – вагомий підсумок його українських і, назагал, східноєвропейських студій давньої літургійної музики в широкому культурно-історичному контексті. У монографії «Ukrainische geistliche Musik» Антонович подає огляд цілісного розвитку церковної музики в Україні від Київської Русі до половини XX ст., від давніх монодійних співів до партесного багатоголосся і літургійної композиторської творчості. Окремий розділ монографії присвячено питанням термінології щодо понять «знаменний розспів», «київський», «болгарський», «грецький напів», «знаменний розспів великий», «малий» тощо. На переконання Антоновича, найдавнішим був «староукраїнський літургійний спів», який в літературі має багато різних визначень, зокрема знаменний, старокіївський та ін., з нього в Україні розвинувся ірмоложний спів «київського», «болгарського» і «грецького» напіву, а на Московщині під його впливом «великий знаменний розспів»<sup>9</sup>.

Окремі розвідки М. Антонович присвятив порівнянню мелодій подібних і самогласних стихир болгарського *напіву*, які зафіксовано у Львівському друкованому Ірмологіоні 1700 р., Почаївському 1794 р., Гласопіснці І. Дольницького та *Простоніні* 1906 року Бокшая-Малинича, що дало підстави виявити ряд спільних ознак, показати наявність взаємовпливів у церковному співі, утвердження в усній церковно-пісенній практиці місцевих варіантів мелодій<sup>10</sup>. Розглядаючи проблематику питоменностей українського церковного співу, Антонович відзначив наявність у *Церковному Простоніні* Бокшая-Малинича різного роду варіантів *напівів* з українських Ірмологіонів, окремі з яких мають «виразний

<sup>6</sup> *Церковное Простонініе*. Унгварь : Унію, 1906. 191 с.

<sup>7</sup> Антонович М. *Musica Sacra*: Збірник статей з історії української церковної музики. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. С. 75.

<sup>8</sup> Антонович М. *Musica Sacra*. С. 82.

<sup>9</sup> Граб У. Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. Еміграційне музикознавство в українському культуротворенні повоєнних десятиліть: монографія. Львів: Видавництво Українського католицького університету 2019. С. 363.

<sup>10</sup> Антонович М. *Musica Sacra*: Збірник статей з історії української церковної музики. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. С. 71–77.

локальний характер з народнопісними елементами»<sup>11</sup>. Так, порівнюючи псалом «Наріках Вавилонських» з друкованих ірмологіонів, *Простопінія* Бокшая-Малинича та *Простопінія* 1930 року Й. Хоми, М. Антонович звертає увагу на спільні та відмінні риси, більшшу наближеність василіянської мелодики псалму до локальної львівської традиції<sup>12</sup>.

Деякі аспекти впливу болгарського напіву на ірмоси канона Різдва Христового, Богоявлення та Стрітєння Господнього *Простопінія* 1906 р. Бокшая-Малинича розглядав словацький дослідник Д. Панца. Порівнюючи окремі мотиви ірмосів канонів *Простопінія* та стихир, тропарів болгарського напіву з ряду друкованих джерел (Львівського ірмологіону 1816 р., *Гласописець* 1894 р. І. Дольницького, *Напівника Церковного* І. Полотнюка 1902 р. та ін.), він вказує на спільні риси у контурах мелодій, інтервальної будові та висловлює припущення подібності до інших жанрів (кондаків, тропарів, сідальних)<sup>13</sup>.

Досліджуючи окремі аспекти впливу новобалканських напівів на формування локальних варіантів, зафіксованих у *Простопінії* Бокшая-Малинича, вдалось визначити збереження окремих елементів мелодики, метричних (часових) параметрів фраз, ладо-інтонацій грецького та болгарського напіву в Пасхальній Утрєні, в ірмосі 1 пісні Воскресного канону, тропарі Пасхи, у Літургії Йоана Золотоустого та Василя Великого<sup>14</sup>. Враховуючи необхідність подальшого висвітлення відповідної проблематики, зосередимо основну увагу на показі більш повної картини використання жанрів болгарського напіву, особливостей їх адаптації у локальній церковно-співочій практиці.

У вирішенні завдань порушеної проблематики використовуємо джерелознавчий, музично-аналітичний, порівняльний методи, опираємось на кодикологічне і палеографічне дослідження рукописних ірмолоїв Ю. Ясіновського<sup>15</sup>, дослідження болгарського напіву Л. Корній<sup>16</sup>, залучаємо джерела напівів XVII–XIX століть, що забезпечує здійснення більш ширших узагальнень щодо особливостей збереження та змін музично-текстової фактури у церковному співі.

**Результати.** Серед варіантів церковних співів, які урізноманітнювали святковий літургійний репертуар, збагачували його мелодичну складову, особлива увага проявлялась до зразків болгарського та грецького напівів, що зумовлено значним авторитетом греко-візантійської церкви, поширенням практики духовно-співацьких центрів, професійними якостями та естетичними запитами церковних співців. Здійснений статистичний огляд кількості напівів за рукописними ірмологіонами XVII–XVIII ст. показує, що більше 490 зразків позначено належність до болгарського напіву, 520 – київського,

<sup>11</sup> Антонович М. *Musica Sacra*. С. 7.

<sup>12</sup> Антонович М. *Musica Sacra*. С. 62.

<sup>13</sup> Dávid Pancza. Kánony sviatkov Narodenia, Bohozjaveniaa Stretnutia Pana v okšayovom irmologione. *Простопініє – наша спільна спадщина* : Матеріали конференції, присвяченої сторічному ювілею першого друкованого видання «*Церковного Простопінія*» о. І. Бокшая. Ужгород : Уж БА ім. Блаженного Теодора Ромжі, 2007. С. 183–212.

<sup>14</sup> Задорожний І. Грецький і болгарський напиви в Літургії Йоана Золотоустого *Простопінія* Бокшая / КАЛОΦΩΝΙΑ: [наук. зб. з історії церковної монодії та гимнографії / ред. Крістіян Ганнік, Юрій Ясіновський] ч.9. – Львів : УКУ, 2018. С. 96–106; а також: *Задорожний І.* Елементи новобалканських напівів в каноні Пасхи церковно-пісенної практики Закарпаття. *Українська музика: науковий часопис* [голов. Ред. І.Пилатюк]. Число 4(22). Львів : ЛНМА ім. М.В.Лисенка, 2016. С. 5–15.

<sup>15</sup> Ясіновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16-18 століть. Львів : Видавництво отців василіян «Місіонер», 1996. 622 с.

<sup>16</sup> Корній Л., Дубровіна Л. Болгарський наспів з рукописних нотолінійних ірмолоїв України кін. XVI–XVII ст. Київ : Інститут української археографії НАН України, 1998. 320 с.



102 – грецького, 110 – острозького, 57 – руського, 11 – скитського, а також багатьох етнолокальних варіантів і різновидів<sup>17</sup>.

Саме збереження та поширення болгарського *напіву* у регіональній церковно-пісенній практиці добре простежується на рівні осмогласних жанрів (Бог Господь, воскресних тропарів, подобних, співів Пісної Тріоди, стихир празників), які зафіксовано у рукописних ірмоляях та збірниках початку ХХ століття.

Словацький дослідник Ш.Марінчак, досліджуючи рукописні ірмології І. Югасевича (1784, 1800, 1803, 1809, 1811–12 рр.), звертає увагу на пряму залежність від львівських стародрукованих ірмологіїв 1700 та 1709 років, показує тотожність мелодичних форм окремих жанрів церковного співу<sup>18</sup>.

У наших спостереженнях ці дані підтверджуються, так як значна частина осмогласних жанрів (догматиків, богородичних, сідалних, подобних) рукописних ірмологіїв І. Югасевича вказує на прямий зв'язок із стародрукованими ірмологіями 1700, 1709, 1757 року. Проте більш ширший аналіз змісту рукописних ірмологіїв І. Югасевича засвідчує, що у процесі формування репертуару він користувався й іншими джерелами. Це добре ілюструє відбір тих чи інших жанрів святкових співів. Так, в Ірмології 1809 року до болгарського напіву належать подібні 8 гласу «*Возлегл на перси Ісусови*», «*Повелінное тайно прием*», кодак 3 гласу «*Дівая днесь*», ряд стихир з *Пісної Тріоди*, надгробна 5 гласу «*Прийдіте ублажим Іосифа*», «*Тебе одіючагося світом*», «*Да молчит всякая плоть человеческая*» (виконується замість херувимської), музичний матеріал яких у більшій мірі відповідає зразкам рукописних ірмологіїв ХVІІ століть<sup>19</sup>.

В ірмоляях І. Югасевича до болгарського напіву належить стихира 8 гласу в неділю на Зішестя Святого Духа «*Прийдіте людіє*», стихира на хвалітех «*Царю небесний*», стихира на хвалітех 5 гласу «*Іде же осіняєт благодать Твоя*» (собор арх. Михаїла).

Наведені приклади показують зорієнтованість церковно-співачького середовища на святковий репертуар болгарського *напіву*, однак, серед перелічених жанрів не всі увійшли до *Церковного Простопінія* Бокшая-Малинича 1906 року та *Простопінія* о. Хоми 1930 р.

Зупинимось коротко на прикладах, які допоможуть показати окремі аспекти спільного та відмінного у музичних текстах болгарського *напіву* у *Простопінії* та рукописних і друкованих ірмологіях.

У *Простопінії*, у другому, п'ятому, сьомому, восьмому гласах у *Бог Господь*, *воскресних тропарях* добре простежуються зв'язок з відповідними зразками болгарського *напіву*, зафіксованого у Жиривицькому ірмолої ХVІІ ст.<sup>20</sup> (див. приклад 1–2).

<sup>17</sup> Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть. Львів : Видавництво отців василіян «Місіонер» 1996. С. 569–572.

<sup>18</sup> Marínčák Š. Imologion Jána Juhaseviča 1800 / Spev byzantsko-slovanskej liturgii. Prešov, 2009. s. 103–121.

<sup>19</sup> Корній Л., Дубровіна Л. Болгарський наспів з рукописних нотолінійних ірмолоїв України кін. ХVІ–ХVІІ ст. Київ : Інститут української археографії НАН України, 1998. С. 164; С. 171–172.

<sup>20</sup> Корній Л., Дубровіна Л. Болгарський наспів, с. 69, с. 74, с. 77–78.

Простопінія 1906 р. Тропар воскресний, глас 7

Раз - шна е си кре-стом тво-им смерть ѿклезал е си ра-зкой - ни-къ рай,

Приклад 1. Початкові рядки воскресного тропаря 7 гласу Простопінія 1906 р. (с. 34)

Раз - ру - ши крес - том сво - им смерть, и от - верз е - си раз - бой - ни - ку рай, ми - ро - но - си - цам плач пре - ло - жи,

Приклад 2. Початкові рядки воскресного тропаря 7 гласу болгарського напіву з Жирівського ірмолея XVII ст.

Як показують наведені приклади, у Простопінії виклад музичного матеріалу в тропарі 7 гласу є варіантом болгарського напіву, із незначними відмінностями у ритміці та мелодиці, з певним утвердження силабічних, речитативних форм розспівування тексту, що ми також спостерігали при порівнянні воскресних тропарів з рукописними і друкованими ірмологіонами (див. приклад № 3, з Почаївського ірмологіона 1794 року).

Раз шна е си кре-стом тво-имъ смерть, ѿклезал е си раз кой ни къ рай : му ро но си цамъ плач пре.

Приклад 3. Початкові рядки воскресного тропаря 7 гласу з друкованого Почаївського ірмологіона 1794 року

Слід зауважити, що у рукописних ірмологіонах XVII століття знаходимо позначення належності тих чи інших жанрів до болгарського напіву. Такі позначення бачимо у Львівському друкованому ірмологіоні 1709 року, зокрема у воскресних тропарях, *напівах Бог Господь*. У подальшому таких позначень трапляється менше, так як відбуваються процеси адаптації, фіксація нових варіантів музичних текстів тропарів воскресних канонів болгарського напіву (в окремих гласах).

Особливості адаптації болгарського напіву у регіональній церковно-пісенній практиці спостерігаємо при порівнянні подібного *Красоті Дівства Твого* 3 гласу рукописного ірмолея середини XVII століття, рукописних ірмолеїв І. Югасевича та Простопінія 1906 р. Помітною особливістю є наявність окремих відмінностей у тексті заключного музично-віршового рядка:

Кра - со - ть дів-ства Тво - є - го и пре-свѣ- тлѣй чи - сто - тѣ Тво - єй Га - ври - ил ди - я - ся, во - пи - я - ше Ти: Бо - го - ро - ди - це, ку - ю Ти по - хва - лу при - не - су до - стой - ну - ю, что же ли на - ре - ку Тя не вѣм и ст(р)ы - жу - ся, но я - - - ко по - ве - ле - но ми єсть, во - пи - ю Ти: ра - ду - и - ся, о - бра - до - ван - на - я, о - бра - до - ван - на - - - я.

Приклад 4. Подобен 3 гласу «Красоті Дієства Твого» із рукописного Ірмологіона пер. пол. XVII ст.

ДА МО ЛА СЪ Ш ДЪ ША НА ШНО КРА СО ТЪ ДЪВ СВА КО Є ГО И ПРЕ СВѢ ТЛО УН СТО ТЪ БО ЕН ГА ВРІ ИЛ ДИ БА СЪВОША ШЕ ТИ ДО ГО РО ДИ ЦЕ КЪ Ю ТИ ПО ХВА ЛЪ ПРИ НЕ СЪ ДО СТО НЪ Ю УГО ШЕ ЛИ НА РЕ КЪ ТА НЕ ДО ЧУ МЪ Ю И ІЗ ДЪ СЪ УТЪМ ШЕ НА КЮ ПО ВЕ ЛЪ НО Є СО ПИ Ю ТЕ БѢ ГА ДЪИ СЪ ІН СТА ѿ ДЪ БО МА " ТИ

Приклад 5. Подобен 3 гласу «Красоті Дієства Твого» із рукописного Ірмологіона 1809 року І. Югасевича.

Кра-со — ть Дѣства Тво-е-го, ѿ прѣкѣтлой чи-сто — ть тво-ѣй, — Гав-рі - ѣлх

дн-вѣ-са по-пѣ-д-ше Ти Бо-го — ро-ди-це: — — кѣ-ю — ти

по-хва-лѣ при-ни-сѣ до — стѣи-и-ю! — — что же — — ли на-ри-кѣ та,

Приклад 6. Подобен 3 гласу «Красоті Дівства Твого» Простопінія 1906 року.

1) у рукописному Ірмологіоні першої половини XVII століття наступний текст: «но яко повеленно ми єсть, воію Ти: радуися, обрадованная, обрадованная»;

2) у рукописному Ірмологіоні 1809 року – «тім же яко повелінно єсть воію Тебі радуїся Чистая Діво Мати»;

3) у *Простопінії* – «Тім же яко повелінъ быхъ воію Тебі: радуїся чистая Діво и Мати» (див. приклади 4–5).

При збереженні основних форм ірмолойної мелодики подібного у *Простопінії* більш помітно виражено оновлення окремих ритмоінтонацій, інтонаційні загострення (сі бемоль, сі бекар), утвердження нових варіантів мотивів, коливного руху, незначне розширення ділянки діапазону (див. приклад 6).

Слід зазначити, що у *Простопінії* також трапляється збереження окремих інтонацій, які характерні для болгарського *напіву* 2 гласу і зафіксовано у Львівському друкованому ірмологіоні 1709 року. Саме у 2 гласі зустрічаємо записи музичних текстів в ірмолях із використанням релятивних бемолів, які показували ладову перемінність, зміну місця півтону у звукоряді (бемоль як знак верхнього звуку півтону), при одночасному збереженні абсолютної висоти (див. приклад № 7). Відповідний механізм використовувався при перекладі музичних текстів із знаменної (кулізм'яної) на п'ятилінійну нотацію, водночас дозволяв фіксувати ладоінтонаційне багатство ірмолойних напівів<sup>21</sup>.

Релятивні бемолі у подальшому переставали використовувати в ірмологіонах. За нашими спостереженнями відповідні позначення інтонаційного розвитку частково зберігалось в усній практиці церковного співу, що ілюструє світилен Пасхи *Плотію уснув* у *Простопінії* 1906 року. Тут при розспівуванні тексту «Царю і Господи» та «Пасха нетлінная» бачимо збереження специфічних інтонацій, які зафіксовано за допомогою релятивних бемолів у Львівському та Почаївському друкованих ірмологіонах (див. приклад 8).

У *Простопінії* музичний текст подано на інтервал чистої кватири нижче ірмолойних зразків, простежується ритмоінтонаційне переосмислення першооснови, поява альтерацій (IV щабель), ладових змін. Помітним є збереження у низхідному русі дорійського мінору, що характерно для викладу в друкованих ірмологіонах. Зафіксовані у *Простопінії* ладоінтонаційні тяжіння відображають моменти емоційного спрямування

<sup>21</sup> Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII ст. С. 199–221.

в індивідуальному осмисленні та поглибленні виразності *напівів* у процесі трактування співцями образності богослужбового тексту.



Приклад 7. Світилен Пасхи *Плотію уснув* з Львівського друкованого ірмологіону 1709 року

Релятивні бемолі у подальшому переставали використовувати в ірмологіонах. За нашими спостереженнями відповідні позначення інтонаційного розвитку частково зберігалось в усній практиці церковного співу, що ілюструє світилен Пасхи *Плотію уснув* у *Простопінії* 1906 року. Тут при розспівуванні тексту «Царю і Господи» та «Пасха нетлінная» бачимо збереження специфічних інтонацій, які зафіксовано за допомогою релятивних бемолів у Львівському та Почаївському друкованих ірмологіонах (див. приклад 8).

У *Простопінії* музичний текст подано на інтервал чистої квати нижче ірмолейних зразків, простежується ритмоінтонаційне переосмислення першооснови, поява альтерацій (IV щабель), ладових змін. Помітним є збереження у низхідному русі дорійського мінору, що характерно для викладу в друкованих ірмологіонах. Зафіксовані у *Простопінії* ладоінтонаційні тяжіння відображають моменти емоційного спрямування в індивідуальному осмисленні та поглибленні виразності *напівів* у процесі трактування співцями образності богослужбового тексту.



Приклад 8. Світилен Пасхи *Плотію уснув* з *Церковного Простопінія* 1906 р.

Наведений приклад цікавий з точки зору взаємодії писемної традиції та усного передавання, що у великій мірі залежало від професійності співців, конкретних умов церковно-співочого середовища.

Варіант ірмологійної мелодики зафіксовано у Василянському *Простопінії* 1930 року, проте без інтонацій, які позначались релятивними бемолями у друкованих ірмологіонах при співі *Плотію уснув* (див. приклад 9).

Приклад 9. Світилен Пасхи *Плотію уснув* з *Василянського Простопінія* 1930 р.

Таким чином, наведені приклади показують і специфіку переосмислення у локальній церковно-співочій практиці давніх форм напівів, які фіксувались із використанням релятивних бемолів.

**Висновки.** Аналіз репертуару рукописних ірмологій І. Югасевича, *Церковного Простопінія* Бокшая-Малинича, Василянського *Простопінія* Хоми 1930 р. дає підстави визначити функціонування у локальній церковно-пісенній практиці варіантів церковних співів, які належать і сформувались під впливом болгарського *напіву*. Відсутність позначень їх належності до тих чи інших *напівів* у рукописних і друкованих збірниках відображають процеси їх асиміляції, адаптації та широкого використання у XVIII – поч. XX століть.

Здійснені порівняння додатково розкривають окремі аспекти адаптації жанрів болгарського *напіву*, музично-стильових нашарувань, вкраплення елементів народно-пісенних ритмоінтонацій, особливості формування локальних варіантів, специфіку взаємовпливів у церковному співі, на що звертав увагу у дослідженнях М. Антонович. Збереження у *Простопінії* ладоінтонаційних тяжінь, які зафіксовано в ірмологіонах за допомогою релятивних бемолів ілюструють моменти емоційного спрямування, експресії в індивідуальному осмисленні та поглибленні виразності напівів у процесі трактування співцями образності богослужбового тексту. Проведені спостереження не вичерпують усіх аспектів порушеної проблематики. Перспективним напрямом є доцільність студіювання впливу болгарського *напіву* на формування осмогласних жанрів, простеження зв'язку релятивних записів мутацій в ірмологіях та ладоінтонаційних змін на тлі взаємодії усної практики та писемної традиції, що забезпечить переконливість наукових результатів у визначенні особливостей музично-текстової фактури, формотворення напівів локальної традиції церковного співу.

#### Література

1. Антонович М. *Musica Sacra*: Збірник статей з історії української церковної музики. Львів : Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1997. 261 с.

2. Граб У. Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. Еміграційне музикознавство в українському культуротворенні повоєнних десятиліть : монографія. Львів : Видавництво Українського католицького університету, 2019. 456 с.
3. Задорожний І. Елементи новобалканських напівів в каноні Пасхи церковно-пісенної практики Закарпаття. *Українська музика*: науковий часопис. Число 4(22). Львів : ЛНМА ім. М.В. Лисенка, 2016. С. 5–15.
4. Задорожний І. Грецький і болгарський напиви в Літургії Йоана Золотоустого. Простопінія Бокшая. *КАЛОФΩΝΙΑ : наук. зб. з історії церковної монодії та гимнографії*. Ч. 9. Львів : Український Католицький Університет, 2018. С. 96–106.
5. Корній Л., Дубровіна Л. Болгарський наспів з рукописних нотолінійних ірмолоїв України кін. XVI–XVII ст. Київ : Інститут української археографії НАН України, 1998. 320 с.
6. Цалай-Якименко О. Київська школа музики XVII ст. Київ – Львів – Полтава : НТШ, 2002. 500 с.
7. Церковное Простопініе. Унгварь : Уніо, 1906. 191 с.
8. Ясиновський Ю. Манявський скит як найбільший центр болгарського напіву в Україні. *Калοφωνια: Науковий збірник з історії церковної монодії та гимнографії*. Ч. 7. Львів : Видавництво Українського Католицького Університету 2014. С. 244–260.
9. Ясиновський Ю. Українські та білоруські нотолінійні ірмолої 16-18 століть. Львів : Видавництво отців василіян «Місіонер» 1996. 622 с.
10. Marinčak Š. Irmologion Jána Juhaseviča 1800 / Spev byzantsko-slovanskej liturgii. Prešov, 2009. s. 103–121.
11. Dávid Pancza. Kánony sviatkov Narodenia, Bohozjaveniaa Stretnutia Pana v okšayovom irmologione. *Простопініє – наша спільна спадщина* : Матеріали конференції, присвяченої сторічному ювілею першого друкованого видання «Церковного Простопінія» о. І. Бокшая. Ужгород : Уж БА ім. Блаженного Теодора Ромжі, 2007. С. 183–212.

### References

1. Antonowycz, M. (1997). *Musica Sacra: A collection of articles of the history of Ukrainian church music*. Lviv: Instytutu krajinoznavstva im. I. Kryp'jakevycha NAN Ukrainy [in Ukrainian].
2. Hrab, U. (2019) Myroslaw Antonowycz: intellectual biography. Emigration musicology in the Ukrainian cultural creation of the post-war decades. Lviv: Vydavnytstvo Ukrainskoho katolytskoho universytetu. 456 [in Ukrainian].
3. Zadorozhnyi, I. (2016). Elements of new Balkan chants in the Easter canon of church-singing practice in Transcarpathia. *Ukrainska muzyka*. I. Pylyatiuk (Ed). 4(22). Lviv: LNMA im. M.V. Lysenka, 5–15 [in Ukrainian].
4. Zadorozhnyi, I. (2018). Greek and Bulgarian chants in the Liturgy of John Chrysostom of Prostopinije by Bokshay. *КАЛОФΩΝΙΑ*. 9. Lviv: Ukrainskyi Katolytskyi Universytet. 96–106 [in Ukrainian].
5. Kornii, L. & Dubrovina, L. (1998). Bulgarian chant from handwritten note-linear irmoloys of Ukraine of the end of the XVIth-XVIIth centuries. Kyiv: Instytut ukrainskoi arkheohrafiї NAN Ukrainy. 320 [in Ukrainian].
6. Calaj-Jakymenko, O. (2002). Kyiv school of music of the 17th century. Kyjiv – Lviv – Poltava: Druk. NTSh, 67–101 [in Ukrainian].
7. Church Prostopinije. (1906). Unghvar: Unio, 191 [in Ukrainian].
8. Yasinovskiy, Yu. (2014). Manyavsky hermitage as a changing center of the Bulgarian chants in Ukraine. *КАЛОФΩΝΙΑ*. 7. Lviv: Vydavnytstvo Ukrainskoho Katolytskoho Universytetu. 244–260 [in Ukrainian].
9. Yasinovskiy, Yu. (1996). Ukrainian and Belarusian note-linear irmoloys of the 16th-18th centuries. Lviv: Vydavnyctvo otciv vasylijan «Misioner». 622 [in Ukrainian].
10. Marinčak, Š. (2009) Irmologion Jána Juhaseviča 1800 / Spevbyzantsko-slovanskej liturgii. Prešov. 103–121 [in Slovakian].
11. Pancza, D. (2007). Kánony sviatkov Narodenia, Bohozjaveniaa Stretnutia Pana v Bokšayovom irmologione / Prostopinije – our common heritage: materials of the conference dedicated to the centenary of the first printed edition of «Church Prostopinije» by fr. I. Bokshay. Uzhghorod: Uzhghorodskaja ghreko-katolyckaja boghoslovsjka akademija im. Blazhennogho Teodora Romzhi. 183–212 [in Slovakian].



УДК 78.07:314.743

DOI 10.32782/2224-0926-2023-1-44-2

Карась Ганна Василівна  
доктор мистецтвознавства, професор, професор  
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника  
<https://orcid.org/0000-0003-1440-7461>  
Scopus-Author ID 57218616097

## МАКСИМ БЕРЕЗОВСЬКИЙ В МУЗИЧНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ

*Життєтворчість великого українського композитора Максима Березовського (1745–1777), яка багатогранно представлена у музичній культурі української діаспори впродовж двох останніх століть, залишається мало висвітленою темою, що і є метою нашої статті. Насамперед це виконання його духовних творів хорovими колективами у всіх країнах світу. Видання творів композитора здійснено Науково-богословським Інститутом УПЦ у Баунд-Бруку (США) під редагуванням В. Завітневича, а також інституцією «Musicus Bortnianskii» (Канада) під упорядкуванням та редагуванням М. Максиміва. Творчості М. Березовського присвятили свої публікації провідні музикознавці зарубіжжя: Ф. Стешко (Чехословаччина), П. Маценко (Канада), А. Рудницький (США), Р. Савицький-мол. (США), О. Пицко (Велика Британія). У німецькомовній монографії М. Антоновича (Голландія) «Ukrainische geistliche Musik. Ein Beitrag zur Kirchenmusik Osteuropas» (1990) здійснено огляд хорової церковної музики М. Березовського як українського композитора. У його монографії голландською мовою «Oekraïne en de Byzantijnse ritus» теж згадано М. Березовського. Тож введення до наукового поля монографій М. Антоновича іноземними мовами розширює український дискурс церковної музики у міжнародному музикознавчому просторі. Найбільшим досягненням музикознавчої думки діаспори була монографія В. Витвицького (США) про життя і творчість М. Березовського. Наукова новизна дослідження полягає у комплексному висвітленні життєтворчості М. Березовського в музичній культурі української діаспори. Методологія дослідження базується на поєднанні загальнонаукових та спеціальних мистецтвознавчих методів, зокрема історико-культурологічного та феноменологічного. Зазначений методологічний підхід дозволяє розглянути представлення життєтворчості М. Березовського в музичній культурі української діаспори як результат зусиль представників різних сфер музичного мистецтва (хорових колективів, музикознавців, видавців) та неповторне феноменальне явище.*

**Ключові слова:** життєтворчість Максима Березовського, українська діаспора, музична культура, духовна музика.

### **Karas Hanna. Maxim Berezovsky in the musical culture of the Ukrainian diaspora**

*The life and work of the great Ukrainian composer Maxim Berezovsky (1745–1777), which is multifaceted in the musical culture of the Ukrainian diaspora over the last two centuries, remains a little-covered topic, which is the purpose of our article. First of all, this is the performance of his spiritual works by choral groups in all countries of the world. The composer's works were published by the Scientific and Theological Institute of the UOC in Bound Brook (USA) under the editorship of V. Zavitnevich, as well as by the «Musicus Bortnianskii» institution (Canada) under the arrangement and editing of M. Maksimiv. Leading foreign musicologists dedicated their publications to M. Berezovsky's work: F. Steshko (Czechoslovakia), P. Matsenko (Canada), A. Rudnytsky (USA), R. Savitsky-Jr (USA), O. Pytsko (Great Britain). In the German-language monograph by M. Antonowycz (Holland) «Ukrainische geistliche Musik. Ein Beitrag zur*



*Kirchenmusik Osteuropas» (1990) an overview of the choral church music of M. Berezovsky as a Ukrainian composer was carried out. In his monograph in Dutch «Oekraïne en de Byzantijnse ritus» M. Berezovsky is also mentioned. Therefore, the introduction of M. Antonowycz's monographs in foreign languages to the scientific field expands the Ukrainian discourse of church music in the international musicological space. The greatest achievement of the musicological thought of the diaspora was the monograph by V. Vytvytsky (USA) about the life and work of M. Berezovsky. The scientific novelty of the study consists in the comprehensive coverage of M. Berezovsky's creativity in the musical culture of the Ukrainian diaspora. The research methodology is based on a combination of general scientific and special art studies methods, in particular historical-cultural and phenomenological. The specified methodological approach allows us to consider the presentation of M. Berezovsky's creativity in the musical culture of the Ukrainian diaspora as a result of the efforts of representatives of various fields of musical art (choral groups, musicologists, publishers) and a unique phenomenal phenomenon.*

**Key words:** *creativity of Maxim Berezovsky, Ukrainian diaspora, musical culture, spiritual music.*

**Вступ.** Життєтворчість видатного українського композитора, диригента і співака Максима Березовського (1745–1777) багатогранно представлена у музичній культурі української діаспори впродовж двох останніх століть. Однак вона залишається мало висвітленою темою, що і є метою нашої статті.

**Матеріали та методи.** Джерельною базою дослідження слугували: музикознавчі праці, архівні матеріали та періодика. Методологія дослідження базується на поєднанні загальнонаукових та спеціальних мистецтвознавчих методів, зокрема історико-культурологічного та феноменологічного. Зазначений методологічний підхід дозволяє розглянути представлення життєтворчості М. Березовського в музичній культурі української діаспори як результат зусиль діячів з різних сфер музичного мистецтва (хорових колективів, музикознавців, видавців) та неповторне феноменальне явище.

**Результати.** Традиція виконання творів Максима Березовського за межами України започатковується ще на початку XIX століття і пов'язана з найдавнішою українською церквою за межами автохтонних земель – церквою св. Варвари у Відні (від 1774 р.), яка збережена до сьогодні як греко-католицький осередок і один із світових духовних центрів українства. При ній упродовж більше двохсот років (від 1803 р.) діє церковний хор, який, акумулюючи надбання національної культури, репрезентує її світовій спільноті, одночасно слугуючи зразком для подібних колективів української діаспори. Л. Кияновська припускає, що художній рівень хору на початку XIX ст. був дуже високим, оскільки до нього у 1809 році перейшли численні учасники придворної капели князя Андрія Розумовського, яка була високомистецьким колективом<sup>1</sup>. Тоді у репертуарі хору переважали твори М. Березовського і Д. Бортнянського, які згодом придбав для церковного хору у Перемишлі єпископ Іван Снігурський<sup>2</sup>. Традиція виконання творів М. Березовського була притаманна «Українському Мужеському Хору», як секції студентського товариства «Січ» у Відні (диригент – інженер Іларій Божейко) у 1920-тих роках.

Виконання творів М. Березовського почастишало у другій половині XX століття, оскільки зріс мистецький рівень хорових колективів, а до їх керівництва прийшли

<sup>1</sup> Кияновська Л. Основні етапи музичних зв'язків Західної України й Австрії: спроба історичної систематизації. *Подорож до Європи. Галичина, Буковина і Відень на центральноєвропейській культурній шахівниці* / упор.: Гаврилів О., Гаврилів Т. Львів : ВНТЛ–Класика, 2005. С. 118.

<sup>2</sup> Рудницький А. Українська музика: історично-критичний огляд. Мюнхен : Дніпрова Хвиля, 1963. С. 65.

професійні диригенти. Одним з провідних хорів діаспори є «Думка» у Нью-Йорку (1949), який працює до наших днів. Вражає репертуар хору, який налічує понад 400 творів, у т. ч. духовна музика М. Березовського<sup>3</sup>.

Під впливом О. Кошиця у довоєнний час розпочав свою діяльність вихованець літніх диригентсько-освітніх курсів у Вінніпезі Володимир Климків, який з 1951 року очолював хор МУНО (з 1967 року – Хор ім. О. Кошиця). Колектив багато гастролював у Південній і Північній Америці, Європі, чотири рази побував в Україні. У репертуарі хору під час його гастролей Україною у 1993 році був хоровий концерт М. Березовського «Не отвержи мене во время старости» та інші<sup>4</sup>. У 1992 р. хору та його диригенту була присуджена Національна премія України імені Тараса Шевченка.

Твори М. Березовського були в репертуарі «Візантійського хору» (Голландія, з 1951) під керівництвом Мирослава Антоновича (1917–2006), хору «Дніпро» (від 1953 р.) з Канади (диригенти – М. Дитиняк, В. Колесник), мішаного хору «Боян» осередку СУМ у Ноттінгемі (Великобританія)<sup>5</sup>, камерного хору «Візантійон» у Празі (Чехія), інша назва – «Collegium Musice Slavice» (заснований 1957 року у Празькій академії наук). Від часу заснування до середини 90-х рр. хором керувала доктор Ольга Дутко-Туркинякова, яка навчалася у Львівській консерваторії ім. М. Лисенка, закінчила Празьку консерваторію та Карловий університет.

Пропагували твори М. Березовського українські хори у Польщі. Провідним українським церковним хором у повоєнний час був хор «Горі Серця» з Перемишля під керівництвом Володимира Пайташа (1927–2014), який пропагував твори М. Березовського<sup>6</sup>. Чоловічий хор «Журавлі» Українського суспільно-культурного товариства від 1972 року працював під орудою Ярослава Полянського (1930–1994). «І хоч офіційна влада намагалася репертуар хору звести до фольклорного рівня, та він не зважав на тиск. Його репертуар, опертий на твори Бортнянського, Березовського, Веделя, Лисенка, Стеценка та інших, звучав, наче гімн, і зворушував до сліз»<sup>7</sup>. Заслужений діяч культури Польщі Оля Попович (1961 р. н.) належить до сучасних діячів української музичної культури у цій країні: у Перемишлі під її керівництвом працюють українські хори «Намисто», «Бандура», мішаний хор загальноосвітнього ліцею з українською мовою навчання. У репертуарі хору «Намисто» – хоровий концерт «Не отверзи мене во время старости» та «Отче наш» М. Березовського.

**Відзначення Тисячоліття Християнства в Україні** послужило фактором активізації виконання духовної музики, у т. ч. М. Березовського.

**США.** Архиспархіяльний Філадельфійський Комітет Тисячоліття УКЦ організував величні святкування. Так, у концерті Тисячоліття 31 травня 1988 р. Митрополичий хор під керівництвом Михайла Дябоги виконав твори М. Березовського перед численною публікою<sup>8</sup>. Громада у Бриджпорті (штат Коннектикут) під проводом Р. Гайди

<sup>3</sup> Невмируша пісня. Ювілейний альманах хору «Думка». 1949–1959. Нью-Йорк, 1960. 112 с.

<sup>4</sup> Програма концерту хору імені Олександра Кошиця. Серпень, 1993. [Товариство зв'язків з українцями за межами України (Товариство «Україна»)].

<sup>5</sup> Рафалюк П. Спогади: в 45-ліття заснування Ноттінгемського відділу Союзу Українців у Великій Британії. Ноттінгем, Велика Британія, 1994. С. 46.

<sup>6</sup> Попович О. Українське музичне життя Перемишля (1919–1999) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 2003. С. 10.

<sup>7</sup> Стех Я. Пропам'ятна книга українських діячів Перемищини ХІХ–ХХ століть: зб. есеїв. Перемишль – Львів : СПОЛОМ, 2006. Ч. 1. С. 360.

<sup>8</sup> Тисячоліття Християнства в Україні; урочистості 1988 року / гол. ред. Осип Зінкевич. Нью-Йорк: Крайовий Комітет Тисячоліття Християнства в Україні, 1992. С. 79.

23 жовтня 1988 року організувала концерт духовних творів українських композиторів XVII–XX ст., що представляв історичну перспективу нашої музичної культури. Заангажовано до нього професійний хор «Musicus Bortnianskii» з Торонто під керівництвом Мирона Максимова, який виконував різностильові твори, у т. ч. псалом 70 «Не отвержи мене» М. Березовського<sup>9</sup>. У Йонкерсі та Кергонксоні (штат Нью-Йорк) у святкуваннях (1987, 1988) брав участь хор «Думка» з Нью-Йорку під керівництвом С. Комірного і виконував духовні твори М. Березовського<sup>10</sup>.

У Лондоні (Велика Британія) у березні 1984 р. був створений крайовий, у 1986 р. – ювілейний та місцеві комітети від значення 1000-ліття хрещення Руси-України, які об'єднували зусилля УКЦ та УАПЦ. Головою ювілейного свята крайового комітету було обрано співака В. Луціва. Зусиллями комітету у Лондоні було влаштовано величний концерт української духовної музики у найпрестижнішому залі Лондона «Royal Albert Hall». Цей концерт, що був кульмінацією святкувань у Великій Британії, відбувся 29 травня 1988 року з благословення митрополита Мстислава Скрипника (УАПЦ) та кардинала Мирослава Івана Любачівського (УКЦ) за участю збірних хорів у складі 421 особи. Це були: «Думка» (Нью-Йорк, США, диригент – С. Комірний), «Візантійський хор» (Утрехт, Нідерланди, диригент – М. Антонович), жіночий хор «Веснівка» (Торонто, Канада, диригент – Г.-К. Кондрацька), «Український ювілейний хор 1000-ліття» під орудою диригентів М. Бучка та С. Гуньки (200 осіб), що об'єднав хорові ансамблі та співочі гуртки з різних міст Великої Британії (з Манчестеру – «Гомін» під проводом Я. Бабуняка, «Русалка Дністрова» під проводом П. Гуньки, «Трембіта» – диригенти Я. Бабуняк і П. Гунька; «Боян» і «Заграва» з Ноттінгему – диригент М. Бучок, «Верховина» – диригент С. Гунька та «Волошки» – диригент А. Бахура (обидва – з Ковентрі), «Діброва» з Бредфорду – диригенти С. Замулінський та Я. Шутка, співочий гурток «Ластівка» з Лідсу – диригент П. Ревчук). У концертній програмі, яка представляла чотири століття української хорової музики (XVII–XX), був виконаний твір М. Березовського «Святий Боже»<sup>11</sup>. Варто зазначити, що ідея цього концерту належала диригенту Я. Бабуняку та музично-громадському діячу, співаку-бандуристу В. Луціву. До формування програми концерту був причетний диригент та музиколог М. Антонович. Партитури творів, які виконувалися, були надруковані<sup>12</sup>.

Ювілейні святкування у **Бельгії** було започатковано 8 листопада 1987 р. урочистою Архиерейською Службою Божою в національній базиліці в Брюсселі, що її відправляв митр. УКЦ Максим Германюк, а співом супроводжував хор тисячоліття під керівництвом К. Гайдамахи. Того ж дня в репрезентативній залі «La Madeleine» відбулась святкова академія з концертом за участю бельгійсько-українського хору ім. Т. Шевченка з Намюр під проводом М. Вандам-Овітої, який виконав твір «Господь воцарився» М. Березовського<sup>13</sup>.

<sup>9</sup> Марків Б. «Музікус Бортнянський» у Бриджпорті. *Свобода*. 1988. 1 груд., ч. 228.

<sup>10</sup> Тисячоліття Християнства в Україні; урочистості 1988 року / гол. ред. Осип Зінкевич. Нью-Йорк : Крайовий Комітет Тисячоліття Християнства в Україні, 1992. С. 163, 176.

<sup>11</sup> Пам'ятна книга відзначення тисячоліття Хрещення України / гол. ред. С. М. Фостун. Лондон : Крайовий комітет тисячоліття у Великій Британії, 2001. С. 59.

<sup>12</sup> Ювілейний міжнародний концерт 1000-ліття хрещення України. 988–1988. Royal Albert Hall. London. 29. 05. 1988. Пам'яткова програма / ред. В. Луців. Лондон, 1988. 136 с.

<sup>13</sup> Тисячоліття Християнства в Україні; урочистості 1988 року / гол. ред. Осип Зінкевич. Нью-Йорк : Крайовий Комітет Тисячоліття Християнства в Україні, 1992. С. 385–387.

У Кошаліні (**Польща**) Я. Полянський засновує хор української молоді «Тисячоліття» (1987), який виконував духовні твори М. Березовського.

Відзначення Ювілею світового масштабу, які завершували парафіяльні та крайові святкування, відбулося в **Римі** (Італія, Ватикан) 7–12 липня 1988 р. за участю Глави Вселенської Церкви, папи Івана-Павла II. Того ж дня в залі папи Павла VI у Ватикані, що має понад 7 тис. місць, відбувся ювілейний концерт української духовної музики, на якому був присутній Папа з кардиналами і духовенством. До хорів, що брали участь у святкуваннях у Великій Британії, долучилися церковні хори: церкви св. Варвари у Відні (дир. А. Гнатишин); церкви св. Дмитрія у Торонто (дир. М. Максимів); катедри св. Володимира Великого в Парижі (дир. В. Дратвінська); камерний хор при церкві Отців Василян у Варшаві (дир. Я. Полянський); а також студентський хор «Тирса» з Вінніпегу (дир. В. Головка), хор «Тисячоліття» з Вінніпегу (дир. Ю. Гнатюк) та інші. Двогодинний концерт представляв трьохсотлітню історію української церковної музики. В ньому було виконано «Святий Боже» М. Березовського.

Однією із *нових тенденцій хорового мистецтва* у Канаді наприкінці ХХ ст. була поява колективів професійного рівня. До них належить унікальна музично-виконавська та наукова інституція «Musicus Bortnianskii», заснована у 1981 році у Торонто під керівництвом професійного диригента Мирона Максиміва (1946 р. н.). Особливістю цієї організації є те, що її членами є професійні музиканти як українського, так у не-українського походження. До укладання програми концертів М. Максимів підходить дуже ретельно, часто поєднуючи твори українських та західноєвропейських композиторів. Так, у концерті, присвяченому 240-річчю від дня народження М. Березовського та 300-річчю від дня народження Г.Ф. Генделя, що відбувся 10 листопада 1985 р. в англіканській церкві св. Анни (Торонто), «Musicus Bortnianskii» виконував твори обох композиторів, в тому числі відбулася північно-американська прем'єра скрипкової сонати М. Березовського.

Музична спадщина М. Березовського інспірувала **композиторську творчість**. Так, «Служба Божа» Зеновія Лавришина (1943–2017) з Канади<sup>14</sup> являє собою, з одного боку симбіоз різних українських церковних традицій, а з іншого боку, «збагачений вишуканою колористикою та витонченою почуттєво-образною сферою, твір апелює до манери французької композиторської школи ХХ століття»<sup>15</sup>. Можливо, сама присвята Літургії Тисячоліттю хрещення Руси-України спонукала З. Лавришина зробити у творі своєрідну ретроспективу побутування церковної музики в Україні впродовж віків, осмислюючи це крізь призму мистецтва ХХ століття. У композиційному вирішенні Літургії композитор використовує галицькі церковні традиції ХІХ ст. та духовного концерту ХVІІІ ст. Причому кожна з частин циклу пропонує авторську обробку релігійних текстів у різноманітних стильових манерах українських композиторів минулого, зокрема Д. Бортнянського («Слава Єдинородний»), А. Веделя («Херувимська»), М. Березовського («Ісповідь віри»).

**Щодо видання творів Максима Березовського в діаспорі**, то вони не були багаточисельними. Науково-богословський Інститут УПЦ у Баунд-Бруку (США) в 70-х роках

<sup>14</sup> Лавришин З. Служба Божа. Літургія для мішаного хору. Торонто, 1988. 64 с. [Б-ка української духовної музики. У пам'ять 1000-ліття Хрещення Руси-України].

<sup>15</sup> Прокопович Т. Ю. Проблема традиції в культовій музиці української діаспори. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: зб. наук. праць: Наук. зап. Рівненського держ. гуманіт. ун-ту. Вип. 5. Рівне : РДГУ, 2000. С. 221.

здійснив ряд видань під редагуванням і впорядкуванням В. Завітневича (1899–1983), що складають золотий фонд української духовної музики. Збірник Літургійних співів, присвячений Тисячоліттю хрещення України-Руси, представляє антологію української Служби Божої<sup>16</sup>. У ньому вміщено Літургії та її складові пісенні частини видатних українських композиторів XVII–XIX ст., у т. ч. М. Березовського. Це розширене і доповнене попереднє видання під його редакцією<sup>17</sup>. Ряд видань в серії «Українська духовна музика», до яких введено твори М. Березовського, здійснює «Musicus Bortnianskii» впродовж останнього десятиліття під упорядкуванням та редагуванням М. Максиміва<sup>18</sup>. Це велика пошукова та редакторська праця літургійних піснеспівів (Божественна Літургія як антологія творів українських композиторів), яка заслуговує на окреме висвітлення. Сім творів М. Березовського (ксерокопії, рукописи) в архіві композитора, диригента і музикознавця Ігоря Соневицького із США, який переданий до Інституту церковної музики УВУ у Львові, свідчать про увагу митця до цієї спадщини, її вивчення і пропагування<sup>19</sup>.

**Музикознавці діаспори** присвятили ряд публікацій творчості М. Березовського. Значний внесок у розвиток музичної біографістики здійснено музикологом-теоретиком Ф. Шешком (1877–1944), який був головною постаттю українського музикознавства міжвоєнного періоду у Чехословаччині. Його праці з історії церковного співу та української музики являють собою цілісну систему поглядів і висновків про минуле української музики, в них сформовано наукові засади національного музичного джерелознавства. У своїй останній публікації «Березовський і Моцарт» (1942) дослідник спростував легенду про взаємини Березовського з Моцартом<sup>20</sup>. Рукопис статті та наявність авторизованого резюме німецькою мовою свідчить про планування можливої її публікації в іноземних виданнях<sup>21</sup>.

Вихованець Ф. Шешка Павло Маценко (Канада) свої дослідження теж зосереджував навколо проблем давньої української музики, історії української церковної музики. У конспекті історії церковної музики, який виданий для студентів Богословія при Колегії Св. Андрея у Вінніпегу, Університет Манітоби, П. Маценко побіжно згадує про

<sup>16</sup> Збірник літургійних співів присвячений тисячоліттю Української Православної церкви / [зред. і упорядкував Василь Завітневич]. Бавнд Брук, Нью-Джерсі : Видання УПЦ в США, 1979. 467 с.

<sup>17</sup> Співи на Літургії: Партитура / [ред. і упор. В. Завітневич] / Науково-Богословський ін-т УПЦ в США, Музичний відділ. Нью-Йорк, 1963. 399 с.

<sup>18</sup> Божественна Літургія. Антологія літургійних співів / зібрав, упорядкував та зред. Василь Максимів. Торонто: Musicus Bortnianskii, 2017. 345 с.; Божественна Літургія. Літургійні пісні / зібрав, упорядкував та зред. Василь Максимів. Торонто: Musicus Bortnianskii, 2020. 151 с.; Божественна Літургія українських композиторів та церковні пісні / зібрав, упорядкував та зред. Василь Максимів. Торонто: Musicus Bortnianskii, 2019. 121 с.; Збірник церковних пісень та колядок / зібрав, упорядкував та зред. Василь Максимів. Торонто: Musicus Bortnianskii, 2011. 405 с.

<sup>19</sup> Твори М. Березовського. Колекція нотних рукописів та видань. *Архів І. Соневицького. Український Католицький університет, Інститут церковної музики (Львів)*. URL: <https://icm.ucu.edu.ua/arhiv/sonevyskogo/>

<sup>20</sup> Шешко Ф. Березовський і Моцарт (З історії української музики XVIII ст.). *Науковий збірник Українського Вільного Університету в Празі*. Прага : Вид-во УВУ, 1942. Т. 3. С. 357–374.

<sup>21</sup> Федір Шешко. Рукопис праці «Березовський і Моцарт (З історії української музики XVIII століття)». Резюме німецькою мовою – авторизований машинопис. б. д. *Центральний державний архів у Празі / Státní ústřední archiv v Praze*. Ф. 1484 (UM), картон № 68, інв. №. 888.

М. Березовського у розділі «Велика доба»<sup>22</sup>. В той же час музикознавець присвятив окрему розвідку творцям українського хорового концерту Д. Бортнянському та М. Березовському<sup>23</sup>. Хоча вона невелика за обсягом, проте насичена важливими джерельними матеріалами. У статті, яка присвячена 175-річчю від дня народження М. Березовського, П. Маценко використовує енциклопедичні європейські видання, сучасні розвідки музикознавців України. Наголошуючи на визначній мистецькій та автобіографічній вартості хорового концерту «Не отвержи мене...», вчений доводить, що він «...побудований на частинках популярної тоді української історичної пісні «Стоїть явір над водою». Ця пісня оспівує тугу козаків, що були примушені на північних болотах будувати столицю ворога України, Ст. Петербург»<sup>24</sup>. Оскільки публікація вийшла в світ як видання «Осередку Української Культури та Освіти», то мала на меті донести до широкого кола української громади відомості про цих композиторів.

Антін Рудницький в історично-критичному огляді «Українська музика» життєтворчість М. Березовського розглядає дуже побіжно, щоправда відносить її до «вершини розвитку української церковної музики»<sup>25</sup>.

Одним з провідних музикознавців діаспори другої половини ХХ ст. був Василь Витвицький (1905–1999). Йому належить монографія про життя і творчість М. Березовського<sup>26</sup>, яка перевидана в Україні<sup>27</sup>. У рецензії на це видання А. Рудницький<sup>28</sup> відзначав ясну і сконденсовану форму викладу, багатство подробиць і фактів з життя і творчості М. Березовського, вперше проведений зразковий аналіз його творів, зокрема віднайдені В. Витвицьким скрипкової сонати<sup>29</sup>. А. Рудницький вважав монографію цінним внеском В. Витвицького в музикологічну літературу. У рецензії Р. Савицького-мол. було підкреслено, що музикознавець використав і оприлюднив невідомі до того часу документальні матеріали, зокрема листи<sup>30</sup>, відзначено новий погляд В. Витвицького на факти з життя композитора, на українські впливи в російській музиці. Рецензент високо оцінює здійснений В. Витвицьким детальний аналіз хорових концертів – найвагомішої частини композиторської спадщини М. Березовського, а також проведений вперше в музикознавчій літературі аналіз скрипкової сонати Березовського. У рецензії відзначено солідний бібліографічний апарат монографії, наукову ретельність, чітке відмежування

<sup>22</sup> Маценко П. Конспект історії церковної музики. Вінніпег : Видання Колегії Св. Андрея, 1973. С. 47–48.

<sup>23</sup> Маценко П. Дмитро Степанович Бортнянський і Максим Созонтович Березовський. Вінніпег : «Культура і Освіта», ротапінт, 1951. 29 с.

<sup>24</sup> Маценко П. Дмитро Степанович Бортнянський і Максим Созонтович Березовський. Вінніпег : «Культура і Освіта», ротапінт, 1951. С. 28.

<sup>25</sup> Рудницький А. Українська музика: історично-критичний огляд. Мюнхен : Дніпрова Хвиля, 1963. С. 55–57.

<sup>26</sup> Витвицький В. Максим Березовський. Життя і творчість. Джерзі Сіті : Вид-во М. П. Коць, 1974. 95 с.

<sup>27</sup> Витвицький В. Максим Березовський. Життя і творчість / ред. колегія: В. Гаюк, Я. Якуб'як, Ю. Ясиновський; Наук. ред. Л. Кияновська Львів: Логос, 1995. 110 с.

<sup>28</sup> Рудницький А. [Рец.]. З нових видань. Витвицький Василь: Максим Березовський. Життя і творчість. Джерзі Сіті. В-во М. П. Коць, 1974., ст. 94. *Свобода*. 1975. 29 трав., ч. 102.

<sup>29</sup> В. Витвицький знайшов твір у 1974 р. в Національній бібліотеці в Парижі у вигляді рукопису з 1771 або 1772 р.

<sup>30</sup> Савицький Р., мол. [Рец.] Основоположник українського музичного класицизму. *Сучасність*. 1976. Ч. 5. С. 118–121.

дійності від здогадів. Рецензент стверджує, що авторові монографії притаманне гармонійне поєднання високої ерудиції із легким літературним стилем викладу. У передмові до українського перевидання Л. Кияновська акцентувала увагу на тому, що праця В. Витвицького «...заслугує на увагу не лише як ще одна спроба детально і без перекручень відтворити шлях одного з найцікавіших і найтрагічніших мистців катерининської доби, але й насамперед як блискучий зразок неупередженого і виваженого дослідження з царини української культури»<sup>31</sup>. Атрибуція науковцем М. Березовського як основоположника українського музичного класицизму<sup>32</sup> та аргументація цього висновку, має використовуватися сучасним українським музикознавством в пропагуванні нашої музичної культури у світі.

Підкреслюючи велику пошукову роботу, здійснену В. Витвицьким в архівах і бібліотеках Європи та США до цього видання, У. Граб наводить захоплені слова Р. Савицького-мол. до музикознавця: «Ви збрали, здається, вже все, що ще можна було віднайти в Європі, і тим самим Ви “відкрили” більшого Березовського, ніж самі українці собі уявляли»<sup>33</sup>. Вона ж наголошує на широті музично-історичного контексту монографії, що відображено у музично-стилістичній паралелі між оперою «Демофонт» М. Березовського і однойменною оперою Йозефа Мислівечека з Богемії, з яким він навчався в Болоньї, а також у свідомому замовчуванні цієї праці в Радянській Україні<sup>34</sup>.

Роману Савицькому-мол. (1938–2015) належить огляд про увічнення пам'яті М. Березовського у Північній Америці, в якому він висловив побажання про створення англomовних монографій про українських композиторів, у т. ч. про М. Березовського, із відповідним науковим апаратом та осучасненою бібліографією, дискографією, покажчиком творів та імен<sup>35</sup>. Тож, це побажання залишається актуальним і сьогодні.

На відзначення ювілею Тисячоліття були організовані **наукові акції**. Для проведення Наукового конгресу Тисячоліття хрещення Руси-України у травні 1984 р. у Мюнхені було створено спеціальний комітет на чолі з В. Янівим за участю провідних наукових, освітніх та культурних інституцій та діячів діаспори. Музикологічну комісію комітету очолив проф. Мирослав Антонович (1917–2006) з Нідерландів і виступив на п'ятиденному науковому конгресі у Мюнхені (28 квітня – 2 травня 1988) з доповіддю «Питоменності українського церковного співу», в якій говорив про добу українського партесного співу М. Березовського, Д. Бортнянського та А. Веделя<sup>36</sup>. В німецькомовній монографії музиколога «Ukrainische geistliche Musik. Ein Beitrag zur Kirchenmusik Osteuropas», яка була надрукована у 1990 році за підтримки Українського Вільного Університету у

<sup>31</sup> Кияновська Л. Передмова. *Витвицький В. Максим Березовський. Життя і творчість* / ред. колегія: В. Гаюк, Я. Якуб'як, Ю. Ясиновський; Наук. ред. Л. Кияновська Львів: Логос, 1995. С. 5.

<sup>32</sup> Витвицький В. Максим Березовський. *Життя і творчість* / ред. колегія: В. Гаюк, Я. Якуб'як, Ю. Ясиновський; Наук. ред. Л. Кияновська Львів: Логос, 1995. С. 94–95.

<sup>33</sup> Граб У. Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. Еміграційне музикознавство в українському культуротворенні повоеєнних десятиліть: монографія. Львів: Вид-во УКУ, 2019. С. 327.

<sup>34</sup> Там само. С. 327–329.

<sup>35</sup> Савицький Р.-мол. Ушанування Березовського, Бортнянського та Веделя в Північній Америці. *КАЛОФЇОНІА: наук. зб. статей і матеріалів з історії церковної монодії та гимнографії, число 3: До 60-ліття Крістіяна Ганніка та Юрія Ясиновського*. Львів: Вид-во Укр. Католицького ун-ту, 2006. С. 233.

<sup>36</sup> Антонович М. Питоменності українського церковного співу. *Збірник праць Ювілейного Конгресу: Наук. Конгрес у 1000-ліття Хрещення Руси-України у співпраці з Українським Вільним Університетом* / ред. В. Янів. Мюнхен, 1988–1989. С. 463.

Мюнхені, здійснено «...огляд цілісного розвитку церковної музики в Україні від Київської Русі до половини ХХ ст.»<sup>37</sup>. Другий розділ монографії присвячено огляду хорової церковної музики М. Березовського, Д. Бортнянського та А. Веделя як українських композиторів. Оглядаючи життєтворчість М. Березовського, вчений наголошує, що в тодішній «...Росії були зроблені рішучі кроки або до повної ліквідації, або принаймні докорінного зменшення українських впливів у сфері церковно-культурного життя Росії»<sup>38</sup>. Отож український композитор не зміг зреалізувати свого потенціалу, що й зумовило його передчасну смерть. В музичній мові його релігійних творів, яка є надзвичайно різноманітною, «...відчувається тісний зв'язок з українською церковною музичною традицією, а з іншого – виразні сліди тогочасної західноєвропейської, насамперед італійської музики. Його *Вірую* може слугувати прикладом тісного зв'язку з українською церковною музичною традицією. Твір починається речитативом, характерним для українського церковного соборного співу (а відтак і «Самолівки» Галичини), який вживається в українських церквах для антифонів та деяких інших частин літургії. <...> Принцип хорової декламації богослужбових текстів, використаний М. Березовським у його «Вірую», заснований на українській традиції церковного народного співу, використовується й сьогодні українськими та російськими композиторами церковної музики»<sup>39</sup>. Монументальний циклічний твір М. Березовського – чотириголосний вокальний концерт «Не отвержи мене...» М. Антонович називає прикладом «...синтезу українського мелосу із західноєвропейською композиторською технікою»<sup>40</sup>. Ведучи мову про мелодичний зв'язок твору з українським ґрунтом, М. Антонович звертається до праці П. Маценка<sup>41</sup>. У своїй останній монографії голландською мовою «*Oekraïne en de Byzantijnse ritus*» («Україна і візантійський обряд») М. Антонович теж згадує М. Березовського<sup>42</sup>. Тож, введення до наукового поля монографій М. Антоновича іноземними мовами, розширює український дискурс церковної музики у міжнародному музикознавчому просторі.

Диригент, музичний діяч Остап Пицко з Ноттінґаму (Велика Британія) друкує «Нарис української музики», який представляє його як музичного критика. Тут вміщено життєпис (портрет) М. Березовського, приурочений до 210-ої річниці смерті композитора<sup>43</sup>.

Музикознавці діаспори працювали над **упорядкуванням енциклопедій**. Так, В. Витвицький, З. Лисько, А. Ольховський беруть активну участь у написанні музичних статей до «Енциклопедії Українознавства» (ЕУ), що вийшла друком українською мовою у Мюнхені в 1949 р., англійською – в Торонто (Канада) у 1960-х рр. Керівництво підготовкою матеріалів та зв'язок з головною редакцією ЕУ здійснював З. Лисько. В. Витвицький

<sup>37</sup> Граб У. Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. Еміграційне музикознавство в українському культуротворенні повоєнних десятиліть : монографія. Львів : Вид-во УКУ, 2019. С. 361.

<sup>38</sup> Antonowycz M. Ukrainische geistliche Musik. Ein Beitrag zur Kirchenmusik Osteuropas. München, 1990. S. 246.

<sup>39</sup> Antonowycz M. Ukrainische geistliche Musik. Ein Beitrag zur Kirchenmusik Osteuropas. München, 1990. S. 247, 248.

<sup>40</sup> Antonowycz M. Ukrainische geistliche Musik. Ein Beitrag zur Kirchenmusik Osteuropas. München, 1990. S. 248.

<sup>41</sup> Маценка П. Дмитро Степанович Бортнянський і Максим Созонтович Березовський. Вінніпег: «Культура і Освіта», рогапринт, 1951. С. 28.

<sup>42</sup> Antonowycz M. Oekraïne en de Byzantijnse ritus. Hoensbroek, 2000. 369 p.

<sup>43</sup> Пицко О.-Д. Нарис історії української музики / упор. П. Ревчук. Ноттінґем, Велика Британія: Приватне видання 2000. 64 с.



підготував до ЕУ дві статті. Оглядаючи розвиток української музики протягом двох століть (XVIII–XIX ст.), музикознавець звертає увагу насамперед на церковну музику (по'яву першого друкованого ірмолюя 1707 р., творення церковно-народних пісень – кантів та псалмів, творчість українських композиторів, у т. ч. М. Березовського<sup>44</sup>.

Роман Савицький-мол. вніс суттєві уточнення про українських митців, зокрема щодо національної приналежності М. Березовського до англомовних українських енциклопедій США та Канади, а також іноземних енциклопедій, вагомих в західному світі.

**Висновки.** Підсумовуючи, зауважуємо, що життєтворчість Максима Березовського багатогранно представлена у музичній культурі української діаспори: провідні хорові колективи виконували його твори в різних країнах світу, окремі з них друкувалися; музикознавці присвячували йому портретні замальовки, монографії, вносили уточнення до світових енциклопедичних видань. Всі ці види діяльності діячів української діаспори засвідчують їх прагнення зберегти національну музичну пам'ять, пропагувати українську музичну культуру у світі. Роздумуючи над історичним значенням М. Березовського для української музики, важко не погодитись із думкою М. Антоновича, який вбачав його в тому, «...що він збагатив її своїми безсмертними творами, започаткувавши нову епоху в історії української музики. Українці шанують М. Березовського і як видатного українського композитора, і як українського патріота, який не змирився з приниженнями, яких зазнав у російській столиці»<sup>45</sup>.

### Література

1. Антонович М. Питоменності українського церковного співу. *Збірник праць Ювілейного Конгресу: Наук. Конгрес у 1000-ліття Хрещення Руси-України у співпраці з Українським Вільним Університетом* / ред. В. Янів. Мюнхен, 1988–1989.
2. Божественна Літургія. Антологія літургічних співів / зібрав, упорядкував та зредагував на мішаний хор Мирон Максимів. Торонто : Musicus Bortnianskii, 2017.
3. Божественна Літургія. Літургічні пісні / зібрав, упорядкував та зредагував на мішаний хор Мирон Максимів. 2-ге скорочене вид. Торонто : Musicus Bortnianskii, 2020.
4. Божественна Літургія українських композиторів та церковні пісні / зібрав, упорядкував та зредагував на мішаний хор Мирон Максимів. 2-ге скорочене вид. Торонто : Musicus Bortnianskii, 2019.
5. Витвицький В. Історія музики. XVIII–XIX ст. *Енциклопедія українознавства. Загальна частина*. Репринтне відтворення видання 1949 р. Перевидання в Україні. Київ : Віпол, 1995. Т. 3.
6. Витвицький В. Максим Березовський. Життя і творчість. Джерзі Сіті : Вид-во М. П. Коць, 1974.
7. Витвицький В. Максим Березовський. Життя і творчість / ред. колегія: В. Гаюк, Я. Якуб'як, Ю. Ясиновський ; наук. ред. Л. Кияновська Львів : Логос, 1995.
8. Граб У. Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. Еміграційне музикознавство в українському культуротворенні повоєнних десятиліть : монографія. Львів : Вид-во УКУ, 2019.
9. Збірник літургійних співів присвячений тисячоліттю Української Православної церкви / [зредагував і впорядкував Василь Завітневич]. Бавид Брук, Нью-Джерзі : Видання УПЦ в США, 1979.
10. Збірник церковних пісень та колядок / зібрав, упорядкував та зредагував на мішаний хор Миром Максимів. 2-ге вид. виправлене і доповнене. Торонто : Musicus Bortnianskii, 2011.

<sup>44</sup> Витвицький В. Історія музики. XVIII–XIX ст. Енциклопедія українознавства. Загальна частина. Репринтне відтворення видання 1949 р. Перевидання в Україні. Київ: Віпол, 1995. Т. 3. С. 869–873\$ Wytwycky W. History of Ukrainian Music. Eighteenth and Nineteenth Centuries. Ukraine. A Concise Encyclopaedia / Edited by Volodymyr Kubijovych. Volume II. University of Toronto press, 1971. P. 582–588.

<sup>45</sup> Antonowycz M. Ukrainische geistliche Musik. Ein Beitrag zur Kirchenmusik Osteuropas. München, 1990. S. 248.

11. Кияновська Л. Основні етапи музичних зв'язків Західної України й Австрії: спроба історичної систематизації. *Подорож до Європи. Галичина, Буковина і Відень на центральноєвропейській культурній шахівниці* / упор.: Гаврилів О., Гаврилів Т. Львів : ВНТЛ–Класика, 2005.
12. Кияновська Л. Передмова. *Витвицький В. Максим Березовський. Життя і творчість* / ред. колегія: В. Гаюк, Я. Якубяк, Ю. Ясиновський; Наук. ред. Л. Кияновська Львів : Логос, 1995.
13. Лавришин З. Служба Божа. Літургія для мішаного хору. Торонто, 1988. [Б-ка української духовної музики. У пам'ять 1000-ліття Хрещення Руси-України].
14. Марків Б. «Музікус Бортнянський» у Бриджпорті. *Свобода*. 1 груд., ч. 228, 1988.
15. Маценко П. Дмитро Степанович Бортнянський і Максим Созонтович Березовський. Вінніпег : «Культура і Освіта», ротапринт, 1951.
16. Маценко П. Конспект історії церковної музики. Вінніпег : Видання Колегії Св. Андрія, 1973.
17. Невмируща пісня. Ювілейний альманах хору «Думка». 1949–1959. Нью-Йорк, 1960.
18. Пам'ятна книга відзначення тисячоліття Хрещення України / гол. ред. С. М. Фостун. Лондон : Крайовий комітет тисячоліття у Великій Британії, 2001.
19. Пицко О.-Д. Нарис історії української музики / упор. П. Ревчук. Ноттінгем, Велика Британія : Приватне видання 2000.
20. Попович О. Українське музичне життя Перемишля (1919–1999) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво. Київ, 2003.
21. Програма концерту хору імені Олександра Кошиця. Серпень, 1993. [Товариство зв'язків з українцями за межами України (Товариство «Україна»)].
22. Прокопович Т. Ю. Проблема традиції в культовій музиці української діаспори. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*: зб. наук. праць: Наук. зап. Рівненського держ. гуманіт. ун-ту. Вип. 5. Рівне : РДГУ, 2000.
23. Рафалюк П. Спогади: в 45-ліття заснування Ноттінгемського відділу Союзу Українців у Великій Британії. Ноттінгем, Велика Британія, 1994.
24. Рудницький А. [Рец.]. З нових видань. Витвицький Василь: Максим Березовський. Життя і творчість. Джерзі Ситі. В-во М. П. Коць, 1974., ст. 94. *Свобода*. 29 трав., ч. 102, 1975.
25. Рудницький А. Українська музика: історично-критичний огляд. Мюнхен: Дніпрова Хвиля, 1963.
26. Савицький Р., мол. [Рец.] Основоположник українського музичного класицизму. *Сучасність*. Ч. 5, 1976.
27. Савицький Р.-мол. Ушанування Березовського, Бортнянського та Веделя в Північній Америці. КΑΛΟΦΘΝΙΑ: наук. зб. статей і матеріалів з історії церковної монодії та гимнографії, число 3: До 60-ліття Крістіяна Ганніка та Юрія Ясіновського. Львів: Вид-во Укр. Католицького ун-ту, 2006.
28. Співи на Літургії: Партитура / [ред. і упор. В. Завітневич] / Науково-Богословський ін-т УПЦ в США, Музичний відділ. Нью-Йорк, 1963.
29. Стех Я. Пропам'ятна книга українських діячів Перемищини ХІХ–ХХ століть: зб. есеїв. Перемишль – Львів : СПОЛОМ, 2006. Ч. 1.
30. Шешко Ф. Березовський і Моцарт (З історії української музики ХVІІІ ст.). *Науковий збірник Українського Вільного Університету в Празі*. Прага : Вид-во УВУ, 1942. Т. 3.
31. Твори М. Березовського. Колекція нотних рукописів та видань. *Архів І. Соневицького. Український Католицький університет, Інститут церковної музики (Львів)*. URL: <https://icm.uclm.edu.ua/arhiv/sonevytskogo/>.
32. Тисячоліття Християнства в Україні; урочистості 1988 року / гол. ред. Осип Зінкевич. Нью-Йорк : Крайовий Комітет Тисячоліття Християнства в Україні, 1992.
33. Федір Шешко. Рукопис праці «Березовський і Моцарт (З історії української музики ХVІІІ століття)». Резюме німецькою мовою – авторизований машинопис. б. д. *Центральний державний архів у Празі / Státní ústřední archiv v Praze*. Ф. 1484 (UM), картон № 68, інв. №. 888.
34. Ювілейний міжнародний концерт 1000-ліття хрещення України. 988–1988. Royal Albert Hall. London. 29. 05. 1988. Пам'яткова програма. / ред. В. Луців. Лондон, 1988.
35. Antonowycz M. Oekraïne en de Byzantijnse ritus. Hoensbroek, 2000.
36. Antonowycz M. Ukrainische geistliche Musik. Ein Beitrag zur Kirchenmusik Osteuropas. München, 1990.
37. Wytwycky W. History of Ukrainian Music. Eighteenth and Nineteenth Centuries. *Ukraine. A Concise Encyclopaedia* / Edited by Volodymyr Kubijovyč. Volume II. University of Toronto press, 1971.

## References

1. Antonowycz M. (1988–1989). Pytomennosti ukrainskoho tserkovnoho spivu [Peculiarities of Ukrainian church singing]. *Zbirnyk prats Yuvileinoho Kongresu: Nauk. Kongres u 1000-littia Khryshchennia Rusy-Ukrainy u spivpratsi z Ukrainskym Vilnym Universytetom* / red. V. Yaniv. Miunkhen [in Ukrainian]
2. Bozhestvenna Liturhiia (2017). Antolohiia liturhichnykh spiviv [Divine Liturgy. Anthology of liturgical chants] / zibrav, uporiadkuvav ta zredahuvav na mishanyi khor Myron Maksymiv. Toronto: Musicus Bortnianskii [in Ukrainian]
3. Bozhestvenna Liturhiia (2020). Liturhichni pisni [Divine Liturgy. Liturgical songs] / zibrav, uporiadkuvav ta zredahuvav na mishanyi khor Myron Maksymiv. 2-he skorochene vyd. Toronto: Musicus Bortnianskii [in Ukrainian]
4. Bozhestvenna Liturhiia (2019). Ukrainskykh kompozytoriv ta tserkovni pisni [Divine Liturgy of Ukrainian composers and church songs] / zibrav, uporiadkuvav ta zredahuvav na mishanyi khor Myron Maksymiv. 2-he skorochene vyd. Toronto: Musicus Bortnianskii [in Ukrainian]
5. Vytvytskyi V. (1995). Istoriia muzyky. XVIII–XIX st. [History of music. XVIII–XIX centuries]. *Entsyklopediia ukrainoznavstva. Zahalna chastyna*. Repryntne vidtvorennia vydannia 1949 r. Perevydannia v Ukraini. Kyiv: Vipoł, T. 3. [in Ukrainian]
6. Vytvytskyi V. (1974) Maksym Berezovskyi. Zhyttia i tvorchist [Maxim Berezovsky. Life and creativity]. Dzherzi Syti: Vyd-vo M. P. Kots. [in Ukrainian]
7. Vytvytskyi V. (1995) Maksym Berezovskyi. Zhyttia i tvorchist [Maxim Berezovsky. Life and creativity] / red. kolehiia: V. Haiuk, Ya. Yakubiak, Yu. Yasynovskyi; Nauk. red. L. Kyianovska Lviv: Lohos, [in Ukrainian]
8. Hrab U. (2019) Myroslaw Antonowycz: intelektualna biohrafia. Emihratsiine muzykoznavstvo v ukrainskomu kulturotvorenni povoiennykh desiatylyt [Myroslaw Antonovych: intellectual biography. Emigration musicology in Ukrainian cultural creation of the post-war decades]: monohrafia. Lviv: Vyd-vo UKU [in Ukrainian]
9. Zbirnyk liturhiinykh spiviv prysviachenyi tysiacholittiu Ukrainskoi Pravoslavnoi tserkvy [The collection of liturgical chants is dedicated to the millennium of the Ukrainian Orthodox Church] / [zredahuvav i vporiadkuvav Vasyl Zavitnevych]. Bavnd Bruk, Niu-Dzherzi: Vydannia UPTs v SShA, [in Ukrainian]
10. Zbirnyk tserkovnykh pisen ta koliadok [A collection of church songs and carols] / zibrav, uporiadkuvav ta zredahuvav na mishanyi khor Myrom Maksymiv. 2-he vyd. vypravlene i dopovnene. Toronto: Musicus Bortnianskii, 2011. [in Ukrainian]
11. Kyianovska L. (2005) Osnovni etapy muzychnykh zviazkiv Zakhidnoi Ukrainy y Avstrii: sproba istorychnoi systematyzatsii [The main stages of musical relations between Western Ukraine and Austria: an attempt at historical systematization]. *Podorozh do Yevropy. Halychyna, Bukovyna i Viden na tsentralnoevropeiskii kulturnii shakhivnytsi* / upor.: Havryliv O., Havryliv T. Lviv: VNTL–Klasyka [in Ukrainian]
12. Kyianovska L. Peredmovna [Preface]. *Vytvytskyi V. Maksym Berezovskyi. Zhyttia i tvorchist* / red. kolehiia: V. Haiuk, Ya. Yakubiak, Yu. Yasynovskyi; Nauk. red. L. Kyianovska Lviv: Lohos, 1995. [in Ukrainian]
13. Lavryshyn Z. Sluzhba Bozha (1988). Liturhiia dlia mishanoho khoru [Liturgy. Liturgy for mixed choir]. Toronto [B-ka ukrainskoi dukhovnoi muzyky. U pamiat 1000-littia Khreshchennia Rusy-Ukrainy] [in Ukrainian]
14. Markiv B. (1988) «Muzikus Bortnianskyi» u Brydzhporti [«Musicus Bortniansky» in Bridgeport]. *Svoboda*. 1 hrud., ch. 228. [in Ukrainian]
15. Matsenko P. (1951) Dmytro Stepanovych Bortnianskyi i Maksym Sozontovych Berezovskyi [Dmytro Stepanovych Bortnyanskyi and Maksym Sozontovych Berezovskyi]. Vinnipeh: «Kultura i Osvita», rotaprynt [in Ukrainian]
16. Matsenko P. (1973) Konspekt istorii tserkovnoi muzyky [Synopsis of the history of church music]. Vinnipeh: Vydannia Kolehii Sv. Andreia [in Ukrainian]
17. Nevmyrushcha pisnia. Yuvileinyi almanakh khoru «Dumka». 1949–1959 [Immortal song. Jubilee almanac of the «Dumka» choir. 1949–1959]. Niu-York, 1960. [in Ukrainian]
18. Pamiatna knyha vidznachennia tysiacholittia Khreshchennia Ukrainy [Commemorative book celebrating the millennium of the Baptism of Ukraine] / hol. red. S. M. Fostun. London: Kraiovyi komitet tysiacholittia u Velykii Brytanii, 2001. [in Ukrainian]
19. Pytsko O.-D. (2000) Narys istorii ukrainskoi muzyky [Essay on the history of Ukrainian music] / upor. P. Revchuk. Notttingem, Velyka Brytaniia: Pryvatne vydannia [in Ukrainian]

20. Popovych O. Ukrainske muzychne zhyttia Peremyshtia (1919–1999) [Ukrainian musical life of Przemysl (1919–1999)]: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva: spets. 17.00.03 – muzychne mystetstvo. Kyiv, 2003. [in Ukrainian]
21. Prohrama kontsertu khoru imeni Oleksandra Koshytsia [Program of the concert of the choir named after Oleksandr Koshyts]. Serpen, 1993. [Tovarystvo zviazkiv z ukrainsiamy za mezhamy Ukrainy (Tovarystvo «Ukraina»)]. [in Ukrainian]
22. Prokopovych T. Yu. (2000) Problema tradytsii v kultovii muzytsi ukrainskoi diaspory [The problem of tradition in the cult music of the Ukrainian diaspora]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*: zb. nauk. prats: Nauk. zap. Rivnenskoho derzh. humanit. un-tu. Vyp. 5. Rivne: RDHU [in Ukrainian]
23. Rafaliuk P. (1994) Spohady: v 45-littia zasnovannia Nottighamskoho viddilu Soiuzu Ukrainsiv u Velykii Brytanii [Memories: on the 45th anniversary of the founding of the Nottingham branch of the Union of Ukrainians in Great Britain]. Nottigham, Velyka Brytaniia [in Ukrainian]
24. Rudnytskyi A. (1975) [Rets.]. Z novykh vydan [From new editions]. Vytvytskyi Vasyl: Maksym Berezovskyi. Zhyttia i tvorchist. Dzherzi Syti. V-vo M. P. Kots, 1974., st. 94. *Svoboda*. 29 trav., ch. 102. [in Ukrainian]
25. Rudnytskyi A. (1963) Ukrainska muzyka: istorychno-krytychnyi ohliad [Ukrainian music: a historical and critical review]. Miunkhen: Dniprova Khvyliia, [in Ukrainian]
26. Savytskyi R., (1976) mol. [Rets.]. Osnovopolozhnyk ukrainskoho muzychnoho klasytsyzmu [The founder of Ukrainian musical classicism]. *Suchasnist*. Ch. 5. [in Ukrainian]
27. Savytskyi R.-mol. (2006) Ushanuvannia Berezovskoho, Bortnianskoho ta Vedelia v Pivnichnii Amerytsi [Honoring Berezovsky, Bortnyansky and Wedel in North America]. *KALOPOLONIA*: nauk. zb. statei i materialiv z istorii tserkovnoi monodii ta hymnohrafii, chyslo 3: Do 60-littia Kristiiana Hannika ta Yuriiia Yasinovskoho. Lviv: Vyd-vo Ukr. Katolytskoho un-tu, [in Ukrainian]
28. Spivy na Liturhii: Partytura [Singing at the Liturgy: Score] / [red. i upor. V. Zavitnevych] / Naukovo-Bohoslovskyi in-t UPTs v SShA, Muzychnyi viddil. Niu-York, 1963. [in Ukrainian]
29. Stekh Ya. (2006) Propamiatna knyha ukrainskykh diiachiv Peremyshtchyny XIX–XX stolit [Commemorative book of Ukrainian figures of Pryemyshtchyna of the 19th–20th centuries]: zb. eseiv. Peremyshtl – Lviv: SPOLOM. Ch. 1. [in Ukrainian]
30. Steshko F. (1942) Berezovskyi i Motsart (Z istorii ukrainskoi muzyky XVIII st.) [Berezovsky and Mozart (From the history of Ukrainian music of the 18th century)]. *Naukovyi zbirnyk Ukrainskoho Vilnoho Universytetu v Prazi*. Praha: Vyd-vo UVU, T. 3. [in Ukrainian]
31. Tvory M. Berezovskoho. Kolektsiia notnykh rukopysiv ta vydan [Works of M. Berezovsky. A collection of sheet music manuscripts and publications]. *Arkhiv I. Sonevytskoho. Ukrainskyi Katolytskyi universytet, Instytut tserkovnoi muzyky (Lviv)*. URL: <https://icm.ucu.edu.ua/arhiv/sonevytskogo/> [in Ukrainian]
32. Tysiacholittia Khrystyianstva v Ukraini; urochystosti 1988 roku [Millennium of Christianity in Ukraine; celebrations of 1988] / hol. red. Osyp Zinkevych. Niu-York: Kraiovyi Komitet Tysiacholittia Khrystyianstva v Ukraini, 1992. [in Ukrainian]
33. Fedir Steshko. Rukopys pratsi «Berezovskyi i Motsart (Z istorii ukrainskoi muzyky XVIII stolittia» [Manuscript of the work "Berezovsky and Mozart (From the history of Ukrainian music of the 18th century)"]. Reziime nimetskoiu movoiu – avtoryzovanyi mashynopys. b. d. *Tsentralnyi derzhavnyi arkhiv u Prazi / Státní ústřední archiv v Praze*. F. 1484 (UM), karton № 68, inv. № 888. [in Ukrainian; in German]
34. Yuvileinyi mizhnarodnyi kontsert 1000-littia khreshchennia Ukrainy. 988–1988. [Jubilee international concert of the 1000th anniversary of the baptism of Ukraine. 988–1988]. Royal Albert Holl. London. 29. 05. 1988. Pamiatkova prohrama. / red. V. Lutsiv. London, 1988. [in Ukrainian]
35. Antonowycz M. Oekraïne en de Byzantijnse ritus. Hoensbroek, 2000. [in Dutch]
36. Antonowycz M. (1990) Ukrainische geistliche Musik. Ein Beitrag zur Kirchenmusik Osteuropas. München [in German].
37. Wytwycky W. (1971) History of Ukrainian Music. Eighteenth and Nineteenth Centuries. *Ukraine. A Concise Encyclopaedia* / Edited by V. Kubijovyč. Vol. II. University of Toronto pres [in English]



УДК 821.161.1.09.929

DOI 10.32782/2224-0926-2023-1-44-3

Качмар Марія Ігорівна

кандидат мистецтвознавства, старший викладач

Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка

<https://orcid.org/0000-0001-6276-9366>

## ПЕРЕСПІВИ ЛІТУРГІЙНИХ ТЕКСТІВ ІРМОСІВ У ТВОРЧОСТІ ГРИГОРІЯ СКОВОРОДИ

Досліджуються давні збірники церковних піснеспівів київської церкви як писемні пам'ятки співаних літургійних текстів, здійснюється порівняльний аналіз творчого доробку Григорія Сковороди з текстами рукописів і стародруків церковних піснеспівів, простежується вплив цих текстів на формування філософського світогляду українського філософа та культурного діяча XVIII ст.

Основою для дослідження стало видання творів Григорія Сковороди у редакції Леоніда Ушкалова, у якому аналізується і переосмислюється літургійно-співаний аспект. У творчому спадку Сковороди найчастіше цитованим зі співаних творів є ірмоси, хоча згадуються і інші жанри. Тематика образів канону переважає, а саме образи моря, через яке пройшов Мойсей і моря, в якому потопав пророк Йона, перегукується у автора із життєвським морем. Окрім цитування, автор також використовує переспівування літургійних текстів. Особливо показовими є «Сад божественних пісень», «Битва архистратига Михаїла», «Жена Лотова», «Діалог. Імя Ему: Потоп Зміин», а також окремі листи. Особливо виділяються тексти Різвяного ірмосу та ірмосу образу златому: перший переспіваний у творі «Сад божественних пісень» (пісня 5), другий переказаний у спогадах Михайла Ковалинського, як філософський роздум. Звертається філософ і до теми пресвятої Трійці, як через літургійний текст, так і через пояснення триєдності Божества; до образу Світла, образу Богородиці. Аналіз сюжетів, тем, образів, структури жанрів сакральної літургійної поезії, зокрема ірмосів доповнило розуміння творчості Г. Сковороди.

Стверджується, що співані літургійні тексти органічно вплетені у твори Григорія Сковороди, лексеми церковних піснеспівів органічно входили у словник мислення наших церковних культурних і громадських діячів, які часто теж були авторами поетичних і прозових творів.

**Ключові слова:** Григорій Сковорода, пісні, літургійні гимни, ірмоси, духовні образи.

### **Maria Kachmar. Interpretation of liturgical texts of irmos in the work of Hryhorii Skovoroda**

This work is dedicated to ancient collections of chant books of the Kyiv church. Written records of sung liturgical texts remain poorly researched. This determines the special relevance of this study. This work is an attempt to trace the influence of these texts on the formation of the philosophical outlook of Hryhorii Skovoroda - the Ukrainian philosopher and cultural figure of the 18th century. It is realized by the method of comparative analysis of the creative work of H. Skovoroda with the texts of manuscripts and old editions of church hymns.

The publication of Hryhorii Skovoroda's works, edited by Leonid Ushkalov, became the basis and major auxiliary material for the work. Therefore, this work is to some extent a creative reinterpretation and addition of this edition, in particular, the liturgical-sung aspect is revealed in more detail. In Skovoroda's creative heritage, the most frequently cited of the sung works are irmos, although other genres are also mentioned. The theme of images from the canon is predominant, namely the image of the sea through which Moses passed and the sea in which the prophet Jonah drowned, echoes the author with the sea of life. In addition to quoting, the author also uses re-singing of liturgical texts. Especially revealing are the 'Garden of Divine Songs', 'The Battle of

*Archstrategist Michael*, 'Lot's Wife', 'Dialogue. Its name is serpent's flood', as well as separate letters. Specifically notable is the texts of the Christmas *Irmos* and the 'Irmos of the Golden Image': the first is re-sung in the work 'Garden of Divine Songs' (song 5), the second is retold in the memoirs of Mykhailo Kovalinsky, as a philosophical reflection. The philosopher also addresses the following topics: the Holy Trinity, both through the liturgical text and through the explanation of the trinity of the Godhead; to the image of Light, the image of the Mother of God. The study of plots, themes, images, and the structure of genres of sacred liturgical poetry, in particular *irmos*, added to the understanding of H. Skovoroda's work. Therefore, we can conclude that the sung liturgical texts are organically woven into the works of Hryhorii Skovoroda. In addition, it can be confidently asserted that the lexemes of church hymns were organically included in the vocabulary of the thinking of our church, cultural and public figures, who were also often authors of poetry and prose works.

**Key words:** Hryhorii Skovoroda, songs, liturgical hymns, hymns, spiritual images.

**Вступ.** Збереження і розвиток духовних і культурних надбань українського народу стало нагальним завданням політики національної безпеки, що записано у Стратегії національної безпеки України. Тому в останні десятиліття українські дослідники і виконавці намагаються повернути справжні скарби духовної спадщини, в тому й прослідкувати тяглість української традиції від часів давньої Русі до наших днів досліджуючи рукописи і стародруки. Одними з нечисленних духовних пам'яток, що збереглися є українські ірмологіони – музичні збірники церковних піснеспівів. Досі ці тексти є малодослідженими мовознавцями, оскільки їх увага більше приділяється біблійним текстам. Тому українські духовні співані тексти сьогодні потребують особливої уваги. Адже це ті тексти, за якими навчалися співати (подібно як за Псалтирем читати) і, які входили не тільки у церковну практику, але й у спосіб мислення визначних діячів української культури ще з часів Київської Русі. Наприклад, Кирило Турівський відомий не тільки своїми церковними творами-повчаннями, але й написанням співаного покайного канону, який виконувався у часі посту<sup>1</sup>. Важливим є те, що тексти гимнів виконувалися юним поколінням у співаній практиці української церкви впродовж віків. Тому розгляд цих текстів є актуальним завданням.

Одним з культурних і духовних джерел є спадщина Григорія Сковороди. Створюючи свої літературні твори Григорій Сковорода розкривав філософські істини, візантійські та європейські джерела християнської думки, в тому числі й зміст і розуміння текстів сакральних гимнів. Проте ці тексти не часто є об'єктом дослідження українських дослідників. Ймовірно, причиною цього є складність тематики, адже вона вимагає літургійних, філологічних і музикознавчих знань, тобто існує потреба в міждисциплінарних зв'язках. Тому, завданням статті є розглянути творчість Григорія Сковороди з позиції впливу на неї текстів церковних піснеспівів, які, вочевидь, також формували його філософські думки ще з юних літ. Тож ще одним завданням є віднайти переспіви гимнографічних текстів ірмосів у літературних текстах Сковороди.

*Метою статті* є дослідження впливу давньоруських текстів церковних піснеспівів на формування філософського світогляду Григорія Сковороди.

**Матеріали та методи.** Літературна спадщина Г. Сковороди сьогодні привертає увагу багатьох науковців. Окремі праці опубліковані за спогадами учня Сковороди Михайла Ковалинського, є розвідки Оксани Савенко, Наталії Пилип'юк, Тетяни

<sup>1</sup> Сиротинська Н. Перло многоцінне: музично-поетичний світ богородичної гимнографії. Тетюк Т. М., 2014, с. 169.

Шевчук, Валерія Шевчука, Людмили Софронової, Григорія Удода, Юрія Лавріненка, Івана Фльоринського, Гната Хоткевича, Марії Грація Бартоліні, Наталії Сиротинської, владика Ігоря Ісіченка та багатьох інших<sup>2</sup>. Особливою є публікація творів Сковороди Леонідом Ушкаловим. Він вперше, аналізуючи творчість Г. Сковороди, згадує про переспіви окремих літургійних співаних текстів. Про зв'язок із деякими піснеспівами зазначає Ігор Ісіченко: «що прикметно: в кількох випадках біблійні тексти подаються в богослужбовій інтерпретації або у виразних конотативних зв'язках із богослужіннями: великим повечір'ям («С нами Бог, разумїйте, языцы»), заупокійним каноном («Житейское море, воздвизаемое зря»), архиерейською літургією («Господи, призри с небесе и виждь, и посьти виноград сей, его же...»). Це також дає змогу виявити механізм проєктування сакрального тексту в цивілізаційний простір, а отже й роль Церкви як чинника освячення світу»<sup>3</sup>.

Сюжети, теми, образи, жанри сакральної літургійної поезії є важливими і для розуміння творчості Г. Сковороди. Практика літургійного співу в часи братських шкіл, академій була не тільки релігійним обов'язком. Збірник співаних текстів *Ірмологіон* був впроваджений у систему шкільної освіти для навчання співів: «Підготовчим шаблоном слугувало навчання у парафіяльних школах, де обов'язковою дисципліною був ірмолойний спів... Важливим шаблоном підготовки дітей до колегіуму слугували парафіяльні школи, в яких дяки навчали руській грамоті та церковного співу. Про своє навчання в такій школі згадує й Ілля Тимковський, зокрема про «окремий» ірмолойний клас, де заняття з церковного співу відбувалися тричі на тиждень»<sup>4</sup>. У цьому збірнику зберігся репертуар різних гимнів, вживаних чи то в парохії чи монастирі чи катедральному соборі. Зберігся й ірмологіон з місцевості, де жив Григорій Сковорода, часу першої третини XVIII ст., який зберігається зараз у Москві (Москва, ГИМ, Син. певч. 1086)<sup>5</sup>.

Варто пам'ятати про діяльність Г. Сковороди як церковного співака-регента Києво-Могилянської академії й про те, що він згодом співав і в придворній петербурзькій капелі. Про музичну діяльність Сковороди згадує і його учень М. Ковалинський, а також сучасні дослідники Л. Махновець, О. Шреєр-Ткаченко і М. Боровик, П. Маценко, Л. Яросевич, Т. Шевчук<sup>6</sup>. Кожен з авторів звертав загально увагу на філософа як церковного співака, на біблійно-християнську тематику його творчості, не вдаючись у конкретизацію жанрів співаної літургійної поезії. Тому у нашому дослідженні спробуємо знайти переспіви і розкрити тему цитування ірмосів у творах філософа.

Слід зазначити, що ірмоси були особливим жанром, які пов'язували тематику Старого і Нового завітів. Дев'ять пісень переспівували події Старого та Нового Завіту, які оповідали про чуда: перехід Мойсея через Червоне море, пісня пророкиці Анни, пісня пророка Авакума про народження Христа, пісня «Світла», пісня пророка Йони про перебування череві кита, пісня трьох юнаків у печі, пісня Богородиці «Величає душа моя Господа». Ці ірмоси з цікавими сюжетами вивчалися щотижня з різними мелодіями

<sup>2</sup> Ушкалов Л. В. Григорій Сковорода: семінарій. Харків : Майдан, 2004. 776 с.

<sup>3</sup> Ісіченко І., архієп. Сакральний простір «Саду божественних пісень» Григорія Сковороди. Слово і час. 2013. № 1(625). С. 58.

<sup>4</sup> Безпалько В., Кузьмінський І. Музична спадщина Переяславського колегіуму. *Київська Академія*. 2020. Вип. 17. С. 99–118.

<sup>5</sup> *Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16–18 століть* : каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження / Ясиновський Юрій. Львів, 1996. № 453.

<sup>6</sup> Шевчук Т. Музичний код творчості Григорія Сковороди. *Слово і Час*. 2011. № 5. С. 24–35.

(8 гласів-ладів), які повторювалися шість разів у році. Тому не дивно, що Григорій Сковорода знав напам'ять ці тексти, і цитував їх саме **як тексти піснеспівів**, а не тільки як біблійних сюжетів. Один з ірмосів 2 гласу, **Образу златому**<sup>7</sup> (з канону, який виконувався на свято святителя Миколая) став філософським роздумом, з яким поділився Сковорода. Зберіг цей спогад його учень Михайло Ковалинський: «Ежели по духовному разуму истории Образ златый, на полѣ Деирѣ служимый, есть мѣр сей, поле Деирово – время, пещь огненная – плоть наша, разжигаемая желаніями, похотѣніями, суестрастіями, пламенями, жгущими дух наш; если тріе отроцы, не послужившіе твари и не брегшіе поклонитися Идолу златому, суть три главнѣйшія способности челоувѣческія, ум, воля и дѣяніе, не покаяющіеся духу міра сего, во злѣ лежащаго, и невреждены огнем любовострастныя плоти, но прохладдаясь свѣше Духом святым, пѣснословно изображают Дѣву Богоматерь, дѣвственное сердце, непорочность души челоувѣческой»<sup>8</sup>. І ось текст цього відомого ірмосу в рукописі ірмологіону 1736 року з м. Ворожба Сумської обл.:



Ірмос пісні 7 канону гласу 2<sup>9</sup>

Розкриваючи збірку автора *Сад божественних пісень*, можна впізнати репертуар Мінеї (богослужіння на нерухомі свята). У четвертій і п'ятій піснях згадується тема Різдва Христового, у шостій пісні – Богоявлення, у сьомій-восьмій – Воскресіння, у дев'ятій – св. Духа, у п'ятнадцятій – погребення Христа. Леонід Ушкалов, спираючись на Євхологіон Петра Могили 1646 року, а також на Октоїх, київський Осмогласник 1739 року, згадує жанр *стихир*. Звідси, у стихирі Богоявлення *Йордан возвратися* (із шостого

<sup>7</sup> Варто зазначити, що існує також проблема серед церковнослов'янських текстів, а саме никоївської редакції. В багатьох ірмологіонах до середини XIX ст. використовували давньоруський текст української редакції, що позначилося на зміні в цьому ірмосі початку *О тілі златі змінилося на Образу златому, нерадиша на небрегоша, пламени на огня, прохладдаєми на орошасми*. Питання перекладів та редакцій церковнослов'янських текстів підіймали І.Огієнко, Г. Півторак, Г. Куземська. Це питання й досі є відкрите і чекає на дослідників-філологів. Добре було б створити інтернет-сторінку і наповнювати її текстами церковнослов'янськими XVII ст. дореформовими, реформовими і поміло доповнювати українським перекладом із сучасного богослужіння. Це б дало можливість пошуку текстів, образів та сприяло б подальшому дослідженню.

<sup>8</sup> *Сковорода Григорій*: повна академічна збірка творів / ред. Леоніда Ушкалова. Харків – Едмонтон – Торонто: Майдан; Видавництво Канадського Інституту Українських Студій 2011. С. 1355.

<sup>9</sup> Ірмологіон 1736 р. Ворожба Сумська, рукопис, арк. 119.



царського часу), є тема хреста, що «сокрушив глави», і вона ж повторюється у неділю Хрестопоклінну. Ось, можливо і звідси ця тема переходить у пісню 6 *Саду божественних пісень*<sup>10</sup>. Також переспів стихирі з понеділка, гласу 1 міститься у Сковородинській пісні 29 «яко Петрови, спаси мя, Боже, и помилуй мя».

Та все ж, за нашим спостереженням, ірмоси канонів чисельніші у інтерпретації Сковороди. Розглядаючи *Сад божественних пісень*, бачимо, що пісня 17 є інтерпретацією теми переходу через Червоне море, пісня 29 – пісні пророка Йони серед бурі у човні. Власне, як у темах першої і шостої пісень канону. Цікаво, що пісні 12 і 14 із *Саду божественних пісень* містять по дев'ять строф, подібно структурі літургійному жанру канону (дев'ять пісень).

На початку збірки своїх пісень, у четвертій і п'ятій піснях Сковороди згадується тема Різдва, яка є завжди актуальною в українській літературі всіх часів, а в часи бароко особливо поширена у шкільних драмах Памви Беринди, Дмитра Туптала, Митрофана Довгалевського, Кирила Транквіліона-Ставровецького<sup>11</sup>. На тему Різдва Григорієм Сковородою були створені такі тексти: *Ангели снижайтеся*, який до сьогодні виконується співано як паралітургійний кант<sup>12</sup>; гімн *З нами Бог*; і особливо близький піснеспів, що вдалося вперше спостерегти, це пісня *Тайна странна і преславна*, переспіває дев'яту пісню Різдвяного канону, котра співалася і на Всеношній і на Літургії як задостойник «Тайнство странно вижу и преславно»:

Таблиця 1

## П'ята пісня Г. Сковороди (ліворуч) та ірмос дев'ятої пісні канону Різдва (праворуч)

<p>Тайна странна и преславна!          Се вертеп вмѣсто небес!          Дѣва херувимов главна,          И престолом вышним днесь.          А вмѣщен тот в яслѣх полно,          Коего есть не довольно          Вмѣститъ и небо небес.</p>	<p>Тайнство странное вижду і преславное: небо          – вертеп, престол херувимский – Дѣву, ясли          – вмістилище,          в них же возлеже невимістимий Христос Бог,          Єгоже воспівующе величаєм.</p>
--	--

<sup>10</sup> Тема Богоявлення і Христових страстей часто перегукуються між собою з образами в літургійних текстах, див. Тимо М. Образно-богословські концепти Різдва Христового та Богоявлення співаних церковно-слов'янських текстів візантійського обряду. *Theorie und Geschichte der Monodie*. Band 11. Врно 2022, S. 337–362.

<sup>11</sup> Савенко, О. П. Різдвяні вірші Григорія Сковороди. Переяславські Сковородинівські студії: філологія, філософія, педагогіка (6). 2019. С. 136–139; Сиротинська Н. Перло многоцінне: музично-поетичний світ богородичної гімнографії. Тетюк Т. М., 2014, с. 192–194; Корній Л. Українська шкільна драма XVII–XVIII століть: проблема інтерпретації музичного компонента. *Народна творчість та етнологія*, 4 (386), 2020. С. 102–113.

<sup>12</sup> Отже маємо зв'язок із літургійною практикою та піснеспівами (які розглядаються у цій статті), із паралітургійними піснями (пісня 4), а також із партесним багатоголосим концертом у цитаті «Кто ли мене разлучит от любви твоей?» (пісня 7), про що пише Н. Сиротинська: «Зберігся партесний концерт невідомого українського автора «Кто ны разлучит от любви Божия», який побудований на парафразах з послання ап. Павла до Римлян (Рим. 12: 25, 28,29), композиція якого майже точно співпадає з «Духовним концертом» Гайнріха Шютца», див. Сиротинська Н. Перло многоцінне: музично-поетичний світ богородичної гімнографії, с. 194.

У творах Григорія Сковороди знаходимо також лексику і словосполучення, які є цитатами з відомих літургійних гимнів, до прикладу «пѣснь побѣдную» з тексту Херувимської, а також з ірмосу пісні 1, першого гласу, з Октоїху «Пою Спасителю побѣдную пѣснь»<sup>13</sup>. Ця цитата переспівується у кількох творах, а саме у *Брані Архистратига Михайла*:

«О Сыне, рожден от Дѣвы! Во безстрастія Глубинѣ, Тричастную Злобу Душы, Потопи, молюся. Да якоже во Тигпанѣ, Во умершвленном Тѣлеси, Воспою **побѣдную** пѣснь»... «И се! воспѣвающе воспѣли Архангелы и все Ангелское Воинство во Псалмѣх и Пѣніих, и Пѣснех Духовных **Побѣдную**»... «Тогда и на мою Главу возложен Вѣнец нетлѣнный. Архангелы, Пѣснь **Побѣдную** воспѣвше, возлетѣли в Горняя, и паки вселилися в седми Пирамидах, субботы велики нареченных»<sup>14</sup>.

Також у творі *Жена Лотова*:

«Царя со славою узрите, и Очи ваши узрят землю издалеча, добрались с Израилем до Гавани, до твердой Гавани Южнія стороны, оставив Колеснице-гонителей со всадниками их во потопѣ вод многих, воспѣвая Господу нашему пѣснь **побѣдную**. Сїи на Колесницах, а тѣ на Конѣх»<sup>15</sup>.

З твору *Потоп зміин*: «Новая Луна и Сонце. От Бога Божественное. Воспой же, о Исаіе! Воспой нам Пѣснь **Побѣдную**. Се Израиль преїде Море!»<sup>16</sup>.

Згадка колісниці, потопу, коней, Ізраїля, моря апелюють до переспіву теми ірмосів першої пісні канонів всіх восьми гласів, де йдеться про перехід через Червоне море. А де згадуються ангели, прослава, там йдеться про пісню побідную з Херувимської пісні, або ж «отвержи житейскую печаль» наприклад, у творі *Толкованіє із Плутарха*: «Житейскія ли твои интересы разстроила клеветлива зависть? Отвержи убо житейскую печаль, а начни пектися о Господѣ»<sup>17</sup>.

Власне у правлених московських текстах того часу було «попеченіє», а в Г. Сковорода маємо «печаль», як і у пісні 30 із *Саду божественних пісень*: «ах отвержем печали»<sup>18</sup>.

Тема Св. Трійці також широко представлена у розглянутих творах. Власне Сковорода використовує фразу «трисолнечное єдинство», коли тлумачить образ Трійці. Слово «Трисолнечное» представлено у філософа у таких творах: *Бесіда 2-я Нареченная Observatorium*<sup>19</sup>, *Разговор із Букваря мира*<sup>20</sup>, *байка Пчела і шершень*<sup>21</sup>. Л. Ушкалов коментує ці твори з посиланнями на тексти ірмосів, які ми доповнюємо :

1) дев'ята пісні п'ятниці третього тижня Великого посту:

«Свѣт и жизнь и вседѣтель, трисолнечное єдинство, Бог же и Господь...»<sup>22</sup>;

2) пісня канону Полуношниці першого гласу:

«Єдино тя пою трисолнечное естество»<sup>23</sup>;

<sup>13</sup> Das altslavische Hirmologion: Edition und Kommentar Ch. Hannick. Weiher, 2006, с. 8.

<sup>14</sup> Сковорода Григорій: повна академічна збірка творів. С. 44, 847, 851, 854.

<sup>15</sup> Ibid, с. 796.

<sup>16</sup> Ibid, с. 941.

<sup>17</sup> Ibid, с. 1044.

<sup>18</sup> Ibid, с. 87.

<sup>19</sup> Ibid, с. 463.

<sup>20</sup> Ibid, с. 489.

<sup>21</sup> Ibid, с. 173.

<sup>22</sup> Das altslavische Hirmologion, с. 68.

<sup>23</sup> Сковорода Григорій: повна академічна збірка творів, с. 70.

3) Інші співані тексти містять цей образ : « Поем тя, единачалнаго Бога и трисолнечнаго; Возсияй ми богоначалие трисолнечное; Нынѣ естество единственное богоначалие трисолнечное; единственнаго и трисолнечнаго божества; трисолнечный и единачалный Боже»<sup>24</sup>.

Розміщує Скворода часто просто інципіти ірмосів, що може свідчити і про його роздуми над цими текстами, чи навіть на співану структуру, що потребує детального розгляду. Наприклад, на початку пісні 9, яка присвячена Св. Духу є інципіт *Разгласная возшумѣ...*, тобто цитата сьомої пісні канону на П'ятидесятницю зі словами «Согласная возшумѣ органская пѣснь, почитати златосотворенный бездушный истукан». Та у праці з творами Сквороди за редакцією Л. Ушкалова пояснюється, що: «Скворода двічі (в діалогах «Разглагол о древнем мірѣ» та «Потоп змін») стверджував, що тут доречніше було б співати: «Разгласная возшумѣ...»<sup>25</sup>.

Згаданий образ звіра у пісні 14 із *Саду божественних пісень* у фразах «Будь ты мнѣ Ираклій тщивый. Будь Иона прозорливый», та образ житейського моря у пісні 17 «Видя житія сего я горе, Кипящее, как Черное море», де знову ж є інципіт «Житейское море» є переспівами ірмосів шостої пісні воскресних канонів восьми гласів, як приклад із шостого гласу: «Житейское море, воздвигаемое зря напастей бурюю, к тихому пристанищу Твоему притек, вопию Ти: возведи от тли живот мой, Многомилостиве»<sup>26</sup>.

А у пісні 29 образ Йони зі Старого Завіту переплітається із образом Петра із Нового Завіту, який теж йшов по морі до Христа, і через сумніви потопав: «Ты в корабль моем спиши. Востани! Мой плач услыши!... Избави мя от напасти, Смири душетлѣнны страсти. Се дух мой терзают! Жизнь огорчевают. Спаси мя, Петра, молюся!» (пісня 29)

Як у ірмосі пісні 6 третього гласу: «Бездна последняя грехов обыде мя, и исчезает дух мой; но прострый, Владыко, высокую Твою мышцу, яко Петра, мя, Управителю, спаси»<sup>27</sup>.

Використовує Григорій Скворода й різні літургійні метафори, які знову ж таки переспівуються у богослужіннях. Наприклад, «світ незаходимий», що є темою у ірмосі п'ятої пісні, зразок з восьмого гласу містить: «вскую мя еси отринул, свѣте незаходяй»<sup>28</sup>. Ця фраза потрапляє у твір *Наркіс*: «Видите, что во Златой Главѣ Кумира вашего, Мыра сего, и во Вавилонской сей Пещѣ обитает и Субботствует Свѣт наш незаходимый»<sup>29</sup>, чи в *Бесіди 1*:

«Яков. Для чего Называется Свѣтом?

Лонгин. Для того, что ни в одном Сердцѣ не бывает, развѣ в Просвѣщенном. Он всегда вмѣстѣ с незаходимым Свѣтом»<sup>30</sup>.

У творі *Кольцо*, зустрічаємо і фразу:

«Сія дражайшая рѣчь достойна бытъ образом вышняго. Тут мнѣ вспомнилось, что наш Ермолай часто сам себѣ поет оду: «Свѣт блистанія твоего во свѣтѣ языков изыдет,

<sup>24</sup> Ibid, с. 71

<sup>25</sup> Ibid, с. 93.

<sup>26</sup> Das altslavisches Hirmologion, с. 116.

<sup>27</sup> Ibid, с. 94.

<sup>28</sup> Ibid, с. 248

<sup>29</sup> Скворода Григорій: повна академічна збірка творів, с. 236.

<sup>30</sup> Ibid, с. 519.

и возгласит бездна с веселием...»<sup>31</sup>, це є переспів ірмосу четвертої пісні Успення Богородиці: «сияние блистания Твоего, во свѣт языков изыдет, и возгласит Тебе бездна с веселием...»<sup>32</sup>. Також тропаря з четвертої пісні відомого Пасхального канону «Богоотец убо Давид пред сѣнным ковчегом скакаше играя...» потрапляє до згаданого твору *Кольцо*<sup>33</sup>. Як і зрештою відома стихира Великої п'ятниці, пов'язана з образом світла «Одѣйся свѣтом, яко ризою» цитується у *Іконі Алквіадській*<sup>34</sup> очевидно була добре відома Григорію Сковороді, який і сам був церковним співцем.

Потрапляють і цитати з канонів у тексти *листів*, писаних латиною. Наприклад, у листи до Михайла Ковалинського:

1) перемога ізраїльтян над Амаликом (лист 23), це знову тема першої пісні канонів, а ім'я Амаліка згадується у каноні 4 гласу, пісні 1 з Богоявлення: «Моря чермную пучину невлажными стопами, древний пешествовав Израиль, крестообразными Моисеовыма рукама амаликову силу в пустыни победил есть»<sup>35</sup>;

2) «Глас слова» (лист 51) є цитатою з тропаря пісні 6, гласу 2 у вівторок «Глас Слова проповѣдавый, всѣх гласы воспріем, проси грѣхов прощение даровати вѣрою поющим тя»;

3) цитата «водна звіра» (лист 68) є вже згадуваним образом з ірмосу пісні 6.

І звісно тема Богородиці, яка є центральною темою канону, що оспівується у дев'ятій пісні. Образ «безневісної», «неневісної» згадується у багатьох творах, серед них *Хор природних благовісників, Жена Лотова, Брань архистратига Михаїла, Пря бісу, Потоп зміїний* (3 рази), у листі 87 до Якова Правицького (про Жену Лотову). Зокрема, приспів «Радуйся невісто неневістная» є дуже поширеним у служінні Акафісту.

**Результати.** У роботі зроблено порівняльний аналіз творів Григорія Сковороди «Саду Божественних пісень», «Битва архистратига Михаїла», «Жена Лотова», «Діалог. Имя Ему: Потоп Змін», «Толкованіє із Плутарха», «Наркіс», «Кольцо», «Ікона Алквіадська» з текстами ірмосів, стихир, гимнів рукописних та друківаних ірмологіонів XVIII ст. і представлено численні переспіви релігійних текстів. Цікавою особливістю творів Сковороди є віднайдені співпадіння на структурному рівні пісень 12 і 14 «Саду Божественних пісень» і літургійного жанру канону, знайдено твори зі співпадінням тематики, лексики і словосполучень з відомих літургійних гимнів

**Висновки.** Отже, співані літургійні тексти були органічною частиною творчості Григорія Сковороди і виявлялися у поетичних текстах у вигляді цитат з різних співаних жанрів, а найбільше з канону і гимнів. Представлені до порівняння тексти з ірмосів і творів відомого українського філософа розкривають ще одну цікаву рису його творчості – зв'язок із піснеспівами, а головню з тогочасною співаною церковною практикою, яка в українській рецепції продовжувала візантійську співану традицію.

### Література

1. Безпалько В., Кузьмінський І. Музична спадщина Переяславського колегіуму. *Київська Академія*. 2020. Вип. 17. С. 99–118.
2. Ірмологіон 1736 р. Ворожба Сумська, рукопис.

<sup>31</sup> Ibid, с. 562.

<sup>32</sup> Das altslavisches Hirmologion. С. 18.

<sup>33</sup> Сковорода Григорій: повна академічна збірка творів. С. 586.

<sup>34</sup> Сковорода Григорій: повна академічна збірка творів. С. 753.

<sup>35</sup> Das altslavisches Hirmologion. С. 110.

3. Ісіченко І., архієп. Сакральний простір «Саду божественних пісень» Григорія Сковороди. *Слово і час*. 2013. № 1(625). Січень. С. 52–63.
4. Корній Л. Українська шкільна драма XVII–XVIII століть: проблема інтерпретації музичного компонента. *Народна творчість та етнологія*. 4(386). 2020. С. 102–113.
5. Савенко. О.П. Різдвяні вірші Григорія Сковороди. *Переяславські Сковородинівські студії: філологія, філософія, педагогіка* (6). 2019. С. 136–139.
6. Сиротинська Н. Перло многоцінне: музично-поетичний світ богородичної гимнографії. Тетюк Т. М., 2014.
7. Сковорода Григорій: повна академічна збірка творів / ред. Леоніда Ушкалова. Харків – Едмонтон – Торонто : Майдан; Видавництво Канадського Інституту Українських Студій 2011. 1400 с.
8. Тимо М. Образно-богословські концепти Різдва Христового та Богоявленняспіваних церковно-слов'янських текстів візантійського обряду. *Theorie und Geschichte der Monodie*. Band 11. Brno 2022, S. 337–362.
9. Українські та білоруські нотолінійні Ірмолої 16-18 століть : каталог і кодикологічно-палеографічне дослідження / Ясиновський Юрій. Львів 1996.
10. Ушкалов Л.В. Григорій Сковорода: семінарії. Харків : Майдан, 2004. 776 с.
11. Шевчук Т. Музичний код творчості Григорія Сковороди. *Слово і Час*. 2011. № 5. С. 24–35.
12. Das altslavisches Hirmologion: Edition und Kommentar Ch. Hannick. Weiher, 2006. 877 p.

### References

1. Bezpalko, V., Kuzminskyi, I. (2020). Muzychna spadshchyna Pereiaslavskoho kolegiumu. Kyivska Akademiia. Vyp. 17. S. 99–118.
2. Irmologion, 1736. Vorozhba Sumska, manuscript.
3. Isichenko, I. (2013). Sakralnyi prostir «Sadu bozhestvennykh pisen» Hryhoriia Skovorody. *Slovo i chas*, 1 (625), Sichen, 52–63. [In Ukrainian]
4. Kornii, L. (2020). Ukrainska shkilna drama KhVII–KhVIII stolit: problema interpretatsii muzychnoho komponenta. *Narodna tvorchist ta etnolohiia*, 4 (386). S. 102–113.
5. Savenko, O. P. (2019) Rizdviani virshi Hryhoriia Skovorody. *Pereiaslavski Skovorodynivski studii: filolohiia, filosofiia, pedahohika*, 6, 136–139. [In Ukrainian]
6. Syrotynska, N. (2014). Perlo mnohotsinne: muzychno-poetychnyi svit bohorodychnoi hymnografii. Tetiuk T.M. 334 p. [In Ukrainian]
7. Skovoroda Hryhori: povna akademichna zbirka tvoriv (2011), red. Leonida Ushkalova. Kharkiv – Edmonton – Toronto: Maidan; Vydavnytstvo Kanadskoho Instytutu Ukrainskykh Studii. 1400 p. [In Ukrainian]
8. Tymo, M. (2022). Obrazno-bohoslovski kontsepty Rizdva Khrystovoho ta Bohoiavlenniaspivanykh tserkovno-slovianskykh tekstiv vizantiiskoho obriadu. *Theorie und Geschichte der Monodie*. Band 11. Brno. S. 337–362. [In Ukrainian]
9. Ukrainski ta biloruski notoliniini Irmoloi 16-18 stolit : kataloh i kodykologichno- paleohrafichne doslidzhennia (1996) / Yasynovskyi Yurii. Lviv. 624 p. [In Ukrainian]
10. Ushkalov, L. V.(2004). Hryhoriia Skovoroda: seminarii. Kharkiv: Maidan. 776 s. [In Ukrainian]
11. Shevchuk, T. (2011). Muzychnyi kod tvorchosti Hryhoriia Skovorody. *Slovo i Chas*, 5, 24–35. [In Ukrainian]
12. Das altslavisches Hirmologion: Edition und Kommentar Ch. Hannick. Weiher, 2006. 877 p. [In German]



УДК [782/785.075:784.71](477):355.01(470+571:477)

DOI 10.32782/2224-0926-2023-1-44-4

Лозинська Ольга  
аспірантка кафедри  
музикознавства та хорового мистецтва  
Львівський національний університет імені Івана Франка  
<https://orcid.org/0000-0002-6115-3807>

## ПРОЄКТИ У СФЕРІ КЛАСИЧНОЇ МУЗИКИ ЯК ІНСТРУМЕНТ КУЛЬТУРНОЇ ДИПЛОМАТІЇ: ЦІЛІ, СТРАТЕГІЇ, ВИКЛИКИ (УКРАЇНСЬКИЙ ВОЄННИЙ КОНТЕКСТ)

*Мета роботи* полягає в аналізі концепції створення та функціонування концертів академічної музики на тлі соціокультурних змін після початку повномасштабної війни в Україні. Дослідження мало на меті проведення компаративного аналізу підходів, застосовуваних при створенні музичних проєктів в Україні та за кордоном. Авторка ставить за ціль обґрунтувати спільні характеристики реалізованих під час війни проєктів та розглянути їхню відмінність для того, щоб виокремити концептуально-методологічний підхід у творенні мистецьких продуктів на потреби майбутніх ініціатив. Отримані в результаті наукового опрацювання дані слугуватимуть підставою для розробки концептуально-методологічних підходів на потреби реалізації майбутніх мистецьких проєктів.

*Методологія роботи* ґрунтується на емпіричному методі дослідження, що поєднує спостереження, інтерв'ю, порівняння, опис та узагальнення. Отримана за допомогою згаданих методів інформація може стати основою для подальшого теоретичного осмислення та стимулом, здатним впливати на процеси у сфері академічної музики в Україні. У цій статті проаналізовано досвід роботи українських арт-кураторів та музичних менеджерів в екстремальних умовах, які, за тезою авторки, стали тим фактором, що спричинив переосмислення практичних навичок та підходів в усьому професійному середовищі, до зміни габітусу (за визначенням П'єра Бурдьє) соціальної групи. **Наукова новизна** роботи полягає у фіксуванні, класифікації та створенню нових візій, які відображають процеси роботи музичних менеджерів у час безпрецедентних змін в Україні. Враховуючи відносно невеликий проміжок часу від початку аналізованих у статті процесів, варто підкреслити, що українська наукова спільнота ще не напрацювала достатньої кількості праць із запропонованої тематики. Відтак неопрацьованість цього наукового поля є фактором, що впливає на актуальність дослідження.

*Висновки.* Російсько-українська війна стала ключовим фактором світоглядних змін української культурної спільноти та вплинула на роботу менеджерів, митців, виконавців, кураторів та працівників культурно-креативної індустрії. Музичне мистецтво як інструмент комунікації відіграє важливу роль для утвердження позиції України за кордоном та розвитку української культури. Натомість реорганізація та функціонування музичної спільноти всередині країни в час війни свідчать про стійку позицію, готовність посилювати тил та працювати заради перемоги України.

**Ключові слова:** музичний менеджмент, російсько-українська війна, класична музика, візія, концепція, мистецький проєкт.

**Olha Lozynska. Projects in the field of classical music as a tool of cultural diplomacy: goals, strategies, challenges (Ukrainian military context)**

*The aim of the article is to analyse the concept of the creation and functioning of academic music concerts on the background of social and cultural changes after the beginning of a full-scale invasion in Ukraine. The research compares the experience of organising music*

projects in Ukraine and abroad. The author aims to substantiate the typical characteristics of the projects implemented during the war and consider their differences to single out the conceptual and methodological approach in the creation of artistic products for the needs of future projects. The data obtained during the scientific processing will serve as a basis for the development of conceptual and methodological approaches to the needs of the implementation of future art projects.

The **research methodology** is based on an empirical research method combining observation, interviews, comparison, description and generalisation. The information obtained with the help of the mentioned methods can become the basis for further theoretical interpretation and a stimulus influencing the processes in the field of academic music in Ukraine. The article analyses the work experience of Ukrainian art curators and music managers in extreme conditions, which, according to the author's thesis, became the factor that caused a reinterpretation of practical skills and approaches in the entire professional environment to a change in habitus (as defined by Pierre Bourdieu) of a social group. The **scientific novelty** of the study is in fixing, classifying and creating new visions that reflect the work processes of music managers during unprecedented changes in Ukraine. Considering the relatively short period since the beginning of the processes analysed in the article, it is worth mentioning that the Ukrainian scientific community still needs to produce a sufficient number of works on the proposed topic. Therefore, the undeveloped nature of this scientific field is a factor affecting the relevance of the research.

**Conclusions.** The Russian-Ukrainian war became a key factor in the worldview changes of the Ukrainian cultural community. It affected the work of managers, artists, performers, curators and workers in the artistic and creative industry. Musical art as a communication tool plays an essential role in establishing Ukraine's position abroad and in the development of Ukrainian culture. Instead, the reorganization and functioning of the music community in the country during the war proved a strong position and readiness to strengthen the rear and work for the victory of Ukraine.

**Key words:** music management, Russian-Ukrainian war, classical music, vision, concept, art project.

**Актуальність теми** дослідження полягає в потребі фіксувати формотворчі зміни в роботі культурних менеджерів та академічних виконавців, які репрезентують українське мистецтво у світі та з'ясувати, як повномасштабне російське вторгнення в Україну змінило візію музичних програм та позицію українських музикантів.

**Теоретичне значення статті** в осмисленні нових понять культурного менеджменту на основі проведеної практичної роботи з часу повномасштабного вторгнення російської федерації в Україну. Війна, що стала своєрідною точкою біфуркації в контексті зміни способів осмислення та реалізації менеджерами культурних та креативних проєктів, стала причиною для усвідомлення можливостей та потреб використання культури як ресурсу soft power<sup>1</sup>. Отримана за допомогою емпіричного дослідження інформація може стати основою для подальшого теоретичного осмислення процесів у сфері академічної музики в Україні та їх значення для інтерпретації (критики) культури у світовій академічній спільноті.

Тож **мета роботи** полягає в аналізі стратегій створення проєктів та їх переосмислення в контексті війни та нових викликів. Дослідження є спробою порівняти досвід організації музичних проєктів як в Україні, так і за кордоном. Авторка ставить за ціль обґрунтувати спільні характеристики реалізованих під час війни проєктів та розглянути їхню відмінність для того, щоб виокремити концептуально-методологічний підхід у

<sup>1</sup> Joseph S. Nye, Soft Power. Jak Osiągnąć Sukces W Polityce Światowej. Warszawa : Wydawnictwa akademickie i profesjonalne, 2007. 194 s.

творенні мистецьких продуктів на потреби майбутніх ініціатив. **Методологія роботи** ґрунтується на емпіричному методі дослідження, що поєднує спостереження, інтерв'ю, порівняння та опис на основі практичної діяльності. Отримана за допомогою згаданих методів інформація може стати основою для подальшого теоретичного осмислення та практичних процесів у сфері академічної музики в Україні. Відтак **наукова новизна** роботи полягає в фіксуванні, класифікації та створенню нових візій, які відображають новітні процеси роботи музичних менеджерів у час безпрецедентних змін в Україні, які своєю чергою також вплинули на процеси за кордоном.

**Аналіз останніх публікацій та досліджень.** Слід врахувати, що контекст українського музичного менеджменту потребує глибшого аналізу та систематизації наявних джерел. Серед науковців, які досліджують питання менеджменту класичної музики в Україні є Людмила Обух, Юрій Чекан, Олена Берегова. Зоряна Ластовецька-Соланська вивчає менеджмент в контексті культурної інфраструктури, що є пробою вписати культурологічно-музичні студії в ширший соціологічний дискурс.

Важливі дослідження культури, розвитку креативної індустрії в економічному контексті вивчає дослідниця Марія Проскуріна. Проблеми комплексного вивчення функціонування фестивалів сучасної музики в Україні висвітлює Михайло Швед. Висвітлюють, аналізують та надають наукового обрамлення змінам мистецького життя України та Європи українські науковці: Любов Кияновська, Марина Черкашина-Губаренко, Роксолана Гавалюк, Аделіна Єфіменко та інші.

У цій статті проаналізовано досвід роботи українських арт-кураторів та музичних менеджерів. Враховуючи відносно невеликий проміжок часу від початку аналізованих у статті процесів, варто підкреслити, що українська наукова спільнота ще не напрацювала достатньої кількості праць із запропонованої тематики. Неопрацьованість цього наукового поля є фактором, що впливає на актуальність дослідження.

**Виклад основного матеріалу.** Повномасштабна війна в Україні вплинула на функціонування як і внутрішнього музичного сегменту, так і на репрезентацію українських виконавців за кордоном. Основною місією обох прикладів відіграє єднальний фактор боротьби українців проти РФ та її постімперського впливу, зокрема в культурній сфері. У статті розглянуто запити світового ринку класичної музики на український культурний продукт, спричинені початком повномасштабної війни в Україні та *ipso facto* інтенсифікацією зацікавлення з боку іноземної аудиторії.

Також розглянуто зміни в роботі музичних організаторів у сфері класичної музики на прикладі камерної сцени Львівської національної опери та приватного проекту українських музикантів-біженців «Мрія» в Берліні. Зокрема, проаналізовано побудову стратегії створення проєктів та переосмислення візії культурного менеджменту.

Аналізуючи зацікавлення світової індустрії класичної музики українською культурою, повстає чимало запитань щодо візії та сенсів у проєктах українських музикантів (мова, звісно, про ідеологічне та дискурсивне наповнення). Після повномасштабного вторгнення РФ на територію України 24 лютого 2022 року, цивілізаційний світ зазнав шоку та постав перед викликами нового часу в підтримці України. Зокрема, й у підтримці українських митців, а саме – у створенні проєктів з метою посилення їхнього голосу на світовій мистецькій арені. Разом з тим, відбулось переосмислення багатолітнього традиційного *сприйняття* мистецтва України як такого.

За визначенням географа-дослідника Романа Лозинського, «традиційним» є те, що показало себе протягом часу як практичне й ефективне, тому отримало широке



застосування<sup>2</sup>. Проте важливо розуміти, що так зване традиційне музичне мистецтво України сформовано за радянського часу. До таких традиційних форм представлення можна зарахувати хоріві колективи та хореографічні ансамблі. Незамінні атрибути колективів нескладно помітити не лише у техніці викладу, а й часто в сценічному одязі: шаровари для чоловіків та стилізовані народні строї для жінок. Так званий феномен «шароварщини» став причиною гострих дискусій в культурному середовищі щодо типізації образу як і українського виконавця, так і презентації традиційної культури. Такого типу модель репрезентації та самокомунікування є також наслідком поверхневого трактування національної культури та її симулякр (за термінологією філософа постмодернізму Жана Бодрійя<sup>3</sup>). Дослідники явища «шароварщини» вказують, що найбільше різноманіття у трактуванні цього поняття можна прослідкувати власне в роки Незалежності України, де до театрального, музичного, образотворчого мистецтва додалися ще продукти комерційної діяльності, в яких були присутні «національно забарвлені» елементи<sup>4</sup>.

Відтак і у сфері класичної музики українські менеджери та музиканти докладають зусилля, аби замінити сприйняття українського мистецтва крізь радянську (чи російську) призму на підхід, що передбачає повноцінне визнання суб'єктності та самобутності української культури у світовій публіці. А отже, закладають нові сенси у творенні та репрезентації українських музичних продуктів. Варто зазначити, події Революції Гідності та початок російсько-української війни у 2014 році, мали великий світоглядний вплив на культурне середовище в Україні. Арт-кураторка Аліса Ложкіна, аналізуючи роботу української художньої спільноти, називає ці події травмою, яка неминуче позначилась на ідентичності артистів, і для багатьох митців ця «емоційна драма» стала спонукою для опрацювання нових тем, проблематик і повстання проєктів<sup>5</sup>. Безумовно, музична культура та її представники пов'язані з іншими видами та сферами мистецтва, адже мистецтво країни функціонує як цілісний механізм. В епоху глобалізації та експериментів, культурний симбіоз є і віддзеркаленням інтерсуб'єктивних взаємодій між митцями.

Саме тому для глибокої та послідовної роботи у сфері класичного менеджменту варто досліджувати, аналізувати досвід художньої, театральної, літературних спільнот. Зокрема для того, аби трансформувати та адаптувати напрацювання успішних культурних кейсів для сфери класичної музики. Варто згадати цитату кураторки про мистецтво України як територію розриву, життя на вулкані і постійне прагнення білого аркуша<sup>6</sup>. Ця емоційна думка в контексті драматичних історичних подій країни впродовж останніх 9 років, допомагає поставити чіткі акценти для створення концептів культурних проєктів. Адже мистецтво є дзеркалом суспільних рухів, змін та найгостріше реагує на травматичні досвіди, даючи можливість для рефлексування та оцінки. Це екзистенційне реагування відбувається майже у всіх процесах створення репрезентативних проєктів,

<sup>2</sup> Лозинський Р. Культурні ландшафти Галичини: етика взаємодії людини з природою. Львів : Ладекс, 2020. С. 50.

<sup>3</sup> Бодрійя Ж. Симулякри і симуляція. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. С. 12.

<sup>4</sup> Єрмолаєва В., Нікіщенко Ю. Явище «шароварщини»: пошук дефініції. *Магістеріум НаУКМА. Культурологія*. 2017. Вип. 68. С. 30.

<sup>5</sup> Ложкіна А. Перманентна революція. Мистецтво України XX – початку XXI століття. Київ : ArtHuss, 2019. С. 500.

<sup>6</sup> Там само, с. 542.

мета яких – промоція української музичної культури. Відповідаючи на резонансний запит світу на українську культуру після початку повномасштабного вторгнення, українські куратори, менеджери та виконавці працюють з новими викликами. Мистецтво стає провідником для глядацького самопізнання<sup>7</sup>.

На прикладах камерних проєктів, створених у Берліні з початку повномасштабної війни в Україні, розглянемо основну візію організаторів. А також проаналізуємо особливості творення камерних музичних програм українських музикантів та промоції українського виконавства та композиторства.

Розглянемо роботу українських академічних музикантів та особливості творення музичних програм за кордоном після повномасштабного вторгнення на прикладі проєктів «Мрія» в Берліні<sup>8</sup>.

Українська альтистка та культурна менеджерка Катерина Супрун наприкінці лютого 2022 року евакуювалась з Києва до Берліна. В німецькій столиці Катерина організувала музичний колектив «Мрія», який складається з українських музикантів, більша частина яких є біженцями. У створенні цього колективу допоміг український віолончеліст Лев Кучер та Роман Огем, керівник гамбурзької фундації Culture Connects<sup>9</sup>. Наприкінці квітня 2022 року відбувся дебют струнного оркестру «Мрія» в Гамбурзі у залі Laeiszhalle. Важливо зазначити, що колектив має мобільний склад, тому для окремих проєктів Катерина збирає різні склади, залучаючи нових українських музикантів: від струнного квартету до невеликого складу симфонічного оркестру.

Стратегія колективу полягає у виконанні української музики та музики європейських композиторів. Музиканти звертаються до творчості композиторів Бориса Лятошинського, Василя Барвінського, Мирослава Скорика, Валентина Сильвестрова, Ганни Гаврилець, Золтана Алмаші, Юрія Шевченка та інших.

Творчість композиторів ХХ століття та композиторів-сучасників посідає ключові позиції в наповненні репертуару. У концертних програмах колективу немає творів російських композиторів. За словами організаторки, це є радикальною позицією для європейців, натомість очевидною для українців. Адже місія «Мрії» полягає у пропагуванні української музичної культури. Локації для виступів українських музикантів розширюють свою географію, серед них є виступи в знаменитому Elbphilharmonie в Гамбургу та Laetschhalle, Берлінській філармонії, Бременському театрі, в Лангенлагені тощо. Серед солістів, з якими концертував колектив є відомі українські музиканти: Катерина Тітова, Ганна Цуркан, Варвара Васильєва. 10 травня 2022 року «Мрія» виступила на сцені Берлінської філармонії разом зі скрипалем Андрієм Беловим та піаністом Артемом Ясінським під керівництвом одеської диригентки Маргарити Гринивецької. Цей проєкт підтримало Посольство України в Німеччині. Виступ у Берлінській філармонії є свідченням високого професіоналізму артистів та підтримки німецької публіки.

Специфіка роботи менеджерки колективу Катерини Супрун полягає у поєднанні цієї роботи з виконавством. За словами Катерини, вона є концертною директоркою «Мрії» та солісткою водночас. Саме поглиблене розуміння процесів створення та функціонування культурних проєктів надає їй перевагу в роботі. Тримаючи контакт у соціальних

<sup>7</sup> Тейлор К. Мистецтво під ключ. Менеджмент і маркетинг культури. Київ : ArtHuss, 2021. С. 169.

<sup>8</sup> Lozynska O. Kateryna Suprun and her “Mriya”. The opinion of musicians about sovereignty. *The Claquers*. URL: <https://theclaquers.com/en/posts/10852> (дата звернення: 27.03.2023).

<sup>9</sup> Reucher G. Ukraine-Krieg: Geflüchtete gründen Exilorchester. *DW*. URL: <https://p.dw.com/p/4B29X> (дата звернення: 27.03.2023).

мережах з українськими музикантами та стежачи за музичним середовищем країни, музикантка набирає склад колективу та займається організаційними питаннями щодо репетиції та логістики концертів.

Отже, виклики перед українськими музикантами за кордоном масштабуються рівнем відповідальності перед захистом культурного суверенітету своєї країни. На офіційному сайті «Мрії» музиканти декларують свою справу як можливість не здаватися, творити та дати публіці відчутти українську культуру. Артисти прагнуть продовжувати розвиватись у своїй професії та бути разом, хоча й далеко від дому<sup>10</sup>.

Музиканти-біженці колективу «Мрія» вважають себе культурними дипломатами своєї країни в Європі, відтак чітка стратегія та візія допомагають формувати власний шлях як репрезентаторів музичного мистецтва України на світовому класичному ринку. Адаже окрім виконавства, музиканти дають інтерв'ю європейській пресі та знайомлять з українською музикою публіку перед концертами у форматі коротких лекцій. Донесення до світової аудиторії української позиції у контексті українсько-російських культурних взаємин є ще однією можливістю звільнення від пострадянських та постімперських наративів. Варто зазначити, що візія музикантів «Мрії» співпадає із завданнями Українського Інституту – державної установи, яка структурно підпорядковується Міністерству Закордонних Справ України. Місія Українського Інституту полягає у зміцненні міжнародної і внутрішньої суб'єктності України засобами культурної дипломатії<sup>11</sup>. Як зазначила виконавча директорка Соломія Боршош, завданням УІ було пояснювати Україну за кордоном, давати більш нюансовані знання та вибудовувати зв'язки українського культурного середовища із колегами за кордоном. Саме Український Інститут першим серед державних культурних інституцій України сформував концепт у відкритому зверненні до українських та закордонних музикантів щодо бойкотування російської культури<sup>12</sup>. Безпрецедентна подія викликала дискусії світового мистецького середовища, що дозволило також активно розглядати питання ідентифікації українського мистецтва крізь призму волевиявлення українців. Отже, одним із основних завдань формування українських проєктів за межами України після 24 лютого, стало активне руйнування стереотипів про Україну та її культуру. Тобто, за словами Соломії Боршош, мова йде про створення власних проєктів із власними акцентами.

Розглянемо український контекст в роботі камерної сцени Дзеркальної зали Львівського національного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької. На прикладі роботи камерної сцени Дзеркальної зали у весняні місяці 2022 року, можна простежити запит української публіки на виконання української класичної музики.

У перші тижні з початку повномасштабного вторгнення на певний час припинилось функціонування українських культурних інституцій. Музичні концертні зали на Заході України змогли відновити свою діяльність наприкінці березня – початку квітня 2022 року. На прикладі функціонування музичного салону Дзеркальної зали у Львівській національній опері впродовж весни 2022 року, можна проаналізувати переосмислення та зміну концептів музичного репертуару.

<sup>10</sup> *Мрія*. URL: <https://mriya.de/ukr/> (дата звернення: 27.03.2023).

<sup>11</sup> Місія [Українського Інституту]. *Ukrainian Institute*. URL: <https://ui.org.ua/mission/> (дата звернення: 27.03.2023).

<sup>12</sup> Заклик Українського інституту щодо призупинення співпраці з Росією і популяризації російського мистецтва. *Ukrainian Institute*. URL: <https://ui.org.ua/news/stop-cooperation-with-russia/> (дата звернення: 27.03.2023).

Зокрема, програма першого проєкту після 24 лютого мала назву «Благовіщення», вони містила твори українських композиторів: від Миколи Лисенка до музики сучасних композиторів Мирослава Скорика, Валентина Сильвестрова, Юрія Шевченка, Богдани Фроляк, Ганни Гаврилець та Ігоря Щербакова. Солістами концерту були львівські музиканти: скрипаль Назарій Пилатюк, віолончелістка Оксана Литвиненко, піаністи Йозеф Ермін та Петро Довгань. Відтак, актуалізовані нові сенси втілились як у програмі та назві концерту, так і візуальній частині. Для макета афіші слугувало фото ікони «Благовіщення» української іконописиці Ольги Кравченко, адже концерт припав на православне свято Благовіщення 7 квітня. Цінова політика для залучення аудиторії (у той час у Львові перебувало багато внутрішньо переміщених осіб з небезпечних регіонів країни) становила від 100 до 200 грн, натомість до 24 лютого ціна квитка на концерт у Дзеркальній залі становила від 150 грн до 400 грн. Демократизація цін дала змогу збільшити кількість відвідувачів, в тому числі це стосувалось значної кількості осіб, які після початку війни почали більшою мірою ототожнювати себе з українською культурою та були спрагли питоמו українського культурного продукту.

1. 21 квітня – концерт «Утвердження UA. Сильвестров» з фортепіанною музикою Валентина Сильвестрова у виконанні Йозефа Ермін. Творчість Сильвестрова – біженця, який тікав від російсько-української війни, також називають «метамузику», зокрема через медитативні та споглядальні настрої. Успішний проєкт був ще двічі повторений влітку, зокрема через контекст стилю українського композитора та відбіркою його творів.

2. 28 квітня – концерт «Елегія» за участі віолончеліста та композитора Золтана Алмаші та піаніста Мирослава Драгана. В програмі звучали твори Золтана Алмаші та Любави Сидоренко, відтак концерт продовжив лінію сучасної української класичної музики.

3. 30 квітня – концерт хорової музики українського класика Дмитра Бортнянського «Надія» за участі камерного хору Львівської національної опери (диригент – Вадим Яценко).

4. 12 травня – проєкт вокально-інструментальної музики «Лисенко. Любов і драма» до ювілею композитора.

Отже, репертуар камерної сцени Дзеркальної зали побудований на переосмисленні української класики та творчості композиторів рубежу ХХ–ХХІ століть. Кожен концерт відрізняється своєю тематикою, але усі вони об'єднанні спільною концепцією. Саме акцент на виконанні творів наших композиторів був зумовлений суспільним переосмисленням культурної спадщини.

В час активним бойових дій з російськими окупантами, культура відіграє наступальну роль в контексті багатовікової імперської окупації України. Вона стає одним із найважливіших аргументів у дискусії навколо українсько-російських культурних взаємин, колоніального впливу росії та його наслідків для української ідентичності та нашого культурного простору. В класичній музиці це також є продовженням багатовікових традицій, мистецьких течій та особистостей митців, які ідентифікували себе як українців. І саме в період початку масштабного українського протистояння рф, відбувається *самосегрегація* на основі самоідентифікації українців. Попит на український культурний продукт масово поширюється в Україні та світі. Як наслідок, світова спільнота ставить перед собою питання «хто такі українці», і культура має змогу дати відповідь на це

питання. Адже культура, за словами Оксани Рудницької, може бути одним із критеріїв та оцінкою суспільних цінностей<sup>13</sup>.

В сегменті класичної музики осмислення національної спадщини явище «скасування російської культури» та репрезентація українського виконавства на світових майданчиках розширює можливості для українського мистецького менеджменту. Те, що перед повномасштабним вторгненням часто було на маргінесі, набуло інших сенсів. Для промоції концертів в умовах воєнного стану обрано патріотичну модель, яка органічно поєднувалась із загальним українським піднесенням та вірою у Збройні Сили України та перемогу України. Візуальна концепція, оформлена в національні кольори, та текстові меседжі про *віру, утвердження, надію, перемогу*, були загальною стратегією Львівської національної опери впродовж весняних місяців 2022 року, а отже – і музичних програм камерної сцени Дзеркальної зали. Робота менеджера концертного майданчика поєднує комунікаційну роль, організаційну, а також інформативну, яка полягає у створенні описів проєктів. Нижче подано описи подій, які фігурували до анонсів концертів та були використані в промоції. Новий виклик для музичних кураторів та культурних менеджерів у сфері класичної музики полягає також у діалозі з аудиторією з етичним підходом на фоні загального горя та надмірного стресу українців.

До прикладу розглянемо опис першого концерту 7 квітня «Благовіщення»:

*«Блага вістка – те, чого ми очікуємо понад усе.*

*Концерт камерної музики в особливий християнський день, коли українці святкують Благовіщення. З надією на швидке завершення війни та молитвою за тисячі тих, кого вбила російська армія. В програмі концерту прозвучать твори українських композиторів: Миколи Лисенка, Мирослава Скорика, Валентина Сильвестрова, Юрія Шевченка, Богдани Фроляк, Ганни Гаврилець та Ігоря Щербакова<sup>14</sup>».*

Анонс концерту «Елегія», в якому зазначено про терапевтичну дію мистецтва як можливості для відпочинку та саморефлексій:

*«Елегія» – це вечір віолончельної та фортепіанної музики українських сучасних композиторів Золтана Алмаші та Любави Сидоренко. В програмі концерту прозвучать сольні віолончельні твори з альбому «Way & Illusions» Золтана Алмаші у виконанні автора. А також камерні твори композиторки Любави Сидоренко, які звучатимуть у виконанні відомого піаніста Мирослава Драгана та Золтана Алмаші.*

*Елегія – це не лише тужлива меланхолійна пісня, це також музична мова із споглядальним і ліричним настроєм. У складний час для української держави, мистецтво музики має особливий дар зцілювати людське серце.*

Важливо зазначити, що Львівський національний академічний театр опери та балету імені Соломії Крушельницької є одною із центральних туристичних локацій. В зазначені місяці практично вся публіка камерних концертів музичного салону Дзеркальної зали була українською: львів'яни та внутрішньо переміщені громадяни. Загальна місткість зали становить 150 місць, нижче подано статистику продажу квитків впродовж 2022 року: січень та лютий до повномасштабного вторгнення, а також квітень та травень.

<sup>13</sup> Рудницька О. Українське мистецтво у полікультурному просторі. Київ : ЕкСОб, 2000. С. 6.

<sup>14</sup> Афіша подій. Львівська Національна Опера. URL: <https://opera.lviv.ua/afisha/> (дата звернення: 27.03.2023).

## Січень 2022

Дата	Назва концерту	Кількість реалізованих квитків
09/01/2022	Різдвяне рондо	101
16/01/2022	Різдвяне дійство	93
23/01/2022	Концерт BAROQUE AVENUE	86
30/01/2022	Mozarts escapade	81

## Лютий 2022

Дата	Назва концерту	Кількість реалізованих квитків
13/02/2022	Брасс – Феєрія Концерт до Дня Закоханих	62
20/02/2022	Благання спокою	59
22/02/2022	Концерт музики Барвінського	42
23/02/2022	Wiener Carneval	86

## Квітень 2022

Дата	Назва концерту	Кількість реалізованих квитків
07/04/2022	«Благовіщення»	60
17/04/2022	Концерт. Утвердження UA. Пісня	41
21/04/2022	Утвердження UA. Сильвестров	68
28/04/2022	Утвердження UA. Елегія	38
30/04/2022	Надія. Духовні концерти	27

## Травень 2022

Дата	Назва концертів	Кількість проданих квитків
09/05/2022	Єдина. Концерт-присвята	7
12/05/2022	Лисенко. Любов і драма	10
15/05/2022	Єдина. Концерт-присвята	26
22/05/2022	Романтики. Камерна музика	74
25/05/2022	Концерт Вівальді. Пори року	99

**Висновки.** Підсумовуючи роботу музичних менеджерів згаданої інституції та приватної формації «Мрія», слід враховувати постійні зміни в суспільному та економічному сегментах на тлі історичних подій, які тривають в Україні. Тривала зупинка культурних процесів в різних регіонах країни, внутрішнє переміщення українців заради безпеки чи через втрату власних помешкань внаслідок російських атак змінили мистецьку мапу країни. Війна також спричинила відтік професійних кадрів за кордон, проте вплинула на активне пропагування української культури за межами країни. Російсько-українська війна стала ключовим фактором світоглядних змін української культурної спільноти та

вплинула на роботу менеджерів, митців, виконавців, кураторів та працівників культурно-креативної індустрії. Ми можемо спостерігати за активною популяризацією української музики та виконавства в Україні та за її межами, яка стосується представлення творів українських композиторів, відкриття нових музичних імен та пропагує можливість для плідної комунікації креативних середовищ. Музичне мистецтво як інструмент комунікації відіграє важливу роль для утвердження позиції України за кордоном та розвитку української культури. Музичні проекти поза межами країни стали метафоричним рупором митців. Натомість реорганізація та функціонування музичної спільноти всередині країни в час війни свідчать про стійку позицію, готовність посилювати тил та працювати заради перемоги України.

### Література

1. Афіша подій. *Львівська Національна Опера* : вебсайт. URL: <https://opera.lviv.ua/afisha/> (дата звернення: 27.03.2023).
2. Бодрійр Ж. Симулякри і симуляція. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. 230 с.
3. Єрмолаєва В., Нікішенко Ю. Явище «шароварщини»: пошук дефініції. *Magisterium НаУКМА. Культурологія*. 2017. Вип. 68. С. 27–31.
4. Заклик Українського інституту щодо призупинення співпраці з Росією і популяризації російського мистецтва. *Ukrainian Institute*. URL: <https://ui.org.ua/news/stop-cooperation-with-russia/> (дата звернення: 27.03.2023).
5. Ложкіна А. Перманентна революція. Мистецтво України ХХ – початку ХХІ століття. Київ : ArtHuss, 2019. 544 с.
6. Лозинський Р. Культурні ландшафти Галичини: етика взаємодії людини з природою. Львів : Ладекс, 2020. 224 с.
7. Місія [Українського Інституту]. *Ukrainian Institute*. URL: <https://ui.org.ua/mission/> (дата звернення: 27.03.2023).
8. *Мрія*. URL: <https://mriya.de/ukr/> (дата звернення: 27.03.2023).
9. Рудницька О. Українське мистецтво у полікультурному просторі. Київ : ЕксОб, 2000. 208 с.
10. Тейлор К. Мистецтво під ключ. Менеджмент і маркетинг культури. Київ : ArtHuss, 2021. 228 с.
11. Joseph S. Nye, Soft Power. Jak Osiągnąć Sukces W Polityce Światowej. Warszawa : Wydawnictwa akademickie i profesjonalne, 2007. 194 s.
12. Lozynska O. Kateryna Suprun and her “Mriya”. The opinion of musicians about sovereignty. *The Claquers*. URL: <https://theclaquers.com/en/posts/10852> (дата звернення: 27.03.2023).
13. Reucher G. Ukraine-Krieg: Geflüchtete gründen Exilorchester. *DW*. URL: <https://p.dw.com/p/4B29X> (дата звернення: 27.03.2023).

### References

1. Afisha podii. Lvivska Natsionalna Opera [Events calendar. Lviv National Opera]. Retrieved from <https://opera.lviv.ua/afisha/> (reference date: 27.03.2023) [in Ukrainian]
2. Baudrillard J. (2004). Symuliakry i symuliatsiia [Simulacra and simulation]. Kyiv : Publishing Hous of Solomiia Pavlychko “Osnovy”, 230 p. [in Ukrainian]
3. Joseph S. Nye Soft Power. (2007). Jak Osiągnąć Sukces W Polityce Światowej [Soft Power. How to be successful in world politics]. Warsaw : Wydawnictwa akademickie i profesjonalne, 194 p. [in Polish]
4. Lozhkina A. (2019). Permanentna revoliutsiia. Mystetstvo Ukrainy XX – pochatku XXI stolittia [Permanent revolution. Ukrainian art of the 20th and early 21st centuries]. Kyiv : ArtHuss, 544 p. [in Ukrainian]
5. Lozynska O. Kateryna Suprun and her “Mriya”. The opinion of musicians about sovereignty. The Claquers. Retrieved from <https://theclaquers.com/en/posts/10852> (reference date: 27.03.2023) [in English]
6. Lozynskyi R. (2020) Kulturni landshafty Halychyny: etyka vzaiemodiii liudyny z pryrodou [Cultural landscapes of Galicia: the ethics of human interaction with nature]. Lviv : Ladeks, 224 p. [in Ukrainian]
7. Misiia [Ukrainskoho Instytutu] [Mission [of the Ukrainian Institute]]. Ukrainian Institute. Retrieved from <https://ui.org.ua/mission/> (reference date: 27.03.2023) [in Ukrainian]

8. Mriia [Dream]. Retrieved from <https://mriya.de/ukr/> (reference date: 27.03.2023) [in Ukrainian]
9. Reucher G. Ukraine-Krieg: Geflüchtete gründen Exilorchester. DW. URL: <https://p.dw.com/p/4B29X> (reference date: 27.03.2023) [in German]
10. Rudnytska O. (2000). *Ukraiinske mystetstvo v polikulturnomu prostori* [Ukrainian art in a multicultural space]. Kyiv : EksOb, 208 p. [in Ukrainian]
11. Tailor K. *Mystetstvo pid kliuch. Menedzhment i marketynh kultury* [Turnkey art. Management and marketing of culture]. Kyiv : ArtHuss, 2021. 228 p. [in Ukrainian]
12. Yermolaieva V., Nikishenko Yu. (2017). Yavyshe "sharovarshchyny": poshuk definitsiiv [The phenomenon of "sharovarshchyna": the search for a definition]. *Mahisterium NaUKMA. Kulturolohiia*. Issue 68. P. 27–31. [in Ukrainian]
13. Zaklyk Ukrainiskoho instytutu shchodo pryzupynennia spivpratsi z Rosiieiu I populiaryzatsiiv rosiiskoho mystetstva [Call of the Ukrainian Institute to suspend cooperation with Russia and popularization of Russian art]. Ukrainian Institute. Retrieved from <https://ui.org.ua/news/stop-cooperation-with-russia/> (reference date: 27.03.2023) [in Ukrainian]





УДК 78.27; 78.441

DOI 10.32782/2224-0926-2023-1-44-5

*Менцінський Модест Тарасович*  
аспірант творчої аспірантури кафедри струнно-смичкових інструментів  
Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка  
<https://orcid.org/0000-0001-5892-1214>

## СОНАТА ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ І ФОРТЕПІАНО № 1 ІВАНА КАРАБИЦЯ: ОБРАЗНИЙ ТА МУЗИЧНО-ВИРАЖАЛЬНИЙ АСПЕКТИ

У статті досліджено стилеві особливості одного з кращих зразків камерно-інструментальної музики – Сонати для віолончелі і фортепіано № 1 українського композитора Івана Карабиця. Здійснено комплексний аналіз твору 1968 року написання. Задум лаконічної одно-частинної ансамблевої композиції окреслює низку контрастних образів, настроїв, емоцій у найрізноманітніших нюансах: від ліричного споглядання експозиції, крізь загострене драматичне начало серединного епізоду, до емоційного надриву репризи. Твір демонструє широку палітру контрастів та динамічних градацій.

Встановлено прогресивний підхід митця до архітекτονіки та драматургії твору. Задум композиції укладений у форму рондо-сонати з використанням епізоду, як серединної частини побудови. Компонування епізоду відзначається введенням віртуозної каденції віолончелі. Нетрадиційними для сонатного алегро виступають задекларовані композитором послідовності темпів та рекомендації до кожного розділу: *Allegretto*, *Andante (rubato)*, *Allegretto*.

У творі відзначено риси полістилістики: палітра романтичних образів реалізується з допомогою новаторських композиторських технік – алеаторика, пуантілізм. Традиційна мажоро-мінорна система уступає місце атональності. Серед домінуючих принципів розвитку у творі спостережено калейдоскопічне співставлення різних тематичних побудов, імпровізаційність та варіантний принцип розвитку. Зауважено чергування діалогічного та монологічного типів викладу у співвідношенні віолончельної та фортепіанної партій.

Простежено трансформацію світлих образів експозиції у низку експресивних та драматичних настроїв у динамічній репризі завдяки використанню варіантного тематичного матеріалу та застосуванню поліпластовості.

**Ключові слова:** Іван Карабиць, ансамбль, соната, віолончель, фортепіано, музична мова, музична архітектоніка.

### ***Mentsinsky Modest. Cello sonata no. 1 by Ivan Karabyts: imaginary and musical-expressiveness aspects***

The article is aimed at revealing the stylistic features of one of the best samples of chamber-instrumental music – Cello Sonata No. 1 by the Ukrainian composer Ivan Karabyts. A comprehensive analysis of the work written in 1968 was carried out. The idea of a laconic one-part ensemble composition outlines a number of contrasting images, moods, emotions in the most varied nuances: from the lyrical contemplation of the exposition, through the heightened dramatic beginning of the middle episode, to the emotional burst of the reprise. The masterpiece shows a wide palette of contrasts and dynamic gradations. The artist's progressive approach to the architecture and dramaturgy of the composition has been established. The idea of the composition is laid out in the form of a rondo-sonata with the use of an episode as the middle part of the structure. Design of the episode is marked by the introduction of a virtuoso cello cadence. The sequence of tempos and recommendations for each section declared by the composer are unconventional for a sonata allegro: *Allegretto*, *Andante (rubato)*, *Allegretto*. Features of polystylism in the work are noted: the palette of romantic images is realized with the help of innovative compositional techniques – aleatoricism, pointillism. The traditional major-minor system gives way to atonality. Among the

*dominant principles of development in the work, a kaleidoscopic juxtaposition of various thematic constructions, improvisation, and a variant principle of development were observed. The alternation of dialogic and monologic types of presentation in the ratio of cello and piano parts is noted. The transformation of bright images of the exposition into a series of expressive and dramatic moods in a dynamic reprise is traced thanks to the use of variant thematic material and the application of multi-layering.*

**Key words:** *Ivan Karabyts, ensemble, sonata, cello, piano, musical language, musical architectonic.*

**Вступ.** Жанр української камерної віолончельної сонати, утверджується на початку ХХ століття у творах композиторів Ф. Якименка, В. Косенка, В. Барвінського, С. Борткевича, Б. Кудрика, А. Рудницького<sup>1</sup>.

Середина ХХ століття означена затишшям у розвитку жанру. Такий стан був зумовлений впливом на культуру кризи, пов'язаної із війною та впливом існуючого радянського режиму, який ускладнював творчу продуктивність українських композиторів. Відтак у цей час відзначаємо лічені зразки віолончельних сонат І. Белзи, І. Асєєва, Ю. Фіяли<sup>2</sup>.

Відродження окресленого жанру відбулось у 1960–1970 роках. Зокрема, переосмислення віолончельної сонати під впливом тогочасних суспільних умов: поглиблення та індивідуалізація образного сприйняття митців відобразились на зменшенні масштабів композицій та скороченні форми; традиційна мажоро-мінорна система почала активно збагачуватись новітніми композиторськими техніками. Відображенням модифікації форми на користь одночастинності виступають віолончельні сонати І. Карабиця, Ю. Іщенко, Є. Станковича.

Неординарним взірцем жанру постає твір Івана Карабиця – Соната для віолончелі і фортепіано, 1968 року. Композиція створена в період навчання митця (1963–1971 рр.) на композиторському факультеті Київської державної консерваторії у класі Б. Лятошинського, а згодом (1968 р.) у класі М. Скорика.

Рання творчість Івана Карабиця позначена зацікавленням різними напрямками та течіями у музичному мистецтві, зверненням до серійної техніки<sup>3</sup>. Також охоплює широкий спектр жанрів – від зразків камерної музики до масштабних симфонічних полотен. Цей період ознаменований низкою яскравих талановитих творів, серед яких: Віолончельна соната №1, Концерт для фортепіано з оркестром та Концерт для віолончелі з оркестром.

Аналізуючи творчість раннього періоду, музикознавці відзначають експресивність музичної мови, риси полістилістики, пошуки нового звучання та нетрадиційних засобів виражальності, відтак, формування індивідуального стилю композитора<sup>4,5</sup>.

**Матеріали та методи.** Матеріальну базу дослідження склали музикознавчі праці, присвячені розвитку жанру української віолончельної сонати у ХХ столітті, зокрема,

<sup>1</sup> Зав'ялова О. К. Віолончельна соната в Україні у контексті стильових зрушень першої третини ХХ ст. *Музичне мистецтво*. 2013. Вип. 13. С. 185–191.

<sup>2</sup> Там само.

<sup>3</sup> *Vivere memento* («Пам'ятай про життя»). Статті і спогади про Івана Карабиця. / ред. О. А. Голинська. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ: Центрмузінформ, 2003. Вип. 31. 245 с., С. 200–201.

<sup>4</sup> Степанченко Г. В. Карабиць Іван Федорович. *Енциклопедія Сучасної України: онлайн-версія / редкол.: І. М. Дзюба та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2012. URL: <https://esu.com.ua/article-9552>*

<sup>5</sup> Кияновська Л. О. Стиль Івана Карабиця. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2015. № 2. С. 32–45.

творчості Івана Карабиця: наукові дослідження постаті та стилю композитора, його життєвого та творчого шляху Л. Кияновської<sup>6</sup>, публікації присвячені окремим аспектам творчості композитора – праця В. Сумарокової<sup>7</sup>, та становленню та розвитку жанру української віолончельної сонати у ХХ столітті – праця О. Зав'ялової<sup>8</sup>, а також нотний текст Сонати для віолончелі і фортепіано №1 Івана Карабиця.

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

**Результати.** Яскравим зразком камерної літератури виступає Соната для віолончелі і фортепіано №1 Івана Карабиця 1968 року, яка належить до ранніх творів композитора. Образно-настрійний зміст доволі лаконічної композиції вражає своєю багатогранністю. Тонка лірична спрямованість композиції впродовж драматургічного розгортання зазнає найрізноманітніших трансформацій. Видозміни відбуваються в межах крайніх градацій: від тонкої лірики та романтичного піднесення (1 частина), скорботної медитативності та внутрішнього драматизму (2 частина) до палкої експресії та драматизму (3 частина).

Зазначимо, що історія створення твору була доволі непростюю. За спогадами віолончелиста-віртуоза, професора Національної музичної академії України – Вадима Червова, – у первинному задумі образно-настрійного навантаження переважало оптимістичне забарвлення, проте концепція твору була переосмислена внаслідок трагічної події – смерті Бориса Лятошинського. Завершений твір, який набув драматичного відтінку, Іван Карабиць присвятив улюбленому вчителю<sup>9</sup>. У заголовку нотного тексту – дедикація: «Дорогому Б.М. Лятошинському».

Вагоме місце у сприйнятті та розумінні слухачем твору, у традиційній тріаді композитор-виконавець-слухач, безумовно надаємо виконавцеві. Залежно від світосприйняття, низки домінуючих рис характеру, останній, може створювати різні відтінки у інтерпретації того чи іншого твору. Враховуючи музикознавчу думку, стосовно неоднозначності трактування та акцентування ліричного, речитативного чи драматичного ухилу інтерпретації, вважаємо за доцільне віднести твір до однієї із драматичних сонат в українській віолончельній музиці ХХ століття<sup>10</sup>. В образах та настроях композиції знайшли відображення історичні обставини компонування твору. Палітра різноманітних образів одночастинної віолончельної сонати укладена у форму рондо-сонати з епізодом. Нетрадиційними виступають задекларовані композитором темпові рекомендації до кожного розділу<sup>11</sup> *Allegretto, Andante (rubato), Allegretto*.

<sup>6</sup> Там само.

<sup>7</sup> Сумарокова В. Віолончельна творчість І. Карабиця (в пошуках інтерпретаційних рішень) *Музичне виконавство*. Київ: НМАУ, 1999. Вип. 3. С. 144–153.

<sup>8</sup> Зав'ялова О. К. Віолончельна соната в Україні у контексті стильових зрушень першої третини ХХ ст. *Музичне мистецтво*. 2013. Вип. 13. С. 185–191.

<sup>9</sup> Спогади віолончелиста Тараса Менцінського про роботу над виконанням Віолончельної сонати №1 Івана Карабиця, під керівництвом професора Вадима Червова, у часі навчання в аспірантурі при НМАУ ім. П. Чайковського.

<sup>10</sup> Сумарокова В. Віолончельна творчість І. Карабиця (в пошуках інтерпретаційних рішень) *Музичне виконавство*. Київ: НМАУ, 1999. Вип. 3. С. 144–153.

<sup>11</sup> Традиційно у тричастинних чи чотиричастинних циклах передбачалось швидко – повільно – швидко

Співставленням лірико-споглядального та експресивного настроїв позначена експозиція сонати – *Alllegretto*. Наспівна головна партія<sup>12</sup> (*mp*, 1–11 тт., перше речення) побудована на лаконічних трихордно-пентахордних хвилеподібних поспівках. Синкопований ритм мелодії віолончелі доповнюють акомпонуючі інтонаційно дисонантні вкраплення восьмих у партії фортепіано, що утворює комплементарну лінію – пуантилістичні «плями» заповнюють «звучання пауз» у мелодичній канві (Приклад 1).



Приклад 1. Соната для віолончелі і фортепіано №1, 1–8 тт.

Друге речення Г.п. (12–20 тт.) відзначається наростанням експресії та динамізацією партії віолончелі, що підтримується насиченою та ускладненою фактурою фортепіано. Наскрізне проведення інтонацій Г.п. виступає об'єднуючим фактором у подальшому розвитку твору.

Примхливий трепет Сп.п. (віолончель, 21–35 тт.) виражений гострим та строкатим *pizzicato*, акцентами та ритмізованим *quasi tremolando*. Експресивний характер партії доповнюється енергійними репліками фортепіано. Ремінісценція інтонацій Г.п., доручена обом інструментам ансамблю, створюючи стан завмирання.

Незначним контрастом виступає сфера образів П.п. у фортепіано, частково доповнюючи спектр відтінків настроїв головної. Характер П.п. носить дещо романтично-мрійливе забарвлення, що досягається розширенням тривалостей та плинністю викладу (Приклад 2).



Приклад 2. Соната для віолончелі і фортепіано №1, 37–44 тт.

Різким контрастом початковій образній сфері П.п. виступає поява гостро експресивної, рішучої теми у віолончелі. Образна палітра набуває суворого забарвлення, що досягається акцентованим викладом сольючого інструменту у діалозі з примхливими спалахами у фортепіано – пасажами, синкопованими ритмізованими поспівками.

<sup>12</sup> Надалі головна, сполучна, побічна та заключна партії будуть відповідно позначені – Г.п., Сп.п., П.п., Закл.п.

Характером медитативної меланхолії позначена Закл.п. експозиції (72–83 тт.), що частково повертає русло образів у первинний ліричний настрій. Мелодична лінія віолончелі доповнюється блискучими низхідними пасажами фортепіано.

Ремінісценція Г.п., що звучить наприкінці експозиційного розділу, загадково розчиняється та застигає у мажорних барвах партії віолончелі та фортепіано (трансформація скороченої головної теми, рефрен Г.п. рондо-сонати, 84–101 тт.).

Серединна побудова віолончельної сонати *Andante (rubato)* – епізод, сповнений внутрішньої тривоги та драматизму (102–130 тт.). Домінуюче трагічне начало частини виражено композитором у експресіоністичному ключі з крапленням пуантилізму. Епізод побудований на монологовому та діалогічному типах викладу (Приклад 3).



Приклад 3. Соната для віолончелі і фортепіано №1, 102–105 тт.

На протигагу мелодизму експозиції, фактурний виклад епізоду виражений переважно акордовими співзвуччями фортепіано. Витриманий митцем пунктирний синкопований ритм передає образ фатуму.

Продовженням задекларованої фортепіано образно-настрійної сфери виступає тема, сповнена ірреального містико-філософського характеру, у верхньому регістрі віолончелі. Мелодичні стрибки набувають різкого звучання, вже зовсім відсутнє відчуття безтурботної наївності характеру експозиції. Подальша трансформація теми з імітацією «голосіння» – секстова втора у віолончелі (120–122 тт.), доповнюється автором позначкою «*passione*».

Віолончельна каденція серединного епізоду (Приклад 4) – *Andante* насичена барвами внутрішнього напруження та драматизму. Мова викладу позначена проявами пуантилізму та алеаторики – це дисонантні мелодичні стрибки *pizzicato* (*pp*), напружені поступеневі репліки у високому регістрі. Краплення алеаторики<sup>13</sup> створює додаткову свободу виконання окремих елементів речитативного розділу. Емоційна вершина епізоду *Sostenuto* – філософський висновок каденції, викладений подвійними нотами (квінти, сексти, кварта, секунди).



Приклад 4. Соната для віолончелі і фортепіано №1, 126 т.(віолончельна каденція)

<sup>13</sup> Виписана ремарка «групу нот повторювати у довільному порядку кілька разів, гранично прискорюючи».

Репризній частині властиве нове емоційне забарвлення: образ Г.п. у віолончелі (на відміну від експозиційного *p*) набуває відтінку наростаючої імпульсивної експресії (позначки *f* та *ff*). Фактурний виклад партії фортепіано підкреслений дисонуючими секстами, які трансформуються у пасажі шістнадцятими та створюють наростання емоційного надриву.

Виклад П.п. у середньому голосі фортепіано по вертикалі поєднується з трьома різними пластами: хвилеподібні пасажі шістнадцятими у віолончелі, витриманий органний пункт октавним дублюванням у крайніх регістрах фортепіано (третя октава та контроктава). Ця поліпластовість створює імпресіоністичну картину та образ фантастичного ілюзорного марева (*p*, 167–174 тт.).

Синтетична кода (180–198 тт.) віолончельної сонати містить три хвили розгортання та побудована на окремих темах експозиції – матеріал заключної партії, фрагменти метро-ритмічної організації сполучної. Вона виступає кульмінацією всього циклу та утвердженням основної ідеї твору. Динамізація та експресивність досягається шляхом градацій нюансів (*p*, *f*, *ff*), зміною фактури партії фортепіано (октави, пасажі, акорди). Кода відображає різнобарвну палітру настроїв: від стриманої меланхолії до гіперболізованого емоційного надриву – кульмінації (193–195 тт.) виконаної октавним дублюванням, ремарка *Maestoso* (Приклад 5).



Приклад 5. Соната для віолончелі і фортепіано №1, 192–198 тт.

Певної трансформації – образної та тематичної, зазнає завершальне проведення початкового викладу Г.п., де оптимістичне світле проведення (1–2 тт.) змінюється на трагічне та песимістичне (197–198 тт.): зміна темпу, регістру та штрихів. Тлом для основної теми – ідеї твору у коді служить пунктирна тема «фатуму» з серединного епізоду у фортепіано, що також є об'єднуючим фактором композиції. Заключною «крапкою» у творі служить вісімка в нюансі «*pp*» у партії фортепіано, яка обриває застигле звучання флажолету віолончелі.

**Висновки.** Соната для віолончелі і фортепіано №1 Івана Карабиця – неординарний зразок камерно-інструментального жанру в українській музиці другої третини ХХ століття. Образна драматургія сонати проходить розвиток у низці емоційних станів: тонкої ліричності, внутрішньо-драматичних спалахів, філософського роздуму та гострої драматичної експресії.

Модифікація традиційного сонатного циклу досягається вільним підходом до архітектоніки твору, рисами полістилістики. Палітра романтичних образів реалізується з допомогою новаторських композиторських технік: алеаторика, пуантилізм.

Серед домінуючих принципів розвитку твору відзначено калейдоскопічне співставлення різних тематичних побудов, імпровізаційність та варіантний принцип розвитку.

Виокремлено особливості виражальних засобів та виконавських труднощів у творі:

- мелодика містить нетипові для віолончелі інтервали (септими, секунди, кварта), стрибки та ламані рухи;

- використання широкого спектру штрихових прийомів: акценти, тремоляndo, тремоло, глісандуючі закінчення фраз;

- вживання метрично ускладнених формул: часті синкопи, змінні розміри, поліметричні поєднання;

- діалогічний та монологічний типи викладу.

Віолончельна соната №1 Івана Карабиця – безумовно, один із яскравих зразків українського камерно-інструментального жанру ХХ століття. Ґрунтовне вивчення образного та музично-виражального аспекту твору допомагає забезпечити його успішне концертне виконання та майбутню популяризацію.

### Література

1. Зав'ялова О. К. Віолончельна соната в Україні у контексті стильових зрушень першої третини ХХ ст. *Музичне мистецтво*. 2013. Вип. 13. С. 185–191.
2. Кияновська Л. О. Стиль Івана Карабиця. *Часопис Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. 2015. № 2. С. 32–45.
3. Степанченко Г. В. Карабиць Іван Федорович. *Енциклопедія Сучасної України: онлайн-версія / редкол.: І. М. Дзюба та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2012. URL: <https://esu.com.ua/article-9552>*
4. Сумарокова В. Віолончельна творчість І. Карабиця (в пошуках інтерпретаційних рішень) *Музичне виконавство*. Київ: НМАУ, 1999. Вип. 3. С. 144–153.
5. Vivere memento («Пам'ятай про життя»). Статті і спогади про Івана Карабиця. / ред. О. А. Голинська. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ: Центрумзінформ, 2003. Вип. 31. 245 с., С. 200–201.

### References

1. Zavalova O. K. (2013) Violonchelna sonata v Ukraini u konteksti stylovykh zrushen pershoi tretyny XX st. [Cello sonata in Ukraine in the context of stylistic changes of the first third of the 20th century]. *Muzychne mystetstvo*. Issue 13. pp. 185–191. [in Ukrainian]
2. Kyianovska L. O. (2015) Styl Ivana Karabytsia / L. O. Kyianovska. [The style of Ivan Karabyts]. *Chasopys Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*. № 2. pp. 32–45. [in Ukrainian]
3. Stepanchenko H. V. (2012) Karabyts Ivan Fedorovych. [Karabyts Ivan Fedorovych]. *Entsyklopediia Suchasnoi Ukrainy: onlain-versiia redkol.: I. M. Dziuba ta in.; NAN Ukrainy, NTSh. Kyiv: Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy*. Retrieved from <https://esu.com.ua/article-9552> [in Ukrainian]
4. Sumarokova V. (1999) Violonchelna tvorchist I. Karabytsia (v poshukakh interpretatsiinykh rishen) [The cello work of Ivan Karabyts (in search of interpretive solutions)]. *Muzychne vykonavstvo*. Kyiv: NMAU, Issue 3. pp. 144–153. [in Ukrainian]
5. Vivere memento («Pamiatai pro zhyttia»). Statti i spohady pro Ivana Karabytsia / red. O. A. Holynska. [Vivere memento ("Remember life"). Articles and memories about Ivan Karabyts]. *Naukovyi visnyk NMAU im. P. I. Chaikovskoho*. Kyiv: Tsentrmuzinform, 2003. Issue 31. pp. 200–201. [in Ukrainian]



УДК 78.27;78.421

DOI 10.32782/2224-0926-2023-1-44-6

*Письменна Оксана Богданівна*  
кандидатка мистецтвознавства,  
професорка кафедри теорії музики, завідувачка кафедри теорії музики,  
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка  
<https://orcid.org/0000-0003-0899-8613>

*Мазепа Тереса Лешеківна*  
докторка мистецтвознавства,  
доцентка кафедри хорового та оперно-симфонічного диригування,  
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка  
<https://orcid.org/0000-0002-5436-6986>

## ЖАНР ОБРОБКИ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ МЕЛОДІЙ У ФОРТЕПІАННИХ ТВОРАХ ВАСИЛЯ БЕЗКОРОВАЙНОГО

*Стаття присвячена фортепіанній спадщині Василя Безкоровайного – композитора, диригента, музично-громадського діяча, піаніста-акомпаніатора, діяльність та творчість якого є забутою і маловідомою в українській музичній культурі. Він активний діяч у музичному житті Галичини, засновник музичних шкіл, хорів, оркестрів. Згодом, з 1948 року, плідно працював у плані популяризації української музики у середовищі повоєнної української еміграції у США.*

*Коротко повідомляється про необхідність відродження різножанрової спадщини митця, яка дійшла до нас у рукописному вигляді понад 360 одиниць. Окреслено шлях повернення архіву Василя Безкоровайного на батьківщину, який зберегла та впорядкувала його дочка Неоніла та привіз в Україну її чоловік Євген Стецьків. З ініціативи родичів композитора – Наталії та Богдана Безкоровайних – у 2020 році було видано 2 томи фортепіанних творів митця.*

*Серед ста шістнадцяти фортепіанних опусів значну частину займає жанр обробок народних пісень та зразків календарно-обрядового циклу. Вибрані показові твори демонструють широке коло жанрових зацікавлень митця, а досліджені музично-виражальні, архітектонічні їх особливості розкривають стильові засади фортепіанної спадщини Василя Безкоровайного. Відзначено, що фортепіанні композиції мають художню та педагогічну цінність. На прикладі аналізу низки обробок народних пісень та календарно-обрядових зразків продемонстровано, як національно-специфічні виражальні засоби та традиційні загальноєвропейські гармонічні звороти романтичного спрямування формують мовно-стильовий феномен митця.*

*Зазначено, що для композитора під час опрацювання народних мелодій важливою є не простота чи складність, а відповідність духу народної пісні, необхідність залишити не порушеною її ладово-інтонаційну та метроритмічну основу.*

*У плані формотворення відзначаємо національні моделі та прийоми розвитку тематичного матеріалу, що ґрунтуються на варіантному принципі, імпровізаційності, на регламентарності структурних побудов. У більшості композицій переважають дво-, тричастинні форми.*

*У палітрі стилістичних рис та мовно виражальних засобів спостерігаємо синтез ладових, гармонічних, метроритмічних засад європейської музики та особливостей українського фольклору з домінуванням останнього.*

**Ключові слова:** фортепіанна творчість, жанр, стиль, фольклор, Василь Безкоровайний, композитор, обробка.



***Pysmenna Oksana, Mazepa Teresa. The genre of arrangement of Ukrainian folk melodies in the piano works of Vasyl Bezkorovainyi***

*The article is devoted to the piano heritage of Vasyl Bezkorovainyi, a composer, conductor, music and public figure, pianist-accompanist, whose work and creativity are forgotten and little known in Ukrainian musical culture.*

*He was an active figure in the musical life of Galicia, founding music schools, choirs, and orchestras. Subsequently, since 1948, he worked fruitfully to popularize Ukrainian music among the postwar Ukrainian emigration to the United States.*

*The article briefly discusses the need to revive the artist's multi-genre heritage, which has come down to us in manuscript form in more than 360 works. The article describes the way Vasyl Bezkorovainyi's archive was returned to his homeland, preserved and organized by his daughter Neonila and brought to Ukraine by her husband Yevhen Stetskiiv. At the initiative of the composer's relatives, Natalia and Bohdan Bezkorovainyi, 2 volumes of the composer's piano works were published in 2020.*

*Among the one hundred and sixteen piano opuses, a significant part is occupied by the genre of arrangements of folk songs and samples of the calendar and ritual cycle.*

*The selected exemplary pieces demonstrate a wide range of genre interests of the artist, and the studied musical, expressive, architectonic features reveal the stylistic foundations of Vasyl Bezkorovainyi's piano heritage. It is noted that the piano compositions have artistic and pedagogical value.*

*On the example of the analysis of a number of arrangements of folk songs and calendar and ritual samples, it is demonstrated how nationally specific expressive means and traditional European harmonic turns of the romantic direction form the linguistic and stylistic phenomenon of the artist. It is noted that for the composer, when working on folk melodies, it is not simplicity or complexity that is important, but compliance with the spirit of the folk song, the need to leave its harmonic, intonational and metrical basis intact.*

*In terms of formation, we note national models and methods of developing thematic material based on the variant principle, improvisation, and the regulatory nature of structural constructions. Most of the compositions are dominated by two- and three-part forms.*

*In the palette of stylistic features and linguistic expressive means, we observe a synthesis of the harmonic, harmonic, metrical principles of European music and the peculiarities of Ukrainian folklore, with the dominance of the latter.*

**Key words:** *piano works, genre, style, folklore, Vasyl Bezkorovainyi, composer, processing.*

Постать Василя Безкоровайного (1880–1966) – талановитого композитора, активно-го діяча музичного життя не тільки Галичини, а й у середовищі повоєнної української еміграції у США<sup>1</sup>, є призабутою на сьогодні, а творча спадщина митця з різних причин і досі маловідома.

Праця В. Безкоровайного на ниві музичної культури багатогранна. Він – композитор, диригент, піаніст, засновник музичних шкіл, хорів, оркестрів, довголітній диригент хору Тернопільського «Бояна». Творчий доробок композитора становлять твори різних жанрів: для симфонічного оркестру, вокальні твори (хори, ансамблі, солоспіви), камерно-інструментальні – для фортепіано, скрипки, цитри, віолончелі, музика до драматичних вистав, музика для дітей.

Різноманітна палітра композиторського доробку В. Безкоровайного дійшла до нас переважно у рукописному вигляді (копії з розмножувального апарату та нотодрука понад 360 од.). Архів Василя Безкоровайного був збережений та впорядкований його дочкою Неонілою, а її чоловік Євген Стецьків – діяч української громади Північної Америки – привіз його в Україну. Частина цих матеріалів передана до Красназнавчого музею у Тернополі, до НБУВ у Києві та ЛНБ у Львові.

<sup>1</sup> 1944 року з театром Блавацького як театральний бібліотекар виїхав до Австрії, а у 1948 р. до Північної Америки, де помер у м. Бофало.

Ґрунтуючись на всіх знайдених архівних матеріалах, з ініціативи родичів композитора – Наталії та Богдана Безкоровайних – у 2020 році було видано 2 томи фортепіанних творів митця (116 композицій)<sup>2</sup>. Вибрані показові твори – обробки українських народних мелодій із цих збірників стали предметом пропонованого дослідження.

До недавнього часу постать Василя Безкоровайного в Україні була невідома як музикантам, так і широкому загалу. Популяризацією та поширенням його творчої спадщини – концертів, зустрічей з музикантами, радіо- та телепередач, випущених компакт-дисків, опублікованих творів – займались родичі митця: Богдан та Наталія Безкоровайні,<sup>3</sup> а також діти та внуки композитора.

Інформація про життя і творчість В. Безкоровайного серед інших діячів українсько-го зарубіжжя представлена у монографії Ганни Карась «Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття» 2012 р. Загальний огляд вокальної творчості митця поданий у передньому слові Любові Кияновської до нотного видання вокальних творів композитора «Талант, який народився в Україні». Віхи творчості та образно-жанрова класифікація фортепіанної спадщини окреслені Іриною Новосядлою у передмові до двотомника композицій для фортепіано «Василь Безкоровайний – син українського народу». Комплексний аналіз музично-виражальних засобів у відповідності до образно-змістового навантаження фортепіанних композицій, а саме в обробках українських народних пісень та календарно-обрядових зразків, тому особливості стилю митця у фортепіанних жанрах в українській музикознавчій літературі відсутні. Тому аналіз музичної мови композитора на прикладі показових вибраних різножанрових фортепіанних композицій є актуальним та потрібним.

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

Особливо вагоме місце у творчій спадщині Василя Безкоровайного посідають фортепіанні композиції. Перу митця належить понад 100 творів різних жанрів, значну частину з яких займають обробки українських народних мелодій.

В українській музиці протягом усього періоду становлення та розвитку національної школи закономірним стає звернення митців до фольклору, запозичення з нього тем, сюжетів, виражальних засобів. Немає майже ні одного композитора, який би впродовж життя не звертався до жанру обробки народної пісні чи танцю, цитуючи або трансформуючи їх.

Про велике значення у плані звернення композиторів до фольклору та вивчення ними народних пісенно-танцювальних зразків писав Я. Якуб'як: «У народній творчості мислителі вбачають незіпсований цивілізаційними процесами істинний дух нації, природне спонтанне його вираження. Тож закономірним стає звернення митців до фольклору, запозичення з нього окремих тем, сюжетів та виразових засобів»<sup>4</sup>.

<sup>2</sup> Безкоровайний Василь. Твори для фортепіано : навчальний посібник. Том 1. Київ : Муз. Україна, 2020. 152 с.; Безкоровайний Василь. Твори для фортепіано : навчальний посібник. Том 2. Київ : Муз. Україна, 2020. 164 с.

<sup>3</sup> Богдан Безкоровайний – внучатий племінник митця, заслужений працівник культури України, та його дружина – Наталія Безкоровайна – концертно-оперна співачка, заслужена артистка України у 1999 році у Сімферополі створили Науково-творче товариство Василя Безкоровайного з метою відродження забутої спадщини митця.

<sup>4</sup> Якуб'як Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич. Львів. держ. муз. акад. ім. М.В. Лисенка; Наук. тов-во ім. Шевченка. Львів, 2003. С. 31.

Не став винятком і Василь Безкоровайний. Композитор змалку захоплювався красою, поетичністю та милозвучністю народної пісні, згодом, працюючи у багатьох містах Західної України – Львові, Станіславові, Золочеві, Тернополі, він як музично-громадський діяч займається її популяризацією, створюючи обробки різних жанрів: календарно-обрядових, побутових, колискових тощо. Сам Василь Безкоровайний був хорошим піаністом, який часто концертував як соліст і ансамбліст, що, безумовно, позначилося на професійному і художньому рівнях фортепіанної музики.

Висловлювання відомої вченої Любові Кияновської про глибинні зв'язки Василя Безкоровайного з фольклором відображають світоглядні позиції митця: «Саме пісенність не як конкретний жанр, а як узагальнена естетична категорія з її стійкими метафорами, символами, конкретними персонажами і сюжетними поворотами міцно увійшла як елемент професійного художнього мислення в українське мистецтво»<sup>5</sup>. Майже всі фортепіанні твори митця мають як художнє, так і дидактичне спрямування: вони написані і для концертного виконання, і як матеріал для вивчення в школі для дітей різного віку. Усі твори сам композитор укладає у шість зошитів<sup>6</sup> залежно від складності. Лаконічні художні композиції митця покликані виховувати у молодого покоління навички гри на інструменті та прищеплювати їм почуття любові до народного танцю та пісні, до рідної землі. Також вони можуть розширювати концертний репертуар усіх музикантів-професіоналів та аматорів.

Отже, серед обробок для фортепіанних творів виділяємо низку народних пісень різного образно-тематичного спрямування: жартівливі – «І шумить», «Бодай ся когут знуdiv», «Гандзя», «Чи є в світі молодиця», ліричні – «Стоїть гора», «З тої гори», «Вийшли в поле косарі», лірико-любовні – «Ой не світи, місяченьку», «Сонце низенько», «Дівча в снігах стояло», лірично-драматичні – «Не ходи, Грицю», патріотичні – «Маршують вже повстанці», «За світ встали козаченьки». Серед обробок пісень трапляються і авторські твори, отже, це перекладення для фортепіано: «Реве та стогне...» Д. Крижанівського, «Гуцулка Ксеня» Я. Барнича, «Човен хитається» Р. Купчинського тощо.

Щодо методу обробок народних зразків є низка іноді протилежних тверджень та рекомендацій. Цікаву думку щодо способів обробки фольклору висловлювали Б. Барток та Л. Ревуцький. Вони вважали, що простіша та примітивніша мелодія може бути цікавіше гармонізована і створює широке поле для творчої діяльності композитора. Але, як підтверджує композиторський досвід, висловлювання знаних музикознавців, зокрема дуже влучна думка українського вченого Яреми Якубця, що у зверненні до фольклору, «... в опрацюванні народних мелодій важливою є не простота чи складність, а відповідність. Відповідність тому, що узагальнено звать духом народної пісні»<sup>7</sup>. Музикознавець у монографії «Микола Лисенко і Станіслав Людкевич» пояснює необхідність залишити специфічні мелодико-інтонаційні звороти народних зразків у їх початковому вигляді та послуговуватись найпростішими прийомами в обробці. Він стверджує, що саме прагнення залишити «... подібні мелодичні фрагменти непорушеними у їх власному ладовому «освітленні» спонукувало композиторів зводити власне гармонічний елемент до мінімуму, наприклад до

<sup>5</sup> Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. Тернопіль : Астон, 2000. С. 65.

<sup>6</sup> Про те, що композитор сам уклав каталог творів пише кандидат мистецтвознавства Ірина Новосядла у передньому слові до 2-томного видання фортепіанних творів 2020 року.

<sup>7</sup> Якубця Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич. С. 35.

органного пункту на тоніці чи тонічній квінті, який давав повний простір мелодичному розвитку у всіх його специфічних нюансах»<sup>8</sup>.

Такому принципу слідував В. Безкоровайний у усіх обробках: у разі гармонізації народних зразків, залишаючи їх непорушеними, він використовував дуже обмежене коло співзвуч: дотримувався відповідності фольклорного матеріалу та прийомів розвитку.

Більшість фортепіанних творів В. Безкоровайного з народною тематикою та образністю створені на основі народно-пісенних цитат. Програмна назва, яка є в кожній фортепіанній композиції, а також знання тексту всього поетичного вірша допомагає легше зрозуміти виконавцям задум композитора та передати його настрій, відтворити інтонаційно-ритмічні особливості та звукообразальні прийоми.

У жартівливій пісні «І шумить» ладовим контрастом до мажорної основної побудови в C-dur-і виступає короткий енергійний вступ (4+2) в однойменному мінорі. Він ніби передбачає мелодико-інтонаційні звороти заспіву-приспіву. «Грайливі» стрибкоподібні повторювані трихордні та тетрахордні мотиви носять звукообразальне навантаження – ніби танець дощу. Чергування простих поєднань функційної тріади урізноманітнюється лише кількома краплями D<sub>7</sub> та D<sub>2</sub>. Збагачена терцієвими та секстовими вторами лінія мелодії підтримується пустими квінтами басу, ніби звучання народних інструментів (Приклад 1).



Приклад 1. В. Безкоровайний «І шумить» (1–8 т.т.).

Поетичною основою п'єси «Не ходи, Грицю» є відома однойменна романтична пісня-балада. Побудована обробка за формою – заспів-приспів (||a+a ||:b+a:||), відповідно тональний план: d-d-F-d, у якому введення паралельного мажору вносить певне просвітлення у загалом тужливий настрій п'єси. Короткі ліричні хвилеподібні послівки гармонізуються лише чергуванням двох функцій: t-D2: <sup>1</sup>| t <sup>2</sup>| t <sup>3</sup>| D<sub>2</sub> <sup>4</sup>| D<sub>2</sub> <sup>5</sup>|| t <sup>6</sup>| t <sup>7</sup>| D<sub>2</sub> <sup>8</sup>| t <sup>9</sup>|| t <sup>10</sup>| t | тощо (Приклад 2).

Подібні прості двочастинні контрастні (заспів-приспів), двочастинні із включенням, тричастинні форми та мінімальні виражальні ладо-гармонічні прийоми композитор

<sup>8</sup> Якуб'як Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич. С. 91–92.

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of a treble and bass clef staff. The treble staff has a melody starting with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bass staff has a simple accompaniment with chords. The second system continues the melody in the treble staff with eighth notes and quarter notes, while the bass staff provides harmonic support with chords. The dynamic marking 'p' (piano) is present in both systems.

Приклад 2. В. Безкоровайний «Не ходи, Грицю» (1–8 т.т.).

застосовує у низці таких мініатюр: «Ой піду я до млина», «Ой хмариться», «Ой вишеньки», «Бодай ся когут знуdiv» та ін.

Деяко складніші виражальні засоби використовує митець у перекладенні авторського твору Я. Барнича «Гуцулка Ксеня». Темпо ді tango, задеклароване на початку твору, вказує на синтез ознак двох жанрів – народної пісні та танцю танго. Композиція розпочинається бурдонною квінтою в басу, яка імітує традиційну гру народних інструментів, відповідно метроритмічна організація передає ритм танцю. Варіантно-секвенційний принцип розвитку початкового трихордного мотиву – його хроматизація, низхідний рух створюють напруження, яке компенсується висхідним гексахордом (верхнім тетрахордом g-moll-я з оспівуванням тоніки), як певне заспокоєння (Приклад 3).

The image shows two systems of musical notation for a piano piece. The first system is marked 'Moderato' and 'mf'. It features a treble staff with a melody and a bass staff with a rhythmic accompaniment of chords. The second system is marked 'Allegretto' and 'mf', showing a more active melody in the treble staff and a rhythmic accompaniment in the bass staff. The third system is marked 'Andante' and 'p', showing a slower tempo with a more melodic bass line. The piece concludes with a final chord in the bass staff.

Приклад 3. В. Безкоровайний «Гуцулка Ксеня» (1–10 т.т.)

Тлом служить мінімальне використання гармонії: звучання лише двох функцій – тоніки та доміанти, крайня стійкість та нестійкість, причому кожна із них витримується 2–3 такти. Отже, у творі спостерігаємо поєднання різних традицій: європейського і народного українського мистецтва.

Аналіз обробок народно-пісенних зразків демонструє доволі нескладні музично-виражальні засоби: терцієва та секстова втора, короткі трихордні-тетрахордні послівки, варіантно-повторний та секвенційний принцип розвитку щодо форми – прості дво-, тричастинні.

Окрему групу обробок становлять календарно-обрядові зразки: веснянки (гаївки, гагілки) – пісні, пов'язані з початком весни, танцювально-ігрового характеру, в яких оспівується пробудження природи, кохання – «Гагілка I», «Гагілка II», «Гагілка III», «Гагілка IV»; твори зимово-різдвяного циклу – збірник обробок коляд «При ялинці», щедрівка «Ой сивая зозуленька» тощо.

Обряди та пісні календарно-землеробського кругу відповідають річним сонячним циклам та основним етапам господарської праці. У цих піснях закодовані знання людини про Землю та Всесвіт, у них «виявилася прадавня світотворча віра предків наших як одвічний процес життя, в якому поєднується у безперервний плин минуле, теперішнє і майбутнє»<sup>9</sup>. Народ виробив цінний комплекс обрядів: пісень, танців, хороводів, які відображали їх єдність з природою, Всесвітом. Наші пращури вірили, що ритуальними піснями та діями можна прискорити пробудження природи і пришвидшити прихід весни.

Створюючи такі обробки, В. Безкоровайний базується на мелодико-інтонаційній та метро-ритмічній основі архаїчних народно-пісенних жанрів. Усі чотири Гагілки – весняні обрядові пісні – побудовані на коротких трихордних-тетрахордних послівках, які, «розкручуючись», ніби зримо ілюструють водіння хороводів, ритуальні дії. Гра світотіннями – мажор-мінор – закладена уже в лаконічному чотиритактовому вступі першої Гагілки: G-dur <sup>1</sup>| T - - <sup>2</sup>| D<sub>4/3</sub> →<sup>3</sup>| t - (e-moll) <sup>4</sup>| D7 →<sup>5</sup>||T (G-dur). Тричастинна композиція – A+A1+A, (G-dur – a-moll – G-dur) – побудована на багаторазовому повторенні ритмізованих коротких послівок (d<sup>2</sup>-e<sup>2</sup>-d<sup>2</sup>-c<sup>1</sup>-h<sup>1</sup>-c<sup>1</sup>-d<sup>2</sup>) та їх перенесенні на іншу висоту відображають плинність безкінечність буття (Приклад 4).

Приклад 4. В. Безкоровайний. Гагілка I. (1–15 т.т.).

Терцієва і секстова втора у мелодії та бурбонний бас ґрунтуються на фольклорних традиціях. Доволі насичена фактура, повільний темп зображають колективне свято з ритуальними іграми і танками.

<sup>9</sup> Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції : навчальний посібник. Київ : Український Світ, 2002. С. 5.

Звертався митець також до аранжування **фольклору зимового циклу**, зокрема до різдвяного обряду та такого їх сутнісного компонента, як колядки та щедрівки. Перу В. Безкорвайного належить Збірка коляд для фортепіано «При ялинці», яка укладена із 16 обробок. Композитор, базуючись на мелодико-інтонаційній та метро-ритмічній основі зразків давніх народно-пісенних жанрів, створює оригінальні талановиті обробки. Сюди входять: «Бог предвічний», «Возвеселімся», «На небі зірка», «Небо і земля», «Нова радість стала» тощо. Майже всі коляди гармонізовані на основі класичного чотириголосного та триголосного викладу, але у багатьох зразках присутні прийоми та елементи, що типові для народного багатоголосся. Це насамперед неповні акорди, паралельний рух терціями, квінтами, октавами, секстами, так звана терцієва, секстова та ін. втори («Бог природу», «Стань, Davide», «Бог ся рождає», «Дивная новина»). Також використовує композитор стрічкове голосоведення у «Нова радість стала», різноінтервальні втори, що свідчить про прагнення наблизитись до прийомів, властивих фольклорним зразкам.

Гомофонно-гармонічний виклад збагачується введенням в окремих голосах різного виду неакордових звуків (прохідних, допоміжних) – одинарних та подвійних. Гармонізація відбувається переважно нескладними співзвуччями тоніко-домінантового співвідношення, серед складніших – введені подвійна домінанта в каденції, домінанта із секстою (Приклад 5).

*Allegretto*

*Приклад 5. В. Безкорвайний. При ялинці «Возвеселімся» (1–8 т.т.)*

Майже у кожній коляді – відхилення у близькі тональності: G-dur – a- moll у «Возвеселімся», F-dur-C-dur у «Бог ся рождає», «На небі зірка» та «Во Вифлеємі», F-dur-d- moll у «Небо і земля», G-dur-e- moll у «Бог природу». Єдина модуліція з G-dur-D-dur – у «Херувими свят!».

Різноманітна багатогранна фортепіанна творчість Василя Безкорвайного має художню та педагогічну цінність. В обробках українських народних пісенних зразків композитор дуже чуйно вловлює відповідність фольклорного матеріалу та принципів роботи з ним. Він обмежується дуже вузьким колом прийомів у плані гармонії, фактури, зберігаючи саму основу, дух та настрої фольклору. В проаналізованих творах

спостерігаємо взаємопроникнення мовно-стильових знаків європейської музики та українського фольклору з перевагою останнього.

На композиційну структуру творів впливають національні моделі формотворення та прийоми розвитку тематичного матеріалу, що ґрунтуються на варіантному принципі, імпровізаційності, нерегламентарності структурних побудов. Моменти звукозображальності відображають майстерну трансформацію засобів народного музикування.

У плані стильових проявів відзначимо, що всі твори скомпоновані у традиційному класично-романтичному ключі з яскравими проявами трансформації фольклору.

### Література

1. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів: Актуалізація звичаєвої традиції : навчальний посібник. Київ : Український Світ, 2002. 433 с.
2. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. Тернопіль : Астон, 2000. 339 с.
3. Якуб'як Я. Микола Лисенко і Станіслав Людкевич. Львів. держ. муз. акад. ім. М.В. Лисенка; Наук. тов-во ім. Шевченка. Львів, 2003. 263 с.

### References

1. Bench-Shokalo, O. (2002). *Ukrainskyi khorovyi spiv: Aktualizatsiia zvychaievoi tradytsii* [Ukrainian choral singing: Actualization of the customary tradition]: Navchalnyi posibnyk. Kyiv: Ukrainskyi Svit, 433 s. [in Ukrainian].
2. Kyianovska, L. (2000). *Stylova evoliutsiia halytskoi muzychnoi kultury XIX–XX st.* [Stylistic evolution of Galician musical culture of the nineteenth and twentieth centuries]. Ternopil: Aston, 339 s. [in Ukrainian].
3. Yakubiak, Ya. (2003). *Mykola Lysenko i Stanislav Liudkevych* [Mykola Lysenko and Stanislav Liudkevych]. Lviv. derzh. muz. akad. im. M.V. Lysenka; Nauk. tov-vo im. Shevchenka. Lviv. 263 s. [in Ukrainian].





УДК 780.6;781.7

DOI 10.32782/2224-0926-2023-1-44-7

Созанська Оляна-Квітослава Олегівна  
аспірантка, старша викладачка,  
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка  
<https://orcid.org/0000-0002-2517-9567>

## СИМУЛЯКР БАНДУРИ В ІСТОРИЧНИХ РЕАЛІЯХ СТАНОВЛЕННЯ УКРАЇНЬСЬКОЇ НЕЗАЛЕЖНОСТІ

У статті детально проаналізовані передумови виникнення симулякру бандурного мистецтва, висвітлені нововідкриті історичні підтвердження примусовому залученню бандуристів до пропаганди у час радянської України. Основні питання, над якими розмірковує автор: як відрізнити правдиве, сутнісне бандурництво від його спотвореної копії, що так широко ввійшла у вжиток, та як у сучасних реаліях позбутися насаджених нам меншовартісних наративів і забезпечити майбутнє давнього українського музичного інструмента – бандури. У визначенні симулякру за основу вибрано позицію французького філософа Жана Бодріяра, а також українських дослідників сучасності. Представлена допоки невідома широкому загалу книга Григорія Китастого, що висвітлює реальність існування музичних колективів та установ у часи репресій усього українського. Висловлено деякі перестороги щодо презентації бандури сьогодні та намічено шлях розвитку академічного бандурного мистецтва. **Ключові слова:** симулякр, бандурне мистецтво, національна ідентичність, розстріляний з'їзд кобзарів, Григорій Китастий, програма розвитку бандури.

### *Sozanska Olyana-Kvitoslava. Bandura simulacrum in the historical realities of the formation of Ukrainian independence*

The article analyzes in detail the prerequisites for the emergence of the bandura art simulacrum, highlights newly discovered historical evidence of the forced involvement of bandurists in propaganda during Soviet Ukraine. The main questions that the author ponders over are: how to distinguish the true, essential bandura art from its distorted copy, which has become so widely used, and how in modern realities to get rid of inferior narratives implanted in us and ensure the future of the ancient Ukrainian musical instrument – bandura. The definition of simulacrum is based on the position of the French philosopher Jean Baudrillard, as well as on views of contemporary Ukrainian researchers. Presentation of the book by Hryhory Kytasty, unknown to the public yet, which sheds light on the reality of the existence of musical groups and institutions during the Ukrainian culture repressions. Expressing some caveats regarding the presentation of bandura today and charting the way of development for the academic bandura art.

**Key words:** simulacrum, bandura art, national identity, shot congress of Kobzars, Hryhory Kytasty, bandura development program.

**Вступ.** Винищення всього українського російською владою, спершу імперською, а згодом радянською та федеративною, було послідовним, спланованим та безжальним. Лінгвоцид української мови, Голодомор, тисячі розстріляної інтелігенції, пlynдрування українських національних символів – це далеко не повний список злочинів східного сусіда проти української культури. Однак знищити – не означає стерти з культурної пам'яті народу. Невипадково у минулому ХХ столітті радянська верхівка декілька разів брала курс на так звану українізацію, не випадково вона так активно втручалася в організаційний процес мистецьких установ та колективів, і вже зовсім не випадково

пропагувався певний вигідний їй образ українства. «Комуністам необхідно було створити видимість існування «суверенної» України – хоча б для доволі численної української діаспори. Українська Радянська Соціалістична Республіка – це якраз і є великий симулякр. Симулякрами були і її інституції, і українська «соціалістична культура», котра, як відомо, вважалася національною за формою і соціалістичною за змістом»<sup>1</sup>.

**Результати.** Вимальовується доволі нетипова, на перший погляд, смислова побудова: репресії російської влади щодо України – феномен «симулякр», що його послідовно обґрунтував французький постмодерніст Жан Бодріяр у 1980-х – знецінення власної культури самими українцями. Аби досягнути глобальності проблематики останнього, варто лише нагадати про інформаційне «промивання» свідомості росіян та прихильників російського чи радянського режимів, яким останнє століття насаджували лише певний наратив, що кардинально розходиться з реальністю. Однак чи лише їм? «То що ж становить найбільшу загрозу для повноцінного функціонування національного мистецтва? Адже йдеться про його збереження і подальше наповнення не просто як скарбниці, котра зберігає все найвартісніше, що створив народ. І навіть не тільки як найдоконалішої форми історичної пам'яті, необхідної кожному народові для усвідомлення своєї ідентичності. Слід усвідомити культуру передусім як регулюючу основу самої екзистенції кожного національного суспільства незалежно від будь-яких економічних, політичних та інших обставин»<sup>2</sup>.

Усвідомлення своєї ідентичності. Три слова, які червоною ниткою пронизують кількостолітню боротьбу України за власну незалежність та навіть уже понад тридцятирічну історію соборної держави. Пропагування національної культури, донесення історичної правди, репрезентація унікального українського мистецького багатства – це ті принципи, які споконвіку сповідували кобзарі. Історія кобзи-бандури перегукується з історією становлення української державності. Адже бандура, як один з унікальних музичних символів України, не вписувалася в шаблони «меншовартісної культури». Її не можна було привласнити, як багато інших сторінок культурної й історичної пам'яті українського народу, що були зухвало припасовані до надбання іншого. Бандура настільки глибоко вкоренилася в ментальному кодї українства, що ніякі репресії не могли зовсім забрати її з культурного обігу. А спроб винищення бандури не лише як музичного інструмента, але і як історико-суспільного феномену було чимало, особливо за час сталінського режиму. Аби розв'язати кобзарську проблему, ще у 1920-х ЦК ВКП(б) видає чотири постанови:

- «Про заборону жебрацтва»;
- «Про обов'язкову реєстрацію музичних інструментів у відділах міліції та НКВС»;
- «Про затвердження репертуару в установах НКО»;
- «Положення про індивідуальну та колективну музико-виконавчу діяльність».

Проте навіть ці дії не дали бажаних результатів. Тоді кобзарів, як «невиправний націоналістичний елемент», почали нещадно ганити в пресі. Далі більше – «до цькування кобзарів підключають і українських письменників. Так, Юрій Смолич писав: «Кобза заховає в собі повну небезпеку, бо надто міцно зв'язана з націоналістичними елементами

<sup>1</sup>Кралоук П. Симулякри українства. *Radio Свобода*. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/24528167.html> (дата звернення: 30.11.2022).

<sup>2</sup>Кияновська Л. Пострадянські і нові симулякри в системі української музичної культури і музикознавства. *Українська музика* : науковий часопис. 2020. Т. 2, № 36. С. 7–8. URL: <https://ukrmus.files.wordpress.com/2021/03/2020-2-n36-04.pdf> (дата звернення: 09.10.2022).

української культури, з романтикою козацькою і Січі Запорозької... На кобзу тисне середньовічний хлам жупана й шароварів». Микола Хвильовий закликав покласти край «закобзаренню України», «вибивати колом закобзарену психіку народу». Та всіх перевершив, либонь, Микола Бажан своєю поемою «Сліпці», в якій називає кобзарів «скигліями», «смердючими недоносками», а основу їхнього репертуару – наш тисячолітній героїчний епос – «сторотими проклятими піснями»<sup>3</sup>. Коли ж і такі кроки не увінчалися успіхом, дії стали радикальнішими. У 1930-х (точної дати нині встановити неможливо) в Харківському оперному театрі відбувся 3-їзд народних співців радянської України, куди з різних областей було зведено понад 300 делегатів. Основним завданням 3-їзду було питання активного залучення народних співців до соціалістичного будівництва, відходу від виконавських традицій і визначення нових ідеологічних пріоритетів. Тому, що відбулося далі, практично неможливо знайти офіційного підтвердження ані в тогочасній радянській пресі, ані у відкритих нині архівах колишнього НКВС-КДБ. З уривків спогадів різних людей, що почали поширюватися вже за часів незалежної України, стає точно зрозуміло одне – кобзарів і лірників, що були на з'їзді, знищили, інструменти також. На подібні свідчення, без подання джерел інформації, можна натрапити також у книзі відомого композитора Дмитра Шостаковича «Заповіт: спогади Шостаковича», що вийшла друком у Лондоні у 1939 р., а також у книзі британського дипломата, історика, літератора, одного з найвідоміших авторів публікацій з історії Радянського Союзу, зокрема періоду сталінських репресій та Голодомору в Україні 1932–1933 Роберта Конквеста «Жнива скорботи: радянська колективізація і голодомор»<sup>4</sup>, український переклад якої побачив світ лише у 1993 році<sup>5</sup>.

А втім сьогодні доводить – знищили не всіх і не все. Звісно, були ті, кому вдалося уникнути розправи та вчасно втекти, залягти на дно тощо. Цікавішим є, радше, принцип, за яким вибрали тих, кого свідомо залишили, хто раптом став вигідним, та мета, з якою робилися подібні рухи. Ще до розстріляного з'їзду провладна верхівка почала залучати народних співців, котрі не «заплямували» своєї селянсько-пролетарської біографії участю в національно-визвольній боротьбі», до новостворених мистецьких одиниць: капел та ансамблів, де «народний бард перетворився на політичного підбрехача комуністичної партії, а капели, куди силоміць заганяли співців, стали базою їхнього перевиховання»<sup>6</sup>. І ось саме цей момент стає переворотним: за допомогою кобзарів–бандуристів, яким народ споконвіку звик довіряти, здійснювалося поширення та пропаганда ідеалів радянської верхівки. Відбулося перекинування самої суті бандуриництва як проукраїнського символу. Таким способом «відсіювали» світоців цього мистецтва, які вперто воскресали народну історичну пам'ять й, відповідно, були загрозою владі, а натомість на загальний показ виставлялися особи, які не були ні добрими виконавцями, ні національними митцями, зате готовими продати себе за сумнівну славу, статус та фінансове забезпечення. Так породився симулякр бандурного мистецтва.

За визначеннями Жана Бодріяра, котрий одним з перших звернув увагу на цей феномен: «Вже не йдеться ні про імітацію, ні про повторення, ані навіть про пародію.

<sup>3</sup> Литвин М. Розстріляний з'їзд: знищення кобзарів та лірників у Харкові. *На скрижлях*. URL: [https://na-skrizhlyah.blogspot.com/2016/11/blog-post\\_9.html](https://na-skrizhlyah.blogspot.com/2016/11/blog-post_9.html) (дата звернення: 10.09.2022).

<sup>4</sup> «The Harvest of Sorrow: Soviet Collectivization and the Terror-Famine». Нью-Йорк, 1986 р.

<sup>5</sup> Литвин М. Розстріляний з'їзд: знищення кобзарів та лірників у Харкові.

<sup>6</sup> Литвин М. Розстріляний з'їзд: знищення кобзарів та лірників у Харкові.

Йдеться про субституцію, заміну реального знаками реального...»<sup>7</sup>. Бодріяр вважає симулякр суттю сучасної постмодерністичної культури, «що еволюціонує від парадигми «відображення реальності» до маскування її відсутності»<sup>8</sup>. «Головна ознака симулякру в його інтерпретації – його несправжність, невідповідність до суті того, що він декларує»<sup>9</sup>. І ось ця вигідна невідповідність та несправжність стає наративом радянської псевдоетнографічної програми, залученої передовсім щодо української культури. «Будучи, по суті, порожньою формою, знаком без змісту, симулякр проте вбудовується у структуру культури і починає здійснювати визначальний вплив на багато соціокультурних процесів»<sup>10</sup>.

Про парадокси з реальності існування українських музичних колективів радянської України можна прочитати в унікальній праці, написаній бандуристом, Героєм України та багаторічним мистецьким керівником Української капели бандуристів імені Т. Шевченка<sup>11</sup> Григорієм Китастим та виданій у США в 1954 році. Праця під назвою «Деякі аспекти української музики під совітами» під № 65 увійшла до мімеографованої серії, що була випущена в рамках Дослідницької Програми по СРСР<sup>12</sup>. Її незаперечна унікальність полягає у друці повного тексту в його первинній формі без жодної цензури чи редакторської корективи, про що свідчить напис на форзаці (рис. 1).

Ймовірно, саме цей факт пояснює і те, що праця написана російською, якою видано ще багато номерів із цієї серії, решта – англійською<sup>13</sup>. Уже поглянувши на зміст, розуміємо, чому книга донедавна залишалася невідомою українському мистецькому загалу (рис. 2). Автор рішучо й живо оцінює постаті та події українського музичного простору та описує різноманітні аспекти партійного контролю над діяльністю радянських музичних колективів та структур. Бувши бандуристом, Китастий якнайбільше акцентує застосування капели бандуристів, як збірного образу, у партійній пропаганді. «Для пропаганди національної політики капела бандуристів була найбільш підходящою для використання порівняно зі всіма іншими ансамблями України. Це було тому, що бандуристи своїм мистецтвом були найбільш близькі до народного мистецтва і були найбільш характерним ансамблем для національної культури»<sup>14</sup>. Автор подає реальні приклади залучення капели для демонстрації «успішної національної політики» Кремля перед

<sup>7</sup> Бодріяр Ж. Симулякри і симуляція / пер. з франц. В. Ховхун. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. С. 7. URL: [https://shron1.chtyvo.org.ua/Jean\\_Baudrillard/Symuliakry\\_i\\_symuliatsiia.pdf](https://shron1.chtyvo.org.ua/Jean_Baudrillard/Symuliakry_i_symuliatsiia.pdf) (дата звернення: 21.10.2022).

<sup>8</sup> Чміль Г. Симуляційна природа сучасності: фарс чи повільно діюча отрута свідомості? *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2010. № 3. С. 255. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/arpmpn\\_2010\\_3\\_41](http://nbuv.gov.ua/UJRN/arpmpn_2010_3_41) (дата звернення: 12.12.2022).

<sup>9</sup> Кияновська Л. Пострадянські і нові симулякри в системі української музичної культури і музикознавства. С. 8.

<sup>10</sup> Данильян О., Дзьобань О. «Симулякр»: концептуалізація феномена у постнеокласичній філософії. *Інформація і право*. 2016. Т. 2, № 17. С. 66. URL: [http://ippi.org.ua/sites/default/files/9\\_0.pdf](http://ippi.org.ua/sites/default/files/9_0.pdf) (дата звернення: 12.12.2022).

<sup>11</sup> УКБ імені Т. Шевченка – чоловіча капела бандуристів, формально заснована в 1941 р. у Києві з частини колишніх виконавців Державної зразкової капели бандуристів, заснованої в 1918 р. Від 1949 р. базується в Детроїті, США.

<sup>12</sup> Оригінальна назва Research Program on the U.S.S.R. (East European Fund, Inc.), що провадилася у Нью-Йорку, США.

<sup>13</sup> Про це свідчить запис наприкінці праці Г. Китастого, де поданий перелік інших праць серії.

<sup>14</sup> Kytasty H. *Some Aspects of Ukrainian Music Under the Soviets*. 65th ed. New York : Research Program on the U.S.S.R., 1954. P. 49.

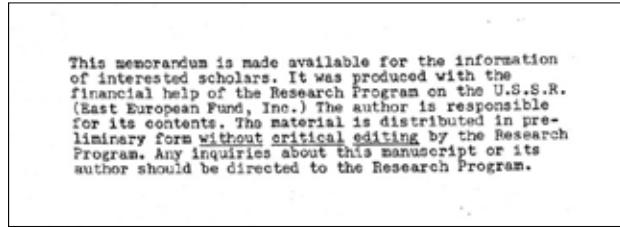
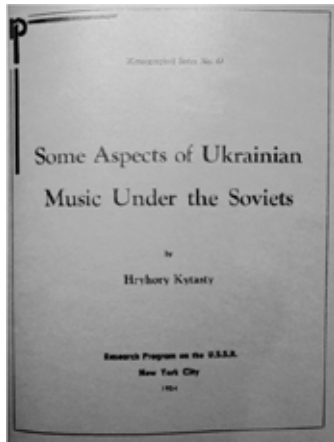


Рис. 1. Фото обкладинки (1) та форзацу (2) книги Г. Китастого

С О Д Е Р Ж А Н И Я		Стр.
I	Состояние музыкального искусства на Украине после революции .....	1
II	Причины нового взлета в развитии бандуристов ...	7
III	Подчинение государству всех театров и ансамблей ..	11
	1. Комитет по делам искусства .....	11
	2. Бюджет и оперативные планы .....	13
	3. Методы организации концертов .....	15
	4. Утверждение репертуара .....	16
IV	Партийное руководство внутри художественных единиц .....	20
	1. Постановление правительства о 8-часовом рабочем дне для работников искусства .....	20
	2. Успехи работы .....	23
	3. Организация шефства над фабриками, колхозами и военными частями .....	27
	4. Самодеятельное искусство .....	29
V	Декада украинской культуры в Москве .....	31
	1. Общие причины организации декады национальной культуры .....	32
	2. Техническая подготовка к декаде украинской культуры в Москве .....	34
	3. Концерт и банкет в Кремле .....	36
	4. П. Лебченко и коллектив бандуристов .....	40
VI	Работа Комитета по делам искусства и культуры при Управлении НКВД Украины, 1949 г. ....	43
VII	Специальные, выездные и прочие художественные формы ..	46
VIII	Этнографизм, как элемент пропаганды пролетариата восточной национальной политики Кремля .....	49
	1. Роль капеллы бандуристов в Западной Украине в период оккупации .....	50
IX	Этнографическое искусство, как элемент уничтожения украинской этнографической культуры .....	54
	1. Советский псевдо-этнографизм .....	57
	2. Репертуар украинской оперы .....	59
	3. Заключение .....	60

Рис. 2. Фото змісту книги Г. Китастого

іноземними делегаціями та навіть перед мешканцями окупованих західноукраїнських земель 1939–40 рр. Чи не найбільше вражає опис концерту в щойно окупованому Тернополі, де непорушна тиша публіки супроводжувала вступне слово товариша Бермана (директора капели на той час) і сам вихід колективу на сцену. Ця тиша тривала аж до завершення першого номера, яким, як дозволений вийняток з правила, замість звичної пісні про Сталіна були «Думи мої» на слова Т. Шевченка: «Ще не встигли вмовкнути звуки бандур, як неочікувано гучні оплески роздалися в залі. Після таємничої тиші, що

панувала в театрі від самого початку, ця активна реакція публіки на пісню схвилювала нас. Виходить, що слухачі не вірили словам Бермана, як не вірили й нашим вишитим сорочкам і широким шароварам, а повірили рідному слову, пісні повірили й так щиро, як могли. Контакт з братами західноукраїнських земель був знайдений»<sup>15</sup>.

Страшно подумати скільки ще подібних прикладів відвертого гвалтування української традиції загалом та бандурної зокрема було втілено як тоді, так і опісля. Вигода тримання національного мистецтва в рамках провінційности, аби вкотре підкреслити твердження, що «України немає, не було і не може бути»<sup>16</sup>.

І здебільшого таки вдалося знецінити роль бандури в українському суспільстві. Досять довго бандура й бандуристи асоціювалися у кращому випадку зі сліпцями-кобзарями, себто чимось цікавим, однак застарілим, у гіршому ж – з виконавцями у спотвореному цим же симулякром українському народному одязі, котрі, граючи одну-дві ноти на інструменті, співають жартівливих пісень.

Сьогодні, у час тотального загострення кількостолітньої української боротьби за свободу, соборність та національну ідентичність, наслідки цього всеохопного симулякру нашої історії та культури чи не вперше можуть бути викорчовані до останнього. Митці сьогодення отримали унікальну увагу до нашої держави, аби презентувати світу всі багатства українського культурного фонду. Однак саме в цей момент варто визначити передовсім для нас самих – що і як ми транслюємо. Чи справді щось неповторно українське, в якому є давній код нації, чи спотворену його версію, яка «завдяки» нашому сусіду так міцно вкорінилася. «Мені здається, події, які зараз відбуваються, є безпрецедентні. Люди більше цікавляться українською культурою як в Україні, так і за кордоном. Тому основне завдання – доносити знання в найякісніший у професійному сенсі спосіб і найправильніший у комунікаційному, маркетинговому сенсі спосіб, аби людям було цікаво сприймати інформацію»<sup>17</sup>. У цьому власне і визначальний момент – перебороти власні історично нав'язані меншовартісні наративи та репрезентувати унікальне, якісне та правдиво українське.

На щастя, зараз, у час загальнонаціонального патріотичного піднесення, бандуру серед числа інших унікальних українських музичних інструментів усе частіше залучають у мистецьких подіях національного рівня та якісно репрезентують у міжнародних проектах. Зростає і цікавість самих українців до цього інструмента. Саме тому важливо, аби бандуристи сучасності досягнули важливості своєї справи та були готові до відповідальності, яка історично є спадком важкої ноші сліпців-кобзарів та бандуристів минулого століття, що мужньо долали випробування доби. Модерний світ ставить нові виклики й перед самим інструментом, адже в реальному та мультимедійному просторах бандура все частіше порівнюється із всесвітньо поширеними класичними інструментами. Тому як ніколи гостро постає питання якнайвищої якості виконавства, а також цікавості й професійності у підборі репертуару. І саме репертуар може стати визначним чинником вибору шляху розвитку. Натепер існує два шляхи, якими слідують бандуристи в цілому світі: шляхом «переспівування» найвідоміших творів як класичного, так і популярного музичних напрямів та шляхом створення й поширення

<sup>15</sup> Kytasty H. Some Aspects of Ukrainian Music Under the Soviets. P. 54.

<sup>16</sup> Натяж на відому цитату з Валуєвського циркуляра 1863 р., що разом з Емським указом 1876 р. фактично так ніколи й не були скасовані.

<sup>17</sup> Кузій М. (Інтерв'ю з Мартою Кузій). @dolya\_project. URL: [https://www.instagram.com/p/Co\\_7egmt5Nx/?igshid=YmMyMTA2M2Y=](https://www.instagram.com/p/Co_7egmt5Nx/?igshid=YmMyMTA2M2Y=) (дата звернення: 15.02.2023).

нового унікального, правдиво бандурного музичного продукту. Здавалося б, а яка різниця? Обидва ж шляхи пропагують бандуру та розповсюджують її мистецтво. Вона ж у тому, чи матиме бандурне мистецтво майбутнє. Ще у далекому 1933 році у своїй праці «Бандура та її можливості» Гнат Хоткевич<sup>18</sup> писав, «що право на існування інструмент має лише тоді, коли він дає щось своє, неповторне. Бо коли він нічого своєрідного не має, а дає лише те, що вже є на інших інструментах, то відпадає сама потреба його існування»<sup>19</sup>. Адже не досить, аби бандура просто вважалася запатентованим музичним символом України. Не досить лише використовувати її неповторний тембр та характерні мотиви. Аби забезпечити їй майбутнє, потрібні бажання та вміння взяти відповідальність не лише за повтори та переклади, а за створення нового оригінального бандурного репертуару. Бандура здатна дивувати та презентувати будь-який музично-стильовий напрям на рівні з іншими музичними інструментами. Саме тому варто не лише повернути, а й вивести у пріоритет дещо втрачену співпрацю з композиторами, а особливо з молодого покоління. Заохочувати бандуристів-виконавців, які як ніхто володіють розумінням усієї специфіки інструмента, не лише до пошуків нового якісного концертного репертуару, а й ба навіть до самостійного його створення. А ще – вводити бандуру до концертних програм не радше як виняток, для внесення українського колориту, а як постійну та невіддільну їх учасницю. Необхідно запустити процес розвитку давнього мистецтва бандури, аби врешті не прирівнювати її до червонокнижних видів, а мати певність у її прогресивному майбутньому. «Для збереження пам'яті потрібно не настільки багато. Потрібна, іноді одна чи дві людини, їхня хоробрість, їхня персональна відповідальність, і вдалий випадок»<sup>20</sup>. Так і сталося з бандурою та й не лише з нею в минулому столітті. А зараз інструмент заслуговує на те, аби не залежати від завзятости окремих його подвижників, а бути частиною загальнонаціональної програми утвердження української ідентичності.

**Висновки.** Описані факти та твердження однозначно стверджують свідоме створення симулякру бандури, його настійливе використання та, на жаль, безпосередній вплив на бандурне мистецтво сучасності. Умисне згадувалися найболючіші сторінки бандурної історії, аби врешті досягнути всю проблематику та зробити висновки. Проте всупереч усім розглянутим історичним викликам ХХ та ХХІ століть, бандура не лише не втратила свою унікальність, а й надалі продовжує вдосконалюватися, розвиватись та актуалізуватись. Та саме діяльність теперішнього покоління митців-бандуристів і є тією рушійною силою, котра визначить, яким цей інструмент постане наступникам – подекуди спотвореною історичною ретроспективою чи сутнісно українським новітнім звучанням. Так, пропагування класичного бандурного мистецтва – це щось нині нове для широкого загалу. Але у цьому і цікавість бандури. Ця неповторна суміш народності, традиційності, унікальності з новизною, універсальністю і широким спектром можливостей. І мета цієї напевно місії бандуристів – не лише вміти гідно презентувати нашу традицію світу зараз, а й передати справжню українську ідентичність наступним поколінням.

<sup>18</sup> Гнат Мартинович Хоткевич (1877–1938) – український письменник, історик, бандурист, композитор, мистецтвознавець, етнограф, педагог, театральний і громадсько-політичний діяч.

<sup>19</sup> Хоткевич Г. Бандура та її можливості / ред. В. Мішалов. Харків : Глас-Майдан, 2007. С. 32.

<sup>20</sup> Євдокимова А., Неборак Б. Наразі без назви. #1 «Чи можна вмістити життя у тривожну валіжку?», 2022. *The Ukrainians*. URL: <https://anchor.fm/the-ukrainians-audio/episodes/1-e1hb1m9> (дата звернення: 01.09.2022).

## Література

1. Бодряр Ж. Симулякри і симуляція / пер. з франц. В. Ховхун. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. 230 с. URL: [https://shron1.chtyvo.org.ua/Jean\\_Baudrillard/Symuliakry\\_i\\_symuliatsiia.pdf](https://shron1.chtyvo.org.ua/Jean_Baudrillard/Symuliakry_i_symuliatsiia.pdf) (дата звернення: 21.10.2022).
2. Данильян О., Дзьобань О. «Симулякр»: концептуалізація феномена у постнеокласичній філософії. *Інформація і право*. 2016. Т. 2, № 17. С. 66–76. URL: [http://ippi.org.ua/sites/default/files/9\\_0.pdf](http://ippi.org.ua/sites/default/files/9_0.pdf) (дата звернення: 12.12.2022).
3. Євдокимова А., Неборак Б. Наразі без назви. #1 «Чи можна вмістити життя у тривожну валітку?», 2022. *The Ukrainians*. URL: <https://anchor.fm/the-ukrainians-audio/episodes/1-e1hb1m9> (дата звернення: 1.09.2022).
4. Кияновська Л. Пострадянські і нові симулякри в системі української музичної культури і музикознавства. *Українська музика : науковий часопис*. 2020. Т. 2, № 36. С. 7–17. URL: <https://ukrmus.files.wordpress.com/2021/03/2020-2-n36-04.pdf> (дата звернення: 9.10.2022).
5. Крالیук П. Симулякри українства. *Радіо Свобода*. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/24528167.html> (дата звернення: 30.11.2022).
6. Кузій М. (Інтерв'ю з Мартою Кузій). *@dolya\_project*. URL: [https://www.instagram.com/p/Co\\_7egmt5Nx/?igshid=YmMyMTA2M2Y=](https://www.instagram.com/p/Co_7egmt5Nx/?igshid=YmMyMTA2M2Y=) (дата звернення: 15.02.2023).
7. Литвин М. Розстріляний з'їзд: знищення кобзарів та лірників у Харкові. *На скрижелях*. URL: [https://na-skryzhalyah.blogspot.com/2016/11/blog-post\\_9.html](https://na-skryzhalyah.blogspot.com/2016/11/blog-post_9.html) (дата звернення: 10.09.2022).
8. Хоткевич Г. Бандура та її можливості / ред. В. Мішалов. Харків : Глас-Майдан, 2007. 96 с.
9. Чміль П. Симуляційна природа сучасності: фарс чи повільно діюча отрута свідомості? *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2010. № 3. С. 254–261. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmpmn\\_2010\\_3\\_41](http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmpmn_2010_3_41) (дата звернення: 12.12.2022).
10. Kytasty H. *Some Aspects of Ukrainian Music Under the Soviets*. 65th ed. New York : Research Program on the U.S.S.R, 1954. 62 p.

## References

1. Baudrillard, J. (2004). *Simulacres et simulation* (V. Khovkhun, Trans.). Solomiya Pavlychko Publishing «Osnovu». Retrieved from: [https://shron1.chtyvo.org.ua/Jean\\_Baudrillard/Symuliakry\\_i\\_symuliatsiia.pdf](https://shron1.chtyvo.org.ua/Jean_Baudrillard/Symuliakry_i_symuliatsiia.pdf) [in Ukrainian].
2. Chmil, H. (2010). The simulated nature of modernity: farce or slow-acting poison of consciousness? *Actual problems of artistic practice and art science*, (3), 254–261. Retrieved from: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmpmn\\_2010\\_3\\_41](http://nbuv.gov.ua/UJRN/apmpmn_2010_3_41) [in Ukrainian].
3. Danilyan, O., & Dzoban, O. (2016). «Simulacrum»: conceptualization of the phenomenon in post-neoclassical philosophy. *Information and law*, 17(2), 66–76. Retrieved from: [http://ippi.org.ua/sites/default/files/9\\_0.pdf](http://ippi.org.ua/sites/default/files/9_0.pdf) [in Ukrainian].
4. Khotkevych, H. (2007). *Bandura and its possibilities* (V. Mishalov, Ed.). Hlas-Maidan [in Ukrainian].
5. Kraliuk, P. (2012, Mar. 27). *Ukrainian simulacre*. Radio Svoboda. Retrieved from: <https://www.radiosvoboda.org/a/24528167.html> [in Ukrainian].
6. Kuziy, M. (@dolya\_project). (2023, Feb. 14). [Interview with Marta Kuziy] [Photo]. Instagram. Retrieved from: [https://www.instagram.com/p/Co\\_7egmt5Nx/?igshid=YmMyMTA2M2Y=](https://www.instagram.com/p/Co_7egmt5Nx/?igshid=YmMyMTA2M2Y=) [in Ukrainian].
7. Kyianovska, L. (2020). Post-soviet and new simulacra in Ukrainian musical culture and musicology. *Ukrainian music: scientific journal*, 2(36), 7–17. Retrieved from: <https://ukrmus.files.wordpress.com/2021/03/2020-2-n36-04.pdf> [in Ukrainian].
8. Kytasty, H. (1954). *Some Aspects of Ukrainian Music Under the Soviets* (65th ed.). Research Program on the U.S.S.R. [in Ukrainian].
9. Lytvyn, M. (2016, Nov.). *The shot congress: the destruction of kobzars and lyrniks in Kharkiv*. Na skryzhaliakh. Retrieved from: [https://na-skryzhalyah.blogspot.com/2016/11/blog-post\\_9.html](https://na-skryzhalyah.blogspot.com/2016/11/blog-post_9.html) [in Ukrainian].
10. Neborak, B. & Yevdokymova, A. (2022, Apr. 19). *Narazi bet nazvy. #1 “Can life fit into a grab-and-go bag?”*. [Podcast]. The Ukrainians. Retrieved from: <https://anchor.fm/the-ukrainians-audio/episodes/1-e1hb1m9> [in Ukrainian].





---

---

## МАТЕРІАЛИ

---

---

DOI 10.32782/2224-0926-2023-1-44-8

*Галина Максим'юк*

### ПОЛЬСЬКІ МУЗИКАНТИ В КУЛЬТУРНОМУ ЖИТТІ СТАНИСЛАВОВА (ГАЛЕРЕЯ ПЕРСОНАЛІЙ)

Музичне життя Станиславова (тепер – Івано-Франківськ) другої половини XIX – перших десятиріч XX століття розвивалося завдяки місцевим мистецьким силам та приїжджим артистам, які давали власні концерти чи брали участь у музичних імпрезах музичних товариств.

Велика роль у мистецькому розвитку міста належала польським музикантам. Дехто з них тут народився, отримав початкову музичну освіту і далі пішов у великий світ, повертаючись часом додому на гостинні виступи. Декого доля пов'язувала зі Станиславом тільки на певний час: митці прибували до міста, працювали кілька років і від'їжджали, залишаючи по собі добру пам'ять і жаль за тим, що з ними довелося розпрощатися. Інші мали в Станиславові тільки гастрольні концерти, які, здебільшого, робили дуже добре враження на слухачів, і ті з надією чекали на чергові імпрези за участю вже улюблених артистів. Якщо сформувати списки тих музикантів, які гастролювали у Станиславові в 1900–1920 роках, можна побачити, що на першому місці за кількістю прізвищ – співаки, на другому – скрипалі, які ділили концертну програму з піаністами.

Інформацію про деяких із них можна почерпнути із довідникової літератури (скажімо, зі Словника біографічного театру польського (Słownik Biograficzny Teatru Polskiego 1765–1965. PWN: Warszawa, 1973), доступного на інтернет-сайтах, однак серед музикантів, які впливали на розвиток мистецького життя Станиславова в період до Першої світової війни, є значна кількість тих, про особу та діяльність яких відомо небагато. Це композитор, диригент, педагог, керівник Музичного товариства ім. Монюшка у Станиславові в 1880–1897 рр. Міхал Бернацкі (Michał Marian Biernacki, 1855–1936), співак, диригент і педагог, засновник чоловічої «дванадцятки» (на основі якої виникло хорове товариство ім. Ф. Шопена) Вітольд Матога (Witold Matoga), мистецький директор (художній керівник) Музичного товариства ім. С. Монюшка, диригент оркестру, хору, перших опереткових і оперних вистав товариства Віктор Міллер (Wiktor Miller), скрипаль і педагог, який викладав у школі-консерваторії Музичного товариства ім. С. Монюшка та в українській музичній школі при «Станиславівському Бояні» Леон (Ляйб) Гакер (Leon (Leib) Hacker), віолончеліст і педагог Ришард Гайслер (Ryszard Geisler), піаністки і викладачки класу фортепіано в консерваторії Музичного товариства ім. С. Монюшка Корнелія Тарнавська (Kornelia Tarnawska), Гелена Оттманувна (Helena Ottmanówna), Яніна Лусаковська (Janina Łusakowska) та інші.

Мистецьким постатям часто присвячувала статті, рецензії, менші чи більші інформаційні замітки станиславівська преса. Найбільше про них сьогодні довідуємося із часопису «Kurjer Stanisławowski».

Галерея персоналій польських музикантів – це творчі портрети митців, розміщені по розділах із врахуванням їхнього фаху. Поділ досить умовний, оскільки майже кожен із музикантів суміщав у одній особі різні царини діяльності (до прикладу, композитори були й добрими виконавцями-інструменталістами, співаки і ті ж самі концертуючі співаки/скрипалі/піаністи – чудовими педагогами; дехто займався музично-критичною діяльністю тощо).

У написанні імен та прізвищ польських митців застосовано метод транслітерації.

### I. КОМПОЗИТОРИ, МУЗИЧНІ ДІЯЧІ

Серед місцевих музикантів, перш за все, згадуємо **ФРАНЦІШЕКА РОМАШКАНА** (Franciszek Romaszkan) – чудового піаніста, композитора і диригента, мецената, людину надзвичайної скромності в оцінці свого музичного таланту. Ф. Ромашкан став засновником першого у місті польського музичного Товариства шанувальників музики, у 1900-і роки очолював Музичне товариство ім. Монюшка. Митець уникав публічності і не любив, коли говорили чи писали про його мистецькі досягнення та організаційні заслуги. Шкода, що майже всі твори Ф. Ромашкана пропали у вирі двох світових воєн, як і майно родини – з сімейною картинною галереєю, бібліотекою, нотними рукописами. Про нього залишилася тільки згадка у вигляді родинного «палацу» в міському парку над озером.

Нам мало відомо про життя та творчість цього видатного польського музиканта вірменського походження<sup>1</sup>. Народився він 21 серпня 1851 року в м. Граці (Австрія). Музичну освіту здобув у відомого польсько-вірменського піаніста, педагога, учня Ф. Шопена Кароля Мікулі.

У 1871 році Ф. Ромашкан заснував у Станиславові Товариство шанувальників музики, головою якого був тривалий час. Товариство постійно влаштовувало музичні вечори та благодійні концерти. Один із таких заходів відбувся 18 травня 1892 року; дохід від нього передали на користь товариства «Народна школа». У листопаді 1885 року був влаштований декламаційно-музичний вечір на користь прусських політичних в'язнів. 11 січня 1885 р. відбувся спільний концерт Товариства шанувальників музики та Музичного товариства ім. Монюшка на допомогу погорільцям м. Городенки.

При Товаристві шанувальників музики діяла музична школа.

Ф. Ромашкан був широко відомий серед культурних кіл Станиславова. Він був ініціатором музичних імпрез, дбав про запрошення до участі у концертах музикантів з інших міст. Навколо нього гуртувалися не лише польські, але й українські музиканти, про що згадував адвокат Теофіл Окуневський, який у 1880-і роки проживав у Станиславові. Також барон Францішек подарував «Станиславівському Бояну» чимало нот із своєї багатой бібліотеки. Деколи Ф. Ромашкан виступав на Шевченківських концертах як соліст та ансамбліст.

Не в усі роки існування музичне товариство Ромашкана було численним, однак його члени відносилися до свого очільника з великою повагою і захопленням. Відомо, що 4 жовтня 1880 року Товариство, святкуючи іменини митця (День св. Франциска),

<sup>1</sup> Життєвий та творчий шлях Ф. Ромашкана та його листування з Е. Грігом більш докладно висвітлені в нашій статті «Маловідомі сторінки музичного Станиславова: листи Франца Ромашкана до Гріга» у журналі «Українська музика», 2013/1 (7). С. 114–122.

вручило йому відзнаку-емблему: золоту ліру з емаллю, прикрашену діамантами. Коли в липні 1886 року Товариство шанувальників музики відзначало 15-річчя свого існування, Ф.Ромашкану були подаровані гарно виконаний адрес, підписаний всіма членами спільноти, і срібний вінок із написом: «Товариство приятелів музики – на визнання 15-річної праці».

Між музичним товариством Ромашкана і трохи молодшим від нього за часом заснування Музичним товариством ім. Монюшка існували відносини мистецької конкуренції, але і співпраці. Згодом вони, ймовірно, об'єдналися, залишивши назву товариства ім. Монюшка, а Ф. Ромашкан був обраний його головою (припускаємо, що це відбулося на початку 1900-го року).

11 червня 1912 року відзначалося 40-річчя Музичного товариства ім. Монюшка та діяльності Ромашкана «на музичному полі». На його честь цього дня була поставлена опера «Тоска» Дж. Пуччіні (водночас це був 50-й оперний спектакль товариства). У дописі про цю подію в місцевій газеті було описано вітання ювіляра на сцені Станіславівського театру (сьогодні – Івано-Франківська обласна філармонія імені Іри Маланюк). Митець, який мало радів такій підвищеній до себе увазі, вислухав багато приємних і справедливих слів на свою адресу, отримав від товариства срібну лаврову галузку з присвятою, море вітальних телеграм, вінки, квіти, «які він приймав, повний – як завжди – скромності, надзвичайно в словах скупий, зате тим швидший до дії»<sup>2</sup>.

У Товаристві ім. Монюшка Ф. Ромашкан провадив енергійну музичну діяльність, пов'язану з концертною справою, керував оркестром (у 1904 році в оркестрі було 30 музикантів), цікавився діяльністю музичної школи (консерваторії) товариства. Він неодноразово був головою екзаменаційної комісії на іспитах у музичній школі, часом на екзаменах-концертах (пописах) виконував роль концертмейстера (зокрема, 27.VI.1910 року на такому пописі акомпанував скрипалям).

**Виконавська діяльність Ф. Ромашкана.** Ф. Ромашкан був добрим піаністом, виступав на концертах як соліст і у складі інструментальних ансамблів. Особливою популярністю користувалося фортепіанне тріо – Леон Гакер (скрипка), Ришард Гайслер (віолончель) та Францішек Ромашкан, яке брало участь у багатьох музичних імпрезах Станіславова.

З того, що нам відомо, у сольному репертуарі Ромашкана були п'єси Ф. Шопена, фортепіанні концерти Й. С. Баха, Р. Шумана, Е. Гріга.

Перелік концертів, про які вдалося довідатися, далеко неповний через відсутність більшої інформації. Крім того, у концертних анонсах чи дописах у станіславівських часописах 1870-х – 90-х років часто не вказуються виконавці, а подекуди й автори творів. Тому подаємо дані лиш про деякі музичні імпрези:

22 листопада 1901 р. Ф. Ромашкан виконав клавірний концерт d-moll Й.С. Баха. У газетному дописі даний номер концертної програми назвали одним із найважливіших: «Відклавши вбік саму вартість твору, який в літературі музичній і класичній займає одне з перших місць, партія фортеп'янова, надзвичайно складна, вільна від усіляких ефектів напрямку модерністського, спочивала в руках досвідченого піаніста [ана] бар[она] Ромашкана, який відіграв концерт той зі спокоєм правдиво артистичним і зрозумінням твору, долаючи при цьому надзвичайні труднощі технічні»<sup>3</sup>.

19 жовтня 1902 року в Станіславові відбувся ювілейний концерт-вшанування папи

<sup>2</sup> Kurjer Stanisławowski, 1912/1397.

<sup>3</sup> Kurjer Stanisławowski, 1901/845.

Льва XIII, на якому, крім інших номерів, прозвучав «Гімн до св. Цецилії» Ш. Гуно у виконанні Ф. Ромашкана, Ф. Соучека та В. Міллера (фортепіано, скрипка, фісгармонія).

8 листопада 1902 року на музичному вечорі товариства ім. Монюшка Ф. Ромашкан, Л. Гакер і В. Міллер презентували слухачам «Andante із відомого Тріо Рубінштейна. Мелодійний і доступний цей твір виконаний з завзяттям правдиво артистичним і належним розумінням»<sup>4</sup>.

19 листопада 1902 року на музичному вечорі товариства ім. Монюшка Францішек Ромашкан і Корнелія Тарнавска виконали у супроводі струнного оркестру подвійний клавірний концерт C-dur Й.С. Баха. Обидва виконавці були відзначені в дописі як тонкі музиканти, що відчують стиль композитора, настрої твору і є чудовими фахівцями. На цьому ж концерті Ф. Ромашкан виступив як піаніст-концертмейстер Леона Гакера у «Колісанці» Б. Годара – одному з найпопулярніших на той час творів композитора.

20 лютого 1903 року Ф. Ромашкан брав участь у камерному вечорі Музичного товариства ім. Монюшка, де виконав фортепіанну партію у Тріо F-dur op. 80 Р. Шумана. 3 березня того ж року він диригував на черговому концерті товариства його струнним оркестром. Прозвучали Серенада Р. Фукса, Сюїта Г. Рейнгольда і Прелюд Ж. Массне.

20 червня 1905 року Ф. Ромашкан виступив на концерті Товариства ім. Монюшка, виконавши партію фортепіано у Фортепіанному квінтеті А. Дворжака. 9 грудня того ж року виконав фортепіанну партію на концерті товариства у Тріо Ф. Мендельсона: «Під оглядом виконання артистичного на першому місці поставити належить Тріо Мендельсона. Досконалий склад неперевершених музикантів (панове б[а]р[он] Ромашкан, Гакер і Гайслер), як також сам твір, надзвичайно прозорий і мелодійний, викликав загальний захват»<sup>5</sup>.

26 листопада 1906 року Ф. Ромашкан брав участь у тематичному концерті Товариства ім. Монюшка, присвяченому творчості Р. Шумана. Грав у Фортепіанному квінтеті композитора і не тільки: «Атракцією вечору був виступ високо поціновуваного і заслуженого презеса п[ана] бар[она] Ромашкана, який, беручи активну участь як піаніст майже в кожному з номерів програми, дав доказ, що поруч з незвичкою технікою, знаннями музичними, талантом композиторським і т. д. має великий смак і відчуття і може тонким відчуттям і розумінням вникнути в думку геніального композитора»<sup>6</sup>.

21 жовтня 1907 року Ф. Ромашкан виступав на концерті Товариства ім. Монюшка у складі інструментального тріо; прозвучало фортепіанне Тріо Фолькмана (Гакер, Гайслер, Ромашкан). На цьому ж концерті був виконаний романс Ромашкана «Прощання» (співав Гуго Заті).

14 листопада 1910 року в концерті Товариства ім. Монюшка Ф. Ромашкан виступив у двох ансамблях (Тріо Шопена (разом з Гакером та Гайслером), Фортепіанний квінтет Гольдмарка) і як соліст (Ноктюрн і Полонез Шопена). У відгуку на концерт дописувач віддав належне його виконавському мистецтву: «Мусимо [...] наш жаль виразити, що, маючи в нашому місті піаніста того рівня, як б[а]р[он] Ромашкан, так рідко маємо можливість його чути. Виконуючи три твори Шопена, з бездоганною технікою і просто феноменальною будовою руки, дав нам інтерпретацію ясну, щирю, без жодного перебільшення, а наповнену правдиво артистичним відчуттям думки нашого барда. Сердечний

<sup>4</sup> Kurjer Stanisławowski, 1902/895.

<sup>5</sup> Kurjer Stanisławowski, 1905/1056.

<sup>6</sup> Kurjer Stanisławowski, 1906/1107.

прийом з боку нашої публіки може заохотить б[а]р[она] Ромашкана, щоб частіше з'являвся на концертній естраді»<sup>7</sup>.

13 листопада 1911 р. в концерті Товариства ім. Монюшка Ромашкан успішно виступив у двох ансамблях. Були виконані *Andante* з Фортепіанного квінтету Дж. Фільда і Фортепіанний квартет Р. Шумана (повністю).

12 грудня 1912 р. у концерті Товариства ім. Монюшка Ромашкан грав а-молл'ний концерт Р. Шумана. Станиславівська преса відзначила чудове виконання.

**Композиторська творчість Ф. Ромашкана.** Творчість Ф. Ромашкана майже не збереглася, за винятком кількох вокальних опусів. Це романси на слова Г. Гейне та О. Редвіца, які увійшли до трьох вокальних збірок (видані у 1871 та 1883 роках).

Відомо, що Ромашкан писав фортепіанні та вокальні твори (романси, хори). Еталоном для нього була музика Едварда Гріга (він був знайомий і листувався з уславленим композитором), тож можна припустити, що митець сповідав схожі із ним музичні принципи. Не маючи фахової композиторської освіти, Ромашкан вважав себе дилетантом, аматором, про що писав у одному з листів до Гріга. Наскільки це твердження відповідає дійсності, сказати важко, адже композитор міг недооцінювати свою творчість.

Про деякі вокальні композиції Ромашкана довідуємося з відгуків на концерти, розміщених у часописі «Kurjer Stanisławowski». Так, 10 жовтня 1901 року, на концерті Музичного товариства ім. Монюшка прозвучали пісні митця у виконанні відомого польського співака Адама Людвіга. У анонсі часопису від 6 жовтня значиться: «Звертаємо увагу шан[овних] Читачів на чудові пісні нашого станиславівського композитора п[ана] бар[она] Ромашкана, який незліченну кількість своїх композицій в скромності тримає у сховку і тільки рідко коли в колі добрих знайомих сідає до фортеп'яну – щоб їх запродукувати» (за 29 вересня в часописі був розміщений текст вірша самого А. Людвіга, до якого Ромашкан написав музику і який мав прозвучати на концерті).

У дописі на цей концерт «Kurjer Stanisławowski» від 13 жовтня 1901 р. відзначає різноманітні заслуги Ромашкана як голови товариства Монюшка, керівника роботи над інструментальними ансамблевими творами концертної програми та композитора. Автор допису говорить про те, що товариство Монюшка очолила, нарешті, людина, яка змогла відновити колишній високий рівень його імпрез, воно отримало «протектора – здібного і неперевершеного музиканта, який ціле життя присвятив ґрунтовним студіям музичним і в самотності своїй – відмежований від світу станиславівського чудовими липами, творить там у своєму закутку прекрасні пісні і покращує свій високий артистизм, в особі п[ана] б[арона] Ромашкана [...] Його пісні не є аріями в старому стилі чи розраховані на ефект, але своєрідні дрібні перлинки, що характеризують хвилевий настрій композитора, його думку, яку [він] майстерно заковує в тони, а при цьому впливає почуття і пестить мелодією». Після виконання вокальних мініатюр вдячна публіка кілька разів викликала на сцену автора, співака та перекладача тексту, який в оригіналі написаний німецькою мовою. Потрібно сказати, що А. Людвіг часто виконував пісні Ромашкана як у загальних концертах, так і у своїх сольних, і вони завжди приймалися з великим успіхом.

Щодо інших романсів, знаємо, що в анонсі на концерт Музичного товариства ім. Монюшка 18 грудня 1901 року серед творів програми є «Мазурка» Ф. Ромашкана. Виконавцем цього вокального твору був Вітолд Матога – ще один відомий (поряд із А. Людвігом) польський співак у Станиславові. 3 лютого 1905 року на одному зі станиславівських концертів виступив Гуго Заті із двома піснями Ромашкана: «Зачарована

<sup>7</sup> Kurjer Stanisławowski, 1910/1315.

королівна» і «Нічна пісня». 12 травня 1918 року «Пісня литовська» Ромашкана прозвучала у виконанні А. Людвіга на сольному концерті співака.

Про хорові твори митця теж знаємо небагато:

10 листопада 1880 року на концерті Товариства шанувальників музики був виконаний хор Ромашкана «Ангел» (для мішаного складу).

15 грудня 1880 року на вечорі цього ж товариства прозвучали 2 твори Ромашкана для мішаного хору: «Ніч» і «До лісу».

13 грудня 1885 року на концерті Музичного товариства ім. Монюшка було виконано хор Ромашкана «Весняна пісня».

15 грудня 1912 року на концерті Товариства ім. Шопена прозвучав хор Ромашкана «Нічна пісня».

Точна дата смерті барона Францішека невідома. Ева Ласоцка (онука його старшого брата Якуба) подала 1935 рік, у «Словнику польських музикантів» Ю. Хомінського (Краків, 1967 рік видання) вказано 1904, а Вільна енциклопедія вірмен у Польщі роком його смерті вважає 1926<sup>8</sup>.

Поряд із Францішеком Ромашканом велику роль у музичному житті Станиславова відіграв **МІХАЛ БЕРНАЦКІ** (Michał Marian Biernacki, 1855–1936). Композитор, музичний діяч, диригент, педагог, музичний критик, піаніст та віолончеліст, він сімнадцять років своєї життєдіяльності віддав Станиславівському Музичному товариству ім. С.Монюшка (свою працю в ньому розпочав у 25-річному віці).

**М. Бернацкі і Музичне товариство ім. С. Монюшка.** До Станиславова митець приїхав у 1880 р., маючи за собою навчання у Варшавському музичному інституті (класи Г. Рогуского (Gustaw Roguski – гармонія і контрапункт), В. Желеньського (Władysław Żeleński – композиція), Й. Гебельта (Józef Goebelt – віолончель)) та дворічний досвід роботи віолончелістом у оркестрі Варшавської опери. Від 1 вересня 1880 року М. Бернацкі став художнім керівником товариства (прийшов на зміну Г. Єдлічці (Guido Jedliczka)), «розвиваючи при цьому жваву діяльність як педагог і композитор»<sup>9</sup>.

Про початок його праці у Станиславові часопис «Kronika» писав: «П[ан] Міхал Бернацкі, директор Тов[ариства] музичного ім. Монюшка, талановитий і здібний музикант, к[олишній] учень Варшавської консерваторії і знаного музиканта Желеньського, [тільки] недавно став директором Тов[ариства] ім. М[онюшка]. Однак своєю енергією і знанням справи, зміг поставити Тов[ариство] на той шлях, прямуючи по якому, дійде, передбачаємо, найбільших результатів. Спів сольний і хоровий, чоловічий і жіночий; вища і нижча школа [гри] на фортепіано, скрипці і віолончелі розвинулися може відмінно. Не можемо інакше [зробити], ніж як заохотити публіку, яка прагне навчатися музиці, щоб раніше записувалася на навчання, бо курси вже розпочалися і запис [охочих] невдовзі буде припинений»<sup>10</sup>. Слова визнання на початку діяльності Бернацкого знаходимо і в дописі про засідання товариства 26 вересня 1880 р.: «Організація ним музичної школи,

<sup>8</sup> Franciszek Romaszkan. URL: [http://www.wiki.ormianie.pl/index.php/Franciszek\\_Romaszkan](http://www.wiki.ormianie.pl/index.php/Franciszek_Romaszkan) (дата звернення: 15.08.2022).

<sup>9</sup> Gawroński L. Biernacki Michał Marian. Słownik biograficzny miasta Lublina. Tom II. Tadeusz Radzik, Adam A. Witusik, Jan Ziółek (red.). Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 1996. URL: [http://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/Content/20989/Slownik\\_biograficzny\\_miasta\\_Lublina\\_T2.pdf](http://biblioteka.teatrnn.pl/dlibra/Content/20989/Slownik_biograficzny_miasta_Lublina_T2.pdf)

<sup>10</sup> Kronika: pismo polityczne, ekonomiczne i literackie, 1880/75.

запровадження і суворе дотримання у її викладанні певної систематичності і єдиного спрямування, організація хорів і започаткування систематичної освіти в музиці дає моральну впевненість, що від цієї пори Товариство увійде у нову фазу життя [...]»<sup>11</sup>. На цьому ж засіданні головою Музичного товариства ім. С. Монюшка обрано Б. Шамейта (Bolesław Szameit), його заступником – Рибчинського (Rybczyński), директором (художнім керівником) – М. Бернацкого, сформовано комітет для наступного року роботи.

Завдяки Бернацкому значно поживалася концертна діяльність Товариства, що відбулося вже в перші місяці його керівництва (при чому програми формувалися так, щоб залучати до виконання твори не лише класиків, але й сучасних польських і зарубіжних композиторів). Так, 17 жовтня 1880 р. під час Літургії прозвучала урочиста жалобна меса на пошанування пам'яті Ф. Шопена, підготована артистами товариства. В той самий день у залі міського казино під керівництвом М. Бернацкого відбувся перший сезонний музичний вечір Товариства ім. С. Монюшка.

21 листопада 1880 р. відбувся другий сезонний музичний вечір Музичного товариства ім. С. Монюшка. М. Бернацкі проявив себе не тільки вмілим організатором концерту, але й виступив як диригент та піаніст-концертмейстер (у Мазурці Ланцетті для двох скрипок і фортепіано). Прозвучали сольні (вокальні й інструментальні), камерно-ансамблеві та хорові твори. Останні були представлені кантатою Вахнянина (в дописі на концерт не подано назви), мініатюрою «Троянди» Желеньського та масштабною Інтродукцією з опери Й. Бжовського «Пивовар із Гента» (Józef Brzowski, «Piwowar z Gandawy»). Окремої згадки заслуговує останній хор. Про те, що колектив Товариства ім. С. Монюшка готує його для свого нового музичного вечора, сповіщалося в одному із листопадових номерів часопису «Kronika: pismo polityczne, ekonomiczne i literackie» (1880/88). Допис на концерт особливо вирізняє цей фінальний номер заходу: «Вечір цей закінчився Інтродукцією Бжовського з оп[ери] «Piwowar z Gandawy» (сцена ярмарку), виконаною мішаним хором і оркестром. Ми вдячні Дирекції за впровадження на наші вечори поважних авторів, цілковито у нас невідомих – [ми] пізнали завдяки цьому твору не тільки нового композитора-співвітчизника, але також і дир[ектор] арт[истичний] п[ан] Бернацкі, завдяки оркестровому аранжуванню для цієї сцени, дав незвичайний доказ свого таланту. Близько 60 осіб брало участь у виконанні [...]. Як хор, так і оркестр виконали цей твір з [великою] точністю і потрібно тільки шкодувати, що на тривалі оплески і прохання про повтор не відбулося задоволення потреб слухачів»<sup>12</sup>.

29 листопада 1880 р. артистичні сили Товариства ім. С. Монюшка взяли участь в урочистостях на честь 50-ї річниці Листопадового повстання у Варшаві; зазначалося, що виконання і хорових, і сольних творів було зразковим<sup>13</sup>.

20 грудня 1880 р. під художнім керівництвом М. Бернацкого відбувся черговий музичний вечір Товариства ім. С. Монюшка. Номери програми вийшли різноплановими. М. Бернацкі виступив на концерті як віолончеліст у трьох камерних творах (Полонез «Пан Хорунжи» з опери «Графиня» Монюшка для квінтету низьких струнних; фрагмент із опери «Так чинять усі» Моцарта і «Медитація» [«Ave Maria»] Баха-Гуно для мелодікону, скрипки, віолончелі та фортепіано), а також провадив хори, які виконали два твори М. Лисенка у аранжуванні Бернацкого («Ой не гаразд», «Вийду я на гірнюку») і «Отче наш» В. Веньца (Wł. Wieniec) для соло, мішаного хору і мелодікону. У дописі на

<sup>11</sup> Kronika: pismo polityczne, ekonomiczne i literackie, 1880/78.

<sup>12</sup> Kronika: pismo polityczne, ekonomiczne i literackie, 1880/95.

<sup>13</sup> Kronika: pismo polityczne, ekonomiczne i literackie, 1880/96.

концерт найбільше уваги приділено виконанню Полонезу з «Графині» Монюшка: «[...] полонез із «Графині», для 3-х віолончелей, альту і контрабаса, оригінально так написаний нашим великим композитором... полонез в такому вигляді надзвичайно рідко буває у нас виконуваний; – останнього разу, наскільки пам'ятаємо, в [18]74 році у Львові, де п[ан] Волльман [Wollman] так гаряче з нього збирав оплески. – Відіграний з цілковитою точністю і розумінням духу твору на останньому вечорі директором товариства і п[анами] К. В. W. і S. – [він] був вінцем усього, що ми останнім часом із музики чули... викликав також бурю оплесків і мусів бути повторений. – Вважаємо, що виразимо бажання багатьох любителів музики, коли скажемо, що радимо його при першій же нагоді послухати знову»<sup>14</sup>.

Серед концертів за участю музикантів із Товариства ім. С.Монюшка в інші роки є інформація про вечір пам'яті А. Міцкевича, що відбувся 28 листопада 1885 р. завдяки Педагогічному товариству Станиславова. Прозвучало Фортепіанне тріо Ф. Шопена в трьох частинах (виконавців не вказано, але партію віолончелі напевно виконував М. Бернацкі) і хор «Na Żmudzi» з кантати Дембінського (Bolesław Dembiński). 13 грудня 1885 р. Товариства ім. С. Монюшка провело концерт, який можна назвати камерним (крім двох хорових номерів, прозвучали три інструментальні ансамблі та пісні). Можливо, партію віолончелі у струнному квартеті Ю. Свендсена – одному із ансамблів концерту – теж виконував М. Бернацкі.

11 січня 1886 р. «монюшківці» взяли участь у концерті на допомогу погорільцям із Городенки, а 11 квітня того ж року у Станиславові відбувся великий концерт, програма якого була викладена, через її винятковість і складність, у хроніці «Echa Muzycznego, Teatralnego i Artystycznego»: «Містила вона [програма] 1) цілком усю музику до «Сна в літню ніч» Мендельсона з текстом декламацій і хорами, так само, як її тут, у Варшаві, презентував Мюнхгаймер; 2) Фортепіанний септет Гуммеля і 3) Ювілейну кантату Желеньського на ювілей відстоювання Відня, яку до цього часу виконали тільки в Кракові. Твір цей зробив велике враження, особливо середня його частина «Молитва до Богородиці». Точність виконання в цілому концерті заслуговує на відзначення і свідчить про сумлінну працю директора»<sup>15</sup>.

Мрією Бернацкого були регулярні оперні вистави у Станиславові за участю музикантів-аматорів товариства. Започаткувати «оперний напрямок» діяльності він вирішив з постановки опери «Графиня» С. Монюшка (1896 р.). Вочевидь, містом почали ходити найрізноманітніші чутки про його намір, і митець був змушений прояснити громадськості ситуацію навколо опери через лист до редакції часопису «Wolny Głos Stanisławowski». Лист був надрукований у одному із червневих випусків газети 1896 року. Наводимо його текст:

«Шановний Пане Редакторе! Зустрічаючись чи то з недостатньою, чи то помилковою інформацією стосовно постановки «Графині» Монюшка, дозволяю собі переслати кілька слів пояснення щодо цього:

Насамперед, думка [про] виконання цього твору прийшла [до] товариства ім. Монюшка з метою вшанування «свого» майстра в цьому власне році ювілейному, який є п'ятдесятим від часу вистави першої його опери («Loterya» [«Лотерея»] в 1846 р.). По-друге – «Графиня» надає для школи співу «товариства» вдячне і широке коло показу [своїх можливостей] (ролі виконуються виключно нашими учнями), охоплюючи: 13

<sup>14</sup> Kronika: pismo polityczne, economiczne i literackie, 1880/103.

<sup>15</sup> Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne, 1886/134.



сольних номерів, 2 з хором, 2 дуети, квартет, септет і хори чоловічі, а найважливіше, що сольні партії настільки чудово урізноманітнені, що маємо тут їхні головні характеристики: ліричний (Броня), драматичний (Графиня) і колоратурний (Єва) – з жіночих ролей, також у чоловічих ролях: героїчний (Казімеж), легкий буффо (Дзідкі та Подчашич) і серйозний (Хорунжи).

«Музична» партія (крім музики, є стільки ж «розмовного» тексту) містить в загальному 23 номери включно з увертюрою і антрактом; на I акт припадає 12, на II – решта номерів.

В оригіналі «Графиня» ділиться на три акти, однак ми обмежуємося 2-ма, оскільки відсутність балету і численних «змін» декорацій змусила до переробки відносно скорочення твору, проте [його] цілість як така зовсім не постраждає.

Більше двадцяти років цю оперу не ставили ні у Львові, ні в Кракові, тому мало є таких, які б її знали, а тим часом це один із кращих творів Монюшка. Для підтримки цього додаю фрагмент із рецензії Ціхомського, що недавно написана з нагоди поновлення «Графині» у Варшаві:

«Від перших акордів пісні «Коли нам пора видається», яка перетворюється тут (в Увертюрі) майже в гимн тріумфальний, Монюшко промовляє потоком такої широї, такої натхненної мелодії, що – здається – чуєш її вперше... А той полонез «Пан Хорунжи» – то інтермецо, далеке від ефектності, що так зворушує до глибини, це правдива перлина і один із найпопулярніших творів Майстра!».

Запевнивши собі допомогу від найвидатніших тутешніх аматорів-артистів, військового оркестру, а також і театру львівського, який позичає [нам] свої костюми, судячи, врешті, з попередніх репетицій, зі щирої праці і запалу наших пань і панів, маємо надію, що до кінця минаючого тижня «Графиня» піде, і піде – дай Боже – успішно.

Прошу прийняти Шан[овного] Пана вирази моєї правдивої поваги.

М. М. Бернацкі»<sup>16</sup>.

Однак створити такий оперний відділ при Товаристві С. Монюшка, який би постійно ставив оперні спектаклі, митцю не вдалося<sup>17</sup>.

**М. Бернацкі – композитор.** Творчий доробок митця – це жанри хорової та камерно-вокальної музики, симфонічні композиції, а також твори для фортепіано, віолончелі і скрипки, обробки народних пісень.

Поки що нам трапилися ноти тільки одного твору Бернацкого. Можливо, він створений у Станіславові, а можливо – раніше, у Варшаві. Безперечно те, що це ранній його опус. Варшавський часопис «Echo Muzyczne» розмістив твір композитора у нотному додатку до № 18 за 1880 р., а станіславівська «Kronika» (1880/80) відразу сповістила про цей факт читачів. Це Романс для скрипки і фортепіано, охарактеризований у варшавському часописі, як твір «дуже шляхетно і гарно написаний».

Романс Бернацкого – розгорнута концертна п'єса, створена із прекрасним знанням можливостей скрипки, партія якої демонструє і кантилену, і віртуозність. Мелодика твору рельєфна, емоційна, широкого дихання, опирається на типову пізньоромантичну гармонію, форма – струнка й водночас «жива», поемна, витікає із безперервного ладо-гармонічного й фактурного оновлення теми. В кожній музичній деталі відчувається добра фахова підготовка автора. Цим Романс Бернацкого вигідно відрізняється від

<sup>16</sup> Wolny Głos Stanisławowski, 1896/10.

<sup>17</sup> Ciwkacz O. Z dziejów opery amatorskiej Towarzystwa muzycznego im. St. Moniuszki w Stanisławowie (1871–1914). URL: <http://stanislawow.net/historia/opera.htm> (дата звернення: 20.02.2023).

великої кількості творів такого типу і часу, коли навіть здібні композитори, із професійною освітою, опинилися у схожих за тематикою мініатюрах на межі професіоналізму і дилетантства. Чи виконувався Романс у Станиславові, даних поки що не маємо.

Стосовно інших творів композитора, що були написані і виконані у Станиславові, також знаємо небагато. Це, перш за все, кантата «Свати», про прем'єру якої була замітка у часописі «Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne»: «В Станиславові, в Галичині, у квітні ц[ього] р[оку] була виконана на концерті тамтешнього Товариства музичного імені Монюшка кантата під назвою: «Свати» в 2-х частинах для оркестру і хору з солістами авторства директора того ж Товариства, Міхала Бернацкого, про яку схвально відгукуються газети та [інші] галицькі видання, віддаючи похвалу діяльності згаданому артисту, який протягом 5-річного керівництва в Товаристві музичному дав пізнати вже кілька своїх творів; останній же виконав з залученням військового оркестру і хору співаків, в загальному 78 осіб»<sup>18</sup>. 13 грудня того самого року на музичному вечорі Товариства ім. С. Монюшка прозвучала пісня авторства Бернацкого «Кохаю тебе».

М. Бернацкі неодноразово брав участь у композиторських конкурсах. Один із них відбувся в 1887 р.; його провело Варшавське товариство музичне – на написання кантати для солістів, хору і оркестру або фортепіано. На конкурс надійшло чотири композиції, з яких одна відсіялася як слабка. Серед решти залишилися дві кантати Бернацкого: побудована на народних мелодіях із збірки О. Кольберга та віршах Я. Кохановського (Jan Kochanowski) обрядова народна картинка «Sobótka» («Купальська ніч») і гумористична кантата «Sen i Kabała» («Сон і кабала») на текст Л. Кондратовіча (Ludwik Kondratowicz). Члени журі вказали на переваги і недоліки обох творів, зокрема, зауваженням до першого був вибір із збірки Кольберга не досить яскравих мелодій і недостатньо продумана оркестровка в деяких розділах (щодо яскравості мелодій можна тільки висловити здогад (ми не знайшли публікації твору): якщо композитор вибрав наспіви, які у збірці виявилися найбільш архаїчними (обрядовими язичницькими), то вони і не могли мати того яскравого і цікавого, на думку членів журі, тематизму, що відрізняє більш пізні народні зразки і на які, вірогідно, вони й орієнтувалися, будучи представниками польської романтичної школи). Що стосується другого твору, тут авторів закинули значні впливи Вагнера і Шумана. Проте, хоч композитор не здобув перемоги, журі відзначило, що в автора «є талант, який заслуговує на визнання»<sup>19</sup>. Враховуючи, що твори подавалися анонімно, це досить висока оцінка композиторської майстерності Бернацкого.

У квітні 1895 р. М. Бернацкі отримав перше місце на конкурсі сольної пісні, який оголосила редакція часопису «Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne» (всього на конкурс надійшов 81 твір). Перемогла його вокальна мініатюра «Tęskny» («Тужливий») на слова К. Гашиньського (Konstanty Gaszyński). Про кожного з переможців конкурсу (було присуджено три премії) редакція опублікувала невеликий творчий портрет. Завдяки цьому можна скласти враження про інші твори митця: «Із скрипкових композицій Бернацкого потрібно назвати *Романс*, а також скрипкову транскрипцію *Романсу* Годара. *Пісня вечірня* для мішаного хору вийшла накладом нашого *Еха*. З фортепіанних творів написав Бернацкі сюїту *a-moll* для фортепіано, і фантазію *Сон і кабала* для оркестру і хору, також мес[и] *c-moll* і *F-dur* та *Sielankę* [напевно, тут описка і йдеться про кантату «Sobótka»] для хору і оркестру. Премійований кілька разів на конкурсах Варшавського товариства музичного, отримав у 1893 р. нагороду на конкурсі у Брюсселі; теперішня

<sup>18</sup> Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne, 1885/86.

<sup>19</sup> Echo Muzyczne», 1887/190.

нагорода нашого конкурсу збільшує кількість заслужених відзнак таланту і праці композитора. Музичні задуми Бернацкого самобутні, піднесені, свіжі, гармонізація шляхетна, оркеструє добре, одним словом, [від нього] слід чекати у рідній музиці чудових досягнень. Б[ернацкі] також бігло володіє пером; наші читачі, напевно, пам'ятають його статтю про нову методику скрипкової гри»<sup>20</sup>.

Стосовно згаданої статті, то вона була опублікована в 1892 р. у трьох номерах часопису «Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne» – №№ 433, 435 і 437. В ній автор фахово аналізує і рекомендує до використання в навчальній практиці «Нову школу скрипкової гри» К. Вассмана (K. Wassman); в статті дається спочатку загальний опис змісту розділів посібника, а потім розглядаються особливо доречні рекомендації з ілюструванням їх нотними прикладами і поясненнями. Бернацкі робить висновок, що в праці педагога і учня запропонована методика цілком доцільна.

1897 року М. Бернацкі переїхав до Варшави, де провів другу половину свого життя (викладав теоретичні предмети в консерваторії та Вищій школі музики ім. Ф. Шопена, був музичним рецензентом часопису «Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne», керував хором Варшавського музичного товариства та був педагогом у його школі, також провадив хор Товариства любителів хорового співу при костелі Св. Трійці; у 1901 році написав підручник «Основи музики» («Zasady muzyki»), який витримав низку видань).

Після від'їзду митця зі Станиславова діяльність Музичного товариства ім. С. Монюшка послабилася, про що писало «Słowo Polskie»: «[...] Товариство музичне ім. Монюшка підупада[є] щораз більше, хоч так гарно розвивалося. Воно мало чудову школу, яка зараз майже згорнулася; володіло славною маркою артистичною і мало багато заслуг. Але виявляється, що трималося воно на двох особах: однією був директор Бернацкі, [...] другою – голова Шамейт [...]. І так Станиславів, що посідав колись, коли був ще таким маленьким, два рухливі Товариства музичні (шанувальників – під батуту Ромашкана, і Монюшка), ймовірно, невдовзі залишаться без жодного!»<sup>21</sup>.

Песимістичний прогноз дописувача не справдився. Після об'єднання двох товариств у одне, яке залишило у своїй назві ім'я С. Монюшка, при ньому з новою силою розгорнула діяльність музична школа-консерваторія, більш інтенсивним стало проведення концертів та на базі товариства була створена аматорська оперна трупа для постійних оперних спектаклів, як колись того прагнув Міхал Бернацкі.

Серед митців, що працювали в Станиславові із молоддю, відзначилися **ЗИГМУНТ УРБАНІ** та **АНТОНІ УРУСЬКІ**. Обидва викладали музичні предмети в чоловічій учительській семінарії міста (З. Урбані – з 1902 по 1906 рік, А. Урусські – з кінця 1906 по (орієнтовно) 1911). Обидва були композиторами, добрими виконавцями-інструменталістами (З. Урбані – скрипаль, А. Урусські – піаніст), диригентами. Перед прибуттям до Станиславова Урусські викладав у Ряшеві (Rzeszów), натомість на його місце у Ряшів був переведений Урбані; своєю чергою, Урусські прийшов на місце Урбані до Станиславова.

Кожен із митців цілковито присвячувався музиці і вихованню молодого покоління, дбав про розвиток музичної культури тих місць, де працював, гуртував навколо себе шанувальників музичного мистецтва.

**ЗИГМУНТ УРБАНІ** (Zygmunt Gabriel Urbani, 1872–1937) народився в Станиславові в угорській родині (його дід по батькові переселився з сім'єю до Галичини після

<sup>20</sup> Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne, 1895/601.

<sup>21</sup> Słowo Polskie (wydanie poranne), 1899/258.



Зигмунт Урбані (світлина з відкритих інтернет-ресурсів).

поразки революції 1848 р.). Закінчивши Станиславівську вчительську семінарію (1891) та музичну школу при Музичному товаристві ім. С. Монюшка, він три роки по черзі викладав у чоловічих школах Надвірної, Яворова і Грудка (Gródek, Польща). Відслуживши у війську, працював у школах Самбора й Перемишля. В 1897–1900 рр. навчався на педагогічному факультеті Празької консерваторії, а також пройшов кількамісячні курси капелмейстерів у приватній Берлінській консерваторії Laaberduince-Hoch<sup>22</sup>.

В 1902 році З. Урбані почав викладацьку й мистецьку діяльність у Станиславові, долучившись до культурного життя родинного міста. Він веде уроки музики та співу в учительській семінарії, керує її хором та оркестром, бере участь у її музичних заходах. Найбільше інформації є про організацію Зигмунтом Урбані вечорів (або ранків) на пошану Адама Міцкевича і Тараса Шевченка.

Про Шевченкове свято маємо наступні дані: 15 березня 1902 р. молодь вчительської семінарії організувала концерт пам'яті великого поета, а керівництво ним повністю лежало на плечах З. Урбані. «Продукції хору і оркестру – та загальний попис великої і мозольної праці проф[есора] Урбані – вечір теж з огляду на якість і зміст програми належить зарахувати радше до ряду вдалих концертів. Виконано на ньому композицію п[ана] Урбані для оркестру, хору та соло тенора «Воскреснеш, Руси сьвята», що відзначається великою мелодійністю. Була вона також вінцем вечора і похвально свідчить про талант композитора. Кожна її частина сповнена виразності, і чи то в місцях, наповнених драматичною силою, чи теж у наспівних і мрійливих, дібрав п[ан] Урбані відповідний вираз і силу – вводячи слухачів вишуканим опрацюванням і виконанням у правдиво артистичне задоволення»<sup>23</sup>. На концерті були також декламації віршів Т. Шевченка і Ю. Словацького, виступав відомий у місті скрипаль Вислоцький, оркестр виконував твори різних композиторів (хоч дописувач висловив зауваження, що замість далекого до тематики свята Дж. Россіні та інших авторів можна було б дати щось із творчості українських та польських митців).

Про Шевченкове свято в учительській семінарії 1904 р. – урочистий вечір до 43-ї річниці пам'яті поета – знаємо, що його організувала українська молодь закладу, і під керівництвом З. Урбані на ньому виступили хор і оркестр семінарії, виконавши кілька пісень та інструментальних композицій.

Музичні імпрези на честь А. Міцкевича проводилися в учительській семінарії щороку в листопаді-грудні. На них постійно виступали хор і оркестр «під вмілою батутою п[ана] проф[есора] Урбані» («Kurjer Stanisławowski», 1902/901, 1901/848, 1903/952, 1904/1005, 1905/1058). Дописувач про концерт 20 грудня 1905 р. ще раз підкреслює здобутки семінарійного оркестру, з яким постійно працює З. Урбані і який досягає щораз вищих результатів, не поступаючись навіть професійному колективу, «чому, зрештою,

<sup>22</sup> Urbani Zygmunt. Akademia muzyczna im. Feliksa Nowowiejskiego w Bydgoszczy. URL: <https://archiwummuzyczne.pl/musics/people/422> (дата звернення: 10.01.2023).

<sup>23</sup> Kurjer Stanisławowski, 1902/861.

цілком не дивуємося, якщо візьмемо до уваги обставину, що творцем того оркестру і його душею є знаний у нашому місті артист музикант п[ан] Урбані – якого енергія – широкі музичні знання і видатний талант капельмейстерський – біля розвитку цієї гарної справи самі за себе промовляють. То також вирази ці нехай йому будуть визнанням загалу і подякою за кропітку, гарну і поштиву працю»<sup>24</sup>.

19 жовтня 1902 року в Станиславові відбулися урочистості з нагоди ювілею папи Лева XIII. Під час них прозвучала кантата З. Урбані «Керманіч Петрового човна» («*Sternik łodzi Piotrowej*»): «Є це річ гарна, написана в стилі поважному, для чоловічого хору з товариством духових інструментів»<sup>25</sup>; «кантата усім подобалась і вийшла дуже добре»<sup>26</sup>. Також під керівництвом митця чоловічий хор виконав XXVIII концерт Д. Бортнянського «Блажен муж» (спів хору був відзначений як зразковий).

У лютому 1905 року оркестр і хор учительської семінарії брали участь, крім вечора пам'яті А. Міцкевича, у концерті 22 числа (на підтримку вбогих учнів закладу). Вони виконали шість творів, серед яких – Увертюра до опери «Галька» С. Монюшка, фантазія на мотиви польських пісень «Від Вісли до Неману» А. Розенкранца, хор з опери «Двоє скупих» А. Гретрі, куяв'як «Від двору до двору» М. Сіньо (в перекладі для чоловічого хору і симфонічного оркестру). У дописі на цей виступ митець і його колектив були підтримані наступними вдячними словами: «Продукції оркестрові, виконані під батугою проф[есора] п[ана] Урбані – звучали чисто і у виконанні вийшли добре. Тут фактично треба захоплюватися – мурашиною працею п[ана] Урбані, [який зумів] – як би то не було, з матеріалу сирого, необробленого, такі результати досягнути. Під оглядом складу, то, наскільки ми зауважили, дуже багато, а навіть розкішно є укомплектовані інструменти смичкові, інструменти мідні також укомплектовані здібними силами, – а тільки дерев'яних духових інструментів ще трохи бракує. [...] Можемо, отже, проф[есора] п[ана] Урбані щиро з результатами праці привітати, а ті вирази нехай для нього будуть заохоченням для подальшої праці»<sup>27</sup>.

Останню згадку про З. Урбані в часописі «*Kurjer Stanisławowski*» зустрічаємо в номері за 21 жовтня 1906 р., у статті про посвячення нової будівлі бурси ім. Крашевського (митець під час цього заходу диригував хором).

Важливою сторінкою діяльності З. Урбані були музична критика та публіцистика. Перш за все, це його рецензії. Щойно розпочавши працю в Станиславові, митець долучився до музичного життя міста як активний слухач концертів. На один із них – дебют у Станиславові військового оркестру 24-го полку піхоти – він зробив розлогий допис до «*Kurjerza Stanisławowskiego*» (1902/896). Концерт відбувся 15 травня 1902 р. Рецензент спочатку розглядає склад оркестру, зіграність оркестрових груп, відзначає роботу його капельмейстера, характеризує програму, вдале і не зовсім виконання. Його судження фахові, дещо різкі – митець не оминає «гострих кутів», дає об'єктивну оцінку колективу, репертуару і слухачам, яких на концерт з'явилося небагато.

В кінці 1906 р. З. Урбані переїхав до Ряшева, а в 1919 р. – до Бидгоща, де залишився до кінця життя.

<sup>24</sup> *Kurjer Stanisławowski*, 1905/1058.

<sup>25</sup> *Kurjer Stanisławowski*, 1902/890.

<sup>26</sup> *Kurjer Stanisławowski*, 1902/892.

<sup>27</sup> *Kurjer Stanisławowski*, 1905/1014.



Антоні Урускі (світлина з часопису «Nowości illustrowane» (1908/12).

**АНТОНІ УРУСКИ** (Antoni Adolf Sas-Uruski, 1872–1934) народився, за одними даними, в Станиславові<sup>28</sup>, за іншими – у Львові<sup>29</sup>. Гру на фортепіано вивчав у Марії Бронарскої – учениці Кароля Мікулі, після чого з 1892 р. виїхав на подальші студії до Праги, Дрездена і Кракова (під керівництвом В. Желеньского пройшов дворічний курс контрапункту й композиції). Повернувшись до Львова, працював у музичній школі К. Мікулі, а після смерті митця очолював її впродовж двох років (1897–1899).

А. Урускі був чудовим інтерпретатором творів Ф. Шопена і часто виконував їх у концертах. Однак через певні життєві обставини артист був змушений відмовитися від сольної концертної діяльності, зосередившись на викладацькій. Працював він, переважно, в учительських семінаріях різних міст (Львів, Кросно, Ряшів, Станиславів, Чортків).

У Станиславівській чоловічій вчительській семінарії А. Урускі розпочав працю вчителя музики восени 1906 року. Тоді ж він став відомий станиславівській публіці як піаніст, виступивши 18 листопада на лекції «Поезія в музиці Шопена» літератора Яна Петшицкого (Jan Pietrzycki) зі Львова, ілюструючи її творами композитора, про що була згадка у часописі «Kurjer Stanisławowski» (1906/1104).

В Станиславові А. Урускі став членом Музичного товариства ім. С. Монюшка, брав участь у різноманітних заходах навчальних закладів міста та товариства «Сокіл» як диригент та композитор. До прикладу, 26 жовтня 1908 року на III Статутному концерті Музичного товариства ім. С. Монюшка прозвучали дві обробки польських народних пісень митця у виконанні чоловічого хору – «А за лісом волики мої», «Колискова». У дописі на концерт було підкреслено, що пісні ці «надзвичайно вміло і майстерно опрацьовані»<sup>30</sup>. 15 листопада 1908 р. на вечорі Т. Костюшка (організований товариством «Сокіл») прозвучала кантата А. Уруского «Встань, білий орле» і згадані вище пісні (виконали хор і оркестр товариства).

Кантата «Встань, білий орле» виконувалася й на інших імпрезах: 23 листопада 1908 р. – на вечорі на честь Міцкевича, влаштованому молоддю вищої школи реальної, 7.XI.1909 р. – під час заходу на пошану Т. Костюшка, влаштованому «Соколом» (виконавці – хор і оркестр Товариства ім. С. Монюшка, диригент – В. Міллер).

Стосовно інших концертів: 8 грудня 1908 р. на Марійському вечорі мішаний хор Музичного товариства ім. С. Монюшка виконав гімн «Boga Rodzica» В. Желеньского в аранжуванні А. Уруского; 27 листопада 1910 р. відбувся вечір до 80-ї річниці Листопадового повстання стараннями товариств «Сокіл» і «Молодь польська». Були твори Уруского – кантата «Залунайте, пісні», хори «Музикант», «Сон Сокола» для чоловічого хору. Про виступ відзначалося, що це були «досконалі продукції хору сокільського

<sup>28</sup> Andrzej Szypuła. Historia jednej kołedy. Antoni Uruski – pianista, dyrygent, kompozytor i pedagog. *Nasz Dom Rzeszów*. 2009/1(39), с. 14–15.

<sup>29</sup> Kurjer Stanisławowski, 1908/1176.

<sup>30</sup> Kurjer Stanisławowski, 1908/1208.

під батугою друга Уруского»<sup>31</sup>. 26 листопада 1911 р. хор «Сокола» під керівництвом А. Уруского виступив на вечорі до річниці Листопадового повстання. 13 листопада 1910 р. відбувся урочистий концерт-вшанування творчості Ф. Шопена силами I польської гімназії, в якому взяли участь учні і викладачі. А. Уруські виконав декілька творів композитора: полонез *As-dur*, мазурку *h-moll*, вальс *e-moll*.

Широкого розголосу набув творчий вечір А. Уруского, який відбувся у Станиславові 14 березня 1908 року. Про цю подію написав не тільки «Kurjer Stanisławowski», але й краківський часопис «Nowości illustrowane» (1908/12).

В «Kurjerze Stanisławowskim» за 8 березня 1908 р. подається програма вечора, яку, крім перших двох номерів, склали твори композитора: симфонія для фортепіано й оркестру «Смерть Конрада Валленрода» (за поемою А. Міцкевича), солоспів «Твоїх очей мені жаль» і «Не шкода мені квітів», вальс «Над струмком» і ораторія в чотирьох частинах «Eli, Eli, Iamma sabacthani», де I ч. – «Зірка Вифлеємська», II ч. – «Вчення Христа в святинях – схвильованість народу – схоплення Христа і відпровадження Його до суду», III ч. – «Христос перед Пілатом», IV ч. – «Молитва».

У великому дописі на концерт (в «Kurjerze Stanisławowskim») міститься біографічна довідка про автора, характеристика творів та їх виконання: «Не останні риси таланту виявила гарна щодо музичного втілення симфонія для фортепіано з оркестром п[ід] н[азвою] «Смерть Конрада Валленрода», в якій композитор дав пізнати себе як вишуканий піаніст, обдарований великою технікою і субтельним ударом. Також гарно стосовно задуму і властивої автору мелодичної вишуканості звучали мило вальси «Над струмком», відіграні оркестром, для яких композитор зачерпнув мотивів із пісень народних українських. Вінцем вечора однак була велика ораторія релігійна п[ід] н[азвою] «Eli, Eli, Iamma sabacthani», написана для сольних голосів, чоловічого та мішаного хорів, оркестру й фісгармонії. Краса твору полягає головню в речитативах (соло тенора, сопрано, баса) і гарних хорах. Цілість складається з чотирьох частин, що складають одну стильову, поважну і настроєву композицію. Композитор не шукав дешевих ефектів музичних і не прибрав свій твір у блискучі шати, але в поважному темпі і мелодійній градації почуттів, вираженій [і] у витонченій інструментовці, віддав вірно важливість слова і настрій натовпу, що веде Христа на мучеництво. Найкращим є задум частин першої і третьої (речитатив: «Вели Його до Пілата», хор басів: «Ми маємо закон наш», дует: «Доньки Сіону»), а також хори мішані останньої частини. Виконання твору було бездоганне. Хор тримався дуже добре, звучав чисто, творячи вишукано дібраний гармонійний ансамбль. Партії сольні відспівали досконало п[анове] Матога, Дрегер, п[ані] Літинська і Стефанувна»<sup>32</sup>.

Публіка дуже прихильно сприймала твори А. Уруского, а дохід від концерту був спрямований на допомогу жіночій бурсі міста.

Після Станиславова митець жив і працював у Чорткові, де завершилося його життя.

З творів А. Уруского в Галичині виконували кантати «Stabat Mater» і «Surrexit Dominus», солоспів та фортепіанні мініатюри<sup>33</sup>. Коляда «Засни, Дитино» («Zasnij, Dziecino») виконується під час Різдвяних Свят у Польщі досі.

<sup>31</sup> Kurjer Stanisławowski, 1910/1317.

<sup>32</sup> Kurjer Stanisławowski, 1908/1176.

<sup>33</sup> Antoni Uruski. «Biblioteka nut chóralnych przygotowana przez Towarzystwo Muzyczne im. Edwina Kowalika»: [http://idn.org.pl/towmuz/biblioteka/htmlutf/antoni\\_uruski.html](http://idn.org.pl/towmuz/biblioteka/htmlutf/antoni_uruski.html) (дата звернення: 26.01.2023).



Адам Людвіг (світлина з часопису «Nowości illustrowane». 1910/34).

## II. МАЙСТРИ ВОКАЛУ

Зі Станиславом початку ХХ століття пов'язане життя **АДАМА ЛЮДВІГА** (Adam Ludwиг; 1875–1952) – відомого польського оперного і камерного співака (баритон), педагога, оперного режисера, музичного критика, організатора хорових товариств, суспільного діяча. Деякий час він очолював дирекцію «Каси хворих» у місті, створив один із перших у австрійській імперії польський робітничий хор, у 1902/3 і 1905/6 навчальних роках вів клас вокалу в станиславівській українській музичній школі, з 1 травня 1904 р. викладав вокал у музичній школі (консерваторії) при Товаристві ім. С. Монюшка. У Станиславові Адам Людвіг провадив і музично-критичну діяльність. Його дописи на концерти в часописі «Kurjer Stanisławowski» написані фахово, неупереджено, гарним стилем. Митець писав вірші, деякі з яких поклав на музику шанований у місті музикант, композитор барон Францішек Ромашкан.

Також, у Станиславові в 1908 р. народилася донька А. Людвіга – Барбара Людвіжанка (Barbara Ludwіżanka) – відома польська акторка.

Народився А. Людвіг 26 листопада 1875 р. у Тернополі. З дитячих років учився грі на скрипці. Закінчив правничий факультет Львівського університету. Вокалу навчався у приватній школі подружжя Сувестр (Souvestre) у Дрездені. Отримав від педагогів добру італійську школу співу. Розквіт співацької кар'єри припав на 1900-і – 1930-і роки.

Як оперний співак А. Людвіг дебютував у 1900 році, виконавши у Львівській опері партії Тоніо в «Паяцах» Р. Леонкавалло та Альфіо в «Сільській честі» П. Масканьї.

Митець відзначався великим артистизмом, вмінням вжитися в будь-яку роль. Серед його оперних героїв – Станіслав і Мацей («Verbum nobile» і «Straszny dwór» С. Монюшка), Амонасро («Аїда» Дж. Верді), Валентин («Фауст» Ш. Гуно), Марсель («Богема» Дж. Пуччіні), Ескамільйо («Кармен» Ж. Бізе), Фігаро («Севільський цирульник» Дж. Россіні) та ін.

Протягом насиченого творчого життя А. Людвіг працював у оперних театрах Львова, Познані, Вільна. Постійно провадив концертну діяльність, був педагогом вокалу (Краків, Познань, Вільно, Гданьск). У різних театрах поставив опери «Страшний двір», «Галька», «Verbum nobile» С. Монюшка, «Валькірія» і «Летючий голландець» Р. Вагнера, «Севільський цирульник» Дж. Россіні, «Лакме» Л. Деліба, «Трубадур» Дж. Верді та ін<sup>34</sup>.

Серед розмаїтого камерного репертуару митця були солоспіви й українських композиторів: М. Лисенка, Д. Січинського, Я. Лопатинського.

З великим успіхом виступав А. Людвіг в оперних виставах Музичного товариства ім. С. Монюшка в Станиславові. Так, 20 квітня 1902 р., на честь 25-річного ювілею існування Товариства відбулася імпреза, яка складалася з концерту і оперної вистави «Verbum nobile». У ній А. Людвіг виконав партію Станіслава. За словами дописувача,

<sup>34</sup> Adam Ludwиг. Słownik Biograficzny Teatru Polskiego 1765–1965. PWN: Warszawa, 1973. URL: <https://encyklopediateatru.pl/osoby/41406/adam-ludwиг> (дата звернення: 25.10.2022).



це «співак із великим запалом і мистецтвом артистичним, [який продемонстрував] при своєму професіоналізмі співацькому з властивим собі умінням усілякі ефекти голосові», чим припав до вподоби публіці<sup>35</sup>. 2 червня 1906 р. митець виступив у партії Валентина в опері «Фауст», «відспівав цілу партію захоплююче. Сцена смерті Валентина, як теж ансамбль з хором, викликала глибоке враження, а артиста нагороджено довго невмовкаючими, шаленими оплесками»<sup>36</sup>. В 1911 році А. Людвіг брав участь у постановках таких опер, здійснених Музичним товариством ім. С. Монюшка: «Сільська честь», «Паяци» (17 січня, 28 березня), «Галька» (18 січня, 3 травня), «Богема» (30 березня), а також з оперною трупю товариства двічі гастролював цього року в Перемишлі (4 червня – «Галька», 5 червня – «Богема», 21 жовтня – «Паяци», 22 жовтня – «Галька»).

Серед оперних вистав 1912 року у Станиславові особлива увага меломанів була прикута до «Казок Гофмана» Ж. Офенбаха, в якій співак виконав чотири ролі (Ліндорф, Коппеліус, Дапертутто, Міраклъ). В пресі відзначалося особливо вдале втілення артистом містичних персонажів: «Демона в потрійній постаті співак досконало старий наш знайомий п[ан] Людвіг, урізноманітнюючи відмінний спів свій грою в не одній деталі геніальною»<sup>37</sup>.

7 і 8 січня 1914 р. Музичне товариство ім. С. Монюшка презентувало нову оперну прем'єру – «Кармен». А. Людвіг був запрошений замінити артиста, що захворів, у ролі Ескамільйо і, «як завжди, захопив слухачів металом чистим свого молодечого голосу»<sup>38</sup>.

Подаємо перелік деяких концертів, на яких виступав А. Людвіг:

Концерт Музичного Товариства ім. С. Монюшка від 10 жовтня 1901 р. Митець виявив тонку інтерпретацію творів, зокрема, пісень Ромашкана: «зрозумів намір композитора, увиразнив кожну дрібну деталь, снував через канву своїх відчуттів чудові мелодії так, що загал мусив ними зацікавитися і перейнятися»<sup>39</sup>. Одна з пісень Ромашкана, яку виконав співак, написана на його власні слова.

27 жовтня 1901 р. виступив на вечорі «Сокола» на честь Т. Костюшка: «Атракцією того вечору був, безперечно, спів п[ана] Людвіга, який прегарним своїм голосом захоплював слухачів і збирав заслужені оплески»<sup>40</sup>.

20 квітня 1902 р. в урочистих святкуваннях 25-річчя існування Товариства ім. С. Монюшка виступив не тільки в опері «*Verbum nobile*», але й співав соло в урочистій месі в костелі.

9 листопада 1902 р. виступив на ювілейному вечорі Марії Конопницької, влаштованому товариством «Народна освіта».

2 грудня 1902 р. у місті відбувся перший філармонійний концерт за участю оркестру 24-го полку піхоти Станиславівського гарнізону, капельмейстера даного оркестру і скрипаля Ф. Соучека, піаністки Ф. Голембовської та А. Людвіга. Ініціатива в започаткуванні такого концертного формату належала А. Людвігу, який виконав Речитатив і Арію Януса з опери «Галька» С. Монюшка, *Andantino* і Колискову Лотаріо з опери «Міньйон»

<sup>35</sup> Kurjer Stanisławowski, 1902/866.

<sup>36</sup> Kurjer Stanisławowski, 1906/1081.

<sup>37</sup> Kurjer Stanisławowski, 1912/1376.

<sup>38</sup> Kurjer Stanisławowski, 1914/1479.

<sup>39</sup> Kurjer Stanisławowski, 1901/838.

<sup>40</sup> Kurjer Stanisławowski, 1901/841.

А. Тома, І Сцену і Арію Голландця з опери «Летючий голландець» Р. Вагнера, «Краків'як» С. Невядомського. З допису на концерт про виступ співака: «З солістів на перше місце поставити належить оперного артиста п[ана] Адама Людвіга. П[ан] Людвіг дуже добре знаний в Станиславові як співак; про переваги його голосу і артистизму згадувати не потрібно; голос досконало вишколений, велика співацька майстерність дозволяють п[ану] Людвігу навіть в обставинах (касового недобору), для співака не дуже сприятливих, захопити слухачів [...] Останній пункт програми сцену і арію вступну з оп[ери] «Летючий голландець» Вагнера відспівав п[ан] Людвіг з великим піднесенням і проникливістю, попри те, що надзвичайно складна і потребує великого складу оркестрова партія не у всьому відповідала артистичній вершині співака»<sup>41</sup>.

22 березня 1903 р. митець співав на концерті, влаштованому залізничними працівниками на допомогу потерпілим від паводку в Щеціні (Польща). Людвіг з успіхом виконав пісні «Якби я був молодшим, дівчино» Я. Галля, «Свати» С. Невядомського, Романс Валентина із опери «Фауст» Ш. Гуно. На біс – популярну пісню «Vogtei morgē» Ф. Тості. Акомпанував співакові Денис Січинський.

26 жовтня 1903 р. відбувся черговий концерт Музичного товариства ім. С. Монюшка. Програму виступу А. Людвіга склали Каватина Фігаро із опери «Севільський цирюльник» Дж. Россіні, Серенада Лоренцо з опери «Медічі» Р. Леонкавалло, «Ave Maria» Баха-Гуно, пісні Ф. Ромашкана і Я. Галля.

6 червня 1905 р. співак брав участь у Шевченківському концерті, де виконав солоспів М. Лисенка «Мені однаково», Д. Січинського «Як почувеш вночі» та партію Чуба у вокальному ансамблі (тріо Чуба, Оксани та Одарки) з опери «Різдвяна ніч» М. Лисенка.

20 жовтня 1905 р. виступив на концерті Товариства ім. С. Монюшка. Серед інших творів співав пісні Ромашкана.

Також митець виступав на концертах у Яремчі (29 липня 1900 р., 26 серпня 1901 р., 23 серпня 1902 р., 21 серпня 1904 р.), Надвірній (20 серпня 1904 р.), Калуші (11 грудня 1900 р., в залі «Сокола» на честь 69-ї річниці листопадового повстання у Польщі)

Помер А. Людвіг 31 липня 1952 року у Гданьську.

В 1905 році вчителем вокалу у музичній школі при Станиславівському Музичному товаристві ім. С. Монюшка почав працювати **ГУГО ЗАТЕЙ** (Hugo Zathej; 1880–1951) – польський співак (бас) і педагог.

Його ім'я з'явилося на сторінках місцевої преси ще у жовтні 1904 року, коли він взяв участь у концерті товариства (23 жовтня). У дописі про цей музичний захід постагі митця приділено значну увагу: «П[ан] Заті володіє металічним, особливо в середньому регістрі, гарно вирівняним голосом басовим, і у виконанні арії з «Онегіна», як також пісні Шуберта «Тінь», показав, попри певну голосову недиспозицію, великий вишкіл музичний і вправність співацьку. В кожному разі було б бажаним почути п[ана] Заті в ансамблі оперному, бо здається, що такі голосові можливості, як також симпатичний вигляд співака, найбільше надається до виступів сценічних»<sup>42</sup>.

Вочевидь, це була перша поява співака на сцені в Станиславові. До того часу він, закінчивши Краківську консерваторію та вокальні студії у Відні, був артистом оперної трупи Геллера (Краків) та виступав у концертах<sup>43</sup>.

<sup>41</sup> Kurjer Stanisławowski, 1902/899.

<sup>42</sup> Kurjer Stanisławowski, 1904/997.

<sup>43</sup> Hugo Zathej. Słownik Biograficzny Teatru Polskiego 1765-1965. PWN: Warszawa, 1973. URL:

Оселившись у Станиславові, Г. Заті активно долучився до музичного життя міста. Його постійно можна було побачити на музичних імпрезах, а коли інтенсифікувалася робота оперної секції Товариства ім. С. Монюшка, він показав себе добрим артистом, який розуміє роль і вміє переконливо її передати.

Щодо концертної діяльності, то можемо навести декілька значних виступів Г. Заті в Станиславові:

17 грудня 1904 року на черговому концерті Музичного товариства ім. С. Монюшка він виконав партію в Терцеті з «Реквієму» Дж. Верді; весь ансамбль співаків був відзначений у пресі як зразковий за звучанням;

3 лютого 1905 р. співак брав участь у концерті М. Гембажевської, в якому «дав тим разом пізнати-ся як досконалий виконавець пісень. Чудова емісія і всебічно вишколена техніка гарного голосу, бездоганна інтерпретація проявилися повністю у зразковому відспіванні балади «Зачарована королівна» і в скромній, та сповненій глибокої думки «Пісні нічній» Ромашкана, а також у вдячній пісні Шеффера»<sup>44</sup>;

19 листопада 1905 р. Г. Заті виконав пісні «Старий капрал» С. Монюшка та «Якби я був молодшим» Я. Галля на урочистостях, присвячених постаті Т. Костюшка;

19 березня 1906 р. митець брав участь у статутному концерті Музичного товариства ім. С. Монюшка: «П[ан] Заті при ідеальній диспозиції відспівав з великим запалом і артистичною витонченістю Пролог з «Паяців» Леонкавалло, а бурєю оплесків був змушений до наддатку Невядомского «Не сватала мені тебе сватка»<sup>45</sup>.

В кінці 1906 року Музичне товариство ім. С. Монюшка провело два тематичні концерти, присвячені творчості В. А. Моцарта (17 жовтня) і Р. Шумана (26 листопада), на яких Г. Заті вразив слухачів тонкою інтерпретацією як камерно-вокальних мініатюр німецького романтика, так і оперних арій віденського класика (на моцартівському вечорі виконав арії з опер «Чарівна флейта» і «Весілля Фігаро», на концерті Р. Шумана – романси «Квітка лотоса», «У сні я тяжко плакав», «Весняна ніч»). З допису на шуманівський вечір: «Єдиним солістом концерту був п[ан] Заті. В чудових піснях Шумана вмілою інтерпретацією артист досконало віддзеркалив душу поета, а вникнувши в ті перлинки літератури піснярської, дав нам досконалу цілість артистичну»<sup>46</sup>.

Як оперний артист Г. Заті вперше проявив себе у Станиславові в оперному вечорі, організованому Музичним товариством ім. С. Монюшка 19 січня 1905 року. Оперна секція товариства поставила II дію «Гальки» С. Монюшка та I, IV і V дії «Фауста» Ш. Гуно. В останній із опер Г. Заті успішно виконав роль Мефістофеля, про що свідчать наступні



Гуго Заті (світлина з відкритих інтернет-ресурсів)

<https://encyklopediateatru.pl/osoby/33420/hugo-zathey> (дата звернення: 3.11.2022).

<sup>44</sup> Kurjer Stanisławowski, 1905/1012.

<sup>45</sup> Kurjer Stanisławowski, 1906/1070.

<sup>46</sup> Kurjer Stanisławowski, 1906/1107.

рядки в рецензії: «П[ан] Заті в партії Мефісто не розчарував покладених на нього надій; гарний голос покращився і того разу [проявився] повною мірою; гра його відзначалася великою майстерністю і впевненістю сценічною»<sup>47</sup>.

2 червня 1906 року Музичне товариство ім. С. Монюшка поставило оперу «Фауст» повністю (з кількома запрошеними артистами зі Львова), а 10 липня вона була показана в Коломиї. Як і в минулорічній оцінці Г. Заті в партії Мефістофеля, у пресі відзначалася його велика майстерність як оперного співака: «Дуже складну для артиста, втомливу роль Мефісто відтворив дуже добре п[ан] Заті. Інтерпретацію [образу] п[аном] Заті характеризує видатна, з великою витонченістю опрацьована гра, яка постійно утримує слухача у відповідній напрузі артистичній. Голосово опрацьовав п[ан] Заті цілу партію ідеально, а виконанням «Золотого тельця», «Сцени перед костелом» і «Серенади» ввів слухачів у захват. П[анові] Заті подарували безіменні шанувальники його таланту чудовий вінок лавровий із стрічками»<sup>48</sup>.

У 1907 році співак виконав роль Марека у опері В. Желеньського «Янек», створивши «тип старого, сумного гураля, а сильний голос його басовий звучав прекрасно»<sup>49</sup>.

У Станиславові митець прожив майже до кінця 1907 року. 21 жовтня він востаннє виступив на статутному концерті Музичного товариства ім. С. Монюшка, виконавши Пролог із «Паяців» Р. Ленкавалло, романси «Прощання» Ф. Ромашкана та «Вечірня роса» А. Рубінштейна. Слухачі шкодували, що така чудова людина і співак має назавжди від'їхати з міста. Слова щирого визнання його заслуг прозвучали в дописі на цей концерт: «Під час кількарічного перебування в Станиславові брав він участь у всіх продукція товариства [ім. С. Монюшка], концертних, оперних і драматичних, приймаючи завжди найбільш відповідальні партії і вив'язувався завжди відмінно зі свого завдання. А ще в діяльності своїй артистичній далекий був від будь-якої заздрості чи зарозумілості, тому співпрацівники з правдивим жалем прощали його на тому останньому виступі на нашій сцені»<sup>50</sup>.

У наступні роки Г. Заті виступав у оперних виставах Музичного товариства ім. С. Монюшка тільки як запрошений артист, зокрема, у «Казках Гофмана» Ж. Оффенбаха. Так, у часописі «Kurjer Stanisławowski» за 1916 рік відзначається його вдале виконання: «Дуже добрим демоном був п[ан] Гуго Заті, другий гість на нашій сцені. Гарний орган басовий симпатичного того співака особливо добре надавався до тієї важкої ролі, захоплював також слухачів у місцях жвавішої дії і більшої експресії»<sup>51</sup>.

Гуго Заті проявив себе і як музичний критик. Свої статті чи дописи присвячував, переважно, виступам у місті співаків (Адама Людвіга, Гелени Олескої, Александра Бандровського).

Подальший творчий шлях Г. Заті був пов'язаний з оперними театрами Польщі, Чехії, Болгарії. Серед його оперних партій (крім згаданих раніше) – Квзімодо (у «Дзвонарі із Нотр-Дам» Ф. Шмідта), граф де Гріє (в «Манон» Ж. Массне), Фараон і Рамфіс («Аїда» Дж. Верді), Лепорелло («Дон Жуан» В. А. Моцарта), Спарафучіллі («Ріголетто» Дж. Верді), Стольник («Галька» С. Монюшка), Ліндорф, Коппеліус, Дапертутто, Міраклъ

<sup>47</sup> Kurjer Stanisławowski, 1905/1009.

<sup>48</sup> Kurjer Stanisławowski, 1906/1081.

<sup>49</sup> Kurjer Stanisławowski, 1907/1112.

<sup>50</sup> Kurjer Stanisławowski, 1907/1154.

<sup>51</sup> Kurjer Stanisławowski, 1916/1553.

(«Казки Гофмана» Ж. Оффенбаха), Кецал («Продана наречена» Б. Сметани), Водяник («Русалка» А. Дворжака) та інші (всього 28 ролей)<sup>52</sup>.

В деяких театрах Гуго Заті проявив себе як оперний режисер, особливо в Познані, де провів останні десятиріччя свого життя і де також викладав вокал у Вищій школі музичній.

Вже від перших своїх виступів у Станиславо-ві здобула велику прихильність місцевої публіки польська співачка **МАРІЯ ГЕМБАЖЕВСКА** (Maria Gembarzewska; 1878–1951). Зацікавлення її творчістю спонукало станиславівську пресу в подальшому постійно слідкувати за розвитком її оперної кар'єри, тож у номерах часопису «Kurjer Stanisławowski» часто друкувалися повідомлення про те, де на даний час перебуває улюблениця шанувальників її голосу і артистизму: її дебют у Львівській опері в 1903 році, запрошення від оперних театрів Варшави, Познані, Дрездена, Мюнхена, Буенос-Айреса та інших. Звідси ж маємо інформацію, яка дозволяє уявити, що то був за голос: у 1907 році М. Гембажевську слухала родина Ріхарда Вагнера (ішов доскіпливий підбір співаків для вагнерівського оперного театру), і мисткиню визнали відповідною для байройтських оперних постановок<sup>53</sup>.

Серед відгуків на виступи артистки цінною є характеристика її співацького мистецтва на початку кар'єри. 6 грудня 1900 року Станиславівське Музичне товариство ім. С. Монюшка влаштувало вечір музики Л. Бетховена, на який запросили й М. Гембажевську. В рецензії на концерт її виступ схарактеризовано з великим визнанням: «Що ж у такому разі сказати про спів пані Гембажевскої? Всілякий голос завжди найжвавіше промовляє до серця людського – тим більше, коли цей голос є так вправно трактованим, коли в нього вливається стільки почуття, ніжності, сили, коли ним так промовляється, як пані Гембажевська завжди вміє. Станиславівці вміють належно поцінувати той великий дар Божий, і не раз зустрічаємо зауваги: «що за феноменальний голос – для сцени створений – яка шкода, що сцені не присвятилася!» Та нехай Бог боронить! Чи ж би ми в такому разі почули колись так гарно співану, з таким почуттям віддекламовану «Аделаїду»? [Чи] могли б ми сподіватися почути в майбутньому незліченну кількість пісень та різних інших творів, що складаються на невичерпаний репертуар тієї артистки-аматорки?»<sup>54</sup>. Остання репліка цікава тим, що 22-річну співачку названо аматоркою. Це не зовсім вірно, адже Марія тоді вже навчалася у відомого львівського педагога Валерія Вищоцького (з рук якого вийшли такі видатні польські й українські майстри, як Олександр



Марія Гембажевська в ролі Брунгільди в опері «Валькірія» Р. Вагнера (світлина з відкритих інтернет-ресурсів)

<sup>52</sup> Hugo Zathy. Słownik Biograficzny Teatru Polskiego 1765-1965. PWN: Warszawa, 1973. URL: <https://encyklopediateatru.pl/osoby/33420/hugo-zathy> (дата звернення: 3.11.2022).

<sup>53</sup> Kurjer Stanisławowski, 1907/1146.

<sup>54</sup> Kurjer Stanisławowski, 1900/795.

Мишуга, Соломія Крушельницька, Модест Менцинський, Яніна Королевіч-Вайдова, Адам Дідур) і серйозно ставилася до розвитку своїх вокальних даних.

Співачку постійно запрошували на свої імпрези різні товариства Станиславова. Так, 16 квітня 1901 року вона виступила на рауті, організованому міським казино для його членів, 22 листопада у тому ж році взяла участь у концерті Музичного товариства ім. С. Монюшка, виконавши «Мрії» Р. Вагнера і «Маргарита за прядкою» Ф. Шуберта; 9 листопада 1902 року виступила на ювілейному концерті на вшанування творчості Марії Конопніцкої, який влаштувало польське товариство «Народна освіта» («Oświata ludowa»); виконала дві пісні на слова поетеси: «Дзвони» С. Невядомського і «Полетіли пісні мої» Я. Галля. У дописі на концерт 22 листопада 1901 р. її виконання, як зазвичай, відзначене прихильно: «Спів її як завжди зробив на слухачах немале враження і викликав бурю оплесків, які змусили концертантку до над програмового співання»<sup>55</sup>.

Хочемо навести рецензію на ще один концертний виступ Марії у Станиславові – 3 лютого 1905 року: «Порівняння її давніх виступів з останнім випадом під кожним оглядом на користь концертантки. Після пильних студій у Відні і Варшаві набув голос сам, від природи дуже гарний, багато на силі, а також об'ємі, зокрема в нижньому регістрі. Концертантка набула значної майстерності співацької і впевненості сценічної; великий артистизм в інтерпретації і приваблива зовнішність творять прегарний тип оперної примадонни; попри те давній спосіб співу більш природний, невимушений, опертий на вроджений артистичний інстинкт, залишив небуденне враження у давніх шанувальників її таланту. Оперні арії найбільше сьогодні, видається, відповідають схильності артистки, тому арії з «Тоски» і «Сільської честі» в настрої драматичному, зробили сильне враження. З гарного репертуару відспівала концертантка чудові пісні Брамса, а зграбно написана пісенька В. Міллера «Стала Мариня» у більш грайливій інтерпретації артистки викликала загальні оплески і змусила концертантку до відспівання пісні Гріга «Лебідь», яку п[ані] Гемб[ажевска] виконала з великою витонченістю і артистизмом»<sup>56</sup>.

М. Гембажевска – з її вокальною школою, виконавською естетикою та силою голосу була справжнім «вагнерівським сопрано». І хоча в дописах і рецензіях на її виступи завжди відзначався її музичний талант у створенні персонажів різного сценічного амплуа (Агата в опері «Чарівний стрілець» К. М. Вебера, Анна («Дон-Жуан» В. А. Моцарта), Памела у «Фра-Дьяволо» Д. Обера, Аїда в однойменній опері Дж. Верді, Леонора в «Фіделіо» Л. Бетховена, Сантуцца в «Сільській честі» П. Масканьї, Графиня і Галька – в однойменних операх С. Монюшка та ін.), все ж неперевершеною і надзвичайною вона була у вагнерівському репертуарі (Зиглінда і Брунгільда у «Валькірії», Ортруда в «Лонгріні», Сента в «Летючому голландці», Венера в «Тангойзері», Ізольда в «Трістані та Ізольді»)<sup>57</sup>.

Величезний репертуар Марії Гембажевської складало близько 60 оперних партій.

Сцену артистка залишила у віці 44 років, перебуваючи на піку співацької слави. Не тому, що почалися проблеми з голосом, а тому, що знала (як кожен великий артист), коли потрібно піти.

<sup>55</sup> Kurjer Stanisławowski, 1901/845.

<sup>56</sup> Kurjer Stanisławowski, 1905/1012.

<sup>57</sup> Maria Gembarzewska. Słownik Biograficzny Teatru Polskiego 1765-1965. PWN: Warszawa, 1973. URL: <https://encyklopediateatru.pl/osoby/50799/maria-gembarzewska> (дата звернення: 12.11.2022).

Ще одна відома у Станиславові польська співачка – **ЯДВІГА ДЕМБІЦКА** (Jadwiga Dębicka; 1888–1970) – неодноразово і з великим успіхом виступала в місті на самому початку своєї артистичної кар’єри (1907–1910 рр.).

Ядвіга Дембіцка (Jadwiga Dębicka) народилася у Львові. Отримавши добру фахову вокальну освіту, в 1908 році стала солісткою Львівської опери. З 1910 року розпочалась її творчість в оперних театрах Європи: в Празі, Відні, Кракові, Варшаві, Берліні, Амстердамі, Будапешті, Барселоні. З другої половини 1930-х років проживала в Римі, викладала вокал та часом виступала з концертами. З 1950 року була професором вокалу у Віденській Академії музики<sup>58</sup>.

Серед найкращих, ретельно опрацьованих і чудово відтворених партій співачки – Чіо-Чіо-сан і Мімі («Мадам Батерфляй» і «Богема» Дж. Пуччіні), Маргарита («Фауст» Ш. Гуно), Недда («Паяци» Р. Леонкавалло), Джильда («Ріголетто» Дж. Верді), Констанца («Викрадення з сералю» В. А. Моцарта), Софія («Кавалер троянди» Р. Штрауса) Ганна і Галька («Страшний двір» і «Галька» С. Монюшка).

Хоч вважається, що дебют Я. Дембіцкої відбувся у Львівській опері у травні 1908 року (партія Мікаели в «Кармен» Ж. Бізе), властиво, на оперній сцені вона вперше з’явилася у Станиславові, 4 січня 1907 року, в ролі Бронки у опері «Янек» Владислава Желеньского. Ядвізі на той час було всього вісімнадцять років. Тоді вона ще навчалась у відомої співачки і педагога С. Козловської у Львові. Я. Дембіцку запросило до участі в оперній виставі місцеве Музичне товариство ім. С. Монюшка. З такої нагоди до Станиславова приїхав із Кракова сам автор.

Результат роботи над своїм твором В. Желеньські поцінував дуже високо, як і глядачі, і преса. В часописі «Kurjer Stanisławowski» було поміщено два похвальні дописи на виставу; в одному з них є декілька позитивних зауваг про Я. Дембіцку: «Партію Бронки відспівала п[анна] Ядвіга Дембіцка, учениця почесно знаної школи п[ані] Софії Козловської. Голос цей чистий і сильний, чутливого звучання. Постаць мила, мов гірська русалка. Сумна партія Бронки, співана і грана з незвичкою простотою і природною грацією, була виконана чудово»<sup>59</sup>.

В подальшому співачка виступала в головних ролях у станиславівських постановках опер «Галька» С. Монюшка (1909 і 1910 рр.) та «Паяци» Р. Леонкавалло (1910 р.), а також у концертах.

Дописувач про «Гальку», яка пройшла у Станиславові з аншлагом тричі у першій половині травня 1909 року, зауважив, що Я. Дембіцка «набрала вже достатньої майстерності сценічної, а голос її від часу, відколи ми її в Станиславові чули, незвичкою розвинувся



Ядвіга Дембіцка. 1932 р. (світлина з відкритих фондів Державного польського цифрового архіву)

<sup>58</sup> Jadwiga Dębicka. Słownik Biograficzny Teatru Polskiego 1765-1965. PWN: Warszawa, 1973. URL: <https://encyklopediateatru.pl/osoby/40554/jadwiga-debicka> (дата звернення: 5.10.2022).

<sup>59</sup> Kurjer Stanisławowski, 1907/1112.

і набрав потужнішої сили і звучання»<sup>60</sup>. У іншому дописі на спектаклі «Гальки» також є похвальні слова про артистку: «Голос п[анни] Дембіцкої, сильний і повний, звучав потужно в місцях драматичних, як кінець арії з II акту, дует в I акті. У фрагментах ліричних голос той звучить дивовижно солодко, і це є власне головна перевага, яка підкорює серця слухача. Гра, обдумана в кожній найменшій дрібниці без найменшого перебільшення і штучних ефектів, робила дуже добре враження, а в IV акті формально «знищила» [захопила] аудиторію»<sup>61</sup>.

У березні та квітні 1910 року Ядвіга Дембіцка виконала роль Недди у «Паяцах» Р. Леонкавалло. Підкреслюючи майстерність і винятковий талант вже добре знаної у Станиславові артистки, у місцевій пресі її назвали «граційним соловейком». (На щастя, співачка записала декілька платівок, тому і сьогодні можна почути її голос – вишколене, дивовижне за красою, тепле лірико-колоратурне сопрано).

Відомо про два концерти у Станиславові, в яких брала участь Я. Дембіцка. Так, 15 січня 1908 року вона виступала у статутному концерті Музичного товариства ім. С. Монюшка. Виконала арію Сантуцци з «Сільської честі» П. Масканьї, пісні Шопско-го, Невядомского, Гільдаха. В дописі на концерт відзначено великий поступ співачки від того часу, як вона захопила публіку в «Янеку» В. Желеньского: «Гарний, «дзвоновий» голос широкого діапазону, чиста інтонація, уміння тримати взятий звук повно і спокійно, з надзвичайно милим тембром голосу, а при цьому чудовою декламацією, налаштування модуляцією, силою звуку до думки автора пісні чи лібрето – це характерні ознаки таланту цієї молоді, однак уже зрілої співачки»<sup>62</sup>.

21 жовтня 1910 року Ядвіга Дембіцка виступила в Станиславові з прощальним концертом (разом з Мар'яном Голеєвским) перед від'їздом на постійне проживання до Праги, ушанувавши таким чином місто, в якому зробила перші кроки свого сценічного життя.

Серед музикантів, що народилися в Станиславові, але зробили артистичну кар'єру поза ним і тільки часом гастролювали в місті, – співачка і педагог **СТАНІСЛАВА АРГАСІНЬСКА** (Stanisława Argasińska-Choynowska; 1888–1961).

Фахову освіту С. Аргасінська здобула у приватній вокальній школі Аделіни Пасхаліс-Сувестр (Adelina Paschalis-Souvestre) у Дрездені, після чого концертувала в Польщі та Німеччині, а згодом стала солісткою оперних театрів у Львові, Варшаві, Кракові, мандрівної трупи «Opera dla Kresów» під керівництвом Вольфсталя. Її оперний репертуар – це партії Маргарити у «Фаусті» Ш. Гуно, Мікаели у «Кармен» Ж. Бізе, Недди в «Паяцах» Р. Ленкавалло, Гальки в однойменній опері С. Монюшка, Чіо-Чіо-сан у «Мадам Батерфляй» Дж. Пуччіні та ін. Крім цього, вона постійно концертувала (Париж, Стокгольм, Софія, Бухарест, Таллін)<sup>63</sup>.

С. Аргасінську називали найкращою тогочасною польською інтерпретаторкою жанру пісні. Вона завжди отримувала добрі анонси і рецензії на свої виступи. Так, у одному з номерів краківського часопису «Nowości Illustrowane» в поширеному анонсі її концерту дається така характеристика мистецтва співачки: «Станіслава Аргасінська, обдарована прегарним сопрановим голосом ліричним, повним металічного звуку, надзвичайно

<sup>60</sup> Kurjer Stanisławowski, 1909/1233.

<sup>61</sup> Kurjer Stanisławowski, 1909/1235.

<sup>62</sup> Kurjer Stanisławowski», 1908/1167.

<sup>63</sup> Stanisława Argasińska-Choynowska. Słownik Biograficzny Teatru Polskiego 1765–1965. PWN: Warszawa, 1973. URL: <https://encyklopediateatru.pl/osoby/4414/stanislaw-argasinska-choynowska> (дата звернення: 20.12.2022).



музикальна і широко закохана в музику, підтримала вроджений талант ґрунтовними і сумлінними студіями в досконалій знаменитій школі п[анства] Пасхаліс Сувестр. Завдяки цьому п[ані] Аргасіньска вміє співати, а як правдива артистка, непересічної інтелігенції, надвразливої душі, вміє також виразити думку композитора, [а також] відтворити кожную пісню зі збереженням її виразу і стилю»<sup>64</sup>.

Нам поки що зустрілася інформація тільки про один виступ мисткині в Станиславо-ві – 5 червня 1916 року, коли вона була артисткою Львівської опери. Це був концерт, до програми якого увійшли оперні арії та пісні. У поширеному анонсі про вокальний вечір С. Аргасіньської підкреслювалось те, що вона пов'язала своє життя не так з оперною, як з камерною сценою: «П[ані] Аргасіньска тим охочіше до Станиславова приїжджає, що єднає її з ним, як містом родинним, багато милих спогадів дитячих років. Талант цієї артистки є у своєму роді рідкістю, бо у той час, як майже всі співачки і співаки, не зважаючи на загальні дані, присвячуються оперній кар'єрі, – п[ані] Аргасіньска, не йдучи сліпо по лінії шаблону, беручи до уваги особливості та індивідуальність своїх голосових даних, вибрала іншу галузь співацького мистецтва – пісню»<sup>65</sup>.

У програмі концерту вказані Арія Паміні із «Зачарованої флейти» В. А. Моцарта, Арія [припускаємо, що Ельвіри] з «Пуританів» В. Белліні, пісні А. Дворжака («Колискова»), Г. Вольфа, Р. Штрауса («Споживай, моя душа», «Серенада»), польських композиторів М. Карловича («О, не вір тому»), С. Невядомського («Сміються золоті лани»), І. Я. Падеревського («Моя улюблениця»), З. Носковського («Краков'як») та Ф. Шопського («Пісні народні»). В дописі на концерт зазначено, що прозвучали також обробки польських народних пісень, зроблені самою співачкою. Всі вони «виконані були взірцево, що свідчить про сумлінні студії, решта [творів], як, н[а] п[риклад], арія з опери «Пуритани» Белліні, дали можливість концертантці показати гарну колоратуру. Назагал, голосова техніка п[ані] Аргасіньської не знає труднощів, звідси трелі і пасажі виходили без жодного зусилля, а при цьому з надійною впевненістю. Підкреслити належить теж, між іншим, прегарне піано»<sup>66</sup>.

У 1920-і–30-і роки С. Аргасіньска часто виступала в музичних програмах Польського радіо, а після II світової війни працювала педагогом вокалу у Державній вищій школі музичній у Кракові.

### ІІІ. ПРЕДСТАВНИКИ СКРИПКОВОГО МИСТЕЦТВА

Родом зі Станиславова був відомий польський скрипаль, педагог і музичний діяч **КАЗІМЄЖ ЛЄПЯНКА** (Kazimierz Lepianka; 1869–1948). Тут він навчався в Народній школі, Державній вчительській семінарії, а також у школі при Музичному товаристві ім. С. Монюшка (1885–1887, клас скрипки). Довершив музичну освіту в консерваторії Львівського Галицького музичного товариства (у М. Вольфстала) та у Віденському музичному інституті Кайзера (у М. Друкера (Міхал Друкер – учень знаменитого О. Шевчика – у 1886–1891 рр. був учителем гри на скрипці у школі при Музичному товаристві ім. С. Монюшка в Станиславо-ві; можемо припустити, що Казімеж міг хоча б рік відвідувати його клас)).

Повернувшись до Станиславова, К. Лепянка з 1892 року почав викладати у школі Музичного товариства ім. С. Монюшка. Поряд із педагогічною, займався концертною

<sup>64</sup> Nowości Illustrowane, 1910/52.

<sup>65</sup> Kurjer Stanisławowski, 1916/1551.

<sup>66</sup> Kurjer Stanisławowski, 1916/1553.



Титульна сторінка п'єси «Мрії» Казімежа Лепянки з портретом композитора (світлина із сайту [KLASYKA.NA.PODKARPACIU.XXXIX.Przemyska.Jesien.Muzyczna](http://KLASYKA.NA.PODKARPACIU.XXXIX.Przemyska.Jesien.Muzyczna) – Inauguracja).

діяльністю, виступаючи не лише в родинному місті, але й у Перемишлі, Львові, Саноку та інших.

Через два роки праці митець переїхав спочатку до Самбора, а згодом (у 1898 р.) до Перемишля, де проживав до кінця своїх днів (був організатором музичного життя міста, викладав приватно та в різних освітніх закладах, зокрема, в учительських семінаріях, а також в 1901–1902 роках був директором музичної школи Українського інституту для дівчат; диригував струнним оркестром місцевого музичного товариства; в 1900–1939 рр. очолював власну музичну школу)<sup>67</sup>.

До Станислава митець часом приїздив для участі в концертах, до програм яких включав і власні твори. Такий концерт, до прикладу, відбувся у 22 лютого 1905 року (ініційований польською вчительською семінарією з метою збору коштів для допомоги вбогим учням цього закладу); на ньому Лепянка презентував свою нову, щойно видану п'єсу для скрипки і фортепіано «Мрія». З інших творів скрипаль виконав Концерт № 22 a-moll Віотті

(з власною каденцією; напевно, прозвучала I частина твору), «Серенаду» Герберта та «Угорський танець» Брамса-Йоахима. У рецензії на концерт «Мрія» була охарактеризована як сентиментально-романтична п'єса, технічно нескладна, але приємна для сприйняття: «З солістів на перший план вийшов п[ан] Леп[янка], знаний в Станиславові як відмінний скрипаль-артист. Про його гру писати немає потреби – оскільки тим разом цікавить нас п[ан] Леп[янка] як автор. «Мрія», написана і виконана ним, – є напрочуд милою, настроєвою картинкою. Багато там мелодії – багато почуття, багато меланхолійного ридання, от і стільки. Відносно фактури музичної, багато цікавих знахідок там немає, в кожному разі, зробив би п[ан] Леп[янка] добру послугу граючому загалу, якби захотів свій твір спопуляризувати друком»<sup>68</sup>. Так, скрипкова мініатюра К. Лепянки витримана цілком у загальноприйнятій для того часу манері «салонної» музики і не є якимось визначним досягненням скрипкової літератури, однак вона дійшла до наших днів і залишається популярним опусом митця.

9 грудня 1906 року К. Лепянка взяв участь у дитячій виставі «Чарівний камінь» Я. Голембйовського<sup>69</sup>. Шкода тільки, що в анонсі вистави не вказано, чи музикант супроводжуватиме її, чи виступить у ній як гість, з окремими номерами.

У 1908 році Лепянка створює фантазію на теми колядок «Зірка Вифлеємська».

<sup>67</sup> Bobowska-Hryniewicz A. Lopianka Kazimierz / Przemyski słownik biograficzny / red. E. Grin-Piszczek, T. Pudłocki, A. Siciak. Przemysł, 2016. s. 105–108. URL: <http://www.pbp.webd.pl/tkop1/lepiankazimierz1.pdf> (дата звернення: 1.12.2022).

<sup>68</sup> Kurjer Stanisławowski, 1905/1014.

<sup>69</sup> Kurjer Stanisławowski, 1906/1106.

У часописі «Kurjer Stanisławowski» цей твір рекомендується придбати всім, «хто любить музику родинну»: «Знаний композитор і скрипаль п[ан] Казімеж Лепянка створив новий твір – [такий] симпатичний, що [йому] подвір'я і хати найохочіше відчинять ворота. То наші старі колядки, зроблені для скрипкового дуету [і поміщені] в пишні і дорогоцінні рамці мистецтва. Ніжні, а відомі нам ноти «Люляй же» чи «В яслах лежу» і т. д. переплітає мелодійний перехід, чудова каденція, – а все легке і доступне навіть для скрипалів-початківців. Цим твором автор засвідчив, що в колядках наших є скарби мелодії родинної і що в такій вишуканій формі задовольнять вони найбільш вишуканий смак музичний»<sup>70</sup>.

Цього ж року був надрукований підручник скрипкової гри Лепянки «Вправи гам мінорних і мажорних» – практичний навчальний посібник.

Щодо відомих учнів К. Лепянки, то слід згадати видатного польського педагога Артура Малявського, у класі композиції якого (у Краківській консерваторії), своєю чергою, навчався один із найяскравіших митців сучасності Кшиштоф Пендерецький.

Декілька разів приїжджав з концертами до Станиславова скрипаль **ВАЦЛАВ КОХАНЬСЬКИЙ** (Wacław Romuald Kochański; 1878–1939) – учень Л. Ауера та О. Шевчика. У 1905–1914 роках він вів клас скрипки в приватній музичній школі Гелени Оттавової (Helena Ottawowa) у Львові і давав концерти в Польщі, Австрії, Німеччині. Успішними були його виступи в Галичині, зокрема, у Львові.

Оцінка виконання артиста завжди була позитивною, як, скажімо, в анонсі одного з його концертів у Кракові в 1908 році: «В його грі є надзвичайно багато вогню, життя і правдиво молодечого темпераменту, узятого, однак, в карби артистизму. Тони добуває глибокі, соковиті, сповнені почуттів, поцілюючи ними надзвичайно сильно до душі слухача. Поряд із тим, майстерність у грі і техніка не остання запевняє талановитому артисту якнайкраще майбутнє»<sup>71</sup>.

Схожим є анонс концерту В. Коханського у Станиславові на 7 жовтня 1912 року: «Вацлав Коханський концертував по всіх найбільших містах європейських і всюди заслужив велику славу, маючи успіх просто сенсаційний, оскільки є потужним артистом із [художнім] смаком, який не віртуозними штучками, але сповненою чистоти майстерною грою захоплює слухача. Відразу з перших рухів смичка слухач змушений захопитися його гарним, співучим в кантілені, широким і соковитим звуком, бездоганною інтонацією і несхитною впевненістю. Імпонуюча, чудова, викінчена техніка, дивовижне звукове багатство – все це служить для виспівування відтінків почуття палкого, дивовижно щирого і [надзвичайно] виразного»<sup>72</sup>. У рецензії на концерт (шкода, що без зазначення програми) містяться такі ж захоплені вирази про мистецтво скрипаля: «Говорити про Коханського як про віртуоза є зайвим; труднощів технічних для нього немає, а артистизм його в тому напрямку є повсюдно визнаним і оціненим. Його душа музична, розуміння та інтерпретація різних композицій, схоплення і підкреслення характеру і настрою, а особливо спосіб, в який той артист поєднує стиль композиції з власною індивідуальністю, становлять для правдивого музиканта тему для цікавих досліджень»<sup>73</sup>. Акомпанувала артисту дружина Ольга Коханська.

<sup>70</sup> Kurjer Stanisławowski, 1908/1206.

<sup>71</sup> Nowości Illustrowane, 1908/3.

<sup>72</sup> Kurjer Stanisławowski, 1912/1411.

<sup>73</sup> Kurjer Stanisławowski, 1912/1414.



Вацлав Коханьскі (світлина з часопису «Nowości Ilustrowane». 1908/3)

Є анонси концертів Коханьського в Станиславові у 1908, 1910 та 1913 роках, без рецензій на концерти. На перший із них в часописі «Kurjer Stanisławowski» (1908/1203) подається програма (артист виступав разом із відомим піаністом Генріхом Мельцером): Л. Бетховен – Соната для скрипки та фортепіано F-dur в 4-х частинах, П. Чайковський – Скрипковий концерт D-dur, Г. Венявський – фантазія «Фауст», П. Сарасате – Андалузський романс, Брамс-Йоахим – Угорський танець; сольні номери Г. Мельцера: експромт Fis-dur, етюд F-dur, Скерцо h-moll Ф. Шопена, етюд C-dur Рубінштейна, «Воєнний марш» Шуберта-Таузіга і Ноктюрн власного авторства.

Про концерт 1913 року відомо, що він мав відбутися 14 січня як вечір Бетховенських сонат у виконанні В. Коханьського і Г. Мельцера; згадується, що прозвучить знаменита «Крейцєрова соната» для скрипки і фортепіано, однак жодних інших творів не вказано<sup>74</sup>.

Оскільки не було оголошень про відміни виступів, слід сподіватися, що вони відбулися (якщо якийсь концерт у місті відкладався чи скасовувався, в часописі «Kurjer Stanisławowski» обов'язково про це повідомлялося).

Трохи інакшою є справа з концертом 1910 року, який повинен був пройти у березні місяці, але кілька разів відкладався. Скрипаль мав виступати з піаністкою Геленою Оттавою, при чому рецензент часопису «Kurjer Stanisławowski» (1910/1277) наголошував, що програма камерного вечору надзвичайно самобутня: піаністка мала презентувати публіці Гавот і варіації Ф. Рамо, Полонез-фантазію Ф. Шопена і прелюдії різних авторів (Г. Мельцера, Л. Ружицкого, К. Шимановського та І. Фрідмана), а В. Коханьскі – Концерт H-dur op. 61 К. Сен-Санса, «Мелодію» Ілюка-Вільгельмі, Гавот В. А. Моцарта і Музичний момент Ф. Шуберта в аранжуванні Л. Ауєра, Менует Л. Бетховена і Гавот Ф.-Ж. Госсєка в перекладі В. Бурмєстера, Романс А. Вормзера, «Спів пташки» Сіндінга-Бурмієстера, «Хабанєру» Ж. Бізе, полонез D-dur Г. Венявського. У номері 1279 від 13 березня «Kurjer Stanisławowski» помістив музичний фейлетон про двох артистів, у якому дається розгорнута характеристика обох, при чому зазначається, що скрипаль недавно відбув концертне турне по Німеччині (переказано відгуки з німецької преси – «Dresdener Journal», «Berliner Tagblatt», «Signale»). Щодо рецензії – тут потрібно взяти до уваги те, що не всі концерти, що відбувалися у Станиславові (навіть видатних виконавців), отримували відгуки в пресі, тим паче – у загальному, а не спеціалізованому виданні.

14 березня 1912 року у Станиславові відбувся концерт Францішека Лукасєвіча та Генрика Чаплінського – молодих перспективних виконавців.

**ГЕНРИК ЧАПЛІНСЬКІ** (Henryk Czapliński; 1890–1943) – один із багатьох

<sup>74</sup> Kurjer Stanisławowski, 1913/1427.

талановитих скрипалів, які концертували у місті. Він – учень О. Шевчіка. З 1912 р. викладав скрипкову гру в консерваторії Музичного товариства у Кракові, у 1920 рр. – у Гамбурзькій консерваторії в Торонто, потім – у Принстонському університеті, водночас був артистом Філадельфійського оркестру. З 1930 року – викладач у консерваторії Львівського Польського музичного товариства<sup>75</sup>.

Із рецензії на концерт у Станіславові довідуємося, що «скрипаль п[ан] Чапліньскі – то талант великий, по якому можна багато сподіватися. Цей молодий, повний темпераменту виконавець з фризурою Ліста капельмейстерських часів у Веймарі подобався усім. Зі скрипки своєї видобуває тон соковитий, дивовижно солодкий і шляхетний. Коли розіграється більше, починає вона йому співати і голосити («Чакона» Баха), однак там, де потрібно, [він] вміє зберегти спокій і серйозність, які продемонстрував у відмінному відтворенні складного, зрештою, технічно Концерту g-moll Бруха. Нічого дивного, що успіх мав цілковитий, а рясні оплески повинні бути йому стимулом в подальшій праці на шляху до кар'єри артистичної»<sup>76</sup>.

Доля митця склалася трагічно: в роки II світової війни він був арештований більшовицькою владою, зумів утекти з тюрми, однак знову був схоплений (за однією версією, загинув у Сосновецькому гетто, за іншою – вбитий НКВС на території Білорусі, де переховувався).

#### ІV. ПІАНІСТИ (КОНЦЕРТНА ТА ПЕДАГОГІЧНА ДІЯЛЬНІСТЬ)

**ФРАНЦІШЕК ЛУКАСЄВІЧ** (Franciszek Łukasiewicz; 1880–1950) – відомий польський піаніст – народився у Станіславові, загальну освіту здобув у Коломийській гімназії (де неодноразово виступав на студентських вечорах і вже тоді заповідався, як добрий піаніст), музичну – у Львові, в консерваторії Галицького музичного товариства (клас В. Курца), Відні (приватно у Т. Лешетицького та у Музичній академії в Л. Годовського), Базилі (курс вищої майстерності у Ф. Бузоні). В 1917–1919 рр. проживав у Львові, а з 1920 р. – у Познані, де був редактором музичних передач місцевого радіо<sup>77</sup>.

Ф. Лукасєвіч був концертуючим піаністом, гастролював у Західній Європі, бував із концертами в Галичині. В анонсі на концерт у Станіславові, що заповідався на 7 березня 1912 року, але відбувся тижнем пізніше, було підкреслено виняткову роль



Генрик Чапліньскі (світлина з часопису «Nowości illustrowane». 1912/43)

<sup>75</sup> Skrzypek z Kujaw. Znalezione u Puszczyka. REUNION 69. URL: <https://dzismis.com/2014/04/08/skrzypek-z-kujaw/> (дата звернення: 4.12.2022).

<sup>76</sup> Kurjer Stanisławowski, 1912/1384.

<sup>77</sup> Franciszek Łukasiewicz. URL: <https://www.geni.com/people/Franciszek-%C5%81ukasiewicz/600000076909751972> (дата звернення: 2.12.2022).



Францішек Лукасевич. Орієнтовно 1930–1939 рр. (світлина з відкритих фондів Державного польського цифрового архіву)

сповненої блиску, в якому позначення т[ак] зв[аної] «klangfarbe» особливо домінує. Однак цього всього п[ан] Лукасевич у гр[і] своїй не висуває на перший план, а підкреслює тенденцію вникання в зміст, як і розуміння духу виконуваної композиції [...]»<sup>79</sup>. Як найбільш вдалі автор допису виокремлює Скерцо *cis-moll* та Баладу *F-dur* Ф. Шопена, «Карнавал» Р. Шумана, Тему з варіаціями Падеревського, зазначаючи при цьому, що хоча артистичній натурі Лукасевича «відповідає рефлексійний Шуман, та вище названі твори Шопена вийшли бездоганно».

Фортепіанний відділ школи-консерваторії Музичного товариства ім. С. Монюшка очолювали в перші десятиріччя (в часі – одна за одною) три талановиті піаністки: Корнелія Тарнавська (1902–1905 роки діяльності), Гелена Оттманувна (1905–1913 рр.), Яніна Лусаковська (1913–1919?).

**КОРНЕЛІЯ ТАРНАВСКА** (Kornelia Tarnawska) проживала у Станіславові з 1902 по 1905 рр. В часописі «Kurjer Stanisławowski» ім'я мисткині згадується вперше у дописі про музичну школу Товариства ім. С. Монюшка: «До науки гри на фортепіано вже залучено нову вчительську силу в особі п[анни] Тарнавської, випускниці-піаністки Віденської консерваторії. П[анна] Тарнавська належала до видатних вчительок гри на фортепіано у Відні і знайшла загальне визнання тамтешньої колонії польської. Завдяки цьому належить сподіватися, що школа гри на фортепіано в Тов[аристві] ім. Монюшка

у фортепіанній освіті Лукасевича його визначних педагогів і схарактеризовано майстерність молодого піаніста: «Знаменитий той педагог [ідеться про Лешетицького], побачивши у нашого артиста феноменальні здібності до фортепіанної гри, вплинув на нього, щоб віддався цілком і виключно фортепіанному навчанню, а протягом двох років уже вибився на чоло всіх перебуваючи у Лешетицького артистів». «На думку тих двох сьогодні найвідоміших педагогів музичних [Лешетицького і Бузони], гра нашого концертанта наближається найбільше, з усіх молодих віртуозів, до гри майстра Падеревського»<sup>78</sup>. Хочемо додати, що Ф. Лукасевич залишив спогади про Теодора Лешетицького, які є цінним джерелом вивчення його педагогічного методу.

В рецензії на концерт гра піаніста отримує високу оцінку, при чому увага звертається не на технічний, а, перш за все, художній бік виконання: «Кілька років триваючі студії у Лешетицького у Відні поглибили його знання, даючи йому чудову здатність познайомитися з ефектами модерністської фортепіанної гри,

<sup>78</sup> Kurjer Stanisławowski, 1912/1382.

<sup>79</sup> Kurjer Stanisławowski, 1912/1384.

вийде тепер на відповідні тори [...]»<sup>80</sup>. Через короткий час К. Тарнавська очолила фортепіанний відділ (курс) музичної школи.

Концертні виступи піаністки в Станиславові завжди ставали значною подією для міста, хоча вона не давала сольних концертів, а, зазвичай, брала участь у музичних заходах Товариства ім. С. Монюшка. Вже у вересні 1902 року її виступ на музичному вечорі був дуже успішним, а на першому великому концерті 19 листопада того ж року вона разом з Ф. Ромашканом виконала подвійний фортепіанний концерт C-dur Й. С. Баха і декілька номерів сольної. Із останніх найбільше враження на слухачів справила парафраза «Заклинання вогню» з «Валькірії» Р. Вагнера. Рецензент відзначив, що піаністці притаманна «досконало вирівняна техніка, докладність виконання, правдиво артистичний спокій при надзвичайній музикальності»<sup>81</sup>.

Вочевидь, основою репертуару К. Тарнавської були масштабні твори класичної та романтичної музики. Так, 26 жовтня 1903 р. вона виступила на концерті за участю Адама Людвіга, де виконала разом з Вандою Піскозубувною I частину Фортепіанного концерту Р. Шумана та була в числі супроводжуючого ансамблю «Ave Maria» Баха-Гуно (вокальна партія – А. Людвіг). 13 березня 1904 р. у Станиславові відбувся великий філармонічний концерт за участю оркестрів Товариства ім. С. Монюшка та 24-го полку піхоти (зведений симфонічний під керівництвом капельмейстера Ф. Соучека), на якому К. Тарнавська з великим успіхом виконала Фортепіанний концерт № 5 (Es-dur) Л. Бетховена: «Концерт цей, який у фортепіанній літературі з класичної епохи займає одне з перших місць, в інтерпретації панни Тарнавської оживився незвично, чому найкращим доказом було [те], що наша публіка, попри надзвичайну тривалість того концерту (йде 40 хвилин), з напруженою увагою і з незвиклим, майже невинним зацікавленням вислухала цей твір, а концертантку обдарувала довготривалими оплесками»<sup>82</sup>.

Брала участь Тарнавська і в камерних музичних вечорах як концертмейстер, виступаючи, переважно, із Леоном Гакером. На одному із них, що відбувся в грудні 1903 року, прозвучала Скрипкова соната g-moll Й. Брамса: «Виконання сонати панною Тарнавською (фортепіано) і п[аном] Гакером (скрипка) було правдиво стильове і просто відмінне»<sup>83</sup>. 17 грудня 1904 року на такому ж вечорі Л. Гакер та К. Тарнавська виконали «Крейцерову сонату» Л. Бетховена. Їхній виступ справив на слухачів «піднесене враження»<sup>84</sup>.

Останній виступ Корнелії Тарнавської в Станиславові відбувся 20 червня 1905 р. Присутні почули дві віртуозні композиції: «Капричіо» Алессандро Льонго і парафразу з опери «Ріголетто» Ференца Ліста. А на пописі музичної школи товариства, що відбувся в останні дні цього місяця, учні й колектив школи попрощалися з викладачкою.

Після К. Тарнавської на чолі фортепіанного відділу школи Музичного товариства ім. С. Монюшка стала **ГЕЛЕНА ОТТМАНУВНА** (Helena Ottmanówna). Про це сповіщалося в хронікальній замітці у часописі «Kurjer Stanisławowski» від 13 серпня 1905 року: «Відділ Тов[ариства] муз[ичного] імені Монюшка залучив на посаду

<sup>80</sup> Kurjer Stanisławowski, 1902/883.

<sup>81</sup> Kurjer Stanisławowski, 1902/896.

<sup>82</sup> Kurjer Stanisławowski, 1904/965.

<sup>83</sup> Kurjer Stanisławowski, 1903/953.

<sup>84</sup> Kurjer Stanisławowski, 1904/1006.

керівнички фортепіанного курсу, на місце п[анни] Тарнавської, п[анну] Гелену Оттманувну, вчительку фортепіанної школи проф[есора] Курца зі Львова. Панна Оттманувна є ученицею славного проф[есора] Мікулі і [випускницею] консерваторії Львівської, а в останніх роках вдосконалювалася під наглядом проф[есора] Курца. Музична освіта і викладацький фах панни Оттманувни дають цілковиту гарантію подальшого розвитку музичної школи Тов[ариства] ім[ені] Монюшка»<sup>85</sup>.

Результати педагогічної праці Г. Оттманувни були належно поціновані вже в першому пописі молодших учнів її класу, який відбувся в межах загального музичного звіту музичної школи 18 січня 1906 року. Всі її вихованці «грали дуже добре, демонструючи надзвичайно вміле керівництво своєї вчительки – яка, хоча тільки дуже короткий час керує фортепіанним курсом, надала докази своєї завзятої праці і отримала визнання з боку батьків»<sup>86</sup>. В подальшому, високу оцінку роботи фортепіанного відділу школи-консерваторії товариства зустрічаємо у черговому дописі про екзамени та пописи учнів у червні 1907 року; в ньому підкреслюється, що юні піаністи не тільки добре володіють фахом, але й показали добрі знання з теорії музики, а деякі навіть гармонії<sup>87</sup>. У червні 1912 р. річні іспити музичної школи відбувалися під головуванням видатного піаніста В. Курца, який належно поцінував працю Гелени Оттманувни: «Проф[есор] Курц був з [успішного] розвитку учениць п[анни] Оттманувни дуже задоволений, при чому кілька разів висловив визнання методу її навчання»<sup>88</sup>.

Концертна діяльність мисткині була у Станіславові досить скромна. Нам вдалося знайти відгуки тільки на кілька заходів, на яких вона виступала:

– на тематичному концерті, присвяченому творчості В. А. Моцарта (17 жовтня 1906 р.), Г. Оттманувна і В. Піскозубувна виконали Концерт композитора d-moll (партія оркестру прозвучала в перекладі для фортепіано). У дописі на концерт гра піаністок відзначена, як взірцева<sup>89</sup>;

– 29 червня 1907 р. на статутному концерті Музичного товариства ім. С. Монюшка Г.Оттманувна бездоганно виконала Ноктюрн F-dur Ф. Шопена, Етюд Б. Годара і II частину (Allegro scherzando) з Фортепіанного концерту № 2 К. Сен-Санса (у супроводі струнного квінтету). В рецензії на концерт мисткиня характеризується, як «досвідчена піаністка, що володіє різноманітними технічними засобами при великій музичній інтелігенції»<sup>90</sup>. Також автор рецензії цілком резонно зауважує, що «рутинна педагогічна праця значно утруднює, безсумнівно, подальше самовдосконалення, однак тільки витривала праця і незвичка сумлінність оберігають вчительок музики від викладацького шаблону і утримують на артистичному рівні, що, властиво, у грі панни Оттманн з приємністю стверджуємо»<sup>91</sup>;

– 19 жовтня 1908 р. мисткиня брала участь у концерті соліста Берлінської опери К. Завіловського; виконала кілька п'єс, з яких найбільш вдало прозвучали прелюдії Ф. Шопена;

<sup>85</sup> Kurjer Stanisławowski, 1905/1038.

<sup>86</sup> Kurjer Stanisławowski, 1906/1061.

<sup>87</sup> Kurjer Stanisławowski, 1907/1138.

<sup>88</sup> Kurjer Stanisławowski, 1912/1400.

<sup>89</sup> Kurjer Stanisławowski, 1906/1100.

<sup>90</sup> Kurjer Stanisławowski, 1907/1138.

<sup>91</sup> Там само.



– 19 листопада 1910 р. виступила на «осінньому рауті» товариства «Мурашка»; присутні із захопленням сприймали чудові музичні і поетичні номери, а в дописі були відзначені (серед інших виконавців) «правдивий талант і незвикла техніка у грі п[анни] Оттманувни»<sup>92</sup>. Того ж місяця піаністка взяла участь у Листопадовому вечорі, організованому польським «Соколом» і товариством «Польська молодь», виконавши дві мініатюри Ф. Шопена.

Станиславів Гелена Оттманувна покинула 22 червня 1913 року, а на зміну їй до музичної школи прийшла Яніна Лусаковська.

В «Kurjerze Stanisławowskim» (1913/1456)

**ЯНІНА ЛУСАКОВСКА** (Janina Łusakowska) представлена як учениця відомих польських піаністів Александра Міхаловського та Ігнаці Фрідмана (видатний піаніст приїжджав до Львова і працював із учнями найвищих класів Львівського музичного інституту, в якому навчалася дівчина). У дописі на один із пописів закла-

ду вона відзначена як одна із кращих учениць з доброю перспективою: «З-поміж талантів у справі фортепіанної гри на вирізнення заслужують, перш за все, пані Лусаковська і п[ан] Бик, пара піаністів, майже готова до естради в серйозному того слова значенні. Точність, з якою виконано сонату Моцарта (на 2 фортепіано), а особливо її перші дві частини, була зразкова; сольні номери, так п[ана] Бика (Andante Бетховена і парафраза Шютта), як п[ані] Лусаковської (Мелодія Глюка і етюд Ліста) робили на слухачеві враження гри, цілком упевненої в собі, навіть самостійної, овіяної артистичною повагою і диханням найвищих прагнень»<sup>93</sup>.

Також піаністка брала участь у різних музичних вечорах, як, до прикладу, 25 вересня 1908 р. – у тематичній лекції-концерті, присвяченій Е. Грігу, 21 лютого 1910 р. – в урочистому вечорі до 100-річчя від дня народження Ф. Шопена.

В листопаді 1908 р. у Львові відбувся концерт учнів вищих класів І. Фрідмана, на якому Я. Лусаковська виконала Фортепіанний концерт Es-dur Ф. Ліста. В дописі на цей захід вказано, що вона – «піаністка вже тепер дуже добра. З її гри пробивається відчуття виконуваного твору, звук м'який і техніка бездоганна»<sup>94</sup>.

В подальшому рецензенти гру Лусаковської оцінювали по-різному: комусь вона видавалася занадто стриманою, мало емоційною, «сухою», однак це враження



Яніна Лусаковська (світлина з часопису «Nowości illustrowane» (1912/44))

<sup>92</sup> Kurjer Stanisławowski, 1910/1316.

<sup>93</sup> Słowo Polskie (wydanie poranne), 1907/297.

<sup>94</sup> Gazeta Lwowska, 1908/278.

може бути цілком суб'єктивним, особливо якщо дописувачам більше імponує той тип виконання, що межує з перебільшеним чи навіть романтично-екзальтованим вираженням почуттів (тут слід пам'ятати, що вияв емоційної надмірності не є показником виконавської майстерності). Однак жоден відгук про гру піаністки не заперечує її вдумливого підходу до творів, високої культури звуку, інтелігентності і, звичайно, технічності, без якої на великій сцені виконавцю немає що робити. Прикладом такої характеристики є буквально одне речення-відгук на її виступ у Кракові в 1912 р.: «П[ані] Лусаковска володіє гарною технікою, розуміє речі, які грає правильно, але це все є ще сухе і має небагато витонченості»<sup>95</sup>.

До появи у Станіславові Я. Лусаковска успішно реалізувала себе як педагог (у Львівському музичному інституті та в одній із приватних львівських музичних шкіл)<sup>96</sup> та концертуюча піаністка (зокрема, 1912 року – у Кракові, Тарнуві<sup>97</sup>, Львові<sup>98</sup>).

У львівському концерті від 4 листопада 1912 р. мисткиня виступала на одному вечорі з відомою співачкою Яніною Королевіч-Вайдовою. Музичний оглядач «Gazety wieczornej» писав: «[...] її знаємо вже з минулорічного виступу. Маю враження, що в техніці молода артистка ще пішла вперед від того часу, не мав би також нічого до зауважень виконання ноктюрну Ліста і краков'яка Падеревського. Однак визнаю широ, що не захопив мене Шопен п[ані] Лусаковскої, місцями занадто нерівний і неспокійний (етюд a-moll), то замало теплий. [...] Але не виключає це [те], що п[ані] Лусаковска поглибить ще в собі ту основу духовну, яка є невід'ємною від того Шопена, який від ста років все більше набуває гігантських рис у судженні цілого світу»<sup>99</sup>.

В анонсі на концерти у Кракові та Тарнуві (8–9 листопада) в часописі «Nowości illustrowane» зазначалося, що вже до цього часу Лусаковска мала «за собою цілу низку дуже вдалих виступів. Рецензії з останнього концерту цієї артистки у Львові підносять одноголосно її відмінну техніку, гаряче співпереживання духу композиції і надзвичайно інтелігентну інтерпретацію»<sup>100</sup>.

У Станіславові перший сольний концерт піаністки відбувся 14 жовтня 1913 р., за участю симфонічного оркестру Музичного товариства ім. С. Монюшка. Напередодні концерту часопис «Kurjer Stanisławowski» подав анонс і програму виступу мисткині, при чому в анонсі містилися фрагменти рецензій на її виконання у Львові та Кракові в 1912–1913 роках. Наводимо декілька уривків із даного анонсу:

«“Przegląd” (з дня 23 березня 1912) пише: “П[ані] Лусаковска своєю гарною, тонко трактованою технікою і надзвичайно інтелігентною інтерпретацією справила слухачам велику розкіш естетичну”. [...]

В “Słowie polskiem” (№ 136 від дня 21 березня 1912) читаємо наступні характеристики артистки пера проф[есора] Станіслава Невядомського, який наступного дня після концерту пише: “Після двох років паузи вчора далася чути публіці львівській знову молода піаністка п[ані] Яніна Лусаковска. Добрі риси її гри не змінилися. Гра залишилася чистою і твердою в ритміці і [пальцевому] ударі, біглисть не закриває духовної сторони

<sup>95</sup> Bylicki F. Koncert p. Waydowej-Korolewiczowej, śpiewaczki i p. Lusakowskiej, pianistki. Nowiny: dziennik powszechny. 1912/258.

<sup>96</sup> Gazeta Lwowska, 1914/150.

<sup>97</sup> Nowości illustrowane, 1912/44.

<sup>98</sup> Gazeta Lwowska, 1912/64; 1912/67.

<sup>99</sup> Berson S. Przegląd muzyczny. Gazeta wieczorna, 1912/982.

<sup>100</sup> Nowości illustrowane, 1912/44.

виконуваного твору і не розмиває його форму. Експресія природно забарвлює лінію мелодії, в інтелігентному відтворенні цілого слухач без труднощів відчуває талант піаністки і рівень її майстерності”. [Тут слід зазначити, що на березневому концерті у Львові мисткиня виконала Сонату b-moll О. Глазунова і Варіації Л. Бетховена – твори, які, за свідченням рецензента часопису «Gazeta Lwowska» (1912/64), ніколи не звучали із концертної сцени міста].

Рецензія з минулого концертного сезону. Після краківського концерту «Королевіч – Лусаковска» [концерт відбувся 8 листопада 1912 р., напевне, з тією ж програмою, що 4 листопада цього року у Львові]: “Nowa Reforma” (№ 515 від дня 9 листопада 1912). «Піаністка п[ані] Яніна Лусаковска не мусіла ділити звичної долі сателіту [співачки], але з’єднала собі сповнені повагою вияви сердечного визнання: її гра обдумана і глибоко відчута, диспонує великою динамічною шкалою і відзначається повним і соковитим звуком, що ставить її серед [низки] дуже серйозних фортепіанних інтерпретаторів». Д[окто]р Юзеф В. Райсс [Dr. Józef W. Reiss].

Після співучасті в Шопенівському ранку у Львові писала “Gazeta Narodowa” (№ 93 від дня 22 квітня 1913): «[...] Велика і надійна техніка, незвичайно пластичне фразування, темперамент, захоплюючий слухачів, – ці відомі властивості гри п[ані] Лусаковської, помножені на інші здібності, викликали і вчора сповнені ентузіазму оплески і вияви заслуженого визнання з боку слухачів»<sup>101</sup>.

У станіславівському концерті (14 жовтня 1913 р.) тільки два твори програми були виконані симфонічним оркестром Музичного товариства ім. С. Монюшка (Увертюра з комічної опери «Віндзорські насмішниці» К. О. Ніколаї та «Сумний вальс» Я. Сібеліуса), всі інші піаністка грала сольо або за участю оркестру (Л. Бетховен – Фортепіанний концерт № 5, Ф. Шопен – Етюди E-dur і c-moll, Ноктюрн Fis-dur і Балада As-dur, Ф. Ліст – Ноктюрн Es-dur, Ф. Ліст–Ф. Шуберт – «Серенада», І. Падеревські – Краков’як; на закінчення концерту прозвучала віртуозна фантазія «Африка» для фортепіано і симфонічного оркестру К. Сен-Санса). В рецензії на концерт висловлено захват від мистецтва піаністки: «Важко [...] сказати, чи індивідуальності п[ані] Лусаковської більше відповідає музика класична чи найновішої доби, а це хіба може бути найкращим показником [того], що для правдивих артистів музика всіх часів є доступна і зрозуміла і що [вони] не мають вузьких уподобань. Вже під час виконання [...] творів можна було зауважити видатну музикальність п[ані] Лусаковської. Однак її талант як віртуоза ми змогли оцінити тільки при виконанні творів Шопена. Надзвичайно гарний удар, якому не бракує сили, де йдеться про експресію, виразне ведення кантилени, інтелігентна інтерпретація, додамо до цього бездоганну техніку і взірцеве вживання педалі, що робить нечутними дзвінки тони – такими є переваги гри п[ані] Лусаковської»<sup>102</sup>.

Після цього концерту, що став першим знайомством станіславівських слухачів із піаністкою, Лусаковска виступила ще в кількох музичних заходах Станіславова 1913 року. До прикладу, 19 листопада 1913 р. завдяки артистичним силам Музичного товариства ім. С. Монюшка у Станіславові відбулась прем’єра опери «Мадам Батерфляй» Дж. Пуччіні. Я. Лусаковска взяла участь в оркестровому супроводі опери, виконавши на фортепіано партію відсутньої у оркестрі товариства арфи. В другій половині грудня 1913 р. відбувся статутний концерт Музичного товариства ім. С. Монюшка, на якому піаністка виконала партію фортепіано у Скрипковій сонаті Рубінштейна (партія

<sup>101</sup> Kurjer Stanisławowski, 1913/1466.

<sup>102</sup> Kurjer Stanisławowski, 1913/1467.

скрипки – Л. Гакер) та Фортепіанний концерт Es-dur Ф. Ліста. Серед інших учасників вечора найбільше була відзначена саме її гра: «Твір цей [концерт] рідко буває граний через великий ступінь вимог, які композитор окреслює виконавцям. Недавно грав його Ігнаці Фрідман у Берліні при співдії оркестру Блютнера. П[ані] Лусаковска зуміла звиятно вибратися з-поміж рифів, які щетинилися, показуючи перед аудиторією цілий арсенал бездоганної техніки, цілковито чоловічої бравури при однак правдиво жіночому веденні кантилени. Оплескам і оваціям не було кінця, що тільки є доказом жвавої прихильності, яка товаришить цій симпатичній артистці після кожного її виступу»<sup>103</sup>.

Показовим у творчій біографії піаністки став грудневий концерт Музичного товариства ім. С. Монюшка в 1915 р., на якому вона виступила після повернення до Станиславова з Відня (перебувала там, приблизно, рік): «Відразу після перших дрібних творів Шопена переконала нас п[ані] Лусаковска, що перебування у Відні пройшло їй, напевно, над посиленою працею над собою. Перлинки музи Шопена вийшли з-під її пальців, наче пестунчики. Бура оплесків, однак, зірвалася після твору Вебера «Konzertstück», так само ефектним у задумі, як і ефектно виконаним»<sup>104</sup>.

В період Першої світової війни Я. Лусаковска часто виступала у добродійних музичних заходах. Так, 21 червня 1916 р. вона взяла участь у великому концерті Музичного товариства ім. С. Монюшка, дохід від якого пішов на підтримку відпочинкових колоній залізничників; у липні 1916 року разом з іншими станиславівськими музикантами виступила в концертах, проведених для матеріальної підтримки бідних родин евакуйованих із міста залізничників, у польських селах Суха (Sucha) і Макова (Małowa). Грала композиції Ф. Шопена, Ф. Ліста, І. Падеревського: «Виконані артисткою тієї міри, що п[ані] Лусаковска, не обманули сподіваного враження, деякі вийшли просто чудово, як під оглядом технічним, так і відчуття, і розуміння»<sup>105</sup>. Успіх і дохід від концерту виявилися такими значними, що артисти вирішили виступити ще в селах Вадовіце (Wadowice), Рабка (сьогодні – Rabka-Zdrój) і Закопане. Так само вона й інші митці виступили в добродійному концерті у Стрию (4 червня 1917 р.), збір коштів від якого пішов на підтримку евакуйованих туди працівників Станиславівської дирекції залізниць. Про її виступ добрий відгук розмістив часопис «Nowa Reforma»: «Успіх мала також і п[ані] Яніна Лусаковска, знана в артистичних колах, як талановита, сповнена бадьорості і з досконалою технікою піаністка. Так само композиції Шопена, як і бравурні Ліста були заграні відмінно»<sup>106</sup>.

Участь піаністки в деяких інших концертах у Станиславові та відгуки:

– 12 листопада 1917 р. виступила на одному вечорі зі співачкою К. Бляйхер-Горшовскою; виконала Органний концерт Баха-Страдала, Ноктюрн Fis-dur і Скерцо cis-moll Ф. Шопена, Польку Б. Сметани, «Серенаду» Ліста-Шуберта і «Кампанеллу» Ф. Ліста. «Kurjer Stanisławowski» відзначав: «Вже добре відома нам чудова техніка гри, біглисть і чистота удару – захоплювали нас цього разу з новою силою»<sup>107</sup>;

– 18 березня 1918 р. – виступу концерті Музичного товариства ім. С. Монюшка, з К. Бляйхер-Горшовскою та Л. Гакером. З допису на концерт: «Пані Накс-Лусаковска – досконала

<sup>103</sup> Kurjer Stanisławowski, 1913/1477.

<sup>104</sup> Kurjer Stanisławowski, 1915/1529.

<sup>105</sup> Nowa Reforma (wydanie poranne), 1916/358.

<sup>106</sup> Nowa Reforma (wydanie poranne), 1917/275.

<sup>107</sup> Kurjer Stanisławowski, 1915/1556.

інтерпретаторка Шопена – приготувала зібраній на концерті публіці правдиву приємність, так вибором програми, до якої увійшли, крім Глюка-Стамбаті «Мелодії», гарної «Баркароли» Рубінштейна та [Угорської] Рапсодії IX Ліста, також Шопена Ноктюрн c-moll, Мазурка h-moll і Полонез As-dur, – як і виконанням цих творів. Правдиво субтельна і майстерна гра п[ані] Лусаковскої захопила всіх»<sup>108</sup>;

– 9 листопада 1919 р. мисткиня брала участь у концерті, який входив до заходів Свята станіславівських залізничників.

Стосовно педагогічної діяльності Я. Лусаковскої в Станиславові, то її чудові результати демонстрували учнівські пописи та екзамени. До прикладу, 24–25 червня 1914 року в музичній школі при Товаристві С. Монюшка відбулися пописи юних піаністів, скрипалів та співаків. У дописі «Kurjera Stanisławowskiego» відзначені кращі учні та велика праця вчителів: Я. Лусаковскої (курс фортепіано), Л. Гакера (курс скрипки) і А. Домбровскої (курс вокалу). Лусаковска та її учениця А. Савічевска гарно і ефектно виконали Фортепіанний концерт g-moll Сен-Санса. Цей попис відвідав постійний музичний оглядач і рецензент часопису «Gazeta Lwowska» Е. Вальтер (E. Walter) і, перебуваючи під великим враженням, написав похвальний відгук: «Попис той стояв на такій висоті, що, насправду, Станиславів не потребує соромитися перед Львовом. Добір програми, якість продукції вказували, що в Станиславівському Товаристві музичному працюється дійсно щиро і з запалом. П[ані] Лусаковска, досконала, як знаємо, піаністка зуміла в короткому часі з'єднати собі серця своїх учнів, що виявилось в гарячій овації і приємних презентях»<sup>109</sup>. 13 травня 1915 року на річному пописі більшість юних піаністок презентували клас Я. Лусаковскої, що підкреслено в дописі «Kurjera Stanisławowskiego», а сама вчителька отримала слова визнання як талановитий педагог: «Якщо взяти до уваги, що п[ані] Лусаковска веде свій курс тільки від листопада, то тим більше мусить бути визнаний її педагогічний талант [як] керівнички. Впевненість і свобода в грі, високо розвинута техніка, а передо всім розуміння виконуваних композицій – це прикмети, які у всіх молоденьких виконавців можна було, переважно, зауважити»<sup>110</sup>.



<sup>108</sup> Kurjer Stanisławowski, 1918/1574.

<sup>109</sup> Gazeta Lwowska, 1914/150.

<sup>110</sup> Kurjer Stanisławowski, 1915/1549.

DOI 10.32782/2224-0926-2023-1-44-9

Тетяна Молчанова  
З нагоди ювілею композитора

## SUMA RERUM<sup>1</sup> ВІКТОРА КАМІНСЬКОГО

*Триває підготовка поважного видання – книги про двох однодумців, двох близьких за духом людей, дві непересічні особистості, які поєдналися на теренах Музики, – родину Віктора Камінського і Любов Кияновську. Та ювілей Віктора Камінського децю випередив видання. Не відзначити це свято статтею-подякою за подаровану композитором прекрасну музичну творчість стало б помилкою. Виклад матеріалу прагнемо збагатити спогадами рідних, друзів, колег. Отож, у контексті статті надаватимемо їм слово...*

Моє перше знайомство з Віктором Камінським відбулося ще студенткою, коли ми, першокурсники, юрбою бігали до його кімнати у гуртожитку розв'язувати складні та часом незрозумілі завдання з гармонії... Та свідомим яскравим враженням від вже поважного, знаного львівського композитора Віктора Камінського став «Різдвяний дарунок-2002» – щорічне музичне свято у Львівській філармонії. Серед інших виконуваних на цьому концерті творів відбулася прем'єра його Другого «Різдвяного» концерту для скрипки з оркестром, який автор написав саме для цього свята і котрий був блискуче виконаний цікавою та своєрідною, юною (за віком) і маститою (за чисельністю нагород) скрипачкою Анастасією Пилатюк і Львівським камерним оркестром під орудою художнього керівника та диригента, лауреата Національної премії ім. Тараса Шевченка, народного артиста України Мирослава Скорика та головного концертмейстера – народного артиста України, професора Артура Микитки.

Слухаючи цей твір, як і попередні композиції Віктора Камінського, раділа, що разом з нами живе такий яскравий митець. Я не лише знаю та люблю його музику, а й постійно спілкуюся з ним, оскільки працюємо в одному навчальному закладі...

На думку мимохіть приходить порівняння людського життя зі сходами, які або прямують догори, до зірок, до досконалості, або крокують донизу, в безодню, через гіркоту падінь і розчарувань. Життя митця, вочевидь, завжди вміщає обидва начала – і злету, і падіння. Та довжина сходів, як і їх висота, часом довільна, не завжди вимірюється низкою прожитих років, а зумовлюється лише однією величиною – мірою таланту. Віктор Камінський іде своїми сходами життя. А те, що він – талановитий композитор, не підлягає сумніву. А ще заслужений діяч мистецтв України, лауреат Державної премії ім. М. Лисенка, Національної премії ім. Т. Шевченка, професор кафедри композиції, проректор з наукової роботи Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка.

Коли звертаємося до творчості композитора, роздуми про нього неминуче підводять до висвітлення певних віх його життєпису, де змушений дотримуватися своєрідного хронологічного штампу: народився – виріс – навчався – працює... На щастя, Віктор Камінський не закінчив свій професійний шлях, а сповнений сил та енергії, нових ідей і задумів. Композитор пройшов декілька етапів у творчості, які вже можуть виступати цілісним комплексом, певним (грунтовним) їх підсумком. Спробую об'єднати ці етапи у

<sup>1</sup> Summa rerum, universum (латин.) – світ як ціле, сукупність об'єктів і явищ, що розглядаються як єдина система.

своєрідний об'єктивний трактат, щоб розповісти (а може відкрити?) феномен обставин, котрі слугували становленню такої яскравої творчої особистості.

Віктор Камінський – втілення долі того покоління композиторів, професійне формування (а швидше – утвердження) якого відбувалося на зламі епох, періоду отримання Україною незалежності та права вільного мистецького існування.

Він народився 8 квітня 1953 року у селі Нивра Тернопільської області у родині вчителів. Мати викладала у школі українську мову та літературу, батько навчав гри на баяні. У родині з великою любов'ю та шаную ставилися до музики. Доволі рано хлопець зробив перші самостійні кроки у композиції – це були пісні, п'єси для фортепіано, баяну, в яких прагнув висловити яскравий та багатобарвний світ, усе те, що бентежило та хвилювало юнака. Батьки щиро раділи за свого сина, тішилися його успіхам. Згодом Віктор навчався у Хмельницькому музичному училищі, яке закінчив за два роки. І у 1972 році вступив на композиторський факультет Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка (клас В. Флиса). У 1977–1978 рр. Віктор викладав у Рівненському інституті культури, а у 1978 році був запрошений на посаду старшого викладача кафедри композиції Львівської консерваторії.

Наступна професійна сходинка – навчання в аспірантурі Московської консерваторії у метра радянської музики Тихона Хреннікова. Це були роки доволі серйозних кроків в оволодінні композиторською майстерністю. Саме тоді спробував себе у жанрі великої форми та створив Фортепіанну сонату, Струнний квартет. Дипломною роботою стала Симфонічна поема пам'яті Великого Каменяра – твір з ясно відчутними українськими музичними коріннями.

Тож Віктор Камінський увійшов в українську музику сміливо та невимушено з яскраво втіленою темою осягнення та відкриття глибинних шарів професійної та народної музики, бажанням усвідомити одвічні проблеми буття. Одні сходинки долалися легко, з розбігу, під стрімким натиском юності, інші – забирали роки, вбирали радість відкриття та гіркоту пізнання. Ні, я зараз не стану робити паралелі з нашим життям після 1990 року – які паралелі? Що взагалі ми знаємо про вплив загальної долі на особистий композиторський шлях? І тим не менш... Саме з 90-х років минулого тисячоліття почався стрімкий процес відродження української самобутньої композиторської школи з її сміливими експериментами, різнобічними культурними зв'язками. «Я потрапив до реальності, яка може спершу здавалася й утопічною за своєю суттю, але котру більшість очікувала. Те, що ми отримали свободу, незалежність, можливість творити без утисків, без контролю художніх рад, творити за власним бажанням – усе це виглядало як ідеалізм, може навіть й утопічний. Але з'явилася свобода вибору! І це відкривало необмежені можливості у творчості», – згадує Віктор.

«Сміливість» – саме цим словом я спершу визначила для себе творче кредо композитора. Але зрозуміла, це, швидше, гармонія «таланту» і «сміливості». Нова генерація композиторів вберігала наш ідеалізм, свободу вислову, віру у краще життя. І Віктору Камінському також було довірено це рятування.

Композитор здолав декілька етапів творчої еволюції, починаючи від захоплення авангардною технікою, попри неокласичні мистецькі пошуки, роботу над музичним оформленням театральних вистав і написанням естрадних пісень. І кожен напрям мав свою особливу, неповторну, дивовижно виразну музичну мову і стиль, які здавалися на той момент єдиновірними, точними та можливими.

Доволі серйозною спокусою для Віктора Камінського стали заняття естрадою. У цей період він активно співпрацював з такими поетами, як Ростислав Братунь, Богдан Стельмах, Вадим Крищенко, Микола Петренко. Його пісні співали Оксана Білозір («Калино, калино»), Іван Попович («Скажи мені»), Віктор Морозов («Історія»), групи «Ватра», «Мальви», «Кобза». Заняття естрадою перетворилися для композитора на «солодко каторжну» працю. Безперечно, ця робота могла стати для нього своєрідною пасткою, проте обернулася пошуком нових виразових засобів. Простота і доступність музичного втілення поетичних текстів поставили композитора перед завданням, від якого можна одночасно й загинути, й виграти. Знайшовши індивідуальний (виразний і неповторний) музичний еквівалент кожній поезії, уникнувши примітивної естрадної загальнодоступності, він одержав велику професійну перемогу. Ці композиції стали музикою вищого ґатунку на естраді – вони дотепер звучать, їх знають і пам'ятають.

На початку 90-х рр. минулого століття вагому частку творчого доробку композитора становила музика до театральних вистав. У цьому списку не лише «Маруся Чурай» за романом Ліни Костенко, яка стала візитівкою композитора, а й історична трилогія Богдана Лепкого «Мазепа», «Згадайте, братія моя» Тараса Шевченка, «Народний Малахій» Миколи Куліша. Саме ця галузь творчості композитора була пов'язана з пошуками художнього втілення моральних цінностей, роздумів про добро та зло, про владу та нашу історію, про роль художника у суспільстві. До кожної вистави Віктор Камінський створював музику, що відповідала текстам великих українських авторів, творчість котрих пов'язана з епохою колосальних історичних потрясінь. А такого особливого злиття музичної структури та слів-образів, звукових характеристик та тексту, в якому і складні світоглядні позиції, і внутрішні драми, годі й уявити. Враження від цих спектаклів надзвичайне – ніби ця музика звільняє новий життєвий простір, простягається далеко за стінами театру, надовго залишаючись у душах тих, хто звернувся до неї.

Друга половина 90-х років привнесла конструктивні зміни у творче амплуа композитора, визначивши неоромантичне спрямування його пошуків. Найяскравішим зразком цих тенденцій став Фортепіанний концерт, присвячений пам'яті західноукраїнського композитора першої половини ХІХ століття Василя Барвінського, в основу котрого Віктор Камінський поклав тему з Фортепіанної сонати композитора. Твір вражає виразними дисонантними гармоніями, напруженими зворотами, незвичними звуковими конструкціями. Новаторська форма суворої стриманості у синтезі з розкутістю почуттів. Сам композитор так визначив ідею цього твору: «... переглядаючи черговий раз ноти (фортепіанних творів Василя Барвінського – *Т.М.*), знайшов тему, яка найбільше відповідала задуму мого майбутнього концерту. Це була повільна лірична тема з другої частини Фортепіанної сонати композитора. Її хоральний виклад (алюзія до релігійності його світогляду) у поєднанні з характерною імпровізаційною декламаційно-розповідною мелодикою видалась мені своєрідним символом українського духу, а передусім втіленням «філософії серця», про яку тоді теж з'явилося чимало нових публікацій. Чим більше я про неї думав, тим більше уявляв собі цю тему кульмінацією свого концерту, тим пунктом, до якого буде скерований весь попередній розвиток. Шлях до цього катарсису мав бути складним, напруженим, з багатьма драматичними колізіями, трагічними зривами, які нагадували б мученицьку долю геніального музиканта. Співпереживання трагедії композитора, який втратив найдорожче – плоди своєї праці, рукописи, що були спалені, – постійно супроводжувало мене в час написання концерту...».



Незабаром з'явився ще один концерт для 4-х солістів, струнного оркестру, клавесина і органа, створений у кращих традиціях доби Бароко – *Concerto grosso*, та який ілюструє головний напрям творчості Камінського – прагнення до синтезу різних стилевих традицій.

А у 2002 році побачив світ концерт для скрипки з оркестром № 2 «Різдвяний», з якого зачинала свої роздуми про композитора. Слухала його тоді у залі Львівської філармонії та чула музику, яка складається ніби з однієї лише виразності, що безперервно оновлюється, не дає озирнутися, розмірити. Працює душа художника – радіє, завмирає, отримує втіху. Чудо майстерності. Чудо форми. Море оплесків і щира подяка авторові, який, запрошений на сцену слухачами, занадто скромно та сором'язливо вклонявся...

Та поговоримо ще про одну грань творчого доробку композитора – духовні твори. Адже у сучасній музиці, вочевидь, не знайти нічого більш укоріненого у глибинах людської моральності, ніж духовна музика. Значний інтерес до цього жанру в Україні формувався саме у 90-х рр., після отримання країною незалежності. Композиції Віктора Камінського – симфонія-кантата «Україна. Хресна дорога» на вірші Ігоря Калинця (1992) та ораторія «Іду. Накликую. Взиваю...» (1998) до слів проповідей митрополита Андрія Шептицького в поетичному опрацюванні відомої української поетеси Ірини Калинець – витвори глибини віків, покаяння та благословення, молитви та покори, благання й надії, віри у духовність як вищу гармонію, які демонструють новий вимір духовності. Твори – рельєфні, масштабні, наскрізь театралізовані. Багато визначають собою й використані поезії – вічні теми-символи Ігоря Калинця та символи-роздуми Ірини Калинець у поєднанні з пророчим словом митрополита. Відповідне й композиторське рішення: кожна музична думка – переконлива і значуща. Це властиве підсумковим часам, по-іншому ми, мабуть, і не могли відчувати кінець тисячоліття. Утім духовно значуще якраз і підтримує у життєвих випробуваннях, дозволяє усвідомити їх масштаб, місце у площині буття, чим і полегшує їхню складність і неоднозначність. І щоб не відбувалося, ці творіння композитора залишаться часткою нашої історії, одним з наших втілень, пам'яттю про нас.

Саме за ораторію «Іду. Накликую. Взиваю...» та Фортепіанний концерт пам'яті Василя Барвінського Віктор Камінський був удостоєний звання лауреата Державної премії ім. М. Лисенка у галузі композиції. До слова, Акафіст до Пресвятої Богородиці Віктора Камінського, написаний у той сам період (2002), доволі часто можна почути у трансляціях греко-католицької Служби Божої у Ватикані. У цьому ж руслі композитором створений Псалом Давида, Літургія, Пасхальна Утренья. У 2005 році саме за «Акафіст до Пресвятої Богородиці», а також симфонію-кантату «Україна. Хресна дорога», ораторію «Іду. Накликую. Взиваю...» та Другий концерт «Різдвяний» Віктора Камінського було відзначено Національною премією України ім. Т. Шевченка.

У контексті аналізу духовної музики В. Камінського згадаю і гімн «*Mežu natchniony przez łaskę*» на вірші св. Юзефа Більчевського для сопрано, баритона, мішаного хору та симфонічного оркестру, написаний у 2008 році та присвячений Папі Івану Павлу II, який уже у березні 2008 року урочисто прозвучав у Вільнюсі (Литва).

Ще один рубіжний твір Віктора Камінського – Концерт для двох флейт, двох скрипок, клавесина, органу та камерного оркестру. Тут автор наново переусвідомлює проблему новаторства. Кінець тисячоліття визначається для нього не лише новими відкриттями у сучасній техніці композиції з її емансипованою виразовою системою, а й зверненням

до минулого. «Саме просторова “стереофонія” інструментальних зіставлень, раптові зіткнення “консонуючого” – “дисонуючого” (в узагальненому сенсі слова), раптові “прориви” в алеаторичні блукання, сонорні “кадри”, котрі проступають крізь позолоту барокових орнаментів, жорстка лінійність модерної поліфонії чітко вказують на перегук епох», – саме так інтерпретує твір Любов Кияновська.

Та звернення до минулого у Камінського не відбувається за принципом використання певних жанрових і структурних форм. Просто композитор ніби відчуває себе «там». «Ти ілюзорно живеш у тому часі, але не повторюєш, що вже було зроблено, а робиш те, чого не було», – ділиться враженнями композитор. – Я ніби мандрую у часі, відчуваючи себе ближче до епохи Бароко з її тяжінням до монументальних форм, багатофігурними композиціями, різноплановими зіткненнями контрастів – світла та тіні, величю й низькою, поглибленою ліричністю та пишної декоративності, реальності та фантастики».

Ось і недалеко враження від виконання «Сувеніру зі Львова. A la partita» – нового твору композитора, прем'єра якого відбулася 7 грудня 2018 року у філармонії Ченстохова – міста, що є духовною столицею Польщі, а згодом отримав друге життя, повернувшись до Львова у рамках ювілейного міжнародного фестивалю «Контрасти 25». Оригінальний і свіжий, сповнений позитивних вражень від Львова та його передмість, з незвичною звуковою палітрою, звукозображальними ефектами, елементами алеаторики і додекафонії...

Безупинні пошуки композитора, експерименти, бажання пізнати та порівняти логічно привели його до написання ґрунтовної теоретичної праці. Віктор Камінський став автором першого в Україні підручника «Електронна та комп'ютерна музика», в якому систематизував майже столітній процес становлення і розвитку електронної та комп'ютерної музики на європейському й американському континентах. Докладно розглянув й історію виникнення та конструювання електронних інструментів, перші спроби композиції для них, їх поступове удосконалення та значні художні досягнення. Цікава праця, з якою можна знайомитися не лише фахівцям...

Впродовж майже 40-річного творчого шляху Віктор Камінський зумів реалізуватися в найрізноманітніших площинах, на перший погляд, начебто несумісних між собою, всюди знайшовши власне «обличчя» і цікаво, небанально втілюючи свою індивідуальність. Сила його мистецтва – у глибині коріння, міці почуттів, новизні мови та виразових засобів, які не мають нічого спільного з надуманою важкодоступністю. Такому художнику не потрібні ребуси в музиці, йому ніколи займатися пустощами. Його новаторство не є самометою, це природний, невдаваний самовислів. Звертаючись як до симфонічної, хорової, театральної музики, так і до камерної вокальної й інструментальної, велику увагу приділяючи духовним жанрам, а колись і шлягерам, у кожному з вибраних напрямів композитор сягнув значних вершин.

Його музика надзвичайно послідовна у своєму русі, у своїх емоціях. Ніколи не відхиляючись, вона повсякчас знаходить мету, а ця мета – ми з вами, наша потреба у моральних цінностях. Адже сьогодні люди бажать жити у світі, де незворотний моральний закон. Отож не дивно, що глибокою приязню віддячують митцеві, чия творчість спонукає зрозуміти: високе, чисте є і залишається незаперечним. І прагнучи до світла, отримуючи вищу духовність, композитор оглядає свій творчий шлях і думає про те, що йому ще треба зробити, упевнений у тому, що робить те, задля чого народжений...

\*\*\*\*\*

**РЕФЛЕКСІЯ МАМИ – ТАЇСІ ІВАНІВНИ КАМІНСЬКОЇ**

Ще до народження Віті батько передбачив великий дар синопка і казав, що народить-ся український Моцарт. Після народження батьки протягом місяця не могли вирішити, яке ім'я дати. Батько настоював на імені Моцарт, а я не погоджувалась. Перебирали різні імена і врешті зупинились на імені ВІКТОР – Переможець. Так маленький хлопчик одержав ім'я Віктор.

Змалечку Вітя показав великі музичні здібності і любов до музики. Ще в колисці постійно заслуховувався в мелодії, які грав батько: то на баяні, акордеоні, то на одному з духових інструментів, музика лунала і з платівок. Уважно слухав класичну музику на патефоні. Навіть іграшки купували йому всі музичні. Ніяких інших іграшок не визнавав. Музична іграшка завжди його заспокоювала, навіть тоді, коли був хворий і щось дуже боліло.

У півтора року вже добре знав музику класичних композиторів. На патефон ставив будь-яку платівку, замовлену дорослими: Амурські хвилі, Над блакитним Дунаєм (Й. Штрауса), Полонез (М.К. Огінського) чи іншу. Вітя няньок не мав. Ідучи на роботу, залишали в кімнаті самого, стелили на підлозі ковдру, ставили поруч купу платівок і патефон. Маленький майбутній композитор міг сидіти цілий день на підлозі, слухаючи платівки і так пізнаючи ази музики. Вітя був дуже зосереджений і кмітливий хлопчик.

Це були його перші кроки у світ музики. А точніше перші кроки відбулись ще до народження, бо музика у нас звучала постійно: у виконанні батька на баяні, на платівках.

Першим учителем музики Віктора став його батько. Музика і майбутнє сина були для нього понад усе.

Хочу згадати один вражаючий випадок з Вікторового дитинства, який відбувся в 1957 році. В Остропільському будинку культури мав відбутись концерт китайських артистів. Поки артисти готувались до виступу, маленький Вітя перед кулісами розважав слухачів (оскільки Станіслав Павлович, його батько, був директором Будинку культури): співав пісеньки, декламував вірші, грав мелодії «на кулачки» – складав два кулачки разом і так імітував звучання мелодій. Зал аплодував маленькому артисту. А китайські артисти звернули на хлопчика увагу ще й тому, що він помічав, які звуки звучали у їхніх інструментів фальшиво, причому точно їх називав: до дієз, сі бемоль та ін. Це їх дуже здивувало: чотирирічний малюк має абсолютний слух і при тому знає ноти! Артисти запропонували забрати дитину вчити в Китай, обіцяли заплатити немалу суму і запевнили, що батькам з дитиною можна буде бачитись. Але батьки на таке не погодились, бо як же дитину від себе відпустити – ніякі гроші її не замінять...

\*\*\*\*\*

**Володимир, Валентина, В'ячеслав Камінські****ЧОТИРИ «В», АБО ЯК ФОРМУЮТЬСЯ МУЗИЧНІ РОДИНИ**

Основи духовного світу кожної людини та її формування як особистості пов'язані насамперед з родиною. Саме тут закладається майбутній характер, світогляд, формується моральність та інші чесноти людини. Подальші роки лише шліфують і розвивають їх у відповідному напрямі...

Чотири «В»: Віктор, Володимир, Валентина, В'ячеслав – саме так визначили зв'язок своїх дітей їхні батьки – Євстахій і Таїсія Камінські. У закарбованих у пам'яті тих далеких років виринають окремі, яскраві епізоди, якими поділилися рідні Віктора.

Серед моральних чеснот у родині завжди були чесність, порядність, працьовитість. Батьки досить серйозно ставилися і до нашого навчання. Усі ми стали музикантами. А як же ж інакше? Адже тато був професійним музикантом – працював у школах, організовував хори у лікарнях, санаторії. Він сформував і родинний ансамбль, який так і називався «Ансамбль сім'ї Камінських». Кожен з нас грав на якомусь інструменті чи співав. Наш колектив брав участь у місцевих, районних, обласних музичних фестивалях. І навіть їздили ми з виступами до Києва – і це для нас було великою гордістю.

У 1959 році всією родиною ми переїхали до районного центру Остропіль. З Віктором ми часто ходили до клубу, де працював батько. Пригадується один епізод з дитинства. Якось до нашого міста приїхали китайці – вони виступали з різними програми, музичними у тому числі. Була у них навіть інструментальна група. Якось ми прийшли їх послухати, а після виступу Віктор підійшов до них і сказав, що їхні інструменти не строять. Яким було їх здивування, що мала дитина зуміла це почути! Адже тоді ще не мали поняття про абсолютний слух (яким володіє Віктор). Китайці були такі здивовані, що навіть просили батьків віддати їм Віктора.

Також наші батьки полюбили поставити якусь платівку, і Віктор одразу відгадував, який це твір і хто виконавець. Від дитинства Віктор був старанним, цілеспрямованим, усе хотів знати, багато читав. Саме завдяки йому поповнювалася наша бібліотека – він звідусіль привозив книжки.

Родина наша була і залишається дружною. Між нами – постійний зв'язок, хоч всі ми і розлетілися по Україні. Віктор – найстарший наш брат – наша гордість – проректор Львівської музичної академії ім. М. Лисенка, відомий композитор. Володимир – вчитель у музичній школі Грицива Шепетівського району. Валя – методист, керівник народного хору у Радомишлі Житомирської області. В'ячеслав очолює Центр естетичного виховання Національного університету водного господарства у Рівному. Але всі ми відчуваємо тісний зв'язок родинного оточення, і нас ніколи не полишає почуття взаєморозуміння, взаємоповаги і взаємодопомоги, родинного єднання і гордості за свою велику і дружну родину...

(липень 2019)

\*\*\*\*\*

*Олександр ТАРАДАЙ,*

*однокурсник, колишній керівник військового естрадного оркестру*

...Згадую наш курс у Хмельницькому музичному училищі. З першого дня знайомства однокурсників Вітя Камінський видавався особливим – з-поміж усіх на курсі він був своєрідною «білою вороною», один такий. Завжди занурений у себе, з папкою під пахвою – весь час щось записував. Він не потребував великих і галасних товариств.

Худесенький і ніби непомітний, на перший погляд, але саме це виділяло його з-поміж усіх. У його голові був своєрідний «дом советов», і здавалося, що йому особливо й не потрібно було навчатися, він усе схоплював на льоту. І нам здавалося, що Віктор усе знав. Адже музична інтуїція була дана йому від природи. До того ж неабиякий композиторський талант. Дотепер пам'ятаю: на другому курсі ми ще разом відвідували заняття, а з нового навчального року Віктор уже навчався на IV курсі. Здається, це був єдиний випадок у нашій alma mater, коли студент закінчив училище за два роки.

На пам'ять приходить один випадок. Якось я не зробив домашнього завдання з гармонії, та зустрівши Віктора, попросив його про допомогу. Він безвідмовно, сидячи в

коридорі, на колінах за декілька хвилин зробив за мене завдання з гармонії, яке я б робив, можливо, впродовж цілого вечора...

(Хмельницький, 2019)

\*\*\*\*\*

*Про Віктора Камінського ми бесідували з ректором Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка, народним артистом України, кандидатом мистецтвознавства, академіком Академії мистецтв України Ігорем ПИЛАТЮКОМ*

– Моє знайомство з кожним з них розпочалося ще у студентські роки. Віктор навчався курсом вище від мене, а Люба – разом зі мною. Добре пам'ятаю їх обох. Віктор був такий собі геній-одинак – худенький, в окулярах, занурений у себе, з папкою, до якої щось завжди занотовував. Сам по собі. Ніколи не входив у ніякі галасливі товариства, крім наукового студентського гуртка, яке очолював. Та всі ми знали, що він – надзвичайно талановитий. Адже, наскільки я пригадую, він вступив до консерваторії, закінчивши лише два курси музичного училища.

Віктор (уже тепер поважно – Євстахійович) – талановитий український композитор, мистецький шлях якого пройшов від естради – через поважні масштабні духовні твори – до театральних вистав. Його композиторський світ – це світ вищих життєвих цінностей у людському вимірі – краси і глибини, високої моралі, духовної заглибленості, без надмірної афектації найсучасніших звучань. Це шлях справжнього митця – шлях професіоналізму та досконалості.

У робочій ситуації (а Віктор Євстахійович – проректор з наукової роботи нашої Академії) вмів виважено, спокійно, мудро «вирулити» у найскладніших професійних ситуаціях. А це ледь не щомиті змінювані вимоги щодо інноваційних напрямів наукової роботи, написання дисертаційних розвідок, статей у наукових виданнях і журналах. Він встигає бути членом журі наукових засідань і чисельних конкурсів. А ще – робота зі студентами – майбутніми талановитими композиторами, які колись із гордістю будуть промовляти – навчався у класі Віктора Камінського...

\*\*\*\*\*

*Маріанна КОПИЦЯ-КАРАБИЦ,*

*доктор мистецтвознавства, професор кафедри історії української музики та музичної фольклористики Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського, заслужений працівник освіти, лауреат премії імені М.В. Лисенка*

Колись несподівано відкрила для себе цікавий творчий світ Віктора Камінського, композитора, мистецький шлях якого чомусь завжди порівнювала з Гіві Канчелі – від естради через співпрацю в царині музики до театральних вистав (у Канчелі це легендарний режисер Р. Стурра, а у В. Камінського – не менш талановитий Ф. Стригун у прославленому Львівському академічному драматичному театрі імені М. Заньковецької). Але обидва митці повертають від пісенної та прикладної музики до високої етики (чим не втрачають, а навпаки, збагачують палітру пошуків) академічних опусів. У В. Камінського таке «повернення» почалося з найдуховніших поезій Т. Шевченка, ідеї яких акумулювались у трьох хоровах композиціях. Але завітавши на концерт у Великий зал Національної музичної академії імені П. Чайковського і прослухавши ораторію «Іду. Накликую. Взиваю...», зрозуміла для себе, що відкриваю глибокого митця через омузичене слово зі світу пророчих роздумів

митрополита А. Шептицького. Твір вразив непоказною духовною заглибленістю без надмірної афектації найсучасніших звучань. А це доводило бажання автора увійти у світ високої моралі і зазвати нас, слухачів, доторкнутися до божественної суті, а за тим і вищих життєвих цінностей у людському вимірі – етики і моралі, краси і глибини.

На такій пріоритетній формулі «Митець і час» можна вписати постать Віктора Камінського як яскравого представника свого покоління сімдесятників. У непростий час покаяння і протистояння молодий митець вибирає шлях за формулою «відповідальність та професіоналізм». Є митці, що з початку творчого шляху вибирають основний стильовий напрям, жанрові пріоритети, наслідуючи їх у подальших мистецьких пошуках. А є інший психотип митця, що у пріоритет підносить вміння орієнтуватись у всій багатобарвності нашого часу, що сьогодні модно називати, додаючи термін «пост». Багатогранність раннього етапу становлення молодого митця В. Камінського вражає палітрою діянь – активна громадська, насичена творча, педагогічна діяльність і сьогодні вимірює температуру його життєдіяльності.

У бесідах з випускниками Львівської консерваторії-академії, що волею долі опинилися у Києві, дізнаєшся, як виважено, спокійно, мудро Віктор Євстахійович «вирулює» у найскладніших житейських і суто професійних ситуаціях. Це стосується роботи у Львівській обласній організації Спілки композиторів України або непростої посаді проrektора Академії.

Мене вражає у Віктора вміння так зорганізувати свій час, щоб знаходити можливості для сфери творчих реалізацій. Останнім часом ці обрії творчого світогляду віддзеркалюють новими глибинами – від новітніх фольклорних пошуків до духовно-барокових інтенцій, органічного співіснування інтонацій популярних жанрів до найсучасніших технічних новацій комунікаційного світу сьогодення.

Віктор Євстахійович – порадник і у світі швидкоплинних і часто протирічливо змінюваних законів нашого наукового життя. Дивуєшся, як йому вдається тримати в пам'яті новітні вимоги до написання дисертаційних опусів, статей у наукових журналах. Член журі численних конкурсів, наукові засідання, робота зі студентами, але постійно – аура свого творчого неспокою, майбутні звуки музики...

Останнім часом митець усе більше схиляється до світу літургійної музики – «Акафіст до Пресвятої Богородиці», «Псалом Давида», «Літургія Євхаристії», Пасхальна Утрєня. Такої музики потребує сучасний слухач, вона затребувана і виконується провідними колективами України, підтримується найповажнішими особами релігійного світу – владиками та єпископами. Але головна якість музики В. Камінського віддзеркалює провідні риси його психологічного і людського ества – інтелектуалізовано-внутрішня емоційність, глибинність духовної істинності, патріотизм і віра.

\*\*\*\*\*

*Ольга КАТРИЧ,  
заслужений діяч мистецтв України,  
кандидат мистецтвознавства, професор*

Коли у світ приходить справжній Митець, позначений Божою іскрою Творця, світ змінюється. Змінюється не у своїй багатовимірній сутності поліфонічного звучання, змінюється для нас. Адже справжній мистецький талант завжди відкриває нову грань можливих комбінацій смислів одвічного звукового континууму.

Таким Митцем, без сумніву, є наш сучасник, композитор Віктор Камінський. Творчість Віктора Камінського – це унікальний культурний феномен – інтонаційно-енергетичний «вузол», що забезпечує тяглість глибоко національних та водночас європоцентричних за своєю суттю традицій львівської композиторської школи. Образний світ музики композитора – це віддзеркалення складних історичних колізій буття його народу, народу, що зберіг свою духовну та національну ідентичність. Саме тому пісні Віктора Камінського звучать, ставши майже народними, його релігійно-духовні твори виконуються у храмах, розбудовуючи на сучасному етапі літургійну традицію, його інструментальні полотна збирають переповнені зали. Щирість та інтелектуалізм музики композитора інспірують появу численних виконавських прочитань та музикознавчих інтерпретацій.

Творчість Віктора Камінського вражає багатовекторністю жанрової та тематичної сфер. Це і естрада, і музика для театру, і обшир симфонічної та камерно-інструментальної музики, і релігійно-духовні твори, і масштабні ораторії.

Про Віктора Камінського можна говорити, оперуючи численними титулами, які йому належать по праву. Лауреат Шевченківської премії, заслужений діяч мистецтв України, професор, проректор з наукової роботи Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка – далеко не повний перелік сфер визнання композитора. Але найважливішим є суспільно-громадське визнання особистості Митця, Митця, який завжди відкривав свою національну державницьку позицію.

\*\*\*\*\*

*Лілія НАЗАР-ШЕВЧУК,  
доцент кафедри історії музики,  
кандидат мистецтвознавства*

У гроні українських композиторів останньої третини ХХ – початку ХХІ століття Віктор Камінський, репрезентуючи об'ємний творчий доробок у різноманітних жанрах, вибудовує власну, неповторну стильову парадигму, яка виявляється і в перебігу образно-тематичного кола проблематики, порушеної митцем, і в іманентному доборі технічно-виразових засобів, що творять так зване обличчя композиторського почерку, і у специфіці звукобачення та звуковідчуття світу, типу відтворення його звукової картини, модельованої автором, що виходить на рівень філософсько-концептуальних складників творчої індивідуальності».

Окреслюючи жанрову напрямку, зазначу, що у Віктора Камінського превалюють кантатно-ораторійні полотна, які й принесли авторові заслужену славу і популярність: кантата «Іван Підкова» (слова Тараса Шевченка), дві камерні кантати (сл. Дмитра Павличка, 1987; сл. Тараса Шевченка), кантата-симфонія «Україна. Хресна дорога» (сл. Ігора Калинця); ораторія «Іду. Накликую. Взиваю...» на тексти митрополита Андрея Шептицького в поетичному опрацюванні Ірини Калинець, Акафіст до Пресвятої Богородиці, кантата «Благодатна пора наступає» на сл. Івана Франка, «Героїчна поема» на сл. Ірини Калинець, Гімн «*Męžu natchniony przez łaskę*» до віршів св. Юзефа Більчевського та інші. Вокально-симфонічні твори Віктора Камінського здобули не лише національне, але і вагоме міжнародне визнання, оскільки звернення до глибоко-філософських, містично-релігійних чи історико-епічних тем дозволяє піднятися авторові крізь призму вибраних ідей до рівня глобальних проблем людства гносеологічної значимості.

Не менш цікавою та оригінальною є сторінка інструментальної музики (саме симфонічною поемою «Пам'яті Каменяра» Віктор Камінський блискуче закінчив Львівську консерваторію по класу В. Флиса), яка охоплює і 2 симфонії та твори для камерного оркестру: Камерна музика, *Te Deum*, «Репетиція оркестру». Низка інструментальних концертів композитора, кожен з яких вирішений в оригінальному, своєрідному плані (для скрипки, гобоя, фортепіано, включають такі цікаві композиції, як Концерт для 4-х солістів, струнного оркестру, клавесина і органа, а також загального улюбленця публіки – Концерту для скрипки № 2 «Різдвайний»). Новою формою у жанровому відношенні можна вважати «Супергармонію в ритмах “Океану”» для скрипки з камерним оркестром за мотивами пісень Славка Вакарчука та гурту «Океан Ельзи».

Будучи ультрасучасним творцем яскравих авангардових композицій, в яких Віктор Камінський виявляє себе неабияким мастаком у плані оперування найсучаснішими техніками (а *pro pop* – він є автором першого в Україні навчального посібника «Електронна та комп'ютерна музика»), популярність прийшла до композитора і у жанрах легкої музики. Не один його шлягер тішиться пописами на багатьох сценах, збагативши репертуар відомих виконавців («Скажи мені» на сл. Вадима Крищенка, «Забута мелодія», дует «Танго нежданої любові» на сл. Ростислава Братуня) та увійшли в «золотий фонд» української естради.

Та особливо цікавою, експериментальною ділянкою є камерна музика Віктора Камінського, який перебуває в постійному пошуку, про що свідчать і програмні назви його композицій («Соната псаломів» для 2-х флейт і фортепіано, «*Urlicht–Irrlicht?*» для флейти *solo*, «Голоси прадавніх гір» для кларнета, фагота та фортепіано. Звертається композитор і до рідкісних інструментів, наприклад, сопілки, гітари (Соната для гітари *solo*).

Перебуваючи на вістрі часу, балансує в безмежному інформаційному морі глобалістичної доби, сучасне людство, почасти розгублене, зневірене, стривожене, завдання митця у такі хисткі історичні моменти – допомогти загалу відшукати точки опори, точки відліку, вказати вектори опору і подолання, накреслити напрямні магістралі, вселити віру і надію. Такими видаються особливо релігійні хорові композиції «Літургія Іоанна Златоуста» та «Великодня Утренья», і ця гуманістична спрямованість музики митця – найголовніша домінанта творчості Віктора Камінського, оскільки вона – неперехідної значимості.

Ось такими думками вималюювався цей портрет – композитора, чий камертон відгукується на найбільчі дотики часу, а однак про це він не любить говорити. Приємний, веселий співрозмовник, жартівник, іноді по-дитячому простий та природний у спілкуванні, причому без жоднісінької нотки зверхності чи удаваної глибодумності. Віктор не любить говорити про себе, про свою творчість – це щось занадто сокровенне і глибоке, воно не на поверхні, а у екзистенційних вимірах серця і душі. Часом сама собі дивуюся – ми сміємося, щось вирішуємо чи просто розмовляємо об чім завгодно – а це ж поруч така глибока музика пульсує, брунькується, формується у суцвітті звуків, акордові лавини, потоки поліфоній!



\*\*\*\*\*

*НІНА ДИКА,**кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри камерного ансамблю та спеціалізованого фортепіано***МАЙСТЕР ЧАСУ****(про авторський концерт Віктора Камінського)**

Музичний простір початку III тисячоліття щоразу вражає новими творами наших з вами сучасників, появою нових імен авторів і виконавців, новими цікавими інтерпретаціями вже, здавалось би, знаних «від» і «до» полотен і т. д. Бажання почути музичний твір або вслухатися ще раз в інтонацію вже раніше чутого твору сучасного композитора свідчить про те, що ця «музика – така тонка і делікатна матерія, – словами знаного українського мистецтвознавця Любові Кияновської, – що реально живе лише ту хвилину, коли звучить, після концерту залишається відлунням у серці слухачів протягом життя» живе. Це можна пояснити тим, що талант митця, з ласки Бога, зазвичай випереджує Час, тонко реагуючи на колізії сьогодення, залишає у спадок прийдешньому поколінню свою творчість, а з нею – і правду життя. Залишатися вірним ідеалам високої духовності і моральних цінностей у період буремних суспільних змін як в Україні, так і у світі, сповідуючи ідею одвічного призначення митця – творити і нести добро, запалювати у серцях любов до світу, до людей, погодьтеся, не просто.

З підвалин пам'яті виринає спомин про авторський концерт лауреата Національної премії України імені Тараса Шевченка, професора ЛНМА ім. М. Лисенка Віктора Камінського в один із зимових вечорів, 25 лютого 2012 року, в Концертному залі ім. С. Людкевича Львівської філармонії, музика якого вже давно яскравою барвою вписалася не лише в мистецьку палітру Львова, України, а і світу. Подібний концерт є чи не найяскравішим свідченням мистецького амплуа автора численних музичних полотен – творів для солістів і найрізноманітніших інструментальних, вокальних, оркестрових і камерно-інструментальних ансамблевих складів, які у музичному вимірі композиторської творчості сьогодення посіли чільне місце і, безумовно, претендують на всеохопність портрета, а не лише на окремі штрихи до нього. Адже сьогодні годі уявити мистецькі імпрези, фестивалі сучасної музики («Київ Музик Фест», «Два дні і дві ночі» (Одеса), «Контрасти» (Львів), «Варшавська осінь», де б не звучала музика Віктора Камінського, наповнюючи простір мрійливою плинністю почуттів, мелодично-гармонійним багатством смислово-емоційних ліній, вишуканістю інтелектуального мислення, що виявляється у виструнченості сюжетних форм, поліфонічності... До слова, Акафіст до Пресвятої Богородиці Віктора Камінського, створений у 2002 році, часто звучить у трансляціях греко-католицької Служби Божої з Ватикану.

Віктор Камінський – майстер часу. Філософська думка «“Panta rei” – все тече, все змінюється», актуальність якої спостерігаємо і в його творчості, вражає вмінням, тонко утримуючи минуле в теперішньому, проєктувати, подібно поезії геніальної Ліни Костенко, в майбутнє:

*«Вже почалось, мабуть, майбутнє.**Оце, либонь, вже почалось...**Не забувайте забутнє,**Воно вже інешм взялось!»*

Для переважно всіх полотен нашого сучасника характерне вслуховування в музику, наскрізь пронизану новаторством пошуку, бажанням поєднати духовне і світське, що природно прокладає шлях до слухача щоразу, коли слухач робить перший крок назустріч. Музика завжди така неповторна в безсмертному дотику до душі, тому головне покликання композитора – зберегти не тільки природу музики, емоційну думку й інтелектуальність, а водночас збагатити людське серце і мозок новими емоціями, новими пізнаннями різні покоління слухачів.

Художня і пізнавальна наповненість програми концертного вечора, яку можна охарактеризувати як духовно-просвітницьку, постала підсумком 40-літньої композиторської творчості Віктора Камінського, що приваблює до себе особливу увагу як щирих шанувальників, так і маститих поціновувачів високого мистецтва, і як результат: переповнений слухацький зал, де з-поміж інших знані художники, письменники, поети, музиканти, скульптори, духовенство, студентська молодь і професори... Вступне слово пролунало з уст професора Любові Кияновської. Музичними відкриттями постають твори різних жанрів у виконанні прекрасних львівських музикантів – солістів, хорів, камерного та симфонічного оркестрів під орудою народного артиста України Ігора Пилатюка.

Твори різних років з численного доробку композитора прозвучали в концерті у двох відділах. Уже в першому творі «Те Деум» для камерного оркестру у виконанні Камерного оркестру «Академія» (художній керівник – М. Скорик, керівник – А. Микитка) під орудою народного артиста України Ігора Пилатюка музиканти продемонстрували ансамблеву єдність у відтворенні духовної програми авторського задуму. Твір, написаний у 1996 році, в період роботи над створенням «Сонати псалмів» для двох флейт і фортепіано (1994), Концерту для чотирьох солістів, струнного оркестру, клавесину і органу (1996), Adagio для струнного оркестру (1997), а також Концерту для фортепіано з оркестром (1995) (про цей твір йтиметься згодом) посів гідне місце в концертному та навчальному репертуарах України, а в концертній програмі прозвучав як одкровення.

У виконанні Львівського камерного оркестру «Академія», який давно став музичною візитівкою Львова, прозвучали ще кілька полотен шанованого професора композиції, в класі якого розпочали свій шлях у мистецтві Кирило Стеценко, Ігор Білозір, Остап Мануляк та ін., проректора ЛНМА ім. М. Лисенка, де з-поміж інших – Диптих для меццо-сопрано (Марфа Шумкова) і камерного оркестру на вірші Ліди Мельник. До поетичного слова талановитої львів'янки композитор звертається вже не вперше, адже саме «Притча про хліб і голод» на сл. Л. Мельник була високо поцінована в концертах «Пам'яті жертв голодомору – композитори України» (Львів, 1993). Звернення до шевченкових образів, як особливого виміру духовності, проілюструвала Кантата «Чигрине, Чигрине» на вірші Тараса Шевченка для кобзаря (заслужений артист України Олег Созанський) і камерного оркестру. Глибину поезії одного з найвидатніших поетів України Богдана Стельмаха композитору вдалося передати в «Історії» для двох кобзарів (заслужені артисти України Олег Созанський, Тарас Лазуркевич) та камерного оркестру.

На завершення першого відділу авторського концерту Віктора Камінського прозвучав одночастинний Концерт для фортепіано з оркестром у виконанні заслуженої артистки України Оксани Рапіти та Камерного оркестру «Академія» (диригент – І. Пилатюк), чаруючи теплотою і щирістю інтерпретації з по-особливому трепетним відтворенням глибоко-психологічних аспектів драми людського життя одного

з найвидатніших галицьких композиторів Василя Барвінського. В коловороті дисонуючих гармоній, незвично яскравих звукобарв, поєднуючи сувору стриманість з невимушеністю почуттів, особливою просвітленістю образу вирізнялася інтерпретація львівськими виконавцями Фортепіанного концерту – твору-реквієму пам'яті Василя Барвінського, метра української професійної музики, творчість якого постає яскравим прикладом проникнення у скарбницю українського народного мелосу, де Віктором Камінським особливо влучно процитовано автентичну тему з Фортепіанної сонати.

У другому відділі авторської програми Віктора Камінського були представлені два монументальні полотна за участю симфонічного оркестру. В трактуванні Концерту № 1 для скрипки (лауреат міжнародних конкурсів Назарій Пилатюк) з оркестром, завдячуючи індивідуальним якостям майстерності скрипаля, що значною мірою сприяли цікавому і переконливому творчому результату, слухачька аудиторія пережила щасливі хвилини. Романтичне амплу артиста із загостреною емоційністю манери гри, де бездоганно поєднуються блискуча віртуозність, стильність із бажанням експериментувати, чудово передали красу одного з найцікавіших творів раннього періоду (1979). Варто згадати, що першовиконавцем цього твору був Кирило Стеценко й оркестр під орудою Федора Глуценка (Київ). Скрипковий концерт в інтерпретації Назарія Пилатюка вразив напрочуд зрілою, прекрасною по тону грою (до речі, сам скрипаль вважає згадану інтерпретацію своєю творчою удачею) і якимось особливим поглядом митця нового III тисячоліття. Недаремно в пам'ять вривається, знову ж таки переповнена мелодійністю інтонування поезія Ліни Костенко, така ж сильна і водночас беззахисна своєю чистотою і правдивістю думки:

«Знаю склад біосфери, структури кислот,  
все, що є у природі, приймаю як даність.  
Я, людина двадцятого віку, – і от,  
зачудована, бачу лише первозданність!»

Під завісу концертного вечора прозвучав монументальний твір Віктора Камінського – Кантата «Благодатна пора наступає» (2006) на сл. Івана Франка для хору (хор студентів ЛНМА ім. М. Лисенка, керівник – Х. Флейчук; хор Оперної студії (керівник – М. Телішевський; солісти – лауреати міжнародних конкурсів Анастасія Блик-Корнунтяк, Микола Корнунтяк) та симфонічного оркестру (Симфонічний оркестр Оперної студії ЛНМА ім. М. Лисенка, художній керівник – І. Юзюк, керівник – Ю. Бервецький) під орудою головного диригента – народного артиста України Ігоря Пилатюка. Музику Віктора Камінського хочеться не просто слухати, а слухати вслухаючись, переживати співпереживаючи, серцем і розумом торкаючись глибин авторської думки. «Те, що він творить, залишиться для нащадків», – так свого часу патріарх українського музичного мистецтва Микола Колесса, правдиво пророкуючи, виокремив особистість Віктора Камінського з «цілої групи талановитих композиторів, де кожен має своє творче обличчя, свої на правду непересічні цікаві досягнення».

В авторському концерті твори Віктора Камінського під орудою головного диригента – народного артиста України Ігоря Пилатюка, режисера і постановника ідей, щодо творення образу з позиції філософії існування, де все пов'язано з пошуком духовної опори, зачаровували галицьку публіку цікавими інтерпретаціями, що вирізнялися глибоким проникненням в авторський задум. «Львівська композиторська школа від початку

свого становлення, – декларує народний артист України Ігор Пилатюк, – мала завжди неповторне обличчя. Її неможливо сплутати з іншими, оскільки злиття численних культур, зокрема української, австрійської, чеської, єврейської, вірменської, німецької, спонукали до створення самобутнього менталітету, позначеного рисами естетично-художнього відношення як до процесу творення, так і до виконання чи сприйняття. Біля її витоків ми зустрічаємо постаті Франца Ксавера Моцарта (сина В.А. Моцарта), Кароля Ліпінського, Ю. Ельснера, Ж. Рукгабера, Й. Башни, Кароля Мікулі (учня Ф. Шопена), Мечислава Солтиса та інші. Мирослав Скорик – один із флагманів української композиторської школи на сучасному етапі, який тонко і чутливо розуміючи потреби часу, творить, минаючи кон'юнктуру, передаючи потаємні емоційні сподівання і прагнення сучасників. Творчість Юрія Ланюка, Олександра Козаренка, Богдани Фроляк, Віктора Камінського, далі молододі плеяди (О. Мануляка, І. Пахоти та інші) львівських композиторів вирізняється неповторністю внутрішньої аури, яка налаштована на соціум. Віктор Камінський – лідер в українській духовній музиці. Духовність накладає відбиток на його особливо плідну творчість, яка заслуговує на щирість виконавців і пошанування публіки. В основі музичного розвитку кантат, Фортепіанного та Скрипкового концертів нашого сучасника Віктора Камінського звучить хорал».

Виконання, даруючи очікувану насолоду від спілкування з глибоко інтелектуальною і тонко психологічною музикою Віктора Камінського, залишило незабутнє враження. Та, як не дивно, загадкою для всіх залишиться емоційний стан Митця, який чує виконання власних творів... Щодо вдячної аудиторії, то реагувала вона щиро: щораз з особливою теплою лунали оплески, що змішувалися з вигуками «Браво!» ...

\*\*\*\*\*

### **З інтерв'ю Віктора Камінського музикознавиці Олесі Білас**

*О.Б. Якими були Ваші перші музичні враження і відчуття? Що визначило Ваш вибір композиторського фаху?*

В.К. Одразу можу сказати, що це не я вибрав музику, а музика від народження вибрала мене. І це не просто красива метафора. Вся наша родина – батьки і четверо дітей – ніколи не уявляли себе поза музикою, вона була природним середовищем нашого життя. Скільки себе пам'ятаю, наш життєвий простір увесь час звучав. Батько грав на кількох музичних інструментах і нас, а надто мене, як найстаршого сина, захолював до раннього музикування. Хоча дуже сумніваюсь, щоби він спеціально орієнтувався на якісь модні тепер системи музичного раннього розвитку, оскільки вони були попросту недоступні, але прекрасно розумів, яку роль відіграє музика у вихованні дітей. З дитинства пам'ятаю виступи нашої родинної капели, в якій брали участь батьки – і по черзі підключались всі діти, як тільки вони могли тримати в руках баян чи акордеон. Нас навіть часто запрошували на різні святкування з виступами не лише в Острополі, але й районному Старокостянтиніві, а навіть в обласному центрі – в Хмельницькому. Батько мав дуже цікаву біографію, знав вільно кілька іноземних мов, добре розмовляв польською та німецькою, а за поглядами був вкрай «нерадянською» людиною. Крім музики, він вчив мене географії, захолював багато читати, іноді навіть розповідав певні фрагменти з Біблії, але цю практику йому довелося доволі швидко припинити, після того, як до нас у гості прийшла секретар парторганізації школи, де працювала мама, а я у свої чотири роки дуже гордо почав їй показувати на карті шлях, яким виходили євреї з єгипетської неволі під проводом Мойсея.

О.Б. *А де відбувалось Ваше професійне становлення як музиканта, кого Ви хотіли б передусім виділити як своїх учителів?*

В.К. Можу стверджувати, що з педагогами мені щастило протягом усього мого періоду навчання. Так, після середньої школи в Острополі я в 1970 році вступив до Хмельницького музичного училища. В училищі тоді була дуже творча атмосфера, недаремно з нашого покоління з цього навчального закладу вийшло кілька знаних музикантів – трохи старше за мене вчився Микола Ластовецький, згодом композитор, прекрасний педагог, багаторічний директор Дрогобицького музичного училища; Володя Гронський, композитор, лауреат Національної премії України ім. Т. Шевченка, автор музики до багатьох українських фільмів та серіалів, та багато інших. Гадаю, ми всі повинні бути вдячні нашому педагогу із сольфеджіо і гармонії Віталію Цибульнику, колосальному теоретику, який мав свою систему і не лише давав дуже міцні знання, але й вмів на все життя прищепити цікавість до нових течій музики, прагнення випробовувати нові прийоми, експериментувати.

О.Б. *Але в училищі Ви були теоретиком, то що ж Вас спонукало у Львівській консерваторії доволі швидко переорієнтуватись на композицію? Чи це був чийсь конкретний вплив, чи захоплення якимсь стилем? Чи, можливо, були ще якісь імпульси?*

В.К. Я вступав до консерваторії після закінчення всього двох курсів музичного училища, бо зрозумів, що дуже хотів би вже «перестрибнути» етап стислого засвоєння інформації. Зрештою, ще від свого батька я знав багато теоретичних премудростей, основ гармонії він учив мене в 9-річному віці. А в консерваторії остаточно зрозумів, що дуже хочу писати музику, мене цей процес надзвичайно захоплював. І, як і в училищі, мені знову винятково пощастило – я потрапив у клас композиції чудового педагога Володимира Васильовича Флиса. Володимир Васильович сам мав фундаментальну школу – і в композиції, і в теорії, тому дуже прискіпливо стежив за тим, щоби його вихованці перейняли від нього якомога більше з того, чого він міг їх навчити. Його найулюбленишим «коником» була поліфонія, її він знав настільки досконально, що не уявляю собі, чи у Львові на той час був ще якийсь спеціаліст такого класу. Розряди Фукса, весь космос бахівської і взагалі барокової поліфонії, сучасні поліфонічні техніки Хіндеміта, Шостаковича, новітні ладові системи – все це ми, його учні, зобов'язані були не тільки знати, але й вміти застосувати на практиці. Він сам тяжів за своєю тонкою натурою до пізнього романтизму, був більше лірик за обдаруванням, але у нас підтримував інтерес до новацій, заохочував використовувати і додекафонні прийоми, і алеаторичні, і сонорні – це зараз такі поради звучать досить невинно і само собою розуміються, але не забувайте, що йдеться про 70-і роки ХХ ст., коли все ще насаджувався метод соціалістичного реалізму, і ніякої тобi додекафонії. Та всупереч цим директивам він не лише не наполягав на традиційних прийомах композиції, а навпаки, розповідав тим, кому довіряв (а я належав до таких), трагічну історію свого викладача з композиції Романа Сімовича. В юності Сімович навчався у Празькій консерваторії, був найбільш радикальним новатором з усіх «львівських пражан» і подавав великі надії. Тому наприкінці 40-х років ХХ ст., коли Флис починав у нього навчатись (до арешту), Сімович, спонтанно імпровізуючи, грав доволі складні атональні послідовності. Але коли за десять років Флис повернувся із Сибіру, і знов потрапив до свого викладача, той уже грав тільки діатонічні тризвуки. Так комуністична влада ламала не лише самих людей, але й їхню творчість. Гадаю, такими розповідями Володимир Васильович своєрідно застерігав нас від зради своїм ідеалам.

О.Б. *А Вас влада не зламала в роки навчання? Так, це вже були інші часи, але до незалежної позиції в навчанні чи тим паче в творчості все одно ставились підозріло.*

В.К. Ще й як підозріло і недобророзумно! Але мені іноді навіть подобалося «дражнитися» з ревними захисниками радянських правил поведінки. Коли я навчався на другому курсі, то на мене з'явилась карикатура в «Комсомольському прожекторі» консерваторії: оскільки я запустив довге волосся (на манер Бітлсів), що за канонами «Морального кодексу будівника комунізму» було тяжким гріхом, то мене зобразили у вигляді цілковито покритого густою гривовою чоловіка і підписали: «З густих хашів волоссяного заросту проглядають риси обличчя відомого композитора Віктора Камінського». Але це не допомогло, бо я все одно не постригся та так і закінчив консерваторію з неформальною зачіскою.

О. Б. *А які були Ваші естетичні, художні пріоритети в час навчання? Адже з-за «залізної зависи» не так легко було отримати інформацію про нові тенденції і течії сучасної авангардової культури. Якщо Вам це вдавалось, то яким чином?*

В.К. Все ж, як Ви правильно зауважили, це вже був не сталінський період, той, хто проявив наполегливість, міг познайомитись з новішими композиціями, що відрізнялись від «шедеврів» соціалістичного реалізму. Крім того, у нас були деякі дуже прогресивні педагоги, які навіть заохочували студентів до більш модерного музичного мислення. Про Володимира Васильовича Флиса я вже згадував, була і Стефанія Стефанівна Павлишин, яка вела семінар сучасної музики і як справжня дисидентка-шістдесятниця не боялась нікого й нічого і нас так вчила. Була Ярослава Іванівна Колодій, тоді завідувачка бібліотеки консерваторії, як я пізніше дізнався, випускниця Адольфа Хибінського, що таємно давала мені цікаві книги й партитури. А мені ж хотілося випробувати якомога більше нових прийомів композиції, ідей і планів було так багато, що вони просто не вміщались у 24 годинах доби. До того ж кожен новий твір (звісно, я маю на увазі талановиті й інноваційні твори, а не бліді тіні соцреалізму) наштовхував ще на якісь задуми, іноді вони надто сильно контрастували між собою, але з цих «зіткнень» нерідко народжувалась моя власна художня істина. Хто тоді був моїм кумиром? Та можу перераховувати дуже довго, бо подобалося багато і різне. Але якщо вже виділяти когось конкретно, то в українській музиці найбільше мене тоді приваблювали партитури Станіслава Людкевича та Мирослава Скорика (саме партитури, бо вважав, що для доброго опанування свого фаху треба якнай докладніше проштудіювати оркестровку, а ці два композитори демонстрували її найвищий рівень в тогочасній українській музиці). З інших композиторів – ой, як багато їх було і частенько доповнювався цей список! – і Олександр Скрябін, і Густав Малер, і Ріхард Штраус (сподіваюсь, ви зорієнтувались, що в цьому випадку – теж партитури), і нововіденська школа, а потім прийшов час і на Олів'є Мессіана, і на дармштадтську школу з усіма її авангардовими відкриттями. Довго полював у магазині «Дружба», де продавали «літературу соціалістичних країн», на книжку «Нова музика» Богуслава Шеффера і проштудіював її, як і інші книги цього ж автора (до речі, львівського походження), що називається, «не минаючи ніже теї титли».

О.Б. *Ви дуже успішно закінчили Львівську консерваторію, вступили в аспірантуру Московської консерваторії до Тихона Хреннікова, а потім раптом зі сміливих композиторських пошуків перейшли у сферу популярної музики, стали писати шлягери і доволі*

*довго цим займались. Що трапилось? Чи це було знову бажання випробувати щось радикально нове, чи була якась інша причина?*

В.К. Була життєва причина, яка насправді не мала нічого спільного з особистим бажанням якоїсь радикальної зміни. Мене почали переслідувати, щоби спинити мою на той час доволі успішну професійну кар'єру. Комуś це вкрай не подобалось, та й Бог їм суддя. Раптом одна за іншою почали з'являтися статті у львівських газетах, де мене звинувачували в усіх смертних гріхах. Коло мене утворилось коло мовчання, так, наче я просто перестав існувати в цьому середовищі. І тоді я подумав, що єдиний розумний вихід із цієї ситуації – переключитись на іншу сферу. Такою сферою стала популярна музика, шлягери, які не тільки почали співати такі артисти, як Оксана Білозір, Іван Попович, ансамбль «Жайвір», а потім Віктор Морозов, але і їх стали крутити в поїздах, ресторанах, у популярних радіопередачах. Естрадні композитори заробляли, до речі, більше за академічних, тож у матеріальному плані я навіть виграв. А з іншого боку, освоїв нову на той час для мене манеру письма, що якраз у театральній музиці згодом дуже придалось.

*О.Б. Та й писати таку музику набагато простіше...*

В.К. Це тільки так здається, що музика, яка за своєю комунікативною спрямованістю начебто повинна уникати експерименту і скерована на найширшу аудиторію, є менше вартісною і не вимагає від композитора серйозної професійної освіти і того мистецького самопошвячення і озаріння, яке в музичній психології називається «інсайтом». Насправді, я б сказав, усе відбувається з точністю до навпаки: це за авангардовим експериментом можна приховати брак мелодичної інвенції, нездатність точно вибудувати/вираховувати драматургію розгортання музичної ідеї, невміння стисло і завершено вибудувати форму. Адже експеримент дозволяє дуже багато. Натомість у жанрах, що мають свій чіткий, навіть іноді жорсткий канон, який тяжіє над автором, перед ним постійно вимальовується небезпека, як перед тим, хто йде по вузькій кладці над прірвою: або він впаде направо і скотиться до повної банальності і вторинності, або впаде наліво, і його музика, може й буде досить новаторською, але ніяк не сприйметься аудиторією, зламає канон жанру.

*О.Б. А що для Вас було найважливішим у написанні музики до театральних вистав?*

В.К. Коли я писав музику до вистав, то думав передусім про те, як ці історичні події зрозуміють сучасні слухачі, наскільки зможуть подолати сумну правду відомої приказки «Історія вчить нас того, що нічого не вчить». І от це підказало мені потребу включити деякі характерні інтонації сучасності, щоби на емоційно-підсвідомому рівні музичного співпереживання слухачі могли зрозуміти злободенність, слушність тих висновків, які наші далекі предки вимушені були – іноді ціною власної свободи і життя – робити перед обличчям хитрого і підступного ворога. На жаль, ще і сьогодні ці уроки історії до кінця не пройдені, і зараз не втратили актуальності такі мистецькі історичні сюжети, такі вистави, якими на зорі Незалежності Федір Стригун з усіма однодумцями доносив до публіки.

*О.Б. Чим, на Вашу думку, відрізняється «автономна» творчість, тобто написання музики, яку нічого не зумовлює ззовні, окрім особистого задуму, від творчості «прикладної», серед яких і музика до драматичних вистав?*

В.К. Музику до театральної вистави насправді дуже важко писати. Адже тут поєднуються два рівні, що на перший погляд видаються взаємовиключними: твоє власне чуття художнього образу сценічного дійства і бачення режисера, з яким слід узгодити оце саме чуття, щоби «на виході» отримати гармонійну цілість. Якщо музика розходиться з режисерським задумом, вона буде просто заважати сприймати виставу, може навіть зруйнувати той художній ефект, до якого прагнув постановник. Тому я дуже уважно прислухався до порад і вказівок Федора Миколайовича, тим паче, що у нас в основному співпадають погляди на сутність театру як мистецтва. Та правда життя, до якої він завжди закликав, психологічна достовірність відтворення характеру персонажів, може бути поглиблена музикою так, як жодним іншим чином. Вона може доокреслити ту багату гаму переживання, яку ані слово, ані сценічна дія виразити не в змозі. І коли ця єдність, взаємодоповнюваність досягається, тоді глядач переживає катарсис, найвищу мету кожного мистецтва, до якої закликали ще античні мислителі...

(2018)

\*\*\*\*\*

*Тетяна МОЛЧАНОВА*

### **ЗНАКОВА ПРЕМ'ЄРА КУЛЬТУРНОГО ЖИТТЯ ПОЛЬЩІ**

У жодного із сучасних митців не склалися стосунки з часом так щиро і захопливо, як у нашого колеги, відомого галицького композитора, лауреата премії ім. Т. Шевченка Віктора Камінського. Впродовж майже 45-річного творчого шляху він реалізує себе у найрізноманітніших площинах, на перший погляд, начебто несумісних між собою, але всюди знаходить власне «обличчя» і цікаво та небанально втілює свою індивідуальність...

«Сувенір зі Львова. A la partita» – саме таку назву отримав його новий твір, прем'єра якого відбулася 7 грудня 2018 року у філармонії Ченстохова – міста, що є духовною столицею Польщі. Композицію виконали музиканти з Інституту Музики Університету ім. Я. Длугоша – ансамбль у складі: Р. Гавронського, Я. Бравати (фортепіано), М. Сервачинського, Ф. Філіпського (ударні) та симфонічного оркестру філармонії під орудою Е. Свободи, об'єднаний спільним задумом втілення оригінального музичного циклу. Цей колектив уже відомий львів'янам, адже знайомство з ним відбулося у 2014 році у рамках фестивалю «Віртуози Львова»...

Як зізнався Віктор Камінський: «Віддавна мріяв написати твір, навіяний враженнями від нашого міста». Глибинним підґрунтям цього задуму стало народження музичної композиції, пронизаної почуттям любові до нашого міста та його мешканців, адже автору вдалося віднайти для нього цікаву образно-музичну форму своєрідного циклу, що складається з 4 частин (1. *Regretum mobile*. 2. *Арія*. 3. *Хорал*. 4. *Фінал*), вибудованих за принципом контрасту.

Оригінальний і свіжий, сповнений позитивних вражень від Львова та його передмість, з незвичною звуковою палітрою, звукозображальними ефектами, елементами алеаторики і додекафонії, які органічно поєднувалися з чарівними мелодіями і навіть інтонаціями найвідомішої батярської пісні «*Tylko we Lwowie*» (оригінальна назва «*Lwów jest jeden na świecie*») як своєрідного музичного символу міста. Художній «образ» твору викликав у слухача яскраві звуко-зорові асоціації. Кожна тема ніби мала власну лінію, іноді вони перетиналися, зливалися у єдиний акорд, часом розходилися, маючи власний ритмічний малюнок, проте музична дія відбувалася майже на одному



диханні – мелодії-теми не змішувалися, не вступали у протиріччя із загальним задумом твору. Композиція нагадала рух львівськими вуличками, принесла запах кав'ярень і галицької здоби, чоколяду і львівського пива. Я ніби «побачила» наших мешканців – представників різних етнічних груп, що мирно співіснують у Львові, поспішають і квапляться, емоційно спілкуються між собою, «бо де є людям так файно, як ту, тільки у Львові» (зі згадуваної пісні). «Пройшлася» музеями, заглянула у театральні афіші та «відвідала» Картинну галерею. У «Арії» – кожен теж міг би пізнати себе – це коли людина наодинці із собою може помріяти, споглядаючи через вікно за легеньким вітерцем, що погойдує гілки дерев, як іде наш традиційний львівський дощик, а крізь сіре небо намагається пробитися сонячний промінчик...

Музикантам вдалося відчувати і передати настрої кожної частини, що отримало бурхливі оплески після виконання. Сподіваюся, що незабаром цей колектив подарує святковий настрій «Сувеніру зі Львова» і галичанам.

«Зустріч» з нашим містом та його мешканцями щасливо відбулася. Ченстохов'яни одержали у подарунок цікавий музичний сувенір. Дістала його і я, та повертаючись до рідного міста у чудовому настрої, щиро раділа, що поруч з нами живе і творить такий талановитий композитор...

*(7 грудня 2018 року)*

### Список творів В. Камінського

#### ВОКАЛЬНО-СИМФОНІЧНІ:

1978 – поема «Корчагінці»

1983–1986 – Симфонія № 2 «Ріка дружби». Сл. Б. Стельмаха

1986 – кантата «Іван Підкова» для мішаного хору. Сл. Т. Шевченка

1987 – Камерна кантата № 1 для баса і камерного оркестру. Сл. Дм. Павличка

1988 – Камерна кантата № 2 «Чигрине, Чигрине» для кобзаря (баса, бандури) і камерного оркестру. Сл. Т. Шевченка

1992 – кантата-симфонія «Україна. Хресна дорога» (для солістів, мішаного хору і симфонічного оркестру). Сл. І. Калинця

1998 – ораторія «Іду. Накликую. Взиваю...» для солістів, читця мішаного хору та оркестру на тексти митрополита Андрея Шептицького в поетичному опрацюванні Ірини Калинець

2002 – Акафіст до Пресвятої Богородиці

2006 – кантата «Благодатна пора наступає» для солістів, мішаного хору та солістів на тексти І. Франка

2008 – «Героїчна поема» для сопрано, баритона та симфонічного оркестру на тексти Ірини Калинець

2008 – Hymn «Meżu natchniony przez łaskę». Sl. Św. Józefa Bilczewskiego (для сопрано, баритона, мішаного хору та симфонічного оркестру)

2009 – «Пісня Мойсея» для соліста (баритон), мішаного хору та оркестру. Текст у поетичному опрацюванні Ірини Калинець

#### ДЛЯ СИМФОНІЧНОГО ОРКЕСТРУ

1977 – симфонічна поема «Пам'яті великого Каменяря»

1982 – Симфонія № 1

1983 – Симфонія № 2 «Ріка дружби» для солістів, хору та симфонічного оркестру на вірші Богдана Стельмаха

2018 – «Сувенір зі Львова. A la partita» (для двох фортепіано, ударних інструментів та симфонічного оркестру)

#### ДЛЯ КАМЕРНОГО ОРКЕСТРУ

1978 – «Камерна музика» для струнного оркестру

1996 – «Te Deum» для струнного оркестру

1997 – Adagio для струнного оркестру

2002 – «Репетиція оркестру» для камерного оркестру

#### КОНЦЕРТИ

1979 – для скрипки з камерним оркестром

1980 – для гобоя з камерним оркестром (переклад для гобоя та фортепіано)

1995 – для фортепіано з камерним оркестром (пам'яті В. Барвінського)

1996 – для чотирьох солістів, струнного оркестру, клавесина і органа

2002 – Концерт для скрипки з оркестром № 2 «Різдвяний»

2007 – Супергармонія в ритмах «Океану» для скрипки з камерним оркестром за мотивами гурту «Океан Ельзи» Святослава Вакарчука

#### КАМЕРНІ ТВОРИ

1976 – Струнний квартет

1978 – Тріо для альту, фагота та фортепіано

1981 – Речитатив і рондо для альту, фагота і фортепіано

1993 – Соната псалмів для двох флейт і фортепіано

1996 – Каприс для фортепіано

1998 – «Urlicht–Ihrlicht» для флейти solo

2004 – Соната для гітари соло

2007 – Фантазія та fuga для гітари solo

2009 – «Спомин» для скрипки та гітари

2009 – «Голоси прадавніх гір» для кларнета, фагота та фортепіано

2012 – Дует для двох скрипок «Wanderer und sein Schatten» (версія для скрипки з камерним оркестром – 2019)

2015 – «Мольфар» для саксофона і фортепіано

Для оркестру народних інструментів

1986 – триптих «Карпатські акварелі»

#### П'єси

1981 – для фортепіано, для різних інструментів з фортепіано, для флейти

1981 – «Гуцульська легенда» для сопілки соло

1987 – для двох сопілок

#### ТВОРИ ДЛЯ ХОРУ:

1988 – «Не так тії вороги». Сл. Т. Шевченка

1989 – «Ой, чого ти почорніло» (для мішаного хору a cappella). Сл. Т. Шевченка

1993 – «Гайліка» (для мішаного хору а cappella). Сл. І. Калинця  
 1999–2000 – Літургія Іоанна Златоуста для солістів і мішаного хору  
 2001 – Вервична служба для мішаного хору а cappella  
 2005 – Пасхальна Утрєня для мішаного хору а cappella

#### КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІ ТВОРИ:

Плач Ярославни. Сл. Б. Стельмаха  
 «Ноктюрн» та «Останній лист» (диптих на сл. Л. Мельник)  
 «Що ж ви приходите?»  
 «Свічник погас»  
 «Це тільки мить» (дуєт на сл. Ірини Калинець)

#### МУЗИКА ДО ТЕАТРАЛЬНИХ ВИСТАВ

20.04.1989 – «Маруся Чурай» Ф. Стригуна за Л. Костенко  
 06.03.1990 – «Згадайте, братія моя...» за Т. Шевченком  
 25.05.1990 – «Народний Малахій» М. Куліша  
 08.12.1990 – «Павло Полуботок» К. Буревія  
 26.10.1991 – «Мотря» (1 ч. «Мазепи») Б. Лепкого (інсценізація Б. Антківа)  
 13.03.1992 – «Не вбивай» (2 ч. «Мазепи») Б. Лепкого (інсценізація Б. Антківа)  
 17.10.1992 – «Батурын» (3 ч. «Мазепи») Б. Лепкого (інсценізація Б. Антківа)

#### ОБРОБКИ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ

##### ПІСНІ:

«Вишня». Сл. М. Петренка  
 «Зелений явір». Сл. І. Франка  
 «Забута мелодія». С.Р. Братуня  
 «Історія». Сл. Б. Стельмаха  
 «Калино, калино». Сл. Б. Стельмаха  
 «Карпатські солов'ї». Сл. Р. Кудлика  
 «Листя дикого винограду». Сл. Р. Кудлика  
 «Не питай». Сл. М. Петренка  
 «Очі коханої». Сл. В. Крищенка  
 «Скажи мені». Сл. В. Крищенка  
 «Танго нежданої любові». Сл. Р. Братуня

2001 – Електронна та комп'ютерна музика : навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів зі спеціальності «Музичне мистецтво». Львів : Сполом, 2001. 212 с.

#### Про В. Камінського

1. Білас О. (2018). Композиторський стиль як чинник художньої цілісності драматичного спектаклю (на прикладі музики А. Кос-Анатольського і В. Камінського) до вистав Національного академічного українського театру ім. Марії Заньковецької : дис. ... кандидата мистецтвознавства за фахом : 17.00.03 «Музичне мистецтво». Львів. 236 с.
2. Кияновська Л. Українська музична культура : навчальний посібник. Львів : Тріада плюс, 2008. С. 272–283.

3. Мистецтво України : Біографічний довідник / упоряд.: А.В. Кудрицький, М.Г. Лабінський ; за ред. А.В. Кудрицького. Київ : «Українська енциклопедія» ім. М.П. Бажана, 1997. С. 284.
4. Молчанова Т. Сходження (творчий портрет Віктора Камінського). *Дзвін*. 2002. № 7. С. 116–118.
5. Молчанова Т. «Сувенір зі Львова» повернувся до Львова? «Moderato» (Все про музику класичну!). URL: <http://moderato.in.ua/.../suvenir-zi-lvova-povernuvsy-a-do-lvova.html>...23.10.2019.
6. Молчанова Т. Сходження (творчий портрет Віктора Камінського). *Дзвін*. 2002. № 7. С. 116–118.
7. Муха А. Композитори України та української діаспори. Київ. 2004.



УДК 378–056.262:37.091.32]:780.616.432  
DOI 10.32782/2224-0926-2023-1-44-10

*Юзюк Наталія Федорівна  
старший викладач,  
Львівський національний університет імені Івана Франка*

## **АСПЕКТИ ВИКОНАВСЬКОЇ ТА ПЕДАГОГІЧНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ УКРАЇНЬСЬКОЇ ПІАНІСТКИ І ПЕДАГОГА ДАРІЇ ГЕРАСИМОВИЧ (ДО 115-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)**

Яскраве сузір'я концертуючих піаністів – вихованців видатного львівського професора Василя Барвінського – з'явилося в Галичині у 30-х роках минулого століття: Роман Савицький, Дарія Гординська-Каранович, Дарія Герасимович, Марта Кравців, Галина Левицька, Олег Криштальський та ін. Після війни через життєві обставини багато з них змушені були жити і працювати за кордоном. Серед тих, хто залишився у рідному місті, зокрема були Галина Левицька, Ірина Крих, Олександра Процишин, Олег Криштальський, а також Дарія Герасимович.

Дарія Миколаївна Герасимович (20.12.1908, с. Лишнів Бродівського р-ну Львівської обл. – 7.03.1991, Львів) – українська піаністка, педагог, доцент Львівської державної консерваторії ім. М. Лисенка. В 1920–1928 роках здобувала музичну освіту у ВМШ ім. М. Лисенка в класі В. Барвінського. У 1929 році проходила стажування у школі виконавської майстерності професора Вілема Курца при Празькій консерваторії, у якого свого часу (у 1905–1906 роках) також вчився і В. Барвінський. 1930 року Д. Герасимович розпочала педагогічну діяльність на посаді викладача ВМІ ім. М. Лисенка та Вищій музичній школі ім. Падеревського у Львові. Рівночасно підвищувала кваліфікацію на концертному курсі в класі проф. Е. Штоермана у Вищій музичній школі ім. С. Монюшка у Кракові. Є відомості, що вона брала участь у Міжнародному конкурсі імені Ф. Шопена у Варшаві 1932 р., де грала у двох турах [6, 122].

Про концертні виступи молоді піаністки Дарії Герасимович, а також про її педагогічні принципи можна довідатися у ґрунтовному дослідженні Зіновії Штундер, у рецензіях Станіслава Пилиповича Людкевича [3, 499; 510] та інших розвідках [1, 37], [3, 121; 122], [6, 121; 122], [7, 330].

Так, у рецензії С. Людкевича до видання «Діло» восени 1924 р. про звітний іспит юних піаністів дізнаємося: «З музичного життя. Пописи елевів вищого музичного інституту ім. Лисенка»: «Із середніх років заповідають надії такі елеви, як Говикович, Крейсман (4 рік). Вергановська, Герасимович (5 рік) та інші» [4, 487].

Два роки потому, восени 1926 р., у своїй рецензії про звітний концерт молодих піаністів «З музичного руху. Пописи елевів вищого музичного інституту ім. Лисенка», С.П. Людкевич позитивно відзначає: «Із елевів 5–6 років фортепіано вибиваються більшим хистом <...> особливо ж Герасимович Д., яка в трудних «Інтермеццо» й «Капріччіо» Брамса виявила вже під оглядом музично-змістовим незвичайну зрілість і тонкість виразу» [4, 499].

Також С. Людкевич у рецензії про концерт «Вечір чеської музики», який мав місце влітку 1928 р., схвально констатує, що виконавцями фортепіанних творів Й. Сука були Д. Гординська і Д. Герасимович. Остання «...мала до виконання вельми різноманітні

та капризні в настрої і стилі «Переживання і мрії» Сука та дві частини з «музичної поеми» Новака «Пан» (писаної також для оркестри), яка у своїм космічному змісті вимагає великого сконцентрування слухачів та промовляє до душі не так безпосередньо, а більше символами. Але твори ці підходили до вдумливої вдачі піаністки дуже добре, і виконання їх не лишало нічого кращого до бажання» [4, 510].

Отже, концертний репертуар Дарії Герасимович був досить великий, охоплював як твори класичних композиторів, так і сучасних. Також піаністка постійно виконувала новітні опуси галицьких авторів. Так, у концерті хорових і фортепіанних творів модерних українських композиторів, який організував С.П. Людкевич весною 1929 р. у залі Товариства ім. Лисенка у Львові, звучали «...з фортепіанних (творів) В. Барвінського «Імпровізація» та Людкевича «Листок з альбому» і «Пісня до схід сонця», які грали Д. Гординська і Д. Герасимович», – про що згадує З. Штундер у своїй монографії [7, 330].

У повоєнний час Д.М. Герасимович активно займалася педагогічною діяльністю. З 1948 року вона була старшим викладачем кафедри фортепіано ЛДК ім. М. Лисенка (з 1965 р. доцент), де викладала піаністам курс методики і керувала педагогічною практикою. З 1953 року вела курс історії фортепіанного мистецтва. У 1957–1958 роках завідувала відділом загального фортепіано. Ініціювала створення Дитячої студії при консерваторії, а з 1955 року стала її керівником.

Згодом, 1962 року, побачив світ науково-методичний посібник Дарії Миколаївни Герасимович «Методика навчання гри на фортепіано» [2].

Відомо, що свого часу Вілем Курц, у котрого вона підвищувала свій професійний рівень, сформулював свої педагогічні принципи у таких працях: «Про старші й молодші клавірні методи» (1922), «Про надзвичайних дітей» (1925), «Технічні основи фортепіанної гри» (1924, 9 видання – 1966) та ін. Генеральним принципом методики В. Курца було поєднання фахового навчання із всебічною музичною освітою, а також плекання моральних якостей молоді особистості та інтелекту. Провідною ідеєю його методики був розвиток ментальності піаніста як комплексу здібностей мислити музично-виконавськими образами. Свої прогресивні педагогічні принципи В. Курц виклав у програмі «Поступ при навчанні гри на фортепіано» для десятирічного курсу виховання молодих піаністів. Він вважав, що «...музичними геніями не народжуються, а стають внаслідок даного Богом таланту і правильно організованої праці над ним», а тому заповідав пам'ятати головний педагогічний принцип – не нашкодити таланту, а вберегти і розвинути його.

Провідні положення системи В. Курца були прогресивними для свого часу, їх окремі елементи зберігаються і у сучасній дитячій педагогіці, зокрема, розумний метод свідомої, аналітичної роботи та ін. Вплив його школи зіграв позитивну роль і у становленні галицького фортепіанного виконавства. Талановиті українські вихованці стали активними послідовниками свого вчителя, розповсюджувачами його передової системи, яку розвивали у нових умовах. Так, Роман Савицький, перебуваючи в еміграції у США, свій багаторічний педагогічний досвід виклав у методичному посібнику «Основні засади фортепіанної педагогіки» (1955), де розробив застосування методичної системи Курца у сфері української дитячої педагогіки, що робить і сьогодні цю працю актуальною для українських музичних шкіл не лише американської діаспори. Тут Р. Савицький зберігає найцінніше – провідні правила виховання учня, прищеплення навичок розумної аналітичної роботи, різнобічного розвитку техніки, виховання музичного слуху,

звуквидобування, плекання навичок виконавської інтерпретації тощо. Стараннями професора Наталії Кашкадамової методична праця Р. Савицького «Основні засади фортепіанної педагогіки» була надрукована на батьківщині (1994) і тепер ми можемо з нею ознайомитися [5].

Дарія Герасимович також втілила у своєму навчальному посібнику «Методика навчання гри на фортепіано» (1962) методичні засади своїх наставників В. Курца і В. Барвінського, котрі впроваджувала та активно розвивала в особистій довголітній фаховій діяльності. Педагогічна система Д. Герасимович наближена до принципів Курца через рекомендації використовувати розвиваючий метод навчання, впроваджувати індивідуальний підхід до вибору методики навчання, вміло застосовувати гнучку систему різноманітних технічних прийомів гри на основі принципів гармонічного піаністичного розвитку, пильно наглядати за щоденним творчим розвитком учня від перших кроків початкового навчання і організації граючого апарату, а також діяльного контролювання його подальшого слухового та рухового розвитку тощо.

Ключовими положеннями методики Д. Герасимович також є повсякчасне поєднання фахового навчання з ґрунтовною загальною музичною освітою, плекання духовних якостей та інтелекту учня, дбайливий та систематичний розвиток молодого таланту правильно організованою працею. Головну ідею фортепіанної педагогіки вона висвітлює таким чином: «Навчання гри на фортепіано не обмежується викладом технічних формул та ознайомлення з фортепіанною літературою, а включає у себе велику й відповідальну роботу викладача над формуванням загального і музичного світогляду учня, естетичного смаку майбутнього музиканта» [2, 50].

У посібнику Д. Герасимович розкривається низка важливих фахових питань – від розвитку музичного слуху та організації граючого апарату у початковому навчанні юного піаніста до роботи над детальним і глибоким розумінням музичного тексту у старших класах, від виховання якісної культури звуквидобування (поняття стильового туше) і виразного інтонування фраз до розвитку різнобічної техніки, а також прищеплення навичок зосередженої інтелектуальної роботи, самостійного пошуку раціональних методів аналітичної праці, плекання навичок виконавської інтерпретації, досвіду педалізації та ін.

Зміст Методики складається з Передмови, ґрунтовного I Розділу – «Виховання музичних здібностей учня» [2, 5], наступних двох, дещо менших за обсягом, але важливих за авторською концепцією, частин: Розділу II – «Виховання технічних навиків» [2, 36] та Розділу III – «Деякі засоби вдосконалення методу викладання гри на фортепіано» [2, 50].

У першому розділі – «Виховання музичних здібностей учня» – аналізуються форми роботи на індивідуальному уроці та методи навчання гри на фортепіано від найперших кроків юного піаніста. У першому підрозділі – «Підготовчі заняття» – наголошується, що визначальним чинником успішного поступу дитини у перспективі є її здібність слухового сприймання музики, перший досвід її слухових уявлень та художнього мислення, а також загальна емоційна сприйнятливність, що вкрай необхідно виявити під час першого знайомства з дитиною, а згодом систематично розвивати у подальшій роботі шляхом співання мелодій, їх підбору і транспонування тощо. Це важливе питання також розглядається у другому підрозділі – «Робота над емоціональним розвитком учня (I, II класи)», де даються рекомендації стосовно того, яким саме шляхом має відбуватися формування емоціональної вразливості дитини, що є вагомим підґрунтям подальшого успішного розгортання виконавського процесу.

Наступний підрозділ – «Розвиток слуху (I, II класи)» – також присвячений питанню розвитку слуху, але тепер у зв'язку з формуванням рухової сфери юного піаніста, свідомого сприймання ним музики через диференціацію музичного матеріалу (відчуття мелодії, розуміння звуковисотності, регістру, гармонії, ритму, тембру, динаміки, активізації внутрішнього слуху тощо); детальне запам'ятовування мелодії через впровадження слухового диктанту, що поступово і послідовно розвиватиме звуковисотну пам'ять; відпрацювання зв'язку слуху з клавіатурою та опанування нотної грамоти через зв'язок слуху з зором. Окремо розглядається питання прищеплення навичок підбору прослуханих нескладних мотивів, також організація рухів дитини та перші поняття аплікатури. На думку педагога, «...робота над закріпленням зв'язків між слухом і окремими компонентами виконавського процесу підготовляє слухомоторний контакт. Він будується так: бачу – чую – здійснюю на клавіатурі і контролюю слухом звучання на основі попередніх слухових уявлень» [2, 26].

У двох останніх підрозділах Розділу I педагог аналізує форми роботи над активним стимулюванням розвитку емоційності учня та його слуху, зокрема через впровадження відповідного навчального репертуару, як у середніх, так і у старших класах. Дарія Герасимович наголошує, що «найкоротший шлях до вивчення твору – це ясне і найконкретніше слухове уявлення звучання емоціонально забарвленої музики» [2, 35].

У Розділі II посібника під назвою «Виховання технічних навичок» автор розглядає важливі питання організації піаністичного апарату від першого заняття початківця до вдосконалення набутої фортепіанної техніки у старшому віці. Одночасно викладач вкотре наголошує, що «справжня виконавська техніка може розвиватися лише завдяки художньому зростанню піаніста. Тоді музичне мислення керує його технікою, підказує прийоми здійснення музичного задуму на інструменті і визначає доцільність рухів» [2, 36], що «робота над технікою вимагає зосередженого слуху й інтелекту учня, <...> великої сили волі й постійного контролю доцільності рухів», а також, що головним стимулом роботи над технікою є «захоплення музикою і прагнення до краси й досконалості у виконанні твору» [2, 49].

В останньому Розділі свого методичного посібника – «Деякі засоби вдосконалення методу викладання гри на фортепіано» – автор звертається до молодого викладача з побажанням, щоби «його робота завжди була творчою, а метод – живим і далеким від ремісничого штампа» [2, 50]. Тут автор концентрує увагу читача на трьох ключових моментах успішної перспективної роботи викладача, чому можуть посприяти такі фактори: 1) вдосконалення власного виконавства; 2) вивчення педагогічного репертуару; 3) спостереження за учнями. Автор рекомендує планомірно спостерігати за роботою своїх вихованців, вести лаконічні записи стосовно їхнього росту, а отже, пропонує таку структуру складання характеристики загального і музичного розвитку учня за такими пунктами та підпунктами (вид сучасного тестування) [2, 57–58]:

I. Загальні відомості про учня (стисло, пропонуються 4 підпункти);

II. Спрямованість учня та його ставлення до навчання і праці (стисло, 5 підпунктів);

III. Музичні здібності (тут пропонуються 5 розгорнутих питань-підпунктів):

1). Слух (абсолютний, відносний, розвиток мелодичного і гармонічного слуху, робота внутрішнього слуху, пам'ять, відчуття тембру, слухо-рухові зв'язки тощо). 2). Ритм (відчуття ритмічної пульсації взагалі, вміння схопити одиницю ритмічної пульсації музичного твору, тенденція до свободи ритму, рубато, темпова стійкість, джерела темпової нестійкості, характер та причини ритмічних недоліків). 3). Емоційність (сприймання



музики, емоційна чутливість, вміння схопити загальний характер музики, зв'язок емоційності з руховою сферою). 4). Технічний розвиток (органічність зв'язку технічної майстерності з ідейно-емоційним змістом виконуваної музики, відчуття клавіатури, контакт, взаємодія всіх ланок руки, активність технічного апарата, володіння штрихом, динамікою, рухливість і гнучкість руки, координація рухів, оволодіння різними видами техніки). 5). Прикмети виконавства (свідомість, почуття відповідальності, підпорядкованість композиторові і співтворчість з ним, воля, самовладання на естраді, спрямованість уваги на музику (чи на себе), розуміння соціальної цінності виконавства, намагання відповідати вимогам слухача, виконавча самокритика – правильна оцінка виконання, сприймання реального звучання виконуваної музики, пластичність виконання, яскравість, імпровізаційна свіжість, вміння на ходу пристосуватися до випадковостей, стиль виконання (безпосередньо-чуттєвий, аналітичний, дійовий), емоційна насиченість, правдивість та ін.);

IV. Стиль у роботі (4 підпункти): 1). Організованість, дисциплінованість. 2). Організація самостійної роботи (навички розгляду, праця над змістом твору, прояви творчої ініціативи, здібність до аналізу, використання теоретичних знань, знання та розуміння аплікатури, застосування педалі, ініціативність у галузі тембру, динаміки, метроритму темпу та ін.). 3). Робота над собою (навички читання з аркуша, участь в ансамблях, яким стилям віддає перевагу, посиленість репертуару, відвідування концертів тощо). 4). Твердість, спокій, впевненість, система в роботі (чи протилежні якості тощо);

V. Основні риси темпераменту і характеру (стисло, 6 підпунктів).

Безперечно, нині впровадження сучасних форм і методів викладання фортепіано вимагає від викладачів усіх рівнів освіти прогресивних змін власних методичних стереотипів, певної психологічної і педагогічної перебудови, примушує до інтенсивних творчих пошуків та підвищення особистого професійного рівня, і саме таким шляхом кожний талановитий вихованець швидше стане індивідуальністю, якщо ним керує вихователь – також непересічна особистість. І тут будуть корисними ті методичні посібники, що були видані у недалекому минулому, і які зберігають свою актуальність і нині. Ці ґрунтовні фахові видання сьогодні репрезентують нам класичну методику та корелятивну освітню систему у сфері вітчизняної педагогіки, яка вже неодноразово була перевірена на практиці визначними викладачами – їх авторами.

Саме тому коротко розглянутий навчально-методичний посібник для викладачів музичних шкіл та музичних училищ «Методика навчання гри на фортепіано» (Київ, 1962) Дарії Миколаївни Герасимович, безумовно, заслуговує на перевидання і впровадження у навчально-виховний процес, оскільки у ньому сформульовані фундаментальні основи виховання молодих музикантів-піаністів.

### Література

1. Брикайло І., Воробкевич Т. Методика виховання юних піаністів у педагогічній діяльності Дарії Герасимович. *Виконавсько-педагогічні принципи Василя Барвінського та його послідовників як складова частина Львівської піаністичної школи* : матеріали науково-практичної конференції. (Львів, 5 квітня 2006) / Ред.-упор. Т.П. Воробкевич. Львів, 2006. С. 37–51.
2. Герасимович Д. Методика навчання гри на фортепіано : посібник для викладачів музичних шкіл та музичних училищ. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР. 1962. 60 с.
3. Лабанців-Попко З. Сто піаністів Галичини. Львів. НТШ у Львові. 2008. 224 с.
4. Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи: в 2-х т. Т. 2. / Упорядкування, редакція, переклади, примітки і бібліографія З. Штундер. Львів : «Дивосвіт». 2000. 816 с.

5. Савицький Р. Основні засади фортепіанної педагогіки / Ред.-упор. Н. Кашкадамова. Пустомити, 1994. 84 с.
6. Сторінки історії Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка. Львів : В-во «СПОЛОМ». 2003. 236 с.
7. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість: в 2-х т. Т. I (1879–1939). / Упорядкування, редакція, переклади, примітки і бібліографія З. Штундер. Львів : ПП «БІНАР 2002. 636 с.



## НОТАТКИ

Наукове видання

# УКРАЇНСЬКА МУЗИКА

**Науковий часопис**

Щоквартальник

Число 1 (44)  
2023

*Комп'ютерна верстка і технічне редагування –*

**Оксана Молодецька**

*Коректура –*

**Наталія Славогородська**

Підписано до друку 31.01.2023.

Формат 70x100/16. Гарнітура Times New Roman. Папір офсет. Цифровий друк.

Ум. друк. арк. 11,54. Наклад 100 прим. Зам. № 0623/380.

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](mailto:mailbox@helvetica.ua)

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 7623 від 22.06.2022 р.