

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 2 (45)  
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  
3 жовтня 2023 року, протокол № 8

*Редакційна колегія:*

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

Українська музика : науковий часопис. / [засн. ЛНМА імені  
У 45 М. В. Лисенка ; голов. ред. Л. Кияновська]. Львів, 2023.  
152 с. Щоквартальник.  
ISSN 2224-0926  
2023, число 2 (45).

*Усі права застережено – All rights reserved*

© НМА імені М. В. Лисенка, 2023

## ЗМІСТ

## СТАТТІ

<b>Кияновська Любов Олександрівна</b>	
Трансгресивні процеси в музичному мистецтві пострадянських країн.....	7
<b>Граб Уляна Богданівна</b>	
Українська музична біографістика: до проблеми вибору методологічних координат.....	18
<b>Ластовецька-Соланська Зоряна Миколаївна</b>	
Особливості поліфонічного письма Миколи Ластовецького на прикладі «П'ятдесяти поліфонічних п'єс-канонів на теми українських народних пісень» для фортепіано.....	27
<b>Грабовська Оксана Степанівна</b>	
Творча постать Дарії Старосольської (Шухевич) у контексті національно-культурного життя українців Львова кінця XIX – початку XX століття.....	37
<b>Ключинська Наталія Василівна</b>	
Інтерпретація ритму в партесних творах.....	44
<b>Ксіонг Ченгіанг</b>	
Особливості музичної мови китайської художньої пісні першої третини XX століття Хуан Цзи «Три бажання троянд».....	51
<b>Скуратовська Ольга Володимирівна</b>	
Композиторська діяльність В.І. Скуратовського в контексті його універсалізму.....	59
<b>Сяо Сяо</b>	
Еволюція звуку: практики препарування фортепіано в музиці XX – початку XXI століття.....	67
<b>Чжан Цзеї</b>	
Дванадцятизвучна вертикальна серія в композиції Гао Вайцзе «Таємничий сон» для соло альтя з фортепіано.....	74
<b>Чен Менгжао</b>	
Фортепіанні сонати Цзян Веньє як втілення самобутнього стилю композитора.....	85
<b>Полякова Ірина Олександрівна, Рось Зоряна Петрівна</b>	
Значення музичного складника в діяльності українських товариств та мистецьких осередків Галичини до 1939 р. як національно-консолідуючого чинника української спільноти.....	98

**Письменна Оксана Богданівна**

Традиції та новаторство в концерті для янціня  
з оркестром «Рапсодія» Ван Даньхонг.....107

**Олійник Дмитро Борисович**

Розвиток європейського виконавства на літофоні  
наприкінці XVIII – у XIX ст.....116

**Шейко Алла Олексіївна, Шейко Володимир Олександрович**

Естетико-стильові орієнтири хорової італійської музики  
першої половини XX століття.....125

**МАТЕРІАЛИ****Львоос Гельмут**

Спостереження над музикою під час воєн  
та політичних конфліктів.....131

**Лукіна Тетяна Володимирівна**

Оригінальний український домровий репертуар  
на сучасному етапі розвитку.....137

**ГОВОРИТЬ МУЗИЧНА МОЛОДЬ****Марія Сидорак**

Музичне життя Львова після 24 лютого 2022 року.....142

**КОНЦЕРТНЕ ЖИТТЯ, РЕЦЕНЗІЇ****Дмитрієва Олександра Михайлівна**

Сторінками книги Олексія Войтенка  
«In memorem. Композитор Володимир Загорцев».....148

---

 CONTENTS

 ARTICLES
 

---

***Kyianovska Liubov***

Transgressive processes in the musical art of post-Soviet countries.....7

***Hrab Uliana***
 Ukrainian music biographical research: on the problem of choice  
of methodological coordinates.....18
***Lastovetska-Solanska Zoryana***
 Peculiarities of Mykola Lastovetskyi's polyphonic writing on the example  
of "Fifty polyphonic pieces-canons on the themes  
of Ukrainian folk songs" for piano.....27
***Grabovska Oksana***
 The creative figure of Daria Starosolska (Shuhevich) in the context  
of the national and cultural life of Ukrainians in Lviv at the end  
of the 19<sup>th</sup> and the beginning of the 20<sup>th</sup> centuries..... 37
***Kliuchynska Nataliia***

Rhythm interpretation in partes music.....44

***Xiong Chengjian***
 Features of the musical language of the Chinese art song  
of the first third of the 20<sup>th</sup> century by Huang Zi "Three Desires of a Rose".....51
***Skuratovska Olha***

Composing activity of V.I. Skuratovskyi in the context of his universalism.....59

***Xiao Xiao***
 Evolution of sound: practices of prepared piano in music  
of the 20<sup>th</sup> – early 21<sup>st</sup> centuries.....67
***Zhang Zeyi***
 Twelve-sound vertical rows in the composition Gao Weijie  
"Mysterious dream" for viola and piano solo.....74
***Chen Mengzhao***

Jiang Wenye's piano sonatas as the embodiment of the composer's original style.....85

***Poliakova Iryna, Ros Zoriana***
 The significance of music composition in the activities of Ukrainian societies  
and art centers of Galicia before 1939  
as a national-consolidating factor of the Ukrainian community.....98
***Pusmenna Oksana***
 Tradition and innovation in Concert for yangqin  
and orchestra "Rhapsody" by Wang Danhong.....107

***Oliinyk Dmytro***

Development of European performance on lithophone  
at the end of the 18<sup>th</sup> – in the 19<sup>th</sup> centuries.....116

***Sheiko Alla, Sheiko Volodymyr***

Aesthetic and stylistic guidelines of choral Italian music  
of the first half of the 20<sup>th</sup> century.....125

---

**MATERIALS**

---

***Loos Helmut***

Observations on music during wars and political conflicts.....131

***Lukina Tetiana***

Original Ukrainian domra repertoire at the present stage of development..... 137

---

**MUSICAL YOUTH SPEAKS**

---

***Mariia Sydorak***

Lviv's musical life after February 24, 2022.....142

---

**CONCERT LIFE, REVIEWS**

---

***Dmytriieva Oleksandra***

Through the pages of Oleksiy Voitenko's book  
"In memoriam. Composer Volodymyr Zahortsev".....148

## СТАТТІ

УДК 78.01

DOI 10.32782/2224-0926-2023-2-45-1

Кияновська Любов Олександрівна  
доктор мистецтвознавства, професор,  
завідувач кафедри історії музики,  
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка  
<https://orcid.org/0000-0002-0117-5078>

### ТРАНСГРЕСИВНІ ПРОЦЕСИ В МУЗИЧНОМУ МИСТЕЦТВІ ПОСТРАДЯНСЬКИХ КРАЇН

У статті дається стисла інтерпретація багатовимірного поняття, простежуються трансгресивні процеси у творчості митців, які починали свою діяльність у СРСР і завершували або й досі здійснюють її в кардинально інших суспільно-політичних умовах: Валентина Сильвестрова з України, Гія Канчелі з Грузії та Арво Пярта з Естонії. Розглядається трансгресія та редукція як діалектична опозиція, у якій нібито протилежні полюси доповнюють один одного у пошуках нового змісту та смислів у музиці. Досліджується трансгресія часу й простору шляхом редукції у творах вибраних композиторів. На противагу звуженню глобального простору та посилення відчуття часу, коли через надлишок отриманої інформації величезна кількість вражень і спостережень змінюється в оберненому хронологічному порядку, музика згаданих композиторів культивує уповільнений, іноді зупинений час, що плине за течією і дозволяє зануритися у глибину; вібруючий простір, що змінює конфігурації; досягаючи точки, де слухач отримує враження багатовимірності звукового часопростору Всесвіту. У статті пояснюється парадокс: будучи свідомо «несучасними», йдучи проти темпоритму сучасного життя, ці композитори отримали загальне визнання і здобули популярність у професійних колах та в широкій аудиторії меломанів. Головною причиною суспільного запиту на таку музику стала потреба врівноважити надто агресивний напружений пульс повсякденного життя зупиненою миттю, яка дозволяє зосередитися на особистому світі, щоб збалансувати зовнішній і внутрішній рівень. Це навіть не звичайне «зняття стресу» чи релаксація, для чого також готуються спеціальні записи та музичні програми. Йдеться про набагато глибший духовний рівень індивіда, коли, занурюючись у музичну матерію вібруючого часопростору, він досягає справжнього катарсису, ведучи свій «діалог з Богом».

**Ключові слова:** трансгресивні процеси, час, простір, Валентин Сильвестров, Гія Канчелі, Арво Пярт.

#### ***Kyianovska Liubov. Transgressive processes in the musical art of post-Soviet countries***

*The article gives a concise interpretation of the multidimensional concept, traces the transgressive processes in the work of artists who began their work in the USSR and completed it or still carry it out in radically different social and political conditions: Valentin Sylvestrov from Ukraine, Giia Kancheli from Georgia, and Arvo Pärta from Estonia. Transgression and reduction are considered as a dialectical opposition in which supposedly opposite poles complement each other in search of new content and meanings in music. The transgression of time and space through reduction in the*

*works of selected composers is investigated. In contrast to the narrowing of global space and the strengthening of the sense of time, when due to the excess of received information, a huge number of impressions and observations change in reverse chronological order; the music of the mentioned composers cultivates a slowed-down, sometimes stopped time that flows with the current and allows you to dive into the depths; vibrating space that changes configurations; reaching a point where the listener gets the impression of the multidimensionality of the sound space-time of the universe. The article explains the paradox: being deliberately “non-modern”, going against the tempo of modern life, these composers received universal recognition and gained popularity in professional circles and among a wide audience of music lovers. The main reason for the public demand for such music was the need to balance the overly aggressive, tense pulse of everyday life with a suspended moment that allows you to focus on the personal world, to balance the outer and inner levels. This is not even the usual “relief of stress” or relaxation, for which special recordings and music programs are also being prepared. It is about a much deeper spiritual level of the individual, when, plunging into the musical matter of vibrating space-time, he reaches a real catharsis, conducting his “dialogue with God”.*

**Key words:** *transgressive processes, time, space, Valentyn Silvestrov, Ghia Kancheli, Arvo Pärt.*

Поняття трансгресії доволі рідко застосовується в категоріальному апараті мистецтвознавства та музикознавства. Лише кілька років тому в мистецькому житті Львова вперше були проведені виставки з такою назвою, спільно організовані студентами Львівської національної академії мистецтв та університету ім. Миколая Коперника в польському Торуні<sup>1</sup>. Цей арт-проект представив цікавий і часом дивовижний погляд на навколишній світ і символізм окремих його елементів. Чи схожі відкриття відбувалися також і в музиці композиторів з пострадянських країн? У пошуках відповіді на це запитання варто дати більш стислу інтерпретацію багатовимірного поняття, простежуючи трансгресивні процеси у творчості митців, які починали свою діяльність у СРСР і завершували або й досі здійснюють її в кардинально інших суспільно-політичних умовах: Валентина Сильвестрова з України, Гіа Канчелі з Грузії та Арво Пярта з Естонії.

### **Трансгресія, трансгресія та редукція**

Сама категорія трансгресії (від лат. *transgressio* – перехід) належить до багатовимірних категорій, використовуючись одночасно і в точних науках: математиці, геології, і в соціально-гуманітарних: філософії, соціології, педагогіці, психології, естетиці, культурології, а також у музикознавстві, тому потребує стислого уточнення.

Тож залежно від ситуації, в якій відбувається трансгресія в різних науках, воно може сприйматися в негативному, нейтральному (наприклад, у науці як об’єктивне явище підняття рівня моря) або позитивному значенні. Зокрема, в правознавстві трансгресія означає вихід за наявні рамки, встановлені для соціальної поведінки, і порушення наявних у суспільстві правових обмежень. Таке визначення знаходимо в Oxford Advanced Learner’s Dictionary, де трансгресія означає «вихід за межі того, що є морально чи юридично допустимим»<sup>2</sup>. У цьому сенсі трансгресія не залишає сумнівів щодо її абсолютно негативної ролі в діяльності людини.

На протилежному семантико-аксіологічному полюсі перебувають концепції польських дослідників – психолога Юзефа Козелецького та літературознавиці Марії Яніон. Ю. Козелецький уперше ввів цю категорію у психологічні дослідження в 1987 р.<sup>3</sup>, розвинув думку

<sup>1</sup> Ідеться про Арт-проект «Трансгресія» у Галереї ЛНАМ 21.12.2016.

<sup>2</sup> Transgression. In: Oxford Advanced Learner’s Dictionary. URL: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/transgress> (дата звернення: 10.11.2021).

<sup>3</sup> Koziellecki Józef. *Koncepcja transgresyjna człowieka. Analiza psychologiczna.* Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987.



про необхідність трансгресії в індивідуальному розвитку людини у праці «Трансгресія і культура». Він стверджує, що без трансгресивної поведінки не відбулася б еволюція людського суспільства: «Трансгресія полягає у перетині наявних матеріальних, соціальних і символічних кордонів, у розширенні сфери власної діяльності, у порушенні табу, у виході за межі того, чим є індивід і чим він володіє. Завдяки цим «вчинкам – подвигам» зароджуються суспільні зміни, розвивається культура і цивілізація»<sup>4</sup>.

Марія Яніон обґрунтувала категорію «трансгресія» як спосіб подолання творчими особистостями тиску комуністичної влади. У першому томі «Галереї чутливості» із серії книжок під загальною назвою «Transgresje» (книга вийшла 1981 р., незабаром після оголошення воєнного стану в Польщі!) М. Яніон зазначає: «Ми дали нашій серії спільну назву: Transgressions. Ми мали й масо справу з різними свідченнями – літературними, філософськими, біографічними – перетинання кордонів. Вихід за межі себе, перетин норм, умовностей, ролей, прийнятого, подолання того, що дають і готові люди, які хотіли піти «на той бік», проникнути «за обрій»<sup>5</sup>. Тобто польські інтелектуали кінця ХХ ст. вбачають у трансгресії найважливіший стимул культури і цивілізації, чинник інтелектуального розвитку особистості, а тому сприймають цей «перетин кордонів» позитивно, вважаючи це актом великої мужності.

Між протилежними полюсами перебувають стриманіші твердження щодо трансгресії, як наприклад позиція Джуліана Вулфріса, який трактує її як стимул для розвитку особистості: «Ми не мали б відчуття власної окремоті, якби не постійні, невпинні переговори з трансгресивним, та іншість, якою ми сформовані та поінформовані»<sup>6</sup>. Мішель Фуко визначає трансгресію у поетичних метафорах: «Можливо, є в ньому щось таке, як блискавка вночі, що з глибини вкладає в густе і чорне буття руйнівну силу, освітлює сутність цього буття зсередини і наскрізь... – у цьому полягає збоченість цього метафоричного образу, який, бажаючи описати трансгресію, описує також власні межі, – він має бути і освітленою лінією блискавки, і нескінченною площиною ночі»<sup>7</sup>.

Щоб не потонути у широкому термінологічному, семантичному та аксіологічному просторі щодо трансгресії, пропоную власні робочі визначення поданої категорії. Шлях подолання наявних умовностей, зазначених польськими дослідниками, що веде до конструктивних результатів, – створення відповідних форм і способів відображення нового змісту творів мистецтва, збереження інтелектуальних і моральних цінностей, які долають нівеляцію особистості тоталітарними режимами, або розширення горизонтів пізнання себе і світу через мистецтво, у наведеному тексті трактуватиметься як «трансгресія».

Однак і стосовно культури і мистецтва трансгресія не залишається незмінною цінністю і з плином часу демонструє не тільки подолання тоталітарних обмежень, але може виправдовувати відмову від будь-яких моральних принципів, що викликає велике занепокоєння сучасних дослідників: «Трансгресивна думка в контркультурі спирається на основи, розроблені Маркізом де Садом, Батаєм, Арто чи Фуко, але, на відміну від них, вона робить багато більший акцент на практиці трансгресії. Перетин кордонів, встановлених тілесністю, статтю чи роллю, контрольованих традиційною культурою та суспільством, стає перш за

<sup>4</sup> Koziński Józef. Transgresja i kultura. Wydawnictwo Akademickie „ŻAK”, Warszawa, 1997, s. 8.

<sup>5</sup> Galernicy wrażliwości. / Wyd. Maria Janion. Wydawnictwo Morskie, Gdańsk, 1981, obwoluta.

<sup>6</sup> Wolfreys Julian. Introduction. Transgressions or, Beyond the Obvious. [w]: Idem: Transgression. Identity, Space, Time. Transitions Series. Basingstoke 2008, s. 1.

<sup>7</sup> Foucault Michel. Przedmowa do transgresji. Michel Foucault. Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura, / wybrał i oprac. T. Komendant, przek. Zb., posłowie M.P. Markowski, Warszawa 1999, s. 52. Цит. за: Grzegorz Pertek. Transgresja i literatura „Przestrzenie Teorii” 22. Poznań : Adam Mickiewicz University Press 2014, s. 22, pp. 11–38.

все перетином кордонів, встановлених у повсякденному житті. <...> Це депрограмування в контркультурі найчастіше виявляється в просторі садомазохістських та окультних практик, експериментів із психоделічними препаратами та транспонування методів з інших культур, наприклад, техніки медитації, тантризм, шаманські або язичницькі практики»<sup>8</sup>. Цей тип подолання обмежень, названий «негативною трансгресією»<sup>9</sup>, пропоную визначити новим терміном «трансгресія», введеним у цьому тексті.

Нарешті, слід взяти до уваги ще один, протилежний напрям еволюції мистецтва (зокрема, музичного) – редукції, яка також може бути потужним еволюційним поштовхом, особливо в перехідні періоди, в часи зміни естетичного світогляду, пошуку нового шляху у філософії та мистецтві. Тоді не перетин кордонів, не розширення горизонтів, а навпаки, зосередження на меншому просторі, встановлення самовизначених меж у різних сферах діяльності, в яких творець очікує досягнення справжньої глибини, стає як епістемологічною, так і онтологічною стратегією. Тож ми можемо розглядати трансгресію та редукцію як діалектичну опозицію, у якій нібито протилежні полюси доповнюють один одного у пошуках нового змісту та смислів у музиці. Я також буду звертатися до цих понять, коли досліджуватиму трансгресію часу й простору шляхом редукції у творах вибраних композиторів.

#### **Час і простір – хронотоп – як естетична, ідейно-політична категорія**

Оскільки напрями і форми трансгресії в музиці є різноманітними і стосуються як перетворень самого звукового матеріалу, так і способів його побудови, варто зосередитись на конкретній площині його застосування. Розглядаючи прояви трансгресії у творчості композиторів, які почали творити в тоталітарній радянській системі, пережили період «дисидентства» і завершили творчість або ще творять у незалежних країнах, я зосередилась на одному з найважливіших аспектів їхнього індивідуального стилю: трансгресії часу і простору.

Неочевидність часопросторової організації художнього твору в ідеологічному сенсі не означала, що він залишався територією, вільною від обмежень соціалістичного канону мистецтва. Часова структура «правильних» комуністичних літературно-музичних текстів зазвичай організовувалась лінійно однозначно й реалістично, тобто уникаючи спогадів і перспектив. Письменники майже не намагалися створити окремий художній часовий простір. Тому часова структура творів радянської літератури, як правило, одновимірна.

Радянським музичним символом часу стала тема Георгія Свиридова з музики до фільму «Час вперед!» («Время вперед»), яка кілька десятиліть звучала перед головною новинною передачею московського телебачення «Время». Як у радянському живописі не визнавалися нефігуративні твори, так і в музиці т. зв. «соціалістичний реалізм» мав ґрунтуватись на джерелах народної пісні, бажано носити масово-плакатний характер. Перетин цих кордонів викликав підозру.

Щодо відображення простору в догмах соціалістичного реалізму, то у всіх видах мистецтва витіснявся індивідуальний простір, замінюючись простором, що передбачає присутність широких мас народу. Безмежному простору як найбільш придатному для «нової радянської людини» і схвально описаному в літературі соціалістичного реалізму протиставлялося негативне явище: «вузький світ обмеженого буржуазного розуму», метафора «вузького і широкого розуму» маніпулятивно застосовувалася до колективного та індивідуального простору. Так нищилось право на приватне життя та особисту територію. Популярна пісня 1970-х років «Моя адреса – не будинок і не вулиця, моя адреса – Радянський Союз» слугує переконливим прикладом наведеної вище тези.

<sup>8</sup> Bartecka Beata. Transgresja osobowości w kontrkulturze. URL: [http://www.magia.gildia.pl/artykuly/kontrkultura/transgresja\\_osobowosci](http://www.magia.gildia.pl/artykuly/kontrkultura/transgresja_osobowosci).

<sup>9</sup> Karczewski Edward. Transgresja negatywna a bezpieczeństwo ontogenetyczne człowieka. „Przegląd Nauk o Obronności”. Nr. 1–2, 2016, s. 187–199.

Розпад СРСР, зміна естетичних засад у пострадянському мистецтві збіглися з цивілізаційним проривом: глобалізація та ера Інтернету змінили ставлення до духовно-екзистенційних цінностей, надихнули на сприйняття світу в музиці кінця ХХ–ХХІ ст. крізь призму різних інтерпретацій часу та простору. Обидві категорії набувають багатовимірності через взаємопроникнення площин у горизонтальному вимірі простору і вертикальному вимірі часу. «Процеси культурної універсалізації та глобалізації, поява транскордонних багатокультурних плюралістичних суспільств, зростаюча кількість і ширші території культурного пограниччя означають, що для культурної ідентичності стає важливішим не те, що відрізняє їх від членів інших груп, а що їх об'єднує, робить подібними, є частиною їхньої спільної спадщини та впливає на їхні погляди»<sup>10</sup>.

«Культурна межа» призвела до трансгресії простору в розширенні національних і регіональних традицій елементами, запозиченими з інших культурних традицій, тоді як «спільні елементи спадщини» з різних епох і цивілізацій (трансгресія часу) проникають у різні середовища, навіть ті, які століттями вважалися «закритими», ізольованими. Тож однією з ознак нового часу є звуження глобального простору та посилення відчуття часу, коли через надлишок отриманої інформації величезна кількість вражень і спостережень укладається та змінюється в оберненому хронологічному порядку, і так само у химерних часово-просторових хитросплетіннях відображається у різних видах мистецтва.

Тож музика нашого часу, яка відображає *Zeitgeist* – пульс сучасного життя, мала б демонструвати інтенсивність розвитку, розширення звукового простору, включення нових технічних засобів, поєднання художнього і реального елементів (інсталяції, перформенси, хепенінги). І справді, у всіх галузях мистецтв помітна природна реакція митця на зовнішні подразники та їх художнє перетворення, на накладання просторових площин і стиснення хронотопічних процесів.

### **Хронотоп як виклик у творчості Валентина Сільвестрова, Гіа Канчелі та Арво Пярта**

Окрім «типових» трансгресивних проявів у музиці межі ХХ–ХХІ ст. – розширення спектра виразових засобів, додавання нових тембрів, винайдення чогось, чого раніше не було в мистецтві, як відображення актуальної системи естетичних цінностей, виникає низка творів, які перебувають на протилежному полюсі, будуючи принципово інші відносини із зовнішнім середовищем. Цей напрям виявився досить об'ємним, щоб мати підстави розглядати його як окремий напрям у професійній музиці. Як спільну головну рису творів згаданої групи виділила б протиставлення часу і простору зовнішнього, реального життя та занурення в ідеальний особистий споглядальний часопростір. Серед пострадянських музикантів Валентин Сільвестров, Гіа Канчелі та Арво Пярт вельми яскраво представили особистісні трансгресії цих базових онтологічних категорій через редуцію. Всі вони були вельми послідовними у трансгресивних редуціях хронотопу як у «дисидентський період», виступаючи проти деіндивідуалізації часу та простору в каноні соціалістичного реалізму, так і в наступні тридцять років, коли не сприйняли радикальних експериментів, іноді некритично запозичених із західних шкіл іншими пострадянськими митцями. То чому ж ці митці, визнані у світі як беззаперечно талановиті і навіть геніальні, так виключно не приймають інтенсивного ущільнення часу і максимальної доступності будь-якого пункту у просторі глобалізованого світу? Чи є цьому феномену переконливе пояснення?

Як видається, їхні твори співвідносяться із зовнішнім середовищем на основі балансування та доповнення того, чого не вистачає нашій цивілізації та людству на сучасному етапі еволюції, зберігають свідоме самообмеження в усіх елементах виразності. Трансгресія в їхніх творах – послідовний пошук альтернативного ідеального образу світу, в якому людина

<sup>10</sup> Pałeczny Tadeusz. Interpersonalne stosunki międzykulturowe. Wyd. I. Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, 2007. S. 49.

бореться з пересиченістю суспільства споживання, небезпекою поверховості та марнославства і насамперед з тим, що пропонує трансгресія в контркультуру. В цьому вони принципово не сучасні, тим паче ще й тому, що шукають опори в релігії, природі, пам'яті предків, філософсько-етичних проблемах, тобто у тому, що, здавалося б, втратило свою актуальність для сучасної естетики.

Саме тому композитори не могли оминати принципи сакрального часопростору, в якому швидкоплинність земних турбот поглинається вічністю, а тому перебування в миті, її споглядання є більшим, важливішим, ніж безперервний рух у часі та просторі. Для всіх трьох композиторів відсікання від зовнішнього руху, від видимої різноманітності спілкування «на бігу» з будь-ким і будь-де на користь зосередження на внутрішньому переживанні, подорожі у себе вимагало подібного скорочення засобів музичного вираження, породжене спільними для всіх етичними та естетичними переконаннями. Тому варто звернути особливу увагу на форми і шляхи їх творчої редукції, на те, як самі композитори формулюють свій творчий метод в умовах самообмеження і яким цінностям віддають перевагу.

Спільна особливість їхнього стилю полягає в тому, що кожен з них створює власні просторово-часові образи-символи, відповідні індивідуальному світосприйняттю та національним традиціям, але водночас їхні власні погляди на час і простір мають деякі спільні трансгресивні особливості. «Метафоричний час» у Сильвестрова, антиномія Часу та Пам'яті у Канчелі, час у стилі «Tintinnabuli» Пярта, інтерпретації звукового простору в кожного з митців мають кілька спільних рис: уповільнений, іноді зупинений час, що немов плине вниз за течією і дозволяє зануритися у власну глибину; вібруючий простір, що змінює конфігурації; досягаючи точки, де слухач отримує враження багатомірності звукового часопростору Всесвіту. Цей тип трансгресії породжував складні стосунки з екзистенційним часопростором у тоталітарний період та у сучасному гіперінформаційному просторі тотальної глобалізації.

Невипадково всі троє підтримували сердечну дружбу понад 50 років, не втратили особистих контактів і після розпаду Радянського Союзу, хоча і опинились у різних країнах: Канчелі в Бельгії, Пярт у Німеччині і Естонії, Сильвестров в Україні і Німеччині.

Тракування хронотопу у творчості кожного із цих композиторів уже неодноразово розглядалось у музикознавстві<sup>11</sup>. Однак у наведеному тексті стисло позначимо найважливіші орієнтири їхнього індивідуального стилю, враховуючи фактор трансгресії у сфері часу та простору. Не вдаючись у детальний аналіз їхніх творів, що здається неможливим у рамках обмеженого обсягу статті, зосередимось насамперед на саморефлексіях кожного з композиторів на тему простору і часу у їхній творчості, доповнену спостереженнями близького оточення і дослідників.

Перше, що їх усіх відрізняє, – це перевага коротких мотивів у мелодичних структурах, на противагу т. зв «мелодії широкого дихання» з більшим інтервальним діапазоном. Так само вони уникають різких дисонансів, активної ритмічної пульсації. Найчастіше використовуваною хронотопною одиницею є стислий мотив, акорд чи ритмічна фігура, яка зазнає різноманітних трансформацій, повторюючись, здавалося б, нескінченно, і, таким чином, представляє блаженний стан медитації, споглядання та роздумів.

<sup>11</sup> Нестьева М. Музыка Валентина Сильвестрова. Беседы. Статьи. Письма. Харьков : Акта, 2012. Гия Канчели в диалогах с Натальей Зейфас. Москва : Музыка, 2005.

Михалченкова-Спирина Е. Симфоническая драматургия Гии Канчели. Москва–Бордо, 1997.

Hiller P. Arvo Pärt. New York : Oxford Univ. Press Inc., 2002.

Koutny O. Arvo Pärt zwischen Ost und West. Rezeptionsgeschichte. Verlag "J.B. Metzler", Stuttgart–Weimar : 2002.

Brauneiss L. Grundsatzliches zum Tintinnabulistil Arvo Parts [w]: Musiktheorie. Laaber, 2001. № 16, H. 1. S. 41–57.

У рамках своєї оголошеної «втечі в добровільну бідність» Пярт стверджує: «Я виявив, що інколи досить гарно зіграти лише одну ноту»<sup>12</sup>. Його стиль *tintinnabuli*, що метафорично відсилає до звучання старовинних ритуальних дзвонів, зосереджений на трьох звуках тризвуку.

Починаючи з 2000 р. Сильвестров постійно шукає форм редукції виразу і осягає її в жанрі «миттєвості», який пояснює таким чином: «Мить неможливо приборкати, на неї не можна повісити жодну ідеологію, християнську чи буддистську... мить приваблива, тому що, з одного боку, це не ілюзія, але з іншого боку, вона має властивість зникати, щойно до неї торкнешся...»<sup>13</sup>.

На тих же засадах виникає захоплення всіх трьох музикантів тишею як необхідною передумовою для створення внутрішньої музики. Зводячи сам акт звуку до тиші, яка розглядається як невід'ємний елемент музичного твору, вони також протистоять перенасиченості, шуму та звуковій агресії сучасного світу. У цьому сенсі вони досягають трансгресії звукового образу світу, виходячи за межі багатощарової некогерентної природи, яка характеризує його в реальності.

Водночас тиша у творчості згаданих композиторів принципово відрізняється від трактування, яке дав, наприклад, Джон Кейдж у відомому творі «4.33» – тиша як абсолют, що не потребує музики як такої. Для них вона завжди пов'язана з музичним звучанням як його невід'ємна частина, має символічний вимір і слугує розкриттю авторського задуму. Про різні аспекти та символіку мовчання у працях Сильвестрова, Канчелі та Пярта написано чимало, тому немає потреби повторювати думки дослідників. Проте варто сягнути до власних роздумів авторів щодо значення, яке вони вкладають у поняття тиші, паузи в музичному тексті. Найчастіше в метафорично-поетичній формі вони розмірковують про співвідношення звуку і тиші у своїх творах.

Канчелі вважає тишу невід'ємною частиною музики. Недаремно він отримав епітет «Майстер тиші», вважаючи: «Тиша передує народженню звуку. Так само існує світ звуків, після якого тиша сприймається як музика. Я мрію досягти такої тиші»<sup>14</sup>. Сильвестров, розмірковуючи про музику Канчелі, виділяє тишу як одну з найважливіших рис його стилю: «... вона асоціюється з театром, але коли слухаєш його музику в залі... виникає відчуття особливої, специфічної тиші. Він використовує, здавалося б, прості засоби в масштабі «голосно-тихо», але тиша, якої він досягає, для мене цінна»<sup>15</sup>.

Тиша також є невід'ємною частиною музики Арво Пярта, вона потребує довгих пауз, які ніби проєктують зсередини слова, декламованих, наприклад, хором. Композитор рефлексивно коментує значення пауз, розкриваючи через цей коментар філософські принципи своєї творчості: «За паузою стоїть вічність. Нам потрібна пауза. Це хліб насущний, ми маємо зупинитися, задуматися, оцінити своє сказане слово. Або слово, яке буде сказано... в ідеальному сенсі. Пауза – це ядро мудрості... Думаю, пауза дає життя. Це як природа»<sup>16</sup>.

У зв'язку зі своїм розумінням тиші Сильвестров висуває цікаву гіпотезу, згідно з якою пауза є рівноправним учасником діалогу в музиці і як така може давати імпульси для розвитку

<sup>12</sup> Володина Элла. Арво Пярт – композитор, который сочиняет тишину. *DW*, 11.09.2015. URL: <https://www.dw.com/ru/a-18707544> (дата звернення: 06.02.2023).

<sup>13</sup> Сильвестров В. Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны. Беседы, статьи, письма. / Автор статей, составитель, собеседница М. Нестьева. Киев, 2004. С. 204.

<sup>14</sup> Гия Канчелли: Моя мечта – достигнуть тишины. Интервью Кире Верниковой. *Газета «Коммерсантъ»*. № 30 от 23.02.2000, с. 13.

<sup>15</sup> Сильвестров В. Дождаться музыки. Лекции-беседы с Сергеем Пилютиковым. Киев : Дух і літера, 2010. с. 79.

<sup>16</sup> Arvo Pärt. О паузах. URL: <http://icgt-mos.ru/articles/arvo-pjart-arvo-part-o-pauzah/> (дата звернення: 02.11.2021).

та становити важливий стимул розвитку музичної форми. Здається, він навіть схильний переоцінювати значення паузи в новій музиці: «Пауза – це теж звук. До неї треба ставитися не тільки як до припинення звуку, а у самій паузі шукати якусь можливість. Скажімо, пролунав звук, на цей звук відгукнулася пауза. Це діалог між звуком і паузою. І в міру того, як цей діалог просувається, виникає інше відчуття паузи, тобто не просто кома, а щось інше. Тому до паузи в новій музиці потрібно ставитися дуже обережно. Звучить як парадокс: в історії музики після нової музики настає пауза»<sup>17</sup>.

Редукція розгорнутого періоду до мотиву в мелодиці і звуку до тиші неминуче веде до редукції формальних схем, заснованих на інтенсивному розвитку, до статичної форми. Статика форми у кожного з композиторів реалізується по-різному. Спільним, однак, є відмова від безупинного руху як символу та художнього вираження прагнення до амбітної мети і самоствердження як найважливішої риси екзистенційної позиції сучасної людини в її найбільш бажаній моделі *self made man*. Статична форма пропонує інші цінності – споглядання і самоспоглядання, постульовані згаданими композиторами. Вона не має одновимірної лінійного напрямку, а обертається навколо своєї осі, демонструючи різні деталі та відтінки початкового мотиву або змішуючи їх у будь-якій формі, у довільній послідовності, не дбаючи про наступність. У такий спосіб завдяки принципам редукції мелодичних структур, регістрового об'єму, гучності, будь-якого іншого розмаїття звукового матеріалу досягається єдність часу й простору, споглядання вічності, до якого прагнуть усі митці.

Статика форми у творчості Канчелі створюється в результаті зіставлення окремих «картин», специфічних «кінокадрів», але вони не утворюють логічно продовженого змісту, а розташовуються довільно. Ідею статичної форми грузинського майстра дуже влучно окреслив Альфред Шнітке, один з його найближчих друзів: «У симфоніях Канчелі за відносно короткий час (20–30 хвилин повільної музики) вдається пережити ціле життя або цілу історію. Але ми не відчуваємо поштовхів часу, як у літаку, не відчуваючи швидкості, ми ковзаємо над музичним простором і часом... у всіх своїх симфоніях автор уникає формально-образних стереотипів цього жанру – немає ні сонатної форми, ні поліфонії, ні чіткого розвитку драматургії. Його своєрідна «антидраматургія» заснована на контрастах образів, які не розвиваються самі по собі, а постійно вступають у нові співвідношення. Ця монтажно-кінематографічна незавершеність, безрамність кожного фрагмента створює багатовимірність простору»<sup>18</sup>.

Сильвестров визначає тип упорядкування статичної форми як «іконічний», як образ православної церкви. Пояснюючи основну ідею симфонії № 5, написаної в 1980–1982 рр., він зазначає: «Те, про що я кажу (принципи розвитку, засновані на нескінченному повторенні мотивів – Л.К.), викликає паралелі з іконою. Вона також здається статичною. Але насправді він багаточаровий, має багато варіантів, організований таким чином, що одна подія відбувається одночасно. Якщо так розуміти, то виходить виключно динамічна форма. У П'ятій симфонії я вийшов на рівень такої знакової композиції, ікони для слуху... Є постійний розвиток, але розвиток не логічний, а змістовий»<sup>19</sup>. «Семантичний» тип розвитку дозволяє поєднати у цілісній формі, здавалося б, протилежні характеристики: спокій і нестабільність, вібрації і застій, статику і динаміку, трактовані Сильвестровим вельми індивідуально. Моделювання

<sup>17</sup> Сильвестров В. Дождаться музыки. Лекции-беседы с Сергеем Пилутиковым. Киев : Дух і літера, 2010. С. 112.

<sup>18</sup> Шнітке Альфред. Из аннотации к пластинке: Г. Канчели. Третья и Шестая симфонии. Мелодия, 1982.

<sup>19</sup> Сильвестров В. Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны. Беседы, статьи, письма. / Автор статей, составитель, собеседница М. Нестьева. Киев, 2004. С. 110.

за взірцем ікони, її діалектичний синтез статики й динаміки, перенесений у сферу музики, є одним із варіантів редукції музичної форми до статичної структури.

Інший тип редукції до статичної форми помітний у постлюдії, яку Сильвестров трактує як самостійний жанр (постлюдіями називаються близько десяти його творів, переважно для фортепіано). Іноді вони мисляться як опозиція до жанру романтичної прелюдії, але нерідко мають глибший сенс. *Post-ludium* – у дослівному перекладі з латинської «ситуація чи стан після гри», тобто після того, як більшість подій уже відбулася, – вказує композитору ще одну можливість побудови статичної форми. Він може зосередитися в ньому на роздумах, ностальгії, смутку прощання, може використовувати багатозначні вільні асоціації та натяки. Ось як пояснює зміст запровадженого ним жанру сам автор: «У розвиненій музичній культурі вже не треба починати текст спочатку. Треба щось додати, щось додати до того, що вже є. Це сенс постлюдії»<sup>20</sup>.

Для Пярта шлях до статичної форми пролягав через його захоплення музикою Середньовіччя. Коли він описує своє перше враження від григоріанського хоралу, то вказує на надзвичайну силу простої мелодичної структури: «Контакт з ним був як блискавка <...> Григоріанські співи навчили мене, яка космічна таємниця полягає в мистецтві поєднання двох або трьох звуків»<sup>21</sup>. Інтерес до музики старої епохи аж ніяк не був суто професійним чи творчим: він збігався з пошуком особистості та сенсу життя: «У той період, коли народилася моя теперішня музика, я був повністю зайнятий спробами встати на ноги (внутрішньо) і вирішити власні проблеми. Мені довелося привести себе у стан, який дозволив би мені знайти музичну мову, з якою я хотів би жити. Я шукав якийсь острівець звуку. Я шукав «місце» в найглибших глибинах свого Я, де я міг би... вести діалог з Богом»<sup>22</sup>.

Таким місцем особистої сили та ідеальним острівцем звуку Пярт став винайдений ним метод створення *tintinnabuli*. Це поєднання двох голосів: перший – мелодія – підписується автором літерою М, другий – *tinnabuli*, позначений літерою Т – імітує звучання дзвону та обертається на звуках тонічного тризвуку. Дві лінії (М-голос і Т-голос) не з'єднуються між собою ні на основі гармонії, ні на основі поліфонії, а злиті в єдине ціле. Це раціональна система, яка дозволяє використовувати різноманітні числові формули та досягти ідеальної, математично перевіреної конструкції. Але Пярт мав на увазі не чисту математику, перекладену на звукові пропорції (хоча він ніколи не заперечував її унікальну роль у композиції), а заклав набагато глибший духовний сенс у компресії цих двох голосів, до якого він звів структуру низки своїх творів *Alfred Für Alina, Spiegel im Spiegel, Passio Domini nostril Jesu Christi secundum Joanne, Fratres, Tabula rasa* та ін.

Надамо слово досліднику його творчості Полу Хіллієру: «В одній із наших дискусій про сенс *tintinnabuli* Пярт сказав мені, що голос М завжди означає суб'єктивний світ, повсякденне егоїстичне життя, сповнене гріха та страждань, тоді як голос Т є об'єктивною сферою прощення. Голос М може блукати, але він завжди жорстко контролюється голосом Т. Це можна порівняти з вічною подвійністю тіла і духу, земного і небесного; але два голоси насправді є одним голосом, що відображає подвійну сутність буття»<sup>23</sup>.

Таким чином, редукція сутнісних елементів композиторської техніки стає механізмом трансгресії для всіх трьох митців, протиставляючи всесильній ідеї прогресу та постійному

<sup>20</sup> Сильвестров В. Дождається музики. Лекції-беседи с Сергеем Пилютиковым. Киев : Дух і літера, 2010. С. 84.

<sup>21</sup> Савенко С. *Musica sacra* Арво Пярта. *Музыка из бывшего СССР*. Вып. 2. Москва : Композитор, 1996. С. 212

<sup>22</sup> Пярт А. Благодарственные речи. Беседы, исследования, размышления. Київ : Дух і літера, 2014, с. 13.

<sup>23</sup> Hillier P Arvo Pärt. Oxford University Press, New York, 2002. P. 96.

прагненню за будь-яку ціну до новаторства як кінцевої мети творчої діяльності рівновагу, досконалу гармонію споглядання.

Мовчазний опір, виражений у творчості Сильвестрова, Канчелі і Пярта, не декларативний, не відвертий, але від того не менш виразний, приховано-алегоричний, але дуже стійкий і послідовний. Він виражає захист власного місця під сонцем кожного з них як творця і людини. І водночас пояснює, чому такі, здавалося б, невинні – з ідеологічної точки зору – новачі їхнього індивідуального стилю, як-от фокусування на тривалому моменті чи створення вібраційного «космічного» часопростору, викликали у пізній радянський період такий бурхливий протест з боку ідеологічних «контролюючих органів» культури.

Інший модус часопростору пояснює також, чому після повалення тоталітарного режиму музика трьох обговорюваних авторів стала такою затребуваною та популярною у світі? Дозволю собі висунути кілька вільних гіпотез, які повинні допомогти пояснити парадокс: будучи свідомо «несучасними», йдучи проти темпоритму сучасного життя, не прагнучи всім догодити, вони отримали загальне визнання і – що вельми нехарактерно для академічного мистецтва – здобули популярність як у професійних колах, так і в широкій аудиторії меломанів.

Головною причиною суспільного запиту на таку музику, на мій погляд, є потреба врівноважити надто агресивний напружений пульс повсякденного життя – зупиненою миттю, яка дозволяє зосередитися на особистому світі, щоб збалансувати зовнішній і внутрішній рівень. Це не звичайне «зняття стресу» чи релаксація, для чого також готуються спеціальні записи та музичні програми. Йдеться про набагато глибший духовний рівень індивіда, коли, занурюючись у музичну матерію вібуруючого часопростору, він досягає справжнього катарсису, ведучи свій «діалог з Богом» (як про це пише Пярт).

Завершити статтю варто спостереженнями Ніни Герасимової-Персидської щодо потреби стосунків між сучасною людиною та вічністю: «У новій музиці з її спогляданням тривалої миті повнота поточного досвіду є самодостатньою та самовичерпною, тобто не рухається в майбутнє. Можна сказати, що на відміну від старої моделі розвитку (мистецьких творів – Л.К.) з «правою асиметрією», тепер він нахилиється вліво, зосереджуючись на «минулому»... Межі чітко окресленого часового відтинку встановлює розмите, довготривале «теперішнє», воно набуває ознак простору, поглинає інші атрибути та зливається з «вічністю»<sup>24</sup>.

### Література

1. Володина Э. Арво Пярт – композитор, который сочиняет тишину. *Deutsche Welle*, 11.09.2015. URL: <https://www.dw.com/ru/a-18707544> (дата звернення: 06.11.2021).
2. Герасимова-Перська Н. Нове у музичному хронотопі кінця тисячоліття. *Музика. Час. Простір*. Київ : Дух і літера. 2012, с. 264–277.
3. Гія Канчелі у діалогах з Наталією Зейфас. Москва : Музика, 2005. 588 с.
4. Гія Канчелі: Моя мрія – досягти тиші. Інтерв'ю Кірі Верніковій. *Газета «Коммерсант»*. № 30 від 23.02.2000, стор. 13.
5. Гія Канчелі: «Негативні відгуки мене завжди цікавлять більше за позитивні». Інтерв'ю з Романом Юсипєєм. 18.03.2018. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/interview/giya-kancheli-2018/> (дата звернення: 15.11.2021).
6. Михалченкова-Спіріна Є. Симфонічна драматургія Гії Канчелі. Москва–Бордо : XXI століття, 1997, 138 с.
7. Нестьєва М. Музика Валентина Сильвестрова. Розмови. Статті. Листи. Харків : Акта, 2012. 440 с.
8. Пярт А. Про паузи. URL: <http://icgt-mos.ru/articles/arvo-pjart-arvo-part-o-pauzah/> (дата звернення: 02.11.2021).

<sup>24</sup> Герасимова-Персидская Нина. Новое в музыкальном хронотопе конца тысячелетия. *Музыка. Время. Пространство*. Київ : Дух і літера, 2012, с. 268.



9. Пярт А. Подяки. Бесіди, дослідження, роздуми. Київ : Дух і літера, 2014. 218 с. Bartecka B., Transgresja osobowości w kontrkulturze. URL: [http://www.magia.gildia.pl/artykuly/kontrkultura/transgresja\\_osobowosci](http://www.magia.gildia.pl/artykuly/kontrkultura/transgresja_osobowosci) (дата звернення: 11.11.2021).
10. Brauneiss L. Grundsatzliches zum Tintinnabulistil Arvo Parts [w]: Musiktheorie. *Laaber*, 2001. № 16, H. 1. S. 41–57.
11. Foucault M. Przedmowa do transgresji. Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura, wybrał i oprac. / T. Komendant, przekład zbiorowy, posłowie M.P. Markowski, Warszawa 1999. С. 5–13.
12. Galernicy wrażliwości. / Wyd. M. Janion. Wydawnictwo Morskie, Gdańsk, 1981. 534 с.
13. Hiller P., Arvo Pärt. New York : Oxford Univ. Press Inc., 2002. 219 p.
14. Karczewski E., Transgresja negatywna a bezpieczeństwo ontogenetyczne człowieka. „Przeгляд Nauk o Obronności”. Nr. 1–2, 2016, p. 187–199.
15. Koziński J. Koncepcja transgresyjna człowieka. Analiza psychologiczna. Warszawa : Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1987. 434 с.
16. Koziński J. Transgresja i kultura. Warszawa : Wydawnictwo Akademickie „ŻAK”, 1997. 262 с.
17. Koutny O. Arvo Pärt zwischen Ost und West. Rezeptionsgeschichte. Verlag „J.B. Metzler“, Stuttgart–Weimar, 2002. 315 s.
18. Pałeczny T. Interpersonalne stosunki międzykulturowe. Wyd. I. Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007. 256 с.
19. Pärt A. Tintinnabuli – Flucht in die freiwillige Armut. Sowjetische Musik im Licht der Perestroika: Interpretationen, Quellentexte, Komponistenmonographien. / Hrsg. von H. Danuser, H. Gerlach, J. Kochel. Laaber : Laaber Verlag, 1990, s. 269–270.
20. Pertek G. Transgresja i literatura „Przestrzenie Teorii” 22. Poznań : Adam Mickiewicz University Press. 2014. S. 11–38.
21. Савенко С. Musica sacra Арво Пярта. *Музика із колишнього СРСР*. Вип. 2. Москва : Композитор, 1996. С. 208–229.
22. Шнітке А. З анотації до платівки: Г. Канчелі. Третя та Шоста симфонії. Мелодія, 1982.
23. Сильвестров У. Дочекатися музики. Лекції-бесіди із Сергієм Пілютіковим. Київ : Дух і літера, 2010. 368 с.
24. Сильвестров В. Музика – це спів світу про себе... Потаємні розмови і погляди із боку. Розмови, статті, листи. / Автор статей, укладач, співрозмовниця М. Нестьєва. Київ, 2004. 265 с. Transgression. Oxford Advanced Learner's Dictionary URL: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/transgress> (дата звернення: 10.11.2021).
25. Wolfreys J. Introduction. Transgressions or, Beyond the Obvious. Transgression. Identity, Space, Time. Transitions Series. Basingstoke 2008, s. 1–16.



УДК 78.2;78.2У

DOI 10.32782/2224-0926-2023-2-45-2

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

## УКРАЇНЬСЬКА МУЗИЧНА БІОГРАФІСТИКА: ДО ПРОБЛЕМИ ВИБОРУ МЕТОДОЛОГІЧНИХ КООРДИНАТ

Досліджується проблема музичної біографістики у гуманітаристиці, яка актуалізувалася у сучасних дослідженнях. І світові, і українські науковці відзначають необхідність оновлення методологічних координат до написання наукових біографій, базуючись на міждисциплінарному підході. Потребує оновлення в руслі сучасних запитів до наукової біографії і музична біографія, її теоретико-методологічна проблематика активно входить у сучасний музикознавчий дискурс. В українському музикознавстві, окрім музичної біографії, активно використовується концепт творчої біографії і життєтворчості, однак назріла потреба активного використання і впровадження в музикознавчий дискурс досвіду світового музикознавства у цій сфері, у якому наголошується необхідність застосовувати герменевтику, вивчати політичне значення музики, питання міфотворчості, історію рецепції, гендерні проблеми, впроваджувати сучасні візуальні техніки та ін. Обґрунтовується використання наукового жанру інтелектуальної біографії для дослідження життя і наукової діяльності музикознавця в широкому історико-культурному та мистецькому контексті, який є пріоритетною тенденцією у світовій історіографії і здобув значну популярність у західній біографістиці. Постать музикознавця є самоцінним об'єктом, гідним персональної інтелектуальної історії як особливого жанру наукового дослідження. Стверджується, що українське музикознавство повинно включити музичну біографістику у сферу своїх теоретико-методологічних зацікавлень і стратегічних інтересів, використовувати інноваційні підходи, які застосовуються на практиці у світовому музикознавчому просторі.

**Ключові слова:** музична біографія, творча біографія, життєтворчість, інтелектуальна біографія, музикознавець.

### ***Hrab Uliana. Ukrainian music biographical research: on the problem of choice of methodological coordinates***

*The issue of music biographical research in modern humanities, which has been actualized in contemporary research, is considered. Both international and Ukrainian scholars note the need to update the methodological coordinates for writing scientific biographies based on an interdisciplinary approach. Musical biography also needs to be updated in line with modern demands for scientific biography; its theoretical and methodological issues are actively discussed in contemporary musicological discourse. In addition to musical biography, Ukrainian musicology extensively employs the concept of oeuvre biography and life's journey, but there is a necessity to actively use and introduce into musicological discourse the relevant experience of global musicology, which emphasizes the importance to apply hermeneutics, study the political role of music, mythmaking, reception history, gender issues, implement modern visual techniques, etc. It is substantiated the use of the scientific genre of intellectual biography to study the life and academic career of a musicologist in a broad historical-cultural and artistic context, which is a priority trend in global historiography and has gained considerable popularity in Western biography. The figure of a musicologist is a valuable object, worthy of a personal intellectual history as a*

*special genre of scientific research. It is argued that Ukrainian musicology should include music biography studies in the scope of its theoretical-methodological and strategic interests and resort to innovative approaches which find practical application in the world musicological space.*

**Key words:** *musical biography, oeuvre biography, life legacy, intellectual biography, musicologist.*

**Вступ.** Потреба оновлення української музичної біографістики, доповненої новими документами, джерелами з поглибленими коментарями і герменевтичним тлумаченням, а головне, з новими підходами до самого жанру, назріла гостро. Нині як ніколи актуалізувалися всі її проблеми, і стало очевидно, наскільки треба подвоїти, а то й потроїти зусилля, спрямовані на те, щоб українська музична культура в подіях, явищах, музичних творах і персоналіях позбулася за давнини советських штампів, оцінок, а то й відвертих перекирвань, комплексу меншовартості та перебільшення ролі окремих російських постатей (чи інституцій) для формування українського музично-культурного профілю. А головне – виведення на світову мистецьку орбіту нашого музичного пантеону як у виконавському вимірі, так і у біографічному.

Закономірно, що знайомство з музикою різних епох викликає у слухача, особливо чужоземного, бажання більше дізнатися про творців цієї музики як у формі короткої анотації перед концертом, так і у формі ґрунтовної наукової біографії, передовсім для фахівців-музикантів. І тут виникають певні питання до окреслення методологічних координат тих біографічних жанрів, які використовуються в музикологічному дискурсі. Це *наукова біографія, творча біографія, життєтворчість, музична біографія, інтелектуальна біографія, нарративні інтерв'ю та навіть інтерв'ю-ріка*, що поєднує риси інтерв'ю і т. зв. «літературу факту». Між ними багато точок дотику, спільних методів дослідження, однак концептуально змінюється кут зору.

«Біографія – це точка перетину, локус топос безпосередньої взаємодії індивідуального життя з культурно-історичним і соціальним буттям <...> саме в контексті біографічного підходу прояснюється, чим виявляється суб'єктивний вибір, ризик і рішення в універсальній практиці цілого»<sup>1</sup>. Безперечною умовою сучасного підходу до наукової біографії є інтердисциплінарність, яка передбачає залучення в дослідження значної кількості різноманітних методів: історико-порівняльного, мікроісторичного, семіотичного, структурного, герменевтичного, просопографічного тощо. Акцент на контекстуалізацію потребує застосування мультидисциплінарних методів дослідження, і на сьогодні це стало вимогою сучасної доби.

Навіть науковість і літературність наукової біографії (у розумінні певного охудожнення мови) вже не можуть знаходитися між собою в опозиції – задекларована науковість не гарантує реального опертя на джерела і факти, а літературність його не виключає. Науковою робить працю теоретико-методологічний характер дослідження, однак і тут може бути присутня доля домислу, «фікції», оскільки реконструкція окремих фактів вимагає заповнення прогалів гіпотезами<sup>2</sup>.

Українські науковці розробили концепцію *наукової біографії*, її головними ознаками повинні бути професійна компетентність автора, інтердисциплінарність дослідження, науковий та соціокультурний контекст дослідження. Вважається, що *наукова біографія*

<sup>1</sup> Голубович И. Биография: силуэт на фоне Humanities (Методология анализа биографии в социогуманитарном знании) : монография. Одесса : СПД Фридман, 2007. С. 178.

<sup>2</sup> Anita Całek. Biografia naukowa: od koncepcji do narracji: interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze. С. 59.

є результатом дослідження людини науки засобами самої науки, тому вона може і повинна стати основою для всіх інших біографічних жанрів. Її складниками є строго документальна база, дотримання принципів, методів і критеріїв наукового дослідження. У світовому інтелектуальному просторі термін *наукова біографія* вказує на особу науковця, професійна біографія якого пов'язана з природознавчими науками. Біографії вчених і науковців гуманітарного напрямку визначаються терміном *інтелектуальна біографія*.

Оновлення методологічних підходів вимагає *музична біографія*, теоретична проблематика якої активно входить у сучасний музикознавчий дискурс. Якщо західна історіографія активно працює над теоретико-методологічними питаннями музичної біографії, то українське музикознавство лише розпочинає над ними свої рефлексії.

**Матеріал і методи.** Нині музичну біографію розглядають як форму наукового дослідження, спрямовану на відкриття нових шляхів інтердисциплінарних пошуків. Цим питанням була присвячена конференція 2015 року в Інституті музичних досліджень Лондонського університету під назвою «Call for Papers – Musical biography: National ideology, Narrative technique, and the Nature of myth». Це, зокрема, проблеми біографій живих сьогоденні композиторів, герменевтичні питання, методологічні питання та ін. Так, замість широко вживаного у біографіях хронологічного, лінійного методу сучасні методології пропонують поділяти біографію за основними періодами і досліджувати кожен з них як єдине ціле. Мета дослідницького проекту «Музична біографія та дослідження життя» («The Musical Biography and Life-Writing Studies Research Network»), який створили спільно австралійські університети в Монаш і Сюррей під керівництвом британських музикознавців Крістофера Вайлі (Wiley) і Пола Вотта (Watt), – стимулювати теоретичні і практичні інновації у музичній біографії, спільні пошуки нових методологій, вивчення нових способів створення музично-біографічних наративів.

Проблемам музичної біографії присвячено збірник «Biography Musical: Towards New Paradigms» («Музична біографія: до нових парадигм», 2009) під редакцією канадської музикознавиці Йоланти Пекач (Pekacz), головною тезою якого є необхідність оновлення методологічних підходів до музичної біографії, використання потенціалу нових теорій для музичного життєпису. Для сучасних наукових біографій накопичення фактів уже не є тим основним чинником, що наближає нас до розуміння предмета, вважає дослідниця. Необхідно вивчати функції музичної біографії, її актуальність для музичної критики, надійність архівних свідчень, біографічної етики тощо. У статті «Musical biography – Further thoughts» («Музична біографія – подальші думки», 2009) Й. Пекач зазначає, що музична біографія лише зрідка ставала об'єктом теоретичних і методологічних рефлексій у музикології, здебільшого її теоретичні дослідження належали літературознавству. Традиційно вважалося, що йому бракує наукової респектабельності. «Антибіографічний метод» полягав у переконанні, що «життя» і «твори» не пов'язані між собою, що сенс твору не залежить від життя автора. Тому методологічний підхід і наративні методи залишалися незмінними з часу, коли вони сформувалися у музичних біографіях XIX ст. Звідси біографії часто перетворювалися на агіографії через надто романтизовані погляди й апологетичний виклад їхніх авторів, які трактували композитора як божественно натхненного генія, незрозумілого для свого середовища тощо. Натомість уже із середини XX століття вимоги до музичної біографії потроху змінюються: на зміну культу генія приходить потреба критичної оцінки особистості в контексті її часу і сучасників. Такі монографії мали б представляти композиторів як виняткових і водночас простих людей, і не лише композиторів світової величини:

«Слід взяти до уваги, що музична історія включає не лише великі історії великих особистостей, але й повсякденні історії менших композиторів. Можливо, тут можна побачити паралелі між історією музики та астрономією. Як запевняють нас астрономи, наші знання про Всесвіт стосуються лише 5% безпосередньо спостережуваних явищ, тоді як решта 95% представляють темну матерію, яка майже невідома. Ми повинні переконатися, що наша концепція історії не оминає цю темну матерію музичного всесвіту»<sup>3</sup>.

Необхідності розширювати погляд на музичну біографію присвячені праці Й. Пекач «Memory, history and meaning: Musical biography and its discontents» («Пам'ять, історія та значення: Музична біографія та її невдоволення», 2004), Крістофера М. Вайлі «Re-Writing composers' lives: critical historiography and musical biography» («Переписування життя композиторів: критична історіографія та музична біографія», 2008), збірник статей «K otázám monografického pojetí skladatelské osobnosti a výkladu jejího díla» («До питань монографічної концепції особистості композитора та інтерпретації його творчості», 2013), Марії Розарії Стролло «Music and autobiographical writing: individual story-telling with the methodology of musical autobiography» («Музика та автобіографія: індивідуальна розповідь за методикою музичної автобіографії», 2016), Мартіна Флашара «Twilight of Novelists: The Search for a Multidimensional Model of Contemporary Music Biography» («Сутінки романістів: пошук багатовимірної моделі біографії сучасної музики», 2016), Данієля Штайна «Graphic Musical Biography: An Intermedial Case of Musico-Comical Life Writing: Interdisciplinary Perspectives» («Графічна музична біографія: проміжний випадок музично-комічного написання життя: міждисциплінарні перспективи», 2018) та ін., у яких наголошується необхідність застосовувати герменевтику, вивчати політичне значення музики, питання міфотворчості, історію рецепції, гендерні та транснаціональні проблеми та навіть досліджувати сексуальність. Так, М. Флашар стверджує, що сучасного читача не можна задовольнити одномірним лінійним нарративом, який навряд чи містить, наприклад, контекстні діапазони, що перетинаються з творчістю певного композитора і її детальним аналізом. Тому, на його думку, «архітектура сучасних біографій має поважати не лише компетенцію автора, а й інтелектуальні вимоги справжніх читачів»<sup>4</sup>. Головною проблемою автор вважає відчутний дефіцит якісних наукових книг, що відображають процес і характерні проблеми написання музичних монографій, і висуває свою ідею структурних типів музичної біографії:

I. Нульвимірна (zero-dimensional) структура: ізольовані глави, зонди; антологія окремих студій.

II. Одномірна структура: лінійний, хронологічний, діахронічний метод.

III. Двомірна структура: діахронно-синхронічний метод (хронологічний метод поєднується з порівняльним підходом).

IV. Тривимірна та багатовимірна структура: гіпертекстова чи ризоматична структура, зв'язки через текст<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Flašar Martin. Twilight of Novelists: The Search for a Multidimensional Model of Contemporary Music Biography. URL: [https://www.researchgate.net/publication/301635747\\_The\\_twilight\\_of\\_novelists\\_The\\_search\\_for\\_a\\_multidimensional\\_model\\_of\\_contemporary\\_musical\\_biography](https://www.researchgate.net/publication/301635747_The_twilight_of_novelists_The_search_for_a_multidimensional_model_of_contemporary_musical_biography).

<sup>4</sup> Flašar Martin. Twilight of Novelists: The Search for a Multidimensional Model of Contemporary Music Biography.

<sup>5</sup> Flašar Martin. Twilight of Novelists: The Search for a Multidimensional Model of Contemporary Music Biography.

Британські музикознавці Крістофер Вайлі і Пол Вотт виділили два основні напрями сучасних музично-біографічних досліджень:

перший – порівняльні студії, коли досліджується формування аналогічних тропів у біографіях різних композиторів та виявляється «неявне перехресне запилення між ними», оскільки питання, що виникають у життєписі на одну тему, часто можуть пролити важливе світло на ті, які є частиною іншої;

і другий – питання політики ідентичності, а власне міра можливостей авторської ідентифікації з предметом, оскільки особистий інтерес дуже часто є ключовим мотиваційним фактором для досягнення конкретного біографічного дослідження. А особисте ототожнення із суб'єктом допомагає дослідникам краще теоретизувати власні позиції, а читачам – інтерпретувати їхню роботу<sup>6</sup>.

Поняття *музичної біографії* є інтегральною частиною *творчої біографії*, оскільки її предметом зазвичай є суб'єкти творчих професій, хоч це поняття і має широкий діапазон. Це біографія людини, пов'язаної з музичною творчістю – композитора, виконавця, музиканта в широкому сенсі, і у такому дослідженні треба використовувати специфічні музикознавчі методи. Незважаючи на те, які підходи вибирає дослідник і в яких напрямках музичної біографістики працює, як зазначає Міліта Мілін у анотації до своєї праці «Монографії про композиторів як музикознавчий жанр»: «Монографія має охоплювати життя та творчість свого предмета у взаємодоповнюючий спосіб – з усією необхідною контекстуалізацією – і поєднувати їх у значущий зв'язок у добре продуманий і критичний спосіб. Цієї ідеальної мети слід прагнути, хоча зазвичай результатом є більш-менш вдалий гібрид біографії та музичного аналізу»<sup>7</sup>. Вочевидь, можемо констатувати методологічний плюралізм у сучасній музичній біографістиці і здебільшого гібридний характер таких досліджень.

**Результати.** Українське музикознавство активно послуговується концептом «творча біографія», і в його координатах існують численні «малі форми» наукового і науково-публіцистичного характеру, які висвітлюють еволюцію творчого шляху композитора часто без особливої уваги на дотримання теоретико-методологічних засад вибраного жанру. Серед праць, що концептуально розвивають музичну біографістику, слід назвати монографії Любові Кияновської, присвячені М. Скорику, М. Колессі, І. Карабицю, концепцію «хроносу композиторської життєтворчості», яку розвивала у своїй науковій праці Наталія Савицька, монографію Тетяни Гусарчук про життя і творчість Артемія Веделя в широкому історико-культурному контексті епохи, монографії Стефанії Павлишин, присвячені мистцям української музичної еміграції, монографії Лю Пархоменко про Кирила Стеценка та у співавторстві з Н. Калущою про Олександра Кошиця.

У сучасних концепціях творчості наголошується на необхідності вивчення продуктів творчості обдарованої особистості, важливих періодів її життя, встановлення зв'язків між цими періодами та їх впливом на стратегії та індивідуальний стиль діяльності. Творчу діяльність, на думку українського вченого В. Моляко, можна охарактеризувати за такими параметрами, як суб'єкт творчості, продукт творчості, умови, в яких протікає творчий процес. Проблема дослідження творчої біографії тісно пов'язана з поняттями теорії та психології творчості та сприйняття, теорії пізнання у широкому сенсі.

<sup>6</sup> Christopher Wiley & Paul Watt. Musical Biography in the Musicological Arena. *Journal of Musicological Research*, 2019. 38:3–4, p. 187–192.

<sup>7</sup> Melita. Milin. Monographs on composers as a musicological genre, 2020 URL: [https://www.researchgate.net/publication/352496842\\_Monographs\\_on\\_composers\\_as\\_a\\_musicological\\_genre](https://www.researchgate.net/publication/352496842_Monographs_on_composers_as_a_musicological_genre).

Хоч предметом творчої біографії зазвичай є суб'єкти творчих професій – письменники, художники, музиканти, поняття творчості може мати широкий діапазон: так, одним з актуальних напрямів відповідних сучасних історико-наукових досліджень є створення творчих біографій видатних науковців та інженерів, їхнього творчого внеску у розвиток науки і техніки. Отож, у творчій біографії у разі дотримання методологічної визначеності головний акцент припадає на *творчий аспект* діяльності особистості та аналіз її творчого доробку.

У сучасному музикознавстві часто використовується і концепція *життєтворчості* як вищого прояву життєвого та творчого потенціалу людини, її вміння використати життєві обставини для розвитку і реалізації свого творчого потенціалу. Однак на практиці у наукових дослідженнях здебільшого розглядаються окремі аспекти життєтворчості: персонологічний, соціоісторичний тощо.

Однак з музичною творчістю пов'язана і особа музикознавця як медіатора поміж світом музики і людиною, науковця, здатного зрозуміти логіку музичного мислення у різні історичні епохи, творця «адаптованого перекладу» «природи і семантичних можливостей мови музики»<sup>8</sup>. І зацікавлення постаттю музикознавця в широкому культурно-історичному контексті засвідчує світова історіографія. Для всеохопного висвітлення його наукової діяльності на сьогодні найбільш відповідним вважаємо жанр *інтелектуальної біографії*, який є пріоритетною тенденцією у світовій історіографії, здобув значну популярність як у західній біографістиці, так і в українському науковому просторі. Цю модель біографічного жанру запропонував американський дослідник Дональд Вокер, вона складається з чотирьох типів біографії, таких як: біографія особистості, професійна біографія, бібліографічна біографія і ситуативна біографія, або біографія середовища. У сукупності вони становлять модель *інтелектуальної біографії*.

Оскільки фокус дослідження інтелектуальної біографії спрямований на одну сферу діяльності – інтелектуальну, тому концепт «інтелектуальної біографії» передовсім увійшов у дослідницьку практику зарубіжних й українських філософів та істориків. Усі ці контекстуальні рівні інтелектуальної біографії, на наш погляд, відповідають сучасним потребам історико-музикознавчих досліджень, присвячених дослідженню постаті музикознавця. Світове музикознавство має у своєму активі багато таких досліджень: зокрема, Гвідо Адлера, Г. Аберта, Хуго Рімана, Густава Якобштала, Е. Раца, Франца Ксавера Габерля, Віктора Цуккеркандля, Ернеста Ньюмена, Йосипа Хомінського, Адольфа Хибінського, Ніно Пірротта, ін.

Перед музичною біографістикою стоїть важливе завдання розробки методологічних напрямних для впровадження інтелектуальної біографії в науковий музикознавчий дискурс як наукового жанру, що найкраще відповідає для створення біографічних досліджень представників музикознавчої науки. Це також питання оновлення музичної біографії в широкому сенсі, що виразно актуалізувалося в наукових зацікавленнях сучасного музикознавства і вже стало вимогою сучасної доби.

Інтелектуальна біографія музикознавця розкриває належність суб'єкта дослідження до певного типу музикознавчої думки – історичного, систематичного, виконавського, у їх межах вивчаються особливості його наукових зацікавлень. У разі розкриття проблематики музикознавчих праць спеціальні методи диктує вибрана тематика, звідси

<sup>8</sup> Самойленко О. Сучасна музична мова або мова сучасної музики: дві теоретичні парадигми одного художнього явища. *Laudatio. Ювілейна збірка наукових статей на пошану професора Юрія Ясіновського*. Львів : Видавець Тарас Тетюк, 2014. С. 155–164.

застосовуються методи музично-текстологічного аналізу, який сприяє всебічному вивченню музикознавчих текстів, визначенню їх історичної й тематичної атрибуції в загальному історіографічному контексті, специфіки науково-теоретичного напрямку та ін. Також можуть використовуватися методи музикознавчого аналізу, метод інтерпретологічного аналізу, виконавського аналізу, специфічні методи, пов'язані з музичною палеографією та ін. Так, у жанрі інтелектуальної біографії здійснено дослідження життя і наукової діяльності українського музикознавця і диригента Мирослава Антоновича<sup>9</sup>, яке складається з біографії особистості, професійної біографії, ідейно-наукової біографії та ситуаційної біографії у тісному зв'язку та взаємному переплетінні. У західній історіографії задекларовані методологічні координати має праця Ентоні Каммінгса (Cummings), присвячена італійському музикологові Ніно Пірротта (Pirrotta): *“Nino Pirrotta: an intellectual biography”* та праця Альфонса Кейпінка *«Артур Пан (1921–1959): коротка інтелектуальна біографія»*.

Однак наскільки виправдано використання жанру інтелектуальної біографії у музичній сфері? Треба сказати, що психологи активно дискутують стосовно того, чи інтелект і творчість є складниками одного психічного процесу чи є різними розумовими процесами. «Гіпотеза порогового значення» Пола Торренса говорить про те, що високий ступінь інтелекту становить необхідну, але недостатню умову для високих творчих здібностей – між креативністю і IQ суттєва взаємодія відбувається лише на найнижчих рівнях. Творча здатність є самостійним чинником, незалежним від інтелекту, а високий рівень IQ не забезпечує вагомих творчих успіхів.

Проблема співвідношення спонтанності та інтелектуалізму обговорюється у докторській праці К. Вайлі, зокрема, йдеться про традиційну передумову біографів, що справді оригінальна музика не повинна відповідати лише наявним правилам: здатність їх перевершити вважається важливим вмінням, за допомогою якого геній композиції є відокремлений від меншого «таланту технічної компетентності». Звідси видатні композиції представлялися як стихійний вияв, а не як продукт великої інтелектуальної праці, він був продуктом серця і душі, а не розуму. І напруга навколо усвідомлення і пояснення методів, за допомогою яких композитори творили свою музику, триває аж до появи сучасної музичної біографії<sup>10</sup>.

Також жанр інтелектуальної біографії, на наш погляд, найкраще підходить для дослідження біографії знакових для історії музики постатей, у житті і діяльності яких віддзеркалюється ціла епоха. Такими посталями в українській музичній культурі є, для прикладу, Микола Лисенко і Борис Лятошинський. І в цьому зразком може слугувати інтелектуальна біографія Йоганна Себастьяна Баха, американського музиколога Крістофа Вольфа. Досліджуючи дуже ретельно різні контекстуальні пласти епохи, акцентуючи свою увагу на джерельних матеріалах, які багато цитує і, що важливо, інтерпретує, Вольф виявляє ті прикмети його доби, які визначили музичну філософію Баха і виокремили його з-поміж інших видатних музикантів. А музику Баха Вольф розглядає як частину інтелектуального профілю композитора.

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

<sup>10</sup> Wiley Christopher. Re-Writing Composers' Lives: Critical Historiography and Musical Biography. 2008 URL: <https://openresearch.surrey.ac.uk/esploro/outputs/doctoral/Re-Writing-Composers-Lives-Critical-Historiography-and/99512862102346#file-0> (дата звернення: 15.06.2023).



**Висновки.** У світлі антропологізації гуманітаристики актуалізувалися питання оновлення методологічних підходів у біографістиці. Зокрема, проблеми, пов'язані з музичною біографією, знайшли своє вагоме відображення у західній історіографії і свідчать про потребу впровадження нових наративів і методологій.

В українському музикознавстві традиційно «героєм» наукового біографічного жанру, яке б визначення він не мав – *творча біографія, музична біографія, життєтворчість*, – передовсім був композитор або виконавець. Виразно зріс інтерес до постаті музикознавця – вченого, теоретика, історика, що в особистісному вимірі засвідчує світова історіографія. І це не дивно, якщо погодимося з думкою про те, що музикологія є найбільш інтердисциплінарною альфа-наукою<sup>11</sup>. Тому особа музикознавця є самоцінним об'єктом, гідним персональної *інтелектуальної історії* як особливого жанру наукового дослідження. Зокрема, жанр інтелектуальної біографії, вибраний для вивчення наукової, творчої і особистісної біографії українського музиколога Мирослава Антоновича, розкриває його життя як контекст для виявлення явних і прихованих спонукальних мотивів до появи наукових ідей, які згодом втілилися (або й ні) у науковій праці. Також жанр інтелектуальної біографії підходить для дослідження біографії знакових для історії музики постатей, у житті і діяльності яких віддзеркалюються різні контексти епохи, до якої вони належать, – суспільно-політичний, культурний, мистецький та ін. Ретельне дослідження цих контекстів дасть нам глибше розуміння як особливостей формування ідентичностей, так і природи їхньої творчості.

Не викликає сумнівів те, що українське музикознавство повинно включити музичну біографістику у сферу своїх теоретико-методологічних зацікавлень і стратегічних інтересів, використовувати інноваційні підходи, які застосовуються на практиці у світовому музикознавчому просторі.

### Література

1. Бод Р. Забуті науки. Історія гуманітарних наук / пер. з нід. Я. Довгополого. Київ : Вид-во Жупанського, 2016.
2. Голубович И. Биография: силуэт на фоне Humanities (Методология анализа биографии в социогуманитарном знании) : монография. Одесса : СПД Фридман, 2007. URL: [www.philosophy.opu.edu.ua/elb/articles/golubovich/mono.doc](http://www.philosophy.opu.edu.ua/elb/articles/golubovich/mono.doc) (дата звернення: 20.06.2023).
3. Граб У. Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. Еміграційне музикознавство в українському культуротворенні повоєнних десятиліть. Львів : Видавництво Українського католицького університету, 2019. URL: <https://doi.org/10.1080/01411896.2019.1644140> (дата звернення: 20.06.2023).
4. Попова Т. Историография в человеческом измерении. *Историографічні дослідження в Україні*. 2012. Вип. 22. С. 265–292. URL: [http://history.org.ua/JournALL/graf/graf\\_2012\\_22/16.pdf](http://history.org.ua/JournALL/graf/graf_2012_22/16.pdf) (дата звернення: 15.06.2023).
5. Самойленко О. Сучасна музична мова або мова сучасної музики: дві теоретичні парадигми одного художнього явища. *Laudatio. Ювілейна збірка наукових статей на пошану професора Юрія Ясіновського*. Львів : Видавець Тарас Тетюк, 2014. С. 155–164.
6. *Biography Musical: Towards New Paradigms.* / Edited by Jolanta T. Pekacz (Dalhousie University, Canada). Abingdon, Oxon : Routledge, 2006.
7. Sałek Anita. Biografia naukowa: od koncepcji do narracji: interdyscyplinarność, teorie, metody badawcze. Kraków : Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego. 2013.
8. Cummings A. Nino Pirrotta: an intellectual biography. Philadelphia, PA : American Philosophical Society, 2013.
9. Flašar Martin. Twilight of Novelists: The Search for a Multidimensional Model of Contemporary Music Biography. URL: <https://www.researchgate.net/>

<sup>11</sup> Бод Р. Забуті науки. Історія гуманітарних наук / пер. з нід. Я. Довгополого. Київ : Вид-во Жупанського, 2016.

- publication/301635747\_The\_twilight\_of\_novelists\_The\_search\_for\_a\_multidimensional\_model\_of\_contemporary\_musical\_biography (дата звернення: 20.06.2023).
10. Milin Melita. Monographs on composers as a musicological genre, 2020. URL: [https://www.researchgate.net/publication/352496842\\_Monographs\\_on\\_composers\\_as\\_a\\_musicological\\_genre](https://www.researchgate.net/publication/352496842_Monographs_on_composers_as_a_musicological_genre) (дата звернення: 15.06.2023).
  11. Pekacz Jolanta. Musical biography – Further thoughts. *Music's intellectual history. Founders, followers & fads*. New York, 2009. URL: <http://www.examenapium.it/cs/biblio/Blazekovic2009.pdf> (дата звернення: 13.06.2023)
  12. Stein Daniel. Graphic Musical Biography: An Intermedial Case of Musico-Comical Life Writing: Interdisciplinary Perspectives, 2018. URL: [https://www.researchgate.net/publication/327595354\\_Graphic\\_Musical\\_Biography\\_An\\_Intermedial\\_Case\\_of\\_Musico-Comical\\_Life\\_Writing\\_Interdisciplinary\\_Perspectives](https://www.researchgate.net/publication/327595354_Graphic_Musical_Biography_An_Intermedial_Case_of_Musico-Comical_Life_Writing_Interdisciplinary_Perspectives) (дата звернення: 11.06.2023).
  13. Stollo Maria Rosaria. Music and autobiographical writing: individual story-telling with the methodology of musical autobiography, 2016. URL: [https://www.researchgate.net/publication/305391980\\_Music\\_and\\_autobiographical\\_writing\\_individual\\_story-telling\\_with\\_the\\_methodology\\_of\\_musical\\_autobiography](https://www.researchgate.net/publication/305391980_Music_and_autobiographical_writing_individual_story-telling_with_the_methodology_of_musical_autobiography) (дата звернення: 11.06.2023).
  14. Wiley Christopher & Watt Paul. Musical Biography in the Musicological Arena. *Journal of Musicological Research*, 2019, т. 38, вип. 3–4 38:3–4, pp. 187–192. URL: <https://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/01411896.2019.1644140?needAccess=true> (дата звернення: 11.06.2023).
  15. Wiley Christopher. Re-Writing Composers' Lives: Critical Historiography and Musical Biography. 2008. URL: <https://openresearch.surrey.ac.uk/esploro/outputs/doctoral/Re-Writing-Composers-Lives-Critical-Historiography-and/99512862102346#file-0> (дата звернення: 15.06.2023).



УДК 78.071.1(477). 78.083.6

DOI 10.32782/2224-0926-2023-2-45-3

*Ластовецька-Соланська Зоряна Миколаївна*  
кандидатка мистецтвознавства, доцентка,  
професорка кафедри історії музики,  
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка  
<https://orcid.org/0000-0002-6606-9831>  
Researcher ID Web of Science: HTP-8331-2023

### ОСОБЛИВОСТІ ПОЛІФОНІЧНОГО ПИСЬМА МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО НА ПРИКЛАДІ «П'ЯТДЕСЯТИ ПОЛІФОНІЧНИХ П'ЕС-КАНОНІВ НА ТЕМИ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ» ДЛЯ ФОРТЕПІАНО

Сучасний український композитор, член НСКУ Микола Ластовецький дуже самотужку та винахідливо застосовує у своєму доробку засоби поліфонічного письма, що можна простежити у всіх жанрах його творчості. Слід підкреслити, що як досвідчений викладач-теоретик (зокрема, з поліфонії) М. Ластовецький успішно використовує знання з цієї дисципліни у своїй композиторській практиці. Показовим взірцем оригінального використання засобів поліфонічного розвитку є «П'ятдесят поліфонічних п'ес-канонів на теми українських народних пісень», які входять до п'ятого зошита «Фортепіанні п'еси для дітей та юнацтва» (2019) М. Ластовецького. Цей цикл, який не має аналогів у вітчизняній фортепіанній музиці, є винятково новаторським, оскільки тут уперше канон трактується не лише як принцип та засіб тематичного формотворення, але і як самостійна форма-жанр фортепіанного твору, в якому сублімується поліфонія з автентичним фольклорним первнем. Усвідомлюючи гостру необхідність збагачення жанрів поліфонічної музики на національному інтонаційному ґрунті, композитор звернувся до українських народних пісень. Автентичний народнопісенний матеріал М. Ластовецький трактує в душі неофольклорного стилю. До характерних прикмет музичного мислення та поліфонічного письма композитора належать: сублімація чітких законів поліфонії та гармонічних закономірностей українського народного багатоголосся, збагачення поліфонічного розвитку вільними (додатковими) голосами, паралелізмами, октавними подвоєннями, акордовими та інтервальними дублюваннями та ін., розвиток творчого *inventio* виконавців завдяки застосуванню «нескінченного репериз *ad libitum*» тощо. В циклі М. Ластовецького можна виокремити чотири типи канонів, такі як: поліфонічна п'еса – канон зі вступом; «класичний» двоголосний канон повної мелодії куплету; двоголосний канон, збагачений додатковими голосами в другій половині мелодії; початкове експонування канону одразу з вільними голосами. Слід підкреслити, що під час створення канонів композитор чітко орієнтувався на тембральні, регістрові, фактурні та технічні особливості фортепіано. Важливо, аби піаністи-виконавці більш активно та послідовно залучали до свого педагогічного та концертного репертуару поліфонічні твори українських композиторів минулого та сучасності, інспіровані українським народнопісенним первнем.

**Ключові слова:** композитор, Микола Ластовецький, фортепіано, творчість, музичний твір, музичне мислення, поліфонічне письмо, жанр, стиль, п'еса, канон, українська народна пісня, піаніст, виконавець, цикл, фольклор.

*Lastovetska-Solanska Zoryana. Peculiarities of Mykola Lastovetskyi's polyphonic writing on the example of "Fifty polyphonic pieces-cansons on the themes of Ukrainian folk songs" for piano*  
A modern Ukrainian composer, a member of the National Union of Composers of Ukraine Mykola Lastovetskyi applies the means of polyphonic writing in his works in a very unique and original way,

which can be traced in all genres of his creativity. It should be emphasized that as an experienced teacher-theoretician (in particular, in polyphony) M. Lastovetskyi successfully applies knowledge from this discipline in his composing practice. An excellent example of the original using of the means of polyphonic development is "Fifty polyphonic pieces-canons on the themes of Ukrainian folk songs", which belong to the fifth notebook "Piano Pieces for Children and Youth" (2019) by M. Lastovetskyi. This cycle has no analogues in Ukrainian music. It is exceptionally innovative, since here for the first time the canon is interpreted not only as a principle and a mean of thematic formation, but also as an autonomous form-genre of piano work, in which polyphony sublimates with an authentic folklore primal. Realizing the important need for enrichment the genres of polyphonic music on a national intonation basis, the composer turned to Ukrainian folk songs. M. Lastovetskyi interprets authentic folk song material in a new-folklore style. The characteristic features of the composer's musical thinking and polyphonic writing include: sublimation of clear laws of polyphony and harmonic regularities of Ukrainian folk polyphony, enrichment of polyphonic development with free (additional) voices, parallelisms, octave doublings, chordal and interval duplications, development of performers' creative inventio by applying of "endless reprises ad libitum" etc. In the analyzed cycle four types of canons can be distinguished: a polyphonic piece – a canon with an introduction; "classical" two-part canon of the full verse melody; two-part canon enriched with additional voices in the second half of the melody; the initial exposure of the canon immediately with free voices. It should be emphasized that the composer creating the canons clearly focused on the timbral, register, textural and technical features of the piano. It is important that pianists-performers more actively and consistently include in their pedagogical and concert repertoire polyphonic works of Ukrainian composers of the past and present, inspired by Ukrainian folk songs traditions.

**Key words:** composer, Mykola Lastovetskyi, piano, creativity, musical composition, musical thinking, polyphonic writing, genre, style, piece, canon, Ukrainian folk song, pianist, performer, cycle, folklore.

**Вступ.** Сучасний український композитор, член Національної спілки композиторів України Микола Ластовецький (народився 1947) володіє оригінальним творчим почерком, однією з характерних прикмет якого є вільне оперування засобами поліфонічного письма. Це спостерігається у всіх царинах його різножанрового творчого доробку, який характеризується особливою увагою до перевтілення українського народнопісенного первня, своєрідно «нанизаного» на новітні композиторські техніки та сучасну музичну мову.

**Мета статті** – дослідити специфіку поліфонічного письма М. Ластовецького на основі музикознавчо-теоретичного аналізу його «П'ятдесяті поліфонічних п'єс-канонів на теми українських народних пісень» для фортепіано.

**Матеріали та методи.** Матеріалом статті став зазначений фортепіанний цикл М. Ластовецького. Під час його розгляду було використано такі методи: музикознавчий, теоретичний, аналітичний, індуктивний, дедуктивний, модулювання та метод синтезу.

**Результати.** Варто підкреслити, що М. Ластовецький володіє ґрунтовними знаннями з поліфонії. Його викладачами з цієї дисципліни були досвідчені педагоги та талановиті музиканти – Віктор Олексійович Цибульник (1926–1994) під час навчання мистця у Хмельницькому музичному училищі та Володимир Васильович Флис (1924–1987) під час студій у Львівській державній консерваторії. Часто додаткові практичні завдання з поліфонії композитору давав його викладач зі спеціальності, випускник Празької консерваторії Роман Аполлонович Сімович (1901–1984).

Слід зазначити, що М. Ластовецький з початку своєї педагогічної діяльності у Дрогобицькому музичному училищі (нині – Дрогобицький музичний фаховий коледж імені В. Барвінського) з 1976 р. з-поміж інших предметів музично-теоретичного циклу читає поліфонію для студентів теоретичного відділу. Таким чином, мистець не лише досконало знає поліфонію, але й плідно використовує засоби поліфонічного письма у різних жанрах свого розмаїтого композиторського доробку. Так, у «Рациональних ескізах (дванадцять п'єс в додекафонній техніці)»<sup>1</sup> (2016–2017) з четвертого зошита «Фортепіанних п'єс для дітей та юнацтва»<sup>2</sup> композитор не лише вперше в українській фортепіанній музиці поєднав дванадцятитонову техніку з бойківським фольклором, а і своєрідно використав поліфонічні принципи розвитку музичного матеріалу, різні похідні форми основної серії, зокрема: вертикальне обернення – інверсію основної форми (*inversus*), ракохід – форму, нотовану в зворотному порядку всіх 12 тонів (*retroversus*), інверсію ракоходу, ракохід інверсії та ракохід інверсії ракоходу.

Зокрема, у п'єсі № 9 під назвою «Сходження на Голгофу» він використав імітаційну і контрапунктичну техніки, складний вертикально-рухомий та горизонтально-рухомий контрапункт двох тем та поліфонічні варіації. Крім поліфонічних принципів розвитку, композитор звернувся у зазначеному циклі до поліфонічних форм. Найбільш яскраво це можна простежити на прикладі п'єси № 11 «Короткі варіації», яка являє собою строги поліфонічні варіації на незмінну тему *ostinato* (насамперед перші три варіації), в яких поєднуються засади як строгого, так і вільного варіювання. В обробці української народної пісні для мішаного хору із записів Івана Франка «На городі біла глина»<sup>3</sup> (2016) композитор застосував тему в дзеркальному оберненні (тт. 22–26, 65–69).

У своїй творчості М. Ластовецький залюбки звертається до басо остинато (*basso ostinato* – постійний бас) як одного з різновидів варіаційних форм. Приміром, у «Сюїті» для струнного оркестру (1980), «Симфонієті пам'яті Героїв Крут» (1996), семичастинній кантаті на канонічні біблійні тексти «Псалми Давида» (2000), «Новій» коломийці (*Basso ostinato*)» (2015) з першого зошита «Фортепіанних п'єс для дітей та юнацтва»<sup>4</sup>. У першому з «Двох Basso ostinato» (2019) з п'ятого зошита фортепіанних п'єс<sup>5</sup> композитор модифікує тему: так, остатинатна пунктирна ритмо-формула, яка немов «цементує» п'єсу, укладається в типову гармонічну схему ( $T - D - S - T$ ) і сприймається на кшталт буфонно-пародійного «рмейку» танцювальної «класики». В другому творі композитор

<sup>1</sup> 1. «Мрійновтома». 2. «Забуті фанфари». 3. «Подих вальсу». 4. «Розумна коломийка». 5. «І задзвонили дзвони» («Сапране»). 6. «Запрошення до гавоту». 7. «Драматичний етюд». 8. «Міні-бу-рлеска». 9. «Сходження на Голгофу». 10. «Ритуальне дійство». 11. «Короткі варіації». 12. «Ремінісценції».

<sup>2</sup> Ластовецький М. Рациональні ескізи (дванадцять п'єс в додекафонній техніці). *Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва (зошит 4)* : навчально-методичний посібник з навчальної дисципліни «Профіль: фортепіано» / Ред.-упор. Л. Філоненко, З. Ластовецька-Соланська. Дрогобич : Півсвіт, 2018. С. 78–128 (148 с.).

<sup>3</sup> Ластовецький М. На городі біла глина. *Українські народні пісні для хору (із записів Івана Франка)* : навчальний посібник / Ред.-упор., передмова Н. Синкевич. Дрогобич : Півсвіт, 2018. С. 12–20 (44 с.).

<sup>4</sup> Ластовецький М. «Нова» коломийка. *Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва. Зошит 1* : навчальний посібник. Львів : ТеРус, 2007. С. 50–54 (100 с.).

<sup>5</sup> Ластовецький М. Два Basso ostinato. *Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва (зошит 5)* : навчальний посібник / Ред.-упор. Л. Філоненко, З. Ластовецька-Соланська. Дрогобич : Півсвіт, 2019. С. 107–113 (148 с.).

використав класичну форму теми *basso ostinato*, яку наповнив сучасним музично-інтонаційним контентом.

Потрібно підкреслити, що імітаційність (переважно у вигляді стретно-фугатної фактури) як дуже дійовий засіб активізації розвитку форми трапляється дуже часто в інструментальних, оркестрових та хорових творах М. Ластовецького. Зокрема, в його кантатах, хорових концертах, окремих хорах та частинах циклів. Деякі з творів так і розпочинаються: наприклад, перша частина хорового триптиху «Поетика» для мішаного хору без супроводу на слова М. Рильського «На білу гречку впали роси»<sup>6</sup>. Але ця об'ємна тема, зрештою, як і застосування контрастної (різномтемної) поліфонії в творах композитора, заслуговує окремого дослідження.

«П'ятдесят поліфонічних п'ес-канонів на теми українських народних пісень» становлять другий розділ п'ятого зошита М. Ластовецького «Фортепіанні п'еси для дітей та юнацтва»<sup>7</sup> (2019). Як зазначено у назві, до циклу входять п'ятдесят творів, яким композитор запропонував жанрову атрибуцію «п'еси-канони»<sup>8</sup>. Перед кожною поліфонічною п'есою-канонем автор помістив слова першого куплету народної пісні, яка лягла в її основу.

Перш ніж перейти до аналізу циклу М. Ластовецького, варто дослідити етимологію та походження терміна «канон» (з грецької – норма, зразок, правило). Зазвичай він уживається в трьох значеннях:

1. У Стародавній Греції канонем називався пристрій для вивчення співвідношення тонів, які утворювалися різними частинами струни під час її коливання. З другого століття н.е. його стали називати монохордом, оскільки він мав лише одну струну, а назва «канон» закріпилася за числовою системою інтервальних співвідношень коливальної

<sup>6</sup> Ластовецький М. На білу гречку впали роси. «Поетика». Мішані хори без супроводу на слова Максима Рильського : навчальний посібник / Ред.-упор. Л. Ластовецька. Дрогобич : П'освіт, 2020. С. 11–14 (144 с.)

<sup>7</sup> Ластовецький М. П'ятдесят поліфонічних п'ес-канонів на теми українських народних пісень. Фортепіанні п'еси для дітей та юнацтва (зошит 5) : навчальний посібник / Ред.-упор. Л. Філоненко, З. Ластовецька-Соланська. Дрогобич : П'освіт, 2019. С. 18–95 (148 с.)

<sup>8</sup> 1. Канон *C-dur* «Коли-м була мала, мала...». 2. Канон *C-dur* «Ой любив та кохав...». 3. Канон *a-moll* «Чого, мила, губи дмеш». 4. Канон *a-moll* «Чом, чом не прийшов». 5. Канон *a-moll* «На вулиці скрипка грає». 6. Канон *G-dur* «Ой черчику та горобчику». 7. Канон *G-dur* «Ой літає чорна галочка». 8. Канон *G-dur* «Ой на горі жито... сидить зайчик». 9. Канон *G-dur* «В Катерини кудрі в'ються». 10. Канон *e-moll* «Зелений дубочку». 11. Канон *e-moll* «Ой ти знав, нащо брав». 12. Канон *e-moll* «Ішов козак потайком». 13. Канон *e-moll* «Ой гиля, гиля». 14. Канон *e-moll* «Ой хмелю ж мій, хмелю». 15. Канон *e-moll* «Думи мої, думи мої». 16. Канон *e-moll* «Ой продала дівчина курку». 17. Канон *e-moll* «Ой на гору козак воду носить». 18. Канон *F-dur* «Котилася бочка». 19. Канон *F-dur* «Пішла мати на село». 20. Канон *F-dur* «Дівка в сінях стояла». 21. Канон *F-dur* «Ой за гаєм, гаєм». 22. Канон *d-moll* «Чи я не хороша». 23. Канон *d-moll* «Піють півні». 24. Канон *D-dur* «Ой ішов я вулицею раз, раз». 25. Канон *D-dur* «Тихо, тихо Дунай воду несе». 26. Канон *B-dur* «Гей, дівчата, в ряд ставаймо». 27. Канон *g-moll* «Одна гора високая». 28. Канон *g-moll* «Чоловіче, чоловіче». 29. Канон *g-moll* «Дрібний дощик іде». 30. Канон *g-moll* «Ой у полі три криниченьки». 31. Канон *g-moll* «Котилася зірка». 32. Канон *g-moll* «Червоная ружа трояка». 33. Канон *g-moll* «Ой на горі калина». 34. Канон *g-moll* «Чого ж вода каламутна». 35. Канон *g-moll* «Ой не ходи, Грицю». 36. Канон *A-dur* «Бодай же ти, дівчинонько». 37. Канон *A-dur* «Здалека-с ми прийшли». 38. Канон *fis-moll* «Ой у полі жито». 39. Канон *fis-moll* «Ой у полі тихий вітер віє». 40. Канон *fis-moll* «Та було в батька три дочки». 41. Канон *c-moll* «Ой Марічко, чичері». 42. Канон *c-moll* «Ой, гай мати». 43. Канон *c-moll* «Ой піду я на базар». 44. Канон *E-dur* «Ой сад-виноград». 45. Канон *E-dur* «Ой од моря та й до моря». 46. Канон *E-dur* «Ой мамунцю, думай». 47. Канон *As-dur* «Гуляв чумак на риночку». 48. Канон *As-dur* «Через дорогу – там кума моя». 49. Канон *f-moll* «Дівчинонька по гриби ходила». 50. Канон *b-moll* «Да куди їдеш, Явтуше».

струни. Ще деякий час, очевидно за інерцією, так продовжували називати окремі музичні інструменти – хордофони (зокрема, канон дотепер називається вірменський народний щипковий інструмент).

2. У візантійській церковній музиці канон – це багатострофний твір, який зародився в першій половині VIII ст. Авторами ранніх канонів були архієпископ Андрій Критський (650–740), богослов та філософ Іоан Дамаскин (675 (676)–749) та ін. Повний канон складався з дев'яти пісень, неповний – з двох, трьох та чотирьох. З плином часу в повному каноні другу пісню перестали застосовувати, ця традиція збереглась аж до наших днів. В каноні перша строфа кожної пісні має назву «ірмос», наступні ж називаються «тропарями».

3. Канон (повна назва – канонічна імітація) – це форма багатоголосної музики, яка, починаючи із Середньовіччя, будується на основі безперервної імітації (повторення) початкового голосу іншим голосом або голосами, що вступають після нього. Канон є однією з найдавніших імітаційних форм. В епоху Раннього Відродження канонічна імітація (канон) широко застосовувалась у каччіях (італ. *caccia*) – у світських вокально-інструментальних п'єсах, особливо поширених у XIII–XIV ст.ст. в Італії та Франції, які відображали картини полювання, переслідування та інші динамічні жанрово-побутові сценки. В XV–XVI ст.ст. і до початку XVIII ст. ця форма називалась фугою. В другій половині XVII ст. відбулась диференціація сучасних дефініцій фуги та канону, зумовлена остаточною кристалізацією типових закономірностей поліфонічних композицій вільного стилю.

Основна відмінність канону (канонічної імітації) від фуги полягає в тому, що фуга, як поліфонічна форма, заснована пріоритетно на простій, тобто неканонічній імітації (стрета не є обов'язковим атрибутом фуги). Початковий голос канону називають пропостою (*P*) (італ. *proposta* – пропозиція), натомість, голос, який зі зсувом у часі, немов із деяким запізненням, повторює мелодію початкового голосу, називають ріспостою (*R*) (італ. *risposta* – відповідь). Найбільш поширеними є дво- і триголосні канони, рідше трапляються канони на чотири, п'ять і більше голосів. Головними параметрами канону є *Iv* (*Index verticalis*) – конкретний інтервал вступу *R* після *P*, вгору або вниз (можливий і в приму), та *Ih* (*Index horizontalis*) – виражений алгебраїчною сумою кількості тактів чи навіть їх частин показник горизонтального «відставання» вступу (або вступів) *R* стосовно початку *P*. Зрозуміло, що із запізненням (відповідним *Ih*) вступають усі голоси (*R*), які утворюють канон. Поширеними інтервалами *Iv* є октава, прима, квінта та кварта, інші застосовуються рідше (наприклад, для зміни ладу, початкової тональності).

Найбільш вживане співвідношення голосів у каноні – це точне проведення пропости в ріспості (або ріспостах), що є одним з різновидів канону «в прямому русі», до яких також належать канони в збільшенні та зменшенні. Останні разом із більш складними канонами (в оберненні, в протирусі, секвенційні, дзеркально-ракохідні, нескінченні, спіральні, на кілька тем, поліморфні та ін.) особливо культивувались у період домінування поліфонії і вимагали від композиторів дуже копітного підбору відповідної теми канону: часто цей процес тривав довше, ніж написання самого канону. Є кілька особливих видів канону, серед яких слід виділити канон з вільними (додатковими) голосами (інша назва – змішаний канон), коли канон поєднується з неімітаційним розвитком інших голосів твору.

Для написання канонів М. Ластовецький відібрав п'ятдесят народних пісень, будова мелодій яких дозволяла зробити канонічні імітації, враховуючи як закономірності поліфонії вільного стилю, так і особливості українського народного багатоголосся (у тих випадках, коли того вимагала стилістика мелодичного «першоджерела»). У цьому

контексті варто згадати попередника композитора в цій царині, «майстра хорової поліфонії» Миколу Леонтовича (1877–1921). Тут можна назвати його обробку української народної пісні «Ішов чумак бережком», в якій композитор виклав мелодію у вигляді двоголосного канону в октаву на основі одноктактів, внаслідок чого з'явилась можливість для створення двоголосного канону з півтактовим зсувом голосів та одночасним звучанням цих канонів у триголосному викладі<sup>9</sup>.

Як зазначив композитор, музикознавець та педагог Тарас Кравцов (1922–2013), імітаційний розвиток народних мелодій у професійній музичній традиції є однією з форм реалізації перспективної музичної пам'яті, причому саме завдяки виявленню прихованих канонічних закономірностей мелодичного матеріалу (мотиву, субмотиву, фрази, інтонації), без «штучного вторгнення в оригінальну народну мелодію», композиторам вдається виопуклити приховану імітаційну поліфонію народнопісенного первня: «Цю об'єктивно існуючу закономірність мелодико-інтонаційного мислення композитори відтворюють (як правило, інтуїтивно), викладаючи народні пісенні мелодії у своїх творах у вигляді канонів. Така можливість – не плід композиторської праці, а реалізація прихованих особливостей методико-інтонаційного процесу»<sup>10</sup>. Професор Т. Кравцов як багаторічний завідувач кафедри теорії музики (1970–1986) у Харківській консерваторії (нині – Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського) виховав цілу плеяду музикознавців. Саме він ще у 1962 р. у одній зі своїх статей вперше порушив питання прихованої імітаційної поліфонії в українських народних піснях<sup>11</sup>, а також у музично-теоретичному нарисі «Про багатоголосний потенціал вірменських народних мелодій» (1982).

Оскільки аналізовані поліфонічні п'єси-канони призначені для виконання на фортепіано, М. Ластовецький сповна використав у них ресурси інструменту: зокрема, його широко регістрові можливості, що зумовило поєднання канонічного розвитку з вільними (додатковими) голосами, октавними подвоєннями, паралелізмами, акордовими та інтервальними дублюваннями тощо. В цьому контексті варто зауважити, що паралелізмами різними інтервалами та співзвуччями характерні для українського народного багатоголосся, що підкреслював відомий музикознавець, професор Віктор Золочевський (1934–2010) у працях «Ладо-гармонічні засади української радянської музики (деякі питання народності)»<sup>12</sup>, «Про модуляцію»<sup>13</sup> та ін.

У поліфонічному циклі М. Ластовецького можна виділити чотири типи канонів:

а) «класичний» двоголосний канон повної мелодії куплету (канони № 1 *C-dur* «Колі-м була мала, мала...», № 3 *a-moll* «Чого, мила, губи дмеш», № 11 *e-moll* «Ой ти знав, нащо брав», № 23 *d-moll* «Піють півні», № 25 *D-dur* «Тихо, тихо Дунай воду несе», № 27 *g-moll* «Одна гора високая», № 28 *g-moll* «Чоловіче, чоловіче», № 31 *g-moll* «Котилася зірка», № 33 *g-moll* «Ой на горі калина», № 36 *A-dur* «Бодай же ти, дівчинонько», № 38 *fis-moll* «Ой у полі жито», № 39 *fis-moll* «Ой у полі тихий вітер віє», № 41 *c-moll* «Ой Марічко, чичері», № 46 *E-dur* «Ой мамунцю, думай»);

<sup>9</sup> Кравцов Т. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків. Київ : Муз. Україна, 1984. С. 24.

<sup>10</sup> Кравцов Т. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків. Київ : Муз. Україна, 1984. С. 24.

<sup>11</sup> Кравцов Т. Прихована імітаційна поліфонія в українських народних піснях. *Народна творчість та етнографія*. Київ, 1962. № 4. С. 54–63.

<sup>12</sup> Золочевський В. Ладо-гармонічні засади української радянської музики (деякі питання народності). Київ : Муз. Україна. Вид. друге, доп. 1976. 222 с.

<sup>13</sup> Золочевський В. Про модуляцію. Київ : Муз. Україна, 1972. 284 с.



б) двоголосний канон, який у другій половині мелодії збагачується додатковими голосами (канони № 4 *a-moll* «Чом, чом не прийшов», № 8 *G-dur* «Ой на горі жито... сидить зайчик», № 10 *e-moll* «Зелений дубочку», № 12 *e-moll* «Ішов козак потайком», № 13 *e-moll* «Ой гиля, гиля», № 14 *e-moll* «Ой хмелю ж мій, хмелю», № 15 *e-moll* «Думи мої, думи мої», № 16 *e-moll* «Ой продала дівчина курку», № 19 *F-dur* «Пішла мати на село», № 20 *F-dur* «Дівка в сінях стояла», № 24 *D-dur* «Ой ішов я вулицею раз, раз», № 34 *g-moll* «Чого ж вода каламутна», № 43 *c-moll* «Ой піду я на базар», № 44 *E-dur* «Ой сад-виноград», № 50 *b-moll* «Да куди їдеш, Явтуше»);

в) поліфонічна п'єса – канон зі вступом (канони № 2 *C-dur* «Ой любив та кохав...», № 5 *a-moll* «На вулиці скрипка грає», № 6 *G-dur* «Ой черчику та горобчику», № 7 *G-dur* «Ой літає чорна галочка», № 9 *G-dur* «В Катерини кудрі в'ються», № 17 *e-moll* «Ой на гору козак воду носить», № 18 *F-dur* «Котилася бочка», № 21 *F-dur* «Ой за гаєм, гаєм», № 26 *B-dur* «Гей, дівчата, в ряд ставаймо», № 29 *g-moll* «Дрібний дощик іде», № 30 *g-moll* «Ой у полі три криниченьки», № 35 *g-moll* «Ой не ходи, Грицю», № 40 *fis-moll* «Та було в батька три дочки», № 42 *c-moll* «Ой, гай мати», № 45 *E-dur* «Ой од моря та й до моря», № 47 *As-dur* «Гуляв чумак на риночку», № 48 *As-dur* «Через дорогу – там кума моя», № 49 *f-moll* «Дівчинонька по гриби ходила»);

г) початкове експонування канону одразу з вільними голосами (канони № 22 *d-moll* «Чи я не хороша», № 32 *g-moll* «Червоная ружа трояка», № 37 *A-dur* «Здалека-с ми прийшли»). У каноні № 2 *C-dur* «Ой любив та кохав...» після восьмитактового вступу *P* експонується одразу з вільними голосами. Початковий<sup>14</sup> канон № 30 *g-moll* «Ой у полі три криниченьки» після двотактового вступу і трьох тактів двоголосся типу *P – R* доповнюється додатковими голосами. Початковий канон № 40 *fis-moll* «Та було в батька три дочки» після одностактового вступу одразу «потовщується» в *R* на фоні педального звуку тоніки, а початковий канон № 45 *E-dur* «Ой од моря та й до моря» після шеститактового вступу та експозиційного показу мелодії у поєднанні з кварто-квінтовими синкопованими інтервалами гармонічного тла супроводу починається з одинадцятого такту на педальному домінантовому звуці.

Показово, що канон № 47 *As-dur* «Гуляв чумак на риночку» – єдиний з усього циклу (крім акордового одностактового вступу та кінцевого кадансу), витриманий у строгому двоголосі без застосування вільних (додаткових) голосів.

Більшість поліфонічних п'єс-канонів аналізованого циклу М. Ластовецького не виходять за межі однієї тональності. Однак їх значна кількість містить проведення *P – R* (переважно серединні) в інших тональностях, що створює підстави для надання їм ознак тричастинності. Це стосується насамперед наступних канонів (у дужках вказано їхній тональний план): № 2 *C-dur* «Ой любив та кохав...» (*C – G – C*), № 4 *a-moll* «Чом, чом не прийшов» (*a – e – a*), № 6 *G-dur* «Ой черчику та горобчику» (*G – e – G*), № 8 *G-dur* «Ой на горі жито... сидить зайчик» (*G – e – G*), № 9 *G-dur* «В Катерини кудрі в'ються» (*G – A – G*), № 10 *e-moll* «Зелений дубочку» (*e – h – e*), № 17 *e-moll* «Ой на гору козак воду носить» (*e – h – e*), № 21 *F-dur* «Ой за гаєм, гаєм» (*F – d – F*), № 23 *d-moll* «Піють півні» (*d – a – d*), № 45 *E-dur* «Ой од моря та й до моря» (*E – G – E*) та № 48 *As-dur* «Через дорогу – там кума моя» (*As – Des – As*).

<sup>14</sup>Початковим називається канон, в якому пропоста *P* вперше вступає у верхньому, середньому чи нижньому регістрі інструменту. Наступні проведення пропости *P* переважно вступають в іншому регістрі інструменту з використанням закономірностей відповідного показника вертикально-рухомого контрапункту (*Iv*).

За послідовністю тональних планів чотири твори у циклі М. Ластовецького мають двочастинну будову. Зокрема, це п'єси-канони № 29 *g-moll* «Дрібний дощик іде» (*g – a*), № 50 *b-moll* «Да куди ідеш, Явтуше» (*b – h*), № 12 *e-moll* «Ішов козак потайком» (*G – e*) та № 49 *f-moll* «Дівчинонька по гриби ходила» (*As – f*). У двох останніх творах паралельний мажоро-мінор зумовлений гармонічними тяжіннями мелодій самих пісень.

Застосування початкових вступів *P* та *R* в аналізованих канонох по вертикалі (*Iv*) має свої особливості: переважно відповідь імітуючого голосу починається октавою нижче від початкового (в канонох № 2 *C-dur* «Ой любив та кохав...» та № 41 *c-moll* «Ой Марічко, чичері» – двома октавами нижче). У п'яти канонох відбувається імітація вгору: у верхню октаву (№ 10 *e-moll* «Зелений дубочку», № 25 *D-dur* «Тихо, тихо Дунай воду несе», № 38 *fis-moll* «Ой у полі жито») та подвійну октаву (№ 17 *e-moll* «Ой на гору козак воду носить», № 30 *g-moll* «Ой у полі три криниченьки»). В наступних проведеннях канонів напрямком вступу *R* після *P*, як правило, протилежний до початкового (переважно теж у октаву). Водночас у циклі трапляються випадки імітування канонів у інші інтервали (канон № 8 *G-dur* «Ой на горі жито... сидить зайчик» – у нижню сексту, № 19 *F-dur* «Пішла мати на село» – у нижню кварту-ундециму), а також подвійний триголосний канон (№ 8 *G-dur* «Ой на горі жито... сидить зайчик», тт. 39–48).

У канонох циклу інтервал горизонтального зсуву (показник *Ih*) між *P* та *R* їх початкових проведень у тридцяти сімох випадках дорівнює одному такту, в дев'яти випадках – двом, у чотирьох – половині такту. В низці канонів застосовано два і більше горизонтальних поєднань *P* та *R*:

№ 1 *C-dur* «Коли-м була мала, мала...», *Ih* = 2 т., 1 т.;

№ 17 *e-moll* «Ой на гору козак воду носить», *Ih* = 1 т., ½ т., ¼ т.;

№ 23 *d-moll* «Піють півні», *Ih* = 2 т., 1 т., 3 т.;

№ 28 *g-moll* «Чоловіче, чоловіче», *Ih* = 2 т., 1 т.;

№ 31 *g-moll* «Котилася зірка», *Ih* = ½ т., ¼ т.;

№ 33 *g-moll* «Ой на горі калина», *Ih* = 1 т., 2 т.;

№ 43 *c-moll* «Ой піду я на базар», *Ih* = 2 т., 1 т.;

№ 48 *As-dur* «Через дорогу – там кума моя», *Ih* = 2 т., 1 т.;

№ 50 *b-moll* «Да куди ідеш, Явтуше», *Ih* = 1 т., ½ т., ¼ т.

Характерною рисою поліфонічних п'єс-канонів М. Ластовецького на теми народних пісень є використання в багатьох з них гармонічних закономірностей українського народного багатоголосся. Зокрема, паралельних октав, квінт та інших інтервалів, також тризвуків та септакордів. Це стосується більшості канонів циклу<sup>15</sup>. Більша половина п'єс завершується різними за розмірами кодами<sup>16</sup>.

<sup>15</sup> Канони № 3 *a-moll* «Чого, мила, губи дмеш», № 4 *a-moll* «Чом, чом не прийшов», № 6 *G-dur* «Ой черчику та горобчику», № 7 *G-dur* «Ой літає чорна галочка», № 8 *G-dur* «Ой на горі жито... сидить зайчик», № 9 *G-dur* «В Катерини кудрі в'ються», № 10 *e-moll* «Зелений дубочку», № 11 *e-moll* «Ой ти знав, нащо брав», № 12 *e-moll* «Ішов козак потайком», № 13 *e-moll* «Ой гиля, гиля», № 14 *e-moll* «Ой хмелю ж мій, хмелю», № 15 *e-moll* «Думи мої, думи мої», № 16 *e-moll* «Ой продала дівчина курку», № 17 *e-moll* «Ой на гору козак воду носить», № 18 *F-dur* «Котилася бочка», № 19 *F-dur* «Пішла мати на село», № 20 *F-dur* «Дівка в сніях стояла», № 22 *d-moll* «Чи я не хороша», № 23 *d-moll* «Піють півні», № 25 *D-dur* «Тихо, тихо Дунай воду несе», № 29 *g-moll* «Дрібний дощик іде», № 34 *g-moll* «Чого ж вода каламутна», № 35 *g-moll* «Ой не ходи, Грицю», № 37 *A-dur* «Здалека-с ми приїхали», № 42 *c-moll* «Ой, гай мати», № 44 *E-dur* «Ой сад-виноград», № 46 *E-dur* «Ой мамунцю, думай», № 50 *b-moll* «Да куди ідеш, Явтуше».

<sup>16</sup> Канони № 1 *C-dur* «Коли-м була мала, мала...», № 2 *C-dur* «Ой любив та кохав...», № 7 *G-dur* «Ой літає чорна галочка», № 8 *G-dur* «Ой на горі жито... сидить зайчик», № 9 *G-dur* «В Катерини

У циклі також наявні виділені за допомогою реприз нескінченні канони, що дає можливість виконавцям виконувати їх *ad libitum*. Зокрема, це: канони № 3 *a-moll* «Чого, мила, губи дмеш», № 5 *a-moll* «На вулиці скрипка грає», № 6 *G-dur* «Ой черчику та горобчику», № 13 *e-moll* «Ой гиля, гиля», № 14 *e-moll* «Ой хмелю ж мій, хмелю», № 18 *F-dur* «Котилася бочка», № 19 *F-dur* «Пішла мати на село», № 20 *F-dur* «Дівка в сінях стояла», № 25 *D-dur* «Тихо, тихо Дунай воду несе», № 30 *g-moll* «Ой у полі три криниченьки», № 38 *fis-moll* «Ой у полі жито», № 48 *As-dur* «Через дорогу – там кума моя»).

**Висновки.** Отже, фортепіанний цикл з п'ятдесяти поліфонічних п'єс-канонів, створений М. Ластовецьким на теми українських народних пісень, не має аналогів у вітчизняній фортепіанній літературі і практично започатковує її новий жанр. Його особливістю є дуальне використання канону: як принципу поліфонічного розвитку і як самостійної форми твору в поєднанні з тематизмом української народної пісні. Крім того, назва циклу «п'єси-канони» вказує на жанровий симбіоз: п'єси як одного з поширених жанрів фортепіанної мініатюри та канону.

Загалом, у аналізованому циклі можна виокремити чотири типи канонів: поліфонічна п'єса – канон зі вступом; «класичний» двоголосний канон повної мелодії куплету; двоголосний канон, збагачений додатковими голосами в другій половині мелодії; початкове експонування канону одразу з вільними голосами.

Дуже цінно, що композитор створив взірці сучасної поліфонічної музики на національному інтонаційному ґрунті. Автентичний народнопісенний матеріал М. Ластовецький творчо переосмислює і трактує в дусі неофольклорного стилю. До характерних прикмет музичного мислення та поліфонічного письма композитора належать: поєднання чітких законів поліфонії та гармонічних закономірностей українського народного багатоголосся, збагачення поліфонічного розвитку вільними (додатковими) голосами, паралелізмами, октавними подвоєннями, акордовими та інтервальними дублюваннями та ін., розвиток творчого *inventio* виконавців завдяки застосуванню «нескінченних реприз *ad libitum*» тощо.

Вкрай важливо, аби піаністи цілеспрямовано впроваджували у концертні програми та педагогічну практику поліфонічні твори сучасних українських композиторів, наповнені національно-конотованим музично-інтонаційним та образно-стильовим змістом.

### Література

1. Золочевський В. Ладо-гармонічні засади української радянської музики (деякі питання народності). Київ : Муз. Україна. Вид. друге, доп. 1976. 222 с.
2. Золочевський В. Про модуляцію. Київ : Муз. Україна, 1972. 284 с.
3. Кравцов Т. Гармонія в системі інтонаційних зв'язків. Київ : Муз. Україна, 1984. 160 с.
4. Кравцов Т. Прихована імітаційна поліфонія в українських народних піснях. *Народна творчість та етнографія*. Київ, 1962. № 4. С. 54–63.

кудрі в'ються», № 10 *e-moll* «Зелений дубочку», № 16 *e-moll* «Ой продала дівчина курку», № 17 *e-moll* «Ой на гору козак воду носить», № 19 *F-dur* «Пішла мати на село», № 21 *F-dur* «Ой за гаєм, гаєм», № 26 *B-dur* «Гей, дівчата, в ряд ставаймо», № 28 *g-moll* «Чоловіче, чоловіче», № 29 *g-moll* «Дрібний дощик іде», № 30 *g-moll* «Ой у полі три криниченьки», № 31 *g-moll* «Котилася зірка», № 32 *g-moll* «Червона ружа трояка», № 34 *g-moll* «Чого ж вода каламутна», № 35 *g-moll* «Ой не ходи, Грицю», № 37 *A-dur* «Здалека-с ми приїхали», № 38 *fis-moll* «Ой у полі жито», № 40 *fis-moll* «Та було в батька три дочки», № 41 *c-moll* «Ой Марічко, чичері», № 42 *c-moll* «Ой, гай мати», № 43 *c-moll* «Ой піду я на базар», № 44 *E-dur* «Ой сад-виноград», № 45 *E-dur* «Ой од моря та й до моря», № 46 *E-dur* «Ой мамунцю, думай», № 50 *b-moll* «Да куди ідеш, Явтуше».

5. Ластовецький М. Два *Basso ostinato*. *Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва (зошит 5)* : навчальний посібник / Ред.-упор. Л. Філоненко, З. Ластовецька-Соланська. Дрогобич : Півсвіт, 2019. С. 107–113 (148 с.).
6. Ластовецький М. На білу гречку впали роси. «Поетика». *Мішані хори без супроводу на слова Максима Рильського* : навчальний посібник / Ред.-упор. Л. Ластовецька. Дрогобич : Півсвіт, 2020. С. 11–14 (144 с.).
7. Ластовецький М. На городі біла глина. *Українські народні пісні для хору (із записів Івана Франка)* : навчальний посібник / Ред.-упор., передмова Н. Синкевич. Дрогобич : Півсвіт, 2018. С. 12–20 (44 с.).
8. Ластовецький М. «Нова» коломийка. *Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва. Зошит 1* : навчальний посібник. Львів : ТеРус, 2007. С. 50–54 (100 с.).
9. Ластовецький М. П'ятдесят поліфонічних п'єс-канонів на теми українських народних пісень. *Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва (зошит 5)* : навчальний посібник / Ред.-упор. Л. Філоненко, З. Ластовецька-Соланська. Дрогобич : Півсвіт, 2019. С. 18–95 (148 с.).
10. Ластовецький М. Раціональні ескізи (дванадцять п'єс в додекафонній техніці). *Фортепіанні п'єси для дітей та юнацтва (зошит 4)* : навчально-методичний посібник з навчальної дисципліни «Профіль: фортепіано» / Ред.-упор. Л. Філоненко, З. Ластовецька-Соланська. Дрогобич : Півсвіт, 2018. С. 78–128 (148 с.).



УДК 78.422

DOI 10.32782/2224-0926-2023-2-45-4

Грабовська Оксана Степанівна  
кандидатка мистецтвознавства,  
доцентка кафедри загального та спеціалізованого фортепіано,  
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка  
<http://orcid.org/0000-0003-2886-4903>

## ТВОРЧА ПОСТАТЬ ДАРІЇ СТАРОСОЛЬСЬКОЇ (ШУХЕВИЧ) У КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНО-КУЛЬТУРНОГО ЖИТТЯ УКРАЇНЦІВ ЛЬВОВА КІНЦЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті на основі зібраної інформації з періодичних видань, спогадів сучасників, матеріалу про сценічні виступи висвітлено життя і творчість Дарії Старосольської (Шухевич) (1881–1941) – піаністки, викладачки Музичного інституту імені М. Лисенка у 1907–1940 роках, засновниці і голови «Кружка українських дівчат» у Львові, пізніше «Кружка українок», редакторки журналу «Мета» та його продовження «Наша Мета», дописувачки нарисів і поезії в журналі «Нова Хата» і у газеті «Діло». Постаць Дарії Старосольської (Шухевич) є забутою, а творча спадщина мисткині з різних причин і досі маловідома. Вивчаючи всі доступні до змалювання творчої постаті мисткині матеріали, зазначимо, що діяльність Дарії Старосольської спеціально не досліджувалась, а інформація про неї значною мірою залишається розпорошеною. Тому розповідь про творчу постаць Дарії Старосольської є основною метою статті. Наукова новизна дослідження полягає у комплексному висвітленні життєтворчості Дарії Старосольської (Шухевич) у контексті національно-культурного життя українців Львова кінця ХІХ – початку ХХ століття. Методологічна основа роботи включає історико-культурологічний та феноменологічний методи. Феноменологія особистості та її творчості – виховання батьків, школа, мистецькі впливи, національна ідентичність, історичний контекст уможливають висвітлити унікальну зумовленість життєтворчості мисткині. **Ключові слова:** життя і творчість Дарії Старосольської, піаністка, викладачка, громадська діяльність.

### **Grabovska Oksana. The creative figure of Daria Starosolska (Shuhevich) in the context of the national and cultural life of Ukrainians in Lviv at the end of the 19<sup>th</sup> and the beginning of the 20<sup>th</sup> centuries**

The article, based on information gathered from periodicals, reminiscences of contemporaries, materials about stage performances highlights the life and work of Daria Starosolska (Shukhevich) (1881–1941), a pianist, teacher of the M. Lysenko Music Institute in 1907–1940, founder and head of the Ukrainian Girls' Club in Lviv, later the Ukrainian Womens' Club, editor of the magazine "Meta" and its continuation "Nasha Meta", contributor of essays and poetry to the magazine "Nova Khata" and the newspaper "Dilo". The creative figure of Daria Starosolska (Shukhevich) is forgotten, and the creative heritage of the artist is still known too little due to various reasons. Studying all the artistic materials related to the depiction of the creative figure of hers, we can notice that the activity of Daria Starosolska was not researched intentionally and information about her remains scattered to a large extent. Therefore, the story of the life and work of Daria Starosolska is the main goal of the article. The scientific novelty of the study consists in the comprehensive coverage of the creativity of Daria Starosolska (Shuhevich) in the context of the national and cultural life of Ukrainians in Lviv at the end of the 19th and the beginning of the 20th centuries. The methodological basis of the work includes historically-cultural and phenomenological methods.

*The phenomenology of her personality and creativity, consisting of upbringing by parents, school, artistic influences, national identity, historical context, makes it possible to highlight the unique conditioning of the artist's creative life.*

**Key words:** *life and work of Daria Starosolska, pianist, teacher, public activity.*

**Вступ.** Творча постать Дарії Старосольської (Шухевич) – талановитої піаністки, викладачки Музичного інституту ім. М. Лисенка, активної громадської діячки мистецького життя Львова кінця XIX – початку XX століття є забутою, а творча спадщина мисткині з різних причин і досі маловідома. Вивчаючи всі дотичні до змалювання творчої постаті мисткині матеріали, зазначимо, що діяльність Дарії Старосольської спеціально не досліджувалась, а інформація про неї значною мірою залишається розпорошеною. Тому розповідь про творчу постать Дарії Старосольської є **основною метою** статті. **Наукова новизна** дослідження полягає у комплексному висвітленні життєтворчості Дарії Старосольської (Шухевич) у контексті національно-культурного життя українців Львова кінця XIX – початку XX століття. **Методологічна основа роботи** включає історико-культурологічний та феноменологічний методи. Феноменологія особистості та її творчості – виховання батьків, школа, мистецькі впливи, національна ідентичність, історичний контекст уможливають висвітлити унікальну зумовленість життєтворчості мисткині.

**Результати.** Дарія Шухевич (1881–1941) походить зі знаменитого роду Шухевичів, який сягає своїми коренями доби середньовіччя. Спорідненими або посвоєченими з родиною Шухевичів були старовинні галицькі аристократичні роди Барвінських, Величковських, Каратницьких, Кисілевських, Левицьких, Любівичів, Окуневських, Рожанковських, Старосольських, Стоцьких. Представники роду від другої половини XIX до початку XXI століття яскраво означились на тлі культурно-громадського, наукового і політичного життя українського суспільства в Європі (Україна, Польща, Румунія, Англія), Америці (США, Канада) й Австралії. Серед яскравих особистостей у музичній галузі – наймолодший брат Дарії, Тарас Шухевич (1886–1991). Він був піаністом, професором Музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові. Його дружина Ольга Бандрівська також викладала в інституті, була фундаментом музею С. Крушельницької.

Народилась Дарія 3 січня 1881 року у родині Володимира та Герміни Шухевичів. Батько був етнографом, дійсним членом НТШ, дослідником Гуцульщини – праця «Гуцульщина» вийшла в п'ятьох томах українською мовою у 1899–1908 рр., засновником і довголітнім головою культурно-освітнього товариства «Руська Бесіда», співацького товариства «Боян», а згодом В. Шухевич запропонував заснувати «Союз співацьких та музичних товариств», який був створений 1903 року, через рік за пропозицією В. Шухевича було змінено назву цієї організації на «Музичне товариство імені М. Лисенка у Львові». Дружина Герміни Шухевич, уроджена Любівич, мати п'ятьох дітей, була директором Інституту для дівчат імені Св. Ольги, активною громадською діячкою емансипаційного руху у Галичині, організатором українських жіночих товариств: «Клуб русинок» – перша і довголітня голова спілки з 1893 року, головою Жіночої спілки промислової «Труд» 1900–1904 рр<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Володимир Старосольський (1879–1942). Записки наукового товариства імені Шевченка. Історично-філософська секція. / Ред. Уляна Старосольська. Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто. 1991. Том 210. С. 33.

Дарія закінчила середню дівочу школу, прагнула вступити до університету, але на той час, на зламі XIX–XX століть, це було неможливо, адже навчались в університеті переважно студенти польської національності, до того ж право офіційно здобувати освіту жінки виборювали лише з 1897 року. Тому Дарія відвідувала лекції з філософії лише як вільна слухачка. Пізніше була учасницею літніх курсів українознавства (1904 рік) «Товариства прихильників української науки, літератури і штуки». Засновниками товариства були Іван Франко, Володимир Гнатюк, Михайло Грушевський (засновник курсів) та Іван Труш. Загальна кількість слухачів курсів становила 135 осіб, які приїжджали з Галичини і Наддніпрянщини. Третину учасників становили жінки, чим засвідчували своє прагнення мати можливість здобути вищу освіту.

Слухач курсів Володимир Дорошенко, на той час студент Московського університету, який вирішив стати учасником, згадував Дарію Старосольську: «Це була жвава, метка, енергійна, а до того всього весела жінка, що своєю емансипованою бравадою викликала мало не страх, а в усякому разі «шокінг» серед жіноцтва. Але що була вона донькою дуже шанованого в громадянстві батька (професора Володимира Шухевича – к. а.), ця бравада її репутації не шкодила. З Дарки була завзята й непосидюща партійна робітниця – вона скрізь бувала – на всяких забавах, вічах тощо»<sup>2</sup>.

У Львівську консерваторію Дарія Шухевич вступила як піаністка, навчалася у класі Вілема Курца, з педагогічною діяльністю якого пов'язана поява і розквіт українського фахового піанізму. Його учнями були Тарас і Дарія Шухевичі, В. Барвінський, Н. Нижанківський, Р. Савицький, Р. Сімович, М. Колесса, Д. Задор, А. Рудницький та інші. Навчання у консерваторії Дарія закінчила із золотою медаллю і пізніше, у 1903 році, стала однією з чотирьох жінок-викладачок першого педагогічного складу Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка, організованого на основі Музичного товариства ім. М. Лисенка. Окрім неї, викладали фортепіано Марія Криницька, Галя Ясиницька-Волошин і Олена Прокеш. Заснування спеціального музичного навчального закладу з викладанням рідною мовою для української громади знаменувало спрямування української музичної культури на професійний шлях.

Учні Дарії Старосольської були активними учасниками так званих «пописів елевів» (концертів учнів інституту), про що знаходимо інформацію у виданнях того часу – «Українська музика», «Музичний вісник» та «Діло». Піврічні та річні пописи-концерти навчального закладу привертали увагу широких кіл шанувальників музики Львова і не тільки. Окрім львівських виконавців, учасників концертів відбирали і з філій музичного інституту у Стрию, Дрогобичі, Яворові, Жовкві тощо. Знаходимо у тогочасних виданнях і оголошення про ювілейні Шашкевичівські концерти<sup>3</sup> 6 і 7 листопада 1911 року в залі Львівської філармонії за участю С. Крушельницької, скрипаля професора Флоріяна Кребса, чоловічого хору «Бандурист» (диригент Петро Артимович), хору питомців духовної семінарії (диригент Михайло Осадца), хору «Боян» (диригент Михайло Волошин), концертмейстери Олена Ясеницька та Дарія Старосольська. На першому концерті (6 листопада) був присутній митрополит Андрей Шептицький.

Окрім викладацької діяльності, Дарія Шухевич вела активну просвітницьку діяльність. «Кружок українських дівчат» був організований молодим поколінням

<sup>2</sup> Дорошенко В. «В Галичині 50 років тому». *Свобода*, 1 липня 1955. Ч. 125. С. 36.

<sup>3</sup> Нижанківський О. Два концерти в пам'ять 100-літніх роковин уродин Маркіяна Шашкевича 6 і 7. Падолиста 1911 р. у Львові Діло. 1911. 9 н.ст. падолиста (27 жовтня ст.ст.). Р. XXXII. Ч. 249. С. 1–4.

дівчат. Серед них: Дарія Шухевич та Наталка Будзиновська, донька Бориса Грінченка – Анастасія Грінченко та інші. Товариство регулярно організувало просвітницькі зустрічі, на які запрошували поважних лекторів того часу – М. Грушевського, І. Франка, М. Ганкевича, О. Луцького. «Дівчачий кружок» набув неабиякої популярності серед галичанок і мав гарний авторитет серед громадськості. Про його діяльність та учасниць писали на шпальтах польських та чеських видань»<sup>4</sup>. У 1905 році серед учасниць виникла ідея змінити назву «Кружка українських дівчат» на «Кружок українок». Зміну учасниці аргументували тим, що членкині «Кружка» вже давно не дівчата, а зрілі та свідомі українки. Започаткувала товариство «Кружок українок» Дарія Шухевич, у якому пропагувала ідеї емансипованого руху. Учасниці таємно перевозили на Схід нелегальну літературу, поширюючи ідеї Української народної республіки.

Іван-Павло Хімка у статті «Молоді радикали і самостійна державність: ідея української національної держави 1890–1895 рр.» писав: «До 1900-х років якісна зміна української нації була настільки великою, що навіть старі радикали визнавали, що ось-ось має бути розпочато завдання іншого порядку. Інтелігенція створила націю, і нація починала боротьбу за державність. Прогрес нації у ці десятиліття демонструє, серед іншого, розквіт преси»<sup>5</sup>. У 1908 році з членами львівського «Кружка українок» Оленою Охримочівною-Залізнякавою та Іриною Січинською Дарія Старосольська започатковує жіночий журнал «Мета» (була редактором видання), а пізніше його продовження «Наша мета» (1919–1922). Часопис «Мета» виходив два рази на місяць та був розрахований насамперед на провідниць громадських жіночих організацій та міську інтелігенцію. На сторінках двотижневика акцентувалася увага на таких актуальних завданнях жіночих організацій, як розвиток самоосвіти шляхом організації лекцій, створення бібліотек, курсів для неписьменних, опікунська робота. Також часопис приділяв увагу питанням освіти. Публікувалися матеріали про визначних жінок, які друкувалися у нарисах «Жінка в історії України». Художня література була представлена ліричними та громадсько-патріотичними поезіями І. Франка, О. Олесь, П. Карманського, Х. Алчевської, оповіданнями К. Гриневичевої. Серед авторів видання були І. Свенціцький, Г. Хоткевич, А. Павлик. Поява «Мети» поживила діяльність громадських жіночих організацій, що сприяло скликанню в грудні 1908 року у Львові з'їзду українського жіноцтва<sup>6</sup>.

З появою «Нашої мети» у 1909 році Дарія Старосольська стає відповідальним редактором часопису. У редакційних матеріалах повідомлялося про воєнні дії на землях України, давалася оцінка політичній ситуації у західному та східних регіонах, пропагувалася ідея державності, внаслідок чого випуски часопису неодноразово конфісковувалися польською владою. Окрім того, на сторінках «Нашої мети» обговорювалися питання національно-патріотичного виховання дітей, проблеми шкільництва та освіти, діяльність вищих закладів освіти. Дарія Старосольська також розміщувала на

<sup>4</sup> Богачевська-Хомяк М. Білим по білому: Жінки у громадському житті України. 1884–1939. Львів : Український католицький університет, 2018. С. 188.

<sup>5</sup> Himka John-Paul. Young Radicals and Independent Statehood: The Idea of a Ukrainian Nation-State, 1890–1895. S. 234.

<sup>6</sup> 10 українських жіночих часописів, що видавалися у Львові від початку ХХ ст. до 1939 року. Фотографії старого Львова. 14.07.2016. URL: <https://photo-lviv.in.ua/10-ukrajinskyh-zhinochyh-chasopysiv-scho-vydavalysya-u-lvovi-vid-pochatku-hh-st-do-1939-roku/>.



сторінках видання авторські нариси та поезії<sup>7</sup>, була дописувачем нарисів і поезії в журналі «Нова Хата». «Творці журналу розраховували насамперед на жінок з кола української інтелігенції. Наклад журналу сягав 5 тисяч примірників. Приблизно третину обсягу видання становили практичні господарські поради, викрійки моделей одягу. Журнал публікував також популярні статті про архітектуру, художні промисли, декоративно-ужиткове мистецтво..., популяризував досягнення українських митців, зокрема жінок-художниць, письменниць, акторок і науковців. «Нова хата» практично пропагувала та утверджувала модерний український стиль у мистецтві та побутовій культурі»<sup>8</sup>. У Львові до 1939 року відбувався поступовий процес встановлення і розвитку жіночого руху. У «Новій хаті» Дарія Старосольська пише: «...того часу відомі імена тільки небагатьох активних жінок, які бралися за організацію товариств і намагалися координувати діяльність різних, не тільки жіночих, організацій. Після завершення бойових дій жіночі організації зосередили увагу на питаннях розвитку жіночого руху. Виникла потреба закріпити зумовлені війною зміни в правовому, професійному і громадському статусі жінки, адже багато хто активність жінок під час війни розумів тільки як «необхідний у той час рефлекс»<sup>9</sup>.

Дарія Шухевич викладала в Львівському музичному інституті з 1903-го до 1940 року. «...Музика була любов'ю і товаришкою усього її життя. Її діти пам'ятають, як «тягнула» їх на концерти або учнівські «пописи» в Музичному Інституті. Пам'ятають також, як у важких воєнних часах, коли батько був далеко на фронті і в хаті був сум, вона сідала за піаніно і з чуттям грала найчастіше Бетгоєнові сонати – особливо сьому (тв. 10 № 3 Соната № 7 – к. а.). Тоді вони троє сідали на канапу з високою спинкою, що стояла під стіною, і слухали тихенько, відчуваючи, що грала вона для себе і, може, для далекого їхнього батька. Але часом грала вона і для них»<sup>10</sup>. Дарія та її чоловік Володимир Старосольський з дітьми мешкали на другому поверсі у званому будинку на вул. Юзефа-Ігнація Крашевського (Будинок Соломії Крушельницької, сьогодні вул. Крушельницької, 23 – к. а.). Чоловік Володимир Старосольський – адвокат, професор Львівського університету, був одним із засновників Січового стрілецтва, оборонцем українських в'язнів. Позналились Володимир Старосольський і Дарія Шухевич завдяки Станіславу Людкевичу у Народному домі, адже Володимир і Станіслав були близькими друзями з дитинства<sup>11</sup>. Створений Станіславом Людкевичем солоспів «Чи тямиш ще?» на слова Володимира Старосольського був дарунком парі на весілля з присвятою «Дорогому Влодкові і його парі»<sup>12</sup>. Решта віршів Володимира не збереглися. Про неодноразові поетичні спроби чоловіка розповідала Дарія, яка сама писала та публікувала вірші.

<sup>7</sup>Павликовська І. На громадський шлях. З нагоди 70-ліття українського жіночого руху. Філадельфія : В-во «Америка». 1956. С. 34.

<sup>8</sup>10 українських жіночих часописів, що видавалися у Львові від початку ХХ ст. до 1939 року. Фотографії старого Львова. 14.07.2016. С. 118. URL: <https://photo-lviv.in.ua/10-ukrajinskyh-zhinochyh-chasopysiv-scho-vydavalysya-u-lvovi-vid-pochatku-hh-st-do-1939-roku/>.

<sup>9</sup>Старосольська Д. Праця і жінки. Львів : Новий час, 1935. 28 квітня. Ч. 93. С. 16.

<sup>10</sup>Володимир Старосольський (1879–1942). Записки наукового товариства імені Шевченка. Історично-філософська секція. / Ред. Уляна Старосольська. Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто. 1991. Том 210. С. 35.

<sup>11</sup>Там само. С. 38.

<sup>12</sup>Там само. С. 93.



Дарія Шухевич



Володимир Старосольський

Складні випробування випали на долю знаменитої пари. Сім'я свідомо залишилася у Львові і не виїхала за кордон у важкі часи. Розмовляючи з митрополитом Андреем Шептицьким, Володимир висловив думку про те, що не можна всім покидати власних земель «наприволожє більшовикам»<sup>13</sup>, рішення було прийняте на сімейній раді. У грудні 1939 року Володимира Старосольського, на той час професора університету, було арештовано і відправлено у Новосибірські табори (Орлов-Розов, Маріїнськ), де він прожив лише 2 роки з визначених восьми.

Дарію Старосольську, доньку Уляну і сина Ігоря у квітні 1940 року відправили у вантажному вагоні з вулиці Городецької і за п'ять днів вони опинились у Казахстані (село Новопавловка (по-казахськи Каргали) Кокпектинського району Семипалатинської області)<sup>14</sup>. Дарія, довго хворіючи, померла не на рідній землі, місце знаходження могили втрачено. Будучи вже важко хворою, Дарія Старосольська написала листа доктору Олександру Мишузі, який проживав в Америці і був редактором щоденника «Свобода». Цей і ще один лист під назвою «Голоси засланців з Сибіру», написаний за три тижні до смерті, опублікували у щоденнику. В листах Дарія розказувала про важке становище, погане здоров'я, просила знайти польську родину, яка б могла опікуватись полькою у дуже важкому стані, яка жила з немовлям поруч<sup>15</sup>. Померла Дарія Старосольська 28 грудня 1941 року, листа отримали лише 29 серпня 1942.

**Висновки.** Отже, підсумовуючи вищевикладену інформацію, зазначимо, що чим глибше пізнаємо діяльність мисткині, її життєвий шлях, тим свідоміше доходимо висновку про важливість творчості Дарії Старосольської не тільки в музично-виконавській та музично-педагогічній діяльності, а й у глибокому багатогранному інтелекті особистості у редакційній діяльності, в уважному ставленні до питання статусу жінки у суспільстві, в активній громадській позиції. Творчість мисткині тісно пов'язана з громадсько-політичним життям Львова кінця XIX – початку XX століття. Національно-культурні події того часу становили підвалини для відданої невтомної праці Дарії Старосольської на благо розвитку української культури.

<sup>13</sup> Володимир Старосольський (1879–1942). Записки наукового товариства імені Шевченка. Історично-філософська секція. / Ред. Уляна Старосольська. Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто. 1991. Том 210. С. 122.

<sup>14</sup> Там само. С. 132.

<sup>15</sup> Старосольська Д. «Голоси засланців з Сибіру». *Свобода*. 02.IX.1942. Ч. 184. С. 3.

## Література

1. Богачевська-Хомяк М. Білим по білому: Жінки у громадському житті України. 1884–1939. Центр жіночих студій в УКУ. Львів : Український католицький університет, перевидання, випр. і доповн. 2018. 520 с.
2. Володимир Старосольський (1879–1942). Записки наукового товариства імені Шевченка. Том 210. Історично-філософична секція. / Ред. Уляна Старосольська. Нью-Йорк–Париж–Сідней–Торонто. 1991. 411 с.
3. Дорошенко В. «В Галичині 50 років тому». *Свобода*, 1 липня 1955. Ч. 125. С. 36.
4. Нижанківський О. Два концерти в пам'ять 100-літніх роковин уродин Маркіяна Шашкевича 6. і 7. Падолиста 1911 р. у Львові. Діло. 1911. 9 н. ст. падолиста (27 жовтня ст.ст.). Р. XXXII. Ч. 249. С. 1–4.
5. Павликовська І. На громадський шлях. З нагоди 70-ліття українського жіночого руху. Філадельфія : В-во «Америка». 1956. 79 с.
6. Старосольська Д. «Голоси засланих з Сибіру». *Свобода*. 02.IX.1942. Ч. 184. С. 3.
7. Старосольська Д. Праця і жінки. Львів : Новий час, 1935. 28 квітня. Ч. 93. С. 16.
8. 10 українських жіночих часописів, що видавалися у Львові від початку XX ст. до 1939 року. Фотографії старого Львова. 14.07.2016. URL: <https://photo-lviv.in.ua/10-ukrajinskyh-zhinochyh-chasopysiv-scho-vydavalysya-u-lvovi-vid-pochatku-hh-st-do-1939-roku/>.
9. Himka John-Paul. Young Radicals and Independent Statehood: The Idea of a Ukrainian Nation-State, 1890–1895. S. 219–235.



УДК [783.6.036.034.7:781.68](4+477)"19"  
DOI 10.32782/2224-0926-2023-2-45-5

Ключинська Наталія Василівна  
доктор філософії,  
асистент кафедри музикознавства та хорового мистецтва,  
Львівський національний університет імені Івана Франка  
<https://orcid.org/0000-0002-4789-8263>

## ІНТЕРПРЕТАЦІЯ РИТМУ В ПАРТЕСНИХ ТВОРАХ

*Інтерпретація барокової музики відповідно до методології історично інформованого виконання є актуальним трендом європейського виконавства ще із середини ХХ століття. Основою історично інформованої інтерпретації є виконавська традиція, описана в музичних та естетичних працях відповідної епохи. Під час історично інформованого виконання музики українського бароко постає проблема браку теоретичних матеріалів, на які могла би спиратися сучасна інтерпретація. Тому стаття зосереджена на розгляді питання виконавської інтерпретації ритмічного малюнка партесного твору з урахуванням принципу свободи й імпровізаційності барокового стилю. Щоб ефективно досліджувати інтерпретаційні питання українського музичного бароко, необхідно розглядати його в контексті західноєвропейських практик того часу. Переїмання музичних новацій національних культур, їх взаємовплив є важливою властивістю формування музичного стилю доби бароко. Разом із виразовими музичними засобами адаптовувалися й трансформувалися виконавські манери й техніки. Тому в дослідженні проблеми інтерпретації ритму партесної музики використано матеріали, що висвітлюють виконавську практику західноєвропейського бароко. Наша увага зосереджена на інтерпретації ритмічного малюнка, зокрема нерівномірному виконанні однакових дрібних тривалостей. Видозміна ритмічного малюнка виконавцем зумовлювалася певним мелодичним, фактурним, темповим й емоційно-афективним контекстом твору. Свідоме застосування давніх практик, уміння визначати необхідність чи ймовірність використання спеціальних виконавських прийомів є важливими завданнями сучасного історично поінформованого виконавця. Ритмічне переосмислення тканини партесних композицій у хоровій практиці створить яскравий звуковий образ відомих і мало знаних творів українського партесного спадку.*

**Ключові слова:** історично інформоване виконавство, партесна музика, інтерпретація, ритмічний малюнок, ритмічна нерівномірність.

### ***Kliuchynska Nataliia. Rhythm interpretation in partes music***

*Interpretation of baroque music in accordance with the historically informed performance has been a relevant trend in performing practice since the middle of the 20th century. Historically informed interpretation is based on musical and esthetic sources of the epoch. Each historically informed performance considers major conventions in performing practice of the time. Interpreting Ukrainian baroque music, we encounter the lack of sources that would explain how that music was executed. This paper addresses the issue of rhythm interpretation in partes music considering the freedom and improvisational nature of baroque style. In order to effectively approach Ukrainian baroque performance practice, we need to place it into a European context. Interrelationship between national cultures and emerging trends in baroque musical language was an important characteristic of the baroque style. Not only the musical expression, but also performing techniques were adapted and transformed within different national cultures. Hence, materials that explain the western European performing conventions are considered in the article. The publication addresses the phenomenon of rhythm interpretation, specifically the rhythmic inequality of even short note*

values. Modification of the rhythmic pattern by the performer can be justified only in the special melodic, temporal, textural, and effectual context. Thoughtful implementation of the early practices, the ability to discern the necessity and quantity of performing means are the most important functions of the modern historically informed performer. Rhythmic modifications as an expressive tool may create a new and bright sonic image of the famous and unknown Ukrainian baroque compositions.

**Key words:** historically informed performance, partes music, interpretation, rhythm, rhythmic inequality.

**Вступ.** Зацікавлення українською партесною спадщиною значно зросло впродовж останніх десятиліть і серед музикознавців, і серед професійних хорових колективів. Виконавським трендом стала інтерпретація партесної музики за методологією історично інформованого виконавства. Інтерпретаційні проблеми, які охоплює історично інформований підхід, стосуються різних виконавських виразових засобів: темпів, музичної артикуляції, фразування, характеристик звуку, риторичного сприйняття вокально-технічних засобів (*actio*), кількості виконавців і приміщення для виступу. Засоби, що вже впроваджені сучасними українськими колективами у виконання партесних творів, – це спеціальні співвідношення темпів, артикуляція та фразування. Музикознавчих досліджень, присвячених питанню інтерпретації партесної музики, досить мало й розглянуто в них лише окремі аспекти виконання (темп, стрій, вокальна манера)<sup>1</sup>.

Імпровізація, або редагування нотного тексту під час виконання твору, характеризувала барокову вокальну практику й була зумовлена високим рівнем технічної майстерності й музично-теоретичної обізнаності співаків того часу. Імпровізація стосувалася знаків альтерації, додавання музичних прикрас та видозміни ритмічного малюнка. Сучасні інтерпретатори української партесної музики редагувати нотний текст можуть лише у сфері ритміки. Фактура й мелодика партесних концертів не передбачає можливості додаткових вокальних прикрас. Проте ми можемо трактувати як вокальні оздоби певні мелодичні зврати. У поєднанні зі словесним текстом такі фрагменти мелодії можуть також формувати музично-риторичні фігури. Додавання знаків альтерації зазвичай вирішується на етапі укладання партитури з партесних поголосників і виконується музикознавцем, що реконструює твір. Видозміна ритмічного малюнка у бароковій виконавській практиці охоплювала значний спектр відтінків, від майже непомітного до значного відхилення. Відповідно, імпровізація в ритміці є тим виразовим засобом, що повністю залежить від виконавців.

У XVII столітті на теренах сучасної України в капелах князів та воєвод поряд із музикантами русинами грали й співали іноземні виконавці. В історичних документах цього періоду згадано музик німецького, італійського, французького та польського походження. Існувала й практика запрошувати виконавців інших капел для виступу з певної нагоди або для потреб одного музичного твору<sup>2</sup>. Внаслідок цього співаки церковних

<sup>1</sup> Стельмащук Р. Про деякі аспекти виконання українських партесних концертів початку XVIII століття. *Старовинна музика – сучасний погляд / Ars Medievalis – Ars Contemporaris. Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 41. Кн. 2. С. 324–330.

Марченко М. Особливості вокальної манери у виконанні партесних творів: нові концепції та гіпотези. *Київське музикознавство*. Київ: Київська муніципальна академія музики імені Р.М. Глієра, 2017. Вип. 55. С. 224–231.

<sup>2</sup> Кузьмінський І. Князівські музичні капели та музичні професійні об'єднання у містах острозької ординарії у ранньомодерний час. *Київське музикознавство*. Київ: Київська муніципальна академія музики імені Р.М. Глієра, 2017. Вип. 55. С. 10–22.

Кузьмінський І. Музика в житті київських воєвод та губернаторів (XV–XVIII століття). *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Київ, 2018. Вип. XXXXI. С. 99–107.

капел виконували також світську музику разом із музикантами князів та воєвод, й нерідко з музикантами-іноземцями. Через спільне виконавство русини, відповідно, переймали інтерпретаційну практику західноєвропейського бароко.

Сприяла засвоєнню західних традицій також система освіти в Києво-Могилянській академії. Студенти та викладачі академії часто продовжували навчання за кордоном й використовували європейський досвід у власній музичній практиці. З огляду на такі внутрішні зв'язки української та європейської барокових культур варто вивчати партесну творчість з позиції традицій барокового виконавства, зокрема й незвичну для хорових колективів практику видозміни ритмічного малюнка під час співу.

**Матеріали та методи.** Основним методом дослідження видозміни ритмічного малюнка під час виконання став метод кейсу, тобто розгляд проблематики в конкретному музично-словесному контексті. Імпровізація ритмічного малюнка залежала не стільки від жанру й змісту музичного твору, як від внутрішніх властивостей музичної тканини (мелодії, фактури, розміру) та темпу. Тому Реквіяльну Літургію М. Дилецького, як твір для розгляду, було вибрано саме з огляду придатності музичної мови композиції для ритмічного варіювання. Ця літургія, найімовірніше, була написана композитором з приводу смерті унійного митрополита Гавриїла Коленди у 1674 році, а перше виконання й запис зроблений ансамблем *A Cappella Leopoldis* у 2014 році.

Виконавську інтерпретацію ритміки барокових композицій узагальнено із праць Жана-Клода Вейляна (*Jean-Claude Veilhan*), Роберта Донінгтона (*Robert Donington*), Ніколауса Арнокура (*Nikolaus Harnoncourt*), в яких зібрано поради митців XVII та XVIII століть щодо реалізації ритмічного малюнка творів, зокрема: Жироламо Фрескобальді (*Girolamo Frescobaldi*), П'єра Франческо Този (*Pier Francesco Tosi*), Роджера Норса (*Roger North*), Георга Муффата (*Georg Muffat*), Йоахіма Кванца (*Joachim Quantz*), Мішеля де Сан-Ламбера (*Michel de Saint-Lambert*) й Жака Оттетера (*Jacques M. Hotteterre*).

**Результати.** Виконавська традиція барокового періоду характеризувалася вільним трактуванням нотного запису щодо знаків альтерації та ритмічного малюнка<sup>3</sup>. Прикладом імпровізаційного прочитання ритму в музичному творі було нерівномірне виконання однакових дрібних тривалостей. Ця нерівномірність проявлялася як легке відтягування або ж набувала звучання пунктирного ритму. Звуки, що виконувалися нерівно, були згруповані по два. Найчастіше подовжували перший із двох згрупованих звуків, який і був наголошеним. Так звану обернену нерівномірність, тобто коли подовжувався другий звук, могли застосовувати лише у досить швидких епізодах твору. Нерівномірними могли бути лише найкоротші тривалості в такті, наприклад, восьмі та шістнадцяті, але в розмірах, де основні вимірні вартості є половинні та цілі звуки, нерівномірними, відповідно, були і четвертні ноти.

Барокове виконавство майже завжди передбачало вільне трактування ритмічного малюнка, проте існували й певні застереження щодо застосування нерівномірності.

Небажаним було *систематичне її використання*, що призводило до одноманітного й монотонного звучання<sup>4</sup>. Ця вказівка демонструє трактування нерівномірності як

<sup>3</sup> Харнокурт Н. Музика як мова звуків. Суми : Собор. 2002, с. 26.

Donington R. Baroque Music: Style and Performance. London : Thetford Press. 1982, pp. 42–65.

<sup>4</sup> Veilhan J.-C. The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era (17<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries) common to all instruments / transl. by J. Lambert. Paris : A. Leduc, 1975, p. 23.

мелодико-ритмічної прикраси, метою якої є яскраве й несподіване звучання, а також можливість для виконавця проявити свою майстерність та музичний смак.

Неможливим є використання нерівномірності у *дуже швидких темпах*. Вказівка на помірний темп також акцентує сприйняття видозміни ритмічного малюнка як прикраси, яку потрібно виконувати «смакуючи». Крім того, саме помірність темпу дозволяла корелювати рівень нерівномірності: від легко відтягнутого до тріольного чи навіть пунктирного звучання. Вивчаючи трактати барокових митців, Р. Донінгтон відзначив залежність міри нерівномірності від характеру твору. Наприклад, жвавий, веселий настрій передбачав тріольне звучання, а виразно енергійний – пунктирне. *Поважний, урочистий характер музики й повільний темп* також вважалися невідповідними для застосування нерівномірностями ритмічного малюнка<sup>5</sup>.

Видозміна ритміки була недопустимою, якщо над чи під нотами були виписані *артикуляційні знаки* (крапки, риски, акценти). В бароковий час ці артикуляційні позначення вимагали рівного і часто навіть роздільного виконання.

Характер розвитку мелодичної лінії також був важливим критерієм імовірності видозміни ритмічного малюнка. За правилами музичної артикуляції поступеневий рух передбачав зв'язне звуковедення, а стрибкоподібний відповідно роздільне. Звуки у нерівномірній парі нот повинні бути артикуляційно з'єднані, що неможливе у разі *стрибкоподібного розвитку мелодії*. Проте стрибок був дозволений між двома групами нерівномірних звуків.

Принцип нерівномірності може бути застосованим лише до парних двійкових груп нот. Тож якщо ритмічний розвиток передбачав *групування по три*, виконавцям було заборонено його видозмінювати.

Ця ж заборона стосувалася і *звуків однієї висоти*. Повторювані ноти (репетиції) відображали естетико-виразові й риторичні характеристики музики бароко. Мелодичне, ритмічне чи гармонічне повторення було поширеним риторичним засобом. Відповідно, рівне виконання однакових звуків часто разом із динамічним посиленням відображало семантику вербального тексту у вокальній музиці, а в інструментальній – посилювало афект, відтворювало емоційно-образну сферу твору. Водночас рівномірне повторення дрібних тривалостей (попередник тремоло) було вперше використано Клаудіо Монтеверді (*К. Monteverdi*) як звукообразальний засіб, що мав виражати хвилювання, злість і боротьбу. Тому наявність у творі однакових ритмічно та звуковисотно дрібних тривалостей є ознакою *stile concitato* барокової музики.

Близькою до західноєвропейської музики естетично-образною й виразовою сферою є творчість Миколи Дилецького. Проаналізувавши мелодико-ритмічний розвиток Реквіяльної літургії, висновуємо, що модифікація ритмічного малюнка може стосуватися насамперед мелодичних партій хору, тобто дисканта, альту і тенора. Також очевидно є небажаність ритмічної видозміни у разі силабічного підтекстування дрібних звуків.

Розглянемо кілька прикладів можливої інтерпретації ритму сучасним виконавцем партесного твору.

Умовою застосування нерівномірності був відповідний характер тексту, який міг бути радісним, хвалебним, енергійним або піднесеним. У Реквіяльній службі це мелодичні фрази на словах «безсмертен», «вскресьй», «алилуйя» (рис. 1).

<sup>5</sup> Donington R. Baroque Music: Style and Performance. London : Thetford Press. 1982, pp. 45–46.



Рис. 1. М. Дилецький. Реквіяльна Служба Божа. Слава... Єдинородний

Горизонтальними рисками над нотами позначено звуки, що потрібно відтягувати під час виконання.

У хоровому та ансамблевому виконавстві будь-яку ритмічну видозміну необхідно узгоджувати між голосами. В партесній музиці часто трапляються мелодичні дуети двох дискантів, альтів чи тенорів, або ж різні комбінації цих голосів як основної мелодичної лінії та її втори. Прикладом такого узгодження є фрагмент Ектенії з текстом «докса си Кирие» (рис. 2).

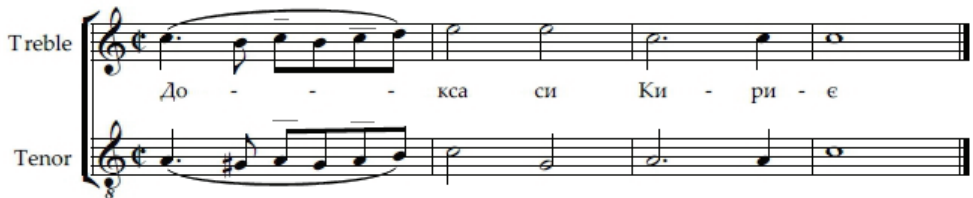


Рис. 2. М. Дилецький. Реквіяльна Служба Божа. Ектенія

Видозміна ритмічної лінії відображала імпровізаційну природу барокового виконавства. Тому інтерпретація нерівномірності є досить вільною щодо кількості звуків, які необхідно затримувати. Наприклад, в імітаційній фактурі для виділення мелодичних вершин та почергових вступів голосів хору можемо відтягувати лише перший звук у першій групі восьми нот (рис. 3).



Рис. 3. М. Дилецький. Реквіяльна Служба Божа. Милість мира

У попередніх прикладах видозміна ритмічного малюнка була наближеною до тріольного звучання. Проте можливим є виконання двох однакових восьмих як пунктирного ритму. Природним було використання пунктиру в енергійних, веселих фрагментах,



проте ще Йоахім Кванц, характеризуючи музичне втілення афектів, визначав пунктирний ритм атрибутом величі<sup>6</sup>. Відповідним фрагментом літургії для застосування нерівномірності у вигляді пунктиру є текст «достойно и праведно» (рис. 4).



Рис. 4. М. Дилецький Реквіяльна Служба Божа. Милость мира

Рівні восьмі звуки в нотному тексті варто виконувати як пунктирний ритм  $\text{♩} \text{♩}$ .

Роль виконавця у творенні слухового образу музичної композиції доби бароко була такою ж важливою, як і автора музичного тексту. В партесних творах трапляються приклади, коли один і той самий фрагмент мелодії можемо увиразнити ритмічно кількома способами (рис. 5). У наступному звороті за допомогою ритмічної нерівномірності можна виділяти початки або ж вершини секвенційних мотивів.



Рис. 5. М. Дилецький Реквіяльна Служба Божа. Милость мира

Горизонтальні риси зверху та знизу нотного тексту позначають звуки, що варто відтягувати.

Імпровізація мелодичних прикрас та ритміки була основою концертної практики західноєвропейського бароко і стосувалася насамперед сольних жанрів. Проте імпровізувати музичний текст в ансамблевому виконавстві могли співаки партій *concerti*. Інтерпретуючи українську партесну музику, ми часто забуваємо про практику її камерного виконання (1 чи 2 співаками на партію), зокрема триголови ансамблеві фрагменти, найімовірніше, співали лише троє виконавців.

**Висновки.** Ритмічне варіювання в бароковий час зумовлювалося відчуттям стилю і смаком виконавця. Розуміння сенсу твору, осмислення музичних засобів втілення конкретного тексту та вокально-технічна майстерність були ключовими факторами виконавської інтерпретації ритмічного малюнка. Давні трактати лише зумовлювали контекст, у якому могла бути застосована ритмічна нерівномірність. Та необхідність і кількість ритмічних варіювань під час виконання визначалася кожним інтерпретатором індивідуально.

Мелодичний розвиток і фактура партесного твору дозволяють застосовувати ритмічну імпровізацію під час виконання. Варто пам'ятати, що цей виконавський прийом не

<sup>6</sup> Veilhan J.-C. The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era (17<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries) common to all instruments. Paris : A. Leduc, 1975, p. 19.

є обов'язковим, хоча і стилістично властивий бароковому виконавству. Видозміна ритмічного малюнка як елемент художньої інтерпретації може бути визначена диригентом або ж хористами за умови відповідності музичного контексту. Аналіз фактури партесного твору поряд із вивченням імпровізаційних практик барокового часу дозволяє нам по-новому інтерпретувати цю музику. В такий спосіб сучасне історично поінформоване виконавство репрезентує співтворчість автора музики й виконавця, характерну для музичної практики барокової доби.

#### Література

1. Кузьмінський І. Князівські музичні капели та музичні професійні об'єднання у містах острожської ординарії у ранньомодерний час. *Київське музикознавство*. Вип. 55. Київ : Київська муніципальна академія музики імені Р.М. Глієра, 2017. С. 10–22.
2. Кузьмінський І. Музика в житті київських воєвод та губернаторів (XV–XVIII століття). *Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури*. Київ, 2018. Вип. XXXXI. С. 99–107.
3. Марченко М. Особливості вокальної манери у виконанні партесних творів: нові концепції та гіпотези. *Київське музикознавство*. Київ : Київська муніципальна академія музики імені Р.М. Глієра, 2017. Вип. 55. С. 224–231.
4. Стельмащук Р. Про деякі аспекти виконання українських партесних концертів початку XVIII століття. *Старовинна музика: сучасний погляд / Ars Medievalis – Ars Contemporaris. Науковий вісник НМАУ імені П. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 41. Кн. 2. С. 324–330.
5. Харнонкурт Н. Музика як мова звуків. Суми : Собор. 2002. 184 с.
6. Donington R. *Baroque Music: Style and Performance*. London : Thetford Press. 1982. 206 p.
7. Veilhan J.-C. *The Rules of Musical Interpretation in the Baroque Era (17<sup>th</sup>–18<sup>th</sup> centuries) common to all instruments / transl. by J. Lambert*. Paris : A. Leduc, 1975. 104 p.

УДК 784

DOI 10.32782/2224-0926-2023-2-45-6

Ксіонг Ченгіанг

аспірант кафедри теорії музики,

Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка

<https://orcid.org/0009-0003-2536-541X>

## ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ МОВИ КИТАЙСЬКОЇ ХУДОЖНЬОЇ ПІСНІ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ ХУАН ЦЗИ «ТРИ БАЖАННЯ ТРОЯНД»

У статті досліджуються особливості музичної мови одного з основоположників жанру художньої пісні у Китаї – Хуан Цзи на прикладі композиції «Три бажання троянд». Окреслюються історичні та соціальні передумови створення твору: віршів – дослідником класичної літератури поетом Лонг Ці, музики – композитором та музикознавцем Хуан Цзи.

Основні віхи життя і творчості підтверджують, що Хуан Цзи є не лише відомим композитором, але й знаним теоретиком-музикознавцем, а також творцем системи професійної музичної освіти у Китаї.

Задум лаконічної вокальної композиції виник як реакція на трагічні події в історії Китаю. Твір відображає низку відчуттів, настроїв, емоцій митців. Образ головної героїні, а саме думки автора, передані з допомогою багатогранного символу – троянди. Сам образ, його єдність з природою передані у музиці, близькій до романтичних традицій.

Комплексний аналіз виражальних засобів – мелодики, гармонії, ритму твору свідчить про тонку майстерність композитора, котрий відобразив мінімальні градації її настроїв та станів. Фольклорні елементи поєднуються зі співзвуччями мажоро-мінорної системи з акцентом на тоніко-субдомінантові функції, притаманні гармонізації народно-пісенних зразків. Розвиток музичної тканини досягається з допомогою варіантного та секвенційного принципів розвитку, що властиво обома традиціям.

Відзначено, що вокальну партію та акомпанемент фортепіано збагачує лірико-драматичний тембр скрипки: він не лише служить для повнішого розкриття задуму вірша, але й збагачує фактуру твору.

Детальний аналіз твору доводить, що система символів, характерна для китайської поетичної традиції, майстерно поєднується з низкою виражальних музичних засобів, які вказують на їх європейське романтичне походження.

**Ключові слова:** музична мова, символи, виражальні засоби, вокальна музика, китайська художня пісня, європейська традиція, Хуан Цзи.

### **Xiong Chengjian. Features of the musical language of the Chinese art song of the first third of the 20<sup>th</sup> century by Huang Zi “Three Desires of a Rose”**

The article deals with the peculiarities of the musical language of one of the founders of the art song genre in China – Huang Zi on the example of the work “Three Wishes of Roses”. The historical and social prerequisites for the creation of the work are outlined: the poems – by the researcher of classical literature Long Qi, the music – by the composer and musicologist Huang Zi. The main milestones of his life and work confirm that Huang Zi is not only a famous composer, but also a recognized music theorist and scholar, as well as the creator of the system of professional music education in China.

The idea of a laconic vocal composition arose as a reaction to the tragic events in Chinese history. The work reflects the range of feelings, moods, and emotions of the artists. The image of the

*protagonist, namely the author's thoughts, is conveyed through a multifaceted symbol – a rose. The image itself, its unity with nature, is conveyed in music close to romantic traditions.*

*A comprehensive analysis of the work's expressive means – melody, harmony and rhythm – reveals the composers' subtle skill in reflecting the minimal gradations of her moods and states. Folklore elements are combined with harmonies of the major-minor system with an emphasis on tonic-subdominant functions inherent in the harmonization of folk song patterns. The development of the musical fabric is achieved through the variant and sectional principles of development characteristic of both traditions.*

*It is noted that the vocal part and piano accompaniment are enriched by the lyrical and dramatic timbre of the violin: it not only serves to more fully reveal the intent of the poem, but also enriches the texture of the work.*

*A detailed analysis of the work proves that the system of symbols characteristic of the Chinese poetic tradition is skilfully combined with a number of expressive musical means that indicate their European romantic origin.*

**Key words:** *musical language, symbols, expressive means, vocal music, Chinese art song, European tradition, Huang Zi.*

**Вступ.** Хуан Цзи (黄自) – один із найвідоміших та найпопулярніших композиторів Китаю першої третини ХХ століття, визнаний класик китайської музики. Його композиторська діяльність вважається вершиною у галузі художньої пісні. Окрім написання музики, Хуан Цзи є знаним теоретиком-музикознавцем, а також творцем системи професійної музичної освіти у Китаї. У своїх працях митець відзначав, що у зазначений період (20–30-і роки ХХ століття) «... китайська музика все ще перебуває на стадії дитинства, і якщо він негайно перейде до нової музики, це неминуче призведе до «втрати» для студентів, науковців і поціновувачів»<sup>1</sup>.

І тому Хуан Цзи доклав максимум зусиль для закладення основ музичної освіти, маючи намір крок за кроком привести Китай «...від класичної стадії старої музики до сучасної нової музики»<sup>2</sup>.

Зацікавлення та любов до мистецтва, вивчення різних його галузей було закладено Хуан Цзи ще з дитинства. Великий інтерес до музики у нього поєднувався не тільки з любов'ю до співів, але й до літератури, що вплинуло на його подальшу різносторонню творчість. Так, з 1910 р. композитор навчається в шанхайській початковій школі, з 1916 – продовжує освіту в Університеті Цінхуа, вивчаючи західну музику по класу фортепіано та вокалу. 1924 року отримує диплом з відзнакою та стипендію для навчання в коледжі шт. Огайо (Америка) за спеціальністю «Психологія». Додатковими предметами були теорія музики, гармонія, сольфеджіо. Навчаючись у Єльському університеті, створив Симфонію під програмною назвою «Ностальгія» (1929), яка стала першим твором симфонічного жанру в Китаї.

Перед поверненням до Китаю після закінчення навчання Хуан Цзи відвідує Францію, Англію, Німеччину, Італію, Нідерланди, де знайомиться з культурними здобутками у сфері архітектури, живопису, музики. Після повернення у 1929 році до Китаю почав

<sup>1</sup> Колекція посмертних творів Хуан Цзи (Підтом з теорії літератури). Видавництво літератури та мистецтва Аньхой, видання 1997 року. 参见《黄自遗作集》(文论分册)·安徽文艺出版社·1997年版。

<sup>2</sup> Колекція посмертних творів Хуан Цзи (Підтом з теорії літератури). Видавництво літератури та мистецтва Аньхой, видання 1997 року. 参见《黄自遗作集》(文论分册)·安徽文艺出版社·1997年版。

працювати в університеті Шанхай Худжіан (нині – Шанхайський політехнічний університет) на факультеті музики; від 1930 року основним місцем праці став Шанхайський державний музичний університет (викладач музично-теоретичних дисциплін, декан факультету).

Водночас він займався громадською діяльністю: він засновник та головний редактор (разом із Сяо Юмей) «Нового нічного» журналу, створив Шанхайський симфонічний оркестр – перший оркестр, що повністю складався з китайців.

Коли 18 вересня 1931 року в Китаї розпочалася війна з Японією, Хуан Цзи взяв активну участь в організації професорсько-викладацького складу та студентів у допомозі армії; створив хорову композицію «Проти ворога пісня», слова і музика якої спрямовані на протистояння загарбникам, хор «Різнобарвний прапор майорить на вітрі».

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Українські та китайські музикознавці доволі часто звертались до питання становлення та розвитку вокального жанру – китайської художньої пісні, старались створити життєвий та творчий портрет одного з основоположників жанру – Хуан Цзи.

У дисертації У Хунюаня «Китайська художня пісня: історія та теорія жанру» автор досліджує філософське, естетичне та символічне навантаження особливостей класичної китайської поезії. Автор розглядає взаємовплив традицій китайської поезії та німецької *Kunstlied* у вибраних творах та вокальному циклі «Три бажання троянди» Хуан Цзи.

Дослідник китайської музичної культури Чень Менмен у праці «Хуан Цзи – композитор і вчений: творчі звершення фундатора національної музичної китайської культури новітньої доби» окреслює постать та спадщину Хуан Цзи у контексті формування національної музичної китайської культури, його роль у вихованні першого покоління китайських композиторів.

У статті «Естетичні характеристики художніх пісень Хуан Цзи» Гоу Ін дає образну та естетичну оцінку композицій Хуан Цзи.

Твори самого композитора та його роздуми про музику, місце митця у суспільно-історичному розвитку суспільства вміщені у двотомнику «Колекція посмертних творів Хуан Цзи», де перший том присвячений питанням теорії літератури, а другий – збірною вокальної музики композитора.

Але ні в китайському, ні в українському музикознавстві не знаходимо праць, у яких здійснено детальний комплексний аналіз вокальних композицій митця з виходом на особливості його музичної мови. Тому таке дослідження є **актуальним** та корисним у розвитку китайського та українського музикознавства, а також для виконавців-вокалістів у глибшому розумінні ними задуму твору.

Отже, **мета** пропонованої статті – продемонструвати синтез системи символів національної китайської традиції та рис західноєвропейської музики у творі, відтак стильове спрямування митця, здійснивши комплексний аналіз музично-виражальних засобів відповідно до образно-змістового навантаження. Під час аналізу використовуватимемо прийняту загальноєвропейську термінологію, оскільки знані китайські музикознавці, зокрема Чу Ванхуа (автор понад десяти теоретичних праць), рекомендують послуговуватись саме нею.

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

**Виклад основного матеріалу.** Протягом свого недовгого творчого шляху Хуан Цзи займався композицією лише 8–10 років, залишивши понад 40 творів.

Основним жанром творчості Хуан Цзи є художні пісні. У період процвітання пісенного мистецтва 1930-х років його доробок став значущим та вагомим у розвитку жанру. Композитор прагнув інтегрувати характерні риси західних зразків вокального мистецтва у національну музичну традицію. Його перу належить низка творів: «Хотів би знати своє майбутнє (Віщун)» (1932 р. на вірші Су Ши), «Квітка – не квітка» (1933 р. на вірш Бо Цзюй), «Ода сходження на вершину» (1934 р. на вірш Ван Шо) та ін.

Вірш «Три бажання троянд» був написаний у червні 1932 року дослідником класичної літератури та поетом Лонг Ці (龙七, Лонг Юйшеном)<sup>3</sup>, музика – талановитим Хуан Цзи.

У короткій інформації про історію створення поезії дослідники пишуть таке. У той час у Китаї була Громадянська війна – китайське суспільство переживало низку соціальних потрясінь, серію гострих збройних конфліктів<sup>4</sup>. Після битви під Сонгху поет Лонг Ці, викладач Національного музичного коледжу, пішов до університетського містечка (кампусу). Побачивши зів'ялі троянди скрізь на кампусі, він засмутився і передав свої відчуття та емоції у віршованих рядках.

Як і всі великі митці, Хуан Цзи вважав, що музичне мистецтво повинно бути тісно пов'язане з життям, часом, народом і суспільством: «Будь-яке велике мистецтво є зображенням нації та суспільства». Велика музика має бути криком нації, а звук, який вона видає, є стійким і надихаючим. Хуан Цзи стверджував, що «мистецтво є вираженням життя», а «мистецтво епохи виражає життя епохи»<sup>5</sup>.

«Три бажання троянд» було створено після інциденту «18 вересня»<sup>6</sup>, коли країна переживала хвилювання, а люди терпіли приниження. Щоб висловити свої почуття до країни та нації, щоб передати свої емоції, Хуан Цзи уклав слова Лонг Ці у художню пісню. Через образ троянд, їх символічне навантаження він виразив свою безпорадність перед суспільною ситуацією, а також хвилювання за долю країни.

<sup>3</sup> Лонг Ці (Лонг Юйшен, 26 квітня 1902 р. – 18 листопада 1966 р.) – відомий дослідник класичної літератури та поет; справжнє ім'я – Лонг Мусюн, на ім'я Юшен, на прізвище Реньхан, уродженець округу Ванзай провінції Цзянсі. Працював професором Цзінанського університету, Університету Сунь Ятсена, Центрального університету та Шанхайської музичної консерваторії.

<sup>4</sup> Громадянська війна в Китаї – серія збройних конфліктів на території Китаю між силами, підконтрольними владі Китайської Республіки, та китайськими комуністами, в 1927–1950 роках (з перервами). Війна почалася 1 серпня 1927 році після Північного походу, у ході якого за рішенням правого крила Гоміньдану, на чолі якого стояв Чан Кайші, розірвали союз між Гоміньданом і КПК». Громадянська війна в Китаї. *Вікіпедія*. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%B4%D1%8F%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0%D0%B2%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B0\\_%D0%B2\\_%D0%9A%D0%B8%D1%82%D0%B0%D1%97](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%B4%D1%8F%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0%D0%B2%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B0_%D0%B2_%D0%9A%D0%B8%D1%82%D0%B0%D1%97).

<sup>5</sup> Колекція посмертних творів Хуан Цзи (Том вокальної музики), Видавництво літератури та мистецтва Аньхой, видання 1997 року. 参见《黄自遗作集》(声乐分册)·安徽文艺出版社, 1997年版。

<sup>6</sup> Мукденський, або Маньчжурський, інцидент 18 вересня 1931 року – важлива подія в історії республіканського Китаю, яка передувала японському захопленню Маньчжурії та початку Другої китайсько-японської війни (1937–1945). Громадянська війна в Китаї. *Вікіпедія*. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%B4%D1%8F%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0\\_%D0%B2%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B0\\_%D0%B2\\_%D0%9A%D0%B8%D1%82%D0%B0%D1%97](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%B4%D1%8F%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%B2%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B0_%D0%B2_%D0%9A%D0%B8%D1%82%D0%B0%D1%97).

**«Три бажання троянд»<sup>7</sup>**

Троянда, троянда ( т.т. 4–6)<sup>8</sup>

Цвіте за зеленим плотом (т.т. 7–8)

Троянда, троянда (т.т. 9–11)

Цвіте за зеленим плотом (т.т. 11–12)

Я б хотіла ті вітри дальні (т. 13–

Що заздрять мені,

Не завдали кривди мені т. –16)

Я б хотіла, аби ті добрі подорожні (17–

Що люблять мене

Не зривали мій цвіт. –20)

Я б хотіла, щоб моя краса була вічною (21–

Аби лише втримати молодість. –25)

У поетичних рядках Лонг Ці закладена традиційна китайська система символів. Водночас у музиці вокального твору Хуан Цзи використана низка інтонацій-співзвуч, притаманних європейській романтичній музиці.

Поетично-символічний задум вірша втілений композитором у двочастинній формі вокальної мініатюри зі Вступом (1–4 т.т.) та заключенням (28–29 т.т.).

Імпресіоністична картина тонких перемінних відтінків настрою-стану зображена композитором уже в чотиритактовому вступі (фортепіано та скрипка), тематичний матеріал якого далі використаний у зображенні образу-настрою. Трихордна початкова висхідна поспівка містить питання – «e<sup>1</sup>-gis<sup>1</sup>», а низхідний секундовий хід із поєднанням затримання та переднімання «(gis<sup>1</sup>) fis<sup>1</sup>– fis<sup>1</sup>» звучить частковою відповіддю. Висхідному секвенційному розвитку (друга ланка із рухом на в. 3, 1–2 т.т.) з перегармонізацією, ніби висловленому «питанню» звучить «відповідь» – низхідний рух «h<sup>1</sup>-gis<sup>1</sup>-e<sup>1</sup>- fis<sup>1</sup>-gis<sup>1</sup>-e<sup>1</sup>», – розгортання та заключення побудови (3.4 т.т., рис. 1).

Рис. 1. Хуан Цзи «Три бажання троянд». Вступ. 1–4 т.т.

<sup>7</sup>Переклад зроблений автором статті.

<sup>8</sup>Цифри у дужках відповідають тактам музики відповідно до перекладу поетичного тексту.

У плані гармонії – у першій ланці звучать дисонантні співзвуччя субдомінантової сфери:  $^1| S^4_3 - II_2|$ , перегармонізація трихорду – тоніко-субдомінантові консонантні співзвуччя  $^2| T_{53}^4 \text{ } ^{4(-3)} - S|$ , а розгортання – також на тоніко-субдомінантних акордах з повною каденцією:  $^3| T_6 - VI - II_{65} - D_7 \text{ } ^{64}| T_{53} -|$ . Отже, фольклорні елементи поєднуються із співзвуччями мажоро-мінорної системи з акцентом на тоніко-субдомінантові функції, притаманні гармонізації народно-пісенних зразків. Водночас гармонію перших двох тактів можна трактувати як збагачену неакордовими звуками – затриманнями та передніманнями.

«Будівельним матеріалом» мелодики першого куплету послужила початкова трихордно-дихордна поспівка зі Вступу. Дві фрази у варіантному проведенні зазнають певних інтонаційних змін на тлі перегармонізації у фортепіанному супроводі. Порівняно зі вступом, перша фраза збагачується відхиленням у тональність субдомінанти:  $E\text{-dur}^5| S^4_3 - II_2 \text{ } ^6| D_7 - - - \rightarrow^2| S (A\text{-dur}) - II_6 \text{ } ^8| K_{64} - D_7 |$ . У другій фразі композитор вводить двічі зменшену гармонію  $DVII_7$  (по  $E\text{-dur}$ -у), що вносить певне напруження та тривогу перед висловленням трьох бажань (тт. 5–8, 9–12). Вокальна партія дублюється у верхньому голосі фортепіано (перша фраза), таке ж дублювання зустрічаємо у партії скрипки та мелодичній лінії фортепіано у Вступі. Такі прийоми притаманні солоспівам та романсам у європейській музиці (рис. 2).



Рис. 2. Хуан Цзи «Три бажання троянд». Ч. 1. 5–9 т.т.

Поетичні рядки про три бажання укладені у три наспівні синкоповані із секвенційним та варіантним розвитком мелодичної лінії. Різні відтінки почуттів та емоцій головної героїні підкреслюються і гармонією: переважаючими субдомінантовими співзвуччями та побічною доміантою у відхиленнях і модуляціях. У тональному плані є гра мажоро-мінору:  $cis\text{-moll} - E\text{-dur} - cis\text{-moll} - E\text{-dur}$ . Підходом до кульмінації є секвенційне проведення першої та другої фраз із початковим секундово-секстовим ходом « $gis1 - a1 - gis1 - e2$ » та « $fis1 - gis1 - fis1 - dis2$ », відповідно у  $cis\text{-moll} - E\text{-dur}$  (рис. 3).

У самій кульмінації – третьому бажанні «*Я б хотіла, щоб моя краса була вічною. Аби лише втримати молодість*» (21–25 т.т.) – секстовий хід змінюється на октавний « $gis1 - a1 - gis1 - gis2$ » (21–22 т.т., рис. 4).

Напруження у гармонії досягається низкою відхилень, еліптичним зворотом та дисонантним співзвуччям  $^{25}| DVII_{65} - ^{26}| D^{4(-3)} - D_7 \text{ } ^{627}| T^{28}| T^{29}| T ||$





Рис. 3. Хуан Цзи «Три бажання троянд». Ч. 2. 15–19 т.т., вокальна партія

Рис. 4. Хуан Цзи «Три бажання троянд». Ч. 2. 20–24 т.т.

Перемінність відтінків душевного стану досягається також із допомогою неперіодично-перемінного розміру 6/8, 9/8, темпових та динамічних градацій – *andante*, *rit.*, *contenrezza*, *roco agitato*; *p*, *mp*, *ppp*.

**Висновки.** Музично-виражальні засоби, використані Хуан Цзи, тонко передають образно-настрійний задум поезії та його розуміння митцем. Мелодія твору романсового складу наслідує душевні пориви головної героїні. Гармонічні засоби підтримують та підсилюють градації відтінків настрою троянди.

До акомпанементу фортепіано цієї пісні додається скрипка. Її прекрасний лірично-романтичний тембр, наближений до людського голосу, у поєднанні з фортепіано та вокальною партією робить фактуру музики багатшою та повнішою.

Тоді коли у вірші Лонг Ці виникає характерна для китайських поетичних текстів система символів, музично-виражальні засоби Хуан Цзи «відповідають» їм належними інтонаційними знаками, принципами розвитку музичного матеріалу європейського романтичного походження. Мова та почуття ліричної героїні представлені у тісному переплетенні з образами та картинами природи, що властиво і китайській, і європейській традиціям.

### Література

1. А Гудаму. Академічне вокальне мистецтво Китаю в контексті сучасної музикології. *Культура України*. Випуск 67, 2020. С. 89–97.
2. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис. ... канд. мист. : спец. 17.00.03 «Муз. мистецтво». Одеська держ. муз. акад. ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2004. 16 с.
3. Гоу Ін. Естетичні характеристики художніх пісень Хуан Цзи. Центральний Китайський педагогічний університет, 2007. № 5, с. 38. 琿瑛.黄自艺术歌曲的美学特征[D].华中师范大学, 2007.5:38.

4. «Колекція посмертних творів Хуан Цзи» (Підтом з теорії літератури). Видавництво літератури та мистецтва Аньхой, видання 1997 року. 参见 «黄自遗作集» (文论分册) · 安徽文艺出版社1997年版。
5. «Колекція посмертних творів Хуан Цзи» (Том вокальної музики). Видавництво літератури та мистецтва Аньхой, видання 1997 року. 参见 «黄自遗作集» (声乐分册) · 安徽文艺出版社 · 1997年版。
6. У Хунюань. Китайська художня пісня: історія і теорія жанру : автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського, Харків, 2016, 18 с.
7. Чень Менмен. Герменевтичні глибини композиторської інтерпретації образів класичної китайської поезії у вокальних мініатюрах Хуан Цзи. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство* : збірник наукових праць. М-во культури України. Харків. держ. акад. культури. Харків, 2017. Вип. 57. С. 174–182.
8. Громадянська війна в Китаї. *Вікіпедія*. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%B4%D1%8F%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0\\_%D0%B2%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B0\\_%D0%B2\\_%D0%9A%D0%B8%D1%82%D0%B0%D1%97](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%93%D1%80%D0%BE%D0%BC%D0%B0%D0%B4%D1%8F%D0%BD%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B0_%D0%B2%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B0_%D0%B2_%D0%9A%D0%B8%D1%82%D0%B0%D1%97).



УДК 78.06

DOI 10.32782/2224-0926-2023-2-45-7

Скуратовська Ольга Володимирівна  
викладач-методист вищої категорії,  
Дніпровська дитяча музична школа № 6 імені В.І. Скуратовського  
<http://orcid.org/0000-0002-0434-5845>

## КОМПОЗИТОРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ В.І. СКУРАТОВСЬКОГО В КОНТЕКСТІ ЙОГО УНІВЕРСАЛІЗМУ

Стаття знайомить з творчістю сучасного українського композитора В.І. Скуратовського (1963–2016) та присвячена 60-річчю з дня його народження. Дається короткий огляд музикознавчих розвідок II Всеукраїнської науково-практичної конференції «Творча особистість – надія на майбутнє» (28–29 березня 2023 року).

Об'єктом дослідження вибрано композиторський доробок у його взаємодії з багатовекторною діяльністю В. Скуратовського. Вперше пропонується вживання терміна «кластерний метод» щодо використання його у відношенні творчого шляху митця. Композиторство В.І. Скуратовського у взаємодії з іншими формами творчості уподібнено до явища «кластер» у його універсальному сенсі (а саме у зв'язку з музикою, астрономією, біотехнологією та економікою).

Підкреслено характерні риси композиторського стилю В. Скуратовського – ретроспективність, діалогічність, дихотомія музичної мови – у зв'язку з виконавською, лекційною та науково-дослідницькою діяльністю митця. Зауважено роль наставників та вплив творчих зв'язків з колегами-виконавцями на композиторські імпульси В. Скуратовського. Презентовано один з його відоміших творів «Альбом для дітей» з 12 п'єс для фортепіано.

Підкреслюється роль жанру сюїти в творчості композитора, який найбільше характеризує тип його життєтворчості. Акцентовано увагу на Сюїті для камерного оркестру «Погляд у минуле».

Відзначено взаємодію музики та поезії в творчості В.І. Скуратовського та намічено риси розглядання його композиторського та літературного дару з точки зору синестезії. Підкреслено важливість у цьому контексті Циклу хорових поем на вірші Лесі Українки «П'ять струн України».

Стверджується єдність композиторської та поетичної, педагогічно-просвітницької, виконавської діяльності В.І. Скуратовського, акцентується співвідношення різних галузей діяльності, виявлено джерела інтонаційного матеріалу, позначено подальші ракурси дослідження.

**Ключові слова:** Володимир Скуратовський, універсалізм, кластерний підхід, музичне просвітництво, інтонаційні джерела, композиторський діалог, сюїта.

### **Skuratovska Olha. Composing activity of V.I. Skuratovskiy in the context of his universalism**

The article introduces to the oeuvre of the modern Ukrainian composer V.I. Skuratovskiy (1963–2016) and is dedicated to the 60th anniversary of his birth. A brief overview of the musicological studies of the II All-Ukrainian scientific and practical conference “Creative Personality – Hope for the Future” (March 28–29, 2023) is given.

The research object is the composing oeuvre in combination with multi-vector activity of V. Skuratovskiy. For the first time, it is proposed using the concept of “cluster method” in relation to the artist's creative career. Composing activity by V.I. Skuratovskiy in interaction with other forms of creativity is likened to the “cluster” phenomenon in its universal sense (namely, in connection with music, astronomy, biotechnology and economics).

*Characteristic features of V. Skuratovskiy's composing style are emphasized – retrospective and dialogue nature, dichotomy of musical language – in connection with the artist's performing, lecturing and research activities. The role of mentors and the influence of creative connections with fellow performers on composer impulses of V. Skuratovskiy are noted. One of his most famous contributions, "Album for Children" with 12 pieces for piano, is presented.*

*It is highlighted the role of the suite genre in the composer's oeuvre, which most characterizes the type of his creative journey. The focus is on the Suite for chamber orchestra "Looking into the Past".*

*The interaction of music and poetry in the pieces of V.I. Skuratovskiy and the features of considering his composing and literary gift from the standpoint of synesthesia are outlined. In this context, the importance of the Cycle of Choral Poems based on Lesya Ukrainka's lyrics "Five Strings of Ukraine" is emphasized.*

*The unity of composing, poetic, pedagogical and educational, and performing activities of V.I. Skuratovskiy is noted, and the ratio of different areas of activities is marked. The sources of intonation material and further research perspectives are indicated.*

**Key words:** *Volodymyr Skuratovskiy, universalism, cluster approach, musical enlightenment, intonation sources, composer's dialogue, suite.*

**Актуальність теми.** Серед багатьох імен у сучасному українському музичному просторі привертає увагу постать Володимира Ілліча Скуратовського (1963–2016) – заслуженого діяча мистецтв України, члена Національної Спілки композиторів України. Він є автором творів у різних жанрах оркестрової та хорової, камерно-інструментальної та вокальної музики. Діяльність В.І. Скуратовського була багатовекторною: викладання цілої низки музично-теоретичних дисциплін у початкових та вищих навчальних закладах мистецтва, науково-дослідницька робота, виконавство та лекторство, аранжування<sup>1</sup>. Важливу частину творчості також становить поезія митця. Нарешті, особливо треба відзначити цілий спектр творчих музично-просвітницьких проєктів, започаткованих В.І. Скуратовським у рідному місті Дніпро.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Творча спадщина Володимира Скуратовського стала предметом активного вивчення в останні сім років<sup>2</sup>. Привертають увагу роботи молодих дослідників Ю.Ю. Іванової (Чехлатої), Л.Л. Ляшенко, О.Ю. Мосіної, Д.О. Лебедевої, М.А. Коритної. Пам'яті В.І. Скуратовського присвячена і монографія О.В. Скуратовської «Музи водять хоровод». Різні ракурси діяльності митця було розглянуто на II Всеукраїнській науково-практичній конференції «Творча особистість – надія на майбутнє», що відбулася 28–29 березня 2023 року та була присвячена 60-річчю композитора. Конференція проходила в змішаному очно-дистанційному форматі та охопила близько 500 учасників. Масштабу особистості В.І. Скуратовського певною мірою відповідали тематичні напрями виступів: «Володимир Скуратовський: універсалізм, освіченість, людяність», «Формати сучасного мистецького просвітництва», «Сучасна музична освіта: масштаб невирішених проблем», «Музичний музей як освітня територія», «Поетична складова

<sup>1</sup> Скуратовський В.І. *Распахнутое небо над собой*. Днепропетровск : Свидлер А.Л., 2010. 106 с. Скуратовський В.І. *Вокальні твори*. Дніпро : Ліра, 2020. 104 с.

<sup>2</sup> Romašova O. *Tvůrčí cesta Vladimíra Skuratovského se zaměřením na klavírní cyklus „Album pro děti“*. Bakalářská práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně. Brno, 2023. 71 s.

Щитова С.А. Авторський концерт. Монолог Володимира Скуратовського. *Музичний вісник Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки*. Вип. 3. 2007. 3 с.

сучасної культури та її стан». Майже кожна з доповідей, що досліджували стильові та жанрові особливості музики та поезії митця, була проілюстрована виконанням його творів наживо. Таке балансування між словом та музикою було дуже властиво Володимирі Скуратовському, тож не дивно, що конференція перетворилася на конференцію-концерт. Окрему увагу було приділено темі музичних музеїв, зокрема тих, що розташовані в школах початкової мистецької освіти. Вперше саме з цього боку було розглянуто процес меморіалізації видатних сучасників, знайдено паралелі в діяльності відповідних установ, зафіксовано вдалі методи та формати. Кульмінацією дводенної конференції став концерт молодих композиторів «Давай подивимось, як зерна проросли», де прозвучали твори, що написані учнями В.І. Скуратовського або присвячені йому. Так було здійснено ідею конференції – через усвідомлене збереження пам'яті про митця зазирнути в майбутнє.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Саме на молоде покоління була розрахована більшість просвітницьких проєктів В.І. Скуратовського: «Гурток музикознавчих проблем» для студентів Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки, «Дитяча філармонія» та «Гра в оперу» для наймолодших слухачів у різних залах міста, «Юна опера» для учнів у ДМШ № 6 та музичному коледжі ім. М. Глінки. Втім не залишалися поза увагою й більш дорослі відвідувачі. Для них протягом багатьох років на різних концертних майданчиках йшли програми «Музична вітальня», «Зустрічі з класикою», «Ното musicus», «Дискусійний клуб». Слухачі всіх вікових категорій були у полі зору педагога-музикознавця та мали можливість набувати свого музичного досвіду та поглиблювати знання про музичне мистецтво.

Треба зазначити, що майже всі перелічені формати були нерозривно пов'язані з *фортепіанним виконавством* В.І. Скуратовського. Таке «професійне співзвуччя» йому було властиво завжди, починаючи з навчання в музичному училищі одразу на двох факультетах. При цьому він неодноразово зазначав, що, якби не бачив необхідності «супроводжувати людей на шляху до музики», залюбки відмовився б від «наволомузичних» розповідей та просто грав би на фортепіано. Потреба виконувати спонукала його не лише на сольні виступи, але й на співпрацю з дніпровськими солістами та колективами. Серед них – М.С. Васильєв та В.Б. Марченко, І.О. Осенева та О.Е. Школа, К.Г. Крамчанінова та О.Л. Лонгінова, О.І. Синякова та І.О. Воеводін, В.І. Бабенко та М.І. Устенко, юнацький скрипковий ансамбль «Violino» та фортепіанний квартет «Консонанс». Особливою точкою прикладання таланту став і музично-педагогічний проєкт «Юна опера»<sup>3</sup>, де підсумовувалися всі грані таланту Скуратовського: педагогіка, музикознавство, редакторство (а подекуди і композиторство-стилізація), виконавство (як концертмейстера та співака) і навіть література.

Головною ж сферою пошуків «власного обличчя» слід вважати саме *композиторську діяльність* В.І. Скуратовського. Він неодноразово підкреслював, що у своїх музичних проявах він перш за все ідентифікує себе як композитор. Його творчий доробок не є надто об'ємним, композитор радів кожному своєму новому творові або, навпаки, журився з приводу нестачі часу для написання музики. Огляд стилю життя, спостереження за інтенсивністю загального творчого процесу, що зростала з роками, дає право стверджувати, що композиторську творчість Скуратовського слід розглядати неодмінно у контексті з іншими видами його діяльності, сприймаючи їх не лише як побічний додаток.

<sup>3</sup> Скуратовська О.В. Музи водять хоровод. Київ : Мелосвіт, 2021. С. 117–248.

Доречно буде в цьому плані застосувати до вивчення доробку В.І. Скуратовського так званий *кластерний підхід*. Термін «кластер» (з англ. – скупчення, гроно) використовується в різних дисциплінах, а саме в інформатиці, математиці, біології, астрономії, соціології, психології, лінгвістиці тощо. Універсалізм вживання терміна ускладнює однозначну його інтерпретацію. Не вдаючись у розгляд та незважаючи на суперечливі трактування, звернемося насамперед до тих значень, які з'явилися в музиці (до речі, раніше ніж у багатьох інших сферах використання – в 1910 році одночасно у американських композиторів Генрі Коуела, Чарльза Айвза та українця Василя Барвінського<sup>4</sup>).

Отже, в традиційному значенні музичний кластер – це багатозвуччя, що дає суцільне заповнення акустичного простору або створює шум. Обидва варіанти можна екстраполювати з категорії акордів на рівень осягнення творчого шляху композитора. І тоді кластером (на кшталт звукового скупчення з мінімальною інтервалікою) стає співзвуччя близьких одна одній різних форм творчої діяльності, що наповнюють створене майстром навколишнє середовище. Та водночас такий метод дозволяє бачити цей простір немов би шумом: подібно тому, як кластер-багатозвуччя розхитує ладові опори, у кластері-творчості шумом можна вважати перенасиченість подіями, порушення регулярності створювання музики, даються взнаки невтішні переважання стрімкого буденного темпу над неспішними епізодами-паузами, екстравертного «шуму» над інтровертною «тишою».

Додамо ще значення цього терміна в астрономії, яке вказує на один важливіший параметр: «кластер – це група зірок, пов'язаних між собою силами гравітації»<sup>5</sup>. Згідно з цим, кластерна модель творчості має на увазі комплекс різноманітних, але споріднених елементів, кожен з яких є необхідним для функціонування цілого і може бути розглянутим лише у взаємодії. І, звичайно, особливо важливим при цьому виглядає питання тяжіння між частинами та формування цілісності.

Нарешті, ще одне трактування (із середовища біотехнології та економіки) вказує на наявність «ядра кластеру» – центра, навколо якого можуть вишикуватися ланцюжки взаємопов'язаних процесів. Стосовно комплексного творчого процесу Скуратовського такою основою-ядром, без сумніву, була його композиторська діяльність, а все інше – водночас і живильний ґрунт, і поле для різнобічного професійного вдосконалення, і контекст для об'єктивного погляду на власну музику.

Тож спробуємо подивитися на творчість В.І. Скуратовського з таких позицій, визначити точки перетину або джерела натхнення та намітити контури для подальших досліджень у цьому напрямі.

Найважливішою рисою творчої особистості В.І. Скуратовський вважав здобуття *власної інтонації* у всіх сферах його діяльності, насамперед у композиторстві: «Я маю на увазі навіть не просто смислову основу, а якусь зачіпку – мовну, літерну, звукову (якщо говорити про музику). Це може бути оборот з кількох нот, мелодійна фраза, гармонійна послідовність, якийсь несподіваний смисловий поворот у мовленні, фраза,

<sup>4</sup> Назар-Шевчук Л.Й. Феномен Василя Барвінського: комплементарний характер творчої діяльності (до 120-ліття від дня народження). *Українська культура: минуле, сучасність, шляхи розвитку*: збірник наукових праць. *Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*. Вип. 13. Рівне: РДГУ, 2008. С. 24.

<sup>5</sup> Пономарьов О.С. Освіта і кластерний вектор інноваційного розвитку. *Теорія і практика управління соціальними системами*. 2010. № 2. С. 39.

словосполучення, навіть одне слово. Видавити із себе вірші, музику не можна, але якщо з'являється ця зачіпка, то вона немов би розкручує, як по спіралі, все інше»<sup>6</sup>.

Початкові проби пера – фортепіанні ноктюрни, рапсодію та сонату, а також начерки романсів на вірші М.І. Лермонтова та О.О. Блока – з'явилися під час навчання в школі та музичному училищі. Юнацька пора захоплення музикою Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Л. ван Бетховена була завершена Чотирма прелюдіями для фортепіано (перший твір, який автор сам вказує у своєму доробку).

Навчання в консерваторському класі композиції у А.С. Лемана ще більше утвердило Скуратовського в бажанні знаходити імпульси для творчості в доробку майстрів минулого. Викладач не підтримував такі його симпатії, вважав їх ретроградними та наполегливо підштовхував учня у напрямі ультрамодних тенденцій. Прагнення створювати «живу» інтонацію, що, без сумніву, було пов'язане з власною емоційністю та душевною щирістю, і водночас байдуже відношення до конструктивізму в музиці зумовили конфлікт педагога і молодого композитора та подальший самостійний рух останнього на цьому шляху.

Неминучі в юнацькому віці наслідування з часом переоплачуються у важливу рису власного почерку Скуратовського. Поступове вивчення композиторських стилів, глибоке пізнання біографій та творчості улюблених майстрів призведуть до особливого *композиторського діалогу*, заснованого на теплих почуттях до творців минулого. Так, спорідненими душами на все життя для митця стали С.В. Рахманінов, М.К. Метнер, С. Франк, французькі імпресіоністи (К. Дебюссі, М. Равель), О.П. Бородин, М.А. Римський-Корсаков. У другій половині творчості він зацікавився музикою сучасників: Г.В. Свиридова, В.В. Сильвестрова та А. Пярта. На ретроспективність музичного мислення вказують і назви деяких творів Скуратовського – «Сюїта пам'яті Равеля» для фортепіано, Сюїта «Погляд у минуле» для камерного оркестру, Ностальгічний диптих для симфонічного оркестру, Романтична поема<sup>7</sup> для альта та фортепіано.

«Містки» між музичною мовою композитора та мовами його кумирів простежуються на різних рівнях: це і вибір елементів музичної мови для створення колористичної ладово-гармонічної та тембрової тканини, і схожість композиторської логіки в розгортанні тематизму, і знаходження цікавих засобів подолання інерції розвитку музичного матеріалу. Феноменальна пам'ять митця дозволяла утримувати в активному стані практично одночасно величезні пласти інформації та музики і при тому складати свої твори. Такі відлуння органічно співіснували в музиці Скуратовського, що не тільки підключало його до певного інтонаційного поля, але й визначало індивідуальність та свіжість власних музичних думок. До речі, дихотомія мови – поєднання оригінальної та віддзеркаленої інтонації – теж може бути уподібнена до кластеру. І ширше: все це є точкою перетину композиторської діяльності з виконавською, лекційною, науково-дослідницькою – досить переглянути афіші концертів та теми наукових статей.

Важливо підкреслити *роль наставників*, які своєю зацікавленістю могли запалити вогонь молодого серця. Так, особливою пристрасстю на все життя стала любов до іспанської музики межі ХІХ–ХХ століть, якою надихнув педагог з фортепіано в музичному училищі М.А. Вайсборд. Він був захопленим дослідником гітарної музики, автором книг про А. Сеговію, Ф. Гарсія Лорку, І. Альбеніса. Під його редагуванням вийшла збірка фортепіанних п'єс Х. Турини, Х. Родриго та Е. Хальфтера. Така

<sup>6</sup> З неопублікованого інтерв'ю 2005 р.

<sup>7</sup> Пізніше – «Романтична соната».

прив'язаність Скуратовського до іспанської культури та викладача-ентузіаста визначила не тільки ще один інтонаційний шар музики, а й появлення декількох опусів за іспанськими мотивами: пісень до комедії Лопе де Вега «Валенсійська удовиця», п'єс «Іспанський карнавал», «Павана» та навіть одного з віршів<sup>8</sup>. Саме в творах на іспанські теми відчуються властиві музичній мові В.І. Скуратовського екстравертність, театральність, стилістика яскравих, дещо екзотичних гармонічних фарб<sup>9</sup>.

Рушійною силою творчості, без сумніву, був також емоційний зв'язок з учнями, колегами, виконавцями, відвідувачами концертів. Талант щиро спілкуватися, встановлювати дружні, а іноді майже батьківські взаємини підживлював творчу енергію екстравертної холеричної натури Скуратовського. До такого теплового контакту зі слухачем прагнув він і у своїй музиці, поєднуючи водночас вишуканість, чуттєвість та ясність, довірливість інтонацій.

*Відносини з колегами* – як учнями, так і викладачами – часто перетворювалися на творчу співпрацю, і це ставало імпульсом для народження нових творів. Так з'явилися домрові соната та сюїта, Вальс-скерцо для квартету «Консонанс» та сюїта «Violino» для однойменного ансамблю. Іноді твори супроводжувалися посвятами першим виконавцям (Соната для туби та фортепіано – Олександрові Григор'єву, Соната для домри та фортепіано – Михайлові Васильєву та Тетяні Мартинек). Зверненням до дорогих перших учнів відкривається і «Альбом для дітей», який було написано в період навчання в консерваторії та завершено в рік народження старшої доньки – Любові. Джерелом натхнення були також перші музичні кроки молодшої доньки Марії, якій присвячені скрипкові Народний танець та Маленький концерт. Помітно, як на процес складання музики впливала і виконавська практика, і педагогічне бажання поповнити наявний репертуар, і досвід аранжування музики інших авторів.

Одним з найвідоміших творів композитора можна вважати фортепіанний цикл «Альбом для дітей». «Він складається з 12 різнохарактерних, контрастних стосовно одна одній, але пов'язаних між собою п'єс, і є чудовим прикладом яскравої образності в музиці В. Скуратовського. Кожна мініатюра цього циклу – нова замальовка, нова стрімка емоція, що розповідає про насичений яскравими подіями один день хлопчика, а хлопчик цей, ймовірно, і є сам автор»<sup>10</sup>. Збірку створено в найкращих класичних традиціях Р. Шумана, К. Дебюссі, С.І. Туркевич-Лукіянович, П.О. Козицького, М.А. Скорульського, В.С. Косенка. Всі твори циклу написані в різних жанрах (прелюдія, скерцо, пісня, етюд), передбачають будь-які типи фактури (кантілена, рух паралельними інтервалами, імітаційно-канонічний склад та ін.) та штрихове розмаїття, приваблюють яскравим тематизмом. В усіх п'єсах «Альбому» автор пропонує юним виконавцям певні інструктивні та технологічні задачі.

Блискуче знання історичного розвитку різних музичних жанрів примушувало Скуратовського з певною обережністю «говорити» в них своє слово. Це ж стосується і

<sup>8</sup>Примітно, що з Іспанією буде пов'язана ще одна пристрасть В. Скуратовського – захоплення футболом та вболівання за клуб «Барселона». До цієї країни здійсниться і остання в житті композитора подорож...

<sup>9</sup>Лебедева Д.О. Іспанські образи як джерело театральності музичного мистецтва. Кваліфікаційна робота здобувача освітнього рівня «Бакалавр». Дніпро, 2021. 44 с.

<sup>10</sup>Павленко М.М. Методична доповідь на тему «Формування образного мислення юних музикантів на матеріалі творів “Альбому для дітей” Володимира Скуратовського». Київський міський методичний центр закладів культури та навчальних закладів. URL: <https://youtu.be/Wj4ymXI-Y0Y> (дата звернення: 25.07.2023).



вибору для творів не дуже популярних тембрів – туби, альти, домри. Про це композитор висловлювався так: «Що я можу додати, наприклад, після інструментальних концертів В.А. Моцарта, Ф. Мендельсона, А. Дворжака, С.В. Рахманінова?»<sup>11</sup>. Така вимогливість до себе та відповідальність перед історичною спадщиною обмежувала у виборі жанрів та створювала деяку камерність. Спостерігається тенденція до стискання сонати або концерту в одночастинну побудову та водночас неодноразове звернення в інших випадках до циклічних структур, а саме до жанру сюїти. «Особливий інтерес В. Скуратовського до жанру сюїти зумовлений його композиторським методом контрастного співставлення образно характерних п'єс малої форми, поєднаних інтонаційною спорідненістю, темброво-фактурними, жанрово-стильовими ідеями»<sup>12</sup>. Цікаво, що цей жанр відповідав напруженому образу життя композитора та давав можливість «збирати» сюїтну низку поступово – додавати окремі п'єси, переставляти їх місцями, а ще взаємодіяти з жанровими моделями різних часів (сициліана, ригодон, павана, гавот, токата). До речі, саме жанр сюїти рясніє прикладами автоцитуювання: чекаючи оформлення в цикл, п'єси «переміщувалися» від одного інструменту до іншого, склалися в побічні мініцикли, оркеструвалися. У відношенні жанру сюїти особливо відчувається «уривчасте композиторське дихання» Скуратовського. Своєрідним «дзеркалом композиторського стилю В.І. Скуратовського є Сюїта для камерного оркестру «Погляд у минуле». Вона поєднує у собі точність та стриманість класичної сюїти, сучасний погляд на життя крізь призму минулого, романтичну гармонію та легкий, світлий характер самого автора»<sup>13</sup>.

І, нарешті, ще один цікавий перетин являє собою взаємодія музики та поезії в творчості В.І. Скуратовського. Значне місце в його доробку займає поезія – він не тільки є автором двох поетичних збірок, а й багато років керував «Майстернею слова» у Дніпрі. І хоча «зустріч двох муз» відбулася лише один раз у романсі на власні вірші «Падает первый снег», композитор неодноразово звертався до написання вокальної та хорової музики на вірші інших поетів.

Особливо слід відзначити цикл хорових поем на вірші Лесі Українки «П'ять струн України», де «взаємодія слова і музики відбувається одразу у чотирьох сферах: запозиченні музикою жанру поеми з літератури, творчості поета-музиканта, композитора-поета та безпосередньому зв'язку хорової тканини з текстом»<sup>14</sup>. Поезію української авторки втілено «за рахунок стильової спорідненості, логічного формоутворення, відповідності музичної та поетичної орфоєпії, метру та ритміки, жанрів та циклічної концепції, образного відтворення, нотної словесно-звукової гри, яскравого національного колориту, природної співзвучності літературної та музичної мови»<sup>15</sup>.

**Висновки.** Отже, розгляд творчості в контексті універсальної діяльності дозволяє не тільки виявити масштаб особистості Володимира Скуратовського, але й краще зрозуміти

<sup>11</sup> З неопублікованого інтерв'ю 2005 р.

<sup>12</sup> Коритна М.А. Жанр сюїти в творчості В. Скуратовського: композиторські та виконавські принципи. Кваліфікаційна робота здобувача освітнього рівня «Магістр». Харків, 2023. С. 38.

<sup>13</sup> Коритна М.А. Жанр сюїти в творчості В. Скуратовського: композиторські та виконавські принципи. Кваліфікаційна робота здобувача освітнього рівня «Магістр». Харків, 2023. С. 47.

<sup>14</sup> Іванова Ю.Ю. Дуалізм мистецького синтезу у циклі хорових поем В. Скуратовського «П'ять струн України». *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записи РДГУ*. Вип. 18 (у двох томах). Том 1. Рівне, 2013. С. 165.

<sup>15</sup> Іванова Ю.Ю. Дуалізм мистецького синтезу у циклі хорових поем В. Скуратовського «П'ять струн України». *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записи РДГУ*. Вип. 18 (у двох томах). Том 1. Рівне, 2013. С. 170.

стиль його музики, виявити природу інтонаційного матеріалу, усвідомити еволюцію творчості взагалі. Зрозуміло, що в рамках однієї статті важко охопити можливі точки перетину різноманітної діяльності на всіх рівнях. Цікаво було б, наприклад, простежити інтонаційний зв'язок між творами Скуратовського та його учбовими задачами з гармонії і диктантами із сольфеджіо, встановити тим самим паралелі між композиторством та педагогікою. Ступінь музикознавчих, культурологічних аспектів, які хвилювали майстра, та їх філософське осмислення може продемонструвати аналіз тем «Гуртка музикознавчих проблем» та «Дискусійного клубу». Нарешті, окремого дослідження потребує творчість Скуратовського-поета. Він є автором близько 100 поетичних творів, тож просто необхідно розглядати цю сферу і з точки зору сінестезійності таланту, і в контексті взаємовпливу двох видів мистецтва, і навіть у фокусі уваги до його вокальних та хорових творів. Сподіваємось, що універсалізм творчості Володимира Ілліча Скуратовського ще не раз приверне увагу науковців, а вивчання його спадщини посяде гідне місце у сучасному музикознавстві.

### Література

1. Іванова Ю.Ю. Дуалізм мистецького синтезу у циклі хорових поем В. Скуратовського «П'ять струн України». *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записи РДГУ*. Вип. 18 (у двох томах). Том 1. Рівне, 2013. С. 165–170.
2. Коритна М.А. Жанр сюїти в творчості В. Скуратовського: композиторські та виконавські принципи. Кваліфікаційна робота здобувача освітнього рівня «Магістр». Харків, 2023. 71 с.
3. Лебедева Д.О. Іспанські образи як джерело театральності музичного мистецтва. Кваліфікаційна робота здобувача освітнього рівня «Бакалавр». Дніпро, 2021. 44 с.
4. Назар-Шевчук Л.Й. Феномен Василя Барвінського: комплементарний характер творчої діяльності (до 120-ліття від дня народження). *Українська культура: минуле, сучасність, шляхи розвитку* : збірник наукових праць. *Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*. Вип. 13. Рівне : РДГУ, 2008. С. 22–31.
5. Павленко М.М. Методична доповідь на тему «Формування образного мислення юних музикантів на матеріалі творів “Альбому для дітей” Володимира Скуратовського». Київський міський методичний центр закладів культури та навчальних закладів. URL: <https://youtu.be/Wj4umXI-Y0Y> (дата звернення: 25.07.2023).
6. Пономарьов О.С. Освіта і кластерний вектор інноваційного розвитку. *Теорія і практика управління соціальними системами*. 2010. № 2. С. 39–47.
7. Romašova O. Tvůrčí cesta Vladimíra Skuratovského se zaměřením na klavírní cyklus „Album pro děti“. *Bakalářská práce. Janáčkova akademie múzických umění v Brně*. Brno, 2023. 71 s.
8. Скуратовский В.И. Распахнутое небо над собой. Днепропетровск : Свидлер А.Л., 2010. 106 с.
9. Скуратовський В.І. Вокальні твори. Дніпро : Ліра, 2020. 104 с.
10. Скуратовська О.В. Музи водять хоровод. Київ : Мелосвіт, 2021. 284 с.
11. Щитова С.А. Авторський концерт. Монолог Володимира Скуратовського. *Музичний вісник Дніпропетровської консерваторії ім. М. Глінки*. Вип. 3. 2007. 3 с.



УДК 781.22:780.616.432

DOI 10.32782/2224-0926-2023-2-45-8

Сяо Сяо

аспірантка кафедри української музики,

Національна музична академія України імені П.І. Чайковського

<https://orcid.org/0009-0004-0354-7068>

## ЕВОЛЮЦІЯ ЗВУКУ: ПРАКТИКИ ПРЕПАРУВАННЯ ФОРТЕПІАНО В МУЗИЦІ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Стаття присвячена прийому препарування фортепіано, що стало одним зі знакових нововведень у контексті експериментальних тенденцій музики ХХ століття. Досліджено історичний контекст виникнення та еволюцію цієї техніки через аналіз різних підходів та методів його реалізації у композиторських практиках. Це, зокрема, гра по струнах рояля як передвісник виникнення цієї техніки (Генрі Ковелл), наділення його функцією ансамблю ударних інструментів через зміну його тембрового забарвлення (Джон Кейдж), залучення всіх складників корпусу інструмента (Джордж Крам), подолання рівномірно темперованої шкали в контексті сонористичної техніки (Карлхайнц Штокхаузен), поєднання техніки препарованого фортепіано з експериментами у сфері електронної музики (П'єр Шеффер). Кожен зі згаданих композиторів зробив свій унікальний внесок у розвиток препарованого фортепіано та розширив палітру його можливостей.

У дослідженнях, присвячених препарованому фортепіано, здійснено класифікацію виконавських прийомів, зокрема Віктор Мужчиць говорить про мануальні та немануальні способи гри в рамках мультипарадигмального способу звуковидобування. Своєю чергою Олександр Перепелиця розмежовує професійні та непрофесійні засоби в рамках немануального способу гри. За методом реалізації техніки препарування фортепіано в рамках конкретного твору Люк Ваєс розділяє фіксоване та нефіксоване препарування. Визначено, що препароване фортепіано залишається актуальним і сьогодні, надихаючи сучасних музикантів на подальші експерименти, адже його потенціал досі не вичерпано.

**Ключові слова:** препароване фортепіано, розширені виконавські техніки, звук, тембр, виразальні засоби, композитор, виконавець.

### *Xiao Xiao. Evolution of sound: practices of prepared piano in music of the 20th – early 21st centuries*

The article is devoted to the reception of piano preparation, which became one of the significant innovations in the context of experimental trends in music of the 20th century. The historical context of the emergence and evolution of this technique is studied through the analysis of various approaches and methods of its implementation in composition practices. This is, in particular, playing on the strings of a grand piano as a harbinger of the emergence of this technique (Henry Cowell), giving it the function of an ensemble of percussion instruments by changing its timbre colouring (John Cage), involving all the components of the body of the instrument (George Crumb), overcoming the evenly tempered sound scale in the context of sonoristic technique (Karlheinz Stockhausen), and a combination of prepared piano technique with experiments in the field of electronic music (Pierre Schaeffer). Each of the mentioned composers made a unique contribution to the development of the prepared piano technique and expanded the palette of its possibilities.

In the studies devoted to the prepared piano, a classification of performing techniques has been carried out, in particular, Viktor Muzhchil talks about manual and non-manual ways of playing within the framework of a multiparadigmatic method of sound production. In turn, Oleksandr Perepelitsa distinguishes between professional and non-professional means within the framework

*of a non-manual way of playing. According to the method of implementing the piano preparation technique within a specific work, Luk Vaes divides fixed preparation and non-fixed preparation. It was determined that the prepared piano remains relevant even today, inspiring modern musicians to further experiments, because its potential has not yet been exhausted.*

**Key words:** *prepared piano, advanced performance techniques, sound, timbre, means of expression, composer, performer.*

**Вступ.** Музика початку ХХ століття характеризується інтенсивними пошуками нового звуку. Експерименти з тембровими ефектами та нетрадиційними джерелами звуковидобування стали невід'ємними складниками звукового ландшафту музики другої половини ХХ століття. Зазначене реалізовано, з одного боку, через розширені техніки виконання на традиційних інструментах, а з іншого – через експерименти у сфері електронної музики. Прагнення розширити можливості тембральної виразності відображені зокрема у теорії Арнольда Шенберга «Klangfarbenmelodie»<sup>1</sup> (1911), що втілена у творі «П'ять п'єс для оркестру» оп. 16 (1909). Композитор намагався змінити сприйняття тембру, розклавши мелодію на короткі фрази та розподіливши їх на різні інструментальні групи, створивши таким чином багатошарову темброву текстуру. Так, композитор у зазначеному творі потрактував метод «темброво забарвленої мелодії» як форматворчу основу.

Подальші пошуки нових звучань призвели до зародження нового напрямку експериментів, які найбільш яскраво проявились у творчості учня Арнольда Шенберга американського композитора та винахідника Джона Кейджа. Йдеться про техніку препарованого фортепіано, що стала одним із помітних нововведень у контексті експериментальних тенденцій у музиці ХХ століття. Препароване фортепіано – інструмент, модифікований шляхом розміщення різних предметів на його струнах або між ними, для зміни звуковисотності й тембрових характеристик звуку. Метою цієї модифікації є розширення сонорно-кolorистичних та акустичних можливостей інструмента. Між струнами рояля можуть розміщуватись різні предмети, як-то металеві монети, гвинти, болти різних розмірів. Все це додає звучанню дзвінкості, перетворюючи рояль на ударний інструмент, або, навпаки, розміщена між струнами канцелярська гума може слугувати задля заглушення звучання рояля. Зазначена техніка стала важливою складовою частиною експериментальної музики другої половини ХХ ст. і не втрачає своєї актуальності і сьогодні. До того ж, на нашу думку, потенціал виражальних можливостей препарованого інструмента повною мірою ще не розкрито.

Зважаючи на те, що препароване фортепіано отримало широке розповсюдження в музиці ХХ – початку ХХІ століття, а також на відсутність досліджень історичного контексту його виникнення та еволюції, стаття має на меті здійснення історичного дискурсу практики препарування фортепіано, а також аналіз різних підходів та методів його реалізації у композиторських практиках з урахуванням виконавських аспектів втілення цієї техніки.

**Методологія дослідження** спирається на такі складники: вивчення наукових праць, що дозволили висвітлити історичний контекст та еволюцію композиторських технік початку ХХ століття; аналіз музичних творів, створених для препарованого фортепіано. Крім того, проаналізовано першоджерела, зокрема інтерв'ю та особисті думки композиторів і виконавців для глибшого розуміння шляхів втілення їхніх творчих намірів та ідей.

<sup>1</sup> Темброво забарвлена мелодія.

**Результати.** Автором ідеї, а також самого терміна «препароване фортепіано» є американський композитор Джон Кейдж. Композитор уперше використав препарований рояль у 1938 році у п'єсі «Metamorphosis». Проте відомо, що раніше на 25 років, у 1913 р. метод препарованого фортепіано використав Ерік Саті у п'єсі «Пастка Медузи» («Le Piège de Meduse») з циклу «Шість крихітних танців». В ній композитор розмістив папір на струни рояля, що стало першим відомим випадком втручання у будову інструмента. Окрім Еріка Саті, серед провісників техніки препарованого фортепіано назвемо американського дослідника та композитора Генрі Ковелла, який у творі «Aeolian Harp» (1923) вперше використовує прийом гри по струнах рояля. У п'єсі «The Banshee» (1925) виконавець грає лише всередині фортепіано, не торкаючись клавіатури. Твір побудовано на прийомах щипання струн, а також натискання на них. Застосовуючи зазначені прийоми, Генрі Ковелл досягає моторошних та містичних звучань, що схожі за характером на примарні голосіння. Таким чином, у зазначених творах композитор демонструє інноваційний підхід до створення звуку, демонструючи препароване фортепіано як засіб розширення виразових можливостей інструмента. Композитор увів термін “string piano”, що відображає розглянутий принцип винайдених ним прийомів гри на струнах.

Серед інших факторів, що вплинули на винахід Джона Кейджа, – індійська музика та прагнення композитора поєднати в одному інструменті, окрім традиційного звучання, можливості різних інструментальних груп – ударних та струнних. Яскравим новаторським експериментом з препарованим фортепіано є цикл «Сонати та інтерлюдії для препарованого піаніно» Джона Кейджа, створений протягом 1946–1948 років. Композиція складається з двадцяти п'єс, серед яких – шістнадцять сонат та чотири інтерлюдії. Кожна з частин досліджує різні темброві та ритмічні характеристики інструмента. Композитор у партитурі надає детальні інструкції виконавцю щодо препарування інструмента із вказанням матеріалів та правил їх розміщення, в результаті чого досягається широкий спектр звукових ефектів, резонансів і приглушених тонів. Таким чином, цикл «Сонати та інтерлюдії для препарованого піаніно» сприяють дослідженню виконавцем нових, нетрадиційних способів взаємодії з інструментом. За характером звучання цикл асоціюється з прообразом гамелана – традиційного ансамблю ударних інструментів Південно-Східної Азії. Зазначене підтверджується думкою композитора про те, що «...підготовлене піаніно було “оркестром ударних інструментів <...> безпосередньо під контролем кінчиків пальців піаніста”»<sup>2</sup>. Композитор створив для цього циклу таблицю способів препарування, в якій детально описано метод створення сорока п'яти різних звуків рояля, звучання яких досягається за допомогою шурупів, канцелярських скріпок, гумових клинків та інших предметів. Композитор засобами препарованого рояля демонструє дев'ять незмінних емоцій, запозичених з індійської традиції «раса»: героїку, еротику, здивування, радість, печаль, страх, гнів, неприязнь. При цьому Джон Кейдж зауважує щодо технічних особливостей препарування та виконання цього твору: «На мою думку, будь-кому доведеться зрештою зауважити, що всі виступи різні, тому що моя таблиця підготовки не є точною і підходить лише для фортепіано, над яким я фактично працював. Таким чином, у результаті кожне виконання сонат та інтермедій є новим досвідом»<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> Miller L.E. Henry Cowell and John Cage: Intersections and Influences, 1933–1941. *Journal of the American Musicological Society*. 2006. Vol. 59, No. 1. P. 47–112. URL: <https://doi.org/10.1525/jams.2006.59.1.47> (дата звернення: 21.07.2023).

<sup>3</sup> Duckworth W. An interview with John Cage in R. Fleming and W. Duckworth. *John Cage at Seventy-Five*, Lewisberg, Bucknell University Press, 1989.

Техніка препарованого фортепіано отримала продовження в контексті сонорної хвилі середини ХХ століття. У 1960-х роках композитори почали застосовувати техніку препарованого фортепіано, для подолання рівномірно темперованої звукової шкали та створення мікротональних звукових фарб. Крім того, у зазначений період отримали поширення експерименти з електронною музикою. Використання препарованого фортепіано разом з електронною обробкою звуку значно розширило експериментальне поле для композиторів, що зокрема відобразилось у творах Карлхайнца Штокхаузена «Мантра» для двох підготовлених фортепіано та електроніки, а також у ранньому прикладі конкретної музики – «Симфонії для однієї людини» П'єра Шеффера та П'єра Анрі.

Річард Бунгер у книзі «The Well-Prepared Piano», перше видання якої оприлюднено у 1973 році, системно аналізує способи фізичних змін роля за для змінення тембрового забарвлення його звучання. Автор дослідження зауважує, що інформацію щодо препарування фортепіано можна знайти лише у передмові до партитур, де композитори надають інструкції до підготовки для конкретного твору. Зазначений посібник, передмова до якого належить самому Джону Кейджу, містить вичерпну інформацію для здійснення операції, яка не нашкодить інструменту. «Як інструмент для живого виконання одним виконавцем препароване фортепіано абсолютно неперевершене за різноманітністю і тонкістю музичного тембру, не кажучи вже про доступність і портативність засобу»<sup>4</sup>. Річард Бунгер порівнює препароване фортепіано з оркестром, враховуючи його широкі темброві можливості, та зауважує, що його не варто сприймати як альтернативне фортепіано, виходячи з його назви, натомість препарований інструмент потребує нової назви.

Композитор та дослідник Віктор Мужчиць у статті «Особливості виконання сучасної фортепіанної музики та її графічні символи»<sup>5</sup> виділяє три типи нових виконавських прийомів на фортепіано: кумулятивний, альтернативний, або парадигмальний, та мультипарадигмальний. До кумулятивного типу дослідник відносить різноманітні засоби виразності в рамках традиційного канону гри на клавіатурі, що базуються на оновленні відомих прийомів фортепіанної техніки; на неординарних засобах організації звукової матерії, різних напрямів музики ХХ століття. До альтернативного, або парадигмального, типу Віктор Мужчиць відносить усі незвичні, авангардні засоби виразності, включаючи гру на струнах роля, а також звуковидобування на корпусі та педалі інструмента, його трактування як ударного. «Матеріальною субстанцією цього звукосвіту є вже не звуковисотність, а тембр. Це принципово інший погляд на способи звуковидобування, революційний прорив у нову звукову реальність»<sup>6</sup>. Мультипарадигмальними способами звуковидобування дослідник вважає винаходи, пов'язані з «препарованим» ролям, з мануальними та немануальними способами гри на препарованому інструменті. На думку Віктора Мужчиля, зазначені типи розвитку виконавських прийомів «належать не лише до засобів виразності, а пов'язані з трактуванням самого фортепіано як матриці, на якій можливо вирощування нових звукових культур»<sup>7</sup>. Олександр Перепелиця виділяє дві категорії немануальних способів звуковидобування – гра професійними та непрофесійними засобами ударів по струнах. До професійних засобів дослідник відносить

<sup>4</sup> Bunker R. The well-prepared piano. 2nd ed. San Pedro, Calif : Litoral Arts Press, 1981. 94 p.

<sup>5</sup> Мужчиць В. Особенности исполнения современной фортепианной музыки и ее графические символы. *Музична освіта в Україні: теорія і практика* : збірка статей. *Науковий вісник Національної музичної академії ім. П.І. Чайковського*. 2003. Т. 29. С. 219–243.

<sup>6</sup> Там само.

<sup>7</sup> Там само.

атрибути виконавця на ударних інструментах – палички, колотушки, коробочки, трикутники, дзвіночки тощо. До другої категорії О. Перепелиця відносить інші предмети, зокрема аркуші паперу, гребінці, свистки, цвяхи тощо<sup>8</sup>.

Щодо методів використання препарування фортепіано в рамках конкретного твору Люк Ваес говорить про *фіксоване препарування*, в рамках якого всі елементи, розміщені між струнами або на струнах інструмента, залишаються незмінними протягом виконання твору і *мобільне препарування*, де різні матеріали, зокрема гвинти, болти, папір змінюються під час виконання твору. Дослідник не відносить до підготовленого фортепіано техніки «...які передбачають маніпуляції зі струнами безпосередньо пальцями або рукою, або підручними предметами (наприклад, молотками, склянкою), які не розташовані у струнах або поруч з ними»<sup>9</sup>.

Подібний приклад бачимо у творі Джорджа Крама «Макрокосмос». Твір, написаний протягом 1972–1979 років, демонструє широку палітру розширених прийомів гри на фортепіано. Він складається з трьох томів, у кожному з яких дванадцять п'єс, що згруповані у три розділи по чотири п'єси, які слід виконувати без паузи. Важливою особливістю твору є його темброва насиченість. В ньому використано як традиційні піаністичні фарби, так і піцкато, глісандо та удари по струнах та по деці інструмента всередині рояля.

На відміну від Джона Кейджа, Джордж Крам використовує мобільну препаратію. Протягом твору виконавець додає різні предмети на струни або використовує металеві наперстки для змінення тембрового забарвлення звучання. Композитор також використовує аркуш паперу, за допомогою якого досягається крихкий звук, що дзижчить, а також склянки, що викривляють звук. Композитор до звуків препарованого фортепіано додає вокальні ефекти, що підсилюють ідею твору. Це зокрема стогін, напівспів, гудіння, свист. Партитури творів для препарованого фортепіано насичені вказівками та інструкціями щодо способів препарування інструмента. Очевидно, що ця техніка вимагала відповідних змін у нотації. У творах Джорджа Крама зазначене проявилось найбільш яскраво. Візуально його п'єси з першого зошита циклу «Макрокосмос» мають вигляд хреста (№ 4, Crucifixus), кола (№ 8, The Magic Circle of Infinity), спіралі (№ 12, Spiral Galaxy) та ін.

Серед українських композиторів, які експериментують з препарованим роялем, можемо назвати Олександра Козаренка («Concerto Rutheno» для препарованого фортепіано та камерного оркестру), Олександра Нестерова (альбом «Добре препарований клавір», 1997–2001), Вікторію Польову («Підземні птахи» з «Саду каменів», 2006, для голосу, англійського ріжка і лютні-теорби та для горлового співу, кларнета і препарованого фортепіано), Івана Тараненка («Чотири сонети для фортепіано зі спонтанною препаратією»). Препарований рояль є центром постановки опери-реквієму ІУОВ композиторів Іллі Разумейка та Романа Григоріва. «... у відкритий рояль співають, кричать, використовують його як ударний інструмент. Рояль поєднує у собі ледь не весь

<sup>8</sup> Перепелиця О. Новые формы нотации как способ адекватного отражения эмоционально-образного контекста в фортепианной музыке. *Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2013. Т. 38. С. 155–171. URL: <https://intermusic.kh.ua/vypusk38/vypusk38-155-171.pdf>.

<sup>9</sup> Vaes L.P.F. *Extended Piano Techniques. Theory, History and Performance Practice*. Leiden : Leiden University, 2009. 1100 p.

симфонічний оркестр»<sup>10</sup>. У згаданих творах звуко-тембровий образ препарованого фортепіано потрактовано по-різному. У творах Олександр Козаренка та Вікторії Польової інструмент імітує звучання народних інструментів. У творах Олександра Нестерова та Івана Тараненка відбувається експериментальний пошук нових прийомів гри та звуко-тембрових фарб.

З моменту винайдення техніки підготовленого фортепіано пройшло понад вісімдесят років, проте досі точаться активні дискусії щодо негативних наслідків препарування на подальше звучання інструменту. На думку піаніста Джессі Майерса, виконавця творів Джона Кейджа, «правильно підготовлене піаніно є абсолютно безпечним»<sup>11</sup> для інструмента. На його думку, «... кожен серйозний піаніст повинен спробувати цю музику в якийсь момент своєї кар'єри. Я став кращим музикантом, і це найбільша нагорода»<sup>12</sup>. Техніка препарування фортепіано перебуває у процесі динамічного розвитку. Сучасні композитори у власних творах продовжують досліджувати його можливості та експериментувати з розширеними прийомами гри. Виконання творів, написаних для препарованого фортепіано є певним викликом для кожного піаніста та вимагає системної підготовки, що включає розшифрування запланованих композитором прийомів препарування та їх втілення. Важливо зазначити, що навіть якщо інструкції, надані композитором у передмові твору, містять вичерпну інформацію щодо точного місця розміщення певних об'єктів на або серед струн, кожне виконання твору буде неповторним, адже кожен інструмент є особливим, про що зауважував сам Джон Кейдж в інтерв'ю Вільяму Дакворту.

**Висновки.** Техніка препарування фортепіано є важливою знахідкою в музиці ХХ століття. Перманентно перебуваючи у стані еволюції, вона отримує втілення на різних етапах розвитку музики ХХ століття. Розглянуті приклади втілення цієї техніки демонструють широкий спектр підходів та методів. Від використання різних прийомів гри всередині ординарного рояля («string piano») Генрі Ковеллом до ретельного, фіксованого препарування Джона Кейджа. Джордж Крам поєднує парадигмальний та мультипарадигмальний способи звуковидобування (за В. Мужчилом) з мобільним препаруванням, таким чином комбінуючи підходи Генрі Ковелла та Джона Кейджа. Поєднання техніки препарованого фортепіано з електронною музикою реалізовано у творах Карлнхайнца Штокхаузена, П'єра Шеффера, П'єра Анрі. Кожен композитор привносить власний унікальний вклад у техніку препарованого фортепіано, розширюючи виражальні можливості інструмента та кидаючи виклик традиційним уявленням про звук фортепіано. Актуальність розглянутих експериментів засвідчується популярністю техніки препарування серед композиторів і нині.

### Література

1. A Performer's Guide to the Sonatas and Interludes for Prepared Piano. *Jesse Myers piano studio*. URL: <https://www.seattlepianoteacher.com/a-performers-guide-to-the-sonatas-and-interludes-for-prepared-piano/> (дата звернення: 21.07.2023).

<sup>10</sup> Семенік О. Як двоє композиторів і режисер привчають українців до нової опери. *Українська правда*. 2017. 12 січня. URL: <https://life.prawda.com.ua/culture/2017/01/12/222077/> (дата звернення: 21.07.2023).

<sup>11</sup> Inside John Cage's Prepared Piano: Q&A with Jesse Myers. *SECOND INVERSION*. URL: <https://www.secondinversion.org/2016/05/11/concert-preview-john-cage-sonatas-and-interludes-qa-with-jesse-myers/> (дата звернення: 21.07.2023).

<sup>12</sup> A Performer's Guide to the Sonatas and Interludes for Prepared Piano. *Jesse Myers piano studio*. URL: <https://www.seattlepianoteacher.com/a-performers-guide-to-the-sonatas-and-interludes-for-prepared-piano/> (дата звернення: 21.07.2023).



2. Bunker R. *The well-prepared piano*. 2nd ed. San Pedro, Calif : Litoral Arts Press, 1981. 94 p.
3. Inside John Cage's Prepared Piano: Q&A with Jesse Myers. *SECOND INVERSION*. URL: <https://www.secondinversion.org/2016/05/11/concert-preview-john-cage-sonatas-and-interludes-qa-with-jesse-myers/> (дата звернення: 21.07.2023).
4. Miller L.E. Henry Cowell and John Cage: Intersections and Influences, 1933–1941. *Journal of the American Musicological Society*. 2006. Vol. 59, No. 1. P. 47–112. URL: <https://doi.org/10.1525/jams.2006.59.1.47> (дата звернення: 21.07.2023).
5. Vaes L.P.F. *Extended Piano Techniques. Theory, History and Performance Practice*. Leiden : Leiden University, 2009. 1100 p.
6. Duckworth W. An interview with John Cage in R. Fleming and W. Duckworth. *John Cage at Seventy-Five*, Lewisberg, Bucknell University Press, 1989, 305 p.
7. Мужчиль В. Особенности исполнения современной фортепианной музыки и ее графические символы. *Музична освіта в Україні: теорія і практика* : збірка статей. *Науковий вісник Національної музичної академії ім. П.І. Чайковського*. 2003. Т. 29. С. 219–243.
8. Перепелиця О. Новые формы нотации как способ адекватного отражения эмоционально-образного контекста в фортепианной музыке. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2013. Т. 38. С. 155–171. URL: <https://intermusic.kh.ua/vypusk38/vypusk38-155-171.pdf>.
9. Семенік О. Як двоє композиторів і режисер привчають українців до нової опери. *Українська правда*. 2017. 12 січня. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2017/01/12/222077/> (дата звернення: 21.07.2023).



УДК 78.27; 78.491

DOI 10.32782/2224-0926-2023-2-45-9

Чжан Цзеї

аспірант кафедри теорії музики,

Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка

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

## ДВНАДЦЯТИЗВУЧНА ВЕРТИКАЛЬНА СЕРІЯ В КОМПОЗИЦІЇ ГАО ВАЙЦЗЕ «ТАЄМНИЧИЙ СОН» ДЛЯ СОЛО АЛЬТА З ФОРТЕПІАНО

Стаття спрямована на розкриття особливостей музичної мови сучасного китайського композитора – експериментатора Гао Вайцзе в ансамблі «Таємничий сон» для соло альту з фортепіано. Окреслюючи політичну та мистецьку ситуацію в країні, відзначаємо, що лише після культурної революції в період 70–80-х років митці Китаю отримали можливість ознайомитись з новаторськими європейськими культурними надбаннями, тому могли збагатити китайську музичну практику атональними та додекафонними творами. Отримавши свободу вираження у своїй країні, китайські композитори почали працювати над створенням індивідуального стилю.

Окреслено постать Гао Вайцзе як талановитого композитора-новатора, плідного дослідника-музикознавця, одного із засновників «Асоціації композиторів з вивчення музичних творів». Детальний аналіз дванадцятизвучної серії та її обернень у композиції «Таємничий сон» дав можливість виявити особливості її використання у ансамблі альту та фортепіано, а саме прослідкувати логіку чергування сегментів серії у горизонтальному та вертикальному викладі. Серія в оригіналі передбачає розміщення звуків в акорді на фіксованій інтервальної відстані з поєднанням широкого і вузького розташування. Задекларована автором умова передбачає, що звук «g» не змінює своєї висоти, а решта звуків або залишаються на місці у своїй октаві, або переносяться в іншу октаву. Згідно з правилами інтервального обернення можна укласти ще одинадцять варіантів звучання акорду. Аналіз твору, а саме використання різних варіантів проведення серії по горизонталі та вертикалі та вичленування її сегментів, а також такого традиційного елементу китайської музики, як пентатоніка, у різних висотних положеннях продемонстрував, що ретельно продумана математична система, отже, чітка сконструйована структура композиції не обмежується логічними конструктивними розрахунками, а створює різні образи, стани, настрої та має ясне архітектонічне вираження.

Талановите трактування серії та всіх її обернень і традиційної пентатоніки різних нахилів свідчить про синтез оригінального трактування новаторських технік та питомих національних китайських виражальних засобів.

**Ключові слова:** дванадцятизвучна вертикальна серія, пентатоніка, новаторські техніки, експериментатор, китайська традиція, ансамблева музика, музична мова.

### **Zhang Zeyi. Twelve-sound vertical rows in the composition Gao Weijie “Mysterious dream” for viola and piano solo**

The purpose of the article is to reveal the peculiarities of the musical language of the contemporary Chinese experimental composer Gao Weijie in the ensemble “Mysterious Dream” for viola and piano solo. Outlining the political and artistic situation in the country, it should be noted that only after the Cultural Revolution in the 70s and 80s did Chinese artists have the opportunity to get acquainted with innovative European cultural achievements, and thus were able to enrich Chinese musical practice with atonal and dodecaphonic works. Having gained freedom of expression in their country, Chinese composers began to work on creating an individual style.

*The article outlines the figure of Gao Weijie as a talented composer, innovator, prolific musicologist, and one of the founders of the Association of Composers for the Study of Music.*

*A detailed analysis of the twelve-sound series and its reversals in the composition "Mysterious Dream" made it possible to reveal the peculiarities of its use in the viola and piano ensemble, namely, to trace the logic of alternating segments of the series in horizontal and vertical presentation. The series in the original provides for the placement of sounds in a chord at a fixed interval distance with a combination of wide and narrow arrangement. The condition declared by the author implies that the sound "g" does not change its pitch, and the other sounds either remain in place in their octave or are transferred to another octave. According to the rule of intervallic rotation, eleven more chord variations can be made. The analysis of the work, namely the use of different variants of the series horizontally and vertically and the separation of its segments, as well as such a traditional element of Chinese music as pentatonic in different pitch positions, demonstrated that a carefully thought-out mathematical system, and thus a clearly constructed structure of the composition, is not limited to logical constructive calculations, but creates different images, states, moods and has a clear architectural expression.*

*The talented interpretation of the series and all its rotations and traditional pentatonic of various inclinations testifies to the synthesis of the original interpretation of innovative techniques and specific national Chinese expressive means.*

**Key words:** *twelve-sound vertical series, pentatonic, innovative techniques, experimenter, Chinese tradition, ensemble music, musical language.*

**Постановка проблеми.** Криза тональної системи у європейському музичному мистецтві кінця XIX – початку XX століття спонукала композиторів до пошуків нових форм організації музичної тканини, нових технік, більшість із яких привели до процесів розвитку атональної музики. Одним із нових видів музичних технік стала додекафонія. У західноєвропейській музиці до серійної техніки звертались Арнольд Шенберг та його послідовники – Антон Веберн та Альбан Берг. Використовували додекафонію на початку століття і в Україні: це галицькі композитори польського походження Тадеуш Маєрський та Юзеф Кофлер. Цікавим зразком поєднання двох видів серій: висотної та метроритмічної є Струнне тріо українського митця Юхима Голишева з підзаголовком: «Zwölftondauer-Komplexe», що перекладається як «комплекс дванадцяти тонів і тривалостей», створене ще у 1914 році.

Використання додекафонної техніки в Китаї стало можливим лише в період 70–80-х років, коли після культурної революції митці отримали можливість побувати за кордоном та відкрити для себе європейські культурні надбання і цим самим збагатити власну творчість. Отриманий композиторами досвід за межами Китаю дав змогу збагатити китайську музичну практику атональними та додекафонними творами. Осягаючи накопичений досвід останнього століття зарубіжних митців, отримавши свободу вираження у своїй країні, китайські композитори почали працювати над створенням індивідуального стилю. Одним з таких митців був Гао Вайцзе – сучасний китайський композитор і професор музики. Народився 29 травня 1938 року, 1960-го закінчив Сичуанську академію музики, продовжив працювати там викладачем кафедри композиції, яку пізніше очолив. Зараз він є професором і керівником відділу аспірантури в Китайській академії музики, а також науковим керівником аспірантури у Столичному педагогічному університеті Китаю.

Свій композиторський хист Гао Вейцзе втілює в інструментальних творах, які є чудовим прикладом поєднання додекафонії з національним китайським колоритом.

Створені за цим принципом композиції «Осінній ліс», «Зимовий сніг», «Дощ», «Дорога», «Одного разу на лузі», «Туга за Шу» набули широкої популярності, їх виконують і публікують у Китаї та за його межами. Окремі твори відзначені низкою нагород, зокрема «Осінній ліс» – Національною композиторською премією, «Дорога» – нагородою «Золотий дзвін», «Дощ» – відзнакою Азійсько-Тихоокеанської мовної спілки.

Як плідний теоретик професор Гао написав велику кількість праць, серед яких: «Дослідження механіки гармонії», «Базовий аналіз музичної форми», «Формотворення», «Класифікація та каталогізація ладів» та ін.

Певний час митець належав до «Асоціації композиторів з вивчення музичних творів». Діяльність цієї асоціації, перша згадка про яку датується 1983 роком, композитор описує в інтерв'ю з голландським етномузикологом Френком Коувенховеном: «Асоціація мала дві основні цілі: перша – вивчати та писати про музику за межами Китаю, про яку ми майже нічого не знали. Оскільки це був період, коли Китай тільки відкривався, необхідно було навчитися якомога більше і присвятити себе вивченню техніки»<sup>1</sup>. Композитори, які мали змогу виїжджати за кордон, знайомились із новими мистецькими здобутками, а також привозили своїм китайським колегам ноти нових творів. Водночас приблизно в цей період до Китаю почали приїжджати західні митці, зокрема англійський композитор Александр Гер у 1982 році привіз до Пекіна багато партитур А. Шенберга. Гао Вейцзе згадує: «Концертів було дуже мало – часто у нас не було грошей, але, обмінюючись нотами й обговорюючи твори, ми вчилися одне в одного. Коли чийсь твір виконували і був запис, ми всі слухали. Ці заходи та дослідження ми проводили не як студенти, а як аматори у вільний від навчання час, керуючись пристрасстю»<sup>2</sup>.

Проблематика взаємовпливу культур Сходу і Заходу була і є завжди актуальною, оскільки їхнє взаємозбагачення стає основою для виникнення нових течій і напрямів у всіх сферах людської діяльності. В музиці таке поєднання створює передумови для народження нових варіантів уже апробованих канонів європейських технік, котрі завжди будуть джерелом наукових інтересів для музикознавців. Твори Гао Вейцзе в цьому плані є оригінальним зразком міжкультурного діалогу Сходу та Заходу в інструментальній музиці.

**Аналіз досліджень та публікацій.** Біографія та творчість композитора є предметом дослідження в низці праць китайських науковців, зокрема Лу Руї «Дослідження сучасних методів композиції в музиці Гао Вейцзе», Чжан Чжунпін «Аналіз фортепіанної п'єси Гао Вейцзе «Зимовий сніг», Чжан Юньлян «Художня концепція фортепіанного твору Гао Вейцзе «Осіннє поле». Ознайомлення з вказаними працями передбачає певні труднощі, оскільки вони видані тільки китайською мовою. Натомість в європейському, українському науковому середовищі будь-які згадки про композитора і його творчість повністю відсутні, також не зустрічаємо також ні в українському, ні в китайському музикознавстві робіт, присвячених аналізу музичної мови митця та особливостей використання додекафонної техніки у композиції Гао Вейцзе «Таємничий сон». У цьому і полягає актуальність цієї наукової розвідки.

**Мета роботи** – визначити стильові спрямування та способи використання серії китайським композитором Гао Вейцзе на прикладі його інструментальної композиції «Таємничий сон» для ерху/альта і фортепіано.

<sup>1</sup> Walker R.C. The Importance of Exchange. *NewMusic USA*. URL: <https://newmusicusa.org/nmbx/the-importance-of-exchange/>.

<sup>2</sup> Там само.

**Методологічною базою** дослідження послужили роботи українських та зарубіжних музикознавців, у яких розглядаються питання ладу, форми, тональності та гармонії в музиці ХХ століття; також праці, присвячені творчості композитора, та дослідження, в яких розкриваються основні методи поєднання елементів народної творчості та професійної музики.

**Наукова новизна** роботи полягає в тому, що у ній вперше здійснена спроба комплексного музично-теоретичного аналізу інструментальної композиції Гао Вайцзе «Таємний сон» для виявлення особливостей додекафонії композитором.

**Виклад основного матеріалу.** Творчі пошуки Гао Вайцзе привели його до винайдення унікального способу застосування додекафонної техніки, а зокрема викладення серії «дванадцятизвучним акордом», до складу якого входять усі щаблі хроматичного звукоряду – відповідно жоден звук у серії не повторюється. Така техніка передбачає насамперед компонування дванадцятизвучного акорду, оскільки створений акорд і його обернення наперед декларують (фіксують) висоту всіх звуків, з яких будуть утворюватися горизонтальні і вертикальні побудови майбутнього музичного полотна. Ці звуки розміщуються в акорді на фіксованій інтервальної відстані з поєднанням широкого і вузького розташування. Відповідно, відстань від найнижчого звуку акорду до найвищого може охоплювати діапазон у межах п'яти октав. А для обернення такого акорду композитор використовує свій унікальний метод – вибирає один зі звуків укладеної серії і надає йому роль опорного, внаслідок набуття цих функцій такий звук не може змінювати свою висоту під час обернення. Далі необхідно здійснити інтервальне обернення, тобто перенести тільки віддаль між двома нижніми звуками акорду вгору. При цьому окремі (не всі) звуки серії, крім опорного, змінюють свою октавну висоту для забезпечення зміщення інтервального порядку стосовно початкового акорду. Таким чином відбувається інтервальне обернення у акорді стосовно опорного звуку.

Дванадцятизвучними акордами послуговувався у своїй творчості також польський композитор Вітольд Лютославський, впровадивши їх у своїй композиції «П'ять пісень для сопрано та фортепіано» (1957 р.), але, на відміну від Гао Вайцзе, Лютославський використовує ці акорди не в додекафонно-серійному контексті, а на правах самостійних структурних одиниць, кожна з яких наділена неповторно своєрідною якістю звучання.

Яскравим прикладом створення музичного полотна шляхом такого використання додекафонної серії, а саме дванадцятизвучного акорду у композиторському доробку Гао Вайцзе, є твір «Таємний сон», або «Сюаньменг», написаний у 1993 році на замовлення китайського музиканта і виконавця на ерху<sup>3</sup> Цао Девея. В початковій версії композиція була створена для соло ерху у супроводі фортепіано, але в 1994 році композитор створив її оркестрову версію для соло ерху із симфонічним оркестром і перкусією. Пізніше для виконання твору за кордоном була здійснена нова редакція твору для соло альтя із симфонічним оркестром та перкусією.

Художній підтекст свого творіння Гао Вайцзе окреслив таким чином: «Таємницю снів важко описати, і вони часто мають поетичне значення, яке виходить за межі життя»<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> Ерху – старовинний китайський струнно-смичковий інструмент, оригінальна двострунна скрипка з металевими струнами. Волосін смичка під час гри музикант натягує пальцями правої руки, а сам смичок закріплений між двома струнами, складаючи з ерху єдине ціле. У разі гри пальцями лівої руки використовується поперечне вібрато, коли струна нібито продавлюється донизу, чому сприяє сама конструкція круглого грифа, над яким закріплені струни.

<sup>4</sup> Walker R.C. The Importance of Exchange. *NewMusic USA*. URL: <https://newmusicusa.org/nmbx/the-importance-of-exchange/>.

Слід зазначити також, що слово «сюань» у назві твору «Сюаньменг» має значення не тільки «таємничий» або «містичний», воно також є гомофонічним зі словом «струна» і в такому випадку може трактуватися як «сон, створений струною», що пояснюється виконанням солюючої партії на струнно-смичкових інструментах.

Виходячи з концепції написання музики Гао Вайцзе, в якій першочерговим є створення додекафонної серії за допомогою дванадцятизвучного акорду, слід спершу детально розглянути цей акорд, проаналізувавши його будову й обернення. Отже, створений дванадцятизвучний акорд Гао Вайцзе для подальшого написання композиції «Тасмничий сон» виглядає таким чином (рис. 1).



Рис. 1. Дванадцятизвучний акорд

Числове позначення (7878353323) з правого боку вказує на кількість півтонів кожного з інтервалів, які входять до складу цього акорду від нижнього звуку до верхнього, а саме: чиста квінта, велика секста, чиста квінта, велика секста, мала терція, чиста кварта, мала терція, мала терція, мала терція, велика секунда, мала терція. Відповідно, додекафонний ряд укладений таким чином: цифри у першому рядку відповідають звукам серії викладу співзвуччя в оригіналі.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
A <sub>1</sub>	E	C	g	dis <sup>1</sup>	fis <sup>1</sup>	h <sup>1</sup>	d <sup>2</sup>	f <sup>2</sup>	as <sup>2</sup>	b <sup>2</sup>	des <sup>3</sup>

Гао Вайцзе також впроваджує оригінальний спосіб обернення цього акорду. Надаючи звуку **g**, четвертому звуку акорду ролі опорного, він не буде міняти його висотного розташування (октавної висоти) впродовж усього твору. Отже, перше обернення цього акорду буде виглядати так, як зображено на рисунку 2.

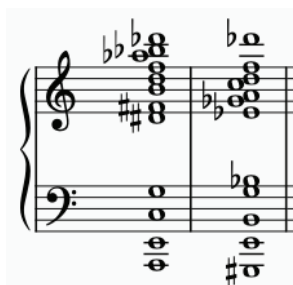


Рис. 2. Перше обернення дванадцятизвучного акорду

Як бачимо на рисунку 2, звук **g**, як задекларовано, не змінив своєї висоти, решта ж звуків або залишилися на місці у своїй октаві (E-E, **g-g**, dis-es, fis-ges, d-d), або були перенесені в іншу октаву, згідно з правилом інтервального обернення ( $A_1-a^1$ ,  $C-c^2$ ,  $h^1-H$ ,  $as^2-Gis$ ). Стосовно звука **g**, тобто числове позначення півтонів кожного інтервалу змінилось з 78783533323 на 87835333237 (лише у першому оберненні між двома верхніми звуками віддаль не «7», а «8»);).

Згідно з викладеними вище умовами і правилами, у всіх наступних оберненнях віддаль у півтонах, відповідно, змінюється і всі інтервальні обернення початкового акорду, співвідношень між звуками вертикалі будуть виглядати так, як зображено на рисунку 3.

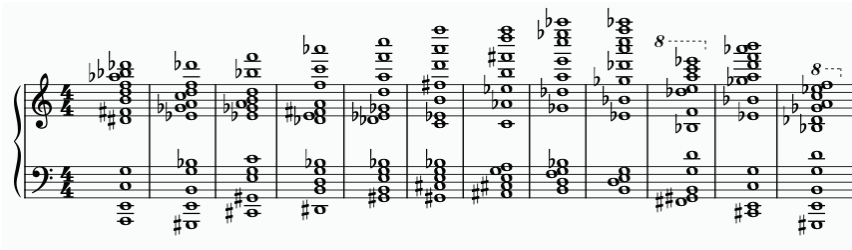


Рис. 3. Обернення дванадцятизвучного акорду

У разі детальнішого аналізу цього акорду привертає увагу відтинок серії між 10-м, 11-м, 12-м звуками. Ця інтервальна послідовність, а саме відповідно 3 – 2 – 3 півтони (мала терція – велика секунда – мала терція). Адже така послідовність є характерною для пентатоніки і трапляється у горизонтальних та вертикальних побудовах у композиції. У разі аналізу додекафонного ряду спостерігаємо відсутність дисонансів – збільшених і зменшених інтервалів, тритонів та малих секунд, натомість композитор використовує досконалі та недосконалі консонуючі інтервали: чисті – кварта, квінта, велика секста і мала терція, що в поєднанні зі згаданим вище пентатонічним відтинком надає всьому акордові максимально яскравий національний колорит.

Опорність всього акорду на звукові **g** також не випадковість, оскільки **g** є відкритою струною ерху й альтя, для якого був написаний твір, відповідно була зроблена друга редакція твору. Цей факт доводить, що друга назва композиції «Сюаньменг», а саме «Сон, створений струною», є цілком виправданою.

Детальний розбір додекафонної серії, укладеної Гао Вайцзе в дванадцятизвучний акорд, служить ключем для аналізу твору «Таємничий сон», який був написаний на основі цієї серії.

Використання дванадцятизвучного акорду, способи його обернення із незмінним одним звуком, які утворюють 12 інших різних варіантів, вертикальні та горизонтальні його використання впродовж твору, свідчить про ретельно продуману математичну систему, ясно сконструйовану структуру. Водночас музика твору зовсім не звучить як ретельно укладена раціональна конструкція, а навпаки, передає різні образи, стани, настрої.

Композицію «Таємничий сон» окреслюємо як складну тричастинну форму зі скороченою репрізою, яку можна відобразити формулою:  $A(a+b)BA_1(a^1)$ .

Задум Розділу **A** укладений у двочастинну побудову: **a** (1-20 т.т.) і **b** (21-41 т.т.). Задекларований темп *Lento poco rubato* доповнюється ремаркою автора: «Вільно змінювати гучність і тембр звуку». Складна метро-ритмічна організація серії, де нормативне

групування чергується з особливими ритмічними поділами – тріолі, секстолі, структурується у перемінних розмірах 4/4, 6/4, що надає частині імпровізаційного характеру, яка є властивою для китайської музики. Загалом, поєднання горизонтальних та вертикальних сегментів ґрунтується на почергових переключках між партією соліста та партією фортепіано. Короткі мелодичні побудови запитального характеру в партії соліста отримують свої «відповіді» у партії фортепіано. Композитор поступово робить обернення основного дванадцятизвучного акорду впродовж всього музичного полотна першої частини, спочатку рідше – кожні 2–5 тактів, а далі все частіше майже в кожному такті. Отже, зміна пульсації вибраних сегментів дванадцятизвучної серії створює динамізацію руху.

Початок першої частини звучить містично і таємниче з поступовим напруженням. Розпочинається з витриманої протягом перших чотирьох тактів ноти **g** у партії соліста, експонуючи опорний звук усієї музичної побудови. Відповіддю виступає ніби його відлуння у партії фортепіано: репетиційне дроблення з поступовим пришвидшенням, яке двічі переривається стрибкоподібними інтервальними побудовами на щаблях основного дванадцятизвучного акорду (рис. 4).

The image shows a musical score for the first four measures of Gao Weijie's 'Mystic Dream'. It is written for Viola and Piano. The tempo is marked 'Lento (♩ = 42) poco rubato'. The Viola part begins with a long note 'g' and has dynamics 'p' and 'mp'. The Piano part features a repetitive rhythmic pattern with dynamics 'ppp', 'mp', and 'p'. Performance instructions include 'change volume and timbre of sound freely' and 'pizz. (with ped.)'. The score is attributed to Gao Weijie (高为杰 曲).

Рис. 4. Гао Вайцзе «Таємничий сон», т. 1–4

Напружене звучання раптово зникає, змінюючись появою короткої речитативної побудови на звуках **fis**<sup>1</sup> і **dis**<sup>1</sup> у партії соліста на тлі майже повної педалізованої вертикалі основного акорду партії фортепіано (рис. 4). Речитатив зупиняється на звуці **dis**<sup>1</sup>, який треллю продовжує звучати протягом наступних трьох тактів, супроводжуючись акордовими та інтервальними фігураціями в партії фортепіано (рис. 4, 4-ий т.).

З 8-го такту композитор змінює основний акорд серії на його перше обернення (рис. 5, друга доля 8-го такту).

У партії соліста з'являється яскрава поспівка на звуках **d**<sup>2</sup> – **c**<sup>2</sup> – **b**<sup>1</sup> (8-ий т.), яка переходить у колоритні вібрато та глісандо (межа 11–12 тактів), характерними для музикування на китайських народних інструментах. Мелодичний розвиток партії соліста отримує продовження завдяки появі другого обернення акорду серії в 11-му такті (рис. 6).



Рис. 5. Гао Вайцзе «Тасмничий сон», 7–9 т.т.

Рис. 6. Гао Вайцзе «Тасмничий сон», 10–11 т.т.

Раптовий перехід партії соліста з 12-го такту у високий регістр із застосуванням прийому флажолету, на звуках інтервалу чистої квінти  $d^2$  і  $a^2$  співпадає з появою в гармонічній основі третього обернення акорду серії і надає звучанню споглядального характеру. Водночас у партії фортепіано зберігається напруження завдяки низхідним секстольним, квінтольним та тріольним побудовам на звуках третього обернення акорду. Консолідуючись з партією соліста в останніх трьох звуках 15-го такту, композитор вводить наступне – четверте обернення на тлі застиглої трелі звуків  $c^2$   $des^2$  соліста в 16-му такті.

Поява нового обернення спричинює відповідну реакцію в партії соліста, де з'являється новий неспокійний речитатив, що триває впродовж 17–20 тактів, і вибудовується терцієвими та секундовими інтонаціями на звуках  $ges^2$ ,  $f^2$ ,  $d^2$ ,  $h^1$ .

У 20-му такті речитатив, зупинившись на трелі звуку  $h^1$ , поступово затихає і за допомогою низхідного *glissando* розчиняється в тишині, створюючи доволі глибоку цезуру, виступає свідченням закінчення першої частини першого розділу.

Початком другої частини першого розділу слугує затактова заклична інтонація з трьох нот до 21-го такту в партії фортепіано, після якого в 21-му такті вводиться шосте обернення початкового акорду (рис. 7). Схожа заклична інтонація спостерігається і в партії соліста, що вступає в 22-му такті, а також 23-му, після якої стрімкий тріольний рух по ступенях акорду шостого обернення призводить до квазікульмінації на звукові  $a^2$ .



Рис. 7. Гао Вайцзе «Тасмничий сон», т. 20–21

Після квазікульмінаційного моменту характер солюючої партії змінюється ніжним звучанням з 26-го такту з включенням у мелодію висхідного ходу по щаблях мажорної пентатоніки Es. Ця мелодична побудова свідчить про звернення Гао Вайцзе до народних традиційних послівок, до яскравого мелодичного начала фольклорної музики у разі створення ліричних і ніжних настроїв.

З 29-го такту гармонізація змінюється восьмим оберненням основного акорду серії (рис. 8), на щаблях якого мелодична лінія партії соліста ще раз повторює інтонації 26-го і 27-го тактів, але цього разу отримує інтенсивний розвиток, що призводить до основного кульмінаційного моменту на протяжному звуці  $as^2$  (заліговані восьма-половинна-четвертна) у 34-му і 35-му тактах першого розділу композиції. Вщухання емоцій виражено низхідним *glissando* партії соліста, що переходить у пасажі тридцять других нот та шістнадцяткові фігурації в партії фортепіано.



Рис. 8. Гао Вайцзе «Тасмничий сон», т. 29–30

Поява останньої мелодичної побудови першого розділу композиції співпадає зі зміною гармонічного тла на десяте обернення основного акорду серії в 38-му такті (рис. 9). Мелодія речитативного характеру отримує незначний розвиток у 39-му такті, але поступово заповільнюється в низхідному русі і зупиняється на опорному для всієї композиції звукові *g*.

Різким контрастом до настрою попередньої побудови виступає енергійний напористий Другий розділ **B** – *Nervoso* (чверть = 56). Заклично-погрозливі акцентовані акорди у переважно широкому розташуванні в партії фортепіано зі складною метроритмічною організацією та в неперіодично перемінних складних розмірах 12/8 і 9/8 створюють тривожний, дещо драматичний настрій (42–51 т.т). Із вступом партії соліста на похідних інтонаціях у наступному такті (43 т.) тривожність та нервозність поглиблюється, що досягається появою трелей на високих звуках  $a^2$ ,  $f^2$  і  $c^2$ .

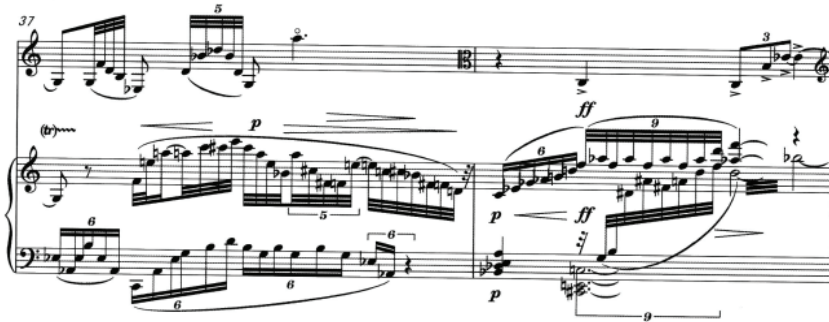


Рис. 9. Гао Вайцзе «Тасмничий сон», 37–38 т.т.

У цьому розділі партія фортепіано відрізняється чергуванням різноманітних фактурних викладів: це десяти- і дванадцятизвучні акорди, стрімкі висхідні та низхідні пасажі, октавні репетиції. Всі ці виражальні засоби ніби змальовують низку картин нічних жавхів, стануть ніби тлом для доволі прозорої партії соліста.

Основою гармонічних побудов у перших трьох тактах другого розділу (42–44 т.т.) є третє обернення основного акорду, а вже з 45-го такту композитор вводить четверте обернення, проте вже з 52-го такту знову повертається третє обернення, на основі якого відбувається поступове наростання динаміки та емоційного напруження в тактах з 52-го по 56-й. Кульмінація другого розділу припадає на 59-й такт композиції (рис. 10), в якому вертикальні обернення змінюються першим оберненням, а кульмінаційне вістря символізує поява на останній четвертній долі такту основного акорду серії, яке на звуках серії оригіналу поступово розчиняється в наступному такті.



Рис. 10. Гао Вайцзе «Тасмничий сон», т. 59–61

На фоні поступового затухання звуків основного акорду в партії фортепіано на останній метричній долі 61-го такту в альта раптово з'являється основний звук *g*, що свідчить про початок репризи – останнього розділу композиції.

У скороченій Репризі А1 (останні чотирнадцять тактів твору), ніби у арці – образно-настрій та тематичній (62–67 т.), повертається матеріал перших шести початкових тактів першого розділу. Після місцевої кульмінації (68-й т.) у партії соліста з'являються жалібні інтонації на шаблях першого (такт 71-й) і другого (такти 72–75) арпеджованих обернень дванадцятизвучного співзвуччя оригіналу (основного акорду). Поступово ці інтонації розчиняються у заповільненні темпу та динаміці *pp*, *ppp*, завмираючи

(*dolcissimo, morendo*) на основному звукові **g** в обрамленні згасаючого тла другого обернення основного акорду серії.

**Висновки.** Додекафонна техніка у творчості Гао Вайцзе набула особливого способу трактування у вигляді компонування серії дванадцятизвучним акордом та особливим способом його обернення. Талановитий синтез оригінального способу використання додекафонної техніки з китайським національним колоритом простежується у включенні у серію послідовностей звуків – відтінків пентатоніки, а також переважно консонуючих інтервалів.

Композиція «Тасмничий сон» для ерху/альта і фортепіано є одним з перших творів автора, написаних з використанням додекафонної техніки. Застосування техніки відрізняється нетиповими гармонічними співзвуччями, що виникли на базі дванадцятизвучного акорду серії та низки його обернень, у поєднанні з характерними прийомами гри на ерху (глісандо, трелі, флажолети) свідчить про синтез європейської та національної традицій. Для створення композиції митець використав десять з дванадцяти можливих обернень основного дванадцятизвучного акорду, кожне з яких по чергово стає основою для творення нових структурних одиниць – речень, фраз чи періодів. Поява в партії соліста витриманого звуку **g**, що є опорним для додекафонної серії, розмежує кожен розділ складної тричастинної форми. Партії альта і фортепіано є рівноправними партнерами у творенні композиційного полотна та його драматургічного розвитку.

Отже, розгляд та аналіз додекафонної Гао Вайцзе на прикладі інструментальної композиції «Тасмничий сон» допомагає краще зрозуміти музичну мову митця та виявити поєднання національних особливостей з новаторськими техніками, що притаманні його творчості та репрезентують сучасний рівень розвитку китайського музичного мистецтва. У музичній мові митця яскраво проявляється модернізація музичних виражальних засобів та прояви інноваційності та експериментування, складні математичні комбінації для вираження емоцій у музиці.

#### Література

1. Lu Rui. Research on Gao Weijie's Modern Music Composition Techniques, Shanghai Conservatory of Music Press, April 2009, 1st edition of the month.
2. Walker R.C. The Importance of Exchange. *NewMusic USA*. URL: <https://newmusicusa.org/nmbx/the-importance-of-exchange/>.
3. Schoenberg A. "Schoenberg Harmony". Shanghai Music Publishing House. August 2007. 1st edition.



УДК 781.7(05)

DOI 10.32782/2224-0926-2023-2-45-10

Чен Менгжао

аспірантка кафедри загального та спеціалізованого фортепіано,  
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка  
<https://orcid.org/0009-0009-6639-3584>

## ФОРТЕПІАННІ СОНАТИ ЦЗЯН ВЕНЬЄ ЯК ВТІЛЕННЯ САМОБУТНЬОГО СТИЛЮ КОМПОЗИТОРА

У статті детально аналізуються Сонати для фортепіано китайського композитора Цзян Веньє, які демонструють оригінальне освоєння ним такої класичної форми у процесі становлення власного творчого стилю. Доведено, що в них апробовані основи сонатного формотворення. Зауважено, що, попри використання принципів варіаційності, рондальності, базовою сонатною формою у Цзян Веньє стала соната-сюїта. Її властиві риси програмування. Сонати Цзян Веньє на ладо-гармонічному та тембральному рівнях близькі живописному звукопису імпресіонізму з його абсолютизацією конкретної миті, стану природи. При цьому трактування звукообразності має виразні національні ознаки, виявлені у виборі відповідної структури Сонат та принципів розвитку матеріалу, специфічному мелодизмі (в основі якого традиційна пентатоніка), вокальній (у Сонаті № 4 – інтонації популярної народної пісні) або інструментальній природі (у Сонаті ор. 52 імітації звучання традиційного музичного інструмента гучжен, що досягається близькими йому прийомами видобування звуків).

**Ключові слова:** Цзян Веньє, фортепіанна творчість, сонатна форма, жанр, європейські засади, китайські національні риси.

### *Chen Mengzhao. Jiang Wenye's piano sonatas as the embodiment of the composer's original style*

The article analyzes in detail the Piano Sonatas of the Chinese composer Jiang Wenye, which demonstrate his original mastering of this classical form in the process of formation of his own creative style. It is proved that the basics of sonata formation are tested in them. It is noted that despite the use of the principles of variation, rondality, Jiang Wen's sonata handicap was the sonata suite. It is characterized by features of programming. Jiang Wenye's sonatas on the harmonic and timbral levels are close to the pictorial sound painting of impressionism with its absolutization of a specific moment, the state of nature. At the same time, the interpretation of sound imagery has distinct national signs identified in the choice of the appropriate structure of the Sonatas and principles of development of the material, specific melody (based on traditional pentatonics), vocal (in Sonata No. 4 – intonations of a widely popular folk song) or instrumental nature (in Sonata or. 52 imitations of the sound of the traditional musical instrument Guzheng, achieved by similar methods of extracting sounds).

**Key words:** Jiang Wenye, piano creativity, sonata form, genre, European principles, Chinese national features.

**Вступ.** Останніми роками китайські музикознавці значно розширили тематику досліджень творчості своїх композиторів. Фортепіанну музику, зокрема, аналізують у загальних рисах та індивідуальних проявах, з погляду хронології її розвитку, особливостей змісту, індивідуальних стильових прикмет музичної мови, втілення діалогу культур та ін. Значно менше уваги приділено окремим жанрам, хоч саме вони втілюють музичні

пріоритети композиторів, стають їх творчою лабораторією, де формується й розвивається музичне мислення композитора, його музична мова. Тому виникає потреба дослідження визначальних жанрів у спадщині творців, що здобули визнання фахівців і симпатії у слухачів.

У плеяді китайських композиторів старшого покоління «одним із найталановитіших»<sup>1</sup> є Цзян Веньє (кит. 江文也, англ. Jiang Wenye, 1910–1983). Цей професор композиції в консерваторії м. Таньцзинь – автор опер, хорових творів, камерної (інструментальної та вокальної) музики, схвально прийнятих у Китаї та за його межами<sup>2</sup>. Цзян Веньє також один із небагатьох китайських авторів численних фортепіанних творів («Тайванський танець», цикл «Фортепіанні короткі п'єси», «Травень», «П'ять ескізів», «Маленькі ескізи», «Тан-вірші», «Лялькове шоу», «Шістнадцять фрагментів», «Пекінський Ескіз», Концерт для фортепіано № 1, Балада «Місячна ніч Сюньяна», сюїта «Місцеві сезонні поеми»), серед яких є і сонати («Мала соната», Соната № 3 («Пейзажі Південного Китаю») і № 4 («День карнавалу»), Соната п. н. «Класична музика» та ін.)<sup>3</sup>.

Дослідники вважають, що подібно до інших китайських митців (наприклад, Чжана Цяньї) прикметні ознаки музичної мови Цзян Веньє найкраще проявилися в композиціях для інструментального ансамблю. Аналізуючи творчий шлях композитора, вони поділяють його (як і більшості інших) на два періоди (до 1938 року і після нього). Саме після 1938 р., з переїздом із рідного Токіо до Пекіна, під впливом американського композитора родом із Росії А. Черепніна Цзян Веньє остаточно зосередився на вивченні традиційної китайської музики (записував фольклор) і створенні на її основі власної національно забарвленої модерної музики, зберігши інтерес до європейської творчості. З 1938 по 1945 рр. тривав середній період творчості, коли з'явилися перші Сонати для фортепіано («Мала соната» (1940) і Соната для фортепіано № 3 (1945))<sup>4</sup>. 1949–1983 рр. – пізній період творчості Цзян Веньє, коли він написав кращі музичні твори, зокрема Четверту фортепіанну сонату «Карнавальний день» та П'яту («Церемоніальна музика»).

Фортепіанні сонати як окрема жанрова група у творчому доробку Цзян Веньє не були предметом спеціального вивчення ані з погляду інтонаційного змісту, виражальних засобів, ані з боку архітектонічних, ладових чи ін. закономірностей, тобто особливостей

<sup>1</sup> Der-wei Wang D. In search of a genuine Chinese sound: Jiang Wenye and modern Chinese music. *Global Chinese Literature : Critical Essays*. 2010. P. 157–175. URL: <https://brill.com/display/book/> (дата звернення: 18.05.2023).

<sup>2</sup> У 1934 р. оркестровий твір Цзян Веньє «Фантазія Чаплі» посів друге місце на Третьому національному музичному конкурсі в Японії, а у 1936-му його «Формозанський танець» ор. 1 отримав приз на конкурсі оркестрових творів до XI літніх Олімпійських ігор у Берліні (Німеччина). Незабаром, у 1937 р., оркестрова «Увертюра Fuge» завоювала друге місце на VI національному музичному конкурсі в Японії, а 1938-го «Фортепіанні п'єси» Цзян Веньє отримали нагороду на Четвертому міжнародному музичному фестивалі у Венеції.

<sup>3</sup> Композитор написав понад 30 фортепіанних творів, що становить майже чверть усього його доробку. У них проявилися різні техніки письма та музичні стилі (авангардна західноєвропейська теоретична система, традиційна китайська пентатоніка, музичні композиції у японському і китайському народних стилях). Див.: Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. Одеса, 2004. 17 с.

<sup>4</sup> На жаль, через переїзди ноти Першої та Другої фортепіанних сонат композитор втратив. Не знайдено й інших творів, написаних чи опублікованих Цзян Веньє між 1945 і 1949 рр. Див.: Каталог творів композитора. 文也音樂作品目錄考, 2000.

авторської музичної мови і мислення. Не була цікавою для дослідників і проблема за-позичення класичних форм музики як важливий складник творчості китайських композиторів. Тож **метою пропонованої** роботи є виявлення ознак і способів рецепції Цзян Веньє європейської сонатної форми.

**Матеріал та методи.** Джерельною базою дослідження стали видані в Китаї ноти Сонат Цзян Веньє, а також праці українських та китайських музикознавців про китайську фортепіанну музику. Їх можна умовно розподілити на групи:

- праці, присвячені огляду основних етапів розвитку китайської фортепіанної музики ХХ ст.;
- аналіз жанрового розмаїття фортепіанного мистецтва сучасного Китаю;
- аналітичні питання жанру сонати; змістовність музики та інші.

На основі цих та інших праць сформувалися **методологічні підходи** до вивчення теми, а саме історично-генетичний, вибірковий та музично-аналітичний. Наукова новизна пропонованої праці полягає в тому, що у ній вперше здійснена спроба музично-теоретичного аналізу фортепіанних сонат одного композитора окремо взятого періоду у контексті виявлення у них розуміння відповідної класичної форми та особливостей її персонального впровадження задля втілення власних творчих ідей.

**Результати.** Створення фортепіанних сонат Цзян Веньє припадає на зрілий етап творчості композитора. З огляду на згадані втрати, говорити про цей жанр можна на підставі аналізу Третьої, Четвертої та П'ятої сонат митця.

Отож, Третя соната оп. 31 – одночастинна, без чітко вираженого сонатного АLEGRO. В основі музичного матеріалу – мелодія китайської народної пісні «Місячна ніч Сюньян», яку часто виконують у вигляді імпровізацій на народних інструментах. Тому композиторська техніка спрямована на імітацію тембрів традиційних китайських музичних інструментів піпи, ерху та гуцінь. Ладозвукова система твору базується на пентатоніці з початковим тоном *e* (*e2-g2-a2-h1-d2-e2*). Вступ (тт. 1–27) – *Andante pastorale*.



Рис. 1. Третя соната оп. 31. Вступ, тт. 1–6

Далі музичний матеріал розгортається трьома самостійними епізодами (частинами), об'єднаними загальним художнім задумом і настроєм. Перший (А) (тт. 7–86) залишається повільним, спокійного характеру.



Рис. 2. Початковий епізод (А) (тт. 7–11)

Звукопис наслідує тиху нічну пору, коли сходить місяць, віє легкий вітерець, що здіймає на річці ледь помітні хвилі. Музичні фрази короткі, повторювані.

Друга тема (епізод В) (тт. 87–175) – дуже різноманітна за характером: чергуються танцювальні і ніжно-ліричні фрагменти. Стрибокподібний акомпанемент твориться з дублювань інтервалів (g-d, g-e) для підтримки легкої мелодії. На імпровізаційність вказує мелодичний рисунок із секстолей, квінтолей тридцять других тривалостей нот, що чергуються з короткими (двотактовими) наспівними фразами. Прийом арпеджіато нагадує відповідний спосіб звуковидобування на піпі.



Рис. 3. Друга тема (епізод)

Наступний епізод (тт. 176–215) – Andante (non troppo) tranquillo.

У творі він відіграє роль репризи, бо традиційно не повторює теми з першої частини, а тільки нагадує про них окремими характерними інтонаційними зворотами. Кінець цієї частини побудований на інтонаціях другої теми. Тож Цзян Веньє вибрав структуру «зміни початку й однакового кінця», характерну для китайської народної музики, при загальній сюїтній формі твору. Дев'ять тонів, з'єднаних разом, імітують перебір струн на піпі. М'який тембр звучання фактури у цій частині нагадує гучність стародавнього



інструменту Сяо – китайської вертикальної флейти. Усі епізоди (частини) твору близькі за характером, за винятком Коді (тт. 216–239) – це життєствердне алегро з переходом в урочисте ларго маестозо.



Рис. 4. Третя тема (епізод) (В1)

Загалом Третя соната, що має назву «Цзяннань сцени», або «Пейзажі Південного Китаю», належить до сонат циклічного типу, в яких жодна з частин не викладена в типовій сонатній формі. Сонатність виступає в ній як принцип музичної композиції, що зберігає контрастність суміжних епізодів. Водночас витриманий в єдності цілого твір успадкував риси старовинної сюїти. Така структура твору якнайкраще відображає зміст музики, що втілює «концептосферу природи» та «концептосферу обряду»<sup>5</sup>. На ладо-гармонічному та тембральному рівнях звучання Сонати «близьке барвистому звукопису імпресіонізму та його споглядальному відчуттю»<sup>6</sup>.

Соната для фортепіано № 4 «Карнавальний день» оп. 54 написана 28 червня 1949 р. у час загальнонаціонального піднесення після визволення Пекіна й утворення КНР, а в історії розвитку китайського фортепіанного мистецтва – у третій його період, що припав на кінець 1940–1950 рр., коли «надії і мрії про щасливе життя стають духовним джерелом фортепіанної творчості композиторів»<sup>7</sup>.

Цзян Веньє належить до тих небагатьох митців, хто якраз і відкрив «нові шляхи в історії китайської фортепіанної культури»<sup>8</sup>, бо після тривалого початкового періоду (першої чверті ХХ ст.), що відзначився наслідуванням китайцями зарубіжних технік і форм, обробкою національних наспівів за правилами європейської класичної гармонії, або народженням власної мелодики під впливом творчості європейських композиторів, змістовним та інтонаційним підґрунтям творчості став головно національний фольклор.

<sup>5</sup> Лу Цзе. Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики ХХ – початку ХХІ ст. : дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. Львів : ЛНМА ім. М.В. Лисенка, 2017. С. 162.

<sup>6</sup> Чень Жуаньсюань. Імпресіонізм у фортепіанній музиці китайських композиторів : автореф. дисертації на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. Харків, 2014. С. 15–16.

<sup>7</sup> Der-wei Wang D. In search of a genuine Chinese sound: Jiang Wenye and modern Chinese music. *Global Chinese Literature : Critical Essays*. 2010. P. 148.

<sup>8</sup> Згідно з періодизацією О. Зубкової, перший етап охоплює 1913–1930, другий 1930–1940 рр., коли з'явилися перші серйозні досягнення, зокрема й у Цзян Веньє («Тайванський танок», 1934; цикл «Шістнадцять багателей»). Див.: Зубкова О.В. Етапи розвитку китайського фортепіанного мистецтва (ХХ – початок ХХІ століття). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. Харків, 2012. № 9. С. 149.

Твори набувають національної своєрідності (тематики, змісту), стрункої та компактною форми, інтонаційної характерності, що дозволяє говорити про справжній розквіт композиторського мистецтва Китаю. А ще про інтенсивність формування національного музичного стилю як звукообразного мислення певного етносу, що перебуває в постійному становленні<sup>9</sup>.

Соната № 4 – доволі масштабний твір, що оспівує перемогу Китайської Народної революції. Тоді однією з найпопулярніших пісень була народна пісня населення півночі Китаю Шеньсі п. н. «Лан Хуа Хуа» (про трагічну долю молодої дівчини, яка стала символом боротьби за кращу долю жінок своєї Батьківщини). Її невибаглива мелодія лягла в основу мелодичного матеріалу Головної і Побічної партій I частини.

На відміну від Третьої сонати «Цзяннань сцени», або «Декорації Цзяннань» (а також «Пекінського ескізу» 1938 р. та циклу «П'ять ескізів» 1935-го), у Четвертій Цзян Веньє декларував зміну свого звичного стилю, відмовившись від цілеспрямованої орієнтації на найсучасніші європейські техніки композиції, властивої ранньому періоду його творчості. Тепер він повністю занурився у національну культуру з її традиційною звуковою системою (звукорядом із 5 різних по висоті тонів у октаві – пентатонікою; назви тих п'яти звуків китайською – Гун (Гон), Шан, Цзяо, Чжи, Ю (Юй))<sup>10</sup>, ставши одним із перших китайських композиторів, хто використав пентатоніку у жанрі фортепіанної сонати (вперше у Третій сонаті 1945 р.).

Перша частина Четвертої сонати – яскраве алегро. В основі мелодичного матеріалу (головної та побічної теми) ритмічно змінена народна пісня «Лан Хуа Хуа». Експозиція (тт. 1–46) будується на чергуванні строїв Шан (D-E-G-A-C-D) та Ю (A-C-D-E-G-A). Головна тема (тт. 1–21 – стрій з основним тоном ре (Шан)) з чітким бадьорим ритмом акцентованих долей, синкопами, що спільно творять енергійний характер теми, а також паралельними квінтами в басу і прикрасами, які вказують на витонченість природи теми.



Рис. 5. Соната № 4. Початок Головної теми, тт. 1–3

<sup>9</sup> Гнатишин О. Історичний вимір українських музично-теоретичних концепцій. Львів : Видавництво Львівської політехніки, 2019. С. 473.

<sup>10</sup> Як відомо, безпівтонова або ангемітонна пентатоніка є п'ятиступеневою системою, усі звуки якої розташовуються в межах чистої квінти. Між сусідніми ступенями звукорядів є лише два види інтервалів – велика секунда і мала терція. Внаслідок відсутності півтонів у пентатоніці не утворюються гострі ладові тяжіння. Звукоряд пентатоніки не виявляє й однозначного тонального центру: функції головного тону може виконувати будь-який із п'яти звуків, тобто звукоряд пентатоніки має п'ять різних варіантів однакового звукового складу. Найвні такі варіанти п'ятиногового строю, залежно від початкового тону: I. Стрій із головним тоном С (т. зв. «режим гон»): C-D-E-G-A-C; II. Стрій із основним тоном D (називається «коефіцієнт»): D-E-G-A-C-D; III. З основним тоном E («кутовий стрій»): E-G-A-C-D-E; IV. З основним тоном G (т. зв. «режим»): G-A-C-D-E-G; V. Стрій, де основним тоном виступає звук А («стрії пір'я»): A-C-D-E-G-A.

Сполучна тема (тт. 22–26) розпочинається зміною строю на *dis* (Ю).



Рис. 6. Соната № 4. Сполучна тема, тт. 22–26

На тлі чергувань кварта і квінти у правій руці у лівій з'являється контрастна до Головної (за характером і тонально – мінор) *Побічна* тема (тт. 27–38).



Рис. 7. Соната № 4, тт. 27–35

Красива пісенного характеру мелодія нагадує ліричні народні пісні північного Шеньсі. *Заклучна* (тт. 35–46) – новий стрій – С з основним тоном *gis* (Чжи).

У *Розробці* Сонати (тт. 47–68) початковий фрагмент музичного матеріалу є розвитком Головної теми і відзначається посиленням динаміки та використанням акордів, які «підштовхують» музику до кульмінації частини у вигляді гучних п'ятизвучних акордів. Завершується уривок видозміненою Побічною темою, яка різко контрастує з Головною і за густотою фактури (мелодична послідовність чистих квінт), і за динамікою (після *FF* – *p*), і за характером (*Andante tranquillo*), що робить музику сповненою напруги і драматизму. Звуковисотний матеріал розподіляється так: фаза А (тт. 47–62) – *d* (шан); фаза В (тт. 63–68). *Реприза* Сонати – (тт. 69–100) – вкладається у три звуковисотні фази: фаза А (тт. 69–77) – *d* (шан); фаза В (тт. 78–90) – *gis* (Чжи); фаза С (тт. 91–100) – *g* (Чжи). *Кода* (тт. 101–124) – *d* (шан) з елементами мелодії Головної теми в правій руці за підтримки багаторазових повторень послідовностей із 4 шістнадцятих нот у лівій нагнітає напругу, завершуючи частину потужним повтором у правій і лівій руці однакових чотиризвучних

акордів. Щодо гармонії, то тут Цзян Веньє виявився новатором: на противагу більшості композиторів-попередників, які використовували гармонію функціональної системи, він задіяв акорди із звуків пентатоніки, т. зв. пентакорди. Вони органічно поєднуються з національно орієнтованою мелодикою, бо інтегрують у собі всі її звуки. Як видно, у Першій частині Автор точно дотримався структури сонатного алегро.

Друга частина Сонати (тт. 1–82 або 125–206) – *Andante molto tranquillo* – дуже тиха, доволі спокійна, попри пунктирний ритмічний рисунок у басу на звуці *a* (Ю).



Рис. 8. Соната № 4. Початок II ч., тт. 125–129

Мелодичний матеріал укладається в три фази: фаза А (тт. 1–46) – одноголосна мелодія, викладена октавами з домінуючим тоном *a* (будується двома хвилями: тт. 1–17, тт. 18–46); фаза В (тт. 47–72) із центральною нотою *d* (Шан), що знову змінюється на *a* (Ю). Фаза С (тт. 73–82) відтворює фазу А в розширеному діапазоні. Тож Друга частина будується за тричастинним принципом.

Третя частина (тт. 1–200 або 207–407) – Рондо, жваве *Allegro vivace lesto*. Має в основі три теми та їх видозміни. Кожна тема – нова звуковисотна фаза. Отож, тема А (тт. 1–36) з основним тоном *e* (гон) демонструє ритм танцю Янгко народності хань у північному Китаї.



Рис. 9. Соната № 4. Початок Третньої частини, тт. 1–11

Тема В (тт. 37–68) – *e* (Чжи) – ніжна наспівна мелодія.

Далі – рондальне повторення теми А (А1 – тт. 69–115; А2 – тт. 116–133) і поява теми С (тт. 134–175) з кінцевим повтором до теми А (тт. 176–200).



Рис. 10. Соната № 4, III ч. Підготовка і поява теми А1, тт. 65–74

Цікаво, що, починаючи з епізоду Rustico (т. 116), спостерігається неспівпадіння тем (або їх видозмін) та ладових фаз: така інтонаційна та звуковисотна перемінність робить твір вельми цікавим.

Отож, у Четвертій фортепіанній сонаті «День карнавалу» Цзян Веньє побудував мелодичний матеріал на «живих» інтонаціях народної музики: у перших двох частинах – мотивах народних пісень, у третій – народного танцю народності Хань у північному регіоні Китаю. Це циклічний твір, що належить до жанру сонати через відповідну форму першої частини. Попри європейську форму жанру сонати, у ній відсутні західні прийоми письма, характерні для раннього періоду творчості митця. Він увесь пронизаний народними інтонаціями і має яскраво виражений національний характер. Ймовірно, тому цей твір композитора дуже популярний на його Батьківщині.

Деякий інший підхід до творення музичного матеріалу застосував Цзян Веньє у фортепіанній Сонаті для династії північної Вей Гучжен «церемоніальна музика», ор. 52. Створена у 1951 р., вона відображає риси пізнього періоду творчості Цзян Веньє, а саме прагнення до адаптації звучання давньої традиційної музики на народному інструменті гучжен можливостями фортепіано. І хоча твір з'явився у складний для китайських митців період, за прикметами своєї музичної мови все ж відповідає особливостям попереднього часу.

Соната складається з трьох частин. Оскільки гучжен сконструйований за пентатонічним принципом, то й мелодичний матеріал розгортається на основі пентатоніки. Ігноруючи загальноприйнятну («західну») структуру сонатної форми, Цзян Веньє запропонував «вільну» музичну побудову, близьку до традиційної музики. Це відповідало концептуальному задуму композитора – відобразити на фортепіано елементи техніки видобування звуків на гучжені. Справа в тому, що інструмент має контрастні темброві можливості («яскраві, тьмяні, сильні та м'які»), а також багато способів звуковидобування. Найпростіші з них можна позначити дієсловами «зачепити», «витирати», «підтримати». Їх комбінація і формує техніку аплікатури, наприклад «зачепити, підтримати» – октавне розкладання аплікатури та відповідний «великий гачок», тобто аплікатурна октава. Загалом техніка гри (і прийом аплікатури) полягає у використанні суглобів пальців, не задіюючи силу зап'ястя і передпліччя, щоб тембр звуку був плавним і м'яким.

Перша частина Сонати – Moderato con semplicita. Вступ (тт. 1–4) побудований на трьох звуках (с, g, a), де октави в мелодії зі звуків c2-c1-c2 асоціюються з «великим щипком» у техніці гри на гучжен. Штрихи legato і non legato можна порівняти із «зачепити» і «підтримати». У лівій руці задіяні кінчики пальців, щоб подібно «захопити» звуки.



Рис. 11. Соната оп. 52. I ч. Вступ і початок Головної теми, тт. 1–6

Тема А (тт. 5–10), що складається з двох фаз (з основним тоном *c* (Гун (Гон)) та з основним тоном *g* (Чжи)) – бадьора і легка, танцювального характеру. Штрих стаккато в акомпанементі лівої руки у сьомому такті можна порівняти з прийомами гри «витирати» і «підтримати». Лаконічний і чіткий ритм у поєднанні з виконавським прийомом «великий гачок» демонструють схвильований настрій.



Рис. 12. Соната оп. 52. Приклад наслідування одного з прийомів гри на гучжен, тт. 7–9

У ніжній наспівній темі В (тт. 11–26) чергуються штрихи legato і non legato зі збереженням плавного виконання. У цьому фрагменті перед виконавцем постає завдання точного виконання кожного штриха (акцентів, злігованих нот, стаккато і non legato) за аналогією з «гачком», «невеликим щипком» і «дряпанням». Контрастна й швидка зміна динаміки й фактурних планів збагачує загальне звучання. Розробка обох тем (*animato*) вкладається у тт. 17–26. Їй на зміну приходить Заключний епізод (тт. 27–33) з раптовою зміною фактури: вона насичується широкими послідовностями коротких тривалостей нот.



Рис. 13. Поява Заключного епізоду (тт. 25–27)

Реприза (тт. 34–49) відтворює контрастні за характером теми А і В, ніби стверджуючи їх початковий вигляд. У лівій руці штрих, що відповідає деформованому «гачку». У Коді (тт. 50–62) – *Animato molto* – тривале *do* в басу і шістнадцяті ноти демонструють

коротку образну атмосферу зла і жорстокості. Зміни в ритмі нагадують нічим не обмежене голосне звучання гучжен.

Друга частина – спокійна, лірична.



Рис. 14. Початок II ч., тт. 1–10

Музичний матеріал складатиметься зі вступу (тт. 1–8), теми А (тт. 9–20), середнього епізоду (тт. 21–28) та повтору до теми А (А1) (тт. 29–41). Вказані автором штрихи аналогічні прийомам «зачепити», «втитрати», «малий щипок» і «великий щипок». Техніку «гачок» відтворюють октави на легато і нелегато. Неспішний тихий характер зберігається до кінця частини.

Третя частина – *Allegro feroce* (тт. 1–118). Запальний характер творять групи прикрас із тридцять других нот у лівій руці, що імітують техніку «дряпання» на гучжені. Унісонне повторення одного звуку збуджує емоційність музики. «Коротка подряпина» (арпеджіато) і утримання почергово взятих звуків пентатоніки створюють відчуття повноти і чистоти.



Рис. 15. Початок II ч., тт. 1–7

Загалом структура цієї частини виглядає так: фаза А має чотири епізоди: перший (тт. 1–14, розмір 4/4) – ладова основа на *a* (Ю) і *d* (Шан); другий (тт. 15–26, розмір 3/4, 4/4, 3/4, 4/4) – *Marciale* – на *g* (Чжи); третій (тт. 27–45) – *Ven ritmico* з потактовою зміною метричних долей – теж на *g*; і, врешті, тт. 52–63 – *Animato leggiero* – *d* (Шан) зі швидким нагромадженням звуку аж до *FF*.

Фаза В (тт. 64–77) розпочинається із поверненням до початкового темпу і характеру (*Tempo I feroce*), а також тимчасово ладотональності (на *d* (Шан) і *a* (Ю)). Наступні

епізоди (тт. 78–89 і тт. 90–118) дублюють темпи і характер другого і третього епізодів фази А. Тож композитор побудував третю частину, керуючись розвитком емоцій, чітко позначених в оригінальній партитурі: *Allegro feroce*, *Marciale*, *Ben ritmico*, *Animato leggiero*, *Tempo I feroce*...

Починаючи з тт. 114 гучність знову стає помітно сильнішою, потужний заключний пентакорд фіксує енергійне життєствердне закінчення твору.



Рис. 16. Завершення III ч., тт. 111–118

Тож Соната для династії північна Вей Гучжен «церемоніальна музика» (ор. 52), як і попередня, тричастинна. Проте в ній відсутні класичний тональний контраст між головною і побічною темами в Експозиції I частини (композитор обмежився різним їх характером). Натомість присутня варіаційність головної теми у другій частині твору, що звичайно трапляється нечасто. Для виконавців твір цікавий імітацією звучання китайського народного інструмента. Цей прийом є однією з важливих особливостей стилю композитора, бо він часто використовує певні звукові поєднання, штрихи, що відображають прийоми звуковидобування на різних музичних інструментах. Цікавим є й використання ритмічних формул, близьких народному танцю та імпровізаційному характеру народної інструментальної музики<sup>11</sup>.

**Висновки.** Детальний аналіз трьох фортепіанних сонат Цзян Веньє довів, що цей жанр розвинувся у творчості композитора лише з настанням періоду загальнонаціонального піднесення, який уможливив появу нових творчих тенденцій. Вони проявилися, зокрема, в адаптації класичних жанрів до національних традицій, що супроводжувалася пошуком свіжих засобів музичного письма. Доведено, що із трьох виявлених музикознавцем Лу Це питомих концептів національної китайської традиції у сонатах Цзян Веньє найкраще у виразилися концептосфера природи та концептосфера обряду як глибинного ментального коду китайської традиції. Недарма в ладо-гармонічному та тембральному сенсі фортепіанні Сонати Цзян Веньє або загалом, або в окремих частинах близькі звукопису композиторів-імпресіоністів: їм властиві прояв імпресіоністичної «абсолютизації миті», багата колористика, втілена засобами музичної виразності. Завдяки детальному аналізу творів Цзян Веньє доведено, що у його творчому «портфелі» є Сонати різного типу: як окремі жанрові форми (як-от Соната № 4), або ті, яким властива сонатність як принцип творення музики (Соната № 3). Композитор

<sup>11</sup> Der-wei Wang D. In search of a genuine Chinese sound: Jiang Wenye and modern Chinese music. *Global Chinese Literature : Critical Essays*. 2010. P. 158.



зберігав основні числово-конструктивні характеристики, що свідчить про дотримання ним міметрично-наслідувального принципу. Це проявляється у фазовості конструкції його сонат: початок-розвиток-завершення<sup>12</sup>, а також використанні принципів варіативності, рондальності. І все ж базовою сонатною формою у Цзяна Веньє є соната-сюїта.

Інтерпретація Бартоком народної музики і його сміливий відхід від романтичних формул XIX ст., імовірно, надихнули Цзян Веньє на використання ритмічних концепцій, використаних угорцем у сонатах, стилістично близьких народному танцю, пісні та інструментальній музиці.

### Література

1. Гнатишин О. Історичний вимір українських музично-теоретичних концепцій. Львів, 2019. 600 с.
2. Der-wei Wang D. In search of a genuine Chinese sound: Jiang Wenye and modern Chinese music. *Global Chinese Literature : Critical Essays*. 2010. P. 157–175. URL: <https://brill.com/display/book/> (дата звернення: 18.05.2023).
3. Зубкова О.В. Етапи розвитку китайського фортепіанного мистецтва (XX – початок XXI століття). *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2012. № 9. С. 148–151.
4. Каталог творів композитора. 文也音樂作品目錄考, 2000.
5. Лу Цзе. Концептосфери китайської програмної фортепіанної музики XX – початку XXI ст.: дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. Львів, 2017. 187 с.
6. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. Одеса, 2004. 17 с.
7. Чень Жуаньсюань. Імпресіонізм у фортепіанній музиці китайських композиторів : автореф. дисертації на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства. Харків, 2014. 20 с.
8. Янь Чжихао. Проблеми фортепіанного мистецтва Китаю у працях китайських дослідників. *Українська музика*. 2017. № 4 (26). С. 94–101.



<sup>12</sup> Янь Чжихао. Проблеми фортепіанного мистецтва Китаю у працях китайських дослідників. *Українська музика*. 2017. № 4 (26). С. 95.

УДК 7.079:792.7

DOI 10.32782/2224-0926-2023-2-45-11

*Полякова Ірина Олександрівна*  
кандидат педагогічних наук,  
доцент кафедри естрадно-вокального мистецтва,  
Університет Короля Данила  
<https://orcid.org/0000-0002-8119-9335>

*Рось Зоряна Петрівна*  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри виконавського мистецтва,  
Навчально-науковий інститут мистецтв  
Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника  
<https://orcid.org/0000-0002-5962-2790>

### **ЗНАЧЕННЯ МУЗИЧНОГО СКЛАДНИКА В ДІЯЛЬНОСТІ УКРАЇНСЬКИХ ТОВАРИСТВ ТА МИСТЕЦЬКИХ ОСЕРЕДКІВ ГАЛИЧИНИ ДО 1939 Р. ЯК НАЦІОНАЛЬНО-КОНСОЛІДУЮЧОГО ЧИННИКА УКРАЇНСЬКОЇ СПІЛЬНОТИ**

*Статтю присвячено огляду та аналізу діяльності основних українських культурно-просвітницьких товариств та мистецьких осередків Галичини до 1939 р., які поширювали і пропагували серед української громади народну музику й новостворені жанри популярної музичної творчості, що не лише сприяло розширенню естетичного світогляду демократичної аудиторії, але й набуло громадсько-патріотичного спрямування. Вони вплинули на українську громаду, розбудили в ній бажання до знань, освіти, національної культури.*

*Українські музикознавці започаткували ґрунтовне вивчення і осмислення історичної ролі галицьких товариств цього періоду, діяльність яких стала основою для зростання національної свідомості українців. Серед них всебічні дослідження Ю. Булки, М. Бурбана, Н. Кобрин, Б. Савчука, а також низка вузькопрофільних досліджень (роль і місце громадських організацій у музично-хоровому житті Галичини, розвиток музично-пісенної творчості української спільноти, організація концертного життя тощо). Часто згадуються товариства «Рідна школа», «Українська захоронка», «Відродження», «Народна лічниця», осередок української культури «Наукове товариство імені Т. Шевченка» (НТШ), а також музично-співоче товариство «Боян», «Музичне товариство ім. М. Лисенка», «Галицьке музичне товариство» та ін. Але особливе місце серед них належало товариству «Просвіта» (1868–1939 рр.), яке називали «матір'ю українських товариств», що займалося загальнокультурними потребами. Її діячі стали ініціаторами заснування товариств «Сільський господар», «Маслосоюз», «Народня торгівля», «Рідна школа», «Руська бесіда» і цілої низки молодіжних організацій: товариств «Пласт», «Рух», «Сокіл», «Січ» (пізніше «Луг»).*

*Жіночий рух був представлений «Товариством українських жінок», заснованим Н. Кобринською (Станіславів, 1884 р.), «Союзом українок», започаткованим М. Рудницькою (з 1917 р. – «Жіноча громада») та ін.*

**Ключові слова:** товариства, мистецькі осередки, «Просвіта», «Сокіл», «Січ», «Пласт», «Галицьке музичне товариство».

***Poliakova Iryna, Ros Zoriana. The significance of music composition in the activities of Ukrainian societies and art centers of Galicia before 1939 as a national-consolidating factor of the Ukrainian community***

*This article is devoted to the review and analysis of the activities of the main Ukrainian cultural and educational societies and artistic centers of Galicia until 1939, which spread and promoted among the Ukrainian community folk music and newly created genres of popular musical creativity, which not only contributed to the expansion of the aesthetic worldview of a democratic audience, but also acquired a public-patriotic direction. They influenced the Ukrainian community, awakened in it a desire for knowledge, education, and national culture. The activities of the cultural and educational society "Galician-Ruthenian Uterus" (1848) became a wonderful basis for the growth of national consciousness of the Ukrainians of Galicia.*

*Ukrainian musicologists began a thorough study and understanding of the historical role of Galician societies of this period, whose activities became the basis for the growth of national consciousness of Ukrainians. Among them are thorough studies by Yu. Bulka, B. Savchuk, M. Burban, N. Kobrin, as well as a number of narrow-profile studies (the role and place of public organizations in the musical and choral life of Galicia, the development of musical and song creativity of the Ukrainian community, the organization of concert life, etc.). Often mentioned are the societies "Narodna Shkola", "Ukrainian Zahoronka", "Vidrodzhennya", "Narodna Lichnytsia", the center of Ukrainian culture "T. Shevchenko Scientific Society" (SSS), as well as the "Boyan" musical and singing society, "M. Lysenko Musical Society", professional associations of musicians, etc. But a special place among them belonged to the society "Prosvita" (1868–1939), which was called the "mother of Ukrainian societies" that dealt with general cultural needs. Its leaders initiated the founding of the associations "Silsky Hospodar", "Maslosoyuz", "Narodnya Lichnytsia", "Narodna Shkola", "Ruska Besida" and a number of youth organizations: the associations "Plast", "Rukh", "Sokil", "Sich" (later "Meadow").*

*The women's movement was represented by the "Society of Ukrainian Women", founded by N. Kobrynska (Stanislaviv, 1884), the "Union of Ukrainian Women", founded by M. Rudnytska (since 1917 – the "Women's Society").*

**Key words:** *societies, art centers, "Prosvita", "Sokil", "Sich", "Plast", "Galician Music Society".*

На перетині XIX–XX ст. культурно-мистецьке життя Галичини, яка входила до складу Австро-Угорської імперії, розвивалося в атмосфері інтенсивного процесу національного самоствердження української спільноти. А після Першої світової війни, опинившись у складі Польщі, галицька громада постійно зазнавала національних утисків і дискримінації.

У галузі музичного мистецтва для розвитку музичної культури Галичини в зазначений період визначальну роль відіграли українські товариства й мистецькі осередки, більшість з яких після 1939 р. було знищено новою владою. В умовах національної залежності вони були чи не єдиним засобом збереження й розвитку ідентичної цілісності українства, що перебувало в умовах національної ізоляції. Поряд з підняттям престижу української класики в них починає звучати українська народна і популярна музика, що було одним зі шляхів поширення й пропаганди серед української громади народної і нових жанрів популярної музичної творчості.

Провідну роль у культурному житті західноукраїнських земель відігравала українська інтелігенція, яка у своїй діяльності прагнула розвивати «органічний сектор» українського суспільного життя – кооперацію, культурно-освітні й мистецькі товариства, українську школу, а також брати активну участь у національному русі. Ці традиції серед

українства почали формуватися ще в період перебування Галичини у складі Австро-Угорської імперії. Зокрема, великий резонанс у суспільстві викликало створене у 1848 р. культурно-освітнє товариство «Галицько-руська матиця». Саме в той час було започатковано багато українських товариств та мистецьких осередків, які продовжували свою діяльність і після Першої світової війни.

Українські культурологи й музикознавці започаткували ґрунтовне вивчення й осмислення історичного значення цілої низки культурно-просвітницьких товариств та мистецьких осередків, діяльність яких стала основою для зростання національної свідомості українців. Діяльність громадських організацій представлена у працях з історії різних видів мистецтва, в тому числі й музичного. Серед них – монографічні й дисертаційні роботи Б. Савчука, М. Бурбана, Н. Кобрин та інших фахівців у галузях історії України та мистецтвознавства, в яких був даний глибокий мистецтвознавчий аналіз музичного життя Галичини в зазначений період. Зокрема, в дисертаційному дослідженні Б. Савчука було задеклароване прагнення дослідити діяльність усіх українських громадських організацій у суспільному житті Галичини в останній третині XIX – 30-х роках XX ст.<sup>1</sup>, а в дисертації Н. Кобрин діяльність професійних й аматорських музичних і хорових товариств розкрито крізь призму розвитку концертного життя, мистецької освіти, музичної критики та показано роль і місце музичної культури в національно-культурному русі загалом<sup>2</sup>. Це демонструє різноманітні підходи представників різних галузей знань до вивчення ролі громадських товариств у розвитку музичного мистецтва краю. Важливі погляди на діяльність музичних інституцій репрезентують і вузькопрофільні дослідження. Наприклад, найбільш повно розглянутий розвиток диригентсько-хорового мистецтва в Галичині, що досліджувався переважно через аналіз діяльності співочих боянівських товариств. Зокрема, сказане певною мірою стосується праць О. Миронова, І. Бермес та ін. про роль та місце громадських організацій щодо розвитку в різних регіонах Галичини музично-хорового мистецтва, що свідчить про розмаїття та органічну цілісність музично-пісенної творчості української спільноти, яка за складних умов бездержавного існування стала важливим етнозберігаючим і національно-консолідуючим чинником.

У дослідженні Б. Савчука було аналізовано діяльність найбільш дієвих товариств Галичини, серед яких – «Галицьке музичне товариство», ініційоване австрійськими діями (Львів, 1838 р.); «Товариство педагогічне», що діяло у Львові з 1868 р.; «Руська бесіда», заснована 26 січня 1869 р., за ініціативою та сприянням якої утворено низку громадсько-культурних організацій: «Руська школа» (1887), «Буковинський боян» (1895), «Жіноча громада» (1906) та ін. Поряд з ними діяли також «Зоря» – товариство українських ремісників, промисловців і купців (Львів, 1884 р.); «Сокіл» – українське патріотичне товариство (Львів, 1894 р.) та багато ін.<sup>3</sup> Жіночий рух представляли: Галиць-

<sup>1</sup> Савчук Б. Українські громадські організації Галичини у другій половині XIX – 30-х роках XX ст.: Здобутки і перспективи розвитку історіографічного дослідження. *Наукові праці Кам'янець-Подільського державного педагогічного університету. Історичні науки*. Кам'янець-Подільський, 2001. Т. 7 (9). С. 356–364.

<sup>2</sup> Кобрин Н.В. Музична культура в національному русі галицьких українців (1891–1939) : автореф. дис. ... канд. іст. наук : спец. : 07.00.01 Історія України. НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича. Львів, 2010. 19 с.

<sup>3</sup> Савчук Б. Українські громадські організації Галичини у другій половині XIX – 30-х роках XX ст.: Здобутки і перспективи розвитку історіографічного дослідження. *Наукові праці Кам'янець-Подільського державного педагогічного університету. Історичні науки*. Кам'янець-Подільський, 2001. Т. 7 (9). С. 356–364.

ка жіноча організація «Товариство руських дам» (Львів, 1879–1939 рр.); «Товариство українських жінок», засноване Н. Кобринською (Станіславів, 1884 р.), і «Союз українок», заснований М. Рудницькою (з 1917 р. «Жіноча громада», Львів), на засіданнях яких постійно звучала музика, співали улюблених пісень, запрошували для концертних виступів відомих виконавців тощо.

У першій половині ХХ ст. у Галичині виникла низка польських співочих товариств, серед них – «Лютня» («Lutnia»), «Ехо» («Echo»), а також «Товариство любителів музики» («Towarzystwo miłośników muzyki»), статуту яких мали аналогічну мету з українськими товариствами, зокрема «Бояном». Концертні програми склалися з хорових та інструментальних творів польських композиторів С. Цетвінського, Г. Мельцера та ін. Але там також звучали хорові, вокальні й інструментальні твори М. Лисенка, М. Вербицького, А. Вахнянина, О. Нижанківського, Ф. Колесси, що підносило престиж української музики в контексті світового музичного мистецтва. Часто в польських хорових колективах брали участь й українці, а такі міжнаціональні творчі контакти позитивно впливали на культурні процеси та становлення мистецького життя Галичини.

Концертно-музичне і музично-театральне життя Галичини кінця ХІХ – початку ХХ ст. широко висвітлюється в чотиритомнику «Історії української музики» (Т. 3, 1990 р.) та в дослідженні Ю. Булки. Як зазначає музикознавець: «Автори відмовилися від радянської «войовничої» риторики у висвітленні зазначених процесів та доволі широко окреслили діяльність музично-співочих товариств «Боян», «Музичного товариства ім. М. Лисенка», низки професійних об'єднань музикантів, а також «Просвіти», «Рідної школи» та інших масових товариств, що сприяло розширенню аматорсько-співочого руху»<sup>4</sup>.

Спробу задовольнити потребу українців у середніх освітніх закладах зробило товариство «Рідна школа», що до 1938 року заснувало близько 40 гімназій, ліцеїв та професійно-технічних шкіл, а також такі як «Українська захоронка», «Відродження», «Народна лічниця» та ін. Але особливе місце серед них належало товариству «Просвіта» (1858–1939 рр.), яке у 1939 році налічувало понад 360 тисяч членів і діяло в інтересах національно-політичного відродження української спільноти. Воно утримувало величезну мережу читалень, публікувало навчальні матеріали, відкривало дитсадки, вело цілу низку курсів. Досліджуючи діяльність найбільш дієвого в Галичині культурно-освітнього осередку «Просвіта», Р. Гарат зазначав: «Загальнокультурні потреби залишалися цариною діяльності «матері» всіх західноукраїнських організацій – шанованого на всіх рівнях товариства «Просвіта», осередки якого діяли у Галичині, Волині, Закарпатті. Вони там проіснували аж до 1939 р. На початок війни 1914 р. 75% українських населених пунктів Галичини мали свої читальні-бібліотеки, працювали аматорські драматичні театри, хори. Товариство відкривало дитсадки, вело низку спеціалізованих курсів. Його діячі «стали ініціаторами заснування товариств «Сільський господар», «Маслосоюз», «Народня торгівля», «Рідна школа» (назва з'явилася лише у 1924 р.), «Руська бесіда», «Сокіл», «Січ», «Пласт»»<sup>5</sup>.

На західноукраїнських землях глибокі наукові дослідження проводило «Літературне товариство ім. Т. Шевченка», засноване у Львові у 1873 р. за ініціативи О. Кониського,

<sup>4</sup> Булка Ю. Музична культура Західної України за міжвоєнної доби. *Історія української музики*. Київ, 1992. Т. 4: 1917–1941.

<sup>5</sup> Гарат Р.М. Діяльність товариства «Просвіта» в Галичині (1868–1921 рр.): автореф. дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01. Чернівці, 2004. 17 с.

Д. Пильчикова та за фінансової підтримки меценатів: полтавської поміщиці Є. Скоропадської та цукрового барона В. Смиренка. Організація ставила перед собою мету – «допомагати розвою руської словесності» шляхом видання наукових і літературних книг, журналів та вручення премій за найкращі твори. Товариство мало друкарню, бібліотеку й музей, і займалось не тільки науково-дослідницькою, але й культурно-просвітницькою роботою серед населення<sup>6</sup>. У 1890 р. товариство було реорганізоване в наукову інституцію «Наукове товариство імені Т. Шевченка» (НТШ), головним ініціатором якого виступив О. Барвінський за підтримки О. Кониського та В. Антоновича, але особливого розквіту товариство досягло в період головування М. Грушевського (1897–1916). Його членами у 20–30-х роках було понад 200 науковців. Серед них – літературознавці М. Возняк, В. Гнатюк, К. Студинський, В. Щурат, історики І. Крип'якевич, С. Томашівський, археолог Я. Пастернак, фольклорист і музикознавець Ф. Колеса, філолог і мистецтвознавець І. Свенціцький, математик і фізик В. Левицький, фізик В. Міліянчук, лікарі М. Музика, М. Панчишин та інші. У 1920–30-х роках організація зазнавала переслідувань від польської влади, а в 1939 р. була ліквідована.

Крізь призму аналізу ролі студентства щодо формування народовських громад у 1860–70-х роках відзначилися активною діяльністю товариства «Молода Русь», «Академічний кружок», «Дружній лихвар». У міжвоєнне двадцятиліття для українців було важливим збереження національної ідентичності, що проявлялося і в музичній творчості: музиканти зі Львова всіма силами намагалися створити продукцію, конкурентоздатну тогочасній польськомовній естраді. Українська громада розуміла, що за молодь через культуру необхідно боротися, і саме з цією метою були створені численні українські молодіжно-спортивні патріотичні руханкові товариства, серед яких – «Пласт», «Рух», «Сокіл», «Січ» та інші, які виконували руханкові вправи під музичний супровід. Окрім того, молодь часто збиралася на забави, на яких поряд з українськими народними і патріотичними піснями зазвичай звучала українська популярна музика<sup>7</sup>.

Зокрема, перше українське молодіжне товариство «Сокіл» було створене в Галичині у 1894 р. Його засновники перейняли досвід чеського товариства, яке діяло ще з 1862 р., і саме його виступи спільно з польськими «соколами» у Львові в липні 1892 року спонукали українську громадськість до створення аналогічного українського об'єднання. 11 лютого 1894 року у Львові в приміщенні «Руської Бесіди» відбулись Установчі збори, на яких було проголошено створення загальномолодіжного українського пожежно-руханкового товариства «Сокіл», яке очолив український архітектор, громадський діяч В. Нагірний (1848–1921). Поряд із залученням молоді до загальнофізичних вправ, різних ігрових видів спорту, гімнастики, дотримання здорового способу життя велику увагу приділяли культурно-освітнім заходам – кампаніям із ліквідації неграмотності; антиалкогольній та антинікотинівій пропаганді; організації гуртків художньої самодіяльності; читанню лекцій з історії України та краю; проведенню тематичних вечорів, концертів, театральних вистав, вечорниць, повітових та крайових сокільських свят із демонстрацією гімнастичних вправ, народних танців, хорового співу, музичних номерів, спортивних змагань тощо. «Якщо станом на 1900 р. діяв лише один осередок у

<sup>6</sup> Савчук Б. Українські громадські організації Галичини у другій половині XIX – 30-х роках XX ст.: Здобутки і перспективи розвитку історіографічного дослідження. *Наукові праці Кам'янець-Подільського державного педагогічного університету. Історичні науки*. Кам'янець-Подільський, 2001. Т. 7 (9). С. 356–364.

<sup>7</sup> Там само.

Львові (37 осіб), то вже у 1906 р. – 324 осередки (8921 особа), а у червні 1914 року налічувалось 974 осередки (32 700 осіб). Провідною ідеєю сокільського руху було виховання патріотично налаштованої молоді, бо «сокіл» є символом народного героя»<sup>8</sup>. З приходом у 1939 р. радянської влади діяльність товариства була заборонена.

«Пласт» – це українська скаутська організація, метою якої було сприяння всебічному патріотичному вихованню та самовихованню української молоді на засадах християнської моралі. Пласт був створений у 1911 році, невдовзі після заснування у 1907 р. Робертом Бейден-Пауелом скаутського руху, а в 1912 році у Львові пластуни склали першу Пластову присягу. Відомо, що після початку Першої світової війни тисячі «соколів» і «пластунів» вступили до лав Українських січових стрільців.

Ще одна молодіжна організація «Січ» мала подібну до «Сокола» мету, завдання і форми роботи: читання, громадський спів, гімнастичні вправи, спілкування. Гімном, з якого під прапором спочатку малинового, а пізніше синьо-жовтого кольору починалися і завершувалися всі зібрання, звучала відома серед українців «Ще не вмерла Україна». У червні 1914 року в Галичині діяло 916 осередків, куди входило понад 30 тисяч членів. Через заборону у 1924 році польською владою діяльності на теренах Галичини популярного руханково-пожежного товариства «Січ» українські патріотичні сили почали шукати спосіб відновити товариство. Навесні 1925 року до польської адміністрації було надано проекти статутів руханково-пожежного товариства під трьома назвами: «Братство», «Луг» і «Січ». Львівське воєводство затвердило статут товариства «Луг» і від того часу «Повітова Січ» почала закладати осередки нового товариства – «Луг». У цьому контексті важливо згадати українського педагога, диригента, громадського діяча В. Дзуля, який був членом правління, вихователем, диригентом хору й керівником оркестру. Саме там починали творити такі відомі постаті, як Л. Яблонський (майбутній засновник «Ябцьо-джазу»), брати Іван і Петро Костюки, педагоги і скрипалі В. Панасюк, В. Цісик (батько Квітки Цісик), учасниця жіночого вокального ансамблю «Богема» Л. Суботівна, а також М. Левицька, Р. Смеречанська та багато інших українських музикантів.

Але деякі товариства, як зазначає В. Комар, було створено польським урядом спеціально, щоб «змінити національну структуру» цих земель. Зокрема, це стосувалося політики щодо гуцульської й лемківської етнічних українських громад, що в перспективі передбачало їх асиміляцію і відрив від української національності. «Інструментом цієї політики стало Товариство «Приятелів Гуцульщини (ТПГ)», засноване польськими військовиками. З цією метою було організоване видання «Гуцульський календар», що друкувався гуцульським діалектом і вміщував статті у пропольському державному дусі. Влада намагалася не тільки вирвати карпатські терени з-під впливу українського національного руху, а й протиставити йому карпатську регіональну єдність, штучно стимулюючи їх етнонаціональну асиміляцію. Однак ні солідне фінансування, ні політична підтримка не дали в кінцевому підсумку бажаного для влади результату»<sup>9</sup>. До подібних товариств можна віднести й «Товариство педагогічне», до якого входили польські та українські вчителі і яке мало уваги приділяло соціальним проблемам педагогів. На противагу вищезгаданім товариствам у 1896 р. у Галичині виникла незалежна організація

<sup>8</sup> Савчук Б. Українські громадські організації Галичини у другій половині XIX – 30-х роках XX ст.: Здобутки і перспективи розвитку історіографічного дослідження. *Наукові праці Кам'янець-Подільського державного педагогічного університету. Історичні науки*. Кам'янець-Подільський, 2001. Т.7 (9). С. 356–364.

<sup>9</sup> Комар В. Українське питання в політиці Польщі (1935–1939 рр.). *Галичина*. 1998. № 1(2). С. 101.

«Товариство народних вчителів в Галичині», або товариство «Взаємна поміч українського вчителства» – унікальне явище в історії українського вчительського руху, української школи і педагогіки. Воно стало справді національно-професійною організацією, яку очолювали чесні, компетентні, патріотично настроєні діячі. Для українського вчителства, яке розуміло історичну необхідність незалежного національно-просвітницького руху, важливими були не лише боротьба за власні фахові права, а й розвиток національної школи.

У жовтні 1932 року польський Сейм нарешті ухвалив «Закон про товариства». Пропагуючи вітчизняну музичну культуру, численні культосвітні товариства вже не обмежувалися лише такими великими містами, як Львів, Станіславів, Тернопіль, Самбір, Перемишль. Їхні осередки діяли й у приміських селах та найвіддаленіших закутках краю, і це зумовило появу нових аматорських хорових колективів, діяльність ансамблевих та сольних виконавців, що загалом сприяло зростанню музичної культури української спільноти.

У контексті цього дослідження велике значення в царині пропаганди української музики мали: товариство «Взаїмна Поміч Українського Вчителства» (1905–1930); товариство «Сільський господар»; ремісниче товариство «Зоря» і товариства українських робітників «Сила», «Скала» та ін., що з'явилися впродовж 1936–37 рр.; товариства «Відродження», «Рідна школа»; товариство «Українська захоронка», що сприяло дошкільному вихованню українських дітей у національно-патріотичному дусі; а також музейне товариство «Верховина», «Музичне товариства ім. М. Лисенка», хорове товариство «Львівський Боян» та ін. У міжвоєнний період ХХ ст. активно діяли такі мистецькі осередки, як «Гурток діячів українського мистецтва», «Асоціація незалежних українських митців», товариства «Зарево», «Спокій», «Дружній Лихвар», а пізніше «Академічне Братство», товариство «Друг» та ін.

Активна діяльність культурно-просвітницьких та музичних товариств спонукала професійних композиторів до створення оригінальних музичних творів, обробок народних пісень, створенню відповідного фахового репертуару. Велику роль у цих процесах починають відігравати професійні музичні товариства. Зокрема, «Галицьке музичне товариство», яке було засноване у Львові під егідою австрійських діячів у 1838 році й проіснувало понад століття – до 1939-го. Як зазначає Т. Мазепа, воно відіграло надзвичайно важливу роль у розвитку музичної культури Львова та Галичини. Товариство вплинуло на розвиток аматорського й професійного музикування у різних соціальних та національних середовищах не лише у Львові, але й в усій Галичині: музичного виконавства, професійної музичної освіти тощо. Воно об'єднувало не тільки сотні меломанів, аматорів-дилетантів чи просто шанувальників музики, але й видатних музикантів – співаків, інструменталістів, диригентів, композиторів, педагогів, музикознавців, стимулювало регіональну композиторську творчість. До появи концертних бюро та агенцій, філармонії саме Товариство відповідало за інтенсивність і якість концертного життя в місті, організувало безліч лекцій та концертних виступів, а його учасниками були представники всіх етносів, що тоді населяли Галичину<sup>10</sup>. У різні часи почесними і діючими членами ГМТ були представники польської (С. Монюшко, Г. Венявський, М. Чарторийська, Ян Падеревський), німецької (Й. Брамс, Й. Кесслер, Ю. Безендорфер) та української (О. Мишуга, А. Вахнянин) культури. «Завдяки активній концертній діяльності

<sup>10</sup> Мазепа Т.Л. Галицьке музичне товариство у культурно-мистецькому процесі ХІХ – початку ХХ століття: дис. ... істор. та теор. к-ри. Київ, 2018. 568 с.



Товариства у 1891 році виникло Концертне бюро, що запрошувало на львівську естраду кращих виконавців світу, а водночас підтримували найталановитіших місцевих виконавців, нерідко даючи їм успішний старт до світової кар'єри. З приходом радянської влади Товариство було знищене і відроджене у 2019 році після 80 років утисків та забуття. Нині Галицьке музичне товариство об'єднує більше 100 членів – відомих музикантів, аматорів та пошановувачів музичного мистецтва<sup>11</sup>.

Таким чином, всупереч складній політичній ситуації музичне життя Галичини відзначалося багатою міською музичною культурою і було пов'язане з європейським різножанровим мистецтвом, а динамічні процеси культурно-мистецького життя краю сприяли становленню професіоналізму в українському музичному середовищі. Як зазначає Л. Кияновська: «Піднесенню музичного життя Західної України значною мірою сприяло започаткування при товариствах творчих колективів (мішаних, жіночих і чоловічих хорів; камерних, симфонічних та духових оркестрів; оперних труп), діяльність яких суттєво збагатила мистецьку палітру окремих регіонів Західної України та підтримувала органічний перехід від аматорства до професіоналізації вокального виконавства»<sup>12</sup>.

Отже, просвітницька діяльність українських товариств та мистецьких осередків, велика кількість з яких діяли в Галичині до 1939 р. і які поширювали й пропагували серед української громади народну, класичну музику й новостворені жанри популярної музичної творчості, не лише сприяли розширенню художньо-культурного світогляду демократичної аудиторії, але й набули громадсько-патріотичного спрямування. Як зазначає Р. Гарат: «Вони нечувано зворушили народні маси, розбудили в них бажання до знань, освіти, інстинкти організації і солідарності»<sup>13</sup>. Національно-об'єднуюча роль таких культурних осередків нерідко служила поштовхом до розгортання національно-визвольних рухів на шляху здобуття українцями незалежності та заснування власної держави. В такий спосіб музичні товариства демонстрували не лише своє первинне призначення – поширювати високе мистецтво, але постають як досконалий комунікативний засіб, що сприяє об'єднанню нації.

### Література

1. Булка Ю. Музична культура Західної України за міжвоєнної доби. *Історія української музики*. Київ, 1992. Т. 4: 1917–1941.
2. Гарат Р.М. Діяльність товариства «Просвіта» в Галичині (1868–1921 рр.) : автореф. дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01. Чернівці, 2004. 17 с.
3. Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. Тернопіль : СМП «Астон», 2000. 339 с.
4. Кобрин Н.В. Музична культура в національному русі галицьких українців (1891–1939) : автореф. дис. ... канд. іст. наук : спец. 07.00.01 «Історія України». НАН України, Ін-т українознавства ім. І. Крип'якевича. Львів, 2010. 19 с.
5. Комар В. Українське питання в політиці Польщі (1935–1939 рр.). *Галичина*. 1998. № 1(2). С. 99–105.
6. Мазепа Т.Л. Галицьке музичне товариство у культурно-мистецькому процесі XIX – початку XX століття : дис. ... істор. та теор. к-ри. Київ, 2018. 568 с.

<sup>11</sup> Старух. І. Галицьке музичне товариство. *Українська музична енциклопедія*, Т. 2. Київ : Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України. 2008. С. 43–436.

<sup>12</sup> Кияновська Л. Стильова еволюція галицької музичної культури XIX–XX ст. Тернопіль : СМП «Астон», 2000. 339 с.

<sup>13</sup> Гарат Р.М. Діяльність товариства «Просвіта» в Галичині (1868–1921 рр.) : автореф. дис. ... канд. іст. наук : 07.00.01. Чернівці, 2004. 17 с.

7. Савчук Б. Українські громадські організації Галичини у другій половині XIX – 30-х роках XX ст.: Здобутки і перспективи розвитку історіографічного дослідження. *Наукові праці Кам'янець-Подільського державного педагогічного університету. Історичні науки*. Кам'янець-Подільський, 2001. Т. 7 (9). С. 356–364.
8. Старух. І. Галицьке музичне товариство. *Українська музична енциклопедія*. Т. 2. Київ : Ін-т мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України. 2008. С. 43–436.



УДК 78(510)"20"(092)

DOI 10.32782/2224-0926-2023-2-45-12

*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>

## ТРАДИЦІЇ ТА НОВАТОРСТВО В КОНЦЕРТІ ДЛЯ ЯНЦІНЯ З ОРКЕСТРОМ «РАПСОДІЯ» ВАН ДАНЬХОНГ

*Короткий огляд жанрової палітри творів Ван Даньхонг та детальний аналіз однієї із найвідоміших її композицій XXI століття – Концерту для янця з оркестром «Рапсодія» дозволяють вважати її одним із найбільш плідних композиторів молодого покоління. Для створення інструментальної музики протягом багатьох років вона спирається на різні жанри народної музики у поєднанні із проявами європейської традиції у плані музично-виражальних засобів. Концерт Ван Даньхонг «Рапсодія» – це оркестровий твір, насичений національним колоритом, це своєрідна музична фантазія на народні теми.*

*Детальний аналіз архітекtonіки масштабного музичного твору продемонстрував, що в основі композиційної структури лежать національні моделі формотворення, що ґрунтуються на варіантному розвитку тематизму під впливом східної імпровізаційної традиції. Такий принцип розгортання музичного матеріалу закладений уже в першому такті: розпочинається твір із ритмічно-інтонаційного паттерну: восьми+синкопа+шістнадцяті. Розглядаючи синкопу як імпульс у ритмічному малюнку, композиторка створює різні комбінації ритму впродовж усього твору.*

*Також у музичній мові «Рапсодії» знаходимо вплив жанрів легкої поп-музики, зокрема, джазу.*

*Необхідно відзначити майстерність оркестровки мисткині – це вміння гармонійно поєднати тембральні барви західного оркестру із проявом індивідуальності звучання китайських народних інструментів – чжун руань, пай шен, да руань, бамбукової флейти і насамперед солюючим янцінем. «Рапсодія» є показовим твором індивідуалізованого музичного стилю Ван Даньхонг, яка, приймаючи моделі західних жанрів, ґрунтуючись на варіантному принципі розвитку музичного матеріалу, використовуючи мову популярної музики, народжує нові ідеї компонування музики для сучасного янця.*

**Ключові слова:** китайська музика, фольклор, романтизм, імпресіонізм, виражальні засоби, жанр, новаторські техніки, фортепіано, янцінь.

### ***Pismenna Oksana. Tradition and innovation in Concert for yangqin and orchestra “Rhapsody” by Wang Danhong***

*A brief overview of the genre palette of Wang Danhong’s work and a detailed analysis of one of her most famous works of the twenty-first century, the “Rhapsody” Concerto for Yangqing and Orchestra, make her one of the most prolific composers of the younger generation. In creating instrumental music for many years, she has relied on various genres of folk music in combination with manifestations of the European tradition in terms of musical and expressive means. Wang Danhong’s “Rhapsody” Concerto is an orchestral work that reveals a strong sense of national colour, a kind of musical fantasy on folk themes.*

*A detailed analysis of the architectonics of a large-scale musical work has shown that the compositional structure of sections and smaller structures is influenced by national models*

*of forming based on the variant development of themes under the influence of the Eastern improvisational tradition. This principle of unfolding the musical material is laid down in the first measure: the piece begins with a rhythmic and intonational pattern: eighths + syncopation + sixteenths. Considering the syncopation as an impulse in the rhythmic pattern, the composer creates various combinations of rhythm throughout the work.*

*The musical language of "Rhapsody" was also influenced by the genres of light pop music, particularly jazz.*

*It is worth noting the artist's orchestral skill, which consists in the ability to combine the harmonious fusion of the timbres of Western orchestras with the individuality of Chinese folk instruments – zhong ruan, pai sheng, da ruan, bamboo flute, and, above all, the solo yangqin. "Rhapsody" is an exemplary work of Wang Danhong's individual musical style, which adopts the models of Western genres, relying on the variation of musical material, and, using the language of popular music, generates new ideas for composing music for the modern yangqing.*

**Key words:** *Chinese music, folklore, romanticism, impressionism, expressive means, genre, stylistic innovations, piano, yangqin.*

**Вступ.** Ван Даньхонг є однією із найвідоміших сучасних молодих композиторок Китаю (учениця Гао Вейцзе та Тан Цзяньпіна). Вона отримала ступінь магістра та докторки композиції в Центральній консерваторії Китаю. Даньхонг Ван – молода талановита композиторка, в доробку якої багато творів для оркестру різних складів. Вона пише як для традиційного китайського оркестру, так і для західного симфонічного оркестру. Мисткиня співпрацювала з відомими оркестрами в країні (з 2010 року з Центральним національним оркестром) та за кордоном, її твори виконувалися в Пекінському, Синхайському та Чжуншаньському концертних залах, Шанхайському великому театрі тощо.

Її перу належать створені у 2005 роках композиції – «Lingnan Variations» і «Yunshan Yanmiao» («Варіації Ліннань» та «Юньшань Яньмяо»), «Band Buckle» («Стрічкова застібка»), «Nakka Folk Songs» («Народні пісні Хакка»), «Night Songs» («Нічні пісні») тощо.

Концерт для цимбалів з оркестром «Рапсодія», написаний композиторкою Ван Даньхонг на початку ХХІ століття, можна трактувати як різновид музичної фантазії на народні теми. У ній трансформовані жанри легкої музики у поєднанні з ритмами популярної музики, зокрема джазу.

**Аналіз останніх публікацій.** Незважаючи на інтенсивне побутування багатьох концертних композицій у виконавській сценічній практиці, зокрема велику популярність «Рапсодії» для янціня та оркестру Ван Даньхонг, її жанрово-стильові особливості вивчені не досить.

Нечисленні праці присвячені творчому доробку сучасної китайської композиторки Ван Даньхонг. Статті Цінь Ментін «Ван Даньхонг, молода композиторка Китайського національного традиційного оркестру»<sup>1</sup>, У Чуньфу «Освітлюючи шлях і направляючи майбутнє. Коментар до симфонії Ван Даньхонг «Маяк»<sup>2</sup>, Ван Ю «Турбуватися про країну і забувати про дім, жертвувати своїм життям заради допомоги нужденним. Аналіз

<sup>1</sup> Цінь Ментін «Ван Даньхонг, молода композиторка Китайського національного традиційного оркестру: «Ми можемо використовувати музику, щоб висловити духовні мінливості століття». Журнал «День річки Янцзи». 17.08.2021 р. С. 21–24.

<sup>2</sup> У Чуньфу «Освітлюючи шлях і направляючи майбутнє. Коментар до симфонії Ван Даньхонг «Маяк». Журнал «Народна музика». 2021. Випуск 8. С. 18–22.

твору для ерху Ван Даньхонг та пісні гурту «Моя Батьківщина»<sup>3</sup> розкривають переважно образно-настрійний світ уподобань мисткині та її світоглядні позиції. Допис Юй Ян Хуа Іннь «Рапсодія на струнних: життя в насолоді. Рецензія на «Рапсодію на струнних: концерт творів Ван Даньхонг»<sup>4</sup> коротко окреслює низку творів, які прозвучали на концерті та відображає емоційні враження авторки на виконані твори.

Отже, комплексний аналіз музичної мови Ван Даньхонг загалом та у «Рапсодії» для янціня та оркестру зокрема відсутній. Тому насамперед потребують ретельного вивчення її музично-виражальні засоби, а зокрема прояви народної та естрадної поп-музики, питання синтезу китайських питомих рис та проявів європейської традиції, які дотепер не ставали об'єктом наукового зацікавлення музикознавців. Ці питання зумовлюють актуальність системного вивчення оригінальних творів, зокрема пропонованого твору. Такі дослідження є потрібними для китайського та українського музикознавства.

**Виклад основного матеріалу.** «Рапсодія» для янціня та оркестру була написана у квітні 2011 року на замовлення виконавця віртуоза Пяо Веньліня. Технічну віртуозну композицію відносимо до типу віртуозних концертів, які являють собою діалог-змагання солюючого янціня та оркестру. Використання популярних мелодико-інтонаційних зворотів з ритмічним малюнком поп-музики привносить свіжі барви у виконання на цьому традиційному інструменті.

Енергійний жвавий характер композиції укладений у вільну неперіодичну форму із п'яти масштабних розділів: ABCDA, які своєю чергою поділяються на низку побудов чи хвиль розвитку. Уже сама назва твору «Рапсодія» передбачає низку різних тематичних побудов, оскільки, виходячи з поняття жанру, це – інструментальний твір, вид музичної фантазії на народні теми.

Перша частина – А (a+b) (1-14+15-28). Чверть = 104. (Allegretto). Метро-ритмічне «ядро», задеклароване уже в першому такті, містить ритмічне «крещендо» у поєднанні із внутрітактовою синкопою на четверту–п'яту долі при розмірі 7/8, яке проєктується на всю наступну побудову (рис. 1).



Рис. 1. «Рапсодія» Ван Даньхонг. Метро-ритмічний паттерн

У структурно-тематичному відношенні розділ А можна розділити на дві основні частини: a + b (11–15 т.т.+16–28 т.т.). Як уже відзначалось, розпочинається твір із ритмічно-інтонаційного паттерну: спочатку витриманий повторюваний звук Н, який згодом, завдяки октавним та кварто-квінтовим дублюванням у різнобіжному русі розширюється від Н1 (окремими краплями Н<sub>2</sub>) до h<sup>2</sup>-ї октави, тобто діапазон звучання янціня та оркестру розширюється до шести октав, створюючи гармонійне звучання янціня та оркестру (рис. 2).

<sup>3</sup> Ван Ю. «Турбуватися про країну і забувати про дім, жертвувати своїм життям заради допомоги нужденним. Аналіз твору для Ерху Ван Даньхонг та пісні гурту «Моя Батьківщина». Журнал «Голос Хуанхе». Випуск 8, 2019, С. 24–27.

<sup>4</sup> Юй Ян Хуа Іннь. «Рапсодія на струнних»: життя в насолоді. Рецензія на «Рапсодію на струнних»: концерт творів Ван Даньхонг». URL: <https://www.huain.com/article/composer/2022/1108/1411.html>.



Рис. 2. «Рапсодія» Ван Даньхонг. 9–12 т.т.

Друга хвиля динамізації (динамічної, тембрової тощо) спостерігається із появою у янціня у нижньому регістрі (мала-велика октави) активної висхідної кварто-квінтової періодично-повторюваної поспівки (16-ий т.), яка утворена із поєднання у висхідному русі відтинку мінорної пентатоніки, а у низхідному – елементів дорійського ладу (рис. 3).



Рис. 3. «Рапсодія» Ван Даньхонг. 13–16 т.т.

Розділ В складається із с – каденція – с1 – d. Сильовим контрастом до попередньої частини, виконаної у ключі традицій китайської народної музики, виступає побудова, насичена мелодико-інтонаційними та ритмічними джазовими зворотами – каденція, соло янціня (29–41 т.т.), які згодом (В – с1) виконуються усім складом оркестру (43–55 т.т.) – традиційним та групами із китайських народних інструментів. На зміну звучання *tutti* приходить просвітлена прозора фактура – лірична наспівна мелодія у янціня з контрапунктом китайської бамбукової флейти<sup>5</sup> та супроводом струнних – віолончелей та ерху (В – d, 56–77 т.т.). Ця побудова для янціня та оркестру демонструє характерну гармонічну мову композитора: перемінний мажоро-мінор (G-dur – h-moll у 55–66 т.т.) та ладово-тональні мутації із зміною у кожному такті та подекуди з політональними поєднаннями (fis, G/e, a/fis, fis, C, Fis – 68–77 т.т.) між групами інструментів в оркестрі (рис. 4).

Отже, гра тональностями, ладові «блукання», затінені акорди, що виникають між різними тональностями, мікророзрушення у поєднанні із різними насиченими тембрами народних китайських інструментів – усі фактори створюють живописні картини народного побуту, поетичні замальовки природи. Поєднання по вертикалі та чергування по горизонталі гармонічних барв оркестру та відтинків різного нахилу пентатонік у янціня, а також безперервні потоки вісімок, шістнадцятих та тридцять других, груп із

<sup>5</sup> Існує багато видів бамбукових флейт. Цей інструмент відрізняється своїм ладом, наприклад, бамбукова флейта F, бамбукова флейта C, бамбукова флейта D тощо.

тривалостями особливого ритмічного поділу формують різнобарвну унікальну гармонічну та метроритмічну палітру музичної мови композиторки. У творі вміло поєднаний традиційний західний метод поєднання консонансів та дисонансів з питомо національними рисами китайського фольклору.



Рис. 4. «Рапсодія» Ван Даньхонг. 70–72 т.т.

Такі гармонічні переходи, поліпластові звучання різних груп оркестру створюють безперервний рух, своєрідний психологічний імпульс до появи нової побудови.

Розділ С поділяємо на побудови е, каденція – f, f1, g, g1, g2; 78–170 т.т.). Емоційним та настроєвим продовженням попереднього, але із змінами стилевих уподобань, виступає енергійний, насичений інтонаціями поп-музики та ритмами джазу розділ С – е (78–88 т.т.) у виконанні оркестру (рис. 5).



Рис. 5. «Рапсодія» Ван Даньхонг. 81–83 т.т.

Каденція С – f, f1, g, g1, 89–125 т.т. Віртуозні хвилеподібні, арпеджовані, діатонічні та хроматичні, із прискореннями та заповільненнями, з особливостями ритмічного поділу пасажі у янціня становлять стрімку віртуозну каденцію інструмента, яка завершується низкою арпеджованих пасажів по G-dur-у. Висхідний пасаж квінто-терцієвої будови з ремаркою «Вільно» стає основою для кількох наступних арпеджіато у янціня, які виконуються щипком, змальовуючи прозору акварельну картину живописної природи – плесо води, вранішній туман, капельки роси тощо: ч.5+в.3+ч.5.+м.6 (115 т.). Вкраплення співзвуч подібної будови – малий мінорний нонакорд та квінт-секундове співзвуччя (116–117 т.т.), та висхідні арпеджовані «хвильки», де вчувається послідовність  $SII_{4/3}^{+2-}$  по G-dur-у,  $SII_{4/3}^{+2}$  по B/F-dur-у,  $D_{4/3}^{-}SII^{+4}$  по G-dur-у (120, 122–123 т.т.) доповнюють імпресіоністичну замальовку (рис. 6).



Рис. 6. «Рапсодія» Ван Даньхонг. 120–122 т.т.

Це світле прозоре звучання арпеджіато янця різко змінюється енергійними висхідними пасажами та варіантом ритмічно-інтонаційного паттерну (Приклад 1) *tutti* всього оркестру (g2, 126–170 т.т.) на матеріалі останньої побудови каденції (g1). Ця частина C – g2 є особливо показовою у плані використання різних груп народних китайських інструментів. Після соло янця в оркестрі по чергово звучать групи китайських народних інструментів ерху, піпа, янцінь, люцінь, шен, бубон у поєднанні з інструментами класичного європейського оркестру. Таке потужне звучання з поступовим кресцено та розширенням діапазону (153–180 т.т.) створює стрімкий підхід (рис. 7) та яскраву колористичну кульмінацію циклу.



Рис. 7. «Рапсодія» Ван Даньхонг. 150–152 т.т.

Розділ D – h, каденція i-k, l (масштабний заключний розділ 274–475 т.т.).

D – h характеризується появою джазових інтонацій у «діалозі» янця та оркестру народних інструментів – це групи бамбукових флейт, ерху, єюцінь, піпа. Безперервна періодична зміна простих розмірів (3/4, 2/4) а також поступове прискорення (рис. 8) ведуть до наступної місцевої короткої кульмінації та переходу у віртуозну каденцію.

Каденція соло янця i-k скомпонована у двох частинах. Перша (209–224 т.т.) служить стрімкою підготовкою-переходом до двоголосного її викладу. Темп, де чверть дорівнює 182, колоподібні пентахорди із поступовим висхідним рухом приводять до значного розширення діапазону від с до g3 (до чотирьох октав) після кількох висхідних арпеджованих хвиль, переходить у двоголосся із джазовими ритмо-інтонаціями. До завершальної частини каденції поступово додаються, як тло бубен (243 т.), струнна група ерху (250 т.).

Заключна фінальна частина розділу (l) і цілого твору побудована на діалозі сольюючих народних китайських інструментів, таких як: чжун руань, пай шен, да руань, бамбукова флейта та оркестру. Всі інструменти демонструють свої віртуозні, тембральні, технічні можливості.





Рис. 8. «Рапсодія» Ван Даньхонг. 201–206 т.т

Весь Концерт «Рапсодія», наче своєрідним обрамленням, закінчується повторною появою скороченої частини  $A_1$ .

Підсумовуючи результати комплексного аналізу твору, вважаємо, що Концерт «Рапсодія» для янця та оркестру – це масштабний оркестровий твір, своєрідна музична фантазія на народні теми, у якій виразно проявляється національний колорит. Цілісна структура твору скомпонована на органічному поєднанні низки різнонастрєвих, різножанрових та різностильових епізодів.

У творі ліричне споглядання змінюється енергійними токатними побудовами, ніжні ліричні настрої співставляються із драматичними експресивними станами, імпресіоністичні замальовки чергуються із насиченим звучанням усього оркестру, у якому поєднанні тембри класичного складу та інструментів китайського народного оркестру. Велике значення у створенні образів, настроїв, а також для надання жанрової характеристики епізодів відіграють ритми.

Використання композиторкою складних періодично- та неперіодично перемінних ритмів та розмірів створюють психологічні підйоми та падіння, співставлення беззастережного спокою та інтенсивного хвилювання.

Використання впродовж твору варіантного проведення ритмічно-інтонаційного патерну, який складається з восьми, синкопованих і шістнадцятих нот, впливає на динамізацію та розгортання музичного матеріалу як у середині епізодів, так і розвитку твору загалом. Із самого початку композиторка використала швидку синкопу як імпульс у ритмічному малюнку, організувавши наступну комбінацію ритму: восьми ноти + синкопа + шістнадцяті ноти, створюючи потужний і непереборний поштовх, що супроводжується розширенням звукового діапазону та посиленням гучності. Впродовж композиції ця ритмічна комбінація трансформується то в шістнадцяті ноти + синкопу + восьми ноти або у восьми ноти + шістнадцяті + синкопу тощо, щоб порушити оригінальний ритм і створити відчуття свінгу протягом усього циклу.

Також необхідно зауважити введення композиторкою іноді періодично-перемінних, а зазвичай неперіодично-перемінних простих, складних, змішаних розмірів:  $7/8$ ,  $5/8+3/8$ ,  $3/8+4/8$ ,  $3/8+4/4+3/4$ ,  $3/8+6/8$ ,  $5/8+2/8+4/8$  тощо. Така свобода використання метрів та розмірів підсилює імпровізаційність та вільне розгортання форми з неперіодичними структурами. Часто вживані прості та складні розміри, укладені в різні комбінації для формування регулярного та нерегулярного міксу ритмів, роблять рух музики дуже динамічним, сповненим експресії.

Щодо виражальних засобів, зокрема мелодико-інтонаційної лінії, в усіх розділах «Рапсодії» вона зазвичай базується на швидких арпеджіо, хроматичних та діатонічних гамах, різного виду поліфонічних фактурних викладах, широких стрибках.

Гармонія «Рапсодії» для янцяня та оркестру демонструє характерну гармонічну мову композиторки, що проявляється у поєднанні класичної функційної гармонії та її новаторських проявів: моно- та поліакордів нетерцієвої будови, акордів з доданими та заміненними тонами, часто використовується співставлення акордів, де останній виражає тональність, тощо. Мікрогармонічні зрушення, альтеровані акорди та ладові мутації надають звучанню барвистості. Горизонтальні лінії відтинків різного нахилу пентатонік та дорійського, які звучать на тлі гармонічних послідовностей, створюють палітру яскравих колористичних звучань – синтез традиційної західної романтичної гармонії та народного китайського колориту.

Склад оркестру у «Рапсодії» є синтезом китайського народного та західного академічного оркестру. Проблему поєднання гармонії та академічного західного оркестру із проявом індивідуальності звучання китайських народних інструментів талановита композиторка Ван Даньхонг успішно вирішила. Залежно від образно-настроявального навантаження побудови, епізоду, фрази, враховуючи її місце у формі, значення у драматургії твору, Ван Даньхонг вибирає той чи інший спосіб оркестровки. Вона однаково успішно вирішує поставлені завдання. Водночас у її музиці присутні строкагі темброві оркестрові вкраплення груп китайських народних інструментів, їх сольні проведення. Також в оркестрі «Рапсодії» звучать різноманітні групи, як-от: ансамбль (класичний чи народний), струнний квінтет, симфонічний супровід тощо. Незалежно від того, який тип акомпанементу вибраний для солюючого янцяня, разом вони створюють звуковий малюнок переплетених горизонтальних ліній, напластування кількох ліній або їх почерговий вступ.

Усі перелічені параметри свідчать про особливості виражальних засобів композиторки, процес формування індивідуального стилю. Мова Ван Даньхонг сягає корінням китайської народної музики у поєднанні з естетичними та мовно-стильовими концепціями західноєвропейських композиторів. Вона по-своєму трансформує фольклорний матеріал, не відходячи від першоджерела, але водночас вносячи свої мовні особливості: прагне до мовної індивідуальності співіснування багатьох елементів. Дотримуючись єдності та змін у традиційній музиці, мисткиня вносить у «Рапсодію» низку новаторств, які проявляються насамперед на рівні жанру – тут включені риси джазу, народної та світової поп-музики.

Творчість мисткині демонструє гармонійну єдність раціонального та інтуїтивного, про що говорить Юй Ян Хуа Інґ у рецензії на концерт: «Ван Даньхонг не дозволила раціональній структурній організації зв'язати її творче мислення, а натомість дозволила емоційному напряму бути представленим у раціональний спосіб, наближаючись до балансу між чуттєвістю та раціональністю, про який мріють композитори»<sup>6</sup>.

Ван Даньхонг у «Рапсодії» для солюючого янцяня та оркестру окреслила нові горизонти розвитку китайської цимбальної музики, новаторські прояви та тенденції, які відповідають духу часу у сучасному мистецтві країни.

**Висновки.** Отже, концерт для янцяня з оркестром – цікавий зразок синтезу національного традиційного та сучасної поп-музики. Віртуозна блискуча техніка гри на

<sup>6</sup> Юй Ян Хуа Інґ «Рапсодія на струнних»: життя в насолоді. Рецензія на «Рапсодію на струнних»: концерт творів Ван Даньхуна». URL: <https://www.huain.com/article/composer/2022/1108/1411.html>.

янщині у поєднанні з не меншою майстерністю усього оркестру створюють драматичний і хвилюючий характер композиції.

«Рапсодія» є зразковим твором сучасного музичного стилю, який, приймаючи моделі західних жанрів і використовуючи мову популярної музики, народжує нові ідеї для компонування музики для сучасного янщиня. Концепція синтезу інтонацій китайської народної музики, джазових елементів, складних і мінливих ритмів поп-музики наділяють твір для янщиня та оркестру новаторським звучанням, свіжими яскравими барвами.

#### Література

1. Ван Ю. «Турбуватися про країну і забувати про дім, жертвувати своїм життям заради допомоги нужденним. Аналіз твору для ерху Ван Даньхонг та пісні гурту «Моя Батьківщина». Журнал *«Голос Хуанхе»*. Випуск 8, 2019. С. 24–27.
2. У Чуньфу. «Освітлюючи шлях і направляючи майбутнє. Коментар до симфонії Ван Даньхонг «Маяк». Журнал *«Народна музика»*. 2021 Випуск 8. С. 18–22.
3. Цінгь Ментін. «Ван Даньхонг, молода композиторка Китайського національного традиційного оркестру. Ми можемо використовувати музику, щоб висловити духовні мінливості століття». Журнал *«День річки Янцзи»*. 17.08.2021 р. С. 21–24.
4. Юй Ян Хуа Іннь. «Рапсодія на струнних»: життя в насолоді. Рецензія на «Рапсодію на струнних»: концерт творів Ван Даньхонг». URL: <https://www.huain.com/article/composer/2022/1108/1411.html>.



УДК 780.681.819.5+78.071.2

DOI 10.32782/2224-0926-2023-2-45-13

Олійник Дмитро Борисович  
кандидат мистецтвознавства,  
старший викладач кафедри духових та ударних інструментів,  
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка  
<https://orcid.org/0009-0003-5327-1824>

## РОЗВИТОК ЄВРОПЕЙСЬКОГО ВИКОНАВСТВА НА ЛІТОФОНІ НАПРИКІНЦІ XVIII – У XIX СТ.

*Стаття присвячена вивченню європейського виконавства на літофоні та інструментознавчому аналізу їх конструктивних особливостей. Пошуки подолання сухого тріскучого звучання ксилофона призвели до експериментів з матеріалами, які б замінили дерево (метал, скло, різні породи каміння). Внаслідок експериментів виникли металофони, скляні гармоніки та літофони.*

*У Європі літофони з'явилися наприкінці XVIII – на початку XIX ст. і мали два типи докорінно відмінних конструкцій. Перший тип складався з оброблених уламків кам'яних порід, які через масивність зумовлювали їх перпендикулярне розташування кам'яних пластин стосовно виконавця, аналогічно до африканських та американських ксилофонів. Другий тип виготовляли зі шліфованих алебастрових пластин, які повністю наслідували конструкцію традиційних європейських інструментів з паралельним щодо виконавця розташуванням пластин. Перші європейські літофони з'явились на півночі Англії. Завдяки виконавській діяльності Джозефа Річардсона та його синів літофон став популярним не лише в Англії, а й за її межами. Чисельні гастролі батька з синами містами Західної Європи стимулювали зростання зацікавленості інструментом та його звуковими властивостями. У Франції, Австрії, Німеччині та Чехії упродовж XIX ст. почали розробляти власні моделі цього інструмента, яким надавали власні назви: кам'яна гармоніка, геологічне фортепіано, мітофон, літоцимбалон. Мета статті – увести до наукового обігу нові відомості, почерпнуті з архівних матеріалів та періодичних видань, що стосуються функціонування літофонів в європейській музичній культурі, а також імена забутих європейських виконавців на літофонах. Наукову новизну дослідження становить уведення до наукового обігу мало відомих широкому загалу матеріалів, що стосуються функціонування літофонів у європейській музичній культурі кінця XVIII – XIX ст.*

**Ключові слова:** літофон, rockharmonic (кам'яна гармоніка), «геологічне фортепіано» (GeologicalPiano), «мітофон» («mitofon»), літоцимбалон (Litocymbalon), Steinspiel (кам'яна гра).

### ***Oliinyk Dmytro. Development of European performance on lithophone at the end of the 18<sup>th</sup> – in the 19<sup>th</sup> centuries***

*The article is devoted to the study of European performance on lithophones and instrumental analysis of their design features. The quest to overcome the dry crackling sound of the xylophone led to experiments with materials that would replace wood (metal, glass, various types of stones), resulting in metalophones, glass harmonicas and lithophones.*

*In Europe, lithophones appeared at the end of the 18th and the beginning of the 19th centuries and had two types of fundamentally different designs. The first type consisted of processed stone fragments, which due to the massiveness of the plates determined their perpendicular location in relation to the performer (analogous to African and American xylophones). The second type was made of polished alabaster plates and completely imitated the design of traditional European instruments with the*

*arrangement of the plates parallel to the performer. The first European lithophones appeared in the north of England. Thanks to the performance of J. Richardson and his sons, the lithophone gained popularity not only in England, but also abroad. Their numerous tours of European cities stimulated interest in the instrument and its sound properties. In France, Austria, Germany and the Czech Republic throughout the 19th century began to develop their own models of this instrument, which were given their own names – stone harmonica, geological piano, mitophone, lithocimbalon. The purpose of the article is to introduce into scientific circulation new information gleaned from archival materials and periodicals concerning the functioning of lithophones in European musical culture, as well as the names of forgotten European performers on lithophones. The scientific novelty of the study is the introduction into scientific circulation of little-known materials related to the functioning of lithophones in the European musical culture of the end of the 18th – 19th centuries.*

**Key words:** lithophone, rock harmonica, Geological Piano, mitofon, Litocymbalon, Steinspiel.

Звукові властивості окремих порід каміння привертала увагу людства в різні періоди його історії та в різних куточках світу. Прості набори звукових каменів відомі ще з часів неоліту у Південно-Східній Азії та поширені дотепер в сучасних африканських племен. В Африці цей інструмент складається з набору необробленого каміння. У Китаї літо фон *цин* складався з плоских, добре відшліфованих кам'яних пластин, виготовлених з нефриту, жадеїту, мармуру, вапняку, які мали форму перевернутої латинської літери «L», іноді півмісяця або витягнутого прямокутника. Кожна з цих пластин підвішувалась вертикально у два ряди до спеціальної рами великих розмірів<sup>1</sup>.

Матеріали та метод. Матеріалом дослідження обрано мало вивчений в інструментознавстві різновид європейських настоюваних ідіофонів, які зазнали поширення протягом XIX ст. Методологія дослідження ґрунтується на комплексі загально- та конкурентно-наукових методів: інструментознавчого – для аналізу конструкції інструментів; порівняльно-типологічного – для дослідження різновидів літофонів; аналітичного – при опрацюванні наукових, архівних та іконографічних джерел.

У Європі літофони з'явилися наприкінці XVIII – початку XIX ст. Вони виготовлялися за типом горизонтальних ксилофонів, але були двох докорінно відмінних конструкцій. *Перший тип* інструментів, що складався з оброблених уламків породи (вулканічний сланець, чорний мармур, тощо), через масивність звукових пластин передбачав їх перпендикулярне розташування стосовно виконавця, аналогічно до африканських та американських типів ксилофонів. Конструкції цього типу інструментів були надзвичайно громіздкими. *Другий тип* літофонів, звукові пластини яких виготовлялися з відшліфованого алебастру, повністю повторював конструкцію традиційних європейських інструментів та паралельне щодо виконавця розташування звукових пластин (типу цимбал).

Вперше європейські літофони з'явилися на півночі Англії наприкінці XVIII – початку XIX ст. Інструмент з кам'яними пластинами одним із перших виготовив Пітер Кроствейт (1735–?) – винахідник-аматор з м. Кесвіка (Північна Англія)<sup>2</sup>. Майстер відшліфував та виточив до висоти потрібних тонів шістнадцять пластин таким чином, що вони утворили діатонічний звукоряд обсягом у 2,5 октави (рис. 1).

<sup>1</sup> Allgemeine musikalische Zeitung. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1838. Vol. 40. №11. 14. März. S. 180. URL: [http://books.google.com.ua/books/about/Allgemeine\\_musikalische\\_Zeitung.html?id=cOQqAAAAYAAJ&redir\\_esc=y](http://books.google.com.ua/books/about/Allgemeine_musikalische_Zeitung.html?id=cOQqAAAAYAAJ&redir_esc=y).

<sup>2</sup> Allgemeine musikalische Zeitung. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1838. Vol. 40. №11. 14. März. 894 s. URL: [http://books.google.com.ua/books/about/Allgemeine\\_musikalische\\_Zeitung.html?id=cOQqAAAAYAAJ&redir\\_esc=y](http://books.google.com.ua/books/about/Allgemeine_musikalische_Zeitung.html?id=cOQqAAAAYAAJ&redir_esc=y).



Рис. 1. Літофон Пітера Кроствейта 1785 р. (Кесвік, Англія)

На кожній пластині було викарбовано літери, що позначали висоту звучання. Інструмент був виготовлений у 1785 р. Ідея його створення виникла не випадково. П. Кроствейт тривалий час працював в Ост-Індійській компанії і тому міг бути знайомим зі східними літофонами. На відміну від азійських літофонів, що виготовлялися з нефриту, мармуру, П. Кроствейт зробив свій інструмент з місцевого вулканічного сланцю гори Скіддов, біля підніжжя якої розташоване м. Кесвік. Винахідник знайшов досить цікаве застосування своєму винаходу. У 1779 р. він створив музей із предметів, привезених з мандрів Південною Азією. У музеї він виставив свій громіздкий інструмент. Поруч з його музеєм була зупинка кінних екіпажів. При їх наближенні він починав грати на літофоні, привертаючи увагу пасажирів, які прибували з інших міст. Зацікавлені пасажери платили йому по одному шилінгу за вхід до музею, щоб подивитись на незвичний інструмент та інші виставлені експонати.

У 1827 р. Джозеф Річардсон (1790–?), каменярь за фахом і талановитий музикант-аматор, захопився ідеєю створення власного інструмента. Впродовж майже 13 років він збирав каміння, щоб сформувати комплект кам'яних пластин діапазоном у вісім октав (рис. 2)<sup>3</sup>.



Рис. 2. Літофон *rock harmonica* Дж. Річардсон (другий зліва) із синами (1848 р.)

<sup>3</sup> Altick R.D. The Shows of London . London : Harvard University Press, 1977. P. 138.

Зазначимо, що не кожен камінь може звучати і володіти приємним тембром. Було надзвичайно важко також знайти два камені, які б співпадали за якістю звучання. Тому підібрати комплект навіть в одну октаву є дуже копіткою справою, що потребує тривалих пошуків матеріалів. У 1840 р. виготовлення інструмента було завершено. Кам'яні пластини були розташовані у чотири ряди. Довжина інструмента складала 2,5 метри, що дозволяло виконувати окремі партії одночасно чотирьом виконавцям. Дж. Річардсон назвав свій інструмент *rock harmonica* – кам'яна гармоніка. Разом з трьома синами він виступав з концертами спочатку у Кесвіку, а згодом, отримавши визнання місцевої публіки, здійснив концертне турне містами Північної Англії. Успіх був таким великим, що ансамбль Річардсона запросили до Лондона<sup>4</sup>. Паралельно з виступами Дж. Річардсон працював над подальшим удосконаленням інструмента. Він додав до нього ще два ряди швейцарських дзвіночків, а також використовував барабан для ритмічної підтримки окремих творів. У 1848 р. відбувся виступ Річардсона в Букінгемському палаці перед королевою Вікторією та принцом Альбертом. Репертуар ансамблю складався з уривків творів Г. Генделя, В.-А. Моцарта, Л. Бетховена, а також з творів танцювальних жанрів – вальсів, кадрилів, галопів, польок<sup>5</sup>. Звучання інструмента урізноманітнювалось за допомогою різних способів нанесення ударів по пластинах та різних матеріалів, з яких виготовляли наверхшя для паличок (дерево, слонова кістка, фетр, шкіра). Це надавало подібності до звучання органа, фортепіано, арфи та флейти. Як зазначав англійський часопис «The illustrated London news» («Ілюстровані лондонські новини»), діапазон інструмента, подібного на гігантський ксилофон, давав можливість відтворювати як трелі жайворонка, так і глибокі басові звуки поминальних дзвонів<sup>6</sup>. Лише в Лондоні ансамбль «Richardson&Son» провів понад шістьдесят концертів. Згодом Річардсон із синами гастролював у Франції, Німеччині та Італії<sup>7</sup>. Це значною мірою сприяло популяризації інструмента в цих країнах, де згодом почали з'являтися свої виконавці на літофонах.

Наприкінці XIX ст. в Англії популярність літофонів помітно зростає. З'являється ряд виконавців-аматорів, діяльність яких обмежувалась територією Англії, таких як Недді Дік, Джон Раскін, брати Абрагами. Невдовзі з'являються професійні виконавці, творчість яких була визнана публікою багатьох країн Європи й Америки. У 1870-х рр. в Англії з'являється ансамбль родини Тілл<sup>8</sup>. Вільям Тілл – голова родини, як і його попередники, П. Кроствейт та Дж. Річардсон, перед тим, як стати виконавцем, багато років присвятив пошукам каменів для створення інструмента, які він збирав у Камберлендських горах. Після відповідної обробки каменів В. Тілл упорядкував їх на зразок клавіатури фортепіано у два ряди хроматичної гами, з діапазоном у 3,5 октави (рис. 3 а, б).

<sup>4</sup> Bayerische National-Zeitung [redigirtundherausgegeben I. H. Wolf]. München : Franz Gerhard Hübschmann Verlag, 1838. Vol. 5. Teil 1. No 113. 18 Juli. S. 112. URL: [http://books.google.com.ua/books/about/Bayerische\\_National\\_Zeitung.html?id=SUFEEAAAACAAJ&redir\\_esc=y](http://books.google.com.ua/books/about/Bayerische_National_Zeitung.html?id=SUFEEAAAACAAJ&redir_esc=y).

<sup>5</sup> British Rock Bands URL: [www.thesinginghand.blogspot.com](http://www.thesinginghand.blogspot.com).

<sup>6</sup> Forest L. Honoré Baudre un collectionneur de pierres sonores. *L'Illustration*, 1901. № 3046. 13 Juillet. P. 16.

<sup>7</sup> Hanslik E. Geschichte des concertwesens in Wien. Wien : Wilhelm Braumüller, Hof- und Universität ebuchhandler, 1869. S. 361–362.

<sup>8</sup> Illustrated London News, 1842–52 /ed. Ann Grogg. Indiana University, 1977. 780 p. 1842. №3. 28.May. p.24. URL: [http://books.google.com.ua/books/about/The\\_Illustrated\\_London\\_News\\_1842\\_52.html](http://books.google.com.ua/books/about/The_Illustrated_London_News_1842_52.html).



а)



б)

Рис. 3. Родинний ансамбль В. Тілла (світлина 1881 та 1890-х рр.)

У 1881 р. інструмент було продемонстровано у Crystal Palace у Гайд Парку Лондона. З того часу розпочались гастрольні поїздки «Rock Band» родини Тіллів спочатку Англією, а згодом – Канадою та США. Чотирьом виконавцям на літофоні акомпанував ансамбль, що складався зі скрипки, віолончелі та інструмента, подібного до еолової арфи у версії винахідника П. Кроствейта. Гастрольне турне ансамблю країнами Америки й Канадою тривало майже п'ять років. Ансамбль провів понад 8000 (!) концертів, що відбувалися з незмінним успіхом.

У німецькій пресі 50-х рр. XIX ст. згадуються виступи англійських виконавців на літофоні – братів Кітлерів і подано опис інструмента. Зокрема, в «Zeitung für die elegante Welt» читаємо таке: «З часу виготовлення і першої появи *дерев'яно-солом'яного інструмента* (ксилофона – Д.О.), що став великою сенсацією завдяки грі Гузікова ..., вже тепер гідне подиву переплетіння тонів каміння, що вивільнилось завдяки



мистецтву людських рук»<sup>9</sup>. В іншому часописі подано опис інструмента: «Пани Кітлери з Англії мають гармоніку зі скельних порід, в основі якої покладено принцип дерев'яно-солом'яної гармоніки Гузікова (курсив мій – Д.О.). Замість дерев'яних частин у нього мармурові блоки, що мають довжину до трьох футів. Товщина верхніх блоків – від 4–5 дюймів, а нижніх – до 6 дюймів. Вони розташовані за звукорядом, але у зміненому порядку і лежать на солом'яних валиках (курсив мій – Д.О.)». В іншому часописі було зазначено, що інструмент складається з сорока пластин чорного мармуру, який можна знайти лише у Камберлендських горах, а його звук нагадує звучання дзвіночків або музичної скриньки, однак, за необхідності, сила й насиченість звуку можуть переkritи звучання цілого оркестру<sup>10</sup>. З опису інструмента можна зрозуміти, що в його основі лежить принцип розташування пластин європейського чотирирядного ксилофона системи Й.М. Гузікова, що були покладені на солом'яні валики (рис. 4).

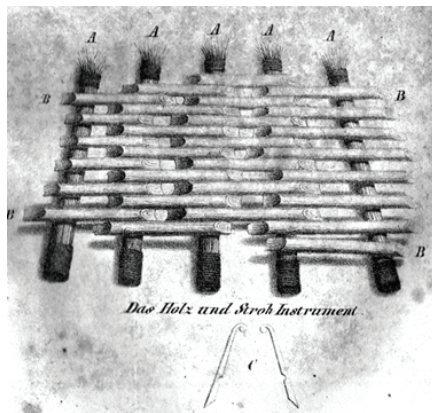


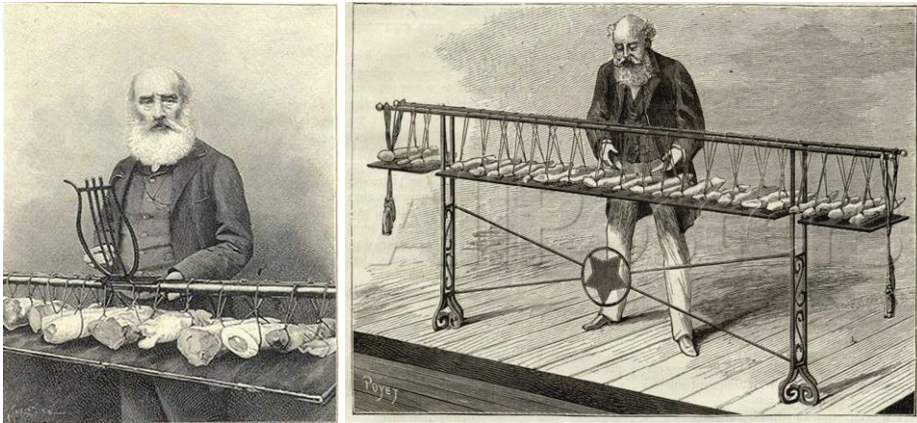
Рис. 4. Чотирирядна система ксилофона М.Й. Гузікова (1830-ті рр.)

Однак наведені розміри кам'яних брусків (довжина до 3 футів та товщина брусків від 4–5 до 6 дюймів) ставлять під сумнів можливість їх розташування за системою Гузікова з огляду на масивність інструмента, яка своєю чергою ускладнювала б виконання в позиції за типом цимбального розташування струн (тобто «від виконавця»). Якщо врахувати той факт, що на інструменті грали одночасно два брати Кітлери (що практично неможливе на інструменті системи Гузікова), то вірогідно, що цей літофон був подібним до згаданих вище англійських інструментів (див. рис. 1, 2). Можливо також, що згаданий «змінений» порядок розташування пластин відповідав системі розташування двох рядів чорно-білих клавіш фортепіано, яка в Німеччині у 50-х рр. XIX ст. ще не була відомою.

У Франції, незалежно від англійців, природознавець Оноре Бодро (Baudre) звернув увагу на те, що кремій при ударі по ньому продукує мелодичні звуки. Це спостереження привело згодом до створення власного літофона, який він назвав «геологічне фортепіано» (*Geological Piano*) (рис. 5 а, б).

<sup>9</sup> Iris im Gebieteder Tonkunst [red. L. Rellstab]. Zwölfter Jahrgang. Berlin : Trautweinund Comp., 1841. № 28. 9. Juli. S. 103. URL: [http://books.google.com.ua/books/about/Iris\\_im\\_Gebiete\\_der\\_Tonkunst.html?id=FINDAAAACAAJ&redir\\_esc=y](http://books.google.com.ua/books/about/Iris_im_Gebiete_der_Tonkunst.html?id=FINDAAAACAAJ&redir_esc=y).

<sup>10</sup> Joseph Richardson & Sonsandthe Rock, Bell & Steel Band. P. 95. URL: [www.en.academic.ru/dic.nsf/enwiki/3353981](http://www.en.academic.ru/dic.nsf/enwiki/3353981).



а) б)  
Рис. 5. Оноре Бодро: а – з літофоном *Geological piano*, б – виступ на виставці в Амстердамі (малюнок 1883 р.)

Понад тридцять років О. Бодро збирав матеріал для інструмента, ретельно підбираючи каміння з ідеальним звучанням для кожного тону<sup>11</sup>. У 1883 р. він продемонстрував свій літофон на виставці в Амстердамі.

Інформація ще про одного французького винахідника вміщена у «Словнику польських музикантів», де зазначено: «Бордас (Bordas) – співак (тенор) виступав неодноразово в Італії та у Варшаві в 1857 р. Близько 1860 р. у м. Феріньє (Ferigneux) під Парижем він сконструював різновид ксилофона, використовуючи тваринні й рослинні скам'янілості, назвавши його «мітофон» («*mitofon*»)<sup>12</sup>. Збереглися також відомості, що у 1880-х рр. п'ятеро братів Боцца (Bozza) з Берліна, виконавців на літофоні, який вони назвали *Pflastersteinen* (бруківка тротуару), здійснили турне містами Європи. Зокрема, вони виступали з великим успіхом у берлінському вар'єте «Walhallatheater» (Валгалла-театр)<sup>13</sup>.

В Австрії, Німеччині й Чехії експерименти з усунення звукових недоліків ксилофона ставились в інший спосіб. Не змінюючи традиційних дво- та чотирирядних систем розташування пластин, вони провадились у напрямку пошуків матеріалів, які б могли змінити тембр та якість звуку, не порушуючи розмірів інструмента (рис. 6).

Таким матеріалом став алебастр. У 1838 р. Франц Вебер продемонстрував публіці винайдений ним інструмент, який назвав *Litocymbalon* (або *Lithokymbalon*)<sup>14</sup>. У пресі зазначалося, що цей інструмент є *итрохфіделем* (ксилофон) власної модифікації, на

<sup>11</sup> Neues Universal-Lexikon der Tonkunst [red. E. Bernsdorf, J. Schladebach]. Dresden : Verlag von Robert Schefer, 1857. 2. Band. S. 19. URL: [http://books.google.com.ua/books?id=thIIAAAAMAA-J&hl=ru&source=gbs\\_navlinks\\_s](http://books.google.com.ua/books?id=thIIAAAAMAA-J&hl=ru&source=gbs_navlinks_s).

<sup>12</sup> Rheinische Musik Zeitung für Kunstfreunde und Künstler. Erste Jahrgang №1–52. [herausgegeben L. Bischoff]. Köln : Verlag von M. Sohloss, 1850. Vol. I. 1850. № 12. 21. September. S. 48. URL: [http://books.google.com.ua/books?id=BwqAAAAYAAJ&hl=uk&source=gbs\\_navlinks\\_s](http://books.google.com.ua/books?id=BwqAAAAYAAJ&hl=uk&source=gbs_navlinks_s).

<sup>13</sup> Sachs C. Historia instrumentów muzycznych. Warszawa : Państwowe wydawnictwo naukowe, 1975. S. 138.

Sachs C. Real-Lexikon der Musikinstrumente zugleich ein Poliglossar für das gesamte Instrumenten gebiet. Berlin : Verlag von Julius Bard, 1913. S. 32.

<sup>14</sup> Sachs C. Handbuch der Musikinstrumentenkunde. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1930. S. 174.

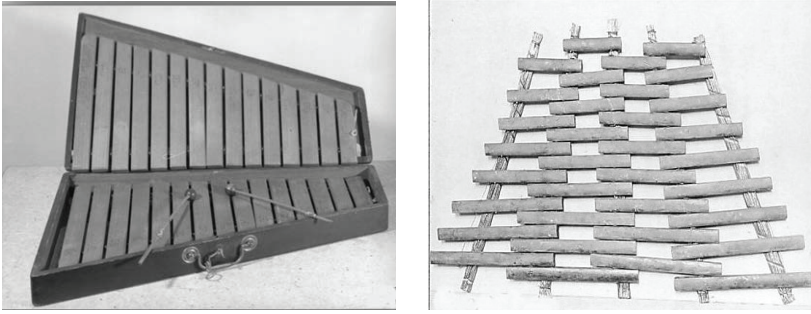


Рис. 6. Дво- та чотирирядний австро-німецькі ксилофони (XIX ст.)

якому майстер лише замінив дерев'яні пластини на вирізані з алебастру. В основу впорядкування пластин Ф. Вебер «поклав систему розташування пластин Гузікова, але з більшим діапазоном, що складав три октави»<sup>15</sup>. В іншому джерелі згадано, що «плити розташовані над дерев'яним резонатором (очевидно, ящиком – Д.О.)»<sup>16</sup>. На відміну від кам'яних пластин різних твердих порід, алебастрові пластини є більш м'якими і, звісно, тембром поступаються каменю. Однак їх звукові властивості в порівнянні з тембром дерева є більш м'якими. У пресі також зазначалось, що «завдяки невтомній наполегливості та вправам він (Франц Вебер – Д.О.) досяг високої технічної майстерності, про що свідчить виконання ним складних Варіацій Карла Черні та Йозефа Майзедера»<sup>17</sup>. Слід зазначити, що не лише професійні виконавці використовували алебастр як замітник дерева. У «Новому універсальному лексиконі музичного мистецтва» (1857) вміщено такі відомості: «Вже після Гузікова маємо конструкцію інструмента селянина з Богемії (Чехія), що в теорії і практиці виконання подібний до дерев'яної гармоніки (*Holzharmonika*), тільки її пластини зроблені не з ялинових порід чи липи, а з алебастру. Вони мають прямокутну форму і досить гладко відшліфовані. Пластини лежать на дні дерев'яного ящика не на солом'яних валиках, а на дерев'яних планках, обтягнутих сукном»<sup>18</sup>. Цей опис свідчить, що інструмент селянина був невеликим за розмірами і конструкцією нічим не відрізнявся від традиційних ксилофонів (порівняймо з рис. 6).

Загалом, літофон не зазнав у Європі широкого розповсюдження і до початку ХХ ст. починає поступово зникати з концертної естради. Однак у 1930-х рр. німецький композитор Карл Орф, створюючи цикли дитячих інструментальних п'єс під назвою «Orff-Schulwerk» і намагаючись внести до їх складу нові тембри, у співпраці з Куртом Заксом та майстром музичних інструментів К. Мендлером сконструював ряд оригінальних музичних інструментів, що отримали назву «інструменти Орфа». Серед них був і літофон, який К. Орф назвав *Steinspiel* (кам'яна гра). Він складався з набору відшліфованих кам'яних пластин, розташованих у хроматичній послідовності ( $c^1 - c^4$ ). У подальшому композитор впровадив *штайнішпіль* до інструментального складу своїх сценічних творів «Розумниця» (1941–1942), «Бернауерін» (1943–1945); «Антигона» (1947–1949);

<sup>15</sup> Słownik muzyków polskich [red. Józef Chomiński]. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1964. t.1. S. 166.

<sup>16</sup> The Crosthwaite Musical Stones URL: [www.en.academic.ru/dic.nsf/enwiki/3353981](http://www.en.academic.ru/dic.nsf/enwiki/3353981).

<sup>17</sup> The Crosthwaite Musical Stones URL: [www.en.academic.ru/dic.nsf/enwiki/3353981](http://www.en.academic.ru/dic.nsf/enwiki/3353981).

<sup>18</sup> Zeitung für die elegante Welt. Leipzig : Gedruckt bei G. Polz, 1850. №№ 1–52. № 13. S. 327. URL: [http://books.google.com.ua/books?id=gIBHAAAAYAAJ&hl=uk&source=gbs\\_navlinks\\_s](http://books.google.com.ua/books?id=gIBHAAAAYAAJ&hl=uk&source=gbs_navlinks_s).

«Хитруни» (1945–1952); «Триумф Афродити» (1950–1951); «Цар Едип» (1957–1959). У творах інших сучасних композиторів літофони трапляються надзвичайно рідко. Їх звучання використали Клаус Губер у Скрипковому концерті (Швейцарія), Гілдинг Розенберг (1892–1985) у Симфонії для духових і ударних та Ульф Бьєрлін у сюїті «Пам'яті Вямод» (1933) (Швеція).

Пропоноване дослідження є лише першим кроком у вивченні європейських літофонів та виконавства на них у XIX – першій половині XX ст. Воно вимагає подальших студій у цьому напрямку і пошуків інструментів цього типу в експозиціях та фондах музеїв, а також в періодичних виданнях та архівах Західної Європи.

### Література

1. Allgemeine musikalische Zeitung. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1838. Vol. 40. №11. 14. März. 894 s. URL: [http://books.google.com.ua/books/about/Allgemeine\\_musikalische\\_Zeitung.html?id=cOQqAAAAyAAJ&redir\\_esc=y](http://books.google.com.ua/books/about/Allgemeine_musikalische_Zeitung.html?id=cOQqAAAAyAAJ&redir_esc=y).
2. Altick R.D. The Showsof London . London : Harvard University Press, 1977. 553 p.
3. Bayerische National-Zeitung [redigirtundherausgegeben I. H. Wolf]. München : Franz Gerhard Hübschmann Verlag, 1838. Vol. 5. Teil 1. No 113. 18 Juli. 836 s. URL: [http://books.google.com.ua/books/about/Bayerische\\_National\\_Zeitung.html?id=SUFEAAAAcAAJ&redir\\_esc=y](http://books.google.com.ua/books/about/Bayerische_National_Zeitung.html?id=SUFEAAAAcAAJ&redir_esc=y).
4. British Rock Bands. URL: [www.thesinginghand.blogspot.com](http://www.thesinginghand.blogspot.com).
5. Forest L. Honoré Baudre un collectionneur de pierres sonores. *L'Illustration*, 1901. № 3046. 13 Juillet. P. 16–19.
6. Hanslik E. Geschichte des concertwesensin Wien. Wien : Wilhelm Braumüller, Hof- und Universität ebuchhandler, 1869. 438 s.
7. Illustrated London News, 1842–52 /ed. Ann Grogg. Indiana University, 1977. 780 p. 1842. № 3. 28. May. p. 24. URL: [http://books.google.com.ua/books/about/The\\_Illustrated\\_London\\_News\\_1842\\_52.html](http://books.google.com.ua/books/about/The_Illustrated_London_News_1842_52.html).
8. Iris im Gebieteder Tonkunst [red. L. Rellstab]. Zwölfter Jahrgang. Berlin : Trautweinund Comp., 1841. № 28. 9. Juli. 406 s. URL: [http://books.google.com.ua/books/about/Iris\\_im\\_Gebiete\\_der\\_Tonkunst.html?id=FINDAAAAcAAJ&redir\\_esc=y](http://books.google.com.ua/books/about/Iris_im_Gebiete_der_Tonkunst.html?id=FINDAAAAcAAJ&redir_esc=y).
9. Joseph Richardson & Sonsandthe Rock, Bell & Steel Band. URL: [www.en.academic.ru/dic.nsf/enwiki/3353981](http://www.en.academic.ru/dic.nsf/enwiki/3353981).
10. Neues Universal-Lexikon der Tonkunst [red. E. Bernsdorf, J. Schladebach]. Dresden : Verlag von Robert Schefer, 1857. 2. Band. 1084 s. URL: [http://books.google.com.ua/books?id=thIIAAAMA AJ&hl=ru&source=gbs\\_navlinks\\_s](http://books.google.com.ua/books?id=thIIAAAMA AJ&hl=ru&source=gbs_navlinks_s).
11. Rheinische Musik Zeitung für Kunstfreunde und Künstler. ErsteJahrhang №1–52. [herausgegeben L. Bischoff]. Köln : Verlagvon M. Sohloss, 1850. Vol. I. 1850. № 12. 21. September. 416 s. URL: [http://books.google.com.ua/books?id=BwqAAAAyAAJ&hl=uk&source=gbs\\_navlinks\\_s](http://books.google.com.ua/books?id=BwqAAAAyAAJ&hl=uk&source=gbs_navlinks_s).
12. Sachs C. Historia instrumentów muzycznych. Warszawa : Państwowe wydawnictwo naukowe, 1975. 556 s.
13. Sachs C. Real-Lexikon der Musikinstrumente zugleich ein Poliglossar für das gesamte Instrumenten gebiet. Berlin : Verlag von Julius Bard, 1913. 442 s.
14. Sachs C. Handbuch der Musikinstrumentenkunde. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1930. 419 s.
15. Słownik muzyków polskich [red. Józef Chomiński]. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1964. t.1. 347 s.
16. The Crosthwaite Musical Stones URL: [www.en.academic.ru/dic.nsf/enwiki/3353981](http://www.en.academic.ru/dic.nsf/enwiki/3353981).
17. Zeitung für die elegante Welt. Leipzig : Gedruckbei G. Polz, 1850. №№ 1–52. № 13. 416 s. URL: [http://books.google.com.ua/books?id=gIBHAAAAyAAJ&hl=uk&source=gbs\\_navlinks\\_s](http://books.google.com.ua/books?id=gIBHAAAAyAAJ&hl=uk&source=gbs_navlinks_s).



УДК 783.5:784.1]”15/17”:78.03”19”](450)(045)  
DOI 10.32782/2224-0926-2023-2-45-14

*Шейко Алла Олексіївна*  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри хорового диригування,  
Національна музична академія України імені П.І. Чайковського  
<https://orcid.org/0000-0002-3353-2631>

*Шейко Володимир Олександрович*  
народний артист України, заслужений діяч мистецтв України,  
професор кафедри оперно-симфонічного диригування,  
Національна музична академія України імені П.І. Чайковського  
<https://orcid.org/0009-0005-4384-4259>

## ЕСТЕТИКО-СТИЛЬОВІ ОРІЄНТИРИ ХОРОВОЇ ІТАЛІЙСЬКОЇ МУЗИКИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розглядаються естетико-стильові орієнтири хорової італійської музики першої половини ХХ століття. Після Першої світової війни ідея відродження старовинної національної музики і пов'язана з нею мета відновлення загальноєвропейської значимості італійського мистецтва стають провідними у культурі Італії. Пошук у царині старовинної музики надавав композиторам не тільки національну ідейну базу, ментальне джерело музики, а й усвідомлення величі спадщини італійських майстрів XVI–XVIII століть, мистецтво яких панувало на європейському музичному Олімпі в епохи Ренесансу, Бароко та Просвітництва. Ідея воскресіння минулої величі вітчизняного мистецтва об'єднувала італійських митців всіх поколінь. Посилена увага до релігійної тематики, вічних тем, відродження хорових та симфонічно-хорових жанрів – загальна тенденція в тогочасній італійській музиці.

1920-ті роки – важливий етап розвитку національної музичної культури, який визначається в італійському музикознавстві як перша хвиля національного музичного оновлення. На цей час припадає зріла творчість покоління композиторів, яких називають «поколінням 1880-х років». Їхня творчість була одним із найважливіших музичних орієнтирів для італійських композиторів наступного покоління, з іменами яких пов'язана друга хвиля італійського музичного оновлення (1930–1940). Найбільш яскраві митці цього покоління, Г. Петрассі й Л. Даллапіккола, виступили фундаторами неоренесансної і необарокової течії в італійській музиці, пов'язаної з відродженням мадригальної традиції вокального мистецтва XVI–XVII століть. Логіка музичного розгортання мадригалів, контрапунктична свобода у розвитку вокальних голосів стали справжнім відкриттям, скарбом одкровенням для митців, які прагнули оновлення стильової та стилістичної бази. У хорових творах композиторів органічно поєднуються інтонаційно-сміслові елементи докласичної музики (григоріанські наспіви, старовинні лади, риторичні фігури), принципи старовинної поліфонії з елементами і прийомами авангардних технік.

**Ключові слова:** відродження старовинної музики, григоріанський хорал, старовинні лади, риторичні фігури, мадригал, традиції вокальної музики XVI–XVII століть.

### *Sheiko Alla, Sheiko Volodymyr. Aesthetic and stylistic guidelines of choral Italian music of the first half of the 20<sup>th</sup> century*

*The article examines the aesthetic and stylistic orientations of choral Italian music of the first half of the 20th century. After the First World War, the idea of reviving ancient national music and the associated goal of restoring the pan-European significance of Italian art became leading in Italian*

culture. The search in the realm of ancient music provided composers not only with a national ideological base, a mental source of music, but also with an awareness of the great heritage of Italian masters of the 16th – 18th centuries, whose art dominated the European musical Olympus in the Renaissance, Baroque and Enlightenment eras. The idea of resurrecting the past greatness of national art united Italian artists of all generations. Increased attention to religious themes, eternal themes, revival of choral and symphonic-choral genres – a general trend in Italian music of that time. The 1920s are an important stage in the development of national musical culture, which is defined in Italian musicology as the first wave of national musical renewal. At this time falls the mature work of a generation of composers who are called the "generation of the 1880s". Their work was one of the most important musical reference points for the next generation of Italian composers, whose names are associated with the second wave of Italian musical renewal (1930–1940). The brightest artists of this generation, G. Petrassi and L. Dallapiccola, were the founders of the Neo-Renaissance and Neo-Baroque trend in Italian music, associated with the revival of the madrigal tradition of vocal art of the 16th and 17th centuries. The logic of the musical unfolding of madrigals, contrapuntal freedom in the development of vocal voices - became a real discovery, a treasure of revelation for artists who sought to renew the stylistic and stylistic base. In the choral works of the composers, intonation and semantic elements of pre-classical music (Gregorian chants, ancient modes, rhetorical figures), principles of ancient polyphony are organically combined with elements and methods of avant-garde techniques.

**Key words:** revival of ancient music, Gregorian chorale, ancient scales, rhetorical figures, madrigal, traditions of vocal music of the XVI–XVII centuries.

На початку ХХ століття в італійській музиці поступово стверджується ідея повернення до нетлінного й досконалого у своїй духовній наповненості мистецтва епох Ренесансу та Бароко<sup>1</sup>. У 1903 році виходить булла папи Пія Х «*Motu proprio*», у якій композиторам запропоновано повернутися до григоріанського хоралу – своєрідного національного кодексу загальнозначимих інтонацій – і створення музики на основі священних піснеспівів. Важливою подією у справі відродження культової поліфонічної музики стала публікація пам'яток давньої культури (григоріанського хоралу, культової поліфонічної музики) видавництвом «*Editio Vaticano*» (1904). Найдавніші традиції італійської хорової поліфонії *a cappella* розвиває один із найавторитетніших церковних композиторів Італії, керівник Сикстинської капели, собору Святого Марка у Венеції – Лоренцо Перозі (Lorenzo Perosi, 1872–1956). Літургійні твори композитора 1890–1910-х років одержали високу оцінку Ватикану: меси «*In Honorem Ss. Gervasii et Protasii*» (1895), «*Te Deum Laudamus*» (1897), «*Prima Pontificalis*» (1897), Реквієм (1897), «*Benedicamus Domino*» (1899), «*Missa Secunda Pontificalis*» (1906); кантати «*In Coena Domini*» (1897), «*In onore della Beata Cabrini*» (1938), ораторії «*La Passione di Cristo*» (1897), «*La Risurrezione di Cristo*» (1898), «*Transitus Animaе*» (1907); мотети.

Майже водночас розпочинається багаторічна титанічна праця Джан Франческо Маліп'єро, який 1902 року в Національній бібліотеці св. Марка (Marciana) у Венеції віднайшов рукописи італійських композиторів XVII–XVIII століть і був вражений величчю ідей і технічною досконалістю їх утілення в музиці К. Монтеверді, Ф. Каваллі, А. Скарлатті. Завдяки Дж. Ф. Маліп'єро та його однодумцям мистецькому загалу стають відомі твори Дж. Тартіні, Дж. Габріелі, А. Верачіні, Д. Чимарозі, відроджується творча спадщина, а згодом і видаються твори А. Вівальді, К. Монтеверді.

<sup>1</sup> Перейма О.З. Італійська опера ХХ століття: основні тенденції і напрями розвитку : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Львівська держ. муз. академія ім. М.В. Лисенка, 2007. 16 с.

Після Першої світової війни ідея «воскресіння старовинної національної музики» і пов'язана з нею мета відновлення загальноєвропейської значимості італійського мистецтва стають провідними у культурі Італії. Найактивніші з композиторів того часу об'єдналися навколо «Національного музичного товариства» (пізніше – «Товариства сучасної музики»), заснованого за ініціативи А. Казелли у Римі у 1917 році. Його членами були сам А. Казелла, Дж. Ф. Маліп'єро, І. Піццетті, О. Респігі, В. Гуї<sup>2</sup>, В. Томмазіні<sup>3</sup>, музикознавець К. Перінелло<sup>4</sup> та інші. Почесними президентами товариства стали А. Тосканіні, Ф. Бузоні, Е. Боссі. Серед основних завдань спілки були виконання найбільш цікавих творів молодих італійців та воскресіння старовинної забутої музики.

Пошук у царині старовинної музики надавав молодим композиторам не тільки національну ідейну базу, ментальне джерело музики, а й усвідомлення величі спадщини італійських майстрів XVI–XVIII століть, мистецтво яких панувало на європейському музичному Олімпі в епохи Ренесансу, Бароко та Просвітництва. Логіка музичного розгортання інструментальних концертів, канцон і мадригалів А. Вівальді, К. Монтеверді, Д. Скарлатті, Д. Чимарози, Дж. ді Веноза, позбавлена обмежень мажоро-мінорної ладо-тональності та фіксованого інструментального складу оркестру чи вокально-інструментального ансамблю, а також імпровізація під час виконання (у мадригалах), контрапунктична свобода у розвитку вокальних голосів – стали справжнім відкриттям, скарбом одкровенням для музикантів ХХ століття, які прагнули оновлення стильової та стилістичної бази, нових способів організації звукового, ритмічного, тембрового планів композиції.

1920-ті роки – важливий етап розвитку національної музичної культури, який визначається в італійському музикознавстві як перша хвиля національного музичного оновлення. На цей час припадає зріла творчість покоління композиторів, яких називають «поколінням 1880-х років» (тобто ті, що народилися у 80-ті роки ХІХ ст.). Основними представниками «покоління 1880-х» є Дж. Ф. Маліп'єро, А. Казелла, І. Піццетті, О. Респігі та Ф. Альфано – «велика п'ятірка» митців, об'єднаних не лише хронологічним фактором, а й спільною метою – створення сучасного національного музичного стилю, чутливого до нових європейських пропозицій. У своїй творчості вони відроджували насамперед ті жанри старовинної італійської музики, які були пов'язані з найвищими досягненнями її інструментальної та вокальної культури, майже повністю забутими у ХІХ ст. Зокрема, відновлюються середньовічні містерії – священні вистави (*sacri rappresentazioni*) ХV–ХVІ століть. До творів цього напрямку належать «Священна вистава про Авраама та Ісаака»<sup>5</sup> І. Піццетті, «Франциск Ассізький»<sup>6</sup> Дж. Ф. Маліп'єро, «Марія Єгипетська»<sup>7</sup> О. Респігі.

<sup>2</sup> Вітторіо Гуї (Vittorio Gui, 1885–1975) – італійський диригент, композитор і музичний критик.

<sup>3</sup> Вінченцо Томмазіні (Vincenzo Tommasini, 1878–1950) – італійський (римський) композитор. Найбільш відомими його творами є опера «Медєя» («Medea», 1906) на власне лібрето і балет «Жінки в доброму гуморі» («Le Donne di buon umore», 1916–1917).

<sup>4</sup> Карло Перінелло (Carlo Perinello, 1877–1942) – відомий композитор і музикознавець, професор консерваторії у Трієсті. Автор численних праць про творчість Джуліо Каччіні, Якопо Пері, Клаудіо Монтеверді, Джованні П'єрлуїджі да Палестріни, Джованні Паїзієлло та інших італійських композиторів.

<sup>5</sup> «La sacra rappresentazione di Abram e d'Isaac» (1937) написано на текст Онорато Кастелліно (Onorato Castellino).

<sup>6</sup> «San Francesco d'Assisi» (1921) для солістів, хору й оркестру.

<sup>7</sup> «Maria Egiziaca» (1931) – триптих на вірші Клаудіо Гуасталла (Claudio Guastalla), у трьох епізодах і двох інтермедіях.

Неокласичні пошуки міжвоєнних десятиліть яскраво втілились у культовій музиці Джана Франческо Маліп'єро: містерії «Святий Франциск Ассізький» («San Francesco d'Assisi», 1921) для солістів, хору й оркестру, кантаті для хору й оркестру «Таємна вечерея» («La Cena», 1927), «Страстях» для солістів, хору й оркестру («La Passione», 1935), у яких композитор виступив як видатний майстер ораторіально-кантатного письма. Відроджуючи до нового життя великий пласт старовинної італійської культури – середньовічне поетичне мистецтво, – митець звертається до творчості поета, автора численних «священних вистав» Кастеллано Кастеллані (1461–1519). Інтерпретація євангельської історії К. Кастеллані стала текстовою основою «Страстей». У схвильовано-ліричному і водночас суворому характері музики відтворюється подія новозаповітної історії, останньої трапези Ісуса Христа з його учнями-апостолами, яка відбулася незадовго до його хресних страждань. У кантаті дванадцять персонажів, вокальну партію Христа доручено басовим голосам. Зорієнтованістю на григоріанську псалмодію, церковні лади та водночас мелодичну виразність сольних і хорових партій, гнучким поєднанням розвиненої поліфонічної та гомофонно-гармонічної фактури визначено своєрідний схвильовано-ліричний і водночас суворий характер цього твору. Композитор застосовує надзвичайно широкий спектр джерел вокального письма: від григоріанської псалмодії – до оперного речитативу та аріозних кантилен. Але переважає у вокальному мелосі кантати декламаційність, загострена експресивність у вимовлянні слова – якості, притаманні старовинному італійському мистецтву. Вокальне начало панує в кантаті, оркестр чутливо реагує на найтонші нюанси вокальної інтонації, подекуди підкреслюючи психологічний підтекст дії. Оркестрове письмо відзначається багатством і барвистістю звучання, виразною динамікою. Композитор широко застосовує контрапункт хорових голосів, різних оркестрових груп та окремих інструментів.

Показовим щодо стильових пошуків італійської музики міжвоєнних десятиліть є вокально-хорові твори на тексти Святого Письма Ільдебрандо Піццетті (Реквієм для мішаного хору, «De profundis clamavi» для мішаного хору, Три твори для хору на духовні тексти) у яких композитор знаходить смислові перехрестя вічних текстів і сучасних стильових та стилістичних принципів. У Реквіємі для мішаного хору а cappella (1922 – початок 1923) несподівана для цього жанру перевага просвітлених, умиротворених настроїв музики, рух від зосереджено сумних до піднесено екзальтованих образів із поступовим витісненням негативної образності, ясність та прозорість хорового голосоведіння, стрункість побудов окремих частин і композиції загалом надають твору класичної врівноваженості на рівнях змісту, форми, принципів розбудови музичної тканини, стилістики, забезпечують гармонічне взаємодоповнення різних елементів задля реалізації художнього задуму. На стилі Реквієму позначилася типова для тієї епохи тенденція до камернізації композиції. Він складається з п'яти частин, замість традиційних семи: інтроїта «Requiem» та «Kyrie eleison», які поєднані у першу частину, секвенції «Dies irae», «Sanctus», «Agnus Dei», «Liberate me». Усі номери, за винятком масштабного «Dies irae», невеликі за обсягом. Так, найменший із них – «Agnus Dei» – має лише 28 тактів. Камерність відобразилася і в секвенції «Dies irae». Її розгорнутий текст, який композитори часто ділили на кілька музичних номерів<sup>8</sup>, в І. Піццетті оформлений у цілісну частину, структура якої відзначається класичною стрункістю. Велику роль у Реквіємі відіграють принципи стильової взаємодії, завдяки яким у межах однієї композиції

<sup>8</sup> Так побудовано Реквієм В. А. Моцарта.



поєднуються ознаки стилістики музики різних епох та різні способи розгортання музичного матеріалу у часі.

Творчість композиторів «покоління 1880-х» була одним із найважливіших музичних орієнтирів для італійських композиторів наступного покоління, з іменами яких пов'язана друга хвиля італійського музичного оновлення (1930–1940). Найбільш яскраві митці цього покоління, Г. Петрассі й Л. Даллапінкола, виступили фундаторами неомадригалізму – неоренесансної і необарокової течії в італійській музиці, пов'язаної з відродженням мадригальної традиції вокального мистецтва XVI–XVII століть. Захоплення мадригальними поліфонією та голосоведенням, гармонією і ритмом зіграло суттєву роль у формуванні їх індивідуального композиторського стилю.

Загальна тенденція в тогочасній італійській музиці до відродження хорових та симфонічно-хорових жанрів, посилена увага до релігійної тематики, вічних тем, а в музичній мові – вплив григоріанського хоралу та ренесансної духовної поліфонії виявилась у масштабних хорових композиціях Гофредо Петрассі. Духовну цінність Священного слова композитор осмислює у вокально-хорових творах «Псалом IX», «Магніфікат». Характеристичні особливості пізньоренесансного мадригалу стають своєрідним орієнтиром у творчих пошуках митця. У драматичному мадригалі «Хор мертвих» він зосереджується на застосуванні стилістичних засобів старовинного музичного мистецтва, ладо-тональної, тембрової символіки, виконавських прийомів-знаків давньої вокально-хорової музики<sup>9</sup>.

Поколінню композиторів, що виступили у 1930-х роках, належить заслуга трансформації в італійській музиці нових естетико-стилістичних засад європейської музичної культури. Луїджі Даллапінкола (1904–1975) – перший італійський музикант, який звернувся до авангардних технік, спираючись у своїх найсмівливіших відкриттях на споконвічну традицію і велике мистецтво минулого. Його цикл у трьох серіях «Шість хорів на слова Мікеланджело Буонарроті Молодшого» («Sei cori di Michelangelo Buonarroti il giovane», 1933–1936) – це яскравий приклад авангардного відродження мистецтва італійського мадригалу. Цей цикл композитор присвячує Дж. Ф. Маліп'єро, творчість якого була музичним орієнтиром для Л. Даллапінколи. Цикл створений для різних виконавських складів. Перша серія (I. «Il coro delle Malmaritate»; II. «Il coro dei Malammogliati») – для мішаного хору, друга (Invenzione «Il balcone della rosa»; Cariccio «Il papavero») – для двох сопрано і двох альтів (або для дитячого хору, бажано хору хлопчиків із шести дискантів і шести альтів) та сімнадцяти інструментів (духових, струнних і фортепіано); третя серія («Coro degli zitti» – Ciaccona; «Coro dei Lanzì briachi» Gagliarda) для хору й оркестру. Якщо у «Трьох Лаудах» для сопрано чи тенора і тринадцяти інструменталістів («Tre laudi», 1936–1937), опері «Нічний політ» («Volo di notte», 1937–1938), «Піснях в'язнів» («Canti di prigionia», 1938–1941) для мішаного хору й ансамблю на слова молитви Марії Стюарт, Боеція і Савонароли митець обмежувався використанням дванадцятитонових тем, то у вокальних циклах «Грецької лірики» («Liriche greche»<sup>10</sup>, 1942–1945) на вірші античних поетів у перекладі Сальваторе Квазімодо, у творах зрілого періоду він повномасштабно застосовує додекафонну

<sup>9</sup> Шейко А.О. Гофредо Петрассі. Відлуння Ренесансу. Київ : Музична Україна, 2016. 192 с.

<sup>10</sup> «П'ять фрагментів із Сапфо» («Cinque frammenti di Saffo») для сопрано й камерного оркестру (1942); «Шість пісень Алкея» («Sex carmina Alcaei») для сопрано й одинадцяти інструменталістів, присвячені Антону Веберну (1943); «Два вірші Анакреонта» («Due liriche di Anacreonte») для сопрано й ансамблю (1945).

техніку, органічно сплавляючи її в неповторне ціле різноманітними стилістичними засобами старовинної вокальної музики – мадригалізмами, декламаційністю, чуттєвим сприйняттям слова, характерними інтонаціями. Таке поєднання стане одним із фундаментальних принципів творчої концепції Л. Даллапінколи. Вокально-хорова творчість стала для митця своєрідною творчою лабораторією, у якій шліфувалися нові засоби вокальної виразності, опрацьовувалися прийоми вокально-хорового письма – усе те, що дало йому змогу застосувати їх у своїх оперних шедеврах.

У першій половині ХХ століття ідея відродження минулої величі вітчизняного мистецтва об'єднувала італійських митців всіх поколінь. Композитори прагнули у своїй творчості акцентувати вагомість здобутків минулих епох – григоріанського хоралу, традицій вокальної музики XVI–XVII століть. У хорових композиціях органічно поєднуються інтонаційно-сміслові елементи докласичної музики (григоріанські наспіви, старовинні лади, риторичні фігури), принципи старовинної поліфонії з елементами і прийомами авангардних технік.

#### Література

1. Перейма О.З. Італійська опера ХХ століття: основні тенденції і напрями розвитку : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 «Музичне мистецтво» ; Львівська держ. муз. академія ім. М.В. Лисенка, 2007. 16 с.
2. Шейко А.О. Гофредо Петрассі. Відлуння Ренесансу. Київ : Музична Україна, 2016. 192 с.



---

---

## МАТЕРІАЛИ

---

---

УДК 78.05

DOI 10.32782/2224-0926-2023-2-45-15

Льоос Гельмут  
професор-емерит,  
Інститут музикознавства  
Лейпцизького університету

### СПОСТЕРЕЖЕННЯ НАД МУЗИКОЮ ПІД ЧАС ВОЄН ТА ПОЛІТИЧНИХ КОНФЛІКТІВ

Відколи вивчення історії рецепції музичних творів стало інтегральною частиною музикознавства, з'ясувалось, наскільки неоднаково більші спільноти загалом та й кожен зі слухачів зокрема в різні історичні періоди та у конкретному суспільному середовищі сприймають, інтерпретують та оцінюють як самі музичні твори, так і їхніх творців. Історія рецепції надто часто стосується не тільки самого артефакту *per se*, але й значно більше – різних контекстів, у яких виконується і оцінюється музика, з узгодженням історичних, культурних чи політичних обставин її суспільно-культурної екзистенції.

Загалом, можна впевнено стверджувати, що історія рецепції – це вивчення та розуміння розвитку історії впливу твору у ширшій хронологічній парадигмі. Подана концепція ґрунтується на об'єктивних спостереженнях і висновках щодо того, що художні твори не мають єдиного, фіксованого значення, їх зміст розуміється та інтерпретується зовсім по-різному в різні часи, переосмислюється у змінних історичних обставинах сприйняття та відповідності до їх очікувань. Тому змінюються колективні, субкультурні та індивідуальні горизонти знання і уявлень про такий музичний артефакт. Це твердження торкається також зміни іміджу відповідного композитора.

Наведемо конкретний приклад. Арнольд Шмітц (Schmitz) у 1927 році створив романтичний образ Бетховена. Цей образ, що виник століття після відходу композитора у вічність, уже не має нічого спільного з реальною історичною особистістю композитора, а функціоналізує його як стихійного генія, революціонера, чарівника чи пророка<sup>1</sup>. У 1902 році Макс Клінгер у своїй скульптурі навіть зробив Бетховена богом<sup>2</sup>. Таким чином, він став символом ліберальної, прогресивної німецької буржуазії, яка претендувала не тільки на особливу національну позицію, але й на особливу місію у світовому масштабі. Про те, наскільки доволно такий образ можна перенести на інший суспільно-історичний ґрунт, свідчить сприйняття Бетховена в Радянському

---

<sup>1</sup> Arnold Schmitz. Das romantische Beethoven-Bild. Darstellung und Kritik. Bonn. 1927.

<sup>2</sup> Helmut Loos, Beethoven – The Zeus of Modernity, in: The Culturology Ideas. Research Work's Collection, National Academy of Arts of Ukraine. Institut for Cultural Research 18. 2020. S. 67–84. URL: <https://www.culturology.academy/en/beethoven-the-zeus-of-modernity.html>.

Союзи, де тоталітарна комуністична влада привласнила собі його як символ пролетарського митця.

Для численних національних рухів XIX–XX ст. у Європі культура і, зокрема, музика, яка високо цінувалася як об'єднуючий фактор суспільства, стала засобом національної ідентифікації, відповідно композитор піднявся до статусу суспільного лідера, тож і сам артефакт, і його творець стали еталоном виняткового статусу нації. Це призвело до конкуренції, якщо не до світової війни між національними культурами, особливо тому, що нібито вищий культурний рівень також був пов'язаний із претензією на владу над нібито нижчими народами.

Утвердження національної музики у цій іпостасі відбувалася за однаковою схемою у всій Європі: ім'я вибраного національного композитора (жінкам-композиторкам було відмовлено у цій честі<sup>3</sup>) надавалось найважливішим музичним установам, зокрема концертним залам і консерваторіям. Як у Бонні з 1845 року існує Зал Бетховена (Beethovenhalle), так і в Москві є Консерваторія імені Чайковського, заснована в 1866 році. В ній портрет Чайковського у Великому залі символічно розташований поруч із портретом Бетховена. У випадку останнього йдеться про вищезгадане «привласнення» іноземного композитора в конкретній історичній ситуації, на засадах ідеологічного тлумачення його творчості і діяльності відповідно до пануючої комуністичної доктрини і пристосування до штучно утвореного образу «пролетарського» митця.

Отже, слід усвідомити, що немає раз і назавжди даної вічної цінності мистецтва, воно існує в хронологічно і територіально обмеженій сфері, а музиці надто часто надається функція специфічної мистецької релігії сучасності<sup>4</sup>. Перехід композитора та його музики в інший соціальний контекст завжди передбачає зміну значення, смислів, у ній закладених. Часто цитований вислів Йозефа Гайдна «Мою мову розуміють у всьому світі» може вводити сучасного читача в оману, оскільки він у жодному разі не мав на увазі ствердження універсальної і незмінної суті музики для будь-якої аудиторії, а мислив цілком конкретно, згадуючи свій вельми успішний візит до Лондона та прекрасний прийом його творів англійською публікою.

Навпаки, маємо численні підтвердження протилежного: про відкритість до індивідуальної інтерпретації кожного музичного твору свідчать різні підходи слухачів навіть у тому самому соціокультурному та історичному середовищі. Позірна однорідність концертної аудиторії, в якій «всі люди <...> стають братами» (чи точніше братами і сестрами), приховує той загальновідомий факт, що залежно від рівня розвитку, культурних інтересів, національних, вікових та інших соціальних чинників формуються диференційовані групи реципієнтів за спільними ознаками кореляції з такою музикою. А остаточно і кожен індивід у процесі сприйняття вибудовує власний неповторний образ музичного твору. Ідентифікація ж цілого народу з його національною музикою базується саме на тому, що соціальні відмінності між окремими групами і представниками такої нації умовно редукуються, хоча ніколи не зникають, та й не можуть зникнути повністю.

<sup>3</sup> Очевидно, автор статті має на увазі Клару Шуман – не лише талановиту піаністку, якою вона і залишилась в історії музики, але й дуже обдаровану композиторку, що талантом не поступалась своєму чоловікові, проте саме тому, що була жінкою, у тогочасному суспільстві не мала шансів на визнання її творчості (прим. перекл. – Л.К.).

<sup>4</sup> Див. до того: Helmut Loos. E-Musik – Kunstreligion der Moderne. Beethoven und andere Götter, Kassel. 2017.

Тож природно, що культурний трансфер у чуже середовище тим більше пов'язаний зі зміною значення музичного артефакту. Вирішальними обставинами для успішності чи неуспішності такого трансферу є спосіб його здійснення. Добровільне привласнення творчої спадщини композитора чи конкретного артефакту здебільшого викликає загальне зацікавлення та симпатію, натомість нав'язування зазвичай викликає опір, навіть якщо іноземна музична культура насаджується у іншому середовищі з добрими намірами. В будь-якому випадку таке насадження сприймається як провокація, як вияв імперської зверхності. Те, що музика стає важливим меседжем у подібних процесах, можна побачити на незліченних прикладах.

Франко-німецька ворожнеча, що тривала впродовж кількох поколінь XIX століття, призвела до жорсткого несприйняття музики «ворога». Слід згадати не лише Ріхарда Вагнера та його інвективи проти французької музики, але й загально поширені переконання у Німеччині, що безапеляційно відстоювали «світове панування німецької музики». Французькі композитори, як правило, у відповідь висміювали німецьку музику. Гектор Берліоз зауважив: «Німці не відчувають музики. У них є лише потужна техніка для поєднання тонів». Френсіс Пуленк іронізував: «Німецька музика схожа на німецьку кухню: важка, жирна і позбавлена витонченості». Ще більш саркастично висловлювався Ерік Саті: «У всіх німецьких композиторів одна проблема: вони не можуть перестати думати».

Зважаючи на суттєву роль національної музики у суспільно-політичних процесах, цілком закономірно, що політичні обставини неодноразово впливали на зміну репертуару оперних театрів і концертних інституцій. Початок Першої світової війни супроводжувався бурхливими виступами проти музики ворога, яку слід було виключити з власного репертуару. Необхідність таких кроків підкріплювалась псевдонауковими аргументами соціал-дарвіністського кшталту<sup>5</sup> і знаходила жвавий відгук у музичній критиці і музикознавстві. Свідченням цього може бути невелика замітка, що з'явилась за іменем Вільгельма Тапперта (насправді невідомий автор використав прізвище знаного берлінського письменника і музикознавця, що помер у 1907 р. – прим. авт. Г.Л.) у винятковій ситуації початку активних воєнних дій жовтня 1914 року. Замітка має назву «Вороги навколо!», в ній обговорюється «війна проти німецького музикознавства», і цей постулат сприймається як обґрунтування до осуду всього чужого в мистецтві та зосередженні виключно на німецькій музиці, в тому числі й на забутих артефактах давніх епох, для подолання чужих впливів. Автор патетично розмірковує:

«Коли Німецьке товариство музичних досліджень відкриває нам давно поховані джерела сучасного мистецтва, коли воно показує нам <...> етапи розвитку втраченого культивування музики. Це відкриття збагачує наш світогляд, подібно до того, як учений-природознавець спостерігає процес еволюції від нижчих створінь до вищих ступенів розвитку живого світу»<sup>6</sup>.

На завершення Тапперт пропонує «дієвий спосіб» порятунку німецької музичної культури:

«Не виконуйте більше творів російських, французьких та інших композиторів, оскільки вони виражають дух цих народів! <...> Цієї вказівки необхідно суворо

<sup>5</sup> Соціальний дарвінізм – ідеологічна платформа, яка еволюційну теорію дарвінізму переносить на суспільство і політику, тому стверджує, що конфлікти є рушіями суспільного прогресу. Притаманний тоталітарним суспільствам, таким як нацистська Німеччина, СРСР, Куба і т.д.

<sup>6</sup> Wilhelm Tappert, Feinde ringsum! Krieg gegen die deutsche Musikwissenschaft. Neue Zeitschrift für Musik 81, 1914. S. 517.

дотримуватись, якщо ми не хочемо наразити себе на заслужені докори за брак сильного характеру. А поки ми вимушені слухати інші звуки, які неодмінно прозвучать у військовому концерті, що щойно розпочався: брязкіт шабель і залпи рушниць на високих частотах, іноді перервані пронизливим гуркотом наших кулеметів, до якого вистріли нашої зброї грають основний бас із безперестанним потужним гуркотом; цей пандемоніум<sup>7</sup> відбувається у жадливій тональності ненависті (Has(s)moll) наших супротивників, яка проникає до нас також і через свою культуру, – зі сліпою люттю і ненавистю, затьмарюючи здоровий глузд»<sup>8</sup>.

Як з початком Першої світової війни розгорнулася кампанія проти французьких і російських композиторів у Німеччині, так само і в Росії виникло войовниче протистояння німецькій культурі, що призвело до усунення німецьких опер з репертуару театрів. Ігор Стравінський, який глибоко шкодував про те, що не міг воювати, писав: «Моя ненависть до німців зростає не щодня, а щогодини»<sup>9</sup>.

Хоча німецькі війська взагалі не брали участь на цій ділянці фронту, він писав у 1916 році про перемоги росіян на Кавказі: «Смерть німецьким виродкам (наволочі)! Ура російському народу і армії з нагоди взяття Ерзурума!!!»<sup>10</sup>.

Композитор також вітав «очищення» музичного репертуару, хоча й не був переконаний в ефективності цього заходу:

«Виключенням Вагнера з репертуару (захід, який я дуже вітаю) і заміною 9/10 репертуару продукцією (вітчизняних – прим. перекл. Л.К.) мистецьких діячів (чого я зовсім не вітаю) ви нічого не досягнете. Тут потрібно щось більше! Після знищення німецької армії вам доведеться вести ще більш важку війну проти німецької ментальності»<sup>11</sup>.

Стравінський висловив своє презирство до німецької культури в невеликій п'єсі для фортепіано, карикатурному *Souvenir d'une marche boche* («бош» – презирливе прізвисько німців у той час – прим. авт. Г.Л.). Однак дебати про бойкот іноземної культури розгорталися в Росії значно ширше, як доводить Крістоф Фламм, на підставі листа до редакції однієї з газет восени 1914 року<sup>12</sup>. Наміри націоналістичних кіл об'єднати у час війни ненавистю до чужинців усе населення ніколи не були успішними протягом історії.

Особливо похмурий розділ історії німецької музики становить пропаганда німецької музики, концерти на завойованих територіях, які демонстративно проводилися під час Другої світової війни. Ці концерти були частиною зусиль нацистів використовувати музику як засіб просування своєї ідеології та придушення культури та самобутності окупованих країн.

У вересні 1941 року Вільгельм Фуртвенглер диригував концертом у Львові, під час якого виконав 5-ту симфонію Бетховена та уривки з творів Вагнера. Концерт влаштували німецькі окупаційні війська на знак своєї культурної переваги над «відсталим» слов'янським населенням. У червні 1943 року Карл Бем диригував концертом у Парижі,

<sup>7</sup> Пандемоніум – у грецькій міфології скупчення злих духів, фурій.

<sup>8</sup> Wilhelm Tappert, Feinde ringsum! Krieg gegen die deutsche Musikwissenschaft. Neue Zeitschrift für Musik 81, 1914. S. 517f.

<sup>9</sup> Цит. за: Christoph Flamm, vergessener Krieg, vergessene Klänge? Musik in Konfrontation und Vermittlung. Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2018 in Osnabrück, hrsg. von Dietrich Helms, Osnabrück: Electronic Publishing 2020. S. 88f.

<sup>10</sup> Там само. S. 89.

<sup>11</sup> Там само. S. 88.

<sup>12</sup> Там само. S. 89–94.

на якому в основному виконував твори Бетховена і Вагнера. Концерт був організований німецькими окупантами з метою зневаження французької культури та популяризації власного мистецтва. Герберт фон Караян провів концерт в окупованому Парижі 14 березня 1942 року, на якому виконав твори Ріхарда Вагнера та Антона Брукнера. Іншим прикладом є його концерт в Амстердамі 4 листопада 1943 року, на якому він диригував музикою Бетховена і Брамса. В обох випадках ці концерти були організовані німецькими окупаційними військами зі спеціальною метою і використані як засоби пропаганди.

Зловживання німецькою класичною музикою як пропагандистським засобом нацизму не похитнуло, однак, її авторитету в мистецькому житті розділеної післявоєнної Німеччини, і вона продовжувала так само, як і раніше, домінувати в концертних залах. Критично-об'єктивне ставлення до інтерпретації класичної спадщини сформувалося у зв'язку з так званим рухом 1968 року у Федеративній Республіці Німеччина, що в довгостроковій перспективі призвело до усвідомлення релятивності, несталості оцінки класичної музики, викликані суспільними обставинами її трактування в той чи інший історичний період. Винятком із цього загалом непорушного правила стала симфонічна поема «Прелюди» Ференца Ліста. Після нападу Німеччини на Радянський Союз у червні 1941 року головна тема цієї симфонічної поеми послужила пропагандистській машині націонал-соціалістів як музичні позивні спеціальних повідомлень з фронту верховного командування Вермахту на радіостанціях Reichs-Rundfunk-Gesellschaft і в німецькій кінохроніці, отримавши назву «Російські фанфари». У Німеччині (очевидно, саме через його небажані історико-політичні конотації – прим. перекл. Л.К.) твір не виконувався в концертах протягом багатьох десятиліть, хоча офіційно і не був заборонений.

Порівняно з жертвами воєнних дій та Голокостом культурне приниження супротивників нацистів у Другій світовій війні може здаватися не настільки жорстоким, навіть другорядним, але воно свідчить про ретельно організований інтелектуальний і духовний терор націонал-соціалістичної системи щодо всіх інакомислячих. Думка про те, що німецьке мистецтво вийшло неушкодженим із цього періоду зловживань, є ілюзорною не лише у самій Німеччині, а й тим паче (!) в інших країнах. Музику Ріхарда Вагнера тривалий час не виконували в Ізраїлі після Другої світової війни, подібні спостереження можна зробити і щодо інших країн та творів інших композиторів. Якою б зрозумілою не була відмова від виконання твору, усвідомлюючи його негативний рецептивний досвід у конкретних історико-політичних обставинах, безглуздо покладати на композитора особисту відповідальність за це. Для цього треба було б історично з'ясувати в кожному окремому випадку, в якій ситуації і з яким задумом композитор створював ті чи інші твори. Навіть якби це вдалося довести на основі найретельнішого дослідження музикознавців, пізніший досвід сприйняття в інших історичних і суспільно-політичних реаліях усе одно надто суттєво відрізнявся б від ситуації, в якій та чи інша музика була створена і вперше виконана. Впродовж тривалого періоду екзистенції в культурному обігу як сама постать композитора, так і його творчість набувають зовсім іншого значення.

То ж постає закономірне питання: чи слід, як і раніше, без упереджень виконувати музику, яка була використана для пропаганди нищих злочинних діянь, чи ім'я композитора, яке брудна політика заплямувала, виправдовуючи ним вбивства і нелюдські тортури, все ще здається доречним для назви репрезентативних концертних чи освітніх інституцій. Це складне питання, яке можна вирішити лише в рамках широкого соціального обговорення. Саме тут вступають у дію ті суспільні механізми, які визначають відмінності

інтерпретації музичного твору залежно від особистої позиції реципієнта. Кожен, хто вірить у незнищенну вічність музики поза будь-якими контекстами, судитиме інакше, ніж той, хто особисто пережив ототожнення агресора і вбивці з музикою, використаною ним для виправдання своїх злочинів. Наука не може вирішити цього питання, вона може лише спробувати зробити процес прийняття рішення більш ясным і виваженим.

#### Література

1. Schmitz A. Das romantische Beethoven-Bild. Darstellung und Kritik, Bonn : Dümmler, 1927. 183 s.
2. Loos H. Beethoven – The Zeus of Modernity. The Culturology Ideas : Research Work's Collection. National Academy of Arts of Ukraine. Kyiv : Institut for Cultural Research 18, 2020. S. 67–84. URL: <https://www.culturology.academy/en/beethoven-the-zeus-of-modernity.html> (дата звернення: 15.05.2023).
3. Loos H. E-Musik – Kunstreligion der Moderne. Beethoven und andere Götter. Kassel : Bärenreiter-Verlag, 2016. 160 s.
4. Tappert W. Feinde ringsum! Krieg gegen die deutsche Musikwissenschaft. Neue Zeitschrift für Musik. 81 (1914), S. 517f.
5. Flamm Ch. Vergessener Krieg, vergessene Klänge? Musik in Konfrontation und Vermittlung. Beiträge zur Jahrestagung der Gesellschaft für Musikforschung 2018 in Osnabrück, hrsg. von Dietrich Helms, Osnabrück : Electronic Publishing, 2020. S. 85–99.





УДК 780.61.036-043.86(045)

DOI 10.32782/2224-0926-2023-2-45-16

*Лукіна Тетяна Володимирівна**викладач-методист,**Хмельницька музична школа № 1 імені Миколи Мозгового*

## ОРИГІНАЛЬНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ДОМРОВИЙ РЕПЕРТУАР НА СУЧАСНОМУ ЕТАПІ РОЗВИТКУ

Реалії сьогодення поставили всіх українців перед умовою відмови від російщини. Під час роботи з учнями у класі, викладачі мистецьких шкіл не лише навчають їх грати на різних музичних інструментах, а й виховують та закладають у дитячих душах зерна патріотизму, любов до рідної країни, до народної творчості минулого і сучасного. Тому з огляду на велику кількість факторів необхідно досить обережно підходити до питання підбору репертуару юних домристів.

Свідомо відмовляючись від російського репертуару минулого і сучасного періоду, ми повертаємось і відновлюємо, а то й відкриваємо цілий пласт творчих доробків наших видатних музикантів-домристів. Твори минулих років, іноді несправедливо забуті, а іноді відкинуті під впливом інших музичних матеріалів, мають отримати нове життя, так зване «друге дихання». Серед відомих композиторів, які творили і творять свої композиції для домри, – **Микола Тимофійович Лисенко** – український домрист, диригент, кандидат мистецтвознавства, доцент Харківського національного університету мистецтв ім. І. Котляревського, корифей розвитку народних інструментів, Борис Міхеєв, Валерій Івко, Олександр Олійник, Віктор Іванов, Валерій Польовий, Любов Матвійчук, Віктор Соломін, Світлана Грицаєнко, Станіслав Струтинський. Не можна залишити поза увагою і низку творів для домри авторів, які не були домристами. Це відомі нам композитори: Віктор Власов, Дмитро Клебанов, Климентій Домінчен, Костянтин Мясков, Володимир Підгорний, Євген Мілка. Твори цих митців є значним внеском саме з позиції відтворення широкого потенціалу домрової звуковирозності.

Напевно, натхнені тим, що звична для нас класична музика піддається важливому та значному переосмисленню, а засоби виразності з часом досить часто переінтонуються, у своїй творчості композитори-домристи, що не були зв'язані певними правилами, спонукали до створення великої кількості нових прийомів гри та засобів виразності. В домровий оригінальний репертуар, який у вітчизняній культурі отримав досить широке розповсюдження, увійшли твори, що втілюють різноманітні стилеві напрями та творчі задуми. Музичний репертуар для домри, яка розвивалась та еволюціонувала з початку ХХ сторіччя і до наших часів, значно розширив тематичні, стилістичні та жанрові межі виражальних та технічних можливостей інструменту. За цей невеликий проміжок часу виконавсько-композиторська творчість набула збагачення також за рахунок поширення перекладень творів для домри зі скрипкового, флейтового, клавірного, мандолінного репертуару у педагогічній та концертній практиці.

По праву одним із величних домрових композиторів нашої сучасності можна назвати **Бориса Олександровича Міхеєва** (1937 р.н.) – заслуженого діяча мистецтв, лауреата міжнародних конкурсів, професора кафедри народних інструментів України Харківського національного університету мистецтв імені І.П. Котляревського, який вважається

фундатором домрового мистецтва в Україні. Його твори для домри соло і у супроводі фортепіано самобутні й оригінальні, образні і характерні, завжди є у репертуарі і мастих виконавців, і юних домристів.

У творчому доробку композитора – збірка «Сім характерних п'єс», яку він створив для домри-соло та присвятив своєму педагогу – професору Миколі Тимофійовичу Лисенку, у співпраці з яким раніше була створена «Школа гри на чотириструнній домрі». До збірника увійшли різнохарактерні мініатюри різних жанрів: «Танець», «Елегія», «Плясова», «Експромт», «Імпровізація», «Прелюдія» та «Пустотливе награвання». У своїх творах Б. Міхеєв використовує фактурні контрасти та активно звертається до прихованої поліфонії.

Для розвитку технічної сторони виконавців-домристів, а також з метою систематизації підходів до формування раціональних аплікатурних навичок автор створив комплекс гам та арпеджіо. Зокрема, в доробку Б. Міхеєва налічується більше двадцяти етюдів, в яких він втілює найрізноманітніші прийоми гри на домрі. Особливої уваги заслуговує збірник для дітей «Дитяча сюїта для домри соло», в якому представлені твори для домри соло. Твори дуже різноманітні, з насиченою фактурою, мають яскраво виражений програмний характер.

Видатним українським композитором, педагогом, диригентом та домристом, який зробив величезний внесок у розвиток українського домрового репертуару, був і назавжди є **Валерій Микитович Івко** (1941–2022) – український музикант-домрист, завідувач кафедри струнно-щипкових інструментів Донецької державної музичної академії ім. С. Прокоф'єва, професор, заслужений артист УРСР, засновник камерного оркестру «Лик домер», провідний український музикант-домрист, який одразу ж після окупації Донецька разом зі своїми студентами та камерним оркестром «Лик домер» переїхав до Києва. Найважливішим засобом виразності для В. Івка у п'єсах-соло була фактура. Особливої уваги у своїх творах композитор надає використанню техніки подвійних нот. Прагнення до поліфонічних форм знайшло своє безпосереднє втілення у творі «Фуга для домри соло». Поряд з цим В. Івко створив такі твори для соло домри, як «Канон для домри соло», «Прелюдія», «Щедрівка», «Алегрето». Твори для оркестру – «Українська сюїта», «Поема-концерт», «Концерт № 3» та «Концерт-токата» – стали невід'ємною частиною у розвитку та розширенні домрового репертуару. Для дуету у складі домри та гітари була написана сюїта «Варіанти», а для двох домр «Багателі» та «Соната». Творчий доробок Валерія Івка сприяв перелому в професійному використанні домри, завдяки творам такого рівня складності інструмент набув статусу академічного...

У розширенні домрового репертуару особливе місце посідають твори домристів-композиторів, в яких збільшені технічні та виражальні можливості домри, а сучасність виражена по-новому. Так, ще однією відомою композиторкою, що внесла значний вклад у розвиток домрового репертуару, стала **Любов Матвійчук** – домристка, педагог та професор Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського. Її твори мають поширену зацікавленість серед педагогів та учнів ДМШ. Учебний та концертний репертуар Любові Матвійчук спрямований на заклади початкового, середнього та вищого рівнів мистецьких навчальних закладів. Творчий оригінальний домровий репертуар композиторки становить збірка «Оригінальні твори для домри з фортепіано та домри-соло», в якій входять такі твори, як: «Варіації в старовинному стилі», «Роздум», «Зозуля», «Романс», «Лірична-танцювальна», «Музична табакерка», «Поетичний ескіз», варіації на теми українських народних пісень «Дівчина моя, переяславко», «Ой за

гаєм, гаєм», «Суботейя», «По садочку ходжу». П'єси, написані Л. Матвійчук, надзвичайно зручні для виконання, мелодійні, виразні, яскраві, мають зручні аплікатуру, виписані у зручних для домри тональностях. Їх завжди із задоволенням грають виконавці різних рівнів. Всі твори внесено до таких збірок, як: «Репертуарна збірка творів у перекладенні та аранжуванні», «Твори для ансамблю домристів у супроводі фортепіано».

У співдружності двох композиторів Дениса Січинського та Івана Левицького була створена «Дума про Нечая» із «Збірника п'єс українських композиторів» в обробці для скрипки і фортепіано.

**Денис Січинський** (1865–1909) – український композитор, педагог, диригент, фольклорист, музичний критик. Його твори побудовані на українській тематиці, насичені колоритом українських пісень та танців.

**Іван Левицький** (1875–1938) – український композитор, скрипаль, хоровий диригент і музичний педагог. Домристи досить часто мають у своїх репертуарах твори цього автора, такі як «Елегія», «Пісня без слів», «Романс», «Ноктюрн», «Українська рапсодія», «Українська шумка», «Кавказ», «Балада», «Українські танці № 1, 2». Твори Івана Левицького наповнені ніжною елегійною мелодикою, яка перемежується у середній частині енергійним та запальним характером.

Аналізуючи педагогічний репертуар для наших юних домристів, неможливо оминути тему використання у роботі творів та методичних матеріалів для скрипки. Так, чудовим відкриттям та допомогою у роботі із першокласниками, 6–7 річними дітьми, став збірник спеціаліста вищої категорії, викладача-методиста Тернопільської музичної школи № 1 ім. В. Барвінського **Наталії Плахцінської** «Музична абетка для маленьких скрипалів». У збірнику тематичні авторські мелодії із дитячими віршиками, п'єси із наростаючим рівнем складності. Цікаві, образні, зрозумілі дітям. Музичні твори перемежуються із цікавими нескладними завданнями, загадками та ребусами, пов'язаними із музичною грамотою.

Ще одним чудовим відкриттям стало знайомство із черкащанкою, людиною, що об'єднала домристів усієї України. Це талановитий музикант, домристка, викладач-методист Черкаської школи мистецтв **Світлана Грицаєнко**. Неможливо переоцінити її величезний внесок у розвиток домрового мистецтва в Україні. Саме Світлана Грицаєнко 10 серпня 2020 року у період ковідної епідемії створила у фейсбуці групу Асоціації домристів. На початку група налічувала 5–7 чоловік, а на сьогодні у групі вже є 1300 чоловік. Це викладачі, учні та студенти мистецьких закладів усіх рівнів, професори, кандидати наук, диригенти, заслужені артисти. Світлана досягла поставленої мети, адже було бажання об'єднати домристів, дати можливість обмінюватись репертуаром, обмінюватись власним досвідом, ділитись здобутками, популяризувати наш улюблений інструмент – домру. Більш детально інформацію про групу висвітлили у своєму спільному творчому проєкті Лекція-концерт на тему «Діяльність асоціації домристів України у мережі «Facebook» викладачі відділу народних інструментів Татарбунарської музичної школи Євген Жуков та Надія Чеботарьова.

**Світлана Грицаєнко** – композиторка, авторка багатьох чудових творів для домри. Вона підняла репертуар домристів на декілька щаблів у музичному просторі. Нею було створено вже більше ніж 24 збірки, до яких входять твори для домри у супроводі фортепіано. Це різнохарактерні п'єси і твори великої форми, обробки та перекладення українських народних та сучасних мелодій. Світлана Грицаєнко – керівник народно-естрадного ансамблю «Світанок» та ансамблю гітаристів «Есперансо», які є неодноразовими лауреатами обласних,

Всеукраїнських та Міжнародних конкурсів. Як висловлюється сама авторка: «Чотири-струнна домра як інструмент варта гідної популяризації та ідентифікації як власне український народний інструмент. Варта гідного репертуару, жанрово і фольклорно різноманітного, концертного і сучасного, а також конкурентоспроможного для участі у конкурсах». Особливе місце серед концертних творів для домри з фортепіано С. Грицаєнко посідають композиції, в яких яскраво виражений національний колорит. Нотний матеріал насичений практично всіма технічними труднощами, які трапляються у домровій віртуозній літературі – це подвійні ноти, акордова структура, колористичні прийоми, різноманітні прийоми гри. У творчому доробку Світлани Грицаєнко твори як для учнів мистецьких дитячих закладів різних рівнів, так і для середніх та вищих мистецьких закладів. Це твори, які вже стали окрасою концертів, допомогли стати лауреатами різноманітних конкурсів багатьом талановитим домристам, ансамблям домристів та ансамблям змішаних форм.

Феєричним проривом у домровому мистецтві можна назвати виконавську та педагогічну майстерність **Віктора Соломіна** – старшого викладача Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової, прекрасного домриста-віртуоза, який, відійшовши від традиційного домрового виконання, використовує електродому, домру-тенор, грає у співавторстві із музикантами не лише народниками, а й із духовими інструментами, ударними, фортепіано та різноманітними ансамблями. Особливо інноваційно виглядають його джазові імпровізаційні майстер-класи з домрою у джазовому стилі для маленьких домристів у вигляді невеличких уроків. На платформі YouTube Віктор Соломін люб'язно дав можливість безкоштовно долучитись до вивчення тонкощів такої новації у домровому мистецтві.

Вимоги сьогодення до репертуарної політики досить вагомо обґрунтовані та серйозні. Думка про непопулярність жанру інструментального концерту у наш час є хибною, і тому слід поглянути на нього як на перспективну можливість реалізації творчих ідей домристів. На сучасному етапі розвитку мистецтва України з метою популяризації народних інструментів слід вести дуже копітку і настирну роботу як із учнями у школі, так і зі слухачами, що відвідують концерти. Необхідно добиватися високого та якісного рівня виконання на інструменті, працювати над репертуаром, використовуючи кращі взірці як народної музики, так і світової класики. Використовувати у роботі як педагога, так і виконавців кращі надбання та рекомендації видатних домристів на народних інструментах, які висвітлені у різноманітних методичних роботах. Як приклад і підтвердження вищесказаного у списку використаної літератури є посилання на музичні ілюстрації українських авторів у виконанні моїх учнів. *Для того щоб потім не відроджуватись, сьогодні потрібно жити і звучати, а не завмирати!*

### Література

1. Білоусова С. Домрова творчість донецьких композиторів : матеріали конференції. НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ. 2013. С. 94–104.
2. Калабська В. Оригінальний репертуар як складовий компонент підготовки майбутнього вчителя по класу домри. *Проблеми підготовки сучасного вчителя*. Київ. Вип. 14, 2016. С. 52–58.
3. Костенко Н. Творчість Бориса Міхеєва в контексті сучасного домрового мистецтва. Історія виконавства на народних інструментах (Українська академічна школа) : підручник для вищих навчальних закладів. НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ. 2005. С. 307–309.
4. Мурза С.А. Нові тенденції у домровому репертуарі (на прикладі творів В. Власова). Збірник статей «Музична педагогіка та виконавство». Випуск 5 / упоряд. П.Ф. Серотюк.
5. Непомняща М.О. «Творчість Світлани Грицаєнко в контексті сучасного етапу розвитку оригінального українського репертуару». Кваліфікаційна робота здобувача освітнього рівня «Магістр».

6. «По садочку ходжу», вик. Д. Воробйова. URL: <https://youtu.be/N0wWhcbi10E>.
7. «Дума про Нечая», вик. А. Вавренюк. URL: <https://youtu.be/ZIQE7baZGGU>.
8. «Чарівна дудочка», вик. С. Куржинська. URL: <https://youtu.be/s45b5qHRaH8>.
9. «На балу у короля», вик. А. Вавренюк. URL: <https://youtu.be/XqSufqfo4aY>.
10. «Поема», вик. Д. Воробйова. URL: <https://youtu.be/iiFNFve17ME>.



## ГОВОРИТЬ МУЗИЧНА МОЛОДЬ

УДК 78.2У; 79.2; 78.75

DOI 10.32782/2224-0926-2023-2-45-17

Марія Сидорак

### МУЗИЧНЕ ЖИТТЯ ЛЬВОВА ПІСЛЯ 24 ЛЮТОГО 2022 РОКУ

Римський політик та оратор Марк Туллій Цицерон казав: *“Inter arma silent Musae”* – «Коли говорять гармати – музи мовчать». Ці слова цитують віддавна і в них дійсно є велика частка правди. Цього року через військову російську агресію, на жаль, музи замовкли для Маріупольського драматичного театру, Харківської філармонії, десятків музичних навчальних закладів та сцен Сходу України. Замовкли музи й для митців, які загинули на фронті, для всіх тих, кого російська смерть знайшла у власних будинках, на вулицях рідних міст, у лікарнях та пологових будинках.

Однак Україна довела, що наші музи не мовчать. Вони оберігають та повертають культурну спадщину, стають потужним рупором подій в Україні для всього світу. З новою силою прийшло усвідомлення того, що наша музична культура несе у собі глибинні ідентифікаційні коди, зв'язок з якими став потребою у час війни. Українські музи не мовчать, однак їх можливість говорити має свою велику та страшну ціну. Кожна культурна подія відбувається зараз лише тому, що Українські збройні сили боронять нашу країну. Тому збереження, популяризація власної музичної культури, активне її пропагування у середовищі як українського, так і зарубіжного слухача стало другим фронтом для музикантів.

Розглянемо музичне життя міста Львова на прикладі роботи Львівської національної філармонії ім. Мирослава Скорика та Львівського національного театру опери та балету ім. Соломії Крушельницької від початку повномасштабної війни (24 лютого 2022 року до кінця серпня 2022). Такі хронологічні рамки вибрані тому, що саме до кінця літа 2022 культурне життя міста вийшло на близький до довоєнного рівень, розпочались нові концертні сезони.

Культурне життя Львова минулих років було сповненим яскравими музичними подіями та постановками. Тільки останніми роками відбулись прем'єри опер українського композитора Дмитра Бортнянського «Сокил» та «Алкід» (2021, Львівський національний театр опери та балету ім. Соломії Крушельницької), неодноразово звучали прем'єри Мирослава Скорика, Валентина Сильвестрова, Євгена Станковича, Ганни Гаврилець, Богдани Фроляк та інших. Також місто активно підтримувало молодих композиторів та виконавців (фестиваль «Контрасти», проєкт «Диригенти українською»).

Мистецтво вистояло і в час гострих карантинних обмежень: уже у квітні Львівська національна філармонія розпочала перші концерти в онлайн-форматі, які були

доступними для слухачів з усього світу, а репертуар філармонії незмінно націлений на українську музику. В місяці, коли локдаун пом'якшувався, цифра виконаних українських творів перевищувала цифру 20, у відсотковому співвідношенні: українська музика становила близько 25%, європейська – 60% та російська – 15%.

З квітня 2020 року кількість слухачів у залі істотно зменшилася, проте майже кожен концерт супроводжувала трансляція. Саме в такому форматі пройшов один з найвідоміших та найдавніших фестивалів філармонії – «Контрасти – 26» (2020) та «Контрасти – 27» (2021), бо навіть у складних умовах сучасна музика мала отримати свою сцену та змогу бути почутою. Успішно відбулися і 39-й та 40-й фестивалі «Віртуози».

Однак найтяжчим випробуванням як для всієї України, так і для музикантів стало повномасштабне вторгнення 24 лютого 2022 року. З цього дня Львівська національна філармонія остаточно відмовилась від виконання російської музики. Українська музика відтепер становила 40% від загального репертуару; 50% концертних програм включали у себе твори українських композиторів.

Місяць	Проекти/Фестивалі	Кількість концертів	Кількість концертів з українською музикою
березень	«Музи не мовчать»	7	6
квітень	«Музи не мовчать», «Львів зустрічає»	21	8
травень	«Музи не мовчать», «Львів зустрічає», «Віртуози»	21	12
червень	«Музи не мовчать», «W.Live», «Диригенти українською»,	16	12
липень	«Pizzicato e Cantabile», «Музи не мовчать»	14	7
серпень	«Pizzicato e Cantabile», Фестиваль Давньої Музики у Львові, «Музика в старому Львові», «Музи не мовчать»	21	7

«На початку війни ні я, ні мої колеги-музиканти не могли не те що виконувати музику, навіть прослуховування бентежило і вводило у сум'яття: навколо руйнуються міста і помирають люди, а переключатися на інший, читай приємніший, світ, як мінімум, егоїстично. Бо, здається, мозок заблокував можливість відволікатися – не можна ж забувати про небезпеку! Але й до таких реалій можна призвичаїтись. В тому числі, знайшовши поживу і зцілення в класичній музиці. Не всім пекти хліб і лікувати людей. Але треба ж робити хоч щось раціональне! Яка ж роль митця? А вона теж ужиткова. Бо дає інший харч і гоїть інші рани», – піаністка та експертка Львівської національної філармонії Марта Кузій про початок війни.

Музика у Львові справді отримала нові сенси і першим яскравим виявом стало виступне фортепіано. Його привезли до залізничного вокзалу міста, який у ті страшні дні став своєрідним порталом у безпеку. На початку війни до Львова, як у більш безпечне місто, прибували люди з міст, які потерпали від артилерійських і ракетних обстрілів. Фортепіано, яке не замовкало навіть під час повітряних тривог, символічно продовжило звучання синьо-жовтого фортепіано Революції Гідності, нагадуючи про продовження боротьби за нашу Незалежність.

У перший місяць війни Львівська національна філармонія прибрала глядацькі стільці партеру для розміщення тут гуманітарного штабу. Весь хол навіть наприкінці літа

все ще був заставлений коробками з усім потрібним. Однак уже 20 березня розпочався перший музичний проєкт «Музи не мовчать».

### «Україна-2022. Музи не мовчать»

«Україна-2022. Музи не мовчать» – це серія камерних концертів в онлайн-форматі від Львівської національної філармонії, що створена для підтримки українських музикантів під час російської воєнної агресії. Концерти стали платформою для єднання українського музичного середовища, оскільки багато виконавців та виконавиць концертних програм у рамках серії стали вимушеними переселенцями і знайшли прихисток у Львові.

Перший концерт презентував музику Миколи Лисенка та Василя Барвінського у виконанні відомих львівських виконавців: заслужених артистів України Мирослава Драгана, Наталії Дитюк та народної артистки України Оксани Рапіти. Проєкт «Україна-2022. Музи не мовчать» тривав до кінця літа, впродовж нього на сцену вийшли не тільки львівські музиканти, а і солісти з інших міст. Онлайн-формат уже наприкінці квітня перейшов в офлайн.

У рамках проєкту було проведено понад 15 концертів, на яких виступили Олеся Масник (скрипка), Андрій Кушнір (скрипка), Віктор Рекало (віолончель), Анна Іванюшенко (клавесин), Мирослав Драган (фортепіано), Оксана Литвиненко (віолончель), Оксана Рапіта (фортепіано), Назарій Пилатюк (скрипка), Адріан Боднар (скрипка), Віктор Іванов (скрипка), Устим Жук (альт), Софія Соловій (сопрано), Дмитро Пашинський (кларнет), Йозеф Ермін (фортепіано), Олег Созанський (бандура).

Академічний симфонічний оркестр Львівської національної філармонії виступав під багату Сергія Хоровця, Володимира Сивохіпа, Володимира Сіренка; Ольга Шадріна-Личак (клавесин), Золтан Алмаші (віолончель), Максим Римар (віолончель), Микола Гав'юк (скрипка), Степан Сивохіп (гобой), Роман Меліш (контрабас), Лідія Футорська (скрипка), Євген Білецький (флейта), Уляна Макєєва (гобой), Андрій Ткачук (фагот), Струнний квартет «Фенікс».

Фортепіанний квінтет Львівської національної філармонії імені Мирослава Скорика виступав у складі таких музикантів, як: Віктор Плоскіна (диригент), Марина Громадська (скрипка), Сільвія Фудела (скрипка), Марія Панчук (альт), Оксана Литвиненко (віолончель), Марта Кузій (фортепіано), Тобіас Рот (альт), Ігор Муравйов (скрипка), Назар Стець (контрабас), Максим Шадько (фортепіано), Орест Смовж (скрипка).

Найчастіше в проєкті звучали твори Миколи Лисенка. Попри війну, помітним було, що ювілей українського класика не є забутим: на чотирьох концертах прозвучали 19 творів композитора! Другим за популярністю композитором проєкту був Василь Барвінський. Також на концертах звучали твори Дмитра Бортнянського, Максима Березовського, Якова Степового, Гната Хоткевича, Левка Ревуцького, Віктора Косенка, Анатолія Кос-Анатольського, Бориса Лятошинського, Мирослава Скорика, Валентина Сильвестрова, Віталія Вишинського, Станіслава Людкевича, Ганни Гаврилець, Володимира Пасічника, Анатолія Білошицького, Станіслава Луньова, Золтана Алмаші, Богдани Фроляк, Євгена Станковича, Юрія Ланюка.

Якщо проєкт «Музи не мовчать» здебільшого був націлений на підтримку музикантів, то проєкт Львівської національної філармонії «Львів зустрічає» допомагав адаптуватись та краще познайомитись з містом внутрішньо переміщеним особам. «Львів



зустрічає» – це 6 концертів за участю львівських солістів та колективів. У рамках проєкту заходи із залученням музики відбувались не тільки в Концертному залі ім. Станіслава Людкевича, а на різноманітних львівських локаціях (парках, скверах тощо). Одним з основних майданчиків проєкту стала Камерна зала філармонії. Ці концерти відбувались виключно офлайн, бо головною метою їх була допомога адаптуватись людям у новому середовищі. Для деяких відвідувачів такі концерти стали першим знайомством з філармонією та різноманіттям академічної української музики. Постійним учасником заходів проєкт став Квартет “Fagotissimo”, який діяв до травня 2022 року, в травні ж розпочався і наступний фестиваль – 41-й фестиваль «Віртуози».

Цьогоріч фестиваль під гаслом «Українські музи не мовчать» мав 11 подій. Саме на фестивалі «Віртуози» вперше від початку війни офлайн виступили Академічний симфонічний оркестр Львівської національної філармонії ім. М. Скорика та Академічний симфонічний оркестр Львівської національної філармонії ім. М. Скорика «INSO-Львів».

Майже на кожній події фестивалю звучали твори українських композиторів усіх генерацій: від Максима Березовського до Олександра Шимка. Світовою прем'єрою став Концерт для віолончелі та симфонічного оркестру (2022) (Присвята Юрію Ланюку) Богдани Фроляк. До фестивалю долучились відомі львівські солісти: Йозеф Ермін, Софія Соловій, Лілія Нікітчук, Анна Іванюшенко, Мирослав Драган.

У квітні також стартував перший офлайн-проєкт Львівського національного театру опери та балету ім. Соломії Крушельницької «З вірою у перемогу. Мистецтво надихає жити». В проєкт увійшли події, заплановані для глядацької зали, Дзеркальної зали, та дитячі заходи. Кількість відвідувачів була обмежена задля дотримання вимог безпеки. Програми концертів проєкту стали логічним наголосом на тому, які саме почуття організатори передавали людям: «Віра», «Радість», «Краса», «Надія», «Утвердження». Перші концерти проходили виключно у виконанні солістів та камерних складів, вистави супроводжувались фонограмою, щоб не перевищувати дозволена кількість осіб. Основою репертуару стала вокальна та камерна музика українських композиторів, Духовні концерти Дмитра Бортнянського, *Stabat Mater* Дж.Б. Перголезі.

Львівська національна опера стала першим оперним театром в Україні, який відновив роботу в час війни. В травні відбулись перші вистави («Ріголетто» Дж. Верді, «Богема» Дж. Пуччіні, «Дон Жуан» В.А. Моцарта, «Жізель» А. Адана та «Коли цвіте папороть» Є. Станковича) та масштабне виконання Третьої симфонії Бориса Лятошинського. В червні до вищезгаданого репертуару було додано «Сокіл/Алкід» Д. Бортнянського. Таким було завершення сезону 2021–2022.

Всі весняні та літні постановки/концерти охоплювали великий обсяг української музики, з програм повністю була виключена музика російських композиторів усіх епох. Найбільших змін у цьому зазнала хореографічна програма, балети П. Чайковського, М. Римського-Корсакова та С. Прокоф'єва були успішно замінені європейськими балами, а також балетом «Лілея» українського композитора К. Данькевича.

У час війни одним з найважливіших обов'язків музикантів стала підтримка постійної уваги світу до ситуації в їхній країні, тож гастролі та виступи в інших країнах, виконання української музики стає як ніколи на часі. Парадоксальним виявилось те, що музиканти, які не покинули дім 24 лютого, для безпеки власного життя погодились виїхати на певний час для того, аби презентувати Україну у світі, змінювати ставлення до українців, доводити власний професіоналізм та якість європейського рівня, яка тримається навіть в умовах війни.

Першими гастролями Львівської національної філармонії став виступ жіночого складу філармонійного оркестру на Narodowy Forum Muzyki у Вроцлаві з програмою «Українська музика в серці». В програму увійшли твори Є. Станковича, Ганни Гаврилець, Мирослава Скорика та Станіслава Людкевича. Диригувала Олена Короленко.

Цю ж програму під батуту Івана Чередніченка почули і у Мюнхені, Гальфінгу та Регенсбурзі. З оркестрантами виступила солістка віденської опери Ольга Безсмертна. Кошти, зібрані на концертах, були направлені на лікування постраждалих дітей з Маріуполя, Ірпеня, Бучі та інших населених пунктів. Наприкінці травня відбулись перші гастролі балетної трупі Львівської національної опери на сцені Опери Балтицької в Гданську в рамках культурного проєкту “Freedom Town”.

У липні музиканти Академічного симфонічного оркестру Львівської національної філармонії Олександра Мороз (скрипка), Соломія Ониськів (скрипка), Сильвія Фудела (скрипка), Мар’яна Пранник (скрипка), Іванна Яропуд (альт), Христина Лозан (альт) під батуту Наталії Пономарчук стали частиною проєкту «Із вдячністю за Серце. Львів для поляків і польської діаспори» у Варшаві та виконали твори Миколи Лисенка, Семена Гулака-Артемівського, Станіслава Монюшка, Юрія Ланюка та Бориса Лятошинського.

Також у липні музиканти Академічного симфонічного оркестру Львівської національної філармонії INSO Lviv мали гастролі на фестивалі Audi Summer Concerts в Інгольдштаті, який цього року був присвячений жертвам війни в Україні. Музиканти виконали твори сучасних українських композиторів: Валентина Сильвестрова, Вікторії Польової, Мирослава Скорика, Ігоря Лободи та Левка Колодуба.

11 серпня відбувся виступ балетної трупі Львівської національної опери на ювілейному 55-му Фестивалі ім. Я. Кепури у м. Криниця-Здруй, а вже наприкінці місяця весь основний склад представляв оперу «Богема» Дж. Пуччіні в Тоскані на 68-му Міжнародному фестивалі Дж. Пуччіні.

Одним з хедлайнерів фестивалю Young Arts Festival у Кросно став Академічний симфонічний оркестр Львівської національної філармонії. Під батуту Володимира Сивохіпа прозвучали три симфонічні поеми «Степ» Зигмунда Носковського, «Станіслав і Анна Освенцим» Мечислава Карловича та «Гражина» Бориса Лятошинського. Також впродовж весни та літа Академічний симфонічний оркестр Львівської національної філармонії під батуту Теодора Кухара дуже успішно провів масштабний гастрольний тур “See and hear Ukraine” у США, який включав близько 40 концертів у 20 штатах Америки.

Висновок: попри криваву війну, яку росія веде проти України, культурне життя не просто не зупинилось, а віднайшло нові сили та мотивацію до роботи, головна стратегічна метою якої – розкрити для всього світу глибину українського мистецтва та високий професійний рівень українських музикантів. А у рамках Львова – допомогти психологічно адаптуватись усім постраждалим від війни, які тимчасово переселилися до міста, а також зібрати кошти на лікування постраждалих та допомогу ЗСУ.

За перші сім місяців війни колективами Львівської національної філармонії ім. Мирослава Скорика та Львівського національного театру опери та балету ім. Соломії Крушельницької було проведено понад 200 концертів. Театру та філармонії, попри сигнали повітряних тривог та обмеження кількості присутніх на концертах, удалось відновити довоєнну частоту вистав та концертів. А виконавцям – забезпечити високу якість і рівень майстерності та збагатити репертуар українськими творами.

І закінчити хочеться словами видатного українського мовознавця Юрія Шереха: «Україну без музики ніякими гарматами не збудувати <...> Так, виявляється, що не тільки музика залежить – і ще як! – від політики. Кінець-кінцем політика стає в залежності від музики».



## КОНЦЕРТНЕ ЖИТТЯ, РЕЦЕНЗІЇ

УДК 78.27;78;2

DOI 10.32782/2224-0926-2023-2-45-18

*Дмитрієва Олександра Михайлівна*  
викладач-методист,

*Дрогобицький музичний фаховий коледж імені Василя Барвінського*

### СТОРІНКАМИ КНИГИ ОЛЕКСІЯ ВОЙТЕНКА «IN MEMORIAM. КОМПОЗИТОР ВОЛОДИМИР ЗАГОРЦЕВ»<sup>1</sup>

Серед плеяди талановитих українських композиторів, вихованців Бориса Лятошинського, які згодом одержали назву «Київський авангард», яскравою постаттю є Володимир Загорцев.

У своїх спогадах доктор мистецтвознавства, відомий піаніст Борис Деменко зазначає, що «один з видатних учнів Бориса Миколайовича Лятошинського визнаний у світі композитор-шістдесятник, чиє ім'я наводиться у європейських і американських музичних довідниках та енциклопедіях (а факт його біографічної творчої діяльності є унікальним авангардним внеском не лише у мистецьке і культурне, а й політичне життя України), Володимир Загорцев до кінця своїх днів залишався поза належною державною, моральною, фаховою і, прямо зазначимо, соціальною увагою» (с. 129). І хоч він залишив досить великий музичний спадок, його твори практично не відомі українським слухачам. Лише деякі з них виконувались в Україні, і переважно в межах фестивалю «Київ музик фест». Зате вони з великим успіхом звучали у Лондоні, Нью-Йорку, Бостоні, Лас-Вегасі, Мангаймі, Берліні, Празі, Загребі та інших містах зарубіжжя. Музику композитора активно пропагували такі видатні митці, як всесвітньо відомий американський диригент Зубін Мета, композитор і диригент Вірко Балей, диригент ансамблю «Київська камерата» Валерій Матюхін, відомі піаністи Євген Громов і Борис Деменко та український композитор Олексій Войтенко.

У музикознавчій науці творчість Володимира Загорцева на сьогодні теж не розкрита по-справжньому. І ось нещодавно (2021 р.) вийшла книга «In memoriam. Композитор Володимир Загорцев», підготовлена музикознавцем, композитором, кандидатом мистецтвознавства, членом НСКУ Олексієм Войтенком. Вона є першим музикознавчим виданням, присвяченим постаті цього видатного українського композитора, презентації його творчості. За висловом автора, «протягом найближчих десятиліть постать Загорцева могла просто забутися, зникнути зі слухачького та дослідницького об'єктива» (с. 5). Саме це спонукало Олексія Войтенка до створення книги, назва якої відповідає популярному латинському вислову, «що апелює до пам'яті читача: in memoriam».

<sup>1</sup> In Memoriam. Композитор Володимир Загорцев. Статті, листи, спогади. Матеріали до біографії / ідея, упор., заг. ред. та комент. О. Войтенка. Київ : Фенікс, 2021. 280 с.

Метою автора було, як він сам зазначає, «створити видання, яке стало би певною точкою відліку для подальшого дослідження спадку композитора, завдяки якому цей спадок здобув би цілісність, а також стабільний статус музикознавчого об'єкта» (с. 5).

Розуміючи всю складність поставлених завдань, зумовлених відсутністю відповідних впорядкованих документів, автор провів величезну роботу зі збору окремих фактів, спогадів, відгуків, пошуку партитур творів Володимира Загорцева, редагуванню його окремих композицій, підготовки і організації їх виконання. Власне, завдяки великій кількості логічно систематизованих різнопланових матеріалів, які вміщені у шести розділах, книга відзначається повнотою і різнобічністю досліджуваної теми і стає ще однією ланкою у процесі пізнання і формування української музичної культури.

Перший розділ збірки присвячений спогадам і відгукам про Загорцева учнів, друзів, знайомих і виконавців його творів. У ньому висловлюються живі, яскраві образно-виразні думки і судження, які створюють уявлення про людські якості й творче обличчя митця. Важливим аспектом книги, що суттєво збагачує наше уявлення про композитора, дає можливість зрозуміти його переживання, почуття і задуми, є листи Володимира Загорцева до Ігоря Блажкова. Саме в листах простежується найістотніше щодо формування творчої особистості. Вони розкривають правдиву картину роботи над композиціями, інформують про дати їх виконання та плани на майбутнє.

Поряд з листами не меншу цінність мають надруковані у збірці матеріали інтерв'ю з композитором Ольги Зосім (1996 р.) та Ірини Пашинської (2009 р.), а також інтерв'ю Сергія Нагорного з талановитим піаністом Євгеном Громовим (2014 р.), активним пропагандистом творчості шістдесятників. До речі, саме Громов запропонував Олексію Войтенку написати оглядову статтю про Володимира Загорцева, робота над якою поступово дала поштовх до створення цієї збірки. Ці джерела дають різнобічне уявлення про художньо-естетичні філософські погляди композитора, розкривають значення його творчості як для тодішнього часу, так і для української музичної культури загалом.

У четвертому розділі видання наявні публікації різних авторів. Серед них три – С. Павлишин, В. Палинського та Н. Швець – є рецензіями на постановку опери Загорцева «Долорес» за п'єсою К. Чапека, яка успішно відбулася у Львівському оперному театрі у 1985 р. Аналізуючи особливості драматургії і стилю опери, доктор мистецтвознавства, музикознавець Наталія Швець відзначає «неординарність мислення автора, вміння засвоювати і, навпаки, долати нетрадиційні впливи» (с. 156).

Привертають увагу дві статті Вірка Балея – «Володимир Загорцев у Нью-Йоркській філармонії» та «Володимир Загорцев» – фрагмент есею «Орфей розкутий», де йдеться про те, що виконання творів українського композитора на іншому континенті мали широкий резонанс. Заслуговує на увагу і меморіальна стаття Бориса Деменка, у якій він дає високу оцінку мистецтву Загорцева, підкреслює його значення у розвитку української музичної культури. Поряд з тим музикознавець висловлює думку про неналежне ставлення відповідних державних інституцій до пропагування творчого доробку композитора в Україні, створення штучних перепон на шляху до видання його композицій.

Стан дослідження спадку композитора, як попередньо згадувалося, на думку Олексія Войтенка, «близький до нульових показників» (с. 194). Тому в наступному розділі вміщено лише п'ять фахових розвідок. А саме стаття Оксани Городецької «Драматургія сонатності у творах українського авангарду 60-х років ХХ ст.», мета якої на прикладі «Ритмів» для фортепіано Володимира Загорцева показати оновлення і трансформацію у межах авангардного мистецтва драматургію сонатності і сонатної форми» (с. 160), а

також витяг з дисертації Лесі Ланцути, присвячений аналізу фортепіанної сонати № 1 Загорцева. Але особливе значення у сфері дослідження творчого шляху композитора, формуванні стилю його музики мають три статті Олексія Войтенка. Ці матеріали розкривають творчу позицію Володимира Загорцева, філософсько-естетичне спрямування його композицій і водночас створюють психологічний портрет митця. Це портрет живої людини без ідеалізації, з усіма її суперечностями й особистими неповторними рисами.

Пізнавальну й ціннісну функцію мають біографічні матеріали, які розкривають сторінки життя композитора і формування його особистості у зв'язку з умовами суспільного буття. Важливим аспектом цього розділу є запропонована Олексієм Войтенком періодизація творчості Загорцева, де зазначаються стильові ознаки його музики, жанрові домінанти, притаманні кожному періоду<sup>2</sup>.

Логічним завершенням збірки є підрозділ «Каталог творів», за матеріалами якого простежується складна і ретельна робота автора. Це не лише упорядкування списку творчого доробку, але й інформація про терміни виконання творів, детальний опис їх інструментальних складів та коментарі. Вказані джерела ще раз підтверджують велику зацікавленість музикою українського композитора Володимира Загорцева в країнах зарубіжжя.

Книга Олексія Войтенка «In Memoriam. Композитор Володимир Загорцев» – одночасно і про композитора, і про проблеми, які виникали в українській музиці у другій половині ХХ – початку ХХІ ст. Збірка призначена для фахових музикантів, а також для всіх, хто цікавиться історією української музичної культури. За висловом автора, «я маю сподівання, що шляхи для подальшої роботи в просторі музичної спадщини Володимира Загорцева вже прокладено, й таким чином певні невідомі досі сторінки історії Новітньої української музики будуть розвиватись і надалі» (с. 16).

### Література

1. In Memoriam. Композитор Володимир Загорцев. Статті, листи, спогади. Матеріали до біографії / ідея, упор., заг. ред. та комент. О. Войтенка. Київ : Фенікс, 2021. 280 с.

---

<sup>2</sup> Варто додати, що педагогічний шлях В. Загорцева був коротким. Лише один рік (1968–1969) він працював у Дрогобицькому музичному училищі після закінчення Київської консерваторії. І саме в цей час мав змогу збирати фольклор карпатського краю, що стало поступом до однієї з важливих стильових тенденцій у його творчості – неофольклору.

## **НОТАТКИ**

Наукове видання

# УКРАЇНСЬКА МУЗИКА

Науковий часопис

Щоквартальник

Число 2 (45)  
2023

*Комп'ютерна верстка і технічне редагування –*

**Юрій Ковальчук**

*Коректура –*

**Наталія Славогородська**

Підписано до друку 04.10.2023.

Формат 70x100/16. Гарнітура Times New Roman. Папір офсет. Цифровий друк.

Ум. друк. арк. 12,35. Наклад 100 прим. Зам. № 1023/631.

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.