

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 3–4 (46–47)
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

Ухвалено до друку Вченою Радою ЛНМА імені М. В. Лисенка
14 грудня 2023 року, протокол № 10

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.
138 с. Щоквартальник.

ISSN 2224-0926

2023, число 3–4 (46–47).

Усі права застережено – All rights reserved

© ЛНМА імені М. В. Лисенка, 2023

ЗМІСТ

СТАТТІ

<i>Дика Ніна Орестівна</i>	
Мистецький вимір життєтворчості українського віолончеліста Олександра Тищенка (до 100-річчя від дня народження).....	7
<i>Зубко Наталя Богданівна</i>	
Проблеми виконання творів Станіслава Людкевича для фортепіанного дуету.....	15
<i>Ластовецька-Соланська Зоряна Миколаївна</i>	
Музичне прочитання поезії Максима Рильського в хорівій творчості Миколи Ластовецького.....	23
<i>Лі Цян</i>	
Роль італійського репертуару в розвитку сучасного оперного виконавства в Китаї..	32
<i>Майчик Остап Іванович</i>	
Музичний професіоналізм у фокусі досліджень Івана Франка.....	40
<i>Міненко Анатолій Володимирович</i>	
Постмодернові тромбоніві тенденції: від Л. Беріо до В. Рунчака.....	49
<i>Остапович Катерина Валеріївна</i>	
Творчість ВІА «Смерічка» в контексті розвитку пісенно-естрадної культури України другої половини ХХ ст.....	57
<i>Сторонянська Марта-Маргарета Володимирівна</i>	
Цикл для лютні Й. С. Баха «Прелюдія, Фуга та АLEGRO» Es-dur: перекладення для бандури.....	64
<i>Фу Ксі</i>	
Методичні принципи китайського педагога Дань Чжаої на шляху формування виконавської майстерності піаністів (на прикладі навчального курсу «Нові шляхи. Базовий підручник для фортепіано»).....	74
<i>Цепух Ірина Олександрівна</i>	
Інноваційний педагогічний репертуар юного піаніста крізь призму творчості митця Чернігівської композиторської школи Олександра Іванька.....	82
<i>Чучман Василь Мар'янович</i>	
Творчі контакти Дмитра Котка з польськими музикантами.....	89

МАТЕРІАЛИ

<i>Назар-Шевчук Лілія Йосипівна</i>	
Теми та ідеї International Symposium on Performance Science 2023.....	100

КОНЦЕРТНЕ ЖИТТЯ, РЕЦЕНЗІЇ

Зінків Ірина Ярославівна

Відродження Горянської віелли.....116

Кияновська Любов Олександрівна

Знакові музичні події цього року у фокусі музичної критики.....119

Левкович Марія

Міжнародний фестиваль сучасної музики «Контрасти» 2023 року: огляд-рефлексія.....125

CONTENTS
ARTICLES

Dyka Nina

The artistic dimension of life creativity of Ukrainian cellist Oleksandr Tyshchenko (to the 100th anniversary of the birth).....7

Zubko Natalia

Performing works by Stanislav Liudkevych for piano duet.....15

Lastovetska-Solanska Zoryana

Musical reading of the Maksym Rylskyi's poetry in the choral creativity of Mykola Lastovetskyi..... 23

Li Qiang

The role of Italian repertoire in the development of the contemporary opera's performance in China..... 32

Maychyk Ostap

Musical professionalism in the focus of the research on Ivan Franko..... 40

Minenko Anatolii

Postmodern trombone tendencies: from L. Berio to V. Runchak..... 49

Ostapovych Kateryna

Creativity of VIA "Smerichka" in the context of the development of song and pop culture of Ukraine in the second half of the 20th century..... 57

Storonianska Marta-Margareta

Cycle for lute by J.S. Bach Prelude, Fugue and Allegro Es-dur: arrangement for bandura..... 64

Fu Xi

Methodological principles of the Chinese teacher Dan Zhaoyi on the way of forming the performance skills of pianists (on the example of the training course "New paths. Basic piano tutorial").....74

Tsepukh Iryna

Innovative pedagogical repertoire of a young pianist through the prism of the work of the artist of the Chernihiv School of Composers Oleksandr Ivanko....82

Chuchman Vasyli

Artistic contacts of Dmytro Kotko with Polish musicians.....89

MATERIALS

Nazar-Shevchuk Liliia

Themes and ideas of the International Symposium on Performance Science 2023.....100

CONCERT LIFE, REVIEWS

Zinkiv Iryna

Revival of the Horiana Vielle.....116

Kyianovska Liubov

Significant musical events of this year in the focus of music criticism..... 119

Levkoych MariiaThe 2023 Contrasts International Festival of Contemporary Music:
a review-reflection.....125

СТАТТІ

УДК 78.491; 78.2У; 78.76

DOI 10.32782/2224-0926-2023-3-4-46-47-1

Дика Ніна Орестівна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
і кафедри камерного ансамблю та квартету,
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0002-1447-689X>

**МИСТЕЦЬКИЙ ВИМІР ЖИТТЄТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКОГО
ВІОЛОНЧЕЛІСТА ОЛЕКСАНДРА ТИЩЕНКА
(ДО 100-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)**

У статті в контексті сучасного історичного мистецького простору висвітлюється діяльність знаного українського віолончеліста Олександра Дмитровича Тищенко (1923–1997). Досліджується вплив мистецько-педагогічного середовища другої половини ХХ століття на розвиток творчої особистості музиканта, формування його світоглядних позицій, опанування, спадкоємність історично обумовлених виконавсько-педагогічних традицій і відкритість до мистецьких викликів часу. Зауважимо, що діяльність Олександра Дмитровича спеціально не досліджувалася. Методологія роботи ґрунтується на емпіричному методі дослідження, що поєднує вивчення архівних документів, афіш, фотодокументів, спогади учнів, колег, інтерв'ю, а також опис, порівняння та узагальнення, творячи своєрідний літопис, що засвідчує, доповнює та збагачує цілісну картину епохи, у якій жив і творив О. Д. Тищенко. Значну увагу приділено висвітленню культурного середовища, у якому музикант гармонійно поєднував концертне життя (музикування в складі симфонічних оркестрів Оперного театру та балету і філармонії (Харків, Львів), камерно-інструментальних ансамблів (тріо, квартети, квінети, секстети). Особлива увага приділена ініціативам і здобуткам О. Д. Тищенко-педагога. Стверджується визначальна роль О. Тищенко – багаторічного директора (1960–1972) Львівської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату імені Соломії Крушельницької.

Результати, отримані за допомогою запропонованих методів, можуть бути цікавими для музикантів-фахівців, а в подальшому стати основою для теоретичного осмислення та стимулом, здатним впливати на процеси розвою української педагогічно-виконавської діяльності в Україні та зарубіжжі. Наукова новизна дослідження полягає у фіксуванні та комплексному висвітленні життєтворчості Олександра Тищенко в контексті культурно-мистецького життя України другої половини ХХ століття.

Ключові слова: *Олександр Дмитрович Тищенко, педагог, віолончеліст, громадська діяльність, камерно-інструментальний ансамбль, камерно-інструментальне виконавство, репертуарна політика, Львівська середня спеціалізована музична школа-інтернат ім. Соломії Крушельницької, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка.*

Dyka Nina. The artistic dimension of life creativity of Ukrainian cellist Oleksandr Tyshchenko (to the 100th anniversary of the birth)

The article highlights the activities of the famous Ukrainian cellist Oleksandr Dmytrovych Tyshchenko (1923–1997) in the context of the modern historical artistic space. The influence of the artistic

and pedagogical environment of the second half of the 20th century on the development of the musician's creative personality, on the formation of his worldview positions, mastery, continuity of historically conditioned performing and pedagogical traditions and openness to the artistic challenges of the time is investigated. Note that the activities of Oleksandr Dmytrovych were not specifically investigated. The methodology of the work is based on the empirical method of research, which combines the study of archival documents, posters, photo documents, memories of students, colleagues, interviews, as well as description, comparison and generalization, creating a kind of chronicle that attests, complements and enriches the whole picture of the era, in which O. D. Tyshchenko lived and worked. Considerable attention is paid to highlighting the cultural environment in which the musician harmoniously combined concert life (making music as part of the symphony orchestras of the Opera and Ballet Theater and the Philharmonic (Kharkiv, Lviv), making music as part of chamber-instrumental ensembles (trio, quartets, quintets, sextets). Attention is paid to the initiatives and achievements of O. D. Tyshchenko, a teacher: Tyshchenko – long-term director of the Lviv Secondary Specialized Music School named after Solomiya Krushelnytska. The results obtained with the help of the proposed methods can be interesting for professional musicians, and in the future become a basis for theoretical understanding and a stimulus capable of influencing the processes of development of Ukrainian pedagogical and performing activities in Ukraine and abroad. Oleksandr Tyshchenko in the context of the cultural and artistic life of Ukraine in the second half of the 20th century.

Key words: *Oleksandr Dmytrovych Tyshchenko, cellist, teacher, public activity, chamber-instrumental ensemble, chamber-instrumental performance, repertoire policy, Lviv secondary specialized music boarding school named after Solomiya Krushelnytska, Lviv National Academy of Music named after M. V. Lysenko.*

Нині в реаліях воєнного часу вшанування ювілейних дат знаних українських мистців як знак культурно-історичної пам'яті позначене особливою актуальністю, адже *«саме в такий страшний час, – як зазначає доктор мистецтвознавства Любов Кияновська, – вони нагадують про славу історію та її визначні віхи – усе те, заради чого ми зараз воюємо»*. Привернути увагу до знакової постаті митця, який своєю життєдіяльністю сприяв збагаченню культурно-мистецького простору рідного краю, постало **метою** статті. 10 серпня 2023 року музична мистецька спільнота вшанувала 100-річний ювілей Олександра Дмитровича Тищенко – віолончеліста, педагога, громадського діяча. Завдяки діапазону покладених на нього обов'язків і завдань, ім'я Олександра Тищенко було знаним не лише в містах, де йому доводилося жити та працювати – Харкові, Львові, Києві, а й на території всієї України та за її межами. Він був прекрасним музикантом і безмежно любив мистецтво віолончельного музикування. Наділений вродженою інтелігентністю, людяністю, доброзичливістю, володів особливою харизмою в спілкуванні з людьми. Спогад заслуженого діяча мистецтв України, доктора мистецтвознавства, професора, члена-кореспондента НАМ України, дійсного члена Європейської академії наук, завідувача кафедри історії музики ЛНМА імені М. В. Лисенка Любові Кияновської в день 100-літнього ювілею маестро викликав особливий інтерес: *«Ми були ще знайомі родинами, пам'ятаю, як зустрічали разом один із Нових років (здається, 1972, останній рік перебування Олександра Дмитровича у Львові), і я отримала від свого вельмишановного директора в подарунок книгу українських народних пісень у записах Лесі Українки – дуже символічно! Вона і зараз є в моїй домашній бібліотеці»*¹.

Із роками роль і значення діяльності О. Д. Тищенко набуває все більшої ваги, а пам'ять про музиканта спонукає до роздумів про українську культуру, її сьогодення й майбутнє.

¹ В 100-річчя від дня народження О.Д. Тищенко [Електронний ресурс] : Facebook від 10 серпня 2023 р.

Перші музичні враження обдарований хлопчик отримав у родинному колі: батьки підтримували його зацікавленість мистецтвом: навчався гри на віолончелі в школі при Харківському музично-драматичному інституті. Друга світова війна перервала навчання. Разом зі своїм батьком воював у складі 22-ї винищувальної дивізії на Південно-Західному фронті. Отримавши поранення під час бойових дій, Олександра за станом здоров'я було демобілізовано. Після повернення до рідного Харкова Олександр Тищенко навчався у Военному інституті іноземних мов, а згодом вступив до Харківської консерваторії в клас Іссака Когана (1902–1995), учня Олександра Штримера (1888–1961). У різний період навчання поміж вчителів Олександра Тищенка зустрічаємо імена знаних віолончелістів – В. Аншелевича та Л. Тимошенка. Насамперед згадаємо Володимира Аншелевича², випускника класу Костянтина Мін'яра-Белоручева (1874–1944) у Тифліській консерваторії. В. Аншелевича було запрошено до Харкова (на той час столиці України) для роботи в Державному тріо України імені Бетховена у складі: Надія Ландесман (фортепіано), Віктор Гольдфельд (скрипка), Володимир Аншелевич (віолончель). Уже згодом, працюючи професором Бакинської консерваторії, В. Аншелевич поєднував сольну та ансамблеву виконавську діяльність із викладацькою роботою в консерваторії та Музичній школі для обдарованих дітей. «Він був чудовий віолончеліст і цілком безкорисливо, заради творчого інтересу, розпочав давати мені уроки», – згадував легендарний азербайджанський оперний та естрадний співак, композитор Муслім Магомаєв.

Віолончелістка Людмила Тимошенко, учениця професора Анатолія Брандукова (1859–1930), зажила слави талановитого педагога в Харкові у 20-х роках ХХ століття. Віолончелістка-солістка та учасниця знаного Харківського камерно-інструментального тріо у складі: М. Полевський (фортепіано), О. Ільєвич (скрипка), Л. Тимошенко (віолончель) – провадила активну концертно-гастрольну діяльність. Її виконавська манера вирізнялася «кришталевою чистотою звуку, бездоганим відчуттям стилю, загостреним відчуттям партнерства, що ґрунтувалося на прекрасній професійній майстерності», – зазначає професор ХНУМ імені І. П. Котляревського Олена Щелкановцева³. Успадкувавши найкращі традиції своїх педагогів, віолончеліст Олександр Тищенко впродовж усього життя поєднував виконавську та педагогічну діяльність. Паралельно з навчанням він працював артистом оркестру Харківського оперного театру, а згодом – артистом оркестру Харківської філармонії.

Понад 20 років О. Д. Тищенко присвятив розвою культурно-мистецького середовища повоєнної Галичини. Його вагомий внесок у розвиток музичної освіти неоціненний. У Львівській середній спеціалізованій музичній школі-десятиріччі працював викладачем віолончелі та водночас продовжував працювати концертмейстером групи віолончелей симфонічного оркестру Львівського театру опери та балету. Музикант був у захопленні від творчих контактів, які зароджувалися під час підготовки та проведення оперних і балетних постановок. Починаючи з 1960 року, Олександр Дмитрович Тищенко обіймав посаду директора Львівської середньої спеціалізованої музичної школи⁴. Досвід талановитого музиканта, педагога та організатора зростав у творчій співдружності з видатними митцями. Поряд із ним працювали композитор Анатолій Кос-Анатольський, піаністи Олександр Ейдельман, Самуїл

² Віолончеліст В. Аншелевич (1912–1993) здобув звання дипломанта 1-го Всесоюзного конкурсу музикантів-виконавців (1933); із 1962 року В. Аншелевич очолював кафедру камерного ансамблю в Бакинській консерваторії імені Узеїра Гаджибекова.

³ Щелкановцева О.М. Валентин Фейгін і його час. Монографічний нарис. Харків, 2003. С. 31.

⁴ Дика Н., Воробкевич Т. Львівська середня спеціалізована музична школа-інтернат ім. С. Крушельницької / Українська музична енциклопедія. Том 3 : Л – М ; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України. Київ, 2011. С. 214–217.

Дайч, Микола Лерман, Лідія Голембо, скрипалі Вадим Стеценко, Костянтин Михайлов, Олександр Вайсфельд, Дмитро Лекгер, Олександра Деркач, Олександр Єгоров, віолончеліст Євген Шпіцер, арфістка Вікторія Полтарєва, музикознавці Марія Білинська, Олена Сотнічук та багато інших – педагогічне ядро високого рівня професіоналів музичної школи, які виховали цілу плеяду знаних у світі виконавців-інструменталістів.

За ініціативою Олександра Дмитровича під час його директорської каденції впродовж 1960–1972 рр. Львівську музичну школу-десятирічку реорганізували в музичну школу-інтернат з окремими приміщеннями, власним персоналом вихователів, лікарів, репетиторів. Це уможливило навчання в музичному закладі особливо талановитих, обдарованих дітей із віддалених регіонів Західної України. Щорічно проводився додатковий набір учнів до різних класів. Олександр Тищенко сприяв налагодженню контактів із провідними педагогами. Активізувалася практика виступів обдарованих учнів школи на концертній сцені Львівської філармонії, нерідко з філармонійним симфонічним оркестром: були організовані недільні симфонічні ранки. Відомо, що ці традиції в подальшому підхопили його послідовники та не втратили актуальності і сьогодні. У 1963 році Львівській музичній десятирічці було присвоєно ім'я Соломії Крушельницької. О. Тищенко натхненно спонукав викладацький склад до концертної діяльності. Донині зберігаються програми, афіші та програми концертів, де поміж інших є концерт із нагоди вшанування 200-річчя від дня народження Л. ван Бетховена; концерт романтичної музики, де прозвучав квінтет «Форель» Ф. Шуберта; концерт сучасної музики (звучали твори Л. Грабовського, Д. Шостаковича, Д. Мійо, В. Барвінського) у виконанні Є. Шпіцера, Г. Хейфеца, Ю. Сковронського, Б. Каськіва, О. Качевої, Н. Близнюк, Л. Спірягіної, Т. Воробкевич та ін.



Олександр Дмитрович Тищенко з учнями. Зліва направо: сидять Олександр Тищенко і Юрій Ланюк; стоять Віра Смирнова, Юрій Кадуков, Сергій Недбайло, Володимир Бринський

Завдячуючи невтомній і злагожденій праці всього педагогічного колективу шлях у мистецтві розпочало нове покоління виконавців, які, досягнувши висот виконавської майстерності, стали гордістю нації. Натхненно-вимогливі заняття Олександра Дмитровича з учнями відбувалися завжди на особливому контактному рівні. Як правило, Олександр Дмитрович у класі багато грав сам і «своєю грою надихав на переконливе виконання того чи іншого твору, не залишаючи без уваги відомостей про життя і творчість композитора, твори якого виконувалися»⁵. Поміж випускників віолончельного класу Олександра Дмитровича зустрічаємо імена таких музикантів: *Олександр Геринович* (1955), *Іван Семко* (1960), *Адріан Білинський*

⁵ Геринович О. Криниця життя. Спогади, творчість, педагогіка. Івано-Франківськ : Гостинець, 2006. 140 с. С. 14. ISBN 966-8207-44-0

і Юрій Бикодоров (1961, обидвоє), Ольга Страдомська (1963), Ірина Бурин і Нінель Льницька (1964, обидвоє), Володимир Таперечкін (1965), Марцель Бергман (1968)⁶, Юрій Кадуков (1969), Сергій Недбайло та Сергій Прохоров (1970, обидвоє), Віра Смирнова (1972) та ін. У класі О. Д. Тищенко в різний час навчалися Харитина Колесса⁷, Юрій Ланюк⁸, Наталка Хома⁹ та ін.

Віолончеліст О. Тищенко¹⁰ сприяв становленню струнно-смичкової школи у Львові, про що з вдячністю згадують колеги та учні¹¹. У пам'яті учнів Олександр Дмитрович залишився «...людиною, – як згадає українська віолончелістка Харитина Колесса, – наділеною прекрасними рисами: інтелігентністю, глибокою культурою, терпеливістю, організованістю й високими організаційними якостями»¹². Не можна також оминати імен таких учнів «тищенківської» школи, як альтист Юрій Башмет, композиторів Ганни Гаврилець та Богдани Фроляк і ще багатьох видатних музикантів, до сходження яких на мистецький Олімп Олександр Дмитрович був безпосередньо причетним. Спогад відомої української композиторки, лауреатки Національної премії України імені Тараса Шевченка, народної артистки України, професорки кафедри композиції НМАУ, голови Київської організації Національної спілки композиторів України Ганни Гаврилець вводить нас і якнайкраще змальовує атмосферність мистецького середовища того часу.

Ганна Гаврилець згадує: «У школі була надзвичайно творча атмосфера, випускники з усіх спеціальностей вступали не лише до Київської, але й до Московської, Ленінградської та інших консерваторій, ставали лауреатами престижних міжнародних конкурсів, одержували високі звання. Це був надзвичайний час, який ніколи не забудеться. Цю атмосферу створював Олександр Дмитрович разом з усіма педагогами, яких особисто запрошував на роботу. Багато з них паралельно викладали в консерваторії. Олександр Дмитрович не побоявся взяти на роботу талановитого музиканта, композитора Володимира Флиса, свого часу незаслужено репресованого, а тоді це було непросто...

Перші роки роботи Олександра Дмитровича у Львові були нелегкими: не було житла, доводилося спати в Оперному театрі, а інколи й на лавці біля театру. Їв пиріжки по 5 копійок і пив газовану воду за одну копійку... Усе пережив! Сильно любив музику, дітей, тому й завоював, врешті, таку високу пошану та любов людей! Я належу до тих багатьох людей, у долі котрих Олександр Дмитрович відіграв вирішальну роль. Якось під час літньої відпустки він,

⁶ Марцель Бергман. Третій Міжнародний музичний конкурс ім. М. Лисенка (27.11. – 08.12.2007 р.). Київ, 2007. С. 17.

⁷ Шульга Л. Харитина Колесса. Штрихи до творчого портрета. *Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця XIX – поч. XX століття* : зб. наук. праць та матеріалів. Вип. 5. Львів, 2005. С. 348–352.

⁸ Кияновська Л. Ланюк Юрій (н. 07.06.1957) – український віолончеліст, композитор. Енциклопедія Львова. Львів, 2012. Т. 4. С. 26–27 ; Стельмашук Р. Юрій Ланюк. Контрасти. І Міжнародний фестиваль сучасної музики. Львів, 1995. С. 62.

⁹ Назар-Шевчук Л. Українська віолончелістка Наталія Хома: у променях світової слави. *Музика: український інтернет-журнал*. 12 січня 2022 р. http://mus.art.co.ua/ukrainska-violonchelistska-nataliia-khoma-u-promeniakh-svitovoi-slavy/?fbclid=IwAR2MwnyDFUJRYyI9egN3fnyG5pZz0_GKqZHLfLWVPHTpN4i_IBj9MTKO-I_aem_Aez6mYW-vQ_z1M59-XU87HpoOuqmSxB-F4tdXe9cSzDRB4KrHGqxyboQGyURt0Tk1m74

¹⁰ Стенди ЛССМШ-інтернату ім. С. Крушельницької (нині – Львівського державного музичного лицюю імені Соломії Крушельницької) зберігають пам'ять про діяльність багаторічного її директора та педагога О.Д. Тищенко.

¹¹ Квик Н. Відділ струнно-смичкових інструментів. Львівська середня спеціалізована музична школа-інтернат імені Соломії Крушельницької. Сторінки історії. Львів : Камула, 2017. 188 с. С. 64.

¹² Інтерв'ю Ніни Дикої з Харитиною Колессою, Заслуженою артисткою України, професоркою, завідувачкою кафедри струнних інструментів Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка. Львів, жовтень 2012 р.

зібравши цілий «десант» педагогів школи, мандрував глухими районами Карпат у пошуках талантів. У селі Видинові Івано-Франківської області, де жив унікальний педагог, випускник Варшавської консерваторії Василь Куфлюк, Олександр Дмитрович вибрав кілька талановитих дітей, до числа яких потрапила і я!

Сьогодні, згадуючи Олександра Дмитровича, вкотре дивуюся: як йому вдавалося розгледіти в людині те, чого не бачили інші? Мені особливо приємно бути членом своєрідного “таємного братства” учнів Олександра Тищенка. Я впевнена, що ми нестимо прекрасні ідеали музики до людей, як це робив наш Учитель»¹³.

Віолончеліст Олександр Тищенко завжди виявляв особливе бажання музикувати у складі камерно-інструментальних ансамблів. Важко назвати інший жанр музичної творчості, що з такою граничною ясністю втілює найбільш суперечливі та багатовимірні проблеми нашого духовного буття. Прекрасний резонанс у мистецьких колах періоду 60-х – поч. 70-х років ХХ століття здобули інтерпретації камерно-інструментальних творів, а саме: тріо Й. Брамса (мі-бемоль мажор) у виконанні: Лілія Онищенко (фортепіано), Юлія Онищенко (скрипка), Олександр Тищенко (віолончель); квартет М. Колесси за участі Ніни Вишневської (партия альт), а також фортепіанні квінети Й. Брамса, А. Дворжака, Ц. Франка у виконанні: Лілія Онищенко (фортепіано), Георгій Павлій (перша скрипка), Юлія Онищенко (друга скрипка), Ніна Вишневська (альт), Олександр Тищенко (віолончель). Не один раз віолончель О. Тищенка звучала в ансамблях, де партію скрипки виконувала Леся Деркач, яка особливу увагу та любов приділяла Львівському камерному оркестру – колективі, який і нині продовжує традиції школи вищої камерної майстерності¹⁴. «Камерна музика, – зазначає Леся Деркач, – сповнена вишуканої образності, витонченої інтелектуальності, неперевершеної внутрішньої гармонійності та злагодженості, а це робить її особливо співзвучною сокровенним ідеалам людей»¹⁵. Камералісти були активними учасниками камерних вечорів у Львівській філармонії, Львівській консерваторії імені М. Лисенка, ЛССМШ-інтернаті імені С. Крушельницької, на численних концертних сценах Галичини. Інтелектуальна напруга камерної музики, елітарність її побутування в епоху прагматизму та раціоналізму світосприйняття несподівано набуває актуальності, висвітлюючи глибинні духовні процеси, що продовжують нуртувати в суспільстві.

Олександра Дмитровича запросили вести квартетний клас¹⁶ у Львівській консерваторії ім. М. Лисенка. Тоді О. Тищенко¹⁷ працював поряд із такими прекрасними музикантами-камералістами: З. Дашак, Х. Колесса, О. Деркач, Ю. Далецький, В. Полтарева, Л. Оленич, Н. Вишневська, Р. Залеська, Л. Цьокан-Савицька, З. Максименко, Я. Матюха, В. Лапсюк, Г. Стернюк, Л. Онищенко, О. Семенова, О. Панасюк-Бонковська та ін., які ініціювали створення творчих колективів, де поміж інших Львівський струнний квартет у складі: Л. Деркач (скрипка), Д. Каськів (скрипка), З. Дашак (альт), Х. Колесса (віолончель)¹⁸; фортепіанне

¹³ Виступ Ганни Гаврилець у концерті в галереї «АртХол» Фонду сприяння розвитку мистецтв (м. Київ, 11 листопада 2012 р.).

¹⁴ Дика Н. Камерний простір Лесі Деркач. *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно*. № 1(53) / голов. ред. Г. Скрипник; НАН України; ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. Київ, 2016. С. 87–96.

¹⁵ Леся Деркач – скрипалька, камералістка, педагогиня в наукових дослідженнях та спогадах / укладачі Артур Микитка, Ніна Дика, гол. ред. Ігор Пилатюк. Львів: Видавець Тетюк Т.В., 2014. 328 с. С. 3.

¹⁶ Сторінки історії ЛДМА ім. М. Лисенка. Львів: Сполом, 2003. С. 91–92.

¹⁷ Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові: у 2-х томах. Львів: Сполом, 2003. Т. 2. С. 171.

¹⁸ Дика Н. Львівський струнний квартет / Українська музична енциклопедія. Том 3: Л – М; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України. Київ, 2011. С. 223–224.

тріо у складі: Л. Крих (фортепіано), Л. Цьокан-Савицька (скрипка), Р. Залеська (віолончель); фортепіанно тріо у складі: Т. Лагола (фортепіано), Б. Бонковський (скрипка), В. Третяк (віолончель) та ін. В основі концепцій діяльності кафедр¹⁹ постали розвиток традицій – поєднання навчального процесу з концертно-виконавською діяльністю та науково-дослідною роботою, закладені провідними музикантами минулого та збагачені сучасними визначними педагогами. Поміж студентів квартетного класу Олександра Дмитровича у Львівській консерваторії ім. М. Лисенка зустрічаємо імена яскравих музикантів-інструменталістів, а нині професорів ЛНМА імені М. В. Лисенка: народного артиста України, багаторічного керівника та концертмейстера Львівського камерного оркестру «Академія», професора Артура Микитки; кандидата мистецтвознавства, заслуженого діяча культури Польщі, професора Володимира Заранського; професора Гамбурзької академії музики, академіка Міжнародної академії наук і мистецтв ООН у Нью-Йорку, почесного професора Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка Міхаеля Стріхаржа та ін.

У подальшому доля поєднала Олександра Дмитровича з культурно-мистецьким середовищем міста Києва, де він обійняв посаду директора Київського хореографічного училища, а також очолював відділ навчальних закладів Міністерства культури УРСР. Перебуваючи на цих високих державно-адміністративних посадах, О. Тищенко ніколи не поривав із музикою, до останніх днів працював викладачем класу віолончелі в Київській дитячій музичній школі № 3, де поміж учнів Олександра Дмитровича були Олександр Пірієв²⁰, Ольга Жукова, Ігор Пацовський. Спогад автора пропонованої статті пов'язаний із київським періодом життєдіяльності Олександра Дмитровича. Знайомство з О. Тищенком відбулося під час мого навчання в класі професора Гі Сергіївни Царевич в аспірантурі на кафедрі камерного ансамблю Київської консерваторії. Бувало, музикант приходив до моєї професорки на кафедру камерного ансамблю в аудиторію, що на третьому поверсі Київської консерваторії. В один із таких візитів Олександр Дмитрович зі словами «*Коли прийде час, то прошу Вас пустити його [лист – Н. Д.] в життя...*» передав мені «*найбільший скарб*» – лист Василя Барвінського, адресованого саме йому, О. Д. Тищенкові, директору Львівської музичної школи-інтернату імені С. Крушельницької²¹. Слова Олександра Дмитровича закарбувалися в моїй пам'яті назавжди.

Таким чином, творчий шлях Олександра Дмитровича Тищенка – ціла епоха в музичному культурно-мистецькому просторі України. У нелегких життєвих умовах він зумів зберегти палку любов до музики, чарівного звучання віолончелі, а ще непохитну віру в світле майбутнє української музичної освіти та культури. Натхненно дбав про музичну талановиту молодь, вірив у її талант, сприяв якнайповнішому його вияву. Вшановуючи пам'ять нашого сучасника Олександра Дмитровича Тищенка, який через усе своє життя проніс любов до рідного краю, культури, мистецтва, прагнемо передати і нинішнім, і наступним поколінням естафету шани до Людини, Митця, Педагога, ім'я котрого золотими літерами вписано в історію музичної культури України.

Література

1. Гериневич О. Криниця життя. Спогади, творчість, педагогіка. Івано-Франківськ : Гостинець, 2006. 140 с. С. 13–20. ISBN 966-8207-44-0
2. Дика Н. До епістолярної спадщини Василя Барвінського. *Музична україністика: сучасний*

¹⁹ Шуп'яна Т. Кафедра камерного ансамблю та квартету. Сторінки історії ЛДМА ім. М. Лисенка. Львів : Сполом, 2008. С. 148–170.

²⁰ Лазуркевич І. Олександр Пірієв: «Музика – наш національний пріоритет». *Музика*. 2014. № 3. С. 12–15.

²¹ Дика Н. До епістолярної спадщини Василя Барвінського. *Музична україністика: сучасний вимір* : зб. наук. статей на пошану доктора мистецтвознавства, професора М.П. Загайкевич. Київ, 2009. Вип. 4. С. 164–169.

- вимір : зб. наук. статей на пошану доктора мистецтвознавства, професора М.П. Загайкевич. Київ, 2009. Вип. 4. С. 164–169.
3. Дика Н. Камерний простір Лесі Деркач. *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно.* № 1(53) / голов. ред. Г. Скрипник; НАН України ; ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. Київ, 2016. 124 с. С. 87–96.
 4. Дика Н. Пам'яті Олександра Тищенка. *Культура і життя, загальнодержавна українська газета* № 48(4516) від 30 листопада 2012 року. С. 7.
 5. Дика Н. Погляд крізь призму часу (до 90-річчя від дня народження Олександра Тищенка). *Дзвін. Щомісячний літературно-політичний часопис Національної спілки письменників України.* № 9(839). Львів, 2013. Вересень. С. 151–155.
 6. Дика Н.О. Людина дивовижного пророцтва. *Музика. Науково-популярний журнал Спілки композиторів України, Всеукраїнської музичної спілки.* № 5(395). Київ, 2013. С. 46–51.
 7. Дика Н.О. Один з останніх листів Василя Барвінського. *Ідеї, смисли, інтерпретації образотворчого мистецтва. Українська теоретична думка ХХ століття. Антологія / упоряд. Р.М. Яців.* Частина 4. Львів : Львівська національна академія мистецтв, Інститут народознавства НАН України, Наукове товариство ім. Т. Шевченка, 2021. С. 374–380.
 8. Дика Н., Воробкевич Т. Львівська середня спеціалізована музична школа-інтернат ім. С. Крушельницької / Українська музична енциклопедія. Том 3 : Л – М ; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України. Київ, 2011. С. 214–217.
 9. Квик Н. Відділ струнно-смічкових інструментів. Львівська середня спеціалізована музична школа-інтернат імені Соломії Крушельницької. Сторінки історії. Львів : Камула, 2017. 188 с. С. 64.
 10. Кияновська Л. Ланюк Юрій (н. 07.06.1957) – український віолончеліст, композитор. Енциклопедія Львова. Львів, 2012. Т. 4. С. 26–27.
 11. Лазуркевич І. Олександр Пірієв: «Музика – наш національний пріоритет». *Музика.* 2014. № 3. С. 12–15.
 12. Леся Деркач – скрипалька, камералістка, педагогиня в наукових дослідженнях та спогадах / укладачі Артур Микитка, Ніна Дика, гол. ред. Ігор Пилатюк. Львів : Видавець Тетюк Т.В., 2014. 328 с. С. 3.
 13. Мазепа Л., Мазепа Т. Шлях до музичної академії у Львові : у 2-х томах. Львів : Сполом, 2003. Т. 2. С. 171.
 14. Марцель Бергман. Третій Міжнародний музичний конкурс ім. М. Лисенка (27.11. – 08.12.2007 р.). Київ, 2007. С. 17.
 15. Назар-Шевчук Л. Українська віолончелістка Наталія Хома: у променях світової слави. *Музика: український інтернет-журнал.* 12 січня 2022 р. http://mus.art.co.ua/ukrainska-violonchelistka-nataliia-khoma-u-promeniakh-svitovoi-slavy/?fbclid=IwAR2MwnyDFUJRYy19egN3fnyG5pZz0_GKqQZHLfLWVPHTpN4i_IBj9MTKO-I_aem_Aez6mYW-vQ_z1M59-XU87HpoOuqmSxBF4tdXe9cSzDRB4KtHGqxyboQGyURt0Tk1m74
 16. Олег Криштальський. Львів : Вищий музичний інститут ім. М. Лисенка, 2000. 64 с.
 17. Стельмашук Р. Юрій Ланюк. Контрасти. І Міжнародний фестиваль сучасної музики. Львів, 1995. С. 62.
 18. Сторінки історії ЛДМА ім. М. Лисенка. Львів : Сполом, 2003. С. 91–92.
 19. Шульга Л. Харитина Колесса. Штрихи до творчого портрета. *Родина Колессів у духовному та культурному житті України кінця ХІХ – поч. ХХ століття* : зб. наук. праць та матеріалів. Вип. 5. Львів, 2005. С. 348–352.
 20. Шуп'яна Т. Кафедра камерного ансамблю та квартету. Сторінки історії ЛДМА ім. М. Лисенка. Львів : Сполом, 2008. С. 148–170.



УДК 78.421

DOI 10.32782/2224-0926-2023-3-4-46-47-2

Зубко Наталія Богданівна
старший викладач кафедри спеціального фортепіано,
здобувач кафедри історії музики,
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0002-6608-6543>

ПРОБЛЕМИ ВИКОНАННЯ ТВОРІВ СТАНІСЛАВА ЛЮДКЕВИЧА ДЛЯ ФОРТЕПІАННОГО ДУЕТУ

Творчість С. Людкевича для фортепіанного дуету до цього часу залишалася поза увагою дослідників та виконавців. Частина творів цього жанру досі залишається неопублікованою, зокрема два твори під назвою «Чабарашки». Мета цієї статті – висвітлити виконавські проблеми інтерпретації творів С. Людкевича для фортепіано в 4 руки в контексті стилю композитора.

У статті розглянуто світоглядні погляди композитора на прикладі фортепіанної дуетної творчості. Простежено тяжіння композитора до симфонізації музичного полотна, міфотворення зі збереженням національних рис музичної мови, прагнення об'єднати вічні ідеали краси, добра та гармонії. Узагальнено стилістичні риси композитора щодо тематизму, образного драматизму, тематики боротьби, звитяг та перемоги.

У статті проаналізовано твори композитора для фортепіано в 4 руки, написані для студентів із дидактичною метою: «Швачка-марш», Січовий марш «Ой ішли наші славні запорожці», «Чабарашки № 3». Також тут подано аналіз великих полотен, написаних у жанрі фортепіанного дуету: марш «Під мурами Єрихону», «Чабарашки № 2», «Меланхолійний вальс».

У статті проаналізовано форму кожного з творів та їх образний зміст, описано виконавські труднощі, подано методичні рекомендації до опрацювання та інтерпретації кожного з них.

Апробація в концертних програмах усіх творів для фортепіано в 4 руки авторкою даної статті, як учасницею дуету Dovhan & Zubko Piano Duo, дає можливість стверджувати, що віднайдені в архіві композитора рукописи творів для фортепіанного дуету, а також фортепіанно-дуетна спадщина С. Людкевича в цілості, може впевнено займати місце в репертуарах виконавців та концертних інституцій. Рекомендації, наведені в статті, є результатом власної піаністично-виконавської практики дослідниці та можуть бути орієнтиром для опрацювання творів С. Людкевича для фортепіано в 4 руки студентами, педагогами та професійними фортепіанними дуетами.

Ключові слова: С. Людкевич, фортепіанний дует, твори для фортепіано в 4 руки, інтерпретація, стильові ознаки.

Zubko Natalia. Performing works by Stanislav Liudkevych for piano duet

Little research has been undertaken so far to study S. Liudkevych's works for piano duet. Some of the works of this genre still remain unpublished, in particular two works called "Chabarashki". The purpose of this paper is to examine the performance problems of interpreting S. Liudkevych's works for piano 4 hands with the focus on the composer's style.

The article analyses the worldview of the composer from the perspective of piano duet work. The composer's tendency to symphonize the musical canvas, to create a myth while preserving the national features of the musical language, and his desire to unite the eternal ideals of beauty, goodness and harmony have been traced. The stylistic features of the composer in terms of thematism, figurative drama, themes of struggle, triumph and victory have been summarized.

The present study examines the composer's works for piano 4 hands written for students with a didactic purpose: "Shvachka-marsh", Sichovyi March "Oy ishly nashi slavni zaporozhtsi"

(Oh, our glorious Zaporozhians were coming), “Chabarashka № 3”. The paper also explores large canvases written in the piano duet genre: the march “Under the Walls of Jericho”, “Chabarashka № 2”, “Melancholy Waltz”. It addresses the questions of the form of each of the works and their figurative content, describes the performance difficulties, provides methodical recommendations for the development and interpretation of each of them.

Approbation in concert programs of all works for piano 4 hands by the author of this article as a member of the Dovhan & Zubko Piano Duo confirms that the manuscripts of works for piano duet found in the composer’s archive, as well as the piano-duet legacy of Liudkevych in general, can positively take place in the repertoires of performers and concert institutions. The recommendations given in the article are the result of the researcher’s own pianistic and performing practice, and can serve as a guideline for studying S. Liudkevych’s works for piano 4 hands by students, teachers and professional piano duets.

Key words: S. Liudkevych, piano duet, works for piano 4 hands, interpretation, stylistic features.

Станіслав Людкевич (1879–1979) – перший професійний український композитор у Галичині. Грунтовна музична освіта, яку він здобув у Відні, дозволила йому сформувати свій винятковий індивідуально авторський стиль, що базується на постромантичних постулатах. У своїй творчості та культурологічній діяльності Людкевич дотримувався двох принципів: «З одного боку, плекав окремішність, самотність національного мистецтва, глибоко досліджував його традиції, з іншого ж – постійно наголошував на необхідності активної взаємодії української та інших європейських шкіл»¹. Будучи обізнаним у всіх новочасних тенденціях розвою композиторських технік, Людкевич залишався вірним пізньоромантичній лінії. Він поєднує у своєму почерку замилювання Вагнером, захоплення українським фольклором, герої його творів ідеалізовані, а їхні можливості гіперболізовані. Пізньоромантична міфологічна площина дала композиторові можливість вповні слідувати ідеалу калокагатії – поєднанню добра та краси в єдине ціле². Як творець українського «національного музичного міфу»³, Людкевич привносить в українську класичну музичну культуру яскраві образи драматизму, боротьби, звитяги та перемоги.

Перелічені риси простежуються у всіх композиціях Станіслава Людкевича, зокрема, і у творах для фортепіанного дуету. Нашу наукову розвідку хочемо присвятити власне цій галузі творчості композитора.

Твори Станіслава Людкевича для фортепіанного дуету досі не висвітлювались у музикознавчій літературі та залишались поза увагою дослідників. Коротенька передмова Т. Воробкевич⁴ до нотного видання окремих фортепіанних дуетних творів композитора описує лише історичні передумови їх написання. З. Штундер у монографії, присвяченій творчості Людкевича⁵, більш детально зупиняється на аналізі оркестрових опрацювань композитором маршу «Під мурами Єрихону» та «Меланхолійного вальсу». Натомість фортепіанні варіанти цих творів ніколи не були предметом

¹ Кияновська Л. Станіслав Людкевич у духовно-історичному хронотопі ХХ століття. *Людкевич у фокусі ХХІ століття* : збірник наукових праць / редкол.: Л. Кияновська, Н. Сиротинська, Т. Мазепа, Т. Демко, І. Остапович. Харків ; Львів : Олександр Савчук, 2020. С. 15.

² Кияновська Л. Станіслав Людкевич у духовно-історичному хронотопі ХХ століття. *Людкевич у фокусі ХХІ століття* : збірник наукових праць / редкол.: Л. Кияновська, Н. Сиротинська, Т. Мазепа, Т. Демко, І. Остапович. Харків ; Львів : Олександр Савчук, 2020. С. 13–15.

³ Кияновська Л. Станіслав Людкевич у духовно-історичному хронотопі ХХ століття. *Людкевич у фокусі ХХІ століття* : збірник наукових праць / редкол.: Л. Кияновська, Н. Сиротинська, Т. Мазепа, Т. Демко, І. Остапович. Харків ; Львів : Олександр Савчук, 2020. С. 10.

⁴ Воробкевич Т. Передмова. Людкевич С. П’єси для двох фортепіано та для фортепіано в 4 руки. Львів, 2014. С. 3–5.

⁵ Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. I (1879–1939). Львів : ПП «БІНАР-2000», 2005. 636 с.

музикознавчого аналізу. До цього часу залишалися поза увагою дослідників, видавців та виконавців-піаністів два цикли «Чабарашок» Людкевича, що існують у рукописах. Один із них – «Чабарашки № 3» – авторський переклад скрипкового твору для фортепіано в 4 руки, інший – «Чабарашки № 2», що пізніше стануть основою для написання хорового варіанту циклу.

Вимушені визнати, що досі немає сформованих поглядів на інтерпретацію дуетних творів Людкевича. Відсутність звукозаписів та сталих виконавських парадигм ставить виконавців-інтерпретаторів перед безліччю стилістичних запитань.

Представлена стаття є підсумком виконавського досвіду дуету *Dovhan&Zubko Piano Duo*, ґрунтується на багаторічному опрацюванні творів Людкевича для фортепіано в 4 руки та багаторазовому їх виконанні в концертних програмах. Також ця стаття є першою науковою спробою сформулювати виконавські завдання, що виникають у процесі роботи над творами для фортепіанного дуету.

Фортепіанна дуетна творчість С. Людкевича втілює в собі світоглядні погляди композитора. Його тяжіння до симфонізації музичного полотна, міфотворення зі збереженням національних рис музичної мови, прагнення об'єднати вічні ідеали краси, добра та гармонії помітні у всіх творах цього жанру. Окремо слід зазначити, що декілька опусів, написаних Людкевичем у жанрі фортепіанного дуету, є великими художніми творами в розгорнутих формах, які і самим композитором відчувались більш масштабно, про що свідчать подальші переклади їх для великих інструментальних та хорових складів.

До жанру фортепіанного дуету С. Людкевич звертався впродовж життя. З-під його пера вийшло сім творів для фортепіано в 4 руки: "Cosaques caracteristiques (Bałagulski)" (1899, не зберігся), Військовий марш «Під мурами Єрихону» (1902), Січковий марш «Ой ішли наші славні запорожці» (1909), «Швачка-марш» (1909), також має назву «Чабарашки № 1», «Чабарашки № 2» (1912), «Чабарашки № 3» (1913) та «Меланхолійний вальс» (1917), а також один твір для двох фортепіано – "Capriccio" d-moll (1902)⁶.

Педагогічна праця Людкевича в Перемишлі та Львові спонукала його до написання творів із дидактичною метою – створення українського педагогічного репертуару на основі національного тематизму та мелодики. У жанрі фортепіанного дуету композитором із цією метою було створено три твори: «Швачка-марш», Січковий марш «Ой ішли наші славні запорожці» та «Чабарашки № 3».

«Швачка-марш» – яскравий зразок твору для фортепіано в 4 руки у творчості композитора, створений із навчальною метою. Написаний для учениць Руського інституту в Перемишлі. Уперше його було виконано у великому залі Інституту 18.06.1910 р.⁷ Твір побудовано на основі історичних гайдамацьких пісень про Швачку, Харка та Нечая, котрі композитор записав від Гната Хоткевича та Миколи Садовського⁸. В архіві Людкевича зберігається рукопис цього твору під назвою «Чабарашка», на полях нот зазначена назва пісні, що лягла в основу – «Іде Харко із Туреччини». З. Штундер зазначає, що це окрема композиція під назвою «Чабарашки № 1»⁹. Однак, проаналізувавши музичний матеріал, робимо висновки, що це є один і той самий твір.

Серед завдань, котрі постають перед виконавцями «Швачки-маршу» – тонке розмежування двох жанрових основ твору: маршу та пісні. З одного боку, ритмічна організованість,

⁶ Існує в рукописі, однак, ноти, на жаль, не віднайдено. З. Штундер зазначає, що "Capriccio" є транскрипцією II частини однойменної симфонічної п'єси, котра залишилась не завершеною.

⁷ Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. 1 (1879–1939). Львів : ПП «БІНАР-2000», 2005. С. 602.

⁸ Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. 1 (1879–1939). Львів : ПП «БІНАР-2000», 2005. С. 210.

⁹ Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. 1 (1879–1939). Львів : ПП «БІНАР-2000», 2005. С. 528, 605.

характерна для маршу ритмічна формула – вісімка, тріоль шістнадцятими, дві вісімки, з іншого – наспівність, *rubato*, проговореність, характерні для української пісні. Тракткування даного твору виключно як маршу було б помилкою, адже позбавить його тонкого нюансування та ліричності.

Друга половина розділу *Trio* вимагає від виконавців синхронності в переключенні між епізодами «сольного» співу та «оркестрового» *tutti*.

Привертає увагу деталізований підхід композитора до написання штрихів – *staccato*, клинки, акценти, *legato* по дві, три чи чотири ноти, *staccato* під лігою, *tenuto*, що відповідно вимагає від виконавця скрупкульозного ставлення при розборі та виконанні твору.

Важливим є дотримання авторської динаміки, проте все ж допустимі інтерпретаційні зміни при виконанні повторюваних епізодів.

Січковий марш «Ой шли наші славні запорожці». У великому дослідженні З. Штундер є дві версії створення цього твору. Перша, що твір був написаний під час викладання в Інституті для дівчат у Перемишлі в 1909 р.¹⁰ Друга (її також підтримує Т. Воробкевич¹¹), що Людкевич першочергово (у 1911 р.) написав «Запорозький похід» – марш на тему народної пісні «Гей, на горі там жінці жнуть» для духового оркестру з метою презентації його на з'їзді спортивно-виховного товариства «Сокіл». Згодом (у 1914 р.) композитор переробив цей марш для виконання на фортепіано в 4 руки, назвавши його Січковим маршем «Ой шли наші славні запорожці»¹². Зараз встановити історичну правду вже не вдасться, хоча з достеменною певністю можемо стверджувати, що все ж мелодія відомої козацької історичної пісні у творі не прослідковується, і цілком імовірно, що мова в монографії З. Штундер іде про два різні твори. У будь-якому випадку і перша, і друга версії створення маршу дають підтвердження, що він має дидактичне спрямування та призначений для того, щоб студенти музичних закладів опановували мистецтво дуетної гри на одному фортепіано на основі українського музичного матеріалу.

Щодо особливостей виконання даної композиції можна сказати, що тут відіграє значно більшу роль організоване ритмічне начало. Знання того, що твір міг бути створений для духового оркестру, формує додаткове розуміння необхідності чітких диригентських ауфтактів у першій партії, спільного дихання та синхронності обох партій.

Технічно виснажливим для виконання є середній епізод твору, де виклад мелодичної лінії I партії відбувається у фактурі тремоло. У цьому розділі необхідно шукати моменти відпочинку для руки, а також підтримка басової лінії II партії – проведення завуальованих мелодичних ходів.

Твір, як дидактичний матеріал, вимагає високого рівня володіння туше, чіткої реакції, тонких відшліфованих піаністичних відчуттів, адже за дещо спрощеною фактурою приховані завдання вищого ґатунку.

Ще один твір із дидактичним призначенням – «Чабарашки № 3» – це авторський переклад скрипкової чабарашки для фортепіано в 4 руки. Імовірно, призначалась композитором для розширення педагогічного репертуару. Рукопис цієї композиції у виконавському варіанті для фортепіанного дуету є не завершеним та існує у вигляді ескізу. У процесі нашого дослідження були виявлені також певні розбіжності зі скрипковим твором, котрі стосувалися як мелодичної (мелізматика, форшлаги, ритмічні зміни), так і гармонічної мови, а також

¹⁰ Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. 1 (1879–1939). Львів : ПП «БІНАР-2000», 2005. С. 526.

¹¹ Воробкевич Т. Передмова. Людкевич С. П'єси для двох фортепіано та для фортепіано в 4 руки. Львів, 2014. С. 5.

¹² Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. 1 (1879–1939). Львів : ПП «БІНАР-2000», 2005. С. 604.

загальної кількості тактів. Результатом цього дослідження, а також скрупульозної роботи над нотним текстом, котру виконав Петро Довгань, стала повна реконструкція композиції, що дозволяє внести «Чабарашки № 3» у концертний репертуар фортепіанного дуету.

Виконавські завдання цього твору наступні: підкреслення жанрової основи завдяки короткому штриху та загостреним акцентам, регістрове та тембральне співставлення тематичного матеріалу, звуконаслідування народних інструментів – цимбал.

При виконанні I партії необхідно досягти максимальної координації рук, чіткої артикуляції форшлагів та шістнадцятих. II партія вимагає вміння об'єднати акомпануючі акорди у фразу, володіння коротким штрихом, широкою динамічною амплітудою та поліфонічним мисленням у середньому епізоді.

Інтерпретація середнього епізоду: не потрібно надмірно серйозне прочитання ліричної середини, адже природа жанру передбачає гумористичні висміювання ситуації чи проблеми ліричного героя.

Усі три твори мають подібні ансамблеві завдання: спільне фразування, дихання між фразами, епізоди *tutti*, синхронність взяття акордів тощо.

«Чабарашки № 2» – досить масштабний твір, написаний у формі варіацій, продовжує фольклористичну лінію творчості композитора. Тривалість циклу 8 хв. Розмах авторського мислення тут є настільки широким, що в 1931 р. Людкевич вирішує перекласти його для мішаного хору в супроводі симфонічного оркестру.

Цей цикл складається з восьми контрастних за характером варіацій. Різноманітні динамічні, фактурні та виконавсько-технічні прийоми досконало розкривають задум композитора. Людкевич із великою майстерністю застосовує широку акордову фактуру в кульмінаційних епізодах для зображення героїчних, мужніх образів. Як протиположність – жіночі, сповнені витонченої лірики, а інколи іскристої грайливості та жарту, змальовуються прозорою мереживною фактурою. Вміле поєднання мажору та мінору, використання гуцульського ладу наповнює цей твір народним колоритом.

Незважаючи на значний масштаб, «Чабарашки № 2» виконуються та сприймаються слухачами на одному диханні. Цикл є яскравим концертним твором, здатним прикрасити репертуар фортепіанних дуетів.

Основна проблема, котра постає перед інтерпретаторами циклу «Чабарашок» – побудова форми твору. Оскільки цикл складається з контрастних епізодів, що містять різні технічні завдання, важливим є зберегти цілісність твору при деталізації кожного образу. Калейдоскоп характерів – вокальних, інструментальних, речитативно-декламаційних, ліричних, скерцозних, граціозних, танцювальних тощо – вимагає від виконавців пошуку засобів для повного розкриття. Драматургічна кульмінація циклу припадає на епізод із речитативами. Своєрідну арку творить тематичний матеріал, котрий композитор використовує в першій варіації та перед кодою. Музичний матеріал вступу впродовж твору повторюється в різних тональностях, відіграє роль інструментального програшу, є своєрідним рефреном чи лейтмотивом циклу.

Щодо технічних завдань можна сказати, що поруч із пісенною структурою необхідно досягати проговореності, проартикульованості всіх дрібних прохідних звуків у шістнадцятих; застосовувати багатотемброву палітру інструмента, використовуючи різне піаністичне туше; мислити довгими лініями, щоб уникнути небезпеки зупинок у кінці кожної фрази; педалізувати, орієнтуючись на фактуру, звертати увагу на місця, які варто трактувати як безпедальні.

Єврейський військовий марш «Під мурами Єрихону» відображає провідну тему творчості С. Людкевича – тему національно-визвольної боротьби. Початково твір було задумано як вступ або фінал опери «Бар-Кохба», яка б висвітлювала події 133 року в Палестині – єврейський національно-визвольний рух за незалежність проти Римської імперії. Робота над оперою тривала впродовж 1901–1926 років, однак так і залишилася не завершеною.

Захоплений силою волі єврейського народу та, очевидно, проводячи аналогію з історією боротьби українців за власну державність, Людкевич розпочав писати музику до опери. Одразу ж написав і опублікував марш «Під мурами Єрихону» для фортепіано в 4 руки, за два роки (1904) здійснив переклад для великого симфонічного оркестру. Власне, цей марш залишився єдиним завершеним музичним полотном опери.

Твір написаний у простій тричастинній формі. Музика маршу наскрізь пронизана єврейськими інтонаціями. Теми крайніх частин Людкевич запозичив із музики до постановки спектаклю «Бар-Кохба» у єврейському театрі в Ярославі, а середньої частини – із синагогальних співів¹³. Крайні частини зображають повстання, військовий наступ, силу, яка організовує військо, мотивує та веде до перемоги, середній розділ оспівує велич і силу полководця Бар Кохби, кода життєствердна – утвердження перемоги.

Виконавцям маршу необхідне розуміння засобів, якими керувався автор, створюючи композицію, для більш точного та влучного вибору піаністичних прийомів втілення змісту твору.

Відштовхуючись від задуму композитора, а саме масштабного жанру опери, а також змісту та характеру твору, потрібно ставити перед собою завдання симфонічного звучання інструмента та пошуку оркестрових барв. Фактура повинна бути бездоганно збалансованою у всіх градаціях динамічних відтінків і разом із цим монолітною. Через те, що крайні розділи проходять переважно в динаміці *f*, а середній – *p*, необхідно використовувати всю палітру звучання інструмента в цих динамічних відтінках.

Ідея боротьби втілена композитором у крайніх розділах *Allegro con fuoco*. Мелодична лінія оздоблена великою кількістю мордентів, насичена акцентами, підкреслена штрихом *staccatissimo*, вона має стрімкі злети до кульмінаційних вершин. Характер доповнено складною гармонічною мовою партії II фортепіано. Особливістю крайніх розділів є те, що композитор змінює гармонії на слабкі долі тактів – на «і», підкреслює їх акцентами та *sf*, створюючи враження подолання труднощів шляхом великих зусиль сили волі. Зміщення акцентів із сильної на слабку долю ставить певні вимоги щодо педалізації: педаль повинна підкреслювати синкопований рух, використовується разом із зміною гармонії.

Середній розділ *Meno mosso solenne* написаний у розмірі $\frac{2}{4}$, тональність F-dur. Упродовж усього розділу зберігається ритмічна основа $\text{♩} \text{♩}$, що підкреслює стриманий образ полководця. Мелодична лінія побудована в межах квінти. Композитор витримав увесь розділ у єдиному фактурному та ритмічному викладі. Єдиний засіб, завдяки якому відбувається розвиток музичного матеріалу, – модуляції. Перед виконавцями постає завдання побудови фрази з широким диханням, об'єднання всіх проведень фраз у єдине ціле, тонке нюансування тональних змін, дотримання точного ритмічного малюнка акомпанементу при частому використанні форшлагів у мелодичній лінії.

"*Valse mélancolique*" написаний за однойменною новелою Ольги Кобилянської під час перебування композитора в полоні в Перовську. Серед усіх творів для фортепіанного дуету Людкевича «Меланхолійний вальс» знаходиться ніби осторонь, і це зумовлене не лише жанровою відмінністю. Головною особливістю є емоційно-психологічне забарвлення твору – композитор надзвичайно тонко передає всю палітру внутрішньо-психологічних переживань героїні новели. Глибокі емоційні переживання ліричної героїні – неможливість втілювати мрії, невідомість перед майбутнім, сильний розпач та розчарування – були співзвучними настроєм Людкевича під час обмежень російського полону, перебування далеко від рідного краю та близьких людей. Звідси можна зробити припущення, що твір якоюсь мірою є автобіографічним. За жанром «Меланхолійний вальс» можемо віднести до розгорнутої поеми-балади. У 1921 р. Людкевич здійснив переклад твору для фортепіанного квінтету та симфонічного оркестру.

¹³ Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. 1 (1879–1939). Львів : ПП «БІНАР-2000», 2005. С. 566.

Новела О. Кобилянської змальовує долю трьох молодих жінок – Марти (вчительки), Ганни (художниці) та Софії (піаністки) – збірний образ жінки-інтелектуалки в західноукраїнському житті на зламі XIX–XX ст., світогляд котрої виходив далеко за межі пересічного світосприйняття та досить часто не мав схвалення в суспільстві. Відомо, що новела є автобіографічною. В одному з листів до Осипа Маковея письменниці написала: «Прочитали-сьте "*Valse mélancolique*" і знаєте історію мого життя. Се м о я історія. Більше не кажу нічого»¹⁴. Кобилянська розпочинає твір сповіддю Марти, від імені котрої й ведеться оповідь.

Виконавцям «Меланхолійного вальсу» передовсім слід знати та розуміти сюжетну лінію, котру вибудовує Людкевич. Подібно, як і в новелі Кобилянської, Людкевич розпочинає "*Valse mélancolique*" зі вступу – *Poco lento, pp, lugubre*. Розмірений темп, похмурий настрій, короткі мотиви зі знаками питання, проведені в унісон чотириголосно, обрана композитором тональність (*h-moll*) створюють у вступі алію до сповіді-покаяння героїні оповідання, є передвісником трагедії фіналу.

Після восьмитактового вступу розпочинається розділ *Presto agitato*, де звучить вальсова тема. Основна тема вальсу побудована на інтонаційному матеріалі вступу, має розповідний характер, вводить нас у внутрішній світ головної героїні, висвітлює її прагнення та сподівання.

Контрастний середній розділ *Poco meno mosso, tranquillo, sempre pp, espressivo* написаний в одноіменній мажорній тональності (*H-dur*). Розпочинається світлою мрійливою темою, що має функцію вступу. Далі композитор впроваджує новий тематичний матеріал. Рух шістнадцятими із зупинками на четвертній відображає сумніви, хвилювання, трепетні душевні переживання «на кінчиках душі», коли боїшся вдихнути, надію на втілення задуманого.

Перехід до репризи *Presto agitato, fff* – крик душі, розпач, крах сподівань героїні. Далі композитор каноном провадить тему вступу *sempre ff con passione*. Повернення початкової теми вальсу лунає драматично та схвильовано.

Кода *Meno mosso, poco tranquillo* звучить як спогад про мрію. Композитор використовує специфічний звукообразальний прийом *ppp staccatissimo*, що нагадує удари серця. Останні акорди, як обірвана струна, – смерть героїні.

Для «Меланхолійного вальсу» характерним є багатошаровість музичного матеріалу, складна гармонічна мова, тут присутні елементи імітаційного та секвенційного розвитку.

Інтерпретація «Меланхолійного вальсу» вимагає великої зосередженості від виконавців, уваги до авторських ремарок, пошуку балансу фактури для кращого втілення емоційної образності.

Перед виконавцями стоїть першочергове завдання вибору вдалого темпу, де *Presto agitato* повинне бути не настільки швидким, наскільки сповненим драматичного хвилювання. Мелодична лінія повинна відповідати змістові літературного прообразу – бути проговореною, а всі інтонаційні зв'язки – вислуханими. Штрих *staccato*, котрий виписує Людкевич, слід виконувати без відтінку грайливості, скерцозності. Гармонічна основа, ритмічний малюнок, що зображує драматичну схвильованість, зосереджені в партії II фортепіано. Педаль слід використовувати з обережністю, в основному для підкреслення смислових і кульмінаційних точок. Також потрібно звертати увагу на поліфонічність фактури.

У цілому "*Valse mélancolique*" – найскладніший твір у питанні взаємодії між учасниками дуету.

Творчість С. Людкевича для фортепіанного дуету відображає духовні цінності композитора, його прагнення піднести українську класичну музичну культуру на якісний професійний рівень.

Інтерпретація творів Людкевича для фортепіанного дуету вимагає від виконавців вдумливого підходу, обов'язкового аналізу кожної фрази – її початкової, кульмінаційної та завершальної точок, а також емоційного відтінку.

Виконання ж усіх творів в одному концерті потребує великого емоційного ресурсу учасників дуету. Адже програмний зміст кожного твору, розуміння історії та боротьби

¹⁴ *Valse mélancolique* (новела). URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Valse_mélancolique_\(новела\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Valse_mélancolique_(новела)).

українського народу за свою національну ідентичність накладає на виконавців додаткову відповідальність за достеменну відшліфованість усіх музичних побудов.

Література

1. Воробкевич Т. Передмова. Людкевич С. П'єси для двох фортепіано та для фортепіано в 4 руки. Львів, 2014. С. 3–5.
2. Кияновська Л. Станіслав Людкевич у духовно-історичному хронотопі ХХ століття. *Людкевич у фокусі ХХІ століття* : збірник наукових праць / редкол.: Л. Кияновська, Н. Сиротинська, Т. Мазепа, Т. Демко, І. Остапович. Харків ; Львів : Олександр Савчук, 2020. С. 9–18.
3. Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. 1 (1879–1939). Львів : ПП «БІ-НАР-2000», 2005. 636 с.
4. Valse mélancolique (новела). URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Valse_mélancolique_\(новела\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Valse_mélancolique_(новела)).



УДК 786.2

DOI 10.32782/2224-0926-2023-3-4-46-47-3

Ластовецька-Соланська Зоряна Миколаївна
кандидат мистецтвознавства, доцент,
професор кафедри історії музики,
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0002-6606-9831>
ResearcherID Web of Science: [НТР-8331-2023](http://8331-2023)

МУЗИЧНЕ ПРОЧИТАННЯ ПОЕЗІЇ МАКСИМА РИЛЬСЬКОГО В ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ ЛАСТОВЕЦЬКОГО

Мета статті – проаналізувати специфіку музичної інтерпретації поезії Максима Рильського в хорovому доробку сучасного українського композитора Миколи Ластовецького. Наукова новизна полягає в тому, що вивчення особливостей музичного прочитання віршів М. Рильського у творчості М. Ластовецького в дослідницькому дискурсі здійснюється вперше. Висновки. Хорова творчість М. Ластовецького відзначається жанрово-стильовим розмаїттям, органічним співвідношенням музичного тексту та вербального компонента, уважним ставленням до поетичних смислових домінант у площині музичної інтонації та засобів музичної виразності. З'ясовано, що композитор омузикалив поезію низки українських поетів (Т. Шевченка, І. Франка, Лесі Українки, В. Романюка, П. Перебийноса та ін.), об'єднавши їх у збірники на зразок «поетичних монохрестоматій». Доведено, що смислові домінанти поетичного тексту М. Рильського отримали переконливе художнє перевтілення засобами хорovого звучання у творчості М. Ластовецького в збірнику «Поетика», який уміщує двадцять два твори, укладені в п'ять розділів-циклів: «Поетика», «Три поетично-музичні присвяти», «Як не любити...», «Меланхолії» та «Козак Мамай. Хорovий триптих-концерт». Наділені особливостями музичного прочитання, вони різняться за тематикою, поетично-образною сферою почуттів, жанрово-стильовими особливостями, засобами музичної виразності тощо. Зазначено, що семантику поетичного слова М. Рильського композитор перевтілює у звучанні мішаного хорovого складу а сарпелла. Виявлено, що мистця найбільше інспірували поезії лірико-елегічної, любовної, історичної тематики, також філософсько-інтимні рефлексії поета та вірші із зображенням образів природи. Композитор звернувся до поезій М. Рильського, написаних у різні періоди його творчості. Загалом інтерпретація М. Ластовецьким віршованого слова відзначається тонким проникненням у образно-художнє мислення поета, синергією музично-вербальної художньої реалізації.

Ключові слова: поетика, композиторська творчість, інтерпретація, хорova музика, музичне мистецтво, жанрово-стильові особливості, музичний текст, смислові домінанти, цикл, образний зміст, засоби музичної виразності, художнє мислення, музична інтонація.

Lastovetska-Solanska Zoryana. Musical reading of the Maksym Rylskiy's poetry in the choral creativity of Mykola Lastovetskyi

The aim of the article is to analyze the specifics of the music interpretation of Maksym Rylskiy's poetry in the choral work of the modern Ukrainian composer Mykola Lastovetskyi. The scientific novelty consists in the studying for the first time in the research discourse the peculiarities of the musical reading of M. Rylskiy's poems in the creativity of M. Lastovetskyi. Conclusions. The M. Lastovetskyi's choral creativity is distinguished by its genre and stylistic variety, organic correlation of musical text and verbal component, attentive attitude to poetic semantic dominants in the area of musical intonation and means of musical expressiveness. It was found that the composer set the poetry of a number of Ukrainian poets (T. Shevchenko, I. Franko, Lesia Ukrainka, V. Romanyuk, P. Perebyinos etc.) to music, combining them into collections like «poetic mono-

reader». It is stated that the semantic dominants of M. Rylskiy's poetic text received a convincing artistic transformation by means of choral sounding in the M. Lastovetskyi's creativity in the collection "Poetics", which contains twenty-two works arranged in five sections-cycles: "Poetics", "Three poetic and musical dedications", "How not to love...", "Melancholia" and "Cossack Mamai. Choir Triptych Concert". Characterized by peculiarities of musical reading, they differ in subject matter, poetic and figurative sphere of feelings, genre and stylistic features, means of musical expressiveness, etc. It is noted that the composer embodied the semantics of M. Rylskiy's poetic words in the sound of mixed choir a cappella. It was revealed that the artist was most inspired by poetry of lyrical, elegical, love, historical themes, as well as philosophical and intimate reflections of the poet and poems depicting images of nature. The composer turned to the poems of M. Rylskiy, written in different periods of his life. In general, M. Lastovetskyi's interpretation of the poetic word is marked by a subtle insight into the poet's figurative and artistic thinking, by the synergy of musical and verbal artistic realization.

Key words: poetics, composer's creativity, interpretation, choral music, musical art, genre and style features, musical text, semantic dominants, cycle, symbolic content, means of musical expression, artistic thinking, musical intonation.

Вступ. Поезія відомого українського поета, перекладача, дослідника й культурно-громадського діяча Максима Тадейовича Рильського (1895–1964) інспірувала багатьох українських композиторів до створення хорових та вокальних композицій. Зокрема, музичне прочитання поезій М. Рильського присутнє в хоровому доробку Б. Лятошинського, Г. Майбороди, М. Колесси, П. Козицького, В. Павенського та інших мистців.

Останнім часом спостерігається підвищений інтерес до поезій М. Рильського у творчості сучасного українського композитора, члена Національної спілки композиторів України Миколи Ластовецького, який у 2020 р. видав збірник хорів на слова М. Рильського, призначених для мішаного складу без супроводу¹.

Аналіз попередніх досліджень. Вивченню специфіки омузикалення поезій М. Рильського засобами хорового звучання присвячено порівняно небагато розвідок. Серед науковців, які займалися вивченням означеної проблеми, слід назвати Б. Фільц², О. Дейя, Л. Корній, І. Сікорську та ін.

Щодо наукового вектора означеної статті, то слід наголосити на незначній кількості дослідницьких публікацій (зокрема, О. Дмитрієвої³), оскільки хорові твори М. Ластовецького на слова М. Рильського були написані та опубліковані порівняно нещодавно. Водночас вивченню характерних прикмет омузикалення композитором поезій інших

¹ Ластовецький М. Поетика. Мішані хори без супроводу на слова Максима Рильського. Дрогобич : Пóсвіт, 2020. 144 с.

² Фільц Б. Максим Рильський в колі діячів української музичної культури. *Народна творчість та етнографія*. 1995. № 4/6. С. 33–38; Фільц Б. Максим Рильський в історії української музичної культури. *Слов'янський світ*. Київ, 2011. Вип. 9. С. 174–196. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/43478/11-Philts.pdf?sequence=1> (дата звернення: 07.10.2023).

³ Дмитрієва О.М. «О, рідна пісне...» Поетика Миколи Ластовецького. *Музична Україніка (композитори України у парадигмі світової музичної культури)* : збірник матеріалів IV Всеукраїнської науково-практичної конференції (ДМФК ім. В. Барвінського), м. Дрогобич, 18 березня 2021 р. / ред.-упор. О. Сенік, М. Фендак. Дрогобич : ТзОВ «Трек ЛТД», 2021. С. 5–7. URL: <http://new.ddmu.org.ua/wp-content/uploads/2023/03/IV.pdf> (дата звернення: 30.07.2023).

авторів присвячено статті І. Бермес, Л. Ластовецької⁴, Н. Синкевич⁵, Д. Василик⁶, Л. Соловей, І. Матійчин, З. Ластовецької-Соланської⁷, Н. Семків, С. Дацюка, Т. Павлів (Літепло), А. Соляр, С. Соланського, Л. Немцової, Л. Путятицької, І. Марківської, З. Лельо, В. Кони, В. Сембратович та ін. При розгляді специфіки взаємодії музичного та вербального компонентів у хорівій музиці М. Ластовецького з акцентом на особливостях художньої інтерпретації в ній національної ідеї орієнтовано на праці Б. Сюті⁸, С. Шипа, Г. Асталош⁹ та інших учених.

Мета статті – проаналізувати особливості музичного перевтілення віршів М. Рильського в хорівому доробку М. Ластовецького.

Матеріали та методи. Матеріалом статті стали двадцять два твори *a cappella* М. Ластовецького на слова М. Рильського. Методологічна база дослідження ґрунтується на комплексі методів, до якого входять: теоретично-аналітичний, музикознавчий, системно-узагальнюючий, компаративний, індуктивний, дедуктивний, моделювання, реконструкція тощо.

Результати. З-під пера М. Ластовецького з'явилося декілька збірок хорівих творів без супроводу на слова українських поетів – Івана Франка (12 творів для мішаного та

⁴ Ластовецька Л.В. Хорівий цикл Миколи Ластовецького «Мелодії смутку і надій» на слова Лесі Українки. *Українська музика. Щоквартальник*. Вип. 1(27). Львів, 2018. С. 59–68. URL: <https://ukrmus.files.wordpress.com/2018/06/2018-1-n27-09.pdf>; Ластовецька Л.В., Ластовецька-Соланська З.М., Соланський С.С. Поетично-сюжетні рефлексії у хорівій творчості Миколи Ластовецького. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / ред.-упор. М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 60. Том 2. С. 96–103. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/60-2-14>. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/60_2023/part_2/14.pdf (дата звернення: 14.08.2023).*

⁵ Синкевич Н. Особливості втілення поезії Івана Франка у хорівій творчості Миколи Ластовецького. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / ред.-упор. М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря. Вип. 35. Том 5. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2021. С. 42–49. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-5-7>. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/35_2021/part_5/9.pdf (дата звернення: 07.05.2023).*

⁶ Василик Д. Інтонаційні особливості прочитання поезій Лесі Українки в хорівих творах Миколи Ластовецького. *Молодь і ринок: науково-педагогічний журнал*. Дрогобич, 2019. № 8(175). С. 120–123. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2019.179420>. URL: <http://mir.dspu.edu.ua/article/view/179420>; Хоріві твори Миколи Ластовецького на слова Лесі Українки: особливості прочитання. *Молодь і ринок: щомісячний науково-педагогічний журнал*. Дрогобич, 2018. № 7(162). С. 117–120. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2018.140434>. URL: <http://mir.dspu.edu.ua/article/view/140434> (дата звернення: 01.09.2023).

⁷ Ластовецька-Соланська З. Творчість композитора Миколи Ластовецького в контексті музичного життя міста Дрогобича. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. Київ, 2022. Випуск 47. С. 52–60. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269560>. URL: <http://arts-series-knukim.pp.ua/article/view/269560> (дата звернення: 14.08.2023).

⁸ Сютя Б.О. Жанри музичного і вербального мовлення в музичних творах (теоретичні аспекти, взаємодія, методики дослідження). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтва. Серія «Музичне мистецтво»*. 2019. № 1. Том 2. С. 22–34. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7581.2.1.2019.171784>. URL: <http://musical-art.knukim.edu.ua/article/view/171784> (дата звернення: 01.10.2023).

⁹ Асталош Г. Художня інтерпретація національної ідеї в професійній музичній творчості. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*. 2022. № 4(43). С. 73–78. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2022.269419>. URL: <https://journals.urau.com.ua/visnyknakkim/article/view/269419> (дата звернення: 01.10.2023).

чоловічого складу), Лесі Українки (29 композицій для жіночого складу), Петра Перебийноса, Віктора Романюка та ін. Їх об'єднує спільна ознака, а саме приналежність віршованих текстів одному автору (на кшталт «поетичної монохрестоматії»). Крім того, у доробку композитора два зошити обробок жнивварських пісень (разом 49 обробок для мішаного та жіночого складів).

Для музичного опрацювання М. Ластовецький обрав окремі вірші М. Рильського, об'єднавши деякі з них у цикли (триптих «Поетика» та триптих-концерт «Козак Мамай»). За словами композитора, його світосприйняття резонує тонкому світовідчуттю поета, гармоніює з його мистецькими запитами, що викликало потребу художнього певтрівлення в музично-поетичному суголоссі¹⁰.

Хорові твори М. Ластовецького на слова М. Рильського увиразнюють концептуальні засади його творчості, індивідуального композиторського почерку, що виявляється як у їх тематиці, так і в характерних прийомах музичного письма. Тематика хорових п'єс надзвичайно різноманітна та охоплює практично всі періоди поетичної творчості М. Рильського: від його ранніх поезій із першої поетичної збірки «На білих островах» і до останніх, опублікованих у шістдесятих роках минулого століття.

У 1968 р. під час навчання в Хмельницькому музичному училищі (нині – Хмельницький фаховий музичний коледж імені В. І. Заремби) М. Ластовецький написав хоролий триптих для мішаного хору без супроводу на вірші з другої книжки лірики М. Рильського «*Під осінніми зорями*», який складається з трьох композицій: «На білу гречку впали роси...», «Поле чорніє. Проходять хмари...», «Спи в своїй білій постелі!...»

Рафіновані поетичні шедеври М. Рильського, ліричний герой яких переповнений світлими весняними почуттями радості й любові, так схвилювали тоді автора музики, що він об'єднав три частини циклу під спільною узагальненою назвою «*Поетика*», використавши пряме значення цього слова грецького походження (гр. *ποιητική (τέχνη)* – поетичне мистецтво, майстерність творення), а також для позначення вишуканої художньої образності, яка має викликати в поціновувачів поезії справжню естетичну насолоду.

Слід зазначити, що літературознавчий термін «поетика» також уособлює систему художніх принципів певного літературного напрямку чи окремого поета. Так, М. Рильський написав дослідження «Поетика Шевченка»¹¹, а відомий український критик Леонід Новиченко (1914–1996) поетиці М. Рильського присвятив монографію «Поетичний світ Максима Рильського»¹². Назву свого хорового триптиху «Поетика» (1968), яким відкривається однойменний збірник хорової музики М. Ластовецького на слова М. Рильського, композитор використав для позначення музичних інтерпретацій вибраних сторінок різнобарвного поетичного світу М. Рильського.

Збірник М. Ластовецького «Поетика»¹³ (2020) на вірші М. Рильського складається з 22 творів, укладених у п'ять розділів-циклів, різних за тематикою та поетично-образною сферою почуттів, кожен із яких має узагальнювальну назву.

¹⁰ Інтерв'ю з М. Ластовецьким (проведене автором статті 14.08.2023).

¹¹ Рильський М. Поетика Шевченка. Київ, 1961. 67 с.

¹² Новиченко Л. Поетичний світ Максима Рильського. Київ : МПП «Інтел», 1993. Кн. 2: 1941–1964 рр. 271 с.

¹³ Ластовецький М. Поетика. Мішані хори без супроводу на слова Максима Рильського. Дрогобич : Півсвіт, 2020. 144 с.



Крім уже вище згадуваного триптиху «*Поетика*» для мішаного хору без супроводу, означений збірник містить наступні розділи-цикли:

- «*Три поетично-музичні присвяти*» (1. Пророк зорі (Тарасові Шевченку) / 2. Вийся, жайворонку, вийся... (Миколи Лисенку) / 3. «Пісня про пісню (Миколи Леонтовичу));
- «*Як не любити...*» (1. О рідна пісню / 2. Живи, Україно! / 3. Як не любити зими сніжно-синьою на Україні моїй... / 4. Цвіт-каліно, Україно, розцвітай! / 5. Вербова гілка зацвіла / 6. Коли дзвенять черешні (жарт) / 7. Дош (скерцо));
- «*Меланхолії*» (1. Вже перший сніг кружляє над землею... / 2. Проса покошено. Спустіло тихе поле... / 3. Люблю похмурі дні, коли крізь сизі хмари... / 4. Ой сумний той голос, що луни не має... (народний переспів) / 5. На мосту, над темною водою... (романс) / 6. Вміє розставатись той, хто вмів любити);
- «*Козак Мамай. Хоровий триптих-концерт*» (1. Я – запорожець, воїн справний / 2. Їхав козак полем (Гей, бандуро моя) / 3. Мій козаче, мій Мамаю).

Якщо поетичну основу циклу «*Поетика*» можна окреслити як «заспів» юного серця, закоханого в рідну землю та сповненого жагою до щастя, то «*Три поетично-музичні присвяти*» сприймаються, як «пам'ятник народним геніям» (вислів Дмитра Павличка): Т. Шевченку, М. Лисенку та М. Леонтовичу. Особливістю вибраних для музичного перевтілення М. Ластовецьким поезій є те, що вони охоплюють крайні полюси творчої спадщини М. Рильського: від присвяченої М. Лисенку «Пісні» (у версії композитора назвою твору став перший рядок першої строфи вірша «Вийся, жайворонку, вийся...») із дебютної збірки «На білих островах»¹⁴ та ще однієї поезії «Пісня про пісню», яка сприймається, як славень «Славному Леонтовичу» (збірка «Троянди й виноград»), до надрукованого наступного року після смерті М. Рильського вірша «Пророк зорі» 9 березня 1965 р. у газеті «Вечірній Київ» до 151-ї річниці від дня народження Великого Кобзаря. Цей присвячений Т. Шевченку вірш, написаний у 1964 р. і передрукований в інших виданнях, став одним з останніх у поетичному доробку М. Рильського.

У 1964 р. побачила світ остання прижиттєва збірка М. Рильського «Зимові записи», яка відкривається ліричним заспівом-віршем «Як не любити...». Лаконічна запитальна назва вірша, що походить із скороченого поетом першого рядка кожної строфи, утворює анафору¹⁵, яка об'єднує всі компоненти твору. М. Ластовецький не випадково використав назву вірша «Як не любити...» для заголовку третього циклу свого збірника на слова М. Рильського, оскільки тут вона завдяки афористичній природі підкреслює смислову спорідненість усіх семи частин циклу.

¹⁴ Хоча згідно з хронологією вірш був опублікований раніше, а саме в 1910 р. у київській газеті «Село».

¹⁵ Анафора, або єдинопочаток – це літературний термін, який означає повторення слів, словосполучень, звуків у віршованих рядках.

Поетичні доміанти творів «О рідна пісню»¹⁶, «Живи, Україно!»¹⁷, «Як не любити зими сніжно-синьої на Україні моїй...» (тут композитор розширив назву, включивши до неї другий рядок першої строфи вірша), «Цвіт-каліно, Україно, розцвітай!»¹⁸ (в оригіналі цей вірш починається словами двох перших рядків «Ой червона калинонько, білий цвіт». Назву твору «Цвіт-каліно, Україно, розцвітай!» композитор взяв із приспіву останнього куплета), «Вербова гілка зацвіла»¹⁹, «Коли дзвенять черешні»²⁰ та «Дощ»²¹ сповнені світлим звучанням любові до «цвіт-каліни – України», її природи, української народної пісні, вони оспівують красу людських почуттів, натхненну творчу працю тощо.

У циклі «*Меланхолій*» М. Ластовецький звернувся до поезій М. Рильського, присвячених роздумам про швидкоплинність життя, болючим почуттям від нерозділеного кохання, ностальгійним спогадам. Елегійно-похмурі настрої поезій чергуються з оптимістичними очікуваннями ліричного героя. Цей єдиний, здебільшого мінорний за настроями хоролий цикл утворюють шість поезій: «Вже перший сніг кружляє над землею...»²², «Проса покошено. Спустило тихе поле...»²³, «Люблю похмурі дні, коли крізь сизі хмари...»²⁴, «Ой сумний той голос, що луни не має...»²⁵, «На мосту, над темною водою...»²⁶ та «Вміє розставатись той, хто вмів любити»²⁷. У поетичному доробку М. Рильського останній вірш не має назви, він починається словами першого рядка першої строфи «Яблука доспіли, яблука червоні». Композитор назвав свій хоролий твір заключними словами останнього рядка третьої строфи з їх афористичним та повчальним змістом.

Хоровий триптих-концерт «*Козак Мамай*» написаний на поетичні тексти М. Рильського, вміщені у творі Олександра Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або

¹⁶ В авторському оригіналі назва «О рідна пісню» відсутня, вірш починається словами першого рядка «З народного напившись джерела». Він входить до позазбіркового видання поезій, датованого 1961 роком.

¹⁷ В авторському оригіналі вірш починається словами першого рядка «Живи, Україно, красуйся в віках...». Він входить до посмертної публікації поезій 1980 року.

¹⁸ Уперше цей вірш був вміщений у романі О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця» (1958).

¹⁹ В оригіналі цей вірш М. Рильського має назву «Вербова гілка», він вміщений у збірку «Вірність» (1946).

²⁰ У М. Рильського цей вірш назви не має. Він входить до збірки «Де сходяться дороги».

²¹ Назва хору «Дощ» збігається з авторським поетичним оригіналом. Вірш належить до збірника «Крізь бурю й сніг».

²² У доробку М. Рильського ця назва відсутня. Вірш «Вже перший сніг кружляє над землею...» є першою частиною диптиху «Гуси», що входить до збірки «Знак терезів» (1932).

²³ У поетичному спадку М. Рильського цієї назви вірша немає. Він вміщений до другої книжки лірики збірки «Під осінніми зорями» (1926).

²⁴ В авторському оригіналі цей вірш без назви. Він відкриває другий цикл «*Intermezzo*» першої збірки поета «На білих островах».

²⁵ В авторському оригіналі ця назва відсутня. Означений вірш М. Рильського вміщений у романі О. Ільченка «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця», який уперше вийшов друком у 1958 р. Пізніше, як і «Цвіт-каліно, Україно, розцвітай!», він передруковувався в інших виданнях: зокрема, у четвертому томі двадцятитомного зібрання творів поета в 1984 р., де «коваленко» (молоденький коваль Михайлик, один із головних героїв роману, захисник України, помічник козака Мамаю, як написано в романі) замінено на «козаченько».

²⁶ В авторському оригіналі цей вірш без назви. Він вміщений у збірнику «Крізь бурю й сніг».

²⁷ Уперше цей вірш був надрукований у 1917 р. у журналі «Шлях» під назвою «Радість розлуки». Згодом М. Рильський цю назву вилучив, включивши вірш до збірки «Під осінніми зорями» (1926), другої книжки його лірики.

ж Мамай і Чужа Молодиця»²⁸ із заголовком «Український химерний роман з народних уст», у якому «пісні та вірші, набрані курсивом, склав до цього роману (у роки 1944–1957) Максим Рильський», присвятивши роман Амвросію Бучмі²⁹. Присвята роману свідчить про великий пієтет і пошану до А. Бучми, «людини, володаря дум, який не вмирав і не вмре, бо козацькому роду нема переводу»³⁰.

У романі «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця» О. Ільченка тісно переплетені події історичного минулого українського народу кінця XVIII ст. і фантазія письменника, тут вільно змінюється художня оповідь – від епічної до романтично-легендарної та жартівливо-бурлескної. Головний герой – козак Мамай – наділений типовими національними рисами: так, він уособлює нескореність духу українського народу, його звитягу, обдарованість, любов до пісні, вроджену музикальність тощо. Цей значущий образ сприймається, як втілення мрії, він символізує перемогу, адже «вічно молодий» Мамай – це патріот-воїн, непримиренний борець за свободу України. За словами О. Ільченка, це роман «про невмирайла Мамая, про силу й славу козакову, про людську до цього запорожця любов, про потаємне характерництво, про всі його пророцтва й передбачення»³¹.

Роман О. Ільченка за назвою, змістом і характером оповіді перегукується з картиною «Козак Мамай», відомою в різних варіантах: «Козак-бандурист», «Козак – душа правдивая» та ін.³². Картини-лубки із зображеннями козака Мамая були надзвичайно розповсюдженими в хатах українських селян XVIII–XIX століть, нерідко вони супроводжувалися віршованими текстами переважно оптимістично-розважливого змісту. Ім'я «Мамай» не є пов'язаним із певною особою, це ймення козака (із XVIII ст. – гайдамаки) загалом.

У музичному тексті першої частини триптих-концерту «*Козак Мамай*» М. Ластовецький використав вірші М. Рильського, вміщені в романі О. Ільченка. Вступ до нього починається словами: «Гей-егей, добрі люди! Козацькая слава розпустилася всюди...», які в основній частині змінюються наступними: «Я – запорожець, воїн справний...», «О смерте, не лякай! Коса твоя тяжка...», а в репризі – відомими українськими народними піснями «Їхали козаки із Дону додому» та «Ой на горі та женці жнуть».

Перша частина триптиху М. Ластовецького «Я – запорожець, воїн справний» змінюється другою «Їхав козак полем (Гей, бандуро моя)», в основі якої – вірш М. Рильського «Їхав козак полем та й отакувався...». Назвою третьої частини триптиху «Мій козаче, мій Мамаю» став перший рядок третьої строфи вірша, який починається словами «Ой я зроду бурлакую...», та є її єдиною поетичною основою. Вміщений у пізніших виданнях та зібраннях творів поета, цей вірш отримав заголовок «Пісня», який у романі О. Ільченка

²⁸ Олександр Ільченко (1909–1994) – відомий український письменник, автор низки різножанрових творів, серед яких виділяються історично-біографічні, зокрема, повість про життя і творчість Т. Шевченка «Петербурзька осінь».

²⁹ Амвросій Бучма (1891–1957) – славетний український актор, режисер, театральний педагог. Мистець помер незадовго до завершення О. Ільченком роману «Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця». Акторську діяльність А. Бучма почав у театрі товариства «Руська бесіда» у Львові, згодом працював актором у театрі «Березіль». Він став одним із засновників і керівників Київського драматичного театру імені І. Франка. Як актор, А. Бучма багато знімався в кіно, зокрема, створив образ Тараса Шевченка в однойменному фільмі 1926 року.

³⁰ Ільченко О.Є. Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця : український химерний роман з народних уст / пісні та вірші склав М.Т. Рильський. Київ, 1959. 585 с.

³¹ Там само.

³² Їх спільною рисою є поза козака, який сидить, підібгавши ноги по-східному. При цьому він палить люльку чи грає на бандурі. Поруч знаходяться його кінь, прив'язаний до списа, дерево, на гілках якого розвішано зброю, або часом козака оточують інші предмети.

відсутній. Це свідчить про жанрово-ліричну визначеність вірша безпосередньо автором М. Рильським. Очевидно, що цей заголовок був «продиктований» змістом поезії та її смисловими домінантами, яку, фактично, ще можна назвати «діалогом-дуєтом».

Висновки. Хорова творчість М. Ластовецького демонструє звернення до поетичного доробку широкого кола українських поетів минулого та сучасності. Водночас її характерною рисою є написання циклів музичних композицій на слова одного поета на кшталт «поетичних монохрестоматій». Так, хоровий доробок М. Ластовецького вміщує збірники творів на слова І. Франка, Лесі Українки, В. Романюка, П. Перебийноса та ін.

Поезія М. Рильського інспірувала багатьох українських композиторів минулого та сучасності до написання музичних творів у різних жанрових та стильових вимірах. У царині хорової музики серед нещодавно написаних композицій на вірші М. Рильського виділяються двадцять два твори для мішаного хору *a cappella* М. Ластовецького, уміщені в збірник «Поетика» (2020), який складається з п'яти розділів-циклів: «Поетика», «Три поетично-музичні присвяти», «Як не любити...», «Меланхолії» та «Козак Мамай. Хоровий триптих-концерт».

При виборі поезій для омузикалення композитор звернувся до різнохарактерних віршів М. Рильського, написаних у різні періоди його творчості: від раннього до пізнього. Так, М. Ластовецький особливо тяжіє до лірико-елегічної, любовної, історичної поезії, його приваблюють філософсько-інтимні рефлексії поета та вірші із зображенням образів природи.

Загалом інтерпретація композитором поетичного тексту засобами хорового звучання засвідчила тонке проникнення в художнє мислення М. Рильського та лексично-сміслові домінанти його поезії, уважне ставлення до неї в площині музично-інтонаційної реалізації.

Наукова новизна дослідження пов'язана з тим, що вперше хорові твори М. Ластовецького на слова М. Рильського в аспекті художнього перевтілення поетичного в музичний текст стали об'єктом дослідницького аналізу. **Практичне значення** статті пов'язане з можливістю застосування її теоретичних результатів хоровими колективами під час інтерпретації творів М. Ластовецького на слова М. Рильського, також може знадобитись музикознавцям, літературознавцям, дослідникам творчості М. Рильського, лекторам тощо при студіях специфіки музичного прочитання поезії М. Рильського.

Перспективи подальших розвідок полягають у вивченні жанрово-стильових особливостей та засобів музичної виразності, за допомогою яких композитору вдалося художньо перевтілити поетичний текст М. Рильського в музичний текст.

Література

1. Асталаш Г. Художня інтерпретація національної ідеї в професійній музичній творчості. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 4(43). С. 73–78. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2022.269419>. URL: <https://journals.urau.ua/visnyknakkim/article/view/269419> (дата звернення: 01.10.2023).
2. Василик Д. Інтонаційні особливості прочитання поезій Лесі Українки в хорових творах Миколи Ластовецького. *Молодь і ринок: науково-педагогічний журнал*. Дрогобич, 2019. № 8(175). С. 120–123. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2019.179420>. URL: <http://mir.dspu.edu.ua/article/view/179420> (дата звернення: 01.09.2023).
3. Василик Д. Хорові твори Миколи Ластовецького на слова Лесі Українки: особливості прочитання. *Молодь і ринок: щомісячний науково-педагогічний журнал*. Дрогобич, 2018. № 7(162). С. 117–120. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4634.2018.140434>. URL: <http://mir.dspu.edu.ua/article/view/140434> (дата звернення: 01.09.2023).
4. Дмитрієва О.М. «О, рідна пісне...» Поетика Миколи Ластовецького. *Музична Українка (композитори України у парадигмі світової музичної культури)* : збірник матеріалів

- IV Всеукраїнської науково-практичної конференції (ДМФК ім. В. Барвінського), м. Дрогобич, 18 березня 2021 р. / ред.-упор. О. Сенік, М. Фендак. Дрогобич : ТзОВ «Трек ЛТД», 2021. С. 5–7. URL: <http://new.ddmu.org.ua/wp-content/uploads/2023/03/IV.pdf> (дата звернення: 30.07.2023).
5. Лыченко О.Є. Козацькому роду нема переводу, або ж Мамай і Чужа Молодиця : український химерний роман з народних уст / пісні та вірші склав М.Т. Рильський. Київ, 1959. 585 с.
 6. Ластовецька Л.В. Хоровий цикл Миколи Ластовецького «Мелодії смутку і надій» на слова Лесі Українки. *Українська музика. Щоквартальник*. Вип. 1(27). Львів, 2018. С. 59–68. URL: <https://ukrmus.files.wordpress.com/2018/06/2018-1-n27-09.pdf> (дата звернення: 14.08.2023).
 7. Ластовецька Л.В., Ластовецька-Соланська З.М., Соланський С.С. Поетично-сюжетні рефлексії у хоровій творчості Миколи Ластовецького. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / ред.-упор. М. Пантюк, А. Душний, В. Ільницький, І. Зимомря. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2023. Вип. 60. Том 2. С. 96–103. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/60-2-14>. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/60_2023/part_2/14.pdf (дата звернення: 14.08.2023).
 8. Ластовецька-Соланська З. Творчість композитора Миколи Ластовецького в контексті музичного життя міста Дрогобича. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*. Київ, 2022. Випуск 47. С. 52–60. DOI: <https://doi.org/10.31866/2410-1176.47.2022.269560>. URL: <http://arts-series-knukim.pp.ua/article/view/269560> (дата звернення: 14.08.2023).
 9. Ластовецький М. Поетика. Мішані хори без супроводу на слова Максима Рильського. Дрогобич : Пóсвіт, 2020. 144 с.
 10. Новиченко Л. Поетичний світ Максима Рильського. Київ : МПП «Інтел», 1993. Кн. 2: 1941–1964 рр. 271 с.
 11. Рильський М. Поетика Шевченка. Київ, 1961. 67 с.
 12. Синкевич Н. Особливості втілення поезії Івана Франка у хоровій творчості Миколи Ластовецького. *Актуальні питання гуманітарних наук : міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка* / ред.-упор. М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря. Вип. 35. Том 5. Дрогобич : Видавничий дім «Гельветика», 2021. С. 42–49. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-5-7>. URL: http://www.aphn-journal.in.ua/archive/35_2021/part_5/9.pdf (дата звернення: 07.05.2023).
 13. Сюта Б.О. Жанри музичного і вербального мовлення в музичних творах (теоретичні аспекти, взаємодія, методики дослідження). *Вісник Київського національного університету культури і мистецтва. Серія «Музичне мистецтво»*. 2019. № 1. Том 2. С. 22–34. DOI: <https://doi.org/10.31866/2616-7581.2.1.2019.171784>. URL: <http://musical-art.knukim.edu.ua/article/view/171784> (дата звернення: 01.10.2023).
 14. Фільц Б. Максим Рильський в історії української музичної культури. *Слов'янський світ*. Київ, 2011. Вип. 9. С. 174–196. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/43478/11-Philts.pdf?sequence=1> (дата звернення: 07.10.2023).
 15. Фільц Б. Максим Рильський в колі діячів української музичної культури. *Народна творчість та етнологія*. 1995. № 4/6. С. 33–38.



УДК 78.07, 782

DOI 10.32782/2224-0926-2023-3-4-46-47-4

Лі Цян

аспірант,

Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

<https://orcid.org/0009-0001-8671-6768>

РОЛЬ ІТАЛІЙСЬКОГО РЕПЕРТУАРУ В РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ОПЕРНОГО ВИКОНАВСТВА В КИТАЇ

У статті аналізуються процеси формування та розвитку класичного оперного виконавського мистецтва в Китаї в другій половині ХХ–ХХІ ст. Цей період характеризується складною соціально-політичною ситуацією в країні, яка прямо вплинула на культуру та мистецтво. З одного боку, різка зміна векторів внутрішньої та зовнішньої політики Китаю відбилась на стані культури та освіти, з іншого – втрата потенціальних можливостей у часи Культурної революції, що загальмувала розвиток суспільства, зустріла опір серед митців, які зберегли свої ідеї, досвід для майбутніх поколінь. До таких діячів належить провідний вокальний педагог Чжоу Сяоянь, вона виховала перші покоління китайських вокалістів, які здобули міжнародне визнання. Мета статті полягає у виявленні закономірностей розвитку оперного виконавського мистецтва зазначеного періоду та ролі італійської опери ХІХ століття, яка є провідною в репертуарі сучасних китайських оперних театрів. Новизна дослідження полягає в тому, що вперше систематизується італійський оперний репертуар у провідних оперних театрах Китаю: Центрі стажування молодих оперних співаків імені Чжоу Сяоянь при Шанхайській консерваторії, Національному оперному театрі Китаю, Національному центрі виконавських мистецтв, оперному театрі Гуанчжоу, Шанхайському оперному театрі. Методи дослідження. У статті використовується історичний метод, метод культурологічного аналізу, системний підхід в аналізі сучасного репертуару китайських оперних театрів. Сучасний стан оперного виконавського мистецтва в Китаї перебуває на своєму підйомі, починаючи з 80-х років, кожний наступний період характеризується появою нового культурного центру, розширенням та зміцненням міжнародних зв'язків, ростом популярності китайських культурних платформ для солістів та колективів із різних країн світу.

Ключові слова: італійська опера, оперний театр, оперний репертуар, виконавське мистецтво, оперний фестиваль, театральний колектив.

Li Qiang. The role of Italian repertoire in the development of the contemporary opera's performance in China

*The process of forming and developing of the classical opera performing art in China in the second half XX–XXI centuries is analysed in article. This period was characterized the hard and difficult sociopolitical situation in the state. It directly influenced to culture and art. On the one hand, the cardinal change of the Chinese domestic and foreign policy had reflected on the cultural and education. On the second hand, losing of the potential possibilities in the time of the Culture Revolution, which bracked developing of the society, was encountered resistance from artists, who had kept own ideas, experience for future generation. Zhou Xiaoyan was one, she brought up the first generation of the Chinese opera singers, who had international recognition. The finding of the regularity of the developing opera performance art of this specified period and the role of the Italian opera XXI century, which is a leading one in the repertoire of the Chinese contemporary opera houses, are an **aim of the study**. The **scientific novelty** of the article is that the Italian opera repertoire in the leading opera houses of China is systematized for the first time: Center of the studying of the young opera singers named Zhou Xiaoyan at the Shanghai Conservatory, National Chinese Opera House, National Centre for the Performing Arts, Guangzhou Opera*

House, Shanghai Opera House. Methodology. Historical method, method culturological analyses, systematical approach in the analyzing modern repertoire of the Chinese opera houses. Conclusion. The modern situation of the music performance art is in state of the increase since the 80s, each next period is characterized the emergence of a new Cultural Center; expansion and strengthening of the international relationship, increasing of popularity of the Chinese cultural platforms for soloists and musical groups from many countries of the world.

Key words: *Italian opera, opera house, opera repertoire, performing art, opera festival, theatre group.*

Вступ. Оперна справа в Китаї зазнала різних кардинальних змін, вектори розвитку оперного мистецтва в країні змінювались на протилежні протягом ХХ століття. Оперні антрепризи завоювали популярність у кінці ХІХ – першій половині ХХ ст. не тільки серед представників дипломатичних, торгових і релігійних місій, що створювали агломерації переважно в портових містах (Шанхай, Гонконг та ін.), а й поступово серед китайських кіл, які розширювались завдяки активній економічній, політичній та гуманітарній інтеграції із західними країнами. Проте в середині ХХ століття оголошення КНР у 1949 році, а особливо десятиліття Культурної революції Мао 1966–1976 рр. сприяли різкому відходу, навіть розриву будь-яких зв'язків із західним світом. Але, незважаючи на перешкоди політичного, ідеологічного та культурного характеру у зв'язку з приходом до влади Комуністичної партії, все ж її очільники розуміли важливість культурної інтеграції, і вже в 1952 році в Пекіні було відкрито перший класичний оперний театр. У своїй дисертації Сун Яньін звертає увагу, що у світлі взаємодії з європейським мистецтвом у КНР шукали механізми її втілення, це було непростим завданням: треба було визначити, яким чином оновлювати музичне, у тому числі музично-театральне мистецтво, зберігаючи унікальні національні традиції. Адаптація західної оперної спадщини відбувалася досить повільно. Перший оперний театр класичного зразка було відкрито в 1952 році, він мав назву Китайський експериментальний театр опери та балету, але постановки були тільки національними на кшталт ян-банши та виконувались китайською мовою. Через чотири роки театр було розділено на два самостійних заклади – Китайський театр опери та балету та Китайський центральний театр опери та балету. У першому здійснювались національні постановки, а в другому – національні та зарубіжні¹. Слід зазначити, що в місті Харбіні також здійснювались постановки оперних спектаклів: «Два роки титанічної праці в Харбіні призвели до прищеплення в місті кращих європейських традицій, накопичення великого репертуару та в результаті до започаткування на півночі Китаю потужного розвитку оперно-театрального мистецтва. Було здійснено близько тридцяти оперних постановок»². Серед італійських опер репертуар театру мав твори Дж. Верді та Дж. Пуччіні. У місті вже багато років існував симфонічний оркестр, колектив мав чудові виконавські традиції, а музиканти – дуже високий професійний рівень, у 50-ті роки в його репертуар входили симфонічні та оперні твори. Традиції Харбінського оркестру сягають у 20-ті роки, коли український скрипаль В. Трахтенберг заснував та очолив вищу музичну школу, яка стала центром музичного життя півночі країни³.

¹ Сун Жуй Лун. Діяльність скрипаля з України Володимира Трахтенберга в контексті становлення професійного музичного життя Харбіна. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»*. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2013. Вип. 1. С. 48–52.

² Ван Цзін І, Тань Сяо. Становлення та розвиток музичної освіти в КНР у другій половині ХХ століття. *Педагогіка та психологія*. Харків : ХНПУ імені Г.С. Сковороди, 2017. Вип. 58. С. 253.

³ Сун Жуй Лун. Діяльність скрипаля з України Володимира Трахтенберга в контексті становлення професійного музичного життя Харбіна. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»*. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2013. Вип. 1. С. 48–52.

Мета статті полягає у виявленні закономірностей розвитку оперного виконавського мистецтва зазначеного періоду та ролі італійської опери XIX століття, яка є провідною в репертуарі сучасних китайських оперних театрів.

Матеріали та методи. Розвиток оперного мистецтва в Китаї останнім часом є актуальною темою для дослідників різних країн, включаючи істориків, мистецтвознавців, культурологів, синологів та китайських мистецтвознавців, які досліджують сучасне вокальне мистецтво своєї країни. У статті досліджується процес становлення класичного оперного мистецтва на різних сценах Китаю та аналізується репертуар Центру стажування молодих оперних співаків імені Чжоу Сяоянь при Шанхайській консерваторії, Національного оперного театру Китаю, Національного центру виконавських мистецтв, оперного театру Гуанчжоу, Шанхайського оперного театру.

Результати. У буремні роки середини XX століття працювала найвідоміша співачка та вокальний педагог Чжоу Сяоянь, яка прикладом усього свого життя довела ідею, що світові мистецькі скарби, до яких відноситься класична оперна музика, не можна відмінити та заборонити. Маючи блискучий початок професійної кар'єри, вона вчилася у кращих педагогів у Шанхайській консерваторії, стажувалася у європейських музичних вишах, завоювала визнання на європейських оперних і концертних сценах. Із величезним запасом досвіду та знань вона повернулася на батьківщину з метою самореалізації у творчій та педагогічній діяльності, але в часи Культурної революції була змушена покинути рідну консерваторію та улюблену справу. Тільки завдяки зв'язкам її родини Чжоу Сяоянь повернулася у Шанхай у майже напівлегальному статусі. І тільки політика відкритості Ден Сяопіна після 1976 року дозволила їй з усією повнотою розвернути та втілити свої творчі проекти. Китайські гастролі італійських оперних зірок П. Домінго, Л. Паваротті, М. Кабальє в кінці 70-х років стали неабиякою подією та значно зрушили процес розвитку вокального мистецтва, сприяли підвищенню рівня китайської вокальної освіти. У 1979 році КНР відвідав всесвітньо відомий бас, учень Су Ши Ліна, Си Ігуй із курсом лекцій, який познайомив студентство та професуру з сучасним науковим підходом у вокальній педагогіці.

Повернення Чжоу Сяоянь до викладацької діяльності спричинило процеси, наслідком яких став сьогоденний розквіт китайського вокального мистецтва в усьому світі. Повернувшись до Шанхайської консерваторії, вона розпочала втілювати ту методику співу, якої навчалась у Європі, перш за все, це бельканто з урахуванням особливостей китайської вимови. І вже її перші учні посіли призові місця на престижному Міжнародному конкурсі співаків імені Ганса Габора, який втретє проходив у Відні в 1984 році. Її учні, мецо-сопрано Чжан Манхуа та тенор Чжан Цзяньї, розділили першу премію, яка склала майже три тисячі доларів. Умовою відбіркового туру конкурсу є наявність у програмі здобувачів арій італійських опер XVIII століття, відповідно жіночою арією була арія Керубіно з опери «Весілля Фігаро», чоловічою – арія Оттавіо з опери «Дон Жуан» В. А. Моцарта. Китайські оперні співаки вибороли перемогу серед кількох сотень учасників. Уперше китайська вокальна школа заявила про себе на міжнародному рівні, відкривши тріумфальну сторінку китайського вокального мистецтва⁴.

Чжоу розуміла, що необхідна система вокального виховання, яка була б інтегрована в міжнародну вокальну освіту, що дало б змогу китайським співакам студіюватись у провідних оперно-театральних і мистецьких освітніх установах. Це мала б бути комплексна робота з розвитку навичок сольного та колективного музикування, тому виникла ідея створити центр підготовки вокалістів поза межами навчального процесу з можливістю

⁴Henahan D. City opera "candide". With an alternate cast. *The New York Times*. 1984. July 21. P. 1, 13.

комунікації із зарубіжними вокальними школами: «Оперне відродження почалося серйозно з великою відлигою Ден Сяопіна. Розуміючи, що китайські співаки потребують навчання не лише співу, але й роботи в ансамблі, мовному тренуванню, стилістичному аналізу та музичній підготовці, пані Чжоу створила свій елітний оперний центр – Центр стажування молодих оперних співаків Чжоу Сяоянь на четвертому поверсі Шанхайської консерваторії»⁵.

За своєю сутністю Центр був оперним театром для молодих виконавців, який швидко став популярним серед професійних кіл і знаним у світі. Так, Чжоу на першому етапі налагодила зв'язки з Джульєрдською школою та Нью-Йоркським театром «Метрополітен-опера», які також мають між собою щільний зв'язок щодо стажування молодих співаків. Сьогодні світова кар'єра багатьох китайських виконавців стартує саме в Америці. Набуття професійної майстерності відбувається в кілька етапів: перший етап – це здобуття національної освіти, серед закладів найпрестижнішим багато років залишається Шанхайська музична консерваторія, із якою пов'язане життя славетної Чжоу Сяоянь⁶.

Чжоу Сяоянь за роки своєї викладацької діяльності виховала декілька поколінь виконавців, серед яких Ляо Чаньюн, Лю Ціе, Чжан Цзяньї, Вей Сун, Ляо Чаньїон, Маньхуа Чжань, Цзен Чжан, Гао Маньхуа, Гу Сінь, Лю Цзяньлін, Цзян Бікун, Ян Сяоюн, Чжан Фен, Вань Шаньхун, Го Сен, Лю Сюїн, І Сіхен, Чжу Цюлін, Яо Юань, Шень Ян, Ю Гуанцюнь, Хань Пен, Фан Ін та ін. До кінця свого життя (2016) Чжоу була віддана своїй справі, навчаючи майстерності студентів. Сьогодні вона є легендою китайської культури: «Чжоу Сяоянь – гордість Китаю. Підтвердженням високої оцінки її самовідданої професійної діяльності слугують чисельні найвищі нагороди, яких була удостоєна співачка. Шанхайська міська адміністрація нагородила Чжоу Сяоянь за особливий внесок у розвиток мистецтва та освіти "Зіркою героя" (Award), за видатний внесок у вокальне мистецтво Китаю вона отримала вищу нагороду держави "Золотий дзвін". Французький уряд на знак визнання особливих її заслуг у зміцненні культурних зв'язків між Китаєм та Францією та в об'єднанні їх культур нагородив Чжоу Сяоянь найвищою відзнакою своєї держави – "Орденем Почесного легіону"»⁷.

Зараз Центр стажування молодих оперних співаків носить ім'я своєї засновниці. «У Центрі йде безперервний репетиційний процес із залученням китайсько-італійських перекладачів. Більшість його відвідувачів – молодь. Китайські студенти, які вивчають італійську мову та культуру, мають можливість отримати італійські стипендії для покращення своїх мовних компетенцій. Такі заходи впроваджені з метою більшого розуміння всіх творчих та організаційних завдань у Центрі, таким чином, двомовне середовище сприяє підвищенню якості роботи. Крім того, це допомагає комунікації між митцями, творчими колективами, адміністрацією, технічним персоналом. Такий підхід був запропонований директором Інституту італійської культури в Пекіні Стефанією Стафутті, яка вважає, що мовна комунікація є найважливішим чинником у спільній роботі»⁸.

⁵Turnbull R. China's First Lady of Opera. *The New York Times*. 2010. March 4.

⁶Шабордині І.В. Лю Інлун. Міжнародна діяльність професора Чжоу Сяоянь та її учнів – видатних представників вокального факультету консерваторії. *Colloquium-journal*. Warszawa : Wydawca "Interdruk", 2020. № 10(62). С. 113.

⁷Сун Яньїн. Інтеграція європейських традицій співу у вокальну школу Китаю : дис. ... на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Львів, 2016. С. 53.

⁸Giordano S. "Originated in China": Western opera and international practices in the Beijing National Centre for the Performing Arts. *European Journal of Cultural Management and Policy*. Lausanne : Frontiers, 2017. № 7(1). P. 37.

Відкриття Центру стажування молодих оперних співаків вирішило комплекс завдань та сприяло досягненню амбітних цілей його керівниці: стимулювати розвиток оперного мистецтва в Китаї, налагодити та розвинути комунікацію між творчими освітніми закладами КНР та іншими країнами, виховати перше покоління конкурентоспроможних співаків, які зможуть завоювати визнання за кордоном. Сам Центр, за задумом Чжоу Сяоянь, повинен був реалізовувати різноманітні проєкти: від освітніх та просвітницьких до організації міжнародної творчої платформи не тільки для китайських артистів, а і для закордонних. Уже в перші десять років у Центрі були здійснені постановки таких опер: «Ріголетто», «Травіата», «Дон Карлос» Дж. Верді, «Дон Паскуале» Г. Доницетті, «Сільська честь» П. Масканьї, «Дон Жуан», «Чарівна флейта» В. А. Моцарта. Також було реалізовано виїзні концертні проєкти в Пекіні, Шанхаї та інших великих містах країни. На початку 2000-х років у Центрі відкрився цикл міжнародних оперних майстер-класів за участю вокальних експертів театру «Метрополітен-опера». За п'ять років у цьому циклі мали змогу взяти участь близько 600 студентів із різних навчальних закладів і професійних співаків із різних музичних колективів. Багато з цих учасників також отримали запрошення до співпраці з різними оперними та концертними установами по всьому світу (переважно в Америці).

У 2022 році Національний оперний театр Китаю відсвяткував 70-річчя⁹. Його історія почалась із становленням КНР, упродовж цього часу театр зазнав суттєвих змін, пережив нелегкі часи, коли зарубіжне та сучасне китайське музичне мистецтво нищилось та не допускалось до народу. Історія театру розпочалась десятиліттям раніше. Із 1942 року в Яньані (провінція Шенсі) працювала оперна трупа, яка здійснила постановку ян-банши Ма Ке та Чжан Лу «Сива дівчина» у 1945 році. Переїзд трупи до Пекіна та офіційне підпорядкування Міністерству культури відбулось у 1952 році. За своє існування театр здійснив близько 100 оперних постановок, які демонструвались на батьківщині та в гастрольних турах різними країнами. У 2015 році установа отримала нову сучасну будівлю, яка розташована за адресою: вулиця Дончжун-цзе, 115, Пекін¹⁰.

У 80-х роках, після темного періоду Культурної революції, в оперному театрі розпочався творчий підйом: у 1986 році відбулась перша світова прем'єра опери «Богема» Дж. Пуччіні, де партію Рудольфа виконав Лучано Паваротті. Однією з перших гастрольних подорожей театру була поїздка на Савоннлінський оперний фестиваль у Фінляндії в 1988 році, де представив опери «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні та «Кармен» Ж. Бізе. У 1998 році на базі театру кінорежисер Чжан Імоу здійснив зйомку художнього фільму-опери «Турандот у забороненому місті», який пройшов у світовому прокаті. У сценічній версії спектаклю брали участь Джованна Касолла (сопрано, Італія), Шерон Світ (сопрано, США), Крістіан Йоганнсон (тенор, Ісландія), Сергій Ларін (тенор, Литва), Ландо Бартоліні (тенор, Італія), Барбара Фріттолі (сопрано, Італія), Барбара Хендрікс (сопрано, США). Спектакль також презентували в Каїрському оперному театрі. У кіноверсії взяли участь Джованна Касолла та Сергій Ларін, оркестр Міжнародного фестивалю «Флорентійський музичний травень» під орудою Зубіна Мети (диригент-постановник, Індія)¹¹. Чжан Імоу також здійснив експериментальні постановки цієї опери на Пекінському національному стадіоні «Пташине гніздо» у 2009 році та Тайчжуйському міжконтинентальному бейсбольному стадіоні на Тайвані у 2010 році.

⁹ Chen Nan China National Opera House celebrates its 70th birthday. ChinaDaily, 2022. July 7. Web. URL: <https://global.chinadaily.com.cn/a/202207/07/WS62c68232a310fd2b29e6b0e2.html>

¹⁰ China National Opera House. Official site. Web. URL: <https://www.chinaopera.com.cn/intro/17.html>

¹¹ Citron M. When Opera Meets Film. Cambridge : Cambridge University Press, 2010. P. 314.

Із 80-х років у репертуарі театру з'явилося багато опер італійських композиторів: «Севільський цирульник» Дж. Россіні, «Ріголетто», «Травіата», «Аїда», «Отелло» Дж. Верді, «Богема», «Джанні Скіккі», «Мадам Баттерфляй», «Турандот» Дж. Пуччіні, «Сільська честь» П. Масканьї. Сьогодення театру – це адміністрування, репетиційний процес та організація зовнішніх постановок (включаючи зарубіжні проекти), у самій будівлі театру вистави відбуваються доволі рідко у зв'язку з відкриттям Національного центру виконавських мистецтв.

Національний центр виконавських мистецтв (НСРА) було збудовано на проспекті Чан'янь та площі Таньяньмень у Пекіні у 2007 році. Заклад представляє собою найбільший в Азії мультифункційний мистецький комплекс, який включає оперний, музичний, театральний зали, мультимедійний центр, конференц-зал, виставковий центр, ресторани та інші приміщення. Центр є міжнародною платформою, де здійснюються музично-театральні та концертні проекти музикантів і колективів із різних куточків світу. Із 2009 року активно впроваджується західноєвропейський оперний репертуар, того ж року в Центрі заснували щорічний оперний фестиваль «Сто днів опери». Із 2009 року на оперній сцені відбулись прем'єрні постановки багатьох італійських опер ХІХ століття.

У 2009 р. – «Ріголетто» Дж. Верді, «Богема», «Мадам Баттерфляй» Дж. Пуччіні, у 2010 р. – «Любовний напій» Г. Доніцетті, «Травіата» Дж. Верді, «Джанні Скіккі» Дж. Пуччіні, у 2011 р. – «Севільський цирульник», «Попелюшка» Дж. Россіні, «Тоска», «Турандот» Дж. Пуччіні, у 2012 р. – «Бал-маскарад» Дж. Верді, у 2013 р. – «Італійка в Алжирі» Дж. Россіні, «Весілля Фігаро» В.А. Моцарта, «Набукко», «Отелло» Дж. Верді, у 2014 р. – «Дон Паскуале» Г. Доніцетті, «Вільгельм Телль» Дж. Россіні, «Норма» В. Белліні, «Сільська честь» П. Масканьї, «Трубадур» Дж. Верді, у 2016 р. – «Макбет», «Аїда» Дж. Верді, «Джоконда» А. Пок'еллі, у 2017 р. – «Лючія ді Ламмермур» Г. Доніцетті.

У 2017 році Зубін Мета здійснив постановку «Аїди» Дж. Верді до майбутнього 205-річчя композитора за участю Сюзанни Бранкіні, Суна Сювея, Хорхе де Леона, Вана Чонга, Ніу Шаши, Далібора Єніші, Чжана Яна, Адріано Граміні, Гкана Чжицзіна, Чжана Веньціня та Коу Цзін. Також у 2017 році на оперній сцені відбулась прем'єра «Фальстафа» композитора-ювіляра. У 2018 році відбулась прем'єра «Дона Жуана» В. А. Моцарта за участю Вікторіо Прато, Чжанга Янга, Карло Лепоре, Лі Ао, Франческі Дотто, Сі Сяоін, Давінії Родрігес, Донг Фанг, Яна Франциско Гателла, Маріні Монцо, Су Сяоу, Томаса Тацла, Брайяна Крістінсона, Чжао Мінга під орудою диригента-постановника Лю Я. Того ж року відбулись постановки «Сомнамбули» В. Белліні, «Дочки полку» Г. Доніцетті. У 2022 році НСРА налагодив співпрацю з Шанхайським оперним театром і Оперним театром Шеньсі, у грудні відбулась прем'єра «Тоски» Дж. Пуччіні¹².

У 2002 році відома британська архітекторка персидського походження Заха Хадід перемогла в конкурсі проєктів для нового оперного театру в Гуанчжоу: «Унікальна концепція будівлі натхненна навколишніми пейзажами. Плавні лінії, річкові долини, величні каньйони, вузькі ущелини – усе це можна побачити в архітектурі будівлі, яка повністю відображає індивідуальний стиль Захи Хадід»¹³. На відкриття театру була запланована прем'єра «Турандот» Дж. Пуччіні, постановку якої здійснив американський режисер Шахар Стро. Театр приймає щорічний театральний фестиваль, на який приїжджають трупи з Римського оперного театру (Teatro Dell'Opera di Roma), Метрополітен-опера (Metropolitan-Opera),

¹² National Centre for the Performing Arts. Official site. Web. URL: <https://en.chncpa.org/>

¹³ Teleshova N.A. Premises of formation and development trends of modern theater architecture. *IOP Conference Series. Materials Science and Engineering*. 2018. P. 4.

Англійської королівської опери (Covent Garden) та ін. У 2017 році французька оперна трупа серед привезених на фестиваль спектаклів показала «Аїду» Дж. Верді. Оперний театр представляє собою платформу для різноманітних вистав: оперні та драматичні спектаклі, балет, сучасний танець, концертні програми, фестивалі тощо. Сьогодні в репертуарі театру італійська опера представлена «Весіллям Фігаро» В. А. Моцарта¹⁴.

Шанхайський оперний театр має найдовшу та найцікавішу історію, яка тісно пов'язана з італійською оперою. Саме в Шанхаї відбулись численні оперні прем'єри, які ставились спочатку для обмеженого кола, а згодом – для всіх мешканців портового міста та найближчих агломерацій. Шанхай був центром зарубіжних оперних агенцій, які конкурували одна з одною, і шанхайська публіка була добре обізнана в європейському, зокрема італійському, оперному мистецтві. У 1941 році був організований ансамбль, який складався з місцевих оперних співаків. У середині ХХ століття Шанхайська опера переважно ставила сучасну китайську оперу ян-банши та пекінську оперу цзінцзюй. Кінець століття відзначився творчим підйомом. Театр здобув міжнародне визнання, був постійним учасником міжнародних оперних фестивалів: Міжнародного музичного фестивалю в Макао (1994–1997, 2000, 2002–2008), Міжнародного музичного фестивалю в Брісбені (1998), Саарбрюкенського оперного фестивалю (1999), Гонконгського фестивалю мистецтв (2005), Сінгапурського фестивалю азіатського мистецтва (2006, 2007), Савонлінського оперного фестивалю (2008). Італійські оперні твори в репертуарі театру посідають провідне місце з 2008 року. Прем'єрні вистави італійської опери ХІХ століття є регулярними: «Отелло» Дж. Верді (2008), «Любовний напій» Г. Доніцетті, «Богема» Дж. Пуччіні (2012), «Аїда» Дж. Верді (2017), «Набукко» Дж. Верді, «Турандот» Дж. Пуччіні (2018), «Сільська честь» П. Масканьї, «Паяци» Р. Леоковалло (2021), «Тоска» Дж. Пуччіні (2023)¹⁵. Влітку 2023 року в Шанхайському метрополітені була організована виставка «Оперний фестиваль Росії в Китаї: магія й таємниця Джоакіно Россіні», яка тривала до 26 серпня.

Результати та висновки. Сучасний стан оперного виконавського мистецтва в Китаї перебуває на своєму підйомі. Починаючи з 80-х років, кожний наступний період характеризується появою нового культурного центру, розширенням та зміцненням міжнародних зв'язків, ростом популярності китайських культурних платформ для солістів та колективів із різних країн світу.

Література

1. Ван Цзін І, Тань Сяо. Становлення та розвиток музичної освіти в КНР у другій половині ХХ століття. *Педагогіка та психологія*. Харків : ХНПУ імені Г.С. Сковороди, 2017. Вип. 58. С. 249–258.
2. Сун Жуй Лун. Діяльність скрипаля з України Володимира Трахтенберга в контексті становлення професійного музичного життя Харбіна. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія «Мистецтвознавство»*. Тернопіль : ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2013. Вип. 1. С. 48–52.
3. Сун Яньін. Інтеграція європейських традицій співу у вокальну школу Китаю : дис. ... на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Львів, 2016. 183 с.
4. Шабордіна І.В., Лю Інлун. Міжнародна діяльність професора Чжоу Сяоянь та її учнів – видатних представників вокального факультету консерваторії. *Colloquium-journal*. Warszawa : Wydawca "Interdruk", 2020. № 10(62). С. 109–121.
5. Chen Nan China National Opera House celebrates its 70th birthday. *ChinaDaily*, 2022. July 7. Web. URL: <https://global.chinadaily.com.cn/a/202207/07/WS62c68232a310fd2b29e6b0e2.html>
6. China National Opera House. Official site. Web. URL: <https://www.chinaopera.com.cn/intro/17.html>

¹⁴ Guangzhou Opera House. Official site. Web. URL: <https://en.gzdty.org/index.html>

¹⁵ Shanghai Opera House. Official site. Web. URL: <https://www.operabase.com/shanghai-opera-house-o9441/seasons/en>

7. Citron M. *When Opera Meets Film*. Cambridge : Cambridge University Press, 2010. 344 p.
8. Giordano S. "Originated in China": Western opera and international practices in the Beijing National Centre for the Performing Arts. *European Journal of Cultural Management and Policy*. Lausanne : Frontiers, 2017. № 7(1). P. 27–43.
9. Guangzhou Opera House. Official site. Web. URL: <https://en.gzdjy.org/index.html>
10. Henahan D. City opera "candide". With an alternate cast. *The New York Times*. 1984. July 21. P. 1, 13.
11. National Centre for the Performing Arts. Official site. Web. URL: <https://en.chncpa.org/>
12. Shanghai Opera House. Official site. Web. URL: <https://www.operabase.com/shanghai-opera-house-o9441/seasons/en>
13. Teleshova N.A. Premises of formation and development trends of modern theater architecture. *IOP Conference Series. Materials Science and Engineering*. 2018. P. 1–6.
14. Turnbull R. China's First Lady of Opera. *The New York Times*. 2010. March 4.
15. 月第刘学清著. 哈尔滨交响乐团百年 1908–2008. 上海音乐学院出版社版, 2008年164 (Лю Шіе Цін. Харбінський симфонічний оркестр. Сто років розвитку: 1908-2008. Шанхай, 2008. 164 с.).



УДК 78.071.2:821.161.2.09(092) “18/19”
DOI 10.32782/2224-0926-2023-3-4-46-47-5

Майчик Остап Іванович
доктор філософії, професор,
керівник класу вокального ансамблю кафедри академічного співу,
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0001-5082-4284>

МУЗИЧНИЙ ПРОФЕСІОНАЛІЗМ У ФОКУСІ ДОСЛІДЖЕНЬ ІВАНА ФРАНКА

У статті розглянуто науково-критичні здобутки І. Франка, дотичні до висвітлення проблеми музичного професіоналізму – композиторського, музикознавчого й частково виконавського. Метою статті є виявлення та систематизація векторів міркувань І. Франка про музичний професіоналізм, представлений ним необхідним рушієм розвитку національної музичної культури. Судження Франка про цю істотну на той час проблему актуалізуються не лише у зв'язку з їх історичним значенням у сфері музичної журналістики, а також із конкретним внеском до піднесення фаховості українських музикантів. Вказано на чинники, що сприяли виробленню власного Франкового погляду на цю сферу, якими стали його фольклористична діяльність (як носія, дослідника фольклору та наставника музикантів-фольклористів), спроби наукової обсервації духовнопісенної творчості, широкий кругозір ученого-універсала, спілкування з М. Лисенком і іншими композиторами й музикантами. Слушні зауваження нерідко перетиналися зі суперечностями, особливо щодо композиторів Д. Бортнянського та П. Бажанського, подекуди з похибками та справедливими застереженнями про шкоду від нестачі відповідної кваліфікації у ентузіастів. Не вважаючи самого себе досконалим знавцем музики, Франко постійно нагадував про потребу докладного аналізу, детальної дискусії з того чи іншого питання з боку компетентніших за себе людей. Франкові музично-критичні й наукові надбання стосувалися загальноукраїнської національної музичної школи. Це помітно на намірах показати спільні й відмінні стильові ознаки представників музичного мистецтва Галичини й Великої України, поєднати їх у прагненні творити самобутню українську культуру.

Ключові слова: науково-критична спадщина І. Франка, музичний професіоналізм, стаття, рецензія, українська музика, фольклор, національна музична школа.

Maychik Ostop. Musical professionalism in the focus of the research on Ivan Franko

The article reveals the scientific and critical achievements of Ivan Franko, related to the highlighting of the problem of musical professionalism – that of a composer, musicologist and partly a performer. The aim of the article is to identify and systematize the vectors of Ivan Franko's reasoning of musical professionalism, which he represented as the necessary driving force of the development of the national musical culture. Franko's judgments about this, significant at that time, issue, are updated not only because of their historical relevance in the realm of musical journalism, but as well due to a specific contribution to the upgrading of the professional skills of the Ukrainian musicians. Factors which had an influence on the formation of Ivan Franko's personal point of view on this sphere were his work as a folklorist (carrier, researcher and mentor of folk musicians), his attempts of scientific observation of the sacral song art, his wide outlook of a universal scholar and communication with M. Lysenko and other composers and musicians. Ivan Franko's accurate remarks often encountered with contradictions, especially regarding such composers as D. Bortnianskyi and P. Bazhanskyi, sometimes with minor errors and fair warnings concerning the harm which could be caused by the lack of the appropriate qualification among

the enthusiasts. Not considering himself as a perfect connoisseur of music, Franko constantly reminded about the importance of thorough analysis, detailed discussion on this or that question on behalf of people more competent than he.

Franko's music-critical and scientific attainments concerned Ukrainian national music school. It can be seen in the intention to demonstrate common and distinctive stylistic features of the representatives of the musical art of Halychyna and Great Ukraine, to combine them in an effort to create unique Ukrainian culture.

Key words: *scientific and critical heritage of I. Franko, musical professionalism, article, review, Ukrainian music, folklore, national music school.*

Вступ. Можна вважати своєрідним парадоксом той факт, що русло музичного професіоналізму українців Галичини на переломі ХІХ–ХХ віків формував і спрямовував не композитор чи виконавець, а письменник. Ним був Іван Франко – людина ренесансового типу, з енциклопедичними знаннями й невгамовною допитливістю. Поза літераторством, у найширшому спектрі фахових розгалужень, самотужки осягав інші сфери науки, всюди залишаючи вагомий слід своїх надбань. Таким способом, а також завдяки власним вродженим здібностям, мав дотичність і до музики – в ролях виконавця-аматора, слухача та науковця-критика. Високо цінуючи народну творчість, прагнув, щоби й індивідуально-композиторська досягала належного художньо-артистичного рівня. Мета статті полягає у виявленні та систематизації векторів міркувань І. Франка про музичний професіоналізм загалом і композиторський та музикознавчий зокрема.

Матеріали та методи. Дослідники вже вивчали науково-творчі контакти Франка з музичною культурою. Цей доволі широкий діапазон різних аспектів, що включає його особисте ставлення до музики, відносини з музикантами, музикальність літературної мови, музичної тематики у поезії і прозі, характеристику вокальної музики на його слова, інструментальних композицій, опер, балетів і вистав за мотивами його творчості тощо, розробляли О. Басса, Я. Горак, М. Гордійчук, М. Загайкевич, Л. Кияновська, Т. Коноварт, Б. Кудрик, С. Людкевич, Л. Ніколаєва, А. Рудницький, Ю. Ясіновський і ін. Наукові статті, публіцистика та критичні матеріали Франка про музику так само вже потрапляли в поле зору названих і інших дослідників. Однак питання музичного професіоналізму в його науково-критичній спадщині, а звідси роль літератора в підвищенні музично-фахової майстерності в Галичині, доти не виокремлювалися й тому потребують спеціального висвітлення. Матеріалом дослідження є статті, публіцистика та рецензії І. Франка, присвячені музичному мистецтву. Застосовано загальнонаукові методи (історичний, системний), емпіричні (спостереження та опису), мистецтвознавчі (джерелознавчий і порівняльного аналізу).

Результати. Вбачаючи в намірах Франка сприяння для «повного професіоналізму в українській музиці», Антін Рудницький називав його винятком («унікатом») у середовищі літераторів¹. А це середовище ще з передфранківської доби було тісно пов'язане з фольклором, у тому числі, пісенним. Відомо, що й Франко любив слухати народні пісні та вмів відтворити їх «з найтоншими нюансами і варіантними змінами»², вивчав як фольклорист. Крім того, відвідував концертні й театральні зали, писав рецензії на виконавську продукцію, на музичні видання. Разом і з тим, усвідомлюючи брак власних систематичних і

¹ Рудницький А. Франко і музика. *Про музику і музик.* Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1980. С. 145.

² Загайкевич М. Музичний світ великого Каменяра. Київ : Музична Україна, 1986. С. 41.

глибоких знань, постійно підкреслював свою «непрофесійність» у музичній сфері самовизначеннями «профан», «нефаховий», «гарячий любитель музики» тощо.

Наприкінці 1880-х рр. у Франка визрів задум зробити основним предметним полем своїх досліджень національну духовнопісенну творчість. Для дисертації на тему «Церковні пісні XVII–XVIII ст.», як зазначила Марія Загайкевич, розробив план, один із розділів якого мав заголовок «Форма і музика»³. Згідно твердження Юрія Медведика, він першим з-посеред львівських науковців вказав на необхідність дослідження духовнопісенної лірики з музичного боку⁴.

Унаслідок ґрунтовного заглиблення у фольклор Франко мав змогу застосувати ці компетенції у студіюванні близької, проте автономної тематики «книжної» пісні. Розуміючи, що пісенний організм складають дві рівнозначні частини – слова й мелодія, поринув у засвоєння азів музичної теорії та історії, знайомлячись із відповідною літературою. Проте склалося так, що невдовзі припинив цю працю. Опис збірки «Богосланик» і інших подібних видань, їх генеза, змістовно-жанрова класифікація, функціональне призначення пісень, властивості й порівняння їхньої поезики залишилися окремими фрагментами й увійшли до статей: «Духовна й церковна поезія на Сході й на Заході. Вступ до студій над «Богослаником», «Наші коляди», «Карпаторуська література XVIII–XVIII віків».

Коли Франко очолював Етнографічну комісію НТШ у Львові, Станіслав Людкевич мав кілька повчальних і корисних розмов із ним, адже в 1907–1908 роках редагував збірку «Галицько-руських народних мелодій», списаних із фонографу наукової експедиції Осипа Роздольського. Для того, щоби ця збірка послужила взірцем для інших фольклористів, Франко порадив Людкевичу покласти в основу групування пісень мелодійно-ритмічну структуру. Такий принцип, «мелодійний ключ оцінки»⁵, вважав найдоцільнішим, на відміну від Володимира Гнатюка й самого Роздольського, які схилилися Людкевича «до порядкування мелодій після текстів»⁶. Несподівана й переконлива для нього аргументація (адже знав про Франкове визнання себе «лаїком», тобто аматором, профаном у «складній та специфічній музично-поетичній квестії»⁷) змусила пересвідчитися, що Франко «лаїком не був» – він не лише знав масу пісень українських і інших, а й виробив вірний погляд на історичний розвиток і тогочасний стан пісенного фольклору. Тож його думки про довершені мистецькі форми української народної пісні мали вирішальний вплив на кшталтування Людкевича-фольклориста. Франко цінував народнопісенну спадщину також у обробках майстрів, коли вона набуває нового життя, зберігаючи «первісну свіжість»⁸.

Щодо композиторського професіоналізму Франко висловлювався неодноразово. Ще 1881 року він відчув в особі Лисенка появу зрілого й багатообіцяючого митця, завдяки

³ Там само. С. 84.

⁴ Медведик Ю. Напрямки та пріоритети вивчення української духовної пісні львівськими дослідниками впродовж останньої чверті XIX – першої третини XX ст. *Ad fontes: з історії української музики XVII – початку XX ст.* : вибрані статті, матеріали, рецензії. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2015. С. 232.

⁵ Людкевич С. Іван Франко як знавець мелодійного фольклору. *Дослідження, статті, рецензії, виступи* : у 2 т. Т. 1 / упор., ред., вст. стаття і прим. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 1999. С. 271.

⁶ Там само. С. 270.

⁷ Там само. С. 271.

⁸ Іван Франко про музику / упор. Т. Коноварт. Львів : поліграфічний центр Національного університету «Львівська Політехніка», 2006. С. 56.

таким підвалинам його творчості, як любов до народної музики, глибоке шанування кобзаря-Шевченка та ґрунтовна освіта. Саме в цій сумі складових, де національно-народні музичні первини й віще слово поета-пророка (що стало вербальною основою багатьох вокальних творів), доповнилися професійною освіченістю, бачив запоруку успіху. Важливо, що Франко апелював до суспільства про щирі прихильність до Лисенка та признання його заслуженої діяльності, бо він «тепер якраз в силі віку і в силі буйного розцвіту свого композиторського таланту»⁹. Усвідомлював необхідність широкої підтримки Лисенка на благо всієї української культури та став «медіатором» між ним і галицькими музичними колами, на його прохання.

У статті «Музика польська і руська» (1892) підтвердив попередні думки про Лисенка («дуже плідний композитор, могутній талант»), додавши про індивідуальні прикмети: «особистість надзвичайно шляхетна і симпатична»¹⁰. Тут вже написав і про конкретні творчі результати, а саме, пісенні збірники з акомпанементом фортепіано («артистичні перли»), композиції на вірші Шевченка (оригінальні, «чудові і надзвичайно популярні») та опери¹¹ («Лисенка слушно і незаперечно можна вважати творцем української опери»)¹². Попри вельми слушні зауваги про Лисенка, Франко назвав «менш плідним, але чи не найбільш оригінальним українським композитором» Петра Ніщинського, як творця «надзвичайно популярної пісні «Закувала та сива зозуля»¹³ й згадав про С. Гулака-Артемівського та М. Кропивницького, як «інших українських композиторів». Звідси випливає, що Франко не наголосив на необхідності спеціальної освіти (хоча розумів її значення) саме для композиторства як професії, не зробив істотної різниці між професіоналом і аматорами. Хоча «Вечорниці» Ніщинського та опера «Запорожець за Дунаєм» Гулака-Артемівського¹⁴ – дійсно талановиті твори, які прославили своїх авторів і прикрасили б доробок будь-якого фахівця, та ставити поруч Лисенка, Ніщинського, Гулака-Артемівського, а тим більше Кропивницького, було не зовсім коректно.

Стосовно галичан Франко вирізняв найвидатніший талант у Михайла Вербицького. Окресливши його як плідного композитора, вірно зауважив наявність у нього «школи» (Марія Загайкевич у монографії про священника-митця обґрунтувала причини вважати його «кваліфікованим музикантом»¹⁵). Натомість стосовно Анатолія Вахнянина Франко написав: «великий талант, але без доброї школи»¹⁶, що теж справедливо.

Дещо суперечливою виявилася Франкова оцінка надбань о. Порфирія Бажанського. В листі до Лисенка писав про нього, як «тутешнього складача» та про його «статейку..., доволі глупу»^{17, 18}. Насправді це була рецензія, а не стаття. До листа Франко «пришпи-

⁹ Там само. С. 11.

¹⁰ Там само. С. 56.

¹¹ Тоді були вже написані «Різдвяна ніч», «Утоплена» та окремі сцени «Тараса Бульби».

¹² Іван Франко про музику / упор. Т. Коноварт. Львів : поліграфічний центр Національного університету «Львівська Політехніка», 2006. С. 57.

¹³ Іван Франко про музику / упор. Т. Коноварт. Львів : поліграфічний центр Національного університету «Львівська Політехніка», 2006. С. 57.

¹⁴ Про постановку цієї опери в театрі «Руської бесіди» Франко написав окрему рецензію.

¹⁵ Загайкевич М. Михайло Вербицький. Сторінки життя і творчості. Львів : Місіонер, 1998. С. 5; 57.

¹⁶ Іван Франко про музику / упор. Т. Коноварт. Львів : поліграфічний центр Національного університету «Львівська Політехніка», 2006. С. 58.

¹⁷ Йдеться про рецензію П. Бажанського на твір О. Нижанківського «До ластівки».

¹⁸ Іван Франко про музику / упор. Т. Коноварт. Львів : поліграфічний центр Національного університету «Львівська Політехніка», 2006. С. 17.

лив» свою примітку, в якій звернув увагу на порушене і не пояснене докладно рецензентом питання про розуміння вжитих визначень «ціхи (риси – О. М.) народности» й «стиль народний». До цього зауваження-запитання додав характеристику «компетентним чоловіком» Лисенком хору «Гуляли» О. Нижанківського, як зразок міркувань про «правдивий ґрунт творчості» (М. Лисенко)¹⁹.

В рецензії «Руський співаник» (1888), пишучи про укладену Костем Паньківським збірку, зазначив художнє й громадське значення пісні, яка «останнім часом дає матеріал і взірці для створення **окремої школи національної української музики**»²⁰ (виділення моє – О. М.). Серед її представників – Лисенко, Ніщинський, О. Нижанківський. «Найвизначнішим» у Галичині був Вербицький, а зі своїх сучасників частково зарахував до цієї групи С. Воробкевича²¹, А. Вахнянина, В. Матюка і П. Бажанського. Двоє останніх щораз більше звертаються до чисто національних мотивів, особливо Бажанський – унаслідок збирання мелодій народних пісень.

«Музыка... та й годі»²² – розгорнена Франкова рецензія на дві книжки П. Бажанського («Історія руского церковного пінія» (1890) та «Малорускій музикальний народний тон» (1891)), яку розпочато з констатації: «У нас нема ані широкого круга учених спеціалістів, котрі б посвяtilися праці науковій, ані публіки, котра б могла читати такі праці, слідити за ними систематично, оцінювати їх і тим самим заохочувати авторів до подальшого труду»²³. Тож Франко вирішив оцінити сам, показуючи обізнаність із раніше виданими «маленькими підручниками» о. Кипріяна та о. Матюка. З іронією зауважив про намір Бажанського «зробити глибоку і основну реформу в цілій нашій музиці артистичній» шляхом повного розриву зі західноєвропейською музикою («назад до народу»)²⁴.

Полишаючи судження про теоретичні здобутки автора «спеціалістам-музикам», Франко зосередився на історичному та методологічному ракурсах «його аргументації». Поштовхом для задуманого майбутнього «діла музикального» з 5-ох розділів і вже виданих двох названих книжок із нього стало «збирання, аналізування і порівнювання руських народних пісень»²⁵. Та з плутаного викладу (в якому, на думку Франка, автор показав «спеціальний дар» недокладності, уривковості, непотрібних історичних екскурсів, давно відомих «відкриттів» і «фантастичних картин») неможливо вловити «основу річ» і «дібратися до смислу». Франко розкритикував не лише спосіб донесення думок (некритично, «резолютно»), а й їхній зміст, знайшов купу хиб, вигадок і приправив усе своїм особливим колючим гумором. Торкаючись «інтересних новин» о. Бажанського про стару Русь, зокрема, «комічної» історії появи духовно-пісенної збірки «Богогласник», увів пізнавальний і інформативно насичений фрагмент власних досліджень цієї

¹⁹ Іван Франко про музику / упор. Т. Коноварт. Львів : поліграфічний центр Національного університету «Львівська Політехніка», 2006. С. 17.

²⁰ Там само. С. 19.

²¹ Та цей композитор представляв Буковину, а не Галичину.

²² Як зауважила Т. Коноварт, «Рецензію написано для журналу “Зоря” в 1891 році, однак, через гостро критичний характер її не надрукували». Див.: Коноварт Т. Іван Франко про музику : вст. стаття. *Іван Франко про музику* / упор. Т. Коноварт. Львів : поліграфічний центр Національного університету «Львівська Політехніка», 2006. С. 103 (вперше опублікована 1960 р.).

²³ Іван Франко про музику / упор. Т. Коноварт. Львів : поліграфічний центр Національного університету «Львівська Політехніка», 2006. С. 27.

²⁴ Там само.

²⁵ Іван Франко про музику / упор. Т. Коноварт. Львів : поліграфічний центр Національного університету «Львівська Політехніка», 2006. С. 29.

пам'ятки, зокрема, з її історіографії. Важливо, що Франко не оминув музичної компоненти пісень, а також висловив власні припущення щодо її західноєвропейських витоків і перелічив низку музикантів, причетних до розвитку жанру.

Насамкінець висловив незгоду з кількаразовими повтореннями о. Бажанським того, що «руську народну мелодію присів смуток»²⁶. Адже доти не було зроблено потрібної аналітики цього питання. Однак, найстаріші пісні (обрядові) та народний епос містять мало меланхолії, якою позначені «тільки пісні найновішої формації, жіночі і дівочі»²⁷. Підсумовуючи пояснив, що вважав потрібним подати свої, «може не фахові, та добрим наміром продиктовані уваги, щоб дальші кроки на тій дорозі виходили щораз ліпші»²⁸. Та в контексті цієї рецензії не відповідно сприймається така згадка про Бажанського у статті «Музика польська і руська»: «автор багатьох гарних церковних композицій і світських пісень, перший з галицьких композиторів, що в своїй творчій праці опирається на глибоке вивчення теорії та історії музики»²⁹.

1900 року в рецензії на працю Бажанського «Русько-народна музикальна гармонія» Франко обмежився вміщенням дуже довгого й незрозумілого першого речення авторського «вступу» до неї. Далі, подавши назви його творів, безапеляційно заявив про шкоду від неопублікованих ним 4000 народних мелодій, «бо вони з'єднали б йому сто раз більшу славу, як усі його розвідки, оперети та опери разом»³⁰. Виглядає, що І. Франко в українських виданнях переважно розкривав недолуге аматорство Бажанського в різних музичних ділянках, а в польській пресі («Kurjer Lwowski», де вийшла стаття «Музика польська і руська»), не хотів цього робити. Як зазначила Л. Мельник, працюючи в польськомовній газеті, Франко «вочевидь усвідомлював свої пропагандистські функції»³¹. Тому патріотичні інтенції переважили об'єктивність.

Діяльність Бажанського, обумовлена тогочасною соціокультурною ситуацією, знаходила різні оцінки й у наш час. Наприклад, Наталія Кушлик підкреслила його активну участь у процесі формування засад західноукраїнського музичного професіоналізму в другій половині XIX – початку XX століть³². Роль Франка полягала, за переконанням дослідниці, у виявленні неточностей «з боку Бажанського щодо викладу української історії та перебільшення ним особистих заслуг», а також у розумінні неминучості «помилко музикознавця-нефахівця»³³. Насправді участь Бажанського у професіоналізації музичного мистецтва краю послужила взірцем надто претензійного дилетантизму, а Франкове викриття його антипрофесіональних позицій, методів і підходів сприяло заохоченню до набуття відповідної освіти тими, хто хотів стати дійсно кваліфікованим композитором чи музикознавцем.

²⁶ Там само. С. 36.

²⁷ Там само.

²⁸ Там само.

²⁹ Там само. С. 58.

³⁰ Іван Франко про музику / упор. Т. Коноварт. Львів : поліграфічний центр Національного університету «Львівська Політехніка», 2006. С. 77.

³¹ Мельник Л. Музична журналістика: теорія, історія, стратегії. На прикладах із щоденної преси Львова від початків до сьогодення. Львів : ЗУКЦ, 2013. С. 237.

³² Кушлик Н. Музично-просвітницька діяльність о. Порфирія Бажанського в контексті соціокультурної практики греко-католицького духовенства Галичини в XIX – початку XX століття : автореф. ... канд. мистецтв : 17.00.01 – теорія та історія культури. Львів, 2007. С. 1.

³³ Там само. С. 5.

У статті «Лисенкове свято в Австрії» (1904) Франко не лише описав резонансне вітання «ювіліата» на галицькій землі, а й поділився деякими спостереженнями стосовно музичної творчості та виконавства, порівняннями здобутків гостя й місцевих композиторських кадрів, спричинених різницею «двох культурних кругів, двох ступенів розвою, що досі йшли різними дорогами і лише віднедавна почали входити в ближчий контакт»³⁴. Насамперед автор уявив, що «многозаслуженому майстрові збирання та оброблювання українських народних пісень» було б цікаво переконаватися, що його праця викликала тут розуміння й наслідування³⁵, тобто, продовження та розвиток. Натомість галичани видали тільки поодинокі фольклорні збірки; виконанням Лисенкової музики показали, що не відчують її духу й характеру, особливо недостатньо були підготовлені до виступу на концертній естраді хори. Франко пояснив це світськістю Лисенкової музики, що виросла на двох основах – українській народній пісні та тогочасній європейській світській музиці. В Галичині ж «панує ще майже неподільно дух церковної музики, коли не старий «Київський напів», то бодай Бортнянський»³⁶. Та це були не зовсім справедливі, а навіть надмірні звинувачення, особливо щодо зведених хорів (яких і справді було багато та які не мали достатньої кількості репетицій) і оминання творчості С. Людкевича (на той час автора солоспіву «Косар» зі супроводом фортепіано або оркестру на слова Т. Шевченка та ін. творів). Стосовно ж музики самого Лисенка (який під час навчання в Ляйпцігській консерваторії ознайомився з масивом німецької духовно-ритуальної музики, а 1898 р. написав «Херувимську пісню») – помилкові.

Ще категоричніше Франкове узагальнення стосувалося відсутності на той час в Галичині музикантів-професіоналів і пропозиції виходу з цього становища: «Наші композитори в значній мірі самоуки та дилетанти; деякі не переварили як слід теорії, а історія музики взагалі... для більшої часті їх цілковита terra incognita. ... Тут може мати вплив тільки систематична школа, якої підвалини покладено тільки в минулому році – характерно, власне, в році 35-літнього ювілею Лисенкової праці»³⁷. З цим важко не погодитися, бо ювілей справді став вирішальним важелем повороту галицьких митців до професіоналізації, в тому числі, з огляду заснування музичного інституту.

Відношення Франка до Д. Бортнянського ґрунтувалося на власному слухацькому досвіді сприймання його церковно-культових композицій (решта не були тоді відомі в Галичині). Навіть їх знав мало, як сам визнав, і все ж зауважив у статті «Думки профана на музикальні теми», що «в його музиці мало національної закраски»³⁸. Та раніше, в статті «Музика польська і руська» Франко висловлювався про національну ідентичність цього митця діаметрально протилежно: його могутній талант виріс на ґрунті **руської музичної традиції** (у тому числі, духовної пісенності) та «під впливом європейської, особливо німецької школи»^{39,40}. Це геніальний композитор, автор псалмів, **руських мес** та інших різноманітних творів у галузі

³⁴ Іван Франко про музику / упор. Т. Коноварт. Львів : поліграфічний центр Національного університету «Львівська Політехніка», 2006. С. 84.

³⁵ Там само. С. 83.

³⁶ Там само. С. 83–84.

³⁷ Іван Франко про музику / упор. Т. Коноварт. Львів : поліграфічний центр Національного університету «Львівська Політехніка», 2006. С. 85.

³⁸ Там само. С. 89.

³⁹ Твердження безпідставне, бо Бортнянський навчався в Італії.

⁴⁰ Іван Франко про музику / упор. Т. Коноварт. Львів : поліграфічний центр Національного університету «Львівська Політехніка», 2006. С. 47.

церковної музики, в яких «**руська музика досягла своєї вершини**». «Його псалми можуть гідно стати поруч із композиціями Гайдна та інших західноєвропейських митців, перевершуючи їх простотою стилю, якого вимагає **дух східної церкви**»⁴¹ (всі виділення мої – О. М).

В «Думках профана...» Франко також пошанував Бортнянського як композитора-професіонала, вважаючи, що його твори можуть рівнятися до найкращих західних. Однак, дбаючи про всенародний церковний спів – традицію, відповідну «характеру нашого богослуження», виніс вердикт придатності творів Бортнянського лише до артистичного виконання (тут навпаки – «простоти» бракує – «замало мають простоти і співності»), на це, зрештою, і вказує сам жанр («концерти, а не хорали») ⁴². Що спонукало до такої ревізії, невідомо, але чи не були суперлятиви з попередньої статті ще одним виявом Франкового просвітницького патріотизму для широкого кола інонаціональних читачів? Стаття «Думки профана...» побудила до полеміки Людкевича й Філарета Колессу ⁴³ з приводу трактування поняття «український музичний стиль». Це й була одна із цілей І. Франка – він бажав викликати реакцію, «прагнуч заручитися підтримкою музикантів-професіоналів, щоб обговорити невизначені поняття музичної термінології» ⁴⁴.

Висновки. Таким чином, у статтях і рецензіях І. Франка, пов'язаних із питаннями музичного професіоналізму й формування місцевої та загальноукраїнської музичної школи, виокремилися наступні вектори міркувань: загальні й подекуди деталізовані оцінки надбань композиторів минулого та своїх сучасників, стимулювання музикантів до здобування фахової освіти в різних галузях музичного мистецтва, критика дилетантизму П. Бажанського як композитора й музикознавця, популяризація української музики в багатонаціональній Галичині, цінування народно-музичної творчості, порівняльні аспекти музичної творчості.

Франкова праця в музичній журналістиці була скерована не тільки на підвищення рівня композиторства та музикознавства, а й виконавства, та разом із тим, слухачької культури. Він піднімав питання музичної перцепції публіки – як слухачів, так і читачів публікацій про музику. Його слушні зауваження перетиналися з припущеннями, нерідко з похибками й суперечностями, а також зі застереженнями про нестачу відповідної кваліфікації у тих чи інших ентузіастів. Не вважаючи самого себе досконалим знавцем музики, Франко постійно нагадував про потребу докладного аналізу, докладнішої дискусії з того чи іншого питання з боку компетентніших за себе людей.

Пропаганда й аналітика Лисенкових здобутків служила їх поширенню, побіч того, унаочнювала шлях митця-професіонала до заслуженого суспільного визнання. Цінними були публікації в польськомовній пресі, завдяки чому інші народності Галичини знайомилися з досягненнями українців. Назагал, Франкові музично-критичні й наукові надбання не мали суто локального характеру, вони стосувалися загальноукраїнської національної музичної школи, її джерел, закорінених у високохудожній народній творчості, та її майбутнього. Це помітно на його намірах показати спільні й відмінні стильові ознаки представників музичного мистецтва Галичини й Великої України, поєднати їх у прагненні творити самобутню українську культуру на основі вивчення багатої національно-фольклорної спадщини.

⁴¹ Там само.

⁴² Там само. С. 90.

⁴³ У статтях С. Людкевича «Націоналізм у музиці» та Ф. Колесси «До питання про український музичний стиль».

⁴⁴ Коноварт Т. Іван Франко про музику : вст. стаття. *Іван Франко про музику* / упор. Т. Коноварт. Львів : поліграфічний центр Національного університету «Львівська Політехніка», 2006. С. 9.

Література

1. Загайкевич М. Михайло Вербицький. Сторінки життя і творчості. Львів : Місіонер, 1998. 147 с.
2. Загайкевич М. Музичний світ великого Каменяра. Київ : Музична Україна, 1986. 175 с.
3. Іван Франко про музику / упор. Т. Коноварт. Львів : поліграфічний центр Національного університету «Львівська Політехніка», 2006. 120 с.
4. Людкевич С. Іван Франко як знавець мелодійного фольклору. *Дослідження, статті, рецензії, виступи* : у 2 т. Т. 1 / упор., ред., вст. стаття і прим. З. Штундер. Львів : Дивосвіт, 1999. С. 270–272.
5. Кушлик Н. Музично-просвітницька діяльність о. Порфирія Бажанського в контексті соціокультурної практики греко-католицького духовенства Галичини в XIX – початку XX століття : автореф. ... канд. мистецтв : 17.00.01 – теорія та історія культури. Львів, 2007. 20 с.
6. Медведик Ю. Напрямки та пріоритети вивчення української духовної пісні львівськими дослідниками впродовж останньої чверті XIX – першої третини XX ст. *Ad fontes: з історії української музики XVII – початку XX ст.* : вибрані статті, матеріали, рецензії. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2015. С. 229–246.
7. Мельник Л. Музична журналістика: теорія, історія, стратегії. На прикладах із щоденної преси Львова від початків до сьогодення. Львів : ЗУКЦ, 2013. 384 с.
8. Коноварт Т. Іван Франко про музику : вст. стаття. *Іван Франко про музику* / упор. Т. Коноварт. Львів : поліграфічний центр Національного університету «Львівська Політехніка», 2006. С. 3–9.
9. Рудницький А. Франко і музика. *Про музику і музик.* Нью-Йорк – Париж – Сідней – Торонто, 1980. С. 139–145.



УДК 78.0

DOI 10.32782/2224-0926-2023-3-4-46-47-6

Міненко Анатолій Володимирович

аспірант III курсу,

Львівський національний університет імені Івана Франка

<https://orcid.org/0000-0002-0348-3541>

ПОСТМОДЕРНОВІ ТРОМБОНОВІ ТЕНДЕНЦІЇ: ВІД Л. БЕРІО ДО В. РУНЧАКА

Метою роботи є дослідити розвиток і поширення європейської композиторської школи постмодерну на прикладі найбільш відомих і знакових творів для сольного тромбону від більш ранніх творів до сьогодення. Також досліджується зв'язок між європейською та українською тромбонними композиторськими школами.

Методологію дослідження складає компаративний метод, що дозволив на основі порівняльного аналізу відслідкувати зв'язки між тромбонними творами. Історико-хронологічний підхід допомагає чітко вибудувати структуру від більш ранніх робіт до найновіших.

Наукова новизна. Знаковий тромбонний твір *Sequenza V* Л. Беріо добре відомий, докладно проаналізований і представлений у праці С. Демстера. Натомість творчість українського композитора В. Рунчака та його твору «*Homo ludens VI, a pair of anecdotes on a well-known subject for trombone*» є недослідженою. У статті осмислюємо цей геніальний твір і чітко сформульоване композиторське бачення сучасних постмодернових тромбонних тенденцій. Творчість В. Рунчака вимагає від музикознавців детальнішого вивчення і популяризації як зразок нової української тромбонної музики.

Висновки. Розглянувши найвідоміші тромбонні твори епохи постмодерну, відзначаємо тенденцію до зменшення кількості експериментів і використання накопиченого досвіду минулого як фундаменту для побудови сучасних творів. Ідея розширення виразових засобів задля розширення виразових засобів відходить в минуле, на першому місці стоїть художній зміст та ідея самого твору. Термін «нетрадиційні виразові засоби» остаточно втрачає свою актуальність через занадто часте, як для такого формулювання, використання. Натомість з'являється необхідність освоєння цих виразових засобів (використання сурдин, флажолети, мультифоніка та інших) навіть на ранніх етапах навчання на інструменті, в тому числі й акторської гри – театральності.

Ключові слова: постмодерн, тромбон, духові інструменти, В. Рунчак, Л. Беріо, *Homo ludens*.

Minenko Anatolii. Postmodern trombone tendencies: from L. Berio to V. Runchak

The purpose. The aim of the work is to explore the development and spread of the European postmodern compositional school, on the example of the most famous and iconic works for solo trombone from the earliest works to the present day. The close connection between the European and Ukrainian trombone compositional schools is also explored.

The methodological basis The research methodology is mainly based on the corporate method, which made it possible to trace the connections between trombone works on the basis of comparative analysis. The historical and chronological approach helps to build a clear structure from earlier works to the most recent ones.

The scientific novelty. The iconic trombone work, *Sequenza V* by L. Berio, is already well studied and is best and most deeply studied in the work of S. Demster. As for the Ukrainian composer V. Runchak and his work 'Homo ludens VI, a pair of anecdotes on a well-known subject for trombone', it is not studied at all. Given the genius of the work and the composer's clearly

articulated vision of contemporary postmodern trombone trends, musicologists need to study and popularize new Ukrainian trombone music in detail.

Conclusions. Having considered the most famous trombone works of the postmodern era, we note a tendency to reduce the number of experiments and use the accumulated experience of the past as a foundation for the construction of contemporary works. The idea of expanding expressive means for the sake of expanding expressive means is becoming a thing of the past, and the artistic content and idea of the work itself are in the forefront. The term ‘non-traditional expressive means’ is finally losing its relevance due to its too frequent use for such a formulation. Instead, there is a need to master these expressive means (the use of bugles, flagpoles, multifonics, etc.) even at the early stages of learning the instrument, including acting – theatricality.

Key words: *postmodern, trombone, wind instruments, V. Runchak, L. Berio, Homo ludens.*

Виклад основного матеріалу. Епоха постмодерну в музиці відзначилася розривом зі стандартною формою та стилем, експериментами зі звучанням і жанровим синтезуванням, що призвело до виникнення нових творчих підходів та розширення музичних кордонів. Тромбонова музика не стала винятком і налічує багато цікавих прикладів. Так, можемо відзначити використання феномену синестезії в музиці на прикладі твору Берта Аппермонта (Bert Appermont, 1973, бельгійський музичний педагог, диригент, композитор і аранжувальник) «Кольори» для тромбону з оркестром або фортепіано¹; нерозривне використання співу, криків для іронічного «Homo ludens VI»² для тромбону соло Володимира Рунчака (1960, український композитор, диригент, баяніст); розширення діапазону інструменту на прикладі Яніса Ксенакіса (Γάνης Ξενάκης; 1922–2001, грецький композитор і архітектор, один із лідерів модернізму і концептуалізму в музиці й архітектурі, засновник напрямку стохастичної музики та один із найвизначніших композиторів експериментальної електронної музики) «Керен» для тромбону соло³; також неможливо оминати своєю увагою «Соло для кулісного тромбону» Джона Кейджа⁴ (John Milton Cage Jr., 1912–1992, американський композитор, філософ, поет, музикознавець, художник), що містить велику кількість новаторських елементів нотного запису:

- відсутні ключі; довільні відстані між нотами (іноді навіть їх відсутність); вводить комбіновану динаміку (наприклад, *cresc.* та *dim.* одночасно, що означає *espress.*);
- маленькі, середні та великі головки нот (розмір одночасно означає і динаміку і тривалість, виконавець сам обирає комбінацію);
- особливе розташування нот на нотоносці (нота що прикріплена штилем до першої лінійки дає можливість виконавцю грати цю ноту без мундштука, або без раструба, або на морській раковині, гавкати, говорити або кричати в інструмент);
- пунктирна лінія під нотою означає *con sord.*, іноді додатково помічений вид сурдин;
- аббревіатура «N. V.» означає *non vibrato*, решта нот має обов’язково виконуватися будь яким з видів вібрато (кулісне, губне, діафрагмальне, комбіноване);
- аббревіатура «SP.» означає грати з відкритим зливним клапаном;
- криві лінії біля нот означають *accel.*;
- «T.» – удар язиком, автор додатково вказує м’який чи твердий.

¹ В. Appermont, “Colors”, 1998 – Ravels.

² «Homo ludens VI, a pair of anecdotes on a well-known subject for trombone» для тромбону соло (2005, Київ)

³ I. Xenakis – Keren, 1986 – Paris

⁴ J. Cage “Solo for sliding trombone”, 1958.

Також важливим новаторством є використання великої кількості сурдин (точна кількість не обов'язкова і визначається виконавцем), гра на частково розібраному інструменті (без куліси, крон тощо), спів виконавця, видавання інших звуків (гавкіт, крик тощо).

Ще один цікавий приклад тромбової музики постмодернової доби є «Баста» Фольке Рабе (Folke Rabe, 1935–2017, шведський композитор)⁵. Жоден композитор до Ф. Рабе ще не використовував мультифонік⁶ настільки невимушено і природньо. Композитор ставить високі вимоги до виконавця у володінні цим виразовим засобом – застосування мультифоніки є досить частим і «вплетеним» в основне полотно твору, а не виділене окремо, як зазвичай. Також частим явищем є флажолет, що, як і мультифоніка, використано природньо, ніби говорячи виконавцю, що прийшов час переосмислити термін «нетрадиційні виразові засоби» і зарахувати деякі з них до звичайних, необхідних для вивчення переважної більшості музикантів-тромбоністів. Ф. Рабе також прагне показати тромбові динамічні виразові засоби, їх широту. Так, часто можна зустріти раптові перепади від *f* до *pp* і навіть *ffp*. Таким чином, композитор доводить, що потенціал тромбових виразових засобів ще не вичерпано і головне композиторське завдання розвивати і розширювати тромбових арсенал виразових засобів. На відміну від твору Дж. Кейджа, автор чітко фіксує всі ноти традиційними позначками на письмі.

Цілу палітру нових виразових засобів приніс Лучано Беріо (Luciano Berio, 1925–2003, італійський композитор) в циклі своїх творів для інструментів соло «Sequenza» (Sequenza I (1958; пер. 1992) для флейти, Sequenza II (1963) для арфи, Sequenza III (1965) для жіночого голосу, Sequenza IV (1965) для фортепіано, Sequenza V (1966) для тромбону, Sequenza VI (1967) для скрипки, Sequenza VII (1969/2000) для гобою (перероблено на Sequenza VIIb для сопрано саксофону), Sequenza VIII (1976) для скрипки, Sequenza IX (1980) для кларнету (перероблено 1981 на Sequenza IXb для саксофону альт, та 1980 на Sequenza IXc для бас кларнету), Sequenza X (1984) для труби з фортепіано Sequenza XI (1987) для гітари, Sequenza XII (1995) для фаготу, Sequenza XIII (1995) для акордеону, Sequenza XIV (2002) для віолончелі). Новаторство італійського композитора полягає передусім у введенні елемента театральності у виконання. Так, в Sequenza V для тромбону соло виконавець повинен нахилитися, крутитися, розбирати інструмент, жонґлювати окремими деталями інструменту або виконувати інші театральні рухи для більшої виразності виконуваної музики. Відомий тромбоніст Крістіан Ліндберг (Christian Lindberg, 1958, тромбоніст, диригент і композитор) при виконанні цього твору користувався клоунським гримом для більш точної передачі програмної задумки автора. Це пов'язано з дитячими спогадами Л. Беріо, зокрема, давнього кумира дитинства клоуна Гроку (справжнє ім'я Шарль Анрієн Веттах (Karl Adrien Wettach), 1880–1959, відомий швейцарський клоун і мультиінструменталіст). Цікавим є бінарний поділ на частини, так частина «А» є коротшою і кульмінація звучить занадто рано, виражена вона словом 'Why?', яке має бути сказано чітко і голосно. Натомість нетрадиційно довша друга частина твору, що надає загальній формі певної диспропорційності.

Вже з першої сторінки, автор детально описує всі нововведення нотного запису і подає детальний «сценарій» виступу⁷. Згідно такому сценарію виконавець дізнається про наступну сценічну диспозицію: «На сцені – дуже низький пульта та стілець. Прогулюючись по сцені під час виступу, тромбоніст (з краваткою, підсвічений світлом прожектору

⁵ F. Rabe "Basta" for trombone solo, 1982 – Stockholm.

⁶ Одночасне виконання двох і більше нот.

⁷ Таким чином спостерігаємо ще один елемент театральності, ще один приклад синтезу жанрів.

згори) приймає різноманітні пози, які може обирати самостійно. Перед частиною «В» виконавець має розгублено сказати «Why?» і негайно сісти ...»⁸.

Виконуючи частину «А», виконавець повинен імітувати виступ клоуна Грока. Стюарт Демпстер (Stuart Dempster, 1936, американський тромбоніст, імпровізатор і композитор, перший виконавець цього твору) відзначає, що цей розділ і його безперервне наростання божевілля та істерії має продемонструвати можливе виконання твору Гроком міг би виконати твір, якби він був тромбоністом. Підняття та опускання тромбона на початку твору перегукується з одним із виступів Грока з його мініатюрною скрипкою, під час якого він драматично піднімав і опускав голову та смичок скрипки. Наприкінці першої частини, перед вокальним виголошенням слова «ЧОМУ?» соліст грає чотири ноти зі зменшенням гучності: *G, B, G, B*. Ці ноти відповідають першим буквам композитора та клоуна: Grock, Berio, Grock, Berio, таким чином композитор перегукується з артистом, влітає його ім'я у свою біографію.

Вокальна декламація на слові «ЧОМУ?» забезпечує міст між двома частинами. Відомо, що Грок вимовляв це слово у своїх виступах⁹. На більш особистому рівні Л. Беріо міг сумніватися, чому його сусід Грок помер саме незадовго до того, як він написав цей твір. Іншим більш філософським поясненням може бути загальне запитання «ЧОМУ?» Чому люди, які так позитивно впливають на світ, помирають? Або навіть чому такий авангардний, здавалося б, суперечливий твір слід вважати витвором мистецтва?¹⁰

Наступна частина «В», починається з педальної ноти *Bb1*, яка є першою нотою на першій позиції обертонового звукоряду на тромбоні, інакше кажучи це початок діапазону інструменту. І якщо згадати, що перша частина закінчується питанням що немає відповіді, то логічно повернутися на початок, до основи – на тромбоні це нота *Bb*.

Продовжуючи розділ «В», відзначаємо все більший вплив оригінального мислення Грока на музику. На відміну від розділу «А», у цьому розділі виконавець сидить, що було звичайною практикою в деяких музичних діях Грока. Інша риса полягає в тому, що розділ «В» – це переживання горя та почуттів Л. Беріо через втрату його кумира. Використовуючи більш м'яку та більш інтроспективну манеру гри, театральних жестів у частині «А» створює відчуття піднесення, тоді як частина «В» може розглядатися як занепад сил виконавця через смерть Грока. Баррі Вебб (Barrie Webb, викладач Кембріджського університету) визнає, що цей розділ, ймовірно, є присвятою пам'яті композитора до Грока¹¹.

Нові постмодернові традиції полягають, в тому числі, у більшій свободі інтерпретації твору виконавцем. Суб'єктивність сприйняття виконавця може значно змінити не тільки динаміку, артикуляцію твору, а і темп, і відповідно тривалості звучання композиції може сильно варіюватися. Наприклад, «Sequenza V» Л. Беріо у виконанні С. Демпстера: альбом «The Complete Sequenzas» – 5:01, запис Вінко Глобокар (Vinko Globokar, 1934, французько-словенський тромбоніст і композитор авангардист) – 7:28, запис К. Ліндберга на «The Virtuoso Trombone» – 5:18 і його ж інший альбом «The Solitary Trombone» – 6:03.

⁸ L. Berio "Sequenza V" for trombone solo, 1966. Copyright 1968 by Universal Edition (London) Ltd., London Copyright assigned to Universal edition A. G.

⁹ Dempster S. The modern trombone. University of California Press. Berkeley, 1979. P. 24–29.

¹⁰ McIlwain W. B. Select Contributions and Commissions in Solo Trombone Repertoire by Trombonist Innovator and Pioneer. Florida State University, 2010. P. 23–30.

¹¹ Webb Barrie. Performing Berio's Sequenza V. | London: *Contemporary Music*. 2007. № 2. P. 207–208.

Композитор використовує буквально весь арсенал виразових засобів тромбону: часте використання сурдини типу *plunger*¹², мультифоніка, *frullato*. Додатково створює похідні від мультифоніки, побудовані на вокалізації, нові виразові засоби: *vowel shapin*¹³, *inward singing*¹⁴. Таким чином, прослідковуємо значний вклад Л. Беріо в тромбовий арсенал виразових засобів, переосмислення вже відомих виразових засобів та найголовніше – введення театральних рухів, застосовуючи їх на рівні з іншими музичними тромбовими виразовими засобами. Введення цього виразового засобу в репертуар тромбоністів дало можливість створення повноцінного шоу на сцені, стираючи межі між музичною сценою і театром або кіно. Л. Беріо прагне саме до наслідування кіно-ефектів. Аналізуючи біографію композитора, робимо висновок, що це пов'язано з великим клоуном який жив по-сусідству із композитором – неодноразово згаданим вище Гроком. Прем'єра «Sequenza V» надихнула багатьох композиторів використовувати рухи виконавця як програму, для ширшої передачі образу, що малює композитор. Наприклад: Роберт Еріксон (Роберт Еріксон, 1917–1997, американський композитор) «Промова» (General Speech, 1969), де тромбоніст за допомогою багатьох виразових засобів тромбону, і в тому числі з елементами театральності, передає промову американського генерала, Дугласа МакАртура (Douglas MacArthur, 1880–1964)¹⁵. Використання театральної гри виконавця є обов'язковим і невід'ємним виконавським елементом цієї композиції.

Також, варто підкреслити такі твори як Ендрю Імрі (Andrew Welsh Imrie, 1921–2007, американський композитор сучасної класичної музики та піаніст) «Три скетчі» (Three Sketches for Trombone and Piano, 1967), Ернст Кшенек (Ernst Křenek, 1900–1991, австро-американський композитор чеського походження) «5 п'єс» для тромбону з фортепіано (Five Pieces for Trombone and Piano, 1967), Роберт Сідерберг (Robert Charles Suderburg, 1936–2013, американський композитор, диригент і піаніст) «Камерна музика» («Chamber Music III»: Night Set, 1972), Дональд Ерб (Donald Erb, 1927–2008, американський композитор) «Концерт» для тромбона з оркестром (Concerto for trombone and

¹² Використання сурдини не є чимось новаторським, але ефект «злиття» сурдини з інструментом є унікальним явищем. Жодна музична фраза не має бути зіграна без сурдини, це сприймається як невід'ємна частина інструменту, що надає додаткової «різноманітності».

¹³ Формування голосних (vowel shaping) полягає у зміні форми рота, губ під час виконання голосних (-и, -а, -і) у різних конфігураціях для зміни звучання і для вимови певних слів. Вперше було використано у творі «Sequenza V» Л. Беріо.

¹⁴ Ще один новаторський виразовий засіб Л. Беріо, його техніку виконання описав у своїй книзі С. Демпстер: «Виконавець може вибрати спосіб утворення звуку – лише звуку повітря, голосу чи дзичання губ. Л. Беріо «Sequenza V» демонструє, як дихати протягом більшої частини розділу «В», вдихаючи голосом. Крім того, що це метод створення звуку та отримання повітря, це ще й чудовий театральний жест.

¹⁵ Дзичання, що вдихається, змушує усвідомити, що це не проштовхування повітря через інструмент, а радше приведення повітря в рух в інструменті. Гучність звуку однакова як на вдиху, так і на видиху. Не меншою мірою це стосується голосу, і читач повинен спробувати це, читаючи ці сторінки. Легко видихніть, створюючи звук голосом, потім легко вдихніть, щоб голос знову зазвучав; гучність однакова. Отже, у вібрації тромбон є лише продовженням тіла».

¹⁵ Дуглас Макартур – американський воєначальник, генерал армії США, а також фельдмаршал філіппінської армії. Він з відзнакою служив у Першій світовій війні, був начальником штабу армії США в 1930-х роках, а під час Другої світової війни відіграв визначну роль на Тихоокеанському театрі воєнних дій. Макартур був тричі номінований на Медаль Пошани і отримав її за службу у Філіппінській кампанії. Це зробило його разом з батьком Артуром Макартом-молодшим першими батьком і сином, нагородженими цією медаллю. Він був одним з п'яти чоловіків, які дослужилися до звання генерала армії США, і єдиним, кому було присвоєно звання фельдмаршала у філіппінській армії.

orchestra, 1976) – які є яскравим прикладом продовження і закріплення нових постмодернових традицій.

Важливим етапом розвитку тромбонового постмодерну є його популяризація і географічне поширення. Одним із найбільш знакових українських постмодернових творів для тромбону є твори Володимира Рунчака «Homo ludens VI, a pair of anecdotes on a well-known subject for trombone» для тромбону соло (2005, Київ) та «(pia)NO TROMB ONE» для тромбону з фортепіано (2005, Київ). Творчість Рунчака налічує чималу бібліографію, серед якої цікавим для даної теми статті є паралель із творчістю Л. Беріо. Надиhaючись новаторством і багатогранністю циклу творів «Sequenza», український композитор продовжує цю ідею і створює свій власний цикл творів для соло інструментів та голосу під назвою «Homo ludens» (лат. – людина що грається): «Концепція Л. Беріо: написання сольних п'єс в його циклі Sequenza близька і мені в моєму циклі: Homo ludens»¹⁶.

Назва циклу українського композитора співзвучна назві книги нідерландського історика культури Йогана Гейзинга (Johan Huizinga, 1872–1945, нідерландський філософ, історик, дослідник культури, професор Гронінгенського (1905–1915) і Лейденського (1915–1942) університетів)¹⁷. Книга присвячена дослідженню форм і ролі гри у житті людини від давніх часів до сучасності автора. Ця праця являється однією із знакових філософських праць, що пояснюють підвалини епохи постмодернізму і показує еволюцію ролі гри в житті людини. Якщо музиканти Давнього світу надавали музиці в основному ритуального значення (проте, навіть під час найсерйозніших ритуалів мав місце елемент гри), то в добу Античності з'являються фахові музиканти. До періоду Романтизму музиканти мали рідко високе положення в суспільстві і були вимушені трактувати танець як розвагу для публіки: «...хто не знає, що навіть Гайдн носив іще ліврею при дворі князя Естергазі й щоденно діставав од нього розпорядження... Концертів звичай, як ми розуміємо їх нині, з їх цілковитою святобливою тишею, магічним трепетом перед диригентом, виникли зовсім недавно... Творіння композитора ще зовсім не сприймалось як щось священне й недоторканне, як власність автора... виконавці так щедро користувалися вільними каденціями, що треба було якось із цим боротися...»¹⁸. Все це носить елементи гри, подальші епохи не стали винятком. Природа суперництва, що присутня в людській природі, присутня в усіх епохах. Так, музичні «двобой», конкурси (дитячі чи дорослі) та інші численні приклади змагань – мають на собі відбиток гри, саме в тому розумінні, яке вкладає в це слово Й. Гейзинга. Таким чином, термін «гра» як широке загальне поняття резонує і характеризує саму епоху постмодернізму. Різноманітні пошуки форм, новітніх засобів – все це покликане не тільки розширити можливості виразових засобів, а і просто розважити публіку і виконавця, показати і довести всім: «ось як я можу!».

Саме до таких широких і філософських понять апелює В. Рунчак у своєму циклі сольних музичних творів. «Людина що грається», це достойне продовження ідей композиторів минулого, закріплення нетрадиційних в минулому ідей у списку звичних

¹⁶Runchak Volodymyr. URL: <https://amuz.wroc.pl/mistrzowski-kurs-w-zakresie-gry-na-akordeonie-oraz-kompozycji-prof-volodymyr-runchak-8632>.

¹⁷Гейзинга Й. Homo Ludens. Досвід визначення ігрового елемента культури / Пер. з англ. О. Мокровольський. Київ: «Основи», 1994. 250 с.

¹⁸Гейзинга Й. Homo Ludens. Досвід визначення ігрового елемента культури / Пер. з англ. О. Мокровольський. Київ: «Основи», 1994. С. 186.

виразових засобів сучасного музиканта. Композитор «грається» не тільки з творами, але й з їхніми назвами: *Homo ludens* № 5 – це «Інтерв'ю із заїкою, або Шість хвилин (у трубу) для труби», де соліст поміж музичною грою повинен вдавати, що заїкається. № 9 – це, відповідно, «Дев'ять не випадкових зупинок для гуляючого гобоїста»: уявіть собі гобоїста, який удавано розгублено прогулюється поміж рядами концертної зали, де розставлені пюпітри з нотами і біля кожного з них артист зупиняється, щоб зіграти. «*Homo ludens* XI, або Кілька SMS-ок для фаготиста і слухачів» – це п'єса, де соліст під час виконання твору приймає повідомлення через мобільний телефон, «Tet-a-tet, або Дайте дві Шевченківські премії всім, хто хоче мати одну» для двох саксофонів, «Музичка для маршрутки 'Пекін–Київ'» для саксофону і магнітофону – твори, що не належать до збірки під назвою *Homo ludens*, але мають аналогічну концепцію «людини, що грається». Під час виступу виконавець твору «музичка з маршрутки...» повинен перекинути сумочку через плече і прогулюватись залом час від часу склавши руки в «намасте», в такий спосіб вітаючи слухачів. Вищезазначений ряд творів поєднується спільною метою розширення виконавських засобів музиканта: «усі мої твори із загальною назвою *Homo ludens* були написані для сольних інструментів (жіночого голосу) без акомпанементу і являють собою технічно складні твори, які показують музиканта-соліста як сучасного виконавця-віртуоза. Він має бездоганно володіти не лише всіма класичними способами віртуозної гри: швидка гра пасажів, бездоганне володіння різними штрихами, легким взяттям нот у будь-яких регістрах, великим диханням для гри довгих фраз тощо. Сучасний віртуоз-концертант також повинен чудово володіти всіма новими технічними прийомами гри, що їх пропонує 21 століття у сфері музичного виконавства: переконлива гра різноманітних шумів, поєднання гри на інструменті та співу, виконання чвертьтонових 1/4-тонових звуків, мультіфоніків, гра на різних частинах одного інструмента тощо»¹⁹. Також, власне гри, і не тільки на інструменті, а й у сенсі веселого проведення часу, підняття настрою публіки, жартування.

Твори В. Рунчака, як і ряд вищенаведених, засвідчують встановлення цілої плеяди нових виразових та динамічних засобів для інструменту. Переконаємось, що попри прагнення постмодерну розширити виконавські рамки, цей мистецький напрямок не відповідає тезі «новизна для новизни». Натомість в процесі мистецьких пошуків кристалізують нові жанри з власними законами і формою. Починаючи від перших спроб порушення усталених традицій, усталених першими авангардистами, постмодерна музика пройшла тривалий шлях проб і помилок. Як наслідок, слухач отримав підтвердження існування великої кількості «нетрадиційних» виразових засобів, що на сьогоднішній день вже не мають права такими називатися. Адже кількість написаних творів з «нетрадиційними» виразовими засобами та їх популярність вимагає від сучасного тромбоніста-професіонала володіння набагато більшим арсеналом штрихів, ширшим діапазоном, більшою динамічною градацією в порівнянні з музикантам минулого. Також важливо розуміти, що відтепер елементи театральності вважаються важливим елементом гри і присутні в арсеналі сучасних музикантів. Це додатково стимулюватиме композиторів до імпровізації, до стирання меж поміж музикою і театром, а також до кінематографу в контексті синтезу музики, слів і акторської гри.

¹⁹Runchak Volodymyr. URL: <https://amuz.wroc.pl/mistrzowski-kurs-w-zakresie-gry-na-akordeonie-ora-z-kompozycji-prof-volodymyr-runchak-8632>.

Література

1. Гейзінга Й. Homo Ludens. Досвід визначення ігрового елемента культури / Пер. з англ. О. Мокровольський. Київ : «Основи», 1994. 250 с.
2. Палійчук І.С. Жанрово-стильові та виконавські особливості творчості для духових інструментів В. Рунчака. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2022. № 1. С. 159–163.
3. Dempster S. The modern trombone. University of California Press. Berkeley, 1979. P. 24–29.
4. McIlwain W. B. Select Contributions and Commissions in Solo Trombone Repertoire by Trombonist Innovator and Pioneer. Florida State University, 2010. P. 23–30.
5. Pethel S. R. Contemporary composition for the trombone: a survey of selected works. University of Kentucky, 1981. P. 55–68.
6. Vecchione C. M. 'Sequenza VII' by Luciano Berio: Background, analysis and performance suggestions. Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College, 1993. P. 4–11.
7. Runchak Volodymyr. URL: <https://amuz.wroc.pl/mistrzowski-kurs-w-zakresie-gry-na-akordeonie-oraz-kompozycji-prof-volodymyr-runchak-8632>.
8. Webb Barrie. Performing Berio's Sequenza V. | London: *Contemporary Music*. 2007. № 2. P. 207–208.



УДК 784:785.161

DOI 10.32782/2224-0926-2023-3-4-46-47-7

Остапович Катерина Валеріївна
аспірант кафедри музикознавства та хорового мистецтва,
асистент кафедри музичного мистецтва
факультету культури і мистецтв,
Львівський національний університет імені Івана Франка
<https://orcid.org/0000-0003-1391-9334>

ТВОРЧІСТЬ ВІА «СМЕРІЧКА» В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ПІСЕННО-ЕСТРАДНОЇ КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТ.

У статті висвітлено творчі аспекти мистецької діяльності вокально-інструментально-го ансамблю «Смерічка», проаналізовано його вплив на процеси розвитку пісенної естради України 70-х рр. ХХ ст.

Ансамбль охарактеризовано як такий, який у переломні для української пісні часи зміг поєднати сучасне та традиційне, перевірені часом музичні форми та нові жанрово-стильові віяння. Творчість ВІА «Смерічка» стала одним із важливих елементів творення української естради нового типу, яка взяла курс на розвиток та популяризацію національних надбань і за допомогою керівника Л. Дутківського та наявності відповідних творчих ресурсів стала цілісною мистецькою одиницею, що брала участь у процесах розвитку та становлення пісенно-естрадної культури України другої половини ХХ ст.

ВІА «Смерічка» належав до ансамблів, які спирались на національні фольклорні елементи та виконували твори українських авторів, тим самим популяризуючи їх. Він увійшов в історію української естради як один із колективів нового етапу становлення вітчизняної пісні. Ансамбль поєднав народні мотиви, своєрідне трактування фольклору, новаторські ритми і на кшталт ліверпульських «The Beatles» виконували пісні, які давали філософську оцінку тогочасним подіям та явищам та користувався надзвичайною популярністю у тогочасній молоді. Тематика творчості ансамблю ввібрала в себе традиційні та актуальні тенденції української пісенної естради: любов до рідного краю, оспівування чистих та глибоких почуттів і краси природи, висвітлення емоцій та почуттів простої української душі.

Завдяки вплітання елементів народнопісенного матеріалу у свою творчість звучання народної пісні у виконанні ВІА «Смерічка» набуло нового забарвлення, освіжило сприйняття фольклору людьми старшого покоління, а також стало привабливим для молодшої аудиторії, в контексті залучення її до народних джерел. Більш витуклого та гострого звучання фольклору надавало багатоголосся, яке учасники гурту використовували дуже часто і яке доповнювалось звучанням (саундом) рок-музики, що робило композиції наближеними до європейських без втрати національної індивідуальності.

Ключові слова: *пісня, естрада, «Смерічка» культура України, виконавство, вокально-інструментальний ансамбль, вокальна творчість.*

Ostapovych Kateryna. Creativity of VIA “Smerichka” in the context of the development of song and pop culture of Ukraine in the second half of the 20th century

The article highlights the creative aspects of the artistic activity of the vocal-instrumental ensemble “Smerichka”, to analyze its influence on the development of Ukrainian pop music in the 70s of the 20th century.

The ensemble is characterized as one that, in the turning point for Ukrainian song, was able to combine modern and traditional, time-tested musical forms and new genre and style trends. The

creativity of VIA "Smerichka" became one of the important elements of the creation of a new type of Ukrainian variety show, which took a course on the development and popularization of national treasures and, with the help of the director L. Dutkivskiy and the availability of appropriate creative resources, became a coherent artistic unit that participated in the processes of development and formation of song-pop culture of Ukraine in the second half of the 20th century art.

VIA "Smerichka" belonged to the ensembles that relied on national folklore elements and performed the works of Ukrainian authors, thereby popularizing them.

"Smerichka" entered the history of Ukrainian pop music as one of the collectives of the new stage of the formation of the national song. The ensemble combined folk motifs, a unique interpretation of folklore, innovative rhythms and, like the Liverpool "The Beatles", performed songs that gave a philosophical assessment of contemporary events and phenomena and were extremely popular among the youth of that time. The theme of the ensemble's creativity has absorbed traditional and current trends of Ukrainian pop music: love for the native land, singing of pure and deep feelings and the beauty of nature, highlighting the emotions and feelings of a simple Ukrainian soul.

Thanks to the interweaving of elements of folk song material into his work, the sound of the folk song performed by VIA "Smerichka" acquired a new color, refreshed the perception of folklore by people of the older generation, and also became attractive to a young audience, in the context of attracting it to folk sources. A more convex and sharp sound of folklore was provided by the polyphony, which the members of the band used very often and which was complemented by the sound (sound) of rock music, which made the compositions close to European ones without losing national individuality.

Key words: *song, variety show, "Smerichka" culture of Ukraine, performance, vocal-instrumental ensemble, vocal creativity.*

Стаття спирається на матеріали вітчизняних дослідників пісенної естради України. Взято до уваги дисертаційні праці та статті, які висвітлюють ті чи інші аспекти творчості ВІА 70-х рр. минулого століття та творчості ВІА «Смерічки» зокрема, деякі аспекти творчої діяльності ансамблю У. Конвалюк розглядає у своїй дисертації у підрозділі «Роль соціокультурного середовища у формуванні і розвитку співаків української естради на прикладі Буковини»¹; жанрово-стильові тенденції ВІА «Смерічка» окреслює у своєму дослідженні В. Овсянніков, зокрема творчість українських ВІА детальніше розглядається у статті «Українські фольклорні ВІА та їх роль у формуванні напряму поп-рок»²; стилістику окремих композицій з репертуару «Смерічки» проаналізовано у дисертації Т. Рябухи у розділі «Типове та індивідуальне в українській пісенній естраді»³.

Методологія дослідження полягає у застосуванні низки підходів: аналітичного для осмислення літератури за темою статті; культурологічного для з'ясування ролі ВІА «Смерічка» в пісенній культурі України; емпіричного (у вигляді (спостереження, інтерв'ю, аналіз аудіо та відео матеріалів) для вивчення творчості ансамблю; біографічно-персоналістичного для окреслення індивідуального внеску певних творчих особистостей в становлення і розвиток ансамблю.

¹ Конвалюк У. В. Персоналогічний дискурс вокального мистецтва української естради 70-років ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Івано-Франківськ, 2020. 328 с.

² Овсянніков В. Г. Українські фольклорні ВІА та їх роль у формуванні напряму поп-рок. *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: зб. матеріалів Дванадцятій Міжн. наук.-творч. інтернет-конф., м. Київ, 15 травня 2019 р.* Київ: НАКККІМ, 2019.

³ Рябуха Т. М. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2017.

Процеси розвитку та видозміни вітчизняної пісенно-естрадної культури 70-х років минулого століття стали доволі переломними та знаковими в історії пісенного жанру в Україні загалом. З одного боку – тиск ідеології та використання діячів культури в якості інструменту пропаганди, з іншого – посилення національних проявів у музиці та застосування популярних європейських жанрово-стильових моделей. На фоні синтезу цих соціально-історичних факторів з'являється альтернативна мистецька діяльність як приклад пісенної творчості, яка здебільшого задовольняла вимоги ідеології, а з іншого боку стала втілення національних аспектів та нових віянь у пісенній культурі цього часу.

Значну роль у процесах розвитку української пісенно-естрадної культури кінця минулого століття відіграла поява вокально-інструментальних ансамблів (ВІА), серед яких популярністю у широкого кола слухачів користувались «Смерічка», «Червона рута», «Кобза», «Світязь». У складі та таких ансамблів та у творчій взаємодії з ними свою кар'єру розпочинали і розвивали цілий ряд виконавців та композиторів, серед яких Василь Зінкевич, Назарій Яремчук, Софія Ротару, Володимир Івасюк. Активна творча діяльність ВІА принесла популярність та прославила українську пісню не тільки в країнах колишнього СРСР, але й за його межами.

Характерним для пісенної естради у 60–70-ті рр. минулого століття було збільшення впливу різних стильових течій світової, зокрема європейської музики на радянську музичну культуру, враховуючи й пісенну. Оскільки у період відлиги відбулась своєрідна «розгерметизація» суспільства, яке стало більш відкрити до нових течій і радикальніших ідей, то цей період можна охарактеризувати як плюралістичний в контексті музичних жанрів та стилів.

Варто зауважити, що хоча рок жанр як такий був фактично заборонений партійною ідеологією, діячі пісенної естради використовували його стильові елементи та інтегрували їх у традиційні вітчизняні пісенні моделі, застосовуючи національні традиції пісенного жанру. Саме такий синтез європейського й українського зумовив концепцію творчої діяльності вокально-інструментальних ансамблів, одним з яких став вижницька «Смерічка» під керівництвом Левка Дутківського.

Індивідуальні особливості виконання, вдало підібраний репертуар, наполегливе самовдосконалення, цікаві тембри голосів, постійні пошуки нових звучань, сміливі рішення щодо аранжування, оригінальна стилізація сценічних костюмів Аллою Дутківською та цікаві тембри голосів зробили ВІА «Смерічка» дуже успішним у своєму роді; він стає лауреатом багатьох престижних Всесоюзних телеконкурсів («Пісня-71», «Пісня-72», «Алло, ми шукаємо таланти...») та успішно здійснює турне республіками тодішнього СРСР та за кордоном (1973–1982).

Колектив був створений 1970 року у місті Вижниця, неподалік від Чернівців, Левком Тарасовичем Дутківським (1943–2023)⁴. Творчість ансамблю «Смерічка» можна охарактеризувати як поєднання трьох складових виконавської майстерності: використання джерел національної пісенної та інструментальної музики, поетичного слова, сценічного дійства та одягу. Це був новий фолк-поп стиль, який відбився не тільки в мелодико-ритмічній і вербально-текстовій сферах пісень і їх інструментальному супроводі, а й у вокальному виконавстві. Композитор та виконавець Валерій Громцев вважає що Л. Дутківський мав непересічні організаторські здібності та був професіоналом свого

⁴ Біг-біт ВІА «Смерічка», який було сформовано при Вижницькому будинку культури у 1966 році і який став одним із перших ВІА, який у своїй діяльності використовував електронний інструментарій. Згодом Вижницю назвуть «колискою сучасної української естради».

діла: «Це ж треба у буковинському райцентрі створити на базі не музичного, а художнього училища самодіяльний колектив, якому поступалися усі професійні столичні. Які пісні, які тексти, музика, яка експресія, яка чоловіча і жіноча врода! Зроблене ним – безперечний подвиг. Як українця, як патріота, як громадянина...»⁵.

За словами М. Поплавського, «Вижниця стала невеликою Меккою – з усієї округи молодь з'їжджалася потанцювати майже заборонені тоді твіст, шейк, рок-н-рол. Група «без назви» набувала популярності під незадоволене нарікання місцевих чиновників, а її керівник Дутківський уже створював для колективу нову програму з власних творів, де злилися в одне ціле і народні гуцульські мотиви, і західний драйв – менше ніж через десять років це назвуть «революцією в радянській естрадній творчості». А революцію цю в СРСР на початку 70-х здійснюють Володимир Івасюк та Софія Ротару – пташенята гнізда Левка Дутківського»⁶.

Соліст ансамблю Василь Зінкевич в колі колег говорив жартома, що «всі ми закінчили вижницьку консерваторію Левка Дутківського»⁷.

До складу біт групи ввійшли: Левко Дутковський (фортепіано, клавіші, ритм-гітара, вокал), Олександр Шкляр (соло-гітара, саксофон), пізніше Микола Захаров (соло-гітара), Олексій Гончарук (ритм-гітара, вокал), Михайло Івасишин, пізніше Віктор Музичко (бас-гітара, вокал), Валерій Бурміч (труба, вокал), Леонід Сіренко (труба), Юрій Шорін, пізніше Юрій Матаков (ударні). Репертуар в основному складався із західних хітів – переважно це були рок-н-роли, шейки, блюзи⁸.

Серед особливих індивідуальних музичних та немусичних рис ВІА «Смерічка», які зробили їхню творчість актуальною, впізнаваним та самобутньою можна виділити:

- актуальний тематизм репертуару, зумовлений запитом тогочасного слухача та тенденціями у соціально-історичних змінах. Сюди належать відсутність пісень ідеологічного забарвлення, оспівування краси рідного краю та чистих, глибоких почуттів;

- використання української мови як пріоритетної, що було актуальним на фоні відновлення та розвитку національних віянь того часу;

- розмежування одноголосся, підголосків та багатоголосся. Куплети твору зазвичай виконуються солістом або дуєтом солістів, інколи на їх фоні присутні підголоски ансамблю, які підкреслюють основну мелодичну лінію не перекриваючи її. Приспіву або заспіву виконуються з використання багатоголосся. Це яскраво прослідковується на прикладі пісенних композицій з репертуару колективу «Незрівнянний світ краси» (муз. Л. Дутківського, сл. А. Фартушняка), «Водограй» (сл. та муз. В. Івасюка). Збалансоване, по чергове звучання одноголосся та багатоголосся запобігає перенавантаженню слухача та сприяє гармонійності викладу музичного матеріалу;

- вдале та гармонійне використання популярних європейських жанрів та стилів (рок, біг-біт, рок-н-ролл, джаз) в поєднанні з індивідуальним підходом до виконання музики та національними мелодичними зворотами, зокрема гуцульськими;

- оригінальні костюми, спроектовані дизайнером Аллою Дутківською, які поєднали в собі національний колорит та модні віяння і надзвичайно вдало підкреслювали сценічну самобутність колективу.

⁵ Маслій М. М. Золотий вік української естради (1960–1980-ті роки). Чернівці : Букрек, 2016. Кн. 1. С. 165.

⁶ Поплавський М. Антологія сучасної української естради. Київ : Преса України, 2003. С. 8.

⁷ Поплавський М. Антологія сучасної української естради. Київ : Преса України, 2003. С. 12.

⁸ ВІА «Смерічка» // Сторінки пам'яті Володимира Івасюка. URL: http://www.ivasyuk.org.ua/names.php?lang=uk&id=via_smerichka (дата звернення 28.09.2023).

Л. Дутківський розпочав та найбільш проявив свою композиторську діяльність саме в контексті співпраці з ВІА «Смерічка», для виконання яким він створив цілий ряд пісенних композицій, серед яких «Незрівнянний світ краси», «У Карпатах ходить осінь», «Бажання», «Скрипка без струн», «Сніжинки падають» на слова різних авторів, зокрема А. Драгомирецького, А. Фартушняка, М. Негоди, а також на власні тексти. Ці твори з елементами рок, поп музики, джазу та українського фольклору визначили творчий напрямок «Смерічки», що дали українській естрадній пісні в 1960–1970 роки нову музичну хвилю»⁹.

Репертуар раннього етапу існування та творчості «Смерічки» складався в основному з пісень Л. Дутківського та приваблював слухачів доступністю тематизму та викладу музичного матеріалу. Це композиції «Сніжинки падають», особливістю якої є чергування мінору-мажору в куплетах, приспівів і програшах; «Незрівнянний світ краси», яка захоплює гармонійним поєднанням звучанням соліста і вокального ансамблю, яке побудоване на ефекті «відлуння»; «У Карпатах ходить осінь», яка відрізняється багатством виразових засобів у вокальній та інструментальній партіях, зокрема використанням елементів джазу у програшах; У подальшому репертуар «Смерічки» збагатився вокальними творами В. Івасюка, В. Морозова, П. Дворського та інших українських композиторів-піснярів. По мірі становлення ансамблю як професійного в зв'язку з переходом у Чернівецьку філармонію, розвивався і вдосконалювався їх виконавський стиль, урізноманітнювались прийоми та засоби виразності, розширювалась палітра спектрів звучання.

Варто відзначити, що творчості «Смерічки» притаманні аспекти різних музичних жанрів та стилів, що відповідає стилістичній спрямованості ВІА, яка була характерною у 1970-х–80-х рр., зокрема стилістика жвавих пісень танцювального характеру, яка базувалась на основі європейського фанк-диско з використанням з фольклорних інтонацій, притаманних Західній Україні. До таких композицій з репертуару ансамблю належить пісня «Гай, зелений гай» (муз. А. Злотника, сл. Ю. Рибчинського, соліст – Н. Яремчук). Надзвичайній популярності композиція завдячує активному танцювальному ритму, чітким акцентам на сильних долях, приспіву, який складається із повторюваних словосполучень, що забезпечує швидке його запам'ятовування слухачами, а також виразному виконанні в самобутній манері соліста Н. Яремчука.

Серед репертуару ансамблю є і композиції кантиленно-моторного характеру, в яких переважають стильові риси ліричного солоспіву, а на другому плані фігурує танцювальний вальсовий початок, що видно на прикладі пісні «Квітка розмарія» (муз. А. Пушкаренко, сл. М. Ткач). Танцювальний характер проявляє себе у рухливому, ритмізованому приспіві, натомість ліричне начало має місце в інструментальних програшах та куплетах. Схожою по стильових ознаках у репертуарі ансамблю є композиції «У Карпатах ходить осінь» (муз. Л. Дутківського, сл. А. Фартушняка) та «Водограй» (сл. та муз. В. Івасюка), де приспів активного характеру приходить на зміну розміреному темпоритму куплету.

Одним із факторів стрімкої популяризації та успішного творчого становлення ВІА «Смерічка» стала тісна співпраця колективу з композитором В. Івасюком, творчий розквіт якого припав на цей період. Варто зазначити що оригінальний виконавський стиль та тяжіння до народної музики, які були притаманні цьому колективу підштовхнули В. Івасюка переглянути своє творче кредо та писати вокальні твори, які по стилю

⁹ Музична Буковина. До 70-річчя Чернівецької обласної філармонії / упоряд. О.В. Савчук. Чернівці : Букрек, 2010. С. 56.

будуть відповідати ансамблю. «Смерічка» стала своєрідним майданчиком для апробації В. Івасюком своїх нових пісень, оскільки з-поміж інших колективів ансамбль виділявся дуже мелодійною темпоритмікою, яка гармоніювала з пісенними композиціями В. Івасюка. Вдалій інтерпретації колективом вокальних творів митця сприяла не тільки надзвичайна музикальність, проявлена солістами, але й злагоджена взаємодія всіх музичних і немусичних складових: музичного супроводу, сценічних рухів та костюмів, вдалі та музично насичені аранжування.

Учасників «Смерічки», керівника Л. Дутківського, солістів та самого В. Івасюка поєднували ще й звичайні глибокі людські почуття: любов до Батьківщини, оспівування краси природи та чистоти щирих людських стосунків. Здавалося б, що ці речі не мають прямого відношення до співпраці і творчої взаємодії колективу з композитором, але в музиці та її інтерпретації дуже важливою є духовна основа для повноцінного художнього втілення авторського задуму та синтезування почуттів і емоцій крізь призму виразових засобів музики. Говорячи про співпрацю з В. Івасюком, Л. Дутківський зазначав: «Треба згадати, що «Смерічка» стала своєрідною творчою лабораторією і однією із лідерів сучасної поп-музики не тільки в Україні, а й на теренах колишнього Союзу, була прикладом для наслідування іншими співаками, музикантами та молодими композиторами»¹⁰.

За словами дослідниці У. Конвалюк: «Пісні Левка Дутковського, Володимира Івасюка у виконанні «Смерічки» навчали любові до ріднизни, піднімали найсокровенніші глибини духу, традиції, мови, життя й волі на всіх обширах, де завжди були українці»¹¹.

Варто зауважити, що деякі пісні В. Івасюка, які не втрачають актуальності й в контексті сучасної пісенної естради, запам'ятались широкому колу слухачів саме завдяки «Смерічці» і асоціюються саме з виконанням цього ансамблю. Завдяки колективу надзвичайної популярності набули пісні В. Івасюка «Червона рута», «Водограй», «Я піду в далекі гори», «Пісня буде поміж нас», «Два перстені», «Я – твоє крило» і дотепер залишаються «еталоном» звучання пісень композитора і не втрачають своєї популярності.

Важливу роль у самобутності стилю та популярності ВІА «Смерічка» відіграли її солісти, зокрема найпопулярніші з них – Василь Зінкевич та Назарій Яремчук. Насичені тембри голосу, характерні особливості подачі музичного матеріалу, виразність звукобудування та ведення, простота і щирість у виконанні, привабливий сценічний вигляд – всі ці фактори так чи інакше впливали і на формування іміджу цілого ансамблю та його сприйняття слухачською аудиторією.

Після переходу у Чернівецьку філармонію та набуття статусу «професійний» ансамблю неодноразово зазнавав змін всередину колективу, аж до повного відходу Л. Дутківського зі складу колективу 1982 році, пізніше ансамблем керував Н. Яремчук, після смерті якого у 1995 р. «Смерічка» поступово припинила своє існування. За свою майже двадцятирічну діяльність ансамблю вдалося стати знаковим в історії розвитку української пісенно-естрадної культури.

У публікації підтверджується вагомість творчої діяльності вокально-інструментально-го ансамблю «Смерічка» як такого що мав певний вплив на процеси розвитку та видозміни пісенно-естради культури України другої половини ХХ ст. Проаналізовано мистецьку

¹⁰ Івасюк Г., Івасюк О., Криса Л. «Відлуння твоїх кроків»: альбом (спогади, інтерв'ю, документи). Львів : УКРПОЛ, 2011. С. 48.

¹¹ Конвалюк У. В. Персоналогічний дискурс вокального мистецтва української естради 70-років ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Івано-Франківськ, 2020. С. 107.

діяльність колективу та виявлено цілий ряд особливостей, які сприяли їх надзвичайній популярності та впізнаваності. Аналіз пісенних композицій з репертуару ансамблю (за допомогою перегляду та прослуховування аудіо та відео матеріалів) дозволив виокремити жанрово-стильові особливості та аспекти індивідуального виконавського стилю ВІА «Смерічка». Охарактеризовано мистецьку діяльність ансамблю як таку, що використовувала елементи популярних жанрово-стильових моделей, при цьому активно залучаючи українські народнопісенні мотиви, тим самим залучаючи до популяризації ансамблю широку амплітуду аудиторії. Визначено роль окремих діячів пісенно-естрадного мистецтва на розвиток та популяризацію творчості колективу, зокрема Л.Дутківського, Н. Яремчука, В. Зінкевича, В. Івасюка. Згідно з проведеними дослідженнями творчість ансамблю оцінену як таку, що мала вплив на розвиток пісенно-естрадної культури України.

Література

1. ВІА «Смерічка» // Сторінки пам'яті Володимира Івасюка. URL: http://www.ivasyuk.org.ua/names.php?lang=uk&id=via_smerichka (дата звернення: 28.09.2023).
2. Івасюк Г., Івасюк О., Криса Л. «Відлуння твоїх кроків»: альбом (спогади, інтерв'ю, документи). Львів : УКРПОЛ, 2011. 149 с.
3. Кибич Я. Назарій Яремчук. Я пісню вернуся до життя. 2-ге вид., доп. Вишніця : «Черемош», 2011. 328 с.: іл.
4. Конвалюк У.В. Персоналогічний дискурс вокального мистецтва української естради 70-років ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтвознавства : 26.00.01. Івано-Франківськ, 2020. 328 с.
5. Маслій М. М. Золотий вік української естради (1960–1980-ті роки). Чернівці : Букрек, 2016. Кн. 1. 400 с.
6. Музична Буковина. До 70-річчя Чернівецької обласної філармонії / упоряд. О.В. Савчук. Чернівці : Букрек, 2010. 72 с., іл.
7. Поплавський М. Антологія сучасної української естради. Київ : Преса України, 2003. 240 с.: іл.
8. Рябуха Т.М. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради : дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03. Харків, 2017.
9. Овсянніков В.Г. Українські фольклорні ВІА та їх роль у формуванні напряму поп-рок. *Культурно-мистецьке середовище: творчість та технології: зб. матеріалів Дванадцятій Міжн. наук.-творч. інтернет-конф., м. Київ, 15 травня 2019 р.* Київ : НАКККІМ, 2019.



УДК 787.42; 78.722

DOI 10.32782/2224-0926-2023-3-4-46-47-8

Сторонянська Марта-Маргарета Володимирівна
аспірантка кафедри теорії музики,
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0003-4150-6035>

ЦИКЛ ДЛЯ ЛЮТНІ Й. С. БАХА «ПРЕЛЮДІЯ, ФУГА ТА АЛЕГРО» ES-DUR: ПЕРЕКЛАДЕННЯ ДЛЯ БАНДУРИ

Пропоноване дослідження присвячене проблемам перекладень лютневої музики для бандури творів далеких епох, зокрема, бароко. Робота над перекладеннями, насамперед, передбачає здійснення ґрунтовного аналізу музично-виражальних засобів, відтак виявлення особливостей музичної мови у пропонованому полотні. Подана послідовність основних параметрів, на які повинен опиратися автор перекладення у процесі роботи над твором. Домінуючими параметрами у цьому процесі вважаємо наступні: 1) ознайомитися з історією, обставинами створення твору; 2) вслухатися в твір оригіналу та проникнутися його настроєвим, художнім змістом; 3) виявити особливості формотворення, типи викладу, тощо; 4) залежно від епохи, звернути увагу на домінуючі виражальні засоби (мелодія, тембр, динаміка, агогіка, ритм та ін.); 5) за допомогою тембрових, виражальних особливостей інструменту, на який робиться перекладення (в даному випадку, бандури), створити твір якомога більш приближений до оригіналу.

Здійснена спроба окреслити особливості перекладень з рідковживаного сьогодні інструменту – лютні – для іншого струнно-щипкового інструменту – бандури на прикладі циклічного твору Баха *Прелюдія, Фуга та АLEGRO для лютні BWV 998*. Прелюдія, Фуга та АLEGRO – це твір, в якому спостерігаємо поєднання гомофонно-гармонічних та поліфонічних способів викладу, що відповідає стильовим засадам бароко. Відзначено, що процес перекладення продемонстрував спільні та відмінні параметри при зверненні до частин циклу із різними типами викладу.

Ключові слова: бандура, лютнева музика, виражальні засоби, жанр, стиль, інтерпретація, перекладення, бароко.

Storonianska Marta-Margareta. Cycle for lute by J.S. Bach Prelude, Fugue and Allegro Es-dur: arrangement for bandura

The proposed study is devoted to the problems of arrangements of lute music for bandura by works of distant epochs, in particular, the Baroque. The work on arrangements, first of all, involves a thorough analysis of musical and expressive means, and thus the identification of the peculiarities of the musical language in the proposed work. The sequence of basic parameters that the author of an arrangement should rely on in the process of working on a work is presented. The dominant parameters in this process are the following: 1) to familiarize oneself with the history and circumstances of the work's creation; 2) to listen to the original work and to penetrate its mood and artistic content; 3) to identify the peculiarities of form, types of presentation, etc.; 4) depending on the era, to pay attention to the dominant expressive means (melody, timbre, dynamics, agogic, rhythm, etc.); 5) using the timbre and expressive features of the instrument to which the arrangement is made (in this case, the bandura), create a work as close to the original as possible.

An attempt is made to outline the peculiarities of arrangements from a rarely used instrument today – the lute – for another stringed instrument – the bandura – on the example of Bach's cyclical work *Prelude, Fugue and Allegro for lute BWV 998*. The *Prelude, Fugue, and Allegro* is a work in which we can observe a combination of homophonic-harmonic and polyphonic methods

of presentation, which corresponds to the stylistic principles of the Baroque. It is noted that the process of transposition has demonstrated common and distinctive parameters when addressing parts of the cycle with different types of presentation.

Key words: *bandura, lute music, expressive techniques, genre, style, interpretation, arrangement, baroque.*

Вступ. Бандурний репертуар сьогодення складається з великої кількості оригінальних творів, проте зважаючи на той факт, що академічна концертна бандура доволі молода в порівнянні з іншими класичними інструментами, перекладення творів минулих епох відіграють значну роль у його урізноманітненні. Репертуар бандуристів протягом декількох десятиліть поступово змінюється – починаючи від імпровізованих танків та простеньких мелодій до різноманітних творів композиторів різних епох. Проблема перекладень інструментальних творів набуває особливої актуальності для сучасного виконавського мистецтва, зважаючи на розширення репертуару та зростаючий попит серед нової генерації бандуристів-інструменталістів. Отже, актуалізується проблема використання у педагогічній та концертній практиці перекладень для бандури лютневих творів епохи бароко, що збагачує палітру технічних та виразових засобів бандуриста. Відтак розширюється світоглядний мистецький кругозір виконавців та їхні знання про історичні та мистецькі надбання попередніх епох.

Матеріали та методи. В окресленій проблематиці частково приділяється увага перекладенням для бандури оригінальних творів для скрипки, фортепіано, органа та інших інструментів. Ірина Дмитрук у дисертації «Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві» (2009 р.) описує процес перекладення, та окреслює специфічні особливості. Високо оцінив розширення бандурного репертуару шляхом перекладень з інших інструментів М. Геліс у своїх наукових здобутках, зокрема, у праці «Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ–ХХІ ст.»¹.

Творчість Баха вже була об'єктом зацікавлень бандуристів – створені перекладення органних та клавірних творів, гомофонно-гармонічних та поліфонічних. Зокрема, цикл «8 маленьких органних прелюдій і фуг» є перекладений різними авторами. До нього звертались С. Баштан, В. Герасименко, Л. Коханська, Л. Мандзюк та Л. Посікіра. Також були перекладеними для бандури Л. Коханською Прелюдія та Фуга ре мінор (I том ДТК) та Д. Губ'яком Прелюдія та Фуга Фа дієз мажор (II том ДТК). Щодо лютневих творів – спроб опрацювання лютневої спадщини композитора для бандури не виявлено.

Музика Бароко, що репрезентує розквіт різних інструментально-видових стилів, відрізнялася поліверсійністю – інструментальні твори, призначені спочатку для того чи іншого інструменту², могли виконуватися і виконувались на інших інструментах, що стосується також і музики Й. С. Баха, який сам робив перекладення власних творів. Звідси – багатоманітність транскрипцій барокової інструментальної музики та незмінна актуальність цього жанру в сучасній музичній практиці, де він виконує особливу функцію – академізацію того чи іншого інструменту, сприяючи його виходу з вузькоприкладної сфери музикування на концертну естраду. Зазвичай перекладеннями для нового інструменту цікавляться не лише композитори, а й віртуози-виконавці, які досконало володіють технічними та виразальними особливостями інструменту. Їм переважно найкраще вдається продемонструвати специфіку перекладення для бандури, а також відзначити нюанси у перекладенні та виконанні складних місць у полотні.

¹ М. Геліс «Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ–ХХІ ст.» (Київ, 2003).

² Такі твори в подальшому називатимемо твором оригіналу.

Відомими перекладеннями для бандури є скрипкові, органні, клавірні твори різних стилів та епох, проте перекладень лютневої музики та наукової дослідницької музикознавчої літератури, в якій опрацьовується дана проблематика: особливості лютневих композицій, виконання на цих інструментах та особливостей перекладень для бандури не зустрічаємо у вітчизняній та зарубіжній літературі.

Саме тому особливої актуальності для бандурного мистецтва сьогодення набуває проблема розшифрування лютневих табулатур барокової доби та їх перекладення для бандури. Оскільки в українському музикознавстві ця тема малодосліджена, ми звернулись до цієї проблематики. Лютнева спадщина Баха³ налічує низку творів різних жанрів⁴ (сюїти, тричастинні цикли, одностинні опуси), відтак дослідження одного із його показових творів «Прелюдія, Фуга та Алегро» буде корисним та потрібним для виконавців, авторів перекладень загалом та музикознавців.

Результати. Вважаємо за необхідне окреслити низку основних параметрів, на які повинен взоруватися автор перекладення працюючи над твором:

1. Ознайомитися з історією, періодом, обставинами створення твору.
2. Вслухатися в твір оригіналу та проникнутися його настроєвим, художнім змістом.
3. Виявити особливості формотворення драматургії та загалом архітекtonіки твору (типи викладу матеріалу, кульмінації, тощо).

4. Залежно від епохи, звернути увагу на домінуючі виражальні засоби (мелодія, тембр, динаміка, агогіка, ритм, ...).

5. За допомогою тембрових, виражальних особливостей інструменту, на який робиться перекладення (в даному випадку, бандури), створити твір якомога більш приближений до оригіналу.

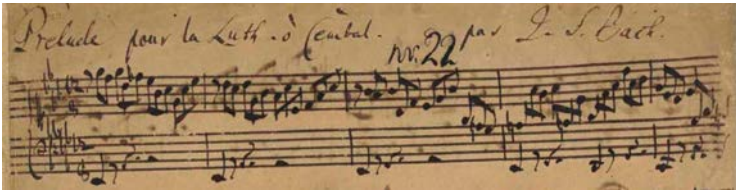
На відміну від музики наступних епох, партитура слугувала лише ескізом викладеної на папері музичної ідеї автора. Композитори бароко не вважали за потрібне детально записувати кожен нюанс, покладаючись на існуючі виконавські паттерни для інтерпретації свого твору – тому такі вказівки, як темп, динаміка та орнаменти часто залишалися незазначеними в тексті. Першим кроком у роботі над перекладенням здійснено комплексний музично-теоретичний аналіз виражальних засобів та архітекtonіки Прелюдії, Фуги та Алегро для лютні BWV 998 за класифікацією Шмідера (система нумерації всіх відомих творів Й. С. Баха, що була розроблена німецьким музикознавцем Вольфгангом Шмідером в 1950 році, який пронумерував усі твори Й. С. Баха з каталогу *Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach*), відтак його драматургію та композиційні особливості.

Основним джерелом тлумачення є сам рукопис, або ж найдавніші друквані видання. Автограф Прелюдії, Фуги та Алегро (BWV 998) Баха, написаний за різними твердженнями дослідників у проміжку 1735–40 років, знаходиться в Токійському коледжі

³ Після смерті Й.С. Баха в 1750 році значна частина його музики, включаючи твори для лютні, була забута до 1829 року, коли "Страсті за Матвієм" були знову виконані завдяки зусиллям Фелікса Мендельсона. У 1850 році, до сторіччя з дня смерті Баха, було засновано Бахівське товариство (Bach Gesellschaft), яке взяло на себе монументальне завдання опублікувати повне зібрання творів Баха, загалом з 1851 по 1899 рік було видано сорок шість томів. У їх складі в розділі № 903 знаходяться твори для клавіру та лютні, серед яких Сюїта мі мінор BWV 996, Партита до мінор BWV 997 та Прелюдія, фуга і алегро BWV 998 мі-бемоль мажор.

⁴ Зокрема низка сюїт: BWV 996 (мі мінор), BWV 997 (до мінор), BWV 995 (соль мінор), BWV 1006а (мі мажор), а також Прелюдія, Фуга і Алегро BWV 998 (мі-бемоль мажор), Прелюдія BWV 999 (до мінор) та Фуга BWV 1000 (соль мінор).

Уено Гакуен (Ueno Gakuen College of Tokyo) і має назву: „Prelude pour la Luth. o Cembal. par J. S. Bach”⁵ (Приклад 1).



Приклад 1. Фрагмент манускрипту із назвою твору та початковими п'ятьма тактами Прелюдії

Існування автографа, написаного рукою Йогана Себастьяна Баха, є великою удачею в порівнянні з численними іншими творами композитора, що збереглися лише в рукописах переписувачів, оскільки можна проаналізувати уртекст без жодних редакторських нотаток чи виправлень. На перший погляд видається, що Прелюдія, Фуга і Алєгро – це штучно укладена композиція з частин, створених композитором у різний час. Поглиблений аналіз доводить, що це є запис полотна на чотирьох нотних аркушах у скрипковому та басовому ключах послідовно, а початок нових частин композитор записує відразу після завершення попередньої (кінець Прелюдії і початок Фуги знаходяться на сторінці 2 рукопису, а перехід між Фугою і Алєгро – на сторінці 4). Бах також вписав слово *Fin* (Приклад 2) після останнього такту *Allegro*. Наприкінці останньої частини композитор переходить до органної табулатури (ймовірно, через небажання починати нову сторінку для останніх тактів *Allegro*).

Необхідно зауважити, що, оскільки Бах не грав на лютні, то і в записі творів для цього інструменту послуговувався звичною для себе нотацією, а не табулатурою⁶, як інші композитори, що писали для цього інструмента. Проте останні такти *Allegro* все ж записані за допомогою табулатури. Не лютневої – органної, або ж клавірної, оскільки ці дві назви були взаємозамінними⁷. Зазвичай Бах ретельно планував нотний запис твору для його пропорційного розміщення на нотних аркушах. Проте в даному випадку композитору не вистачило місця для фінальної частини, і він був змушений розмістити останні 19 тактів у нижній частині четвертої та першої сторінок, використовуючи лаконічну нотацію клавірної табулатури (Приклад 2).



Приклад 2. Останні 19 тактів *Allegro*, записані клавірною табулатурою

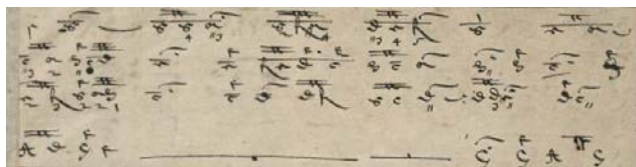
⁵ <https://www.meisterdrucke.com/kunstdrucke/Johann-Sebastian-Bach/826479/Präludium,-Fuge-und-Allegro-in-Es-BWV-998,-um-1735-40.html>

⁶ Форма нотного запису переважно для інструментів, особливо клавірних і струнних, написана в певному буквенно-цифровому коді.

⁷ Нотація, що використовувалася в німецькомовних країнах для клавірних інструментів, часто називається «німецькою органною табулатурою». У більшості випадків ноти призначалися для органу, але існують численні приклади з кінця XVI–XVIII століть, що стосуються клавірних інструментів загалом. Оскільки даний вид нотації стосувався усіх клавірних інструментів, для уникнення плутанини далі в статті вживатимемо назву «німецька клавірна табулатура».

У своїх працях Вілл Апель⁸ та Йоганнес Вольф⁹ вичерпно описують різноманітні табулатури для клавішних та щипкових інструментів, серед яких власне є і німецька клавірна табулатура, котрою послуговувався Бах¹⁰.

Науковці розрізняють два різновиди німецької клавірної табулатури – «стара»¹¹ (XV–XVI ст.) і «нова» (XVI–XVIII ст.). У старій німецькій клавірній табулатурі музика для верхнього голосу (часом голосів), яку грають правою рукою, записувалася мензуральною нотацією. На початку XVI століття від цього відмовилися, і «нова» форма табулатури використовує літери для всіх голосів. Цей тип табулатури («нова німецька клавірна табулатура»), який використовувався в Німеччині XVII-го століття та складався з простої заміни нот літерами латинського алфавіту, що розташовувалися у звичному сучасним музикантам порядку, позначаючи по чергово кожен звук хроматичного звукоряду. Табулатура організована як система накладених одна на одну ліній, які зазвичай представляють поліфонічні лінії або голоси, а для позначення окремих нот використовуються початкові вісім літер латинського алфавіту („a-h”, де „b” позначає сі-бемоль, як і у сучасній нотації).



Приклад 3. Фрагмент німецької клавірної табулатури XVII ст.

Знаки альтерації позначаються за допомогою маленької ліги, прикріпленої до літери внизу. Ця ліга має значення, яке можна порівняти з діезом у сучасній нотації. Тож, нота з діезом (лігою внизу) має бути виконана на сусідній клавіші по хроматичному звукоряду відносно до клавіші, що відповідає її буквенному позначенню без ліги. Німецька органна табулатура не має жодного спеціального знаку, котрий би позначав бемоль окрім букви „b”, що відповідає звуку сі-бемоль¹². Варто зазначити, що клавірна табулатура не була способом нотування музики в звичному нам музично-теоретичному сенсі, а позначала клавіші, на яких потрібно було відтворити запропоновану музичну композицію.

⁸ Apel, Willi. *The History of Keyboard Music to 1700*, translated by Hans Tischler. Bloomington: Indiana University Press, 1972.

⁹ Wolf, Johannes. *Geschichte der Mensural-Notation von 1250–1460: nach den theoretischen und praktischen Quellen* (Vol. 1–2). Leipzig (1904).

¹⁰ Німецька органна табулатура, що використовувалася протягом майже трьох століть, проіснувала довше, ніж більшість інших форм інструментальної нотації, починаючи з табулатури Адама Плебурга середини XV століття і закінчуючи її використанням Й.С. Бахом в «Органній книзі» (BWV 605) у перших десятиліттях XVIII століття.

¹¹ Найдавніші збережені нотні рукописи, написані німецькою табулатурою, датуються першою половиною XV ст., а найдавнішим прикладом є німецький манускрипт 1432 року, що містить ноти та текст органної меси. Містить наспіви, що базуються на *cantus firmus*. У цих манускриптах для позначення висоти звуку використовувалися літери (як і пізніше в клавірній табулатурі), а верхні голоси, як правило, записувалися метричною нотацією на нотному стані.

¹² Окрім окремої літери для позначення ноти сі-бемоль, в німецькій органній табулатурі для позначення чорних клавіш існують чотири спеціальні літери з лігою внизу: c, d, f і g. Детальніше із різновидами німецької клавірної табулатури та специфікою їх запису можна ознайомитися у книзі Dickinson, Alis. “Keyboard Tablatures of the Mid-Seventeenth Century in the Royal Library, Copenhagen: Edition and Commentary.” Ph.D. Dissertation, North Texas State University, Denton, Tx, 1973.

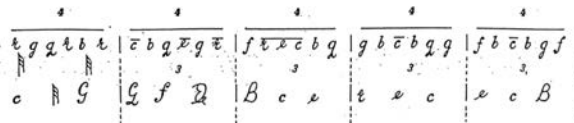


Приклад 4. Фрагмент з німецької клавірної табулатури¹³

Зокрема, на Прикладі 4 ми бачимо буквенну позначку ноти ре-дієз. Необхідно зазначити, що цей символ використовувався для познач чорної клавіші, яка знаходиться між ре і мі, оскільки один і той же символ використовувався для нотування як ре-дієзу, так і для мі-бемоля. Для тогочасного виконавця це не мало особливого значення, адже звук, котрий можна було записати двома літерами, позначав одну і ту ж клавішу. Проте це важливо для транскрипції твору з клавірної табулатури в сучасну нотацію: автор перекладення повинен мати добру теоретичну базу та знання гармонії, щоб вірно відчитати рукопис.

Необхідно звернути увагу, що порівнюючи запропонований запис табулатури XVII ст. (Приклади 2, 3, 4), знаходимо багато спільного із сучасною нотацією, зокрема з позначенням звуків відповідної октави. Звуки великої октави записували великими літерами, малої – малими. Клавіші, що відповідали звукам першої октави позначалися малими літерами із горизонтальною лінією зверху, відповідно для нот другої октави додавалися дві лінії (в сучасному варіанті нотного запису замість ліній використовуємо цифри з правого боку буквенної позначки).

Окрему увагу слід звернути на позначення та розшифрування ритмічних тривалостей. Вони розміщувалися над літерами та, як і в давній музиці, стосувалися не суми значень, а просто бінарної (подвійної) чи трійкової природи розміру музичних фігур, що містяться в ньому – не обов'язково відзначалася тривалість, скоріше, проміжок часу між однією нотою та наступною.



Приклад 5. Фрагмент Allegro з циклу BWV 998, (т. 78–82)¹⁴

Ритмічна позначка, що зазначена на початку такту, зберігається для усіх подальших нот до наступної ритмічної позначки (наприклад, якщо на початку такту є символ, що використовується для позначення шістнадцятої ноти, то усі ноти будуть шістнадцятками аж до наступної позначки). Ось так виглядає поданий вище фрагмент при розшифруванні в сучасну нотацію:



Приклад 6. Розшифрований фрагмент Allegro з циклу BWV 998 (т. 78–82)¹⁵

¹³ Посилання на електронне джерело цілої композиції https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN671074040&PHYSID=PHYS_0097&DMDID=

¹⁴ J. S. Bach Opere complete per liuto: versione originale / red. Paolo Cherici. – Michigan: Edizioni Suvini Zerboni, 1980. – 163 p. – p. 65.

¹⁵ Там само.

Поруч із вірним розшифруванням нотного матеріалу, перед виконавцем постає ряд завдань – зокрема, динаміка, фразування, штрихи та аплікатура. Важливо відзначити необхідність розуміння автором перекладення особливостей засобів музичної виразності та технічних можливостей інструмента, для якого здійснюється перекладення. Необхідно не лише ознайомитися з вибраним твором, прослухавши його чи проглянувши ноти, а й за допомогою внутрішнього слуху та таланту перекладача знайти якнайкращий спосіб для втілення існуючого композиторського задуму в нових тембрових умовах.

Окреслення форми є обов'язковою компонентою для автора перекладення. Представлений цикл – це традиційний для цього жанру синтез полярних понять, що склався протягом століть: з одного боку – емоційність, чуттєвість, картинність; а з іншого – раціоналізм, конструктивність, абстрактність музичного вислову. Відповідно, перший розділ твору ґрунтується на імпровізаційному розвитку та чергуванні, як у калейдоскопі, декількох різнохарактерних епізодів. Така архітектоніка переважає в лютневих прелюдіях.

Другий розділ – «Фуга» – передбачає послідовне розгортання єдиної музичної думки у трьох розділах. В заключному «Алегро» спостерігаємо вільно трактовану двочастинність.

Прелюдія скомпонована на поєднанні фігурацій у партії правої руки та на тлі басового супроводу у партії лівої руки. Тональний план побудови охоплює коло тональностей першого та другого ступеня спорідненості. Розмірений фігуративний розвиток прелюдії несподівано переривається в 40-му такті (приклад 7), зупиняючись на тризвуку, щаблі якого розміщені на відстані чистої кватири один від одного (c1-f1-b2) на тонічному басу. Таке укладення тризвуків є дещо нетиповим для музичної мови Йогана Себастьяна Баха. Деякі науковці допускають думку, що включення такого тризвука в музичну тканину прелюдії закладає певні сумніви щодо авторства взятої до уваги композиції.



Приклад 7. Прелюдія, такт 40

Триголосна **Фуга** укладається у тричастинну побудову з експозиційним розвитковим і завершальним розділом, де серединною побудовою є епізод. Помірний темп та виклад теми четвертними тривалостями передбачають розмірений характер розгортання всієї експозиції з короткими вставками інтермедійного характеру. Епізод, що розпочинається у 28-му такті фуги вносить суттєве позбавлення у розмірену плинність характеру композиції, оскільки він вибудовується шістьнадцятими тривалостями.

Зв'язкою між епізодом і репризою слугує пова теми фуги на тлі шістьнадцяткових фігурацій, яку переривають інтермедійні вставки із матеріалу експозиції. Початок репризи знаменує повернення початкового розміреного характеру експозиційної частини у 77-му такті. Реприза повторює експозицію.

У своєму дослідженні іспанський музикознавець Едуардо Фернандес¹⁶ припускає, що тема фуги могла бути запозичена з різдяного гімну Мартіна Лютера "Vom Himmel hoch, da komm ich her" (Приклад 8).

¹⁶ Eduardo Fernandez, *Essays on J.S. Bach's Works for Lute*. Montevideo : Ediciones ART, 2003. 93 p. P. 45



Приклад 8. початок „Vom Himmel hoch da komm ich her” (Martin Luther)



Приклад 9. Тема фуги з циклу BWV 998

Перше проведення теми фуги автор перекладення рекомендує виконувати із застосуванням прийому «удар», котрий проводиться майже випрямленим пальцем, що ніби вдарає по струні, ковзаючи з пучки на ніготь та зупиняється на сусідній струні. Окрім особливого тембрального забарвлення цей прийом дає можливість заглушувати попередній звук, наближаючи таким чином звучання бандури до звукового ідеалу, задуманого автором твору. Такі прийоми дають можливість надати звучанню бандури особливого вишуканого забарвлення у виконанні старовинної та барокової музики.

Виконати триголосну фугу на бандурі є досить складно, оскільки, як правило, два верхні голоси проводяться правою рукою, а нижній голос відводиться партії лівої руки і виконується часто перекидкою (цей спосіб гри лівою рукою на приструнках ще називають харківським). Зокрема в тактах 55–57, 120–122 та 129–131, де проведення мелодичної лінії в лівій руці повинне бути особливо виразним.



Приклад 10. Фрагмент фуги з циклу BWV 998 (т. 55–57)

Важливо також вирішити аплікатурні завдання, що постають перед виконавцем у партії правої руки – як правило верхній голос виконується 3–4 пальцем, а середній 1–2. Нижній голос може виконуватися за допомогою чергування двох рук. Доцільним буде застосування прийому ковзання, що підтримує плавність мелодичних голосів. Необхідно згадати і про хроматичні незручності, які з’являються під час виконання, тому виконавець має опанувати чітку техніку безкомпромісного точного виконання хроматичних послідовностей максимально близько до перетину струн, таким чином забезпечуючи відсутність тембральної різниці між звучанням верхнього та нижнього ряду струн (див. приклад 9).



Приклад 11. Фрагмент фуги з циклу BWV 998 (т. 95–97)

Складність полягає також в розміщенні руки виконавця на струні, оскільки правою рукою щипок буде відбуватися посередині струни, при цьому лівій руці щипок є доступним лише у верхній частині струни. Виходячи з цього розуміємо, що амплітуда коливання посередині струни після щипка є більшою, ніж амплітуда коливання у верхній частині струни. Відтак така різниця коливання струн на бандурі має різні динамічні, темброві короткочасні звучання.

Остання частина циклу **Алегро** характеризується використанням маркатовано підкресленого басу, котрий слугує основою для віртуозних пасажів у верхньому регістрі. Дуже важливим при виконанні цієї частини циклу є гнучке звукове нюансування, яке для бандуриста ускладнюється тим, що переважно вся фактура твору зосереджується у партії правої руки. Також не можна оминати увагою явище резонування струн, що, в зв'язку з конструкцією інструмента, ускладнює бандуристу виконання стакато чи навіть нон легато – прикривання (заглушування) струн становить окрему складність під час виконання барокових творів. Особливу увагу на це потрібно звернути під час розучування останньої частини циклу, в котрій легкість звучання, передбачена автором, повинна поєднуватися із швидким прикриванням басових струн та віртуозністю пасажів у правій руці – виконавцю рекомендовано застосовувати штрих *marcato*, оскільки це буде найбільш правильним рішенням для максимального наслідування артикуляційної природи інструментів тієї епохи (зокрема, лютні).

Висновки. Оскільки частина твору дійшла до наших днів у табулатурі, що потребувала розшифрування, автором цієї статті здійснена робота по розшифруванню та запису в сучасній нотації. При розшифруванні звернена увага на висотні позначення та записи метро-ритмічних тривалостей.

При перекладенні автором тричастинного циклу Баха для бандури основні акценти здійснені на аналізі музично-виражальних засобів, окресленні технічних труднощів (зокрема, ведення мелодичної лінії лівою рукою на приструнках, або перекидка; стакатований та маркатований бас; хроматизовані пасажі в швидких темпах), а також описані способи їх опрацювання. Окрім цього, були систематизовані та послідовно викладені основні параметри, на які повинен опиратися автор перекладення у процесі роботи над твором.

Опираючись на виконавський ресурс бандури, були знайдені найбільш приближені варіанти передачі на цьому інструменті авторського тексту з оригіналу, зберігаючи тип викладу фактури: окремих голосів та їх поєднання, побудови частин та твору загалом. В результаті перекладення було створено камерно-концертний циклічний твір, що збагачує репертуар сучасних бандуристів бахівським баченням можливостей інструментів різних типів та розширює перспективи бандурного виконання завдяки реалізації потенціалу бандури як інструменту універсального за своїми ресурсами в сімействі хордофонів.

Література

1. Геліс М. Академічне народно-інструментальне мистецтво України ХХ–ХХІ ст. Київ, 2003. 365 ст.
2. Дмитрук І. Жанр перекладу та його різновиди в сучасному бандурному мистецтві : автореф. дис. ... канд. мистецтв. : 17.00.03. Львів : Львів. нац. муз. акад. ім. Миколи Лисенка, 2009. 18 с.
3. Apel W. *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*. Cambridge, Mass., 1942. 518 p.
4. Bach J. S. *Opere complete per liuto: versione originale / red. Paolo Cherici*. Michigan : Edizioni Suvini Zerboni, 1980. 163 p.
5. Dickinson A. *Keyboard Tablatures of the Mid-Seventeenth Century in the Royal Library, Copenhagen: Edition and Commentary*. Ph.D. Dissertation. North Texas State University: Denton, Tx, 1973. 299 p.
6. Fernandez E. *Essays on J.S. Bach's Works for Lute*. Montevideo : Ediciones ART, 2003. 93 p.
7. Wolf J. *Geschichte der Mensural-Notation von 1250 – 1460: nach den theoretischen und praktischen Quellen (Vol. 1-2)*. Leipzig (1904). 538 p.
8. URL: https://digital.staatsbibliothek-berlin.de/werkansicht?PPN=PPN671074040&PHYSID=PHYS_0097&DMDID=.
9. URL: <https://www.meisterdrucke.com/kunstdrucke/Johann-Sebastian-Bach/826479/Präludium,-Fuge-und-Allegro-in-Es-BWV-998,-um-1735-40.html>.



УДК 78.421; 78.21

DOI 10.32782/2224-0926-2023-3-4-46-47-9

Фу Ксі

аспірантка кафедри теорії музики,
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0002-9468-9827>

МЕТОДИЧНІ ПРИНЦИПИ КИТАЙСЬКОГО ПЕДАГОГА ДАНЬ ЧЖАОІ НА ШЛЯХУ ФОРМУВАННЯ ВИКОНАВСЬКОЇ МАЙСТЕРНОСТІ ПІАНІСТІВ (НА ПРИКЛАДІ НАВЧАЛЬНОГО КУРСУ «НОВІ ШЛЯХИ. БАЗОВИЙ ПІДРУЧНИК ДЛЯ ФОРТЕПІАНО»)

Стаття присвячена розгляду методичних принципів навчання гри на фортепіано китайсько-го піаніста Дань Чжаої як одного з найуспішніших педагогів другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Здійснено детальний аналіз чотирьох томів навчального курсу «Нові шляхи. Базовий підручник для фортепіано», простежено шляхи поступового формування, засвоєння та практичного опрацювання прийомів та технік фортепіанної гри. Метою статті є виявлення педагогічно-методологічних засад курсу «Нові шляхи. Базовий підручник для фортепіано» Дань Чжаої, специфіки його авторського підходу до викладання фортепіано та особливостей формування виконавських вмінь та навиків майбутнього піаніста-виконавця. Навчальний курс «Нові шляхи. Базовий підручник для фортепіано» базується на багаторічному практичному досвіді головного редактора Дань Чжаої. Цінність підручника полягає у детальному опрацюванні кожного етапу навчання, науковому підході до відбору музичного матеріалу, комплексному підході до виховання особистості учня-піаніста. Пропоновані навчальні матеріали у курсі допомагають розвивати індивідуальні можливості учнів, їх таланти та вміння, дають можливість оволодівати професійними виконавськими навиками, технікою гри на фортепіано, знайомлять із основними засобами музичної виразності та структурою музичного твору. Педагогічні «успіхи» навчального курсу «Нові шляхи» ґрунтуються на методичному виборі кожного кроку навчання, на створенні індивідуального плану навчання для учнів відповідно до їх здібностей. Методика розвитку навичок гри на фортепіано, запропонована Дань Чжаої в цьому виданні, спрямована на правильне формування виконавських вмінь учнів, поступове вивчення навчального матеріалу, практичне опанування технікою гри на фортепіано. Особлива увага в навчальному курсі зосереджена на використанні творів китайської національної музичної традиції, які допомагають учням-піаністам легко засвоювати теоретичний матеріал.

Ключові слова: фортепіанна педагогіка, Дань Чжаої, фортепіанна техніка, виконавство, фортепіанна гра, китайські піаністи, фортепіанна освіта, навчальний курс, музична форма, жанр, виразальні засоби.

Fu Xi. Methodological principles of the Chinese teacher Dan Zhaoyi on the way of forming the performance skills of pianists (on the example of the training course “New paths. Basic piano tutorial”)

The article is devoted to the consideration of methodical principles of piano learning in the class of the Chinese pianist Dan Zhaoyi as one of the most successful teachers of the second half of the 20th – beginning of the 21st century. A detailed analysis of four volumes of the training course ‘New Paths. Basic piano tutorial’ traces the ways of gradual formation, assimilation, and practical development of techniques of playing the piano. The purpose of the article is to identify the pedagogical and methodological principles of the training course ‘New Paths. Basic piano tutorial’ by Dan Zhaoyi, the specifics of his author’s approach to teaching the piano and the specifics of forming the performance skills and abilities of a future pianist-performer. This education course is based on many years of practical experience of the main editor of the course, Dan Zhaoyi.

Training course 'New Paths. Basic piano tutorial' is based on many years of practical experience of editor-in-chief Dan Zhaoyi. The value of the textbook lies in the detailed treatment of each stage of learning, a scientific approach to the selection of musical material, and a comprehensive approach to the education of the student-pianist's personality. The offered educational materials in the course help to develop the individual capabilities of students, their talents and skills, provide an opportunity to master professional skills, the technique of playing the piano, introduce the basic means of musical expression and the structure of a musical piece. Pedagogical 'successes' of the training course 'New Paths' are based on the methodical selection of each step of the study, on the creation of an individual study plan for students according to their abilities. The method of developing piano playing skills, proposed by Dan Zhaoyi in this edition, is aimed at the correct formation of students' performance skills, gradual assimilation of educational material, and practical mastery of piano playing techniques. Special attention in the training course is focused on the use of works of the Chinese national musical tradition, which help piano students to easily learn the theoretical material.

Key words: piano pedagogy, Dan Zhaoyi, piano technique, performance, piano playing, Chinese pianists, piano education, educational course, musical form, genre, means of expression.

Вступ. Творцями засад фортепіанної педагогіки та методики навчання гри на фортепіано в Китаї стали вчителі фортепіано, піаністи-виконавці, які навчали дітей у професійних музичних закладах: музичних школах, на музичних факультетах при інститутах чи університетах. Формуванню китайської національної фортепіанної школи сприяла поява величезної кількості учнів-піаністів та їх подальші успіхи як професійних виконавців на міжнародній арені. Методичні принципи китайського піанізму сформувалися на основі появи нових навчальних технологій, осмислення шляхів інтерпретації творів західно-європейських композиторів, вивчення діяльності видатних європейських виконавців, а також створення власного національного фортепіанного репертуару та виконавських концепцій, укладання міцного фундаменту національних традицій фортепіанного мистецтва, передачі досвіду, спадкоємності виконавського мистецтва.

У цьому тривалому процесі важливу роль відіграють китайські педагоги-піаністи, які постійно перебувають у процесі удосконалення своїх педагогічних принципів та методики викладання інструменту. Їх діяльність спрямована на створення власної навчальної методики та методології, що зосереджена на покращенні результатів навчання учнів-піаністів.

Педагогічна діяльність китайського піаніста Дань Чжаої займає провідне місце у розвитку китайського виконавського мистецтва. Його музично-педагогічні принципи та методологія викладання складають основу у формуванні професійних якостей виконавця-піаніста. Дань Чжаої писав: «У ХХІ столітті для музичних працівників нашої країни (включаючи вчителів фортепіано) є обов'язок, даний історією, створити базові навчальні матеріали для фортепіано з єдиними характеристиками. Щоб виконати таку історичну місію, ми повинні серйозно вивчати та досліджувати нову мистецьку освіту, концепції, репозиціонування цілей і завдань базової фортепіанної освіти»¹. Результатом його багаторічної діяльності як педагога стала поява навчального курсу для учнів-піаністів «Нові шляхи. Базовий підручник для фортепіано» («New Paths. Basic Piano Tutorial»).

Метою статті є виявлення педагогічно-методологічних засад курсу «Нові шляхи. Базовий підручник для фортепіано» Дань Чжаої, специфіки його авторського підходу до викладання фортепіано та особливостей формування вмінь та навиків майбутнього піаніста-виконавця.

¹ New Paths. Basic Piano Tutorial 2. Enlightenment and entry. The Basic Piano Course for Beginning Students. (Chinese edition) Ed. Dan Zhaoyi. Beijing: Love the People's Voice Publishing House, 2016. P. 3.

Матеріали та методи. Проблемі формування китайського фортепіанного виконавства присвячено чимало наукових праць дослідників, які розкривають специфіку розвитку фортепіанної педагогіки в Китаї, її напрями та методологію. Серед них, праці, що окреслюють провідні педагогічні напрямки китайської музичної освіти: Лян Сяомей, Нью Яцян, Се Хен, Сюй Бо, Сунь Мінчжу, Чжоу Гуанжень та багатьох інших; праці, що розкривають особливості навчання гри на фортепіано Хоу Юе, Ін Шічжень, Дань Чжаої, Лі Фейлан та ін.

У центрі нашої уваги є постать піаніста-педагога Дань Чжаої, автора ряду теоретичних праць, що розкривають проблему фортепіанної освіти в Китаї. Його практична діяльність та наукові дослідження складають основу китайської фортепіанної педагогіки. Однак у більшості досліджень китайських музикознавців ім'я Дань Чжаої згадується досить побіжно, переважно, у статтях присвячених успіхам його учнів. Його життєтворчість залишається практично невідомою в англомовних джерелах, адже власні наукові праці професора і статті про його діяльність як педагога опубліковані у Китаї, і доступні лише на китайській мові. Тому, зважаючи на його роль у розвитку китайської фортепіанної освіти, вважаємо за необхідне звернутися до дослідження діяльності відомого педагога-піаніста Дань Чжаої та ввести його ім'я в коло наукових досліджень українського музикознавства.

Результати. Стрімкий розвиток фортепіанного виконавського мистецтва у Китаї поставив перед викладачами та музичними діячами необхідність створення власних базових навчальних матеріалів гри на фортепіано з відповідними національними особливостями. Ці матеріали повинні відповідати тим методичним інструментам навчання, які традиційно поширені у китайській музичній освіті. Видатний китайський педагог-піаніст Дань Чжаої зазначив: «Щоб виконати таку історичну місію, ми повинні серйозно вивчати та досліджувати нові концепції мистецької освіти. Визначити цілі та завдання базової фортепіанної освіти. Незалежно від того, чи ми виховуємо любителя музики чи піаніста, ми повинні поставити музичну та художню освіту на перше місце у навчанні фортепіано. За допомогою фортепіано ви можете вивчати музику, розуміти музику та виражати музику – покращувати свою грамотність. Для досягнення цієї мети весь зміст технічної підготовки та елементи художнього виконання, які охоплює мистецтво гри на фортепіано, повинні бути інтегровані в базову освіту»².

Професор Дань Чжаої є відомим китайським викладачем по класу фортепіано, освітня діяльність якого стала фундаментальною для розвитку фортепіанної педагогіки в Китаї. Його називають хрещеним батьком («Godfather») фортепіанної освіти не лише в Шеньчжені, а й у всій країні.

Дань Чжаої народився 5 листопада 1940 року в Чунціні у сім'ї хірурга. Його батько захоплювався музикою, тому з дитинства заохочував своїх дітей до музичних занять, сподіваючись на те, що один з них вибере музичну кар'єру.

У віці чотирнадцяти років Чжаої був прийнятий до середньої школи Сичуанської музичної консерваторії, де вивчав фортепіано під керівництвом Хе Хусян та професора Лін Руйчжі. Після успішного завершення фортепіанного факультету у липні 1964 року, він почав працювати на посаді викладача цієї консерваторії. У 1960-х роках Дань Чжаої також навчався в Пекіні у відомої піаністки та педагога, професора Чжоу Гуанжень,

² New Paths. Basic Piano Tutorial 4. Music and Technique (Part 2). The Basic Piano Course for Beginning Students. (Chinese edition). Ed. Dan Zhaoyi. Beijing: Love the People's Voice Publishing House, 2016. P. 2.

тим самим закладаючи міцний фундамент для своєї подальшої кар'єри як викладача фортепіано.

У 1995 році Дань Чжаої переїхав до Шеньчженя, де став професором по класу фортепіано в Художній школі міста. Окрім того, він обіймав посаду президента Асоціації піаністів Шеньчженя, був членом Асоціації китайських музикантів і віце-головою Асоціації музикантів Гуандуну. У 2006 році Дань Чжаої заснував «Shenzhen Danzhaoyi Piano Art Center» («Фортепіанний мистецький центр Дань Чжаої у Шеньчжені»). У 2012 році Дань Чжаої повернувся до Сичуаньської музичної консерваторії на посаду декана Сичуаньського науково-дослідного інституту фортепіанного мистецтва.

Найбільш відомими учнями Дань Чжаої є піаністи Лі Юнді, Чен Са та Чжан Хаочен, які по черзі здобували нагороди на Міжнародному конкурсі піаністів імені Фридерика Шопена в Польщі, Міжнародному конкурсі піаністів у Лідсі у Великій Британії та Міжнародному конкурсі піаністів імені Вана Кліберна в США. Його учні: Цзо Чжан, Сюе Тінчже, Пань Лінзі, Гу Цзіндань, Ду Тянькі, Лі Веньцзюань і Сю Ці також досягли вражаючих результатів на знаних міжнародних конкурсах. Їх здобутки мають велике історичне значення для розвитку китайського фортепіанного виконавського мистецтва та китайської фортепіанної освіти загалом.

Активна викладацька діяльність Дань Чжаої спонукала до теоретичного осмислення його практичного досвіду роботи зі своїми учнями. Він є автором ряду наукових праць, автором підручників для навчання фортепіано. Особливу увагу в останні роки професор Чжаої приділяє питанням розвитку фортепіанної освіти в Китаї та зосереджується на проблемі фахової підготовки вчителів фортепіано. Для того, Дань Чжаої проводить лекції, дає майстер-класи та створює навчальні курси по всій країні. Професор зазначив, що «Підручники – це основа освіти і це найголовніше!... Потрібно спочатку навчатися фортепіано з радістю... Музика йде від серця, музика (юе) (音乐) починається з щастя (ле) (乐)...»³.

Підсумком педагогічної діяльності Дань Чжаої стала поява серії дидактичних книг авторського навчального курсу «Нові шляхи: Базовий підручник для фортепіано. Базовий курс фортепіано для студентів-початківців» («New Paths. Basic Piano Tutorial. The Basic Piano Course for Beginning Students»), що базується на концепціях його попередніх праць, а саме курсу «Щасливе фортепіано» («Happy piano») та «Основи фортепіано» («The Basics Piano»). Це видання є першим комплексом навчальних матеріалів, які систематизовані відповідно до методики поступового розвитку вмінь та навиків учнів. Дань Чжаої писав: «Базові підручними для фортепіано повинні включати музичну освіту у формальний зміст навчання, щоб діти могли зрозуміти правила музики та оволодіти елементами та методами музичної виразності, щоб вони могли наблизитися до музики, полюбити музику та виражати музику, щоб навчання гри на фортепіано набуло справжнього значення»⁴.

Робота над укладанням цього курсу тривала протягом чотирьох років, а його поява завдячує спільній праці Дань Чжаої та команди викладачів: Тянь Мао, Сяо Мей, Дансу, Чжан Цзюнь, Чжен Хун, Сюй Шуан. Повне зібрання курсу, опубліковане Народним музичним видавництвом у 2016 році, включає у собі чотири навчальні посібники та шість додаткових видань фортепіанних творів.

³ Цит. за: Zhou Mingsun. Overview of NEW PATHS. *Piano Artistry*. Issue 6. 2018. P. 55.

⁴ New Paths. Basic Piano Tutorial 2. Enlightenment and entry. The Basic Piano Course for Beginning Students. (Chinese edition) Ed. Dan Zhaoyi. Beijing: Love the People's Voice Publishing House, 2016. P. 3.

Провідна ідея даного курсу полягає у систематизації начального матеріалу таким чином, що уможливило поступовий розвиток навиків гри на фортепіано. Курс побудований від простого до складного, від закріплення початкових вмій до отримання технічно складніших виконавських навиків, до досягнення засад фортепіанного музично-виконавського мистецтва. Навчальні матеріали, які містяться у курсі, ґрунтуються на специфіці китайських національних музично-освітніх традицій та відповідають технічним особливостям фортепіанної гри. Методологія викладення матеріалу спрямована на формування загально-музичних знань та на легке засвоєння матеріалу за рахунок використання музичних творів, ґрунтованих на національних особливостях китайської музичної культури. Такий підхід сприяє розвитку інтересу до навчання гри на фортепіано та спонукає до зростання художньої грамотності учнів.

Повний комплект навчально-методичних матеріалів «Нові шляхи. Базовий підручник для фортепіано» складається з навчальних книг (4 частини), в яких матеріал систематизований відповідно до розвитку виконавських вмій, та містить детальні пояснення щодо відповідності музичного матеріалу технічним навикам фортепіанної гри. Окрім того, даний курс містить збірники музичних творів (6 випусків), вивчення яких допомагає опанувати і закріпити різні техніки та прийоми гри на фортепіано.

Основний навчальний матеріал поділений на дві частини «Ознайомлення та вступ» (частина 1 і 2) та «Музика і техніка» (частини 3 і 4). У них теоретичний та музичний матеріал систематизований відповідно до поступового формування навиків гри на фортепіано. Перша частина присвячена основам гри на фортепіано, а саме постановці руки та вправам для пальців, вмінню «стояти» та «ходити» з опорою на пальці. У центрі другої – знайомство з основними прийомами гри на інструменті та відповідними елементами музичної виразності. Третя частина зосереджена на техніках гри на фортепіано, складних ритмічних малюнках та їх виконанні в музичному творі. У центрі четвертої – вдосконалення фортепіанної техніки та вивчення музичної структури великих музичних форм.

До цих навчальних підручників додається шеститомне нотне зібрання, яке включає етюди, поліфонії, масштабні твори, концертні етюди, різні твори китайських та зарубіжних композиторів. Дань Чжаої пропонує цей музичний матеріал як навчальний репертуар, додаючи багато більших та складніших творів. Такі твори дають можливість працювати значно продуктивніше, і є придатними для виконання на різноманітних курсах чи концертних виступах. Таким чином забезпечуючи більше можливостей для задоволення потреб учнів, розвитку їх здібностей та вдосконалення технічних навиків.

Навчання за курсом Дань Чжаої «Нові шляхи. Базовий підручник для фортепіано» розраховане на поступове зростання та розвиток виконавських вмій учнів. Для цього автор детально підбирає кожен музичний твір, розглядаючи його не лише зі сторони виконавської техніки, а зі сторони образного змісту. Пропоновані навчальні матеріали допомагають розвивати індивідуальні можливості учнів, їх таланти та вміння, дають можливість оволодівати професійними навиками, технікою гри на фортепіано, основними засобами музичної виразності та структури музичного твору. Учні можуть сприймати музику, розуміти та виражати образний зміст твору, що сприяє їх всебічному розвитку та вихованню особистості виконавця-піаніста.

Перша частина закладає основи гри на фортепіано, а саме присвячена правильній постановці руки та пальців з опорою. Ця частина навчального курсу «Підтримка пальців – опора» поділяється на чотири етапи. Початковий крок у навчанні фортепіано не

вимагає жодних знань, основна увага приділяється правильному положенню тіла біля інструменту та постановці руки, її форми. Тому, важливим на початковому етапі є виконання опорних вправ.

Наприклад, для гри «кластером» використовується кілька пальців (три, чотири чи п'ять), які збираються разом і натискають клавіші одночасно. За допомогою вправи «кластер» можна імітувати на фортепіано різні звуки, створювати різні образи, тим самим розвивати музичну уяву учнів та спонукати їх до виразу емоцій та почуттів. Гра «кластером» у різних регістрах викликає у дітей різноманітні музичні асоціації. Важливо, що завдяки грі «кластерами» діти опановують вміння ставити пальці та контролювати вагу. Чжоу Мінсан зазначає, що: «Це справді весело, динамічно та приємно. Стільки музичної уяви, враховуючи, що перші вправи такі нудні»... Ми повинні організувати швидкий процес навчання фортепіано. Веселий та цікавий початок повинен бути тим, що може природнім чином відкрити студентам двері до музики! Ця концепція справді дуже вдала!»⁵. Тренування гри «кластерами» (трьома, чотирма чи п'ятьма пальцями) сприяє початковому етапу засвоєння вміння використовувати опору на пальці та вагу руки.

Наступним кроком для початківців є координаційні опорні вправи для гри двома пальцями послідовно. Спочатку Дань Чжаої пропонує розвивати цей навик з використанням сильних пальців (другого та третього) та грою на сусідніх клавішах (інтервал секунди). Потім, варто поступово переходити до гри третім та четвертим пальцями, першим і другим, і на кінець, четвертим та п'ятим. Після опанування вміння грати секундами, потрібно розширювати відстань між пальцями. Для цього, такі інтервальні вправи варто виконувати на основі інших інтервалів: терцій, кварт, квінт і т.д.

Третім етапом навчання стають вправи, які готують до самостійної опори на пальці. Він містить комплекс вправ, що ґрунтуються на музичних зразках у жвавому темпі, таких як «Вгору та вниз» та «Неквапливий відпочинок». Четвертий крок навчання гри на фортепіано – вивчення тривалостей: гра цілими, половинними та четвертними. До попередньо опанованого вміння чергувати пальці на відстані різних інтервалів додається відпрацювання стаккато.

Другий розділ першої книги «Гра пальцями – ходьба» поділяється на чотири кроки, які побудовані відповідно до розвитку пальцевої техніки, від простого до складного. Перш за все – це розвиток навиків чергування двох пальців, наступні кроки – це гра послідовно трьома, чотирма та п'ятьма пальцями. У даному підручнику автор використовує слово «ходити», відтак ходьба (як послідовний рух) пальцями, гра мелодичних зворотів з використанням усіх пальців. Сам Дань Чжаої пропонує на даному етапі прийом *non legato* як підготовчий технічний навик до освоєння техніки фортепіанної гри у другому томі курсу.

Друга книга курсу складається з двох частин. У ній основна увага зосереджена на трьох основних прийомах гри на фортепіано: *non legato*, *legato*, *staccato*. Також, містить способи фортепіанної гри: ламаними послідовностями нот, виконання пауз та стрибки. Засвоєння та опанування даних прийомів гри відбувається на основі ретельно підбраного музичного репертуару, який містить яскраві та виразні музичні образи. Усі музичні приклади у збірці супроводжуються відео матеріалами задля проведення інтуїтивно зрозумілого навчання учнів.

Другий розділ другої книги має назву «Основи музичного виконавства» та включає у собі навчання градації сили звучання (*forte-piano*), фразування, поступового збільшення

⁵ Zhou Mingsun. Overview of NEW PATHS. *Piano Artistry*. Issue 6. 2018. P. 55.

чи зменшення сили звучання (*crescendo*, *decrescendo* (*diminuendo*). Мета даного етапу полягає у відображенні концепції – всі техніки та прийоми гри є засобами необхідними для музичного виконавства. Друга книга курсу містить понад 40 сторінок «Музичної бібліотеки». Усі музичні твори розділені на п'ять розділів відповідно до прийомів фортепіанної гри та фактури: *non legato*, *legato*, *staccato*, прості форми та поліфонія. Кожен твір містить анотацію, рекомендації щодо прийомів гри, характеру і темпу виконання.

Третя книга курсу – «Музика та техніки» охоплює досить велику частину навчального матеріалу, який детально систематизований відповідно до змісту. Це розділи навчального курсу з 5 по 11. П'ятий розділ «Технічна основа і складний ритм музичної виразності» включає пунктирний ритм, синкопований ритм та тріолі. Шостий – «Тренування балансу пальців» зосереджена на тренуванні «слабких пальців» – першого та четвертого. Наступний розділ присвячений «Спеціальним технікам гри», а саме руху кисті рук, техніки «бокового удару», репетицій (повторення одного звуку) та токкатного типу гри. Восьмий – це «Техніка подвійних нот та акордів», що містить три розділи: техніка виконання подвійних нот, акордова техніка та техніка «розкладених» акордів. Дев'ятий розділ зосереджений на роботі над фразами, а саме фразуванню, використанню *crescendo* і *decrescendo* при формуванні фрази в музичному творі. Десятий розділ – «Навчання орнаментиці та *rubato*». Останній розділ присвячений розвитку пальцевої техніки – «Швидкий біг пальців», який поділяється також на декілька розділів, що зосереджені на швидкому виконанні гамоподібних зворотів, хроматичних послідовностей звуків та арпеджіо.

Четверта книга складається з трьох розділів (з 12–14). Вона містить великий обсяг фортепіанного репертуару з різного роду виконавськими труднощами, а також особливі вимоги щодо музичного виконавства і створення музичного образу твору. Дванадцятий розділ – «Класифікація та порівняння музичних характеристик» має п'ять розділів: швидкий темп, «військові» твори, ліричні твори, експресивний (пристрасті) тип творів, порівняння музичних характеристик. Кожна категорія містить по п'ять музичних творів. «Музичні характеристики – це детальні характеристики та загальний стиль музики, що визначається музичним змістом, настроєм, образом, художньою концепцією тощо. Характеристики музичного твору визначають, які методи, техніки та емоції використовуються для обробки та вираження стилю музики. Тому сприйняття характеристик музики є важливим методом і елементом для вираження музики»⁶.

Складні музичні твори, на відміну від простих, містять інші характеристики, ускладнену музичну мову, яка проявляється в особливостях музично-виразових засобів, що зумовлює ускладнення виконавських прийомів та фортепіанної техніки. Такі музичні твори значно більші за розмірами, їх тематичний матеріал вирізняється яскравістю та контрастністю.

У тринадцятому розділі – «Музична форма» – музичні твори розділені відповідно до форми: рондо, складна тричастинна, варіації, сонатна форма. Відповідно до того, твори, написані у цих формах, є відносно великими, то й музичний матеріал, поданий у книзі, значно вагоміший та значно складніший, що вимагає вищого рівня виконання.

У чотирнадцятій частині розміщені матеріали, які належать до «Складних прийомів гри». Сюди увійшли поліритмія, октавна техніка та широкі стрибки. Кожна з названих

⁶ New Paths. Basic Piano Tutorial 4. Music and Technique (Part 2). The Basic Piano Course for Beginning Students. (Chinese edition). Ed. Dan Zhaoyi. Beijing: Love the People's Voice Publishing House, 2016. P. 1.

категорій підкріплена шістьма музичними творами, на основі яких відбувається освоєння та відпрацювання техніки виконання. Усі музичні твори у даному виданні містять QR-коди, які учні можуть сканувати за допомогою мобільного телефону і переглядати демонстраційне виконання, що має величезне значення для практичного опрацювання твору.

Висновки. На основі проведеного аналізу чотирьох томів видання Дань Чжаої «Нові шляхи. Базовий підручник для фортепіано» можемо зробити такі висновки. Фундаментом даного навчального курсу став багаторічний практичний досвід головного редактора, практикуючого педагога-піаніста Дань Чжаої. Цінність підручника полягає у детальному опрацюванні кожного кроку навчання учнів, в науковому підході до відбору музичного матеріалу, у розумінні специфіки дитячої психології, у комплексному підході до навчання учнів, який базується не лише на розвитку виконавської техніки гри на інструменті, а й на вмінні відтворювати образний зміст музичного твору. Дань Чжаої поруч з творами західно-європейських та американських композиторів використовує значну кількість зразків китайської музики у перекладі для фортепіано. Окрім того, деякі твори у підручнику, були спеціально написані редакційною колегією відповідно до потреб навчального курсу. Педагогічні «успіхи» навчання гри на фортепіано у розглянутому навчальному курсі «Нові шляхи» полягають у створенні індивідуального шляху для навчання учнів відповідно до їх здібностей та швидкості засвоєння матеріалу. Отже, методика розвитку вмінь фортепіанної гри, запропонована Дань Чжаої, спрямована на правильне формування та розвиток виконавських навичок учнів, на послідовне засвоєння навчального матеріалу та на практичне опанування технікою гри на фортепіано.

Література

1. Бянь Мен. Формування і розвиток фортепіанної культури Китаю. Пекін: Хуа Ле, 1996. 181 с. (卞萌 中国钢琴文化之形成与发展. 北京: 华乐出版社, 1996. 第181页).
2. Фен Веньці. Історії взаємовпливів китайської та західної музики. Чанша, 1998. 234 с. (冯文琦 中国与西方音乐相互影响的历史 长沙, 1998. 第234页).
3. Чжао Сяошен. Фортепіанне виконавство. Пекін: Народна музика, 1992. 243 с. (赵晓生 钢琴演奏之道. 北京: 人民音乐, 1992. 第243页).
4. Чжао Сяошен. Шляхи до осягнення мистецтва фортепіанної гри. Хунань, 1991. 263 с. (赵晓生 钢琴演奏之道 湖南: 教育出版社, 1991. 第263页).
5. New Paths. Basic Piano Tutorial 1. Enlightenment and entry. The Basic Piano Course for Beginning Students. (Chinese edition) Ed. Dan Zhaoyi. Beijing: Love the People's Voice Publishing House, 2016. 180 p.
6. New Paths. Basic Piano Tutorial 2. Enlightenment and entry. The Basic Piano Course for Beginning Students. (Chinese edition) Ed. Dan Zhaoyi. Beijing: Love the People's Voice Publishing House, 2016. 198 p.
7. New Paths. Basic Piano Tutorial 3. Music and Technique (Part 1). The Basic Piano Course for Beginning Students. (Chinese edition). Ed. Dan Zhaoyi. Beijing: Love the People's Voice Publishing House, 2016. 221 p.
8. New Paths. Basic Piano Tutorial 4. Music and Technique (Part 2). The Basic Piano Course for Beginning Students. (Chinese edition). Ed. Dan Zhaoyi. Beijing: Love the People's Voice Publishing House, 2016. 232 p.
9. Zhou Mingsun. Overview of NEW PATHS. *Piano Artistry*. Issue 6. 2018. P. 55–58. URL: <https://caod.oriprobe.com/issues/1818661/toc.htm>.



УДК 780.616.432:78.071.1(477.51)«19»«20»

DOI 10.32782/2224-0926-2023-3-4-46-47-10

Цепух Ірина Олександрівна
аспірантка,

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв;

викладач-методист,

голова предметно-циклової комісії «Фортепіано та концертмейстерство»,

старший викладач кафедри «Інструментальне виконавство (за видами)»,

Комунальний заклад вищої освіти

Київської обласної ради «Академія мистецтв імені Павла Чубинського»

<https://orcid.org/0000-0003-1122-3122>

ІННОВАЦІЙНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ РЕПЕРТУАР ЮНОГО ПІАНІСТА КРІЗЬ ПРИЗМУ ТВОРЧОСТІ МИТЦЯ ЧЕРНІГІВСЬКОЇ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ШКОЛИ ОЛЕКСАНДРА ІВАНЬКА

Мета роботи. Актуалізувати інноваційні аспекти педагогічного репертуару юного піаніста в контексті формування й розвитку української репертуарної політики початкової фортепіанної виконавської школи через знайомство з творчістю митця Чернігівської композиторської школи Олександра Іванька. **Методологія** дослідження базується на системно-аналітичному та теоретичному методах. **Наукова новизна** полягає у відкритті широкому загалу інноваційного педагогічного репертуару, який становить творчий фортепіанний доробок Олександра Іванька, українського композитора Чернігівського регіону кінця ХХ – першої чверті ХХІ століть.

Висновки. За результатами дослідження актуалізовано інноваційні аспекти педагогічного репертуару юного піаніста в контексті формування й розвитку української початкової фортепіанної виконавської школи. Через знайомство з творчістю митця Чернігівської композиторської школи Олександра Іванька встановлено, що важливо вивчати і вводити в репертуарний список учнів-початківців мистецьких шкіл України новітні сучасні збірки українських композиторів. Адже їх твори наділені притаманними національними образами та колоритними засобами виразності. Творчий доробок Олександра Іванька, митця Чернігівської композиторської школи кінця ХХ – першої чверті ХХІ століть несе національно-виражений характер і є унікальним.

Ключові слова: музичне виконавство, інноваційний педагогічний репертуар піаніста початківця, український сучасний композитор кінця ХХ – першої чверті ХХІ століть, Олександр Іванько.

Tsepukh Iryna. Innovative pedagogical repertoire of a young pianist through the prism of the work of the artist of the Chernihiv School of Composers Oleksandr Ivanko

The goal of the work. To update the innovative aspects of the pedagogical repertoire of the young pianist in the context of the formation and development of the Ukrainian repertoire policy of the primary piano performing school through familiarization with the work of the artist of the Chernihiv School of Composers Oleksandr Ivanko. The research methodology research is based on system-analytical and theoretical methods. The scientific novelty consists in opening to the general public the innovative pedagogical repertoire, which is the creative piano output of Oleksandr Ivanko, a Ukrainian composer from the Chernihiv region of the end of the 20th – the first quarter of the 21st centuries. Conclusions: based on the results of the research, the innovative aspects of the pedagogical repertoire of the young pianist were updated in the context of the formation and development of the Ukrainian repertoire policy of the primary piano performance school through acquaintance with the work of the artist of the Chernihiv School of Composers Oleksandr Ivanko.

It has been established that it is important to study and introduce the latest modern collections of domestic composers into the repertoire list of beginner students of art schools of Ukraine, since their works are endowed with features with their inherent national images and colorful means of expression. The creative output of the artist of the Chernihiv School of Composers of the end of the 20th – the first quarter of the 21st centuries Oleksandr Ivanko has a nationally expressed character and is unique.

Key words: *musical performance, innovative pedagogical repertoire of a beginner pianist, Ukrainian modern composer of the late 20th – first quarter of the 21st centuries, Oleksandr Ivanko.*

Вступ. Початок третього тисячоліття ознаменований модернізацією мистецької освіти і зорієнтований на пошук інноваційних завдань у мистецькій галузі. Політичні процеси у суспільному вимірі України кінця першої чверті XXI століття визначають зміни та передбачають оновлення освітнього процесу через формування національних орієнтирів засобами мистецької освіти. Сучасна мистецька освіта перебуває в процесі перебудови і ставить на меті виховання гармонічно розвиненої та національно свідомої особистості. При цьому важливими прийомами сприйняття та усвідомлення національних витоків культури є інноваційні аспекти педагогічного репертуару творчості сучасних українських митців. Ставляться акценти на пріоритетах державності, відродженні українського, збереженні та примноженні надбань національної скарбниці. Все більше науковців (О. Колесник, А. Кравченко, Ю. Майхрович, Л. Микуланинець та ін.) звертаються до культурної спадщини регіонів України, що в свою чергу уможливорює вивчення українського мистецтва крізь регіональну історію, традиції, культуру тощо.

Сукупність вимог до української виконавської музичної школи покликана формувати естетичну культуру дітей та інформаційну компетентність викладачів. Завдання митців-наставників полягає у виокремленні з існуючого інформаційного потоку щодо нотних видань актуальних та значимих джерел, що містять інноваційні аспекти педагогічного репертуару початкової фортепіанної виконавської школи. Фундаментом сучасної мистецької освіти залишається впровадження дієвих методів викладачами мистецьких шкіл (ДМШ, ДШМ, ШЕВ). Пошук новітнього педагогічного репертуару та його впровадження в навчально-виховний процес, зокрема початкової фортепіанної виконавської школи, модернізує мистецьку освіту та музичну галузь в цілому.

Науковий аналіз репертуарних збірок та педагогічних хрестоматій для музикантів-початківців, зокрема юних піаністів (А. Артоболевська, Л. Баренбойм, І. Домогацька, С. Ляховицька, Б. Міліч, О. Ніколаєв та ін.), попри їх інноваційність у свій час виявляє певну застарілість пропонованого в них репертуару у сьогодення. Проте у бібліотеках мистецьких шкіл і до нині переважає наявність музичної літератури для дітей, виданої за радянських часів. Особливо це стосується педагогічного репертуару для наймолодших дітей. Тож в українській музичній педагогіці постало питання необхідності оновлення репертуарного виконавського фонду, що актуалізувало відкриття широкому загалу інноваційного педагогічного репертуару, який становить творчий фортепіанний доробок Олександра Іванька, українського композитора Чернігівського регіону кінця XX – першої чверті XXI століть.

Матеріали та методи. Закладення фундаменту мистецької освіти починається з перших класів мистецьких шкіл. Наявність вітчизняної збірки, за якою можна навчати дитину азам інструментальної майстерності та яка зможе замінити російські аналоги-попередники, є головним критерієм і запорукою успіху виховання юного музиканта та становлення його виконавської майстерності в майбутньому.

Важливою умовою формування юних музикантів на початковому етапі є вивчення творів сучасних українських композиторів, чия творчість має джерела українського мелосу та фольклору. Тож плекання української національної фортепіанної школи можливе за умов інноваційної репертуарної політики музикантів-педагогів та підтримки української композиторської школи, зокрема Чернігівського регіону кінця ХХ – першої чверті ХХІ століть.

Не всім композиторам сучасникам цікаво писати для найменших дітей. Особливо, коли йдеться про мініатюрні твори для однієї руки чи почергової гри мелодії різними руками в межах однієї октави. З іншого боку, сучасний стиль композиторського письма не завжди зрозумілий для дитячого сприйняття.

Наприкінці ХХ – першої чверті ХХІ століття дедалі більш популярними стають твори українського митця Чернігівської композиторської школи Олександра Іванька. В його доробку є декілька сотень творів для початківців музикантів та творів, які під силу виконати зрілим професійним музикантам.

Основою творчості композитора все ж залишається музика для дітей. Серед переліку його творчих надбань окреме місце займає збірка «Дивограй для Марка та Сашеньки». Це педагогічний репертуар для наймолодших музикантів-піаністів, що стане в нагоді на першому етапі становлення професійного музиканта.

«Дивограй для Марка та Сашеньки» Олександра Іванька цікавий для національної фортепіанної школи, насамперед тим, що кожен міні-твір створено композитором на джерелах національної української культури – народних примовках і скоромовках, які акумулюють в собі мудрість народу. Тематика дитячого фольклору відповідає віковим особливостям дітей раннього віку.

У прислів'ях зосереджені багатовікові спостереження – короткі за будовою, зрозумілі для початківців, такі, що мають вплив на свідомість і викликають необхідну емоцію. Скоромовки викликають зацікавленість у дітей, тому, що являють собою короткі ігрові поспівки жартівливого змісту і відіграють значну роль у розвитку пам'яті, емоційної складової, мовної та координаційної моторики, ритміко-інтонаційних та практично-дійових можливостей.

Міні-твори, що увійшли до збірки, композитор писав для своїх онуків Марка і Олександри, які майже одночасно, з різницею у рік, почали навчатися гри на фортепіано. Олександр Іванько, як концертний виконавець та викладач з багаторічним стажем, розуміючи проблематику початкового етапу виховання маленьких інструменталістів і гостро відчуваючи потребу заповнення методичних прогалів в репертуарному аспекті, створив доступний для дитячого сприйняття та логічний за викладенням методичний матеріал.

Спершу композитором було створено два рукописи, що мали окремі назви – «Дивограй для Марка» (2020 р.) і «Дивограй для Сашеньки» (2021 р.). Невдовзі збіркою почали цікавитися викладачі різних шкіл спочатку Чернігівської області, а згодом шкіл Наддніпрянщини та Заходу України. Враховуючи зростаючу зацікавленість мистецької спільноти, зі згоди композитора для розширення та поповнення репертуарної скарбниці, задля розповсюдження та вільного доступу до творів було вирішено видати збірку під спільною назвою «Дивограй для Марка та Сашеньки».

Збірка складається з двох розділів. До першого, який називається «Перші кроки», увійшли 44 фортепіанні п'єси для соліста-піаніста, які носять початковий характер. Суттєвою відмінністю структури методичного наповнення збірки від знайомих усталених

радянських та пострадянських фортепіанних видань є подача теоретичного матеріалу. Знайомити юних піаністів з нотною грамотою композитор пропонує не з центру клавіатури, а з першої ноти першої октави і надає свою логічну структуру для поетапного засвоєння музичних підвалін.

Мініатюрні твори в збірці розташовані поетапно з урахуванням методично-резонного підходу і стануть у нагоді самим досвідченим та вимогливим до репертуару викладачам.

Кожна виконавська школа формує музиканта через певну традиційність подачі музичного матеріалу. Проте початок шляху маленького виконавця завжди проходить через знайомство та оволодіння навичками основних штрихів – *non legato*, *legato*, *staccato*. Твори у збірці Олександра Іванька умовно можна поділити на три типи: такі, що виконуються штрихом *non legato* – п'єси № 1 – № 25; такі, що можна грати штрихом *legato* – п'єси починаючи з № 26; штрих *staccato* автор пропонує опрацювати на № № 30, 31, 32, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 44. Загалом весь матеріал збірки в методичному аспекті можна розглядати як суму технічних прийомів та інструктивний матеріал для початкового етапу навчання.

Другий розділ «Граємо вдвох» складається з 30 фортепіанних ансамблів для виконання за одним інструментом у традиційному дуетному складі та для музикування за двома фортепіано. Вони покликані формувати у юного піаніста принципово інші базові піаністичні навички: читання з аркушу, відчуття органічного синтезу ансамблевої метричності, вироблення синхронного дихання, оволодіння стабільно-незалежним виконанням власної партії, виконавську майстерність, слухову увагу та самоконтроль у співвідношенні з партнером тощо.

Вміле своєчасне введення до програми початківця ансамблів Олександра Іванька надасть можливість розвивати гармонічний слух учня, завдяки можливості чути не лише мелодію, що доступна для виконання на першому етапі для маленького піаніста, а й повний спектр звучання фарб гармонії композиторського письма у партії для викладача-наставника.

Концептуальність першого та другого розділів збірки «Дивограй для Марка та Сашеньки» полягає у взаємодоповненні та єдності методичного матеріалу, де дві мови – музична та рідна українська визначають виконавську концепцію швидкого засвоєння та вірного інтерпретування композиторського задуму.

Неперебільшену цінність складає додана термінологія, яка є доступною для дітей наймолодшого віку. До кожної п'єси композитор встановлює італійський музичний термін з перекладом українською мовою. Такий принцип дозволяє вже на початковому етапі навчання знайомити і навчати необхідним дефініціям музичної термінології, допомогти дитині зрозуміти логіку будови музичного образу, робити перші спроби аналітики музичної тканини, опанувати такими поняттями як темп та характер музики.

У збірці «Дивограй для Марка та Сашеньки» автором надається не менш важлива можливість методико-дидактичного впливу на учня за рахунок застосування асоціативного методу сприйняття музичного світу, що допомагає викладачу ретельно опрацювати музичні образи при вивченні фортепіанних творів-мініатюр. Композитор, враховуючи специфіку дитячого мислення, додає до кожного твору збірки яскраві картинки. Метод розглядання їх, фантазування, уявлення та порівняння з характеристиками мініатюрних доробків, дозволяє сконцентрувати увагу учня-початківця, викликати в нього асоціативність та емоційне почуття, що необхідне для розуміння змісту обраної п'єси. Зрозумілість текстів дитячої тематики у поєднанні зі зручними теситурними можливостями дає змогу юному піаністу не лише грати, а й співати твір. Кольорові картинки, дібрані для зацікавленості дітей, розкривають суть назви та сюжетного змісту творів.

Розвинути асоціативне мислення в додачу до яскравих ілюстрацій допомагають примовки. Кожна з них несе в собі програмність. Тематика дуже різноманітна і вбирає ключові вподобання дітей, а саме: казкові персонажі, іграшки, малюнки звірів, підготовка до свята, дружба, вигадка, спостереження за явищем природи тощо.

Навіть назви мініатюрних п'єс, зокрема: «Соловей та котик», «Козо, козо, вилий воду», «У дівчини Гапки», «Сопілочка», «Шкільний квартет», «Кізонька», «Грибний дощик», «Закортіло меду», «Бабусині курята», «Сон про весну», «Котик Мурчик», «За моїм віконцем», «Дощик» та інші, викликають образність мислення через чуттєві уявлення, враження, мовний текст.

Зв'язок між словом та образом є важливим синтезом, адже музичне сприйняття залежить від метафізичної компоненти у поєднанні зі знанням і використанням рідної мови. Такий симбіоз робить дитячі твори сучасними та актуальними за рахунок надання можливості маленькому піаністу переживати прості, але такі знайомі емоції.

Образи збірки «Дивограй для Марка та Сашеньки» здатні донести до дитини більш складне поняття програмності. Обговорення міфічних чи казкових персонажів дасть розуміння побудови музичних образів та привідкривають таємниці професійного виконавства в контексті передачі вірного інтонаційного змісту твору, тембрального різнобарв'я.

Синтез слова, мелодії та асоціації викликають перші враження і переживання, розвивають емоційність та слухові уявлення і, як підсумок, розуміння художніх образів допомагає формувати смак юного музиканта.

У збірці «Дивограй для Марка та Сашеньки» виставлені авторські ремарки щодо аплікатури та штрихів. Композитор сприймає аплікатуру як дієву систему, що пізнається поступово за рахунок розглядання і вивчення запропонованих цифрових конструкцій під записаним нотним текстом. На його думку, розвиток аплікатурного мислення учня тренується від уроку до уроку, починаючи з перших днів знайомства з музикою. Обміркована аплікатура сприятиме швидкому засвоєнню більш складних класичних формул фортепіанної техніки.

Результати. Ми переконані, що опанування коротких технічних формул на ранньому етапі навчання гри на фортепіано за допомогою коротких п'єс, що увійшли до збірки Олександра Іванька «Дивограй для Марка та Сашеньки», забезпечить оволодіння навичкою концентрування на вірних піаністичних відчуттях, додасть гнучкості дитячому піаністичному апарату, покращить туше та якість звуку.

Естетико-педагогічну та історико-теоретичну значимість відображення народних тенденцій в дитячій фортепіанній музиці являє тема усвідомлення національних джерел, що є складовою духовної культури українського народу і має передаватися у спадок дітям України. Збірка Олександра Іванька «Дивограй для Марка та Сашеньки» є саме тим благодатним матеріалом, який побудовано на цитуванні народно-пісенного матеріалу.

Музичний доробок митця доступний для сприйняття дитиною віком від 4-х років завдяки характерності жанрової специфіки, що базується на українському фольклорі. Варто наголосити, що композитор у творах використовує зрозумілі для дітей прості моделі музичного твору – жанри: пісню і танець. Вони є генотипом процесу музичного мистецтва і легко сприймаються маленькими музикантами на підсвідомому рівні.

Твори імпонують основним критеріям відбору дитячого репертуару: легка фактура, доступні для сприйняття та уявлення образи, різні художньо-виконавські задачі та музичні конструкції п'єс відповідають фізичним можливостям дитини.

Олександр Іванько – сучасний український композитор. Його творчий доробок написаний переважно для дітей. Твори носять програмний характер. В них доволі широкі світи відображені крізь призму дитячого світобачення. Розуміння дитинства в творчості композитора криється у простоті мелодій, що базуються на народних мелодіях та збагачуються за рахунок композиторської техніки письма.

Висновки. Впродовж останніх 10-ти років помітно зростає зацікавленість творчістю українського композитора кінця ХХ – першої чверті ХХІ століть Олександра Іванька.

Твори митця Чернігівської композиторської школи залучають до учнівських та студентських концертних програм, до робочих програм ЗВО. Викладачі мистецьких шкіл час-від-часу звертаються до родини митця за новоствореними творами, обмінюються популярним репертуаром з творчого доробку композитора у соціальних мережах. Все частіше проводяться концерти, які присвячені творчості композитора. Виконання одного з творів Олександра Іванька стає обов'язковим на конкурсі піаністів та вокалістів, що проводиться у гетьманській столиці м. Батурин в Палаці Розумовських.

Тому ми вважаємо, що наукова розвідка щодо творчості митця принесе користь освітньому процесу мистецьких шкіл і сприятиме введенню у педагогічно-виконавську практику нової збірки українського композитора Олександра Іванька «Дивограй для Марка та Сашеньки», а також допоможе поліпшити процеси розвитку національної фортепіанної музичної освіти за рахунок інтеграції новітнього сучасного українського репертуару, окреслить перспективи та поставить задачі композиторам сьогодення.

Література

1. Бардашевська Я. Вплив соціокультурних викликів сучасності на процес формування музично-творчої особистості учня. *Теорія і практика мистецької освіти. Збірник наукових праць*. Ч. II. / Редактор-упорядник Л.В. Обух. Житомир, 2021. 186 с. URL: http://eprints.zu.edu.ua/33395/1/макет_11.pdf.
2. Ключова С.В., Боровицька О.М. Методичні аспекти виконавства фортепіанних ансамблевих творів. *Науковий часопис НПУ імені М.П. Драгоманова*. Випуск 67. Київ 2019 р. Серія 5. Педагогічні науки : реалії та перспективи. URL: http://libs.mfknukim.mk.ua/bitstream/123456789/1828/1/Ключова_Боровицька_118-121.pdf.
3. Наукові проблеми сучасного фортепіанного виконавства / Навчально-методичний посібник з дисципліни для студентів вищих навчальних закладів культури і мистецтв. Спеціальність 025 «Музичне мистецтво» / Харківський національний університет мистецтв імені І.П. Котляревського; укладачі : Чернявська М.С., Тимофеева К.В. Харків : ХНУМ, 2022. 115 с. URL: https://gero.num.kharkiv.ua/bitstream/num/597/1/Навчально-методичний_посібник_ЧерТим.pdf.
4. Освітні реформи: місія, дійсність, рефлексія : монографія / за ред. В. Кременя, Т. Левовицького, В. Огнев'юка, С. Сисоевої. Київ : ТОВ Видавниче підприємство ЕДЕЛЬВЕЙС, 2013р. 460 с. URL: https://lib.iitta.gov.ua/711911/1/ukr_pol_monograf_478_06.pdf.
5. Основи фортепіанного виконавства. Ансамбль : методичні настанови / укладач Бившева Т.Ф. Комунальний заклад «Харківська гуманітарно-педагогічна академія» Харківської обласної ради. Харків, 2018. 100 с. : нот. URL: http://repository.khpa.edu.ua:8080/jspui/bitstream/123456789/1504/1/Byvsheva_metodichki_2.pdf.
6. Садовенко С.М. Виховання народною казкою: методичний посібник. Київ : Шк. світ, 2011. 128 с. (Бібліотека «Шкільного світу»).
7. Садовенко С.М. Світ фольклору : Український дитячий музичний фольклор як засіб формування музичних здібностей дітей дошкільного віку. Науково-методичний посібник. Київ : КТ «Київська нотна фабрика», 2007. 332 с.
8. Цепух І.О. Олександр Петрович Іванько – невідомі сторінки життя та творчості українського композитора романтичного постмодернізму. Міжнародна монографія Musical art and linguistic thesaurus of world culture: Ukraine's experience : Scientific monograph. Riga, Latvia: «Baltija Publishing», 2023. 324 р. Музичне мистецтво та лінгвістичний тезаурус світової культури: досвід України. Наукова монографія. Рига, Латвія : «Baltija Publishing» / Badalov O.P.,

- Bobechko O.Yu., Dutchak V.H., Bodina-Diachok V., Bura M.Yu., Kundys R.Yu., Beluchko O.B., Saldan S.O., Makovetska I.G., Grechishkina N.F., Dushniy A.I., Zaets V.M., Zaets O.P., Karas H.V., Kostyuk N.O., Naumova O.A., Samoilenko O.I., Xia Ming, Tormakhova V.M., Fabryka-Protka O.R., Yakymchuk O.M., Yamash Yu.V. Цепух І.О. «Олександр Петрович Іванько – невідомі сторінки життя та творчості українського композитора романтичного постмодернізму» 2023. С. 265–286. URL: <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-293-7-16>.
9. Цепух І.О. Психологічні особливості підготовки студента піаніста до публічного виступу. *Музичне мистецтво і культура*. Том 2(34). С. 154–165. URL: <https://music-art-and-culture.com/index.php/music-art-and-culture-journal/article/view/800/1153>.



УДК 784.1.071.1(477:438)Д.Котко-042.751
DOI 10.32782/2224-0926-2023-3-4-46-47-11

Чучман Василь Мар'янович
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри музикознавства та хорового мистецтва,
Львівський національний університет імені Івана Франка
<https://orcid.org/0000-0001-5076-7427>

ТВОРЧІ КОНТАКТИ ДМИТРА КОТКА З ПОЛЬСЬКИМИ МУЗИКАНТАМИ

Мета статті – сфокусувати увагу на творчих контактах українського хорового диригента та організатора хорів Дмитра Котка з польськими музикантами: Феліксом Нововейським (Feliks Nowowiejski), Яном Кепурою (Jan Kiepura), Болеславом Валлек-Валевським (Bolesław Wallek-Walewski), Адамом Венявським (Adam Wieniawski). Відгуки вищезазначених польських митців, а також рецензії авторитетних музичних критиків: Альфреда Єндля (Alfred Jendl), Хенрика Абте (Henryk Apte), Альфреда Пльона (Alfred Plohn) сприяють об'єктивній оцінці мистецького феномена хорів Д. Котка, а також виявляють предметну основу і характер комунікації між музикантами – представниками різних національних культур і мистецьких шкіл. Об'єктивне висвітлення подій і фактів, пов'язаних з творчими контактами українців та поляків в царині хорової творчості в міжвоєнний період, є важливим і актуальним аспектом дослідження українсько-польських взаємин, слугуючих культурній співпраці та взаєморозумінню. **Джерельною базою** статті виступають письмові спогади співаків хорів Д. Котка та публікації тогочасної польської преси. Для їх опрацювання застосовано **комплекс методів**: джерелознавчий, дослідницько-пошуковий, біографічний, аналітичний, музикознавчий, культурологічний. **Елементами наукової новизни** є фокусування на творчій діяльності Д. Котка в контексті українсько-польського міжкультурного діалогу, а також дослідницько-пошукова складова дослідження – у списку літератури подано активні посилання до пресових публікацій, розміщених на офіційних сайтах відповідних періодичних видань. **Висновки.** Творчі контакти Д. Котка з польськими музикантами відбувалися переважно у формі короткотривалих зустрічей, які подекуди переходили в особисте знайомство і подальшу творчу співпрацю, що набувала характеру конструктивного міжкультурного діалогу в контексті хорової концертно-виконавської діяльності. Основою такого діалогу був якісний мистецький продукт, який диригентові і хористам вдалося створити на основі творів української національної хорової спадщини. Незважаючи на складні суспільно-історичні обставини, Д. Коткові вдалося створити на території Польської держави український хор, який репрезентував українське хорове мистецтво, викликав позитивний резонанс в соціокультурному середовищі та отримав високу оцінку в музично-професійних колах. Хори Д. Котка виконували важливу місію міжкультурної дипломатії і, головне, популяризували українську ідею завдяки високим мистецьким надбанням національної хорової культури.

Ключові слова: диригент Дмитро Котко, хорове мистецтво, фольклор, культура, жанр, музично-виражальні засоби, міжкультурний діалог, українсько-польські взаємини.

Chuchman Vasyl. Artistic contacts of Dmytro Kotko with Polish musicians

The purpose of this article is to focus on the artistic contacts of Dmytro Kotko, Ukrainian choral conductor and organizer of choirs, with Polish musicians: Feliks Nowowiejski, Jan Kiepura, Bolesław Wallek-Walewski, Adam Wieniawski. The feedbacks of the above-mentioned Polish artists, as well as reviews of influential music critics Alfred Jendl, Henryk Apte, Alfred Plohn

contribute to clear evaluation of the artistic phenomenon of D. Kotko choirs and reveal the objective basis and the nature of communication between musicians, representatives of different national cultures, and art schools. The objective coverage of events and facts related to artistic contacts of Ukrainians and Poles in the area of choral art during the interwar period is an important and relevant aspect of study of Ukrainian-Polish relations being favorable to cultural cooperation and mutual understanding. Written memoirs of the singers of D. Kotko choirs and publications of Polish press of that time are the source base of the article. We used a complex of methods to study them: source studies, search and research, biographical, analytical, musicological and culturological methods. The elements of scientific novelty are the focus on creative work of D. Kotko in the context of Ukrainian-Polish intercultural communication, as well as the research component of the study. The list of references contains active links to the publications posted on the official websites of relevant periodicals. Conclusions. D. Kotko's artistic contacts with Polish musicians were mainly short-term meetings, which sometimes turned into personal acquaintance and further creative cooperation that was taking form of constructive intercultural communication in the context of concert and performing activity. The high-quality artistic material created by the conductor and the chanters based on the creations of Ukrainian national choral heritage was the basis of such a communication. Despite the difficult socio-cultural circumstances, D. Kotko managed to create on the territory of Polish State a Ukrainian choir which represented Ukrainian choral art, gained a positive resonance in socio-cultural environment, and had a high appreciation in musical professional sphere. D. Kotko's choirs carried out an important mission of intercultural diplomacy and, most importantly, promoted Ukrainian idea thanks to the high artistic patrimony of national choral culture.

Key words: conductor Dmytro Kotko, choral art, folklore, culture, genre, musical and expressive means, intercultural communication, Ukrainian-Polish relations.

Вступ. Дмитро Котко (1892–1982) – відомий український хоровий диригент, організатор хорових колективів, сотник армії УНР. У 1920 р. брав участь у спільному поході українських і польських військ на Київ проти більшовиків. Після припинення бойових дій перебував у польських таборах для інтернованих українських вояків, спочатку в м. Ланьцут (*Łańcut*) неподалік Перемишля, а згодом у м. Каліш (*Kalisz*) та Стшалково (*Strzałkowo*) на Познанщині. В умовах табірної життя, на початку 1921 р. Дмитро Котко організував знаменитий чоловічий хор («шістнадцятка»). Створення цього хорового колективу було викликане потребою заробляти кошти на прожиття за допомогою концертної діяльності, а також відповідало патріотичним настроям українського емігрантського середовища – українською піснею служити національній ідеї. Становлення хору було дуже важким, хористи вели кочове, напівголодне життя, сценічного одягу не мали, але самопосвята та любов до пісні дали добрі творчі результати. Всі співаки мали дуже добрі голоси, багато з них були випускниками музичних навчальних закладів. За короткий час хор опанував немалий концертний репертуар з обробок українських народних пісень і творів українських композиторів. У 1922 р., після розформування таборів для інтернованих осіб, Д. Котка та його хористів скеровано до поморського містечка Косцежина (*Kościerzyna*). Тут вдалося добитися офіційного дозволу на концертування в межах трьох воєводств (Поморського, Верхньосілезького та Познанського). В жовтні 1924 р. в містечку Бендзин (*Będzin*) Д. Котка отримав ліцензію та патент на концертну діяльність територією цілої тогочасної Польської держави. Так було остаточно утверджене концертне підприємство під назвою «Хор Дмитра Котка» (пізніше: «Український наддніпрянський хор» (1925–1930); «Український хор Дмитра

Котка» (1935–1937); «Гуцульський хор» (1937–1939)). Хор давав концерти у селах і містечках, а також з успіхом виступав у великих культурних центрах: Варшава, Краків, Катовиці, Познань, Лодзь, Львів та інших містах¹.

Після початку Другої світової війни у 1939 р. Д. Котко став організатором і першим керівником львівської капели «Трембіта», а за 1945–1951 роки відновив діяльність Гуцульського ансамблю пісні і танцю в Станіславі (тепер – Івано-Франківськ). На початку 1951 р. Д. Котка було репресовано і, як «колишнього петлюрівця», заслано на п'ять років до Сибіру. Після повернення до Львова у 1956 р. він мав можливість працювати лише з аматорськими колективами, колишні його заслуги замовчувались або фальсифікувались, в офіційних біографіях капели «Трембіта» та Гуцульського ансамблю пісні і танцю його ім'я не згадувалося².

Матеріали та методи. Мистецька постать Д. Котка займає вагомe місце в історії української хорової культури ХХ століття, а його діяльність справила значний вплив на розвиток українського хорового виконавства. Дослідженням життєвого та творчого шляху диригента займався професор Степан Стельмашук, який ще від 1972 р., незважаючи на тиск з боку комуністичних органів влади, пропагував творчість Д. Котка. Він збирав відповідні матеріали для збірки статей, рецензій, спогадів і документів, яка вийшла друком у 2000 році³. Феномену творчої особистості Д. Котка присвячене дисертаційне дослідження⁴ і монографія⁵ музикознавця Тараса Кметюка. Діяльність Д. Котка у 1921–1924 рр. висвітлена у статті істориків Ігоря Срібняка та Марини Палієнко⁶. Значну кількість фотодокументів, а також цінні факти про життя і творчість Д. Котка знаходимо в публікації музикознавиці Роксоляни Гавалюк⁷. **Джерельною базою** цієї статті виступають головним чином спогади співаків хорів Д. Котка, вміщені у згаданій вище збірці С. Стельмашука⁸, а також низка публікацій тогочасної польської преси. У роботі застосовано **комплекс методів**: джерелознавчий, дослідницько-пошуковий, біографічний, аналітичний, музикознавчий, культурологічний. **Елементами наукової новизни** є фокусування на творчій діяльності Д. Котка в контексті українсько-польського міжкультурного діалогу, а також дослідницько-пошукова складова дослідження, базована на списку літератури, де подано активні посилання до пресових публікацій, розміщених на офіційних сайтах відповідних періодичних видань. Зміст цих публікацій у статті подано в українському перекладі з намаганням зберегти максимальну відповідність до тексту оригіналу (польського чи німецького).

¹ Дмитро Котко та його хори: статті, рецензії, спогади, документи / ред.-упоряд. С. Стельмашук. Дрогобич: Відродження, 2010. С. 12–20.

² Дмитро Котко та його хори. С. 22–24.

³ Дмитро Котко та його хори: статті, рецензії, спогади, документи / ред.-упоряд. С. Стельмашук. Дрогобич: Відродження, 2010. 336 с.

⁴ Кметюк Т. Мистецька діяльність диригента Дмитра Котка в контексті хорової культури Західної України (20–70-ті роки ХХ століття): автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 / Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2011. 18 с.

⁵ Кметюк Т. Дмитро Котко: феномен диригента: монографія. Івано-Франківськ: Фоліант, 2015. 204 с.

⁶ Срібняк І., Палієнко М. Сотник армії УНР Дмитро Котко: життя і діяльності у Польщі, 1921–1924 рр. (до 130-ліття від дня народження). *Київські історичні студії*. Київ, 2022. № 2 (13), С. 48–53.

⁷ Гавалюк Р. (Не)відомий Дмитро Котко. «Фотографії старого Львова». 08.09.2021. URL: <https://photo-lviv.in.ua/ne-vidomyy-dmytro-kotko/> (дата звернення: 24.08.2023).

⁸ Дмитро Котко та його хори. 336 с.

Виступи хорів Д. Котка у міжвоєнній Польщі в 1921–1939 рр. користувалися великою популярністю і викликали захоплення широкої слухацької аудиторії, привертали увагу музичних критиків і професійних музикантів як українських, так і польських. **Метою** цієї статті є сфокусувати увагу на творчих контактах Д. Котка з польськими музикантами, чий враження та відгуки про хор і диригента, як свідчення незалежних експертів, сприяють об'єктивному осмисленню мистецького феномена хорів Д. Котка. Водночас висвітлюються особисті взаємини між музикантами – представниками різних національних культур і мистецьких шкіл. Розглядаються також тривалі контакти Д. Котка з видатними польськими музикантами: Феліксом Нововеїським (*Feliks Nowowiejski*), Яном Кепурою (*Jan Kiepura*), Болеславом Валлек-Валевським (*Boleslaw Wallek-Walewski*), Адамом Венявським (*Adam Wieniawski*) та ін. Рецензії та відгуки на виступи хорів Д. Котка писали відомі музичні критики: Альфред Єндль (*Alfred Jendl*), Хенрик Абте (*Henryk Aptę*), Альфред Пльон (*Alfred Plohn*) та ін.

Актуальність. Творчі контакти українців і поляків у царині хорового мистецтва в період між двома світовими війнами, на нашу думку, є важливим аспектом дослідження дружніх польсько-українських взаємин як прикладу конструктивного міжкультурного діалогу. В контексті драматичних реалій сьогодення, коли польський народ і польська держава допомагають українцям протистояти збройній агресії з боку північно-східного сусіда у протистоянні фальсифікаціям і маніпуляціям імперіалістичної пропаганди країни-агресора, об'єктивні дослідження подій і фактів історії українсько-польських взаємин є надзвичайно актуальними.

Виклад основного матеріалу. В 1920–1930 рр., в силу відомих суспільно-історичних обставин, стосунки між українцями та поляками не були простими, подекуди доволі напруженими. Траплялися поодинокі випадки, коли польська преса публікувала негативну рекламу українському хорові Д. Котка з аргументами на кшталт «не пристало полякам йти слухати співи гайдамаків» та закликами «геть за Збруч»⁹. Іноді адміністратори концертних залів, побачивши вбого вдягнених хористів, навіть не хотіли розмовляти з ними. Але одна-дві проспівані пісні робили своє – зал для концертів надавали негайно, дуже часто безоплатно, а іноді ще й з додатком безкоштовного харчування для хористів¹⁰. Показовим прикладом доброзичливого і гуманного ставлення поляків до українців став випадок, коли в грудні 1922 р. хор Д. Котка прибув з концертами до міста Кемпно (*Kępno*). Саме тоді (16 грудня) у Варшаві було вбито першого президента Польщі Габрієля Нарutowича і по всій державі була оголошена жалоба. В зв'язку з цим всі театри і концертні зали були зачинені, публічні концертні виступи заборонені, а українські хористи вимушено перетворилися на безробітних. Дізнавшись про це, влада міста Кемпно створила спеціальний комітет для забезпечення умов проживання і харчування українських співаків на весь період трауру¹¹.

Наприкінці 1922 р. хор Котка прибув до міста Познань – великого культурно-мистецького центру, де функціонувала мережа хорових товариств і діяло багато хорів. У цьому місті український хор виступав у багатьох престижних залах, зокрема в залі Євангелицького дому, в залі Академічного дому та в Аулі університетській¹². Напередодні виступу в Євангелицькому домі, прийшовши ознайомитись з залом, «котківці» випадково потрапили на репетицію

⁹ Кметюк Т. Дмитро Котко: феномен диригента: монографія. Івано-Франківськ: Фоліант, 2015. С. 35.

¹⁰ Дмитро Котко та його хори. С. 55–56.

¹¹ Дмитро Котко та його хори. С. 38–39.

¹² Кметюк Т. Дмитро Котко: феномен диригента. С. 43.

познанського хору, яким керував відомий композитор, диригент, органіст, педагог, професор Познанської консерваторії Фелікс Нововейський (*Feliks Nowowiejski*). Українським хористам було дозволено послухати репетицію і розміститися на балконі, бо майже весь партер займали співаки польського хору, які в той час розучували твір Ф. Нововейського «Легенда Балтики» („*Legenda Bałtyku*”) у супроводі органа і двох фортепіано. «Котківців» здивувало те, що польські хористи, дивлячись в ноти, зовсім не звертали уваги на диригента. Спів їх був незлагоджений, починали і закінчували фрази не разом, ансамблю не було, хоча диригент докладав для цього максимум зусиль і енергії. Пізніше польський хор виконав ще дві народні пісні *a cappella*, але їхній спів не справив належного враження на «котківців», оскільки не відповідав їхнім уявленням і критеріям щодо акапельного звучання. Адміністратор хору Д. Котка Олександр Тимченко, дякуючи за спів, запропонував професору та його хористам послухати хоч одну пісню у виконанні українського хору. Ф. Нововейський без особливого зацікавлення погодився, а з ним залишилася й більшість його хористів. На сцену вийшов невеликий гурт хористів, зовнішній вигляд яких не викликав особливої довіри. До адміністратора долітали уривки фраз на кшталт: «Як там можуть співати так бідно вдягнені люди?» Проте, коли зі сцени полинули злагоджені, інтонаційно чисті, приємні для слуху тихі акорди (співали «Сонце заходить» Д. Роздольського), гамір зник, настала тиша. Після завершення пісні, лише через деякий час, отямившись після останнього акорду, зала наповнилась гомоном оплесків і вигуками: «Браво!», «Просимо ще!». Хор виконав ще чотири твори. Після цього на сцену вийшов схвильований Ф. Нововейський, вітаючи Д. Котка та його хористів. Він звернувся до своїх співаків із такими словами: «Панове, ви бачите перед собою людей, що перебувають далеко від своєї Батьківщини. Ви чули їхній спів. Вони тут, на чужині, не забули пісні, яку створив їхній народ. Вони не перестали любити її. Вчімося ж від них, як треба співати і шанувати свою пісню»¹³.

Прикметно, що Ф. Нововейський (1877–1946), який народився у польській католицькій родині у Вармії і традиційні польські цінності виніс з родинного дому, на початковому етапі своєї творчої діяльності був тісно пов'язаний з німецькою культурою. Остаточна кристалізація його польської національної самосвідомості відбулася в берлінський період життя (1900–1908). Під час навчання в Берліні під впливом близьких друзів-поляків він занурився у глибоке вивчення історії Польщі, усвідомив суть політики германізації стосовно поляків, наново вивчив польську мову в її літературній формі. Вплив на його польську ідентичність мало також католицьке віросповідання, яке відрізняло поляків-вармінців (мешканців Вармії) від пруссів, які сповідували протестантизм. Ф. Нововейський брав активну участь в організації агітаційних патріотичних концертів перед проведенням плебісциту 1920 р. на Вармії, Мазурах і Повіслі. Композитор написав багато патріотичних пісень і регіональних гімнів, серед яких найбільш відомими є «Рота» („*Rota*”) та «Вармінський гімн» („*Hymn Warmiński*”)¹⁴.

Ф. Нововейський заохочував своїх хористів купувати квитки на концерти українського хору і радити зробити це усім знайомим, оскільки про такий спів не можна розповісти, його треба слухати. Пізніше професор запросив «котківців» оглянути старовинний познанський замок і каплицю, де продемонстрував свою віртуозну гру на органі, а потім, роздавши ноти твору „*Lacrimosa*” В. Моцарта в перекладі для чоловічого хору, попросив українців поспівати у його органному супроводі. Як зізнавалися

¹³ Дмитро Котко та його хори. С. 35–37.

¹⁴ J. M. Garbula, *Obraz rodziny Feliksa Nowowiejskiego. Aspekty patriotyczne, religijne, ludowe*, „Prima Educatione” 2018, nr 2, s. 35–45.

хористи, вони цей твір не проспівали, а радше просольфеджували, хоча й доволі чисто, але Ф. Нововейський був задоволений. В Познані хор Д. Котка дав вісім концертів, усі вони пройшли з великим успіхом, завдяки чому хор значно покращив своє матеріальне становище¹⁵. Можемо припустити, що саме ця випадкова зустріч і короткий виступ перед Ф. Нововейським стали запорукою успіху хору Д. Котка в цьому регіоні. Концерти в Познані принесли «котківцям» симпатії та визнання широкої аудиторії.

Як згадував Микола Рахмін (співак хору Д. Котка у 1921–1922 рр.), склад хору в той період був змінним, в межах 40–50 осіб і виступав як чоловічим, так і мішаним складом. В Познані хор мав рекордний успіх. Приїхавши з наміром дати всього два концерти, завдяки реакції публіки та відгукам у пресі, «котківці» концертував тут впродовж кварталу. Багато концертів дали безкоштовно – для військових частин і студентів. Деколи бувало два-три виступи на день. Іноді траплялися кумедні казуси. Під час одного концерту в Євангелицькому домі (зал на 400 осіб) раптово згасло світло, але хористи в темноті, закінчивши співати одну пісню, відразу почали наступну і лише коли завершили в темноті другий твір, увімкнулося світло. Публіка була в захопленні, оплескам не було кінця. За куліси прийшов студент і, плачучи, сказав, що це він за намовою одного пана викрутив електричний запобіжник і що він щиро шкодує і перепрошує за свій вчинок. Зізнання відбулося в присутності диригента і чотирьох хористів, які вирішили затаїти цей факт перед іншими, «щоб не дійшло до якоїсь авантури». В кінці того ж концерту на сцену вийшов бургомістр в товаристві двох панів з великим вінком із живих квітів і біло-червоними та жовто-блакитними стрічками для диригента Д. Котка¹⁶.

На сторінках німецькомовного часопису „*Posener Tageblatt*” невідомий нам автор, підписаний криптонімом *wl.*, свій відгук на виступ українського хору в залі Академічного дому, який відбувся третього лютого 1922 р., розпочав рефлексією про те, що багатоголосна народна пісня українців і сьогодні становить живу частину їхнього народного побуту й виявляє характерні риси народу та його країни. Хор вразив слухачів насамперед красою чоловічих голосів. Чудові басы з їхнім спокійним, м'яким і насиченим звучанням, надавали загальній цілості особливого забарвлення і шарму. Заслугоували похвали і тенори, які звучали легко та чисто навіть у найвищому регістрі. Жіночі голоси хору також зробили достойний внесок у спільну справу й засвідчили ефективність тривалої і наполегливої практики спільного співу. У першій і третій частинах концерту хор виступав мішаним складом, у другій частині – чоловічим (у всіх частинах концерту виконувалися виключно хори без супроводу). Програма частково складалася з народних пісень, частково з художніх композицій, доволі важких для виконання. Всі твори вивчалися напам'ять і співалися із впевненістю й точністю. Керівник хору пан Котко був диригентом, який багато досягав невеликими, але чіткими рухами і саме йому хор завдячував своїм успіхом. А те, що його люди (хористи) роблять, наприклад, під час філірування звучання, як співають найвищі ноти на піанісимо, як звучать на форте, і при цьому, виконують все з найбільшою ритмічною точністю та надзвичайною безпосередністю вираження, є блискучим свідченням його лідерських якостей¹⁷.

Враження від звучання чоловічого складу хору Д. Котка цього періоду (знаменитої «шістнадцятки») зафіксовані на шпальтах часопису „*Gazeta Bydgoska*”, в авторстві дописувача під псевдонімом *Zastępa*. Він пише: «Це чудовий хор, який складають молоді, дзвінкі, величезної

¹⁵ Дмитро Котко та його хори. С. 37.

¹⁶ Дмитро Котко та його хори. С. 117–118.

¹⁷ *wl.* Einen unerwarteten Genuß besonderer Art [Konzert des ukrainischen Chores]. *Posener Tageblatt*. 1922, nr 29 (5 II), s. 6.

сили голоси з відмінною поставою і дисципліною. Зіспіваність хору така, що він звучить як орган. Піанісимо відпрацьовані до найтонших граней. Фортісимо цього невеликого хору (16 осіб) звучить як грім, з рідкісною силою голосової експресії, але водночас вільно і невимушено. На сьогодні це, без сумніву, винятковий на польських землях хор, спів якого слухаємо з правдивою насолодою, на виступи якого повинні ходити і диригенти, і члени наших співочих товариств, оскільки навчитися від нього можна чимало. У виступі хору надзвичайно добре прозвучали українські пісні, які і диригент, і співаки відчують усією душею. Деякі з цих пісень доведено до вершин досконалості. Польські твори („*Szabelka ostra*” ks. *Surzyńskiego*, „*Piosnka żołnierska*” і „*Kwartet kulinarny*” *Galla*, „*Modra chmureczka*” *Nowowiejskiego*) виконано технічно досконало, але не відчувалося в них тієї сили настрою, яка так приголомшувала і захоплювала слухачів у звучанні рідних пісень співаків. Хор диригента Котка складається з самої лиш молоді, тому імponує він також свіжістю голосів, якій можна позаздрити, брак якої, на жаль, дуже відчувається в багатьох польських співочих колективах. Аж б'є від цього хору замилюванням до пісні й вродженою музикальністю»¹⁸.

Хор Д. Котка поступово набував популярності. З ним почали співпрацювати приватні підприємці та концертні агенції. Один власник цукерні з міста Сосновець (*Sosnowiec*) запросив хор до себе. Для цього він навіть добився у владних установах спеціального дозволу на виступи хору поза межами окресленої для нього території. Вигода від такої співпраці була обопільна: гарний спів принадував відвідувачів, а «котківці» отримували гарантовану платню. Хор пробув там два тижні¹⁹.

У Сосновці народився відомий польський оперний співак і кіноактор Ян Кєпура (*Jan Kiepara*). У період перебування українського хору в цьому місті молодий співак якраз розпочинав свою артистичну кар'єру. Перший його публічний виступ відбувся у 1923 р. в залі кінотеатру «Сфінкс» у Сосновці, а вже в січні 1925 р. він виконував партію Фауста в одноіменній опері Шарля Гуно на сцені Львівської опери²⁰.

Молодий Ян Кєпура бував на репетиціях хору Д. Котка, навіть пробував співати соло у творі Петра Ніщинського «Закувала та сива зозуля», але через незнання мови до його участі в концертах справа так і не дійшла²¹.

У квітні 1925 р. хор Д. Котка виступив з трьома концертами у Кракові в залі Старого театру. Тоді ж відбулася і зустріч із польським хором „*Echo*”, диригентом якого був відомий диригент, викладач Краківської консерваторії Болеслав Валлек-Валевський (*Bolesław Wallek-Walewski*). Він був захоплений співом хору та лаконічністю диригентської манери Д. Котка – без «пританцювань» та надмірної жестикуляції, які лише заважають сприймати та насолоджуватись красою пісні. Б. Валлек-Валевський наголошував, що диригентська техніка Д. Котка та зразкова поведінка його хору на сцені є достойними наслідування²².

Українська студентська громада у Кракові влаштувала для хору Д. Котка урочистий прийом. Відомий поет Богдан Лепкий (тоді професор і завідувач кафедри української літератури Ягелонського університету) висловив сподівання, що концертні виступи хору Д. Котка піднесуть авторитет українського студентства Ягелонського університету²³.

¹⁸ Zastępcza. Koncert chóru ukraińskiego. *Gazeta Bydgoska*. 1924, № 188. 14 sierpień. S. 4.

¹⁹ Дмитро Котко та його хори. С. 17.

²⁰ Jan Kiepara. *Encyclopedia Teatru Polskiego*. URL: <https://encyklopediateatru.pl/osoby/15959/> (28.08.2023).

²¹ Дмитро Котко та його хори. С. 17.

²² Кметюк Т. Дмитро Котко: феномен диригента. С. 72–73.

²³ Кметюк Т. Дмитро Котко: феномен диригента. С. 73.

Після концертів у Кракові з рецензіями у пресі виступили відомі музичні критики: Альфред Єндль (*Alfred Jendl*) та Хенрик Апте (*Henryk Apte*).

Зокрема, в часописі „*Ilustrowany Kurier Codzienny*” за 18 квітня 1925 р. А. Єндль відзначив два найвагоміших засоби впливу на слухачів, якими на його думку володів український хор: дуже добрий вокальний матеріал і захопливий концертний репертуар. Голоси хористів відзначалися надзвичайною силою та енергійністю і водночас великою податливістю у відтворенні м’якого звучання. Особливо імпонувало звучання басів профундо, які виступали вагомою гармонічною основою хору. Всю програму хористи співали напам’ять, вони зразково дисципліновані, надзвичайно пильні до кожного найменшого помаху диригента. Подиву гідна також відповідність інтенсивності звучання у відображенні змін музичної динаміки – хор звучить як орган. Водночас А. Єндль відзначив декілька недоліків, серед яких подекуди надмірне форсування звуків середнього регістру, яке негативно впливало на тембровий ансамбль та чистоту інтонації. На думку критика, елемент здорової і свіжої співочої природи у цьому хорі мав перевагу над елементом вокального вишколу. Особливо це проявлялося в сольних епізодах, де на перший план виступало бажання показати багатство і силу голосу, а вокальні навички залишалися менш помітними. Захопливий концертний репертуар хору складали твори знаних у музичному світі українських композиторів (М. Лисенка, О. Нижанківського, А. Вахнянина, К. Стеценка, М. Вербицького та ін.), що містять цікаві ідеї хорового письма і відзначаються простим, переважно народним, легким для слуху рисунком мелодії та надзвичайно компактною, нескладною гармонією. Диригент Д. Котко керував хором вміло – делікатними, ледь помітними, однак досконало виразними і зрозумілими для співаків жестами. Простий, але витончений фактурі музичних творів він надавав надзвичайно барвистого, орнаментального виконавського втілення, багатого на світлотіні та художні образи, ефектного на слух²⁴.

У часописі „*Nowy Dziennik*” за 19 квітня 1925 р. інший музичний критик Х. Апте також відзначив захопливий і величезний, хоча й дещо одноманітний (народний) репертуар, виконаний хором напам’ять. Разом з тим дописувач висловив захоплення гарним звучанням голосів, особливо басів великої сили, що надають хору виняткового блиску і чудових барв, а також заакцентував увагу на нетиповому розміщенні хору на сцені (перші тенори – справа, другі тенори – зліва, всі басы – посередині), що дозволило сконцентрувати найсильніше темброве звучання посередині концертної естради. Відзначено також зразкове інтонування, врівноважене виконання динамічних відтінків (особливо вражали раптові зміни сили звучання на одному диханні, взірцеві дімінуендо), що сприяло увиразненню інтерпретації творів і свідчило про високу кваліфікацію диригента. Враження від виступу посилили сценічна дисципліна і порядок, а також яскравість народних костюмів²⁵.

Ще один відомий музичний критик Альфред Пльон (*Alfred Plohn*) у своїй рецензії на виступ мішаного хору Д. Котка у Львові в місцевому часописі „*Chwila*” за 5 жовтня 1925 р. відзначив помітну працю диригента над удосконаленням і збагаченням творчого потенціалу свого хору, який у той час не лише змінив назву, але й перетворився з чоловічого на мішаний. Додавання жіночих голосів значно збагатило звучання хору. В майбутньому це дало можливість диригентові виконувати масштабніші твори, однак на разі програма витримана в дотеперішніх рамках і навіть містить деякі минулорічні твори, заспівані тепер мішаним складом. Разом з тим, як і минулого року, хор Д. Котка вразив своєю зіспіваністю, досконалістю інтонування та майстерністю виконання динамічних

²⁴ Jendl A. Ukraiński naddnieprzański chór. *Ilustrowany Kurier Codzienny*. 1925. № 106. 18 kwietnia. S. 9.

²⁵ ha [Henryk Apte]. Chór Ukraiński. *Nowy Dziennik*. 1925. № 88. 19 kwietnia. S. 6.

відтінків. Цим пояснюється величезний успіх колективу, яким він заслужено користується. Усі зазначені в програмі пісні, а також численні позапрограмні твори були виконані з надзвичайною точністю і впевненістю. У цьому є велика заслуга диригента, який знає як потрібно керувати хором і вміє нав'язати йому свою волю. Успіх хору, який виступав в народних строях, був надзвичайним, співаків і диригента приймали з великим ентузіазмом²⁶.

В квітні 1925 р. чоловічий склад хору Д. Котка концертував у Варшаві. Його виступи слухав відомий польський композитор, музичний педагог і громадський діяч Адам Венявський (*Adam Wieniawski*). В часописі „*Rzeczpospolita*” за 25 квітня 1925 р. розміщена рецензія А. Венявського на виступ українського хору. В ній зокрема зазначено, що Д. Котко двічі виступив у залі Консерваторії зі своїм завзятим співочим колективом, який складається з надзвичайно сильних і гарних голосів. Програму обидвох концертів склали твори українських композиторів. На думку рецензента, всі виконані композиції, рівно ж як і обробки народних пісень, дуже споріднені між собою і витримані в народному, дещо монотонному українському стилі, близькому до деяких наспівів російського фольклору як під оглядом мелодики, так і під оглядом характеру гармонізації та унісонних або октавних закінчень фраз. Загалом ці пісні є, без сумніву, гарними, прибраними в прості гармонічні та поліфонічні шати, на кшталт синодальних хорових творів греко-католицької церкви. Далі критик відзначає недостатню вокальну вишколеність деяких співаків хору, яка подекуди призводить до нестабільної інтонації. Найслабшою ланкою Наддніпрянського хору А. Венявський вважає тенорів, натомість дуже заїмпонував йому спів басової партії, особливо феноменальне, «воистину органне» звучання баса-профундо. Спосіб філірування і фразування наддніпрянського хору критик асоціює з «наслідуванням російського синодального співу», але визнає його таким, що чудово відповідає меланхолійному і загалом піднесеному характеру більшості виконаних творів. Диригента Д. Котка А. Венявський чомусь називає «учнем московської філармонійної школи», водночас визнає його безсумнівно добрим хоровим диригентом, який в майбутньому зуміє виправити теперішні недоліки колективу та підкреслити його сильні сторони²⁷.

Виходячи зі змісту статті А. Венявського, зважаючи на його недоречні висновки щодо співставлення народних мелосів, порівняння виконавської манери українського хору з «наслідуванням російського синодального співу» і, особливо, трактування Д. Котка як «учня московської філармонійної школи», можемо припустити, що близького знайомства між митцями, на жаль, не відбулося, а помилкові враження і порівняння А. Венявського ймовірно спричинені недостатньою поінформованістю про середовище формування виконавської манери Д. Котка.

Інший відгук про спів хору Д. Котка читаємо на сторінках вечірнього видання часопису „*Kurjer Warszawski*” за 19 лютого 1926 р. Автор статті, підписаний криптонімом *j. b.*, зокрема пише, що український хор виступав у вщент заповненому публікою залі Варшавської філармонії. Цей мішаний співочий колектив у кількості сорока осіб виконував лише твори *a cappella*. Рецензент відзначив, що хор володіє звучанням вражаючої енергійності, чіткої ритміки, чистоти акорду, який у великій динаміці звучить з несамовитою силою, а коли стихає свою потугу аж до ледь чутних тонів – демонструє особливе м'яке звучання. На першому плані вирізняються басові голоси, які сягають дуже глибоких, низьких тонів і є безцінною гармонічною основою звучання колективу.

²⁶ Plohn A. Ukraiński chór. *Chwila*. 1925. № 2352. 5 października. S. 5.

²⁷ Wieniawski A. Koncerty Chóru Ukraińskiego. *Rzeczpospolita*. 1925. № 113. 25 kwietnia. S. 6.

Репертуар хору становлять переважно пісні, що впливають з багатолітніх важких умов політичного та економічного життя українців, тому в творах цих чути то смуток, то жаль, то біль життєву. Вони становлять контраст з мелодією російською, в якій переважає «рубашна веселість». Диригент хору Д. Котко справляє надзвичайне враження, він зберігає неймовірний спокій і дуже ощадний в жестах. Однак за його ледь помітним помахом хор з великою ніжністю свою рідну пісню в звуках декламує²⁸.

Особливе вміння Д. Котка комунікувати за посередництвом української пісні яскраво засвідчив епізод, що відбувся влітку 1940 р. Його описав очевидець – співак хору Олександр Гринько. В той час львівська капела «Трембіта» на чолі з Д. Котком здійснювала концертну подорож радянською Україною. Пропливаючи пароплавом вверх по Дніпру від Черкас до Києва всі знали, що на високій кручі біля Канева з палуби можна буде побачити величний монумент Тарасові Шевченкові (екскурсії на могилу Кобзаря не було заплановано). Коли пароплав наблизився до заповітного місця, всі співаки «Трембіти» (близько 80 осіб) були на палубі та пильно вдивлялися в далину. А коли в промінні ранкового сонця вималювався силует пам'ятника Кобзареві, хтось із хористів, ймовірно сам Д. Котко (колишній офіцер армії УНР) почав тихо співати «Як умру, то поховайте...». Цю пісню-заповіт моментально підхопила вся «Трембіта» і вже «серед степу широкого» звучало могутньо і величаво, з великим духовним піднесенням. Всі пасажери пароплава були вражені незвичайним співом, багато хто витирав сльози з очей. Згодом над Дніпром покотилося також могутнє «Реве та стогне...». У хорі тоді, крім українців, було чимало поляків і євреїв, але у той момент національність не мала значення – всі співали в єдиному пориві очищаючих загальнолюдських почуттів²⁹.

Висновки. Творчі контакти Д. Котка з польськими музикантами мали характер конструктивного мистецького діалогу в контексті хорової концерно-виконавської діяльності. Незважаючи на складні суспільно-історичні обставини та непрості тогочасні польсько-українські відносини, Д. Коткові вдалося створити на території Польської держави український хор, який, концертуючи на професійній основі, репрезентував українське хорове мистецтво, користувався великим успіхом широкої слухацької аудиторії, викликав позитивний мистецький резонанс в соціокультурному середовищі міжвоєнної Польщі, а також отримав високу оцінку в музично-професійних колах. Звучання хорів Д. Котка захоплювало слухачів і критиків надзвичайно потужним голосовим матеріалом співаків (особливо басів), технічною майстерністю та широкою амплітудою виконання динамічних відтінків, сценічною і співочою дисципліною, співом напам'ять, злагодженістю хорового ансамблю, яскравими сценічними костюмами та репертуаром, основну частину якого склали обробки українських народних пісень, давні духовні піснеспіви, хорові твори українських композиторів, а також польські народні пісні й авторські композиції. Сам Д. Котко як диригент володів незвичайними організаторськими здібностями, неординарним хормейстерським талантом, імпазантною диригентською поставою, сценічною витримкою, лаконічною і виразною мануальною диригентською технікою. Творчі контакти Д. Котка з польськими музикантами відбувалися переважно в формі короткотривалих зустрічей, які подекуди переходили в особисте знайомство (напр. з Ф. Нововейським) або творчу співпрацю (напр. з Я. Кепурою). Підставою для всіх цих контактів і запорукою професійного визнання слугував якісний мистецький продукт, який Д. Коткові та його хористам вдалося створити на основі творів української

²⁸ j. b. Chór ukraiński. *Kurjer Warszawski*. 1926. № 50 (wydanie wieczorne). 19 lutego. S. 4–5.

²⁹ О Дмитро Котко та його хори. С. 77–78.

національної хорової спадщини. Хори Д. Котка, подібно до капели Олександра Кошиця, виконували важливу місію міжкультурної дипломатії і, головне, популяризували українську ідею завдяки високим мистецьким надбанням національної хорової культури.

Література

1. Гавалюк Р. (Не)відомий Дмитро Котко. «Фотографії старого Львова». 08.09.2021. URL: <https://photo-lviv.in.ua/ne-vidomyy-dmytro-kotko/> (дата звернення: 24.08.2023).
2. Дмитро Котко та його хори: статті, рецензії, спогади, документи / ред.-упоряд. С. Стельмашук. Дрогобич : Відродження, 2010. 336 с.
3. Кметюк Т. Дмитро Котко: феномен диригента: монографія. Івано-Франківськ : Фоліант, 2015. 204 с.
4. Кметюк Т. Мистецька діяльність диригента Дмитра Котка в контексті хорової культури Західної України (20–70-ті роки ХХ століття) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 ; Харк. нац. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2011. 18 с.
5. Срібняк І., Палієнко М. Сотник армії УНР Дмитро Котко: нарис життя і діяльності у Польщі, 1921–1924 рр. (до 130-ліття від дня народження). *Київські історичні студії*. Київ, 2022. № 2(13). С. 48–53. DOI: <https://doi.org/10.28925/2524-0757.2022.25>.
6. ha [Henryk Apte]. Chór ukraiński. *Nowy Dziennik*. 1925. № 88. 19 kwietnia. S. 6. URL: <https://jbc.bj.uj.edu.pl/dlibra/publication/127614/edition/119943/content> (дата звернення: 28.08.2023).
7. j. b. Chór ukraiński. *Kurjer Warszawski*. 1926. № 50 (wydanie wieczorne). 19 lutego. S. 4–5. URL: <https://academica.edu.pl/reading/readSingle?page=4&uid=19038865> (дата звернення: 28.08.2023).
8. Jan Kierpura. *Encyclopedia Teatru Polskiego*. URL: <https://encyklopediateatru.pl/osoby/15959/> (дата звернення: 28.08.2023).
9. Jendl A. Ukraiński naddnieprzański chór. *Ilustrowany Kurjer Codzienny*. 1925. № 106. 18 kwietnia. S. 9. URL: <http://mbc.malopolska.pl/dlibra/publication/68545?tab=1> (дата звернення: 28.08.2023).
10. Plohn A. Ukraiński chór. *Chwila*. 1925. № 2352. 5 października. S. 5. URL: <https://libraria.ua/issues/6/25376/> (дата звернення: 28.08.2023).
11. Wieniawski A. Koncerty Chóru ukraińskiego. *Rzeczpospolita*. 1925. № 113. 25 kwietnia. S. 6. URL: <https://academica.edu.pl/reading/readSingle?page=6&uid=19657018> (дата звернення: 28.08.2023).
12. wl. Einen unerwarteten Genuß befonderer Art [Konzert des ukrainischen Chores]. *Posener Tageblatt*. 1922. № 29. 5 Februar. S. 6. URL: <https://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication/485868/edition/392888/content> (дата звернення: 24.08.2023).
13. Zastępcza. Koncert chóru ukraińskiego. *Gazeta Bydgoska*. 1924. № 188. 14 sierpnia. S. 4. URL: <https://kpbz.umk.pl/dlibra/publication/4821/edition/7181/content> (дата звернення: 24.08.2023).



МАТЕРІАЛИ

УДК 78.15

DOI 10.32782/2224-0926-2023-3-4-46-47-12

Назар-Шевчук Лілія Йосипівна
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри історії музики,
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка

**ТЕМИ ТА ІДЕЇ INTERNATIONAL SYMPOSIUM
ON PERFORMANCE SCIENCE 2023****Сесія перша. За межами музичних насолод: чи ризикують музиканти?**

Висока продуктивність, досягнення вищих ступенів професіоналізму, здобуття акмеологічних вершин досконалості в мистецьких професіях – мета кожного, хто вступає на професійну стежку. Та чи всім вдається здобути поставлені цілі, і чи усвідомлюємо та вміємо порадити собі з ризиками та викликами в тій чи іншій сфері мистецької діяльності? Чи достатньо практикуючі фахівці та початківці обізнані з екологією та охороною праці у своїй галузі? Наскільки розвинена та чи існує взагалі міждисциплінарна інфраструктура з цих питань? Чи потреби та запити українських музикантів, насамперед щодо здоров'я, проблем професійного травматизму чи медичної реабілітації, а найголовніше – практичного застосування механізмів профілактики, діагностування та бодай елементарної анатомічної освіченості задля зменшення кількості переграних рук і губ, зірваних голосів, стресів, перевантаження фізичної та психологічної напруги й безлічі інших проблем, є такими, із якими в однаковій мірі стикаються музиканти-професіонали в цілому світі? Над цими «болючими» запитаннями вже чимало років працюють провідні вчені з багатьох країн, різних наукових і практичних галузей, зокрема медицини, намагаючись якщо не нівелювати, то бодай суттєво зменшити кількість існуючих проблем, покращити та вдосконалити ергономіку й підвищити якість продуктивності всієї професійної когорти музикантів. Загальна уява про мистецькі професії та діяльність митців як про високоестетичну дефіляду краси, легкості, творчого пориву та вияву натхнення навіть не підозрює, наскільки енергетично виснажлива та кропітка, фізично важка та довготривала праця стоїть за лаштунками кожного сценічного виступу чи навчального акту на шляху здобуття музичних професій. Саме про вирішення цих проблем може розповісти історія International Symposium on Performance Science – ISPS (<https://performancescience.org>). Це історія зустрічей митців – виконавців, педагогів і науковців культурної сфери – із представниками інших наукових галузей, найперше – медицини, яка проводиться кожні два роки та забезпечує платформу для обговорення різних аспектів перформансу продуктивності, тобто діяльності, орієнтованої на досягнення специфічних взаємозалежних цілей із метою досягнення та здобуття їх найвищої результативності (рис. 1).



Рис. 1. Відкриття International Symposium on Performance Science 2023

На базі Royal College of Music та Imperial College London провідними науковцями та митцями було створено Centre for Performance Science – CPS (<https://performancescience.ac.uk/>), головною метою якого було об'єднати експертні оцінки та перехресні дослідження у сферах мистецтва, медицини, технічних і природничих наук, а також бізнесу з цілого світу для проведення крос-дисциплінарних дискусій та вирішення численних проблем, пов'язаних із продуктивністю праці та навчання у професійній мистецькій сфері. Пошуки для створення симулятора продуктивності наступних поколінь передбачають впровадження нових проєктів, які б досліджували практику та результативність у сфері мистецьких професій. Центр виконавської науки дотримується чіткого міждисциплінарного підходу до досліджень виконавської діяльності, одержуючи доступ до досвіду та обладнання Королівського коледжу музики та Імперського коледжу Лондона. CPS спостерігає, як люди навчаються та застосовують здобуті знання в реальних контекстах праці, переосмислюючи, що мається на увазі під освітою продуктивності.

Географія поширення цього руху знайшла широкий і потужний резонанс у багатьох країнах світу на всіх континентах. Так, перша конференція ISPS була скликана в Порту в 2007 році (Португалія), у 2009 – в Окленді (Нова Зеландія), у 2011 – у Торонто (Канада), у 2013 – у Відні (Австрія), у 2015 – у Кіото (Японія), у 2017 – у Рейк'явіку (Ісландія), у 2019 – у Мельбурні (Австралія), у 2021 – у Монреалі (Канада). Цього року ISPS проходив наприкінці серпня у Варшаві, а його організаторами стали традиційно Royal College of Music, Imperial College London та CPS, Варшавський медичний університет і Музичний університет імені Шопена.

Ініціатором і головним рушієм цього вже без перебільшення світового руху щодо екології та охорони праці чи не всіх мистецьких професій є **Аарон Вілліамон** – професор виконавських наук у Королівському коледжі музики, керівник Центру виконавської науки, який разом із командою однодумців розгорнув масову діяльність у даній сфері. Він є членом Королівського товариства мистецтв (FRSA), Академії вищої освіти (FHEA), засновником Міжнародного симпозіуму з перформансу, головним редактором Performance Science (спеціалізований розділ Frontiers – Frontiers Media SA, видавцем рецензованих наукових журналів із відкритим доступом, які активно працюють у галузі науки, техніки та медицини. Будучи керівником докторантури LAHP (London Arts & Humanities Partnership), він власні дослідження зосередив на проблемах навчання та викладання музики, впливу музики та мистецтва на суспільство тощо. Серед найважливіших праць наступні: *«Музична досконалість: стратегії та методи підвищення ефективності»* (2004, Oxford University Press); у співавторстві з J. Ginsborg, R. Perkins, G. Waddell та ін. *«Дослідження музичного виконавства: методи музичної освіти,*

психології та виконавської науки» (2021, Oxford University Press). Понад 150 одноосібних та у співавторстві статей надруковано в провідних наукових часописах.

Ініціативний комітет склали вчені з різних країн і континентів: Ліліана Арахуїо та Ізабелла Козетт із *McGill University, Канада*; Пауліна Дербец із *Mexican Healthy Conservatoires Network, Канада*; Аманда Краузе з *James Cook University, Австралія*; Массімо Цісарі з *Scuola Universitaria di Musica / Conservatorio della Svizzera italiana Lugano, Швейцарія*; Діана Сантьяго з *Federal University of Bahia (UFBA), Бразилія*; Джіан Янг із *Shanghai Conservatory of Music, Кумай*; Бріджіт Ренні-Салонен із *Stellenbosch University, Південна Африка*; очевидно, група польських науковців: Анджей Б'ялко з *Krzysztof Penderecki Academy of Music*; Ярослав Врублевські з *Fryderyk Chopin University of Music*; Аліція Делецка-Бури з *Academy of Art in Szczecin*; знаний актор і хореограф Каспер Міклашевські; Богдан Цішек із *Medical University of Warsaw*. Очолили дев'ятий ISPS-2023 традиційно Аарон Вілліамон із *Royal College of Music, London, United Kingdom (даль UK)* та Кшиштоф Домбровські з *Medical University of Warsaw, Польща* (рис. 2).



Рис. 2. Кшиштоф Домбровські

Симпозіум охопив більше 30-ти країн-учасниць із різних континентів та регіонів світу: Англія, Шотландія, Франція, Німеччина, Австрія, Швейцарія, Нідерланди, Португалія, Італія, Греція, Польща, Швеція, Норвегія, Фінляндія, Естонія репрезентували європейську зону; численні делегації вчених Північної та Південної Америки представляли США, Канаду, а також Мексику, Бразилію, Аргентину, Болівію; заангажовано велику кількість учених з Австралії, Японії, Китаю; свої наукові пошуки демонстрували представники Ізраїлю, Індії, Ліберії, Нової Зеландії, Південної Африки. Саме керівному комітету та нашим польським друзям (із промоції Наталії Ревакович, Ярослава Врублевського, Анни Станкевіч-Юзвіцької та Кшиштофа Домбровського) належала ініціатива долучити Україну до цього руху, про що А. Вілліамон повідомив світове наукове співтовариство на урочистому відкритті симпозіуму.

Тема цього річного ISPS-2023 «Турбота про продуктивність і кар'єру» була покликана заохотити дискусію на обговорення зв'язків між продуктивністю й добробутом митців у сучасному суспільстві. Конкретні напрямки та галузі дослідження, методологічні підходи були навмисно залишені відкритими для заохочення міждисциплінарного обміну з метою демонстрації матеріалів із детальним описом оригінальних досліджень з усіх дисциплін, які можуть запропонувати нові погляди на мистецтво та науку. Теми, які піднімали на симпозіумі, не просто варті уваги, а спонукають до конкретних дій та вирішення багатьох питань щодо охорони праці професійних митців та навчання. Тематичні блоки включали найрізноманітніші проблемні сфери фахової мистецької

діяльності: це професійні виклики та оптимізація продуктивності, зміцнення здоров'я та благополуччя, здорове тіло; зміни в культурі та їх вплив на ефективність і добробут митців, зв'язок між добробутом і творчістю, глобальні погляди на добробут; інвестиції в майбутніх художників, художня освіта й майбутнє виконавства, динаміка навчання; мистецтво руху, вокальна техніка, допомога та лікування голосу, анатомія кисті та передпліччя; дослідження психологічної гнучкості в музиці, тривога в продуктивності, ідентичність музикантів, емоції та продуктивність, психологія продуктивності та за її межами, подолання стресу та стресостійкість; технології та мистецтво, вплив соціальних мереж, ефективність і соціальний вплив та багато інших.

У розлогах пленарних лекціях, які проводили щоденно провідні вчені з різних континентів, було закумульовано основні ідеї симпозіуму. Із ґрунтовною лекцією «Біль у музикантів, пов'язаний із грою: епідеміологія, механізми, лікування та профілактика» виступив Ганс Крістіан Ябуш (*Institute of Musicians' Medicine; Dresden University of Music, Німеччина*), піднімаючи гостру дискусію довкола існуючого постулату “no pain – no gain(n)”. Цікаво, що мистецьким прецедентом учений обрав унікальний приклад видатної піаністки Клари Шуман із проблемами рук при роботі над Гендель-варіаціями Й. Брамса та роль її співпраці в подоланні болю з відомим лікарем-самаритянином ХІХ ст. Фрідріхом фон Есмархом. Роберта Антоніні Філіппе (*University of Lausanne, Швейцарія*) представила адаптивні шляхи застосування спортивного досвіду для мистецької професійної діяльності в лекції «Оптимізація психічного здоров'я та розумової діяльності для досягнення успіху: уроки, отримані зі спортивної психології», підкреслюючи не менш важкі фізичні навантаження в музикантів, танцівників, артистів, ніж у спортсменів, та можливості адаптації елементів спортивної медицини щодо арт-медицини. Тему «Перспективи акустики концертних залів та роботи в них» підняв Тапіо Локкі (*Aalto University, Фінляндія*). Суто медичний погляд на виконавські фізіологічні проблеми музикантів у лекції «Анатомія руки та передпліччя» висвітлили Богдан Цішек і Аркадіюш Ковальчик (*Medical University of Warsaw, Польща*). Натомість Людвіна Обрі (*Humboldt Universität zu Berlin, Німеччина*) представила тему «Вивчення ролі стилю виховання та сенсорної чутливості в музиці. Тривога при виконанні: дослідження за участю музикантів у Німеччині та Австрії». Мацей Квятковскі – відомий польський актор, сподвижник сучасних сценічно-хореографічних перформенсів – представив тему «Продуктивність і захоплення рухом». Хара Трулі (*University College London, UK*) репрезентувала основні шляхи розвитку та напрями «Арт-медицини або Медицини сценічного мистецтва: турбота в процесі кар'єри», пропагуючи нові принципи PAM-education (єдність фізичної культури, арт-мистецтв і музики). Також відбулася презентація запланованого нового вельми актуального видання *The Oxford Handbook of Musicians Health Advocacy* (Оксфордський довідник із захисту здоров'я музикантів). Зрештою, багато проблем було висвітлено в *The Oxford Handbook of Music Performance, Vol. 2*, опублікованого Oxford University Press у 2022 році, де є значні розділи, присвячені максимальній продуктивності та уважності, сценічній поведінці, керуванню емоціями та харизмою, покращенню оцінки музичного виконання, а також – розбудові кар'єри та навичкам і компетенціям, необхідним для професійної успішності. Частина, присвячена здоров'ю та благополуччю, демонструють дослідження та вивчення мозкових механізмів, задіяних у навчанні та виконанні музики, музичній діяльності в людей з обмеженими можливостями, тривоги під час виконання, хвороб та ризиків для здоров'я в інструменталістів, слухових і голосових проблем, врешті, сприяння здоровому способу життя. Диференційовано

роботу з духовими, струнними інструментами та фортепіано, сольним голосом і вокальними ансамблями. Порушуються практичні проблеми, із якими стикаються дослідники та виконавці, наприклад, вивчення руху під час музичних виступів. Висвітлено типи технологічних, соціальних інновацій та інновацій добробуту, які впливають на зміни та задуми музикантів щодо планування своїх виступів та діяльності в XXI-му столітті. Нове ж видання передбачає більш детальну та скрупульозну картину зв'язку та співпраці арт-медицини з мистецькими професіями. Так, для цьогорічного симпозиуму дані опитувань і досліджень щодо глобальних змін у культурі, продуктивності праці та благополуччя надавала Королівська Ліверпульська філармонія, зрештою, багато вчених із різних континентів і країн демонстрували свої дослідження, спираючись на досвід, стан речей та перспективи арт-медицини у власних країнах чи регіонах.

Співорганізатором Варшавського симпозиуму був проф. **Криштоф Домбровські**, який погодився висловити кілька думок щодо даної наукової проблематики, згадуючи власний шлях до арт-медицини:

«Закінчивши лицей за профілем "Історія, філософія та історія мистецтв", я хотів навчатися у Варшавському медичному університеті, тому самостійно поглиблено опанував біологію й фізику та вступив на фізіотерапію, де під час навчання покращив свої математичні навички та був прийнятий до Варшавського технологічного університету, вивчаючи біомедичну інженерію. Тож, можна сказати, мені судилося перебувати між різними науковими полями... Здобувши ступінь магістра з фізіотерапії, я подав документи в докторантуру на медичний факультет, де на кафедрі анатомії став аспірантом проф. Богдана Цішка. У 2014 році проф. Анна Станкевіч-Юзвічка запросила мене провести семінар із фізіології для її студентів Музичного університету ім. Ф. Шопена (FCUM). Цей досвід змусив мене зрозуміти, як мало я знав про потреби музикантів. Після багатьох розмов на цю тему з професором я вирішив вивчати медицину виконавських мистецтв у University College London (UCL). Саме там я познайомився з провідними фахівцями та ініціаторами арт-медицини – професорами Аароном Вілліамом, Харою Трулі, Говардом Бердом, Яном Вінспуром, Майклом Шиплі та ін. Після повернення до Польщі разом із нашими професорами – піаністкою Анною Станкевіч-Юзвічкою, органістом Ярославом Врублевським та композиторкою Анною Ігнатівіч-Глінською – ми почали займатися організацією міжуніверситетської співпраці між Варшавським медичним університетом та FCUM, результатом якої стало підписання угоди та створення наукової групи. Свою першу роботу ми представили на ISPS у 2017 році в Рейк'явіку. Надалі нам вдалося провести низку досліджень та опублікувати кілька статей, доступних в Інтернеті ("Musculus Palmaris Longus: вплив на здатність гри на клавішних інструментах – попередній звіт". *Performance Science*. 2018. Vol. 9. *Front. Psychol.* <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2018.01460>), і також провести декілька навчальних курсів. У 2021 році я захистив докторську дисертацію та запропонував проф. А. Вілліамону провести ISPS-2023 у Варшаві, а він, у свою чергу, запросив мене до Наукової ради ISPS-2021. Мені вдалося отримати державний грант, хоч увесь проєкт був важким і виснажливим, оскільки вперше проводився на території Східної Європи, та сподіваюся, що він відкрив для всіх нас можливість співпраці в багатьох цікавих проєктах.

Як медик, я вважаю, що вирішення проблем співдії між медициною та діяльністю музикантів є вкрай необхідним, і ці дві галузі – мистецтво та медицина – мусять взаємно розвиватися, інакше їхні шляхи можуть навзаєм розійтися. Є фактом, що інвестиції в справу культури є незаперечними, і якщо ми повинні серйозно ставитися до її розвитку,

то мусимо всіляко підтримувати наших артистів, хоча б надавати таку ж підтримку і спортсменам, які мають величезні групи опіки, суттєві та глибокі зв'язки з медициною, добре розвинену структуру співпраці та достатньо наукових підходів у галузі власне спортивної медицини. Можна посперечатися з приводу того, чи спортивні дисципліни порівняно з освоєнням мистецьких професій є легшими і чи не вимагають відповідного фізичного тренінгу, значних зусиль у навчанні та безпосередньо під час фахової праці, втім, і психічно-нервових витрат. Наприклад, у порівнянні продовженості активного професійного життя спортсмени можуть досягнути пенсійного віку вже в 30 років, натомість музиканти-виконавці часто змушені грати до 70-ти років. Певним винятком є балет і загалом танцювальне мистецтво. Однак це, радше, – kwestія конечності, а не можливості.

Звичайно, говорячи про даний трансдисциплінарний напрям – арт-медицину, ми входимо і в соціологічну сферу, і порушуємо низку складних економічних питань. Адже в реальності музиканти найрізноманітніших професій однозначно потребують спеціалізованої медичної опіки, причому з різноманітних сфер медицини. Ті ж вокалісти повинні мати безперервний фоніатричний нагляд, постійне консультування та фахове медичне вирішення голосових проблем, із якими стикається чи не кожен співак. Чи кожен отоларинголог докладно орієнтується в специфіці даного типу виконавства та може надати відповідну консультацію чи конкретну допомогу? І так чи не у всіх видах мистецької діяльності, кожен із яких потребує диференціації та дискретної спеціалізації саме медичного потенціалу.

Є і загальні проблеми, наприклад, біль. Спостерігається доволі дивна тенденція в мистецькому світі, що в практиці досягнення артистичні професії пов'язані з болем. Вважаю такий підхід дуже нездоровим і не бачу необхідності дотримуватися навіть такої думки, тим більше у XXI столітті. Йдеться про уникнення не лише фізичного болю, але й психічно-емоційного і в процесі навчання, і в професійній діяльності. Тут визначальними є знання зі сфери медицини та ергономіки – анатомії, фізіології, реабілітаційно-оздоровчих напрямів, фактично екології, охорони та захисту навчання та праці. Для подолання, а що важливіше – для попередження болю існує чимало практик і технік, якими повинні володіти й застосовувати у своїй діяльності педагоги та практикуючі фахівці.

Маю надію, що ідеї арт-медицини, які вже знаходять свою реалізацію в багатьох мистецьких навчальних закладах, спеціалізованих медично-артистичних центрах різних країн світу, демонструючи зустрічний рух професійної мистецької діяльності та медицини, знайдуть свій резонанс і в Україні, перед якою зараз постали дуже складні виклики іншого порядку, хоч попри всі складнощі життя продовжується, і треба думати про майбутнє».

Сесія друга. Фізичне та ментальне здоров'я музикантів

Продовжуючи роздуми на тему захисту праці мистців, спираючись на засадничі положення та теми, що піднімалися на дев'ятому Варшавському International Symposium on Performance Science (<https://performancescience.org>), хотілося б наголосити, що на вказаній інтернет-сторінці в розділі «Публікації» розміщено колосальну кількість наукових досліджень із даної проблематики – вісім збірників праць кожного з попередніх восьми симпозіумів ISPS. Усі вони є у відкритому доступі й становлять незаперечний інтерес не лише для науковців, але й музикантів-практиків. Однією з органічних, пов'язаних із

музикою тем, є, очевидно, рух не лише в найширших філософсько-наукових вимірах, але й у своїх прикладних видах, зокрема втілених у пластично-танцювальній сфері.

Загальновідомо, наскільки тісно пов'язані з медичною охороною навчання та праця в царині хореографії – цей тип мистецтва чи не перевищує за складністю та енерговитратами будь-яку спортивну галузь, а тому вимагає нагального вирішення низки власне арт-медичних заходів. Рівно ж, виходячи за межі безпосередніх вузьколокальних проблем професійного балетно-танцювального контенту, хореографія знаходить своє доволі широке коло вжитковості та затребуваності в різних сферах людської діяльності, втім – у розвитку численних суміжних мистецьких професій. Теми, представлені переважно нідерландськими та японськими дослідниками, порушували наступні питання: «Асоціації між стресом і травмою: перспектива когортного дослідження серед студентів-танцівників» (*Яніна Стуббе та ін., Codarts University of the Arts Rotterdam, Нідерланди*), «Навички саморегуляції в допрофесійній танцювальній практиці студентів» (*Роджер ван Рейн та ін., Codarts*), «Вплив живої та записаної музики на кінематичні характеристики імпровізаційних танцювальних рухів» (*Маюмі Куно-Мізумура, Ochanomizu University, Японія*), «Гармонійність періодичних рухів і ударів у балеті по відношенню до кінематичних характеристик» (*Юріна Цубаки та ін., Ochanomizu*). Також розглядалися питання творчої практики підходів до досягнення стабільності й добробуту через танець у середній освіті – дослідження психологічної гнучкості учнів і професійних музикантів.

Особлива увага приділялася вокальному контенту, адже саме співаки, безпосередньо працюючи власним тілом-голосом, повинні мати медичну опіку якнайвищого ступеня, і не лише при подоланні проблем, але насамперед для їх випередження. Тут необхідна постійна ретельна тотальна діагностика, спостереження та, очевидно, високофахова фоніатрія. І хоч «Гігієна голосу» читається на вокальних факультетах, чи існують розроблені медичні протоколи для різновікових категорій? У якій мірі розроблені системи фізичного та психологічного супроводу, реабілітаційно-рекреативні та профілактичні заходи? Зрештою, ця спеціальність є надважкою не лише з точки зору технічно-енергетичної фізичної витратності, але й неймовірного емоційно-психологічного навантаження. Звісно, існує так звана усна традиція передачі педагогами поведінкових та фахових засад, але анатомічно-фізіологічні тонкощі, перестороги чи рекомендації – царина висококваліфікованої медицини з галузей отоларингології, неврології, психології, ендокринології, акустики тощо.

На симпозіумі висвітлювалися різноманітні проблемні питання, пов'язані з вокальними професіями: «Прийняття викладачами тренувальних зобов'язань при постановці голосу та співочі вправи як лікування тривожності для студентів і професійних вокалістів з метою підвищення продуктивності» (*Дана Зенобі та ін., Butler University, США*); «Зобов'язання прийняття протоколів і тренування для зняття виконавської тривожності в підлітків-співаків» (*Паоло Паолоантоніо, Conservatorio della Svizzera italiana, Італія*), «Врахування перешкод для продуктивності в жінок-співачок підліткового віку: потенційні рішення та підтримуючі механізми» (*Фортуна Позі, Royal College of Music, Voice Study Centre / The Manchester College, UK*); «Випробування мультисенсорики в Протоколах самооцінки для використання співаками-професіоналами та в самодіяльних колективах з метою підвищення обізнаності щодо здорових і ефективних співочих звичок та ансамблевої співдії з піаністом-акомпаніатором» (*Тара Лейнер, Independent teaching studio, UK*); «Ефект від усвідомленості медитації для вокалу та розвитку музичних

здібностей в освіті студентів» (*Eūman Орной та ін. Levinsky-Wingate Academic College, Ізраїль*). Піднімалися і методологічні аспекти: «Методи, які використовують співаки та викладачі вокалу західного класичного стилю для посилення розбірливості співаного тексту» (*Веда Кала та ін., Estonian Academy of Music and Theatre, Естонія*); «Вимірювання співдії аудиторії та музикантів як прийом до використання драматичного руху співаків» (*Льїс де Ніл та ін., Royal College of Music, UK*); «Музиканти – істоти за звичкою? Послідовність у диханні співаків» (*Анна-Марія Німанд, University of music and performing arts Vienna / Department of music acoustics – Wiener Klangstil, Австрія*); «Співаючи під час гри: застосування практики Чехова й Мейснера як діючої методики в класичному співі» (*Емі Джонсон, Adams State University, США*); «Великі драматичні голоси та причини їх занепаду: 1923–2023 (*Домінік Порембска-Квасьнік, Франція*); «Вплив динамічної інтенсивності голосних звуків на розбірливість співаного тексту» (*Аллан Вурма, Estonian Academy of Music and Theatre, Естонія*). Було піднято й зовсім невивчену, оригінальну тему – «Голос у переході: попереднє дослідження» (*Марцін Сцех, Pomorski Uniwersytet Medyczny w Szczecinie, Польща*).

Інструменталісти отримали висвітлення не менш широкого кола «вразливих» тем, серед яких чимало було присвячено піаністам: «Пов'язані з грою кістково-м'язові розлади серед китайських студентів-піаністів» (*Лучан Чжао, University of Leeds, Кумай*); «Стрес, тривога, напруга, травми, спричинені читанням з аркуша в піаністів» (*Оді Урбанчіч, Université de Montréal, Канада*); «Як "добре практикуватися"? Пілотування онлайн-втручання для ефективної практики гри на фортепіано» (*Акіхо Сузуки, Royal Northern College of Music, UK*); «Дослідження неявної мотивації у відомих піаністів: свідчення від Вана Кляйберна про його конкурентів у біографії» (*Ксяо Чен, University of Prince Edward Island, Канада*); «Зв'язок між виконанням на фортепіано та стільцем для гри на фортепіано: порівняння досвідчених і недосвідчених піаністів» (*Самуї Обата, Yamaha Corporation, Японія*); «Розуміння акустики піаністами-солістами та їхні стратегії адаптації до різних акустичних середовищ» (*Мутонг Шао, Royal College of Music, UK*); «Вплив потокових переживань на фортепіанну гру: емпіричне дослідження (*Юнруй Лі та ін., Yanshan University, Кумай*); «Візуалізаційний аналіз сольного виступу на фортепіано "Весняний танець" Сігіана Сун європейськими та китайськими музикантами» (*Біюн Ксюе, Henan Normal University, Кумай*); «Вимірювання тембральної якості звучання фортепіано при різних техніках гри» (*Юан Джуанг та ін., Tongji University, Кумай*).

Щодо оркестрових музикантів, то науковці також зверталися до специфічної проблематики, яка безпосередньо торкалася не лише їх іманентних виконавських ампула чи викладання, а також і загальної оркестрової практики: «Дослідження аудіомоторних взаємодій при грі на перкусії за допомогою експресії – динаміка продуктивності; Комбіновані образи: як фізична практика дає порівняльні переваги в барабанній продуктивності» (*Алекс Фрага, University of Toronto, Канада*); «Сенс рухів тіла під час вдиху в кларнетистів» (*Манфред Нуссек та ін., Freiburg Institute for Musicians Medicine, Німеччина*); «Вивчення гри на кларнеті та дегідратація» (*Ана Софія Матос та ін., Faculdade de Ciências da Nutrição da Universidade do Porto, Universidade de Aveiro, Португалія*); «Якісний аналіз профілактики травматизму в навчанні гри на гобої» (*Хезер МакДональд, University of Toronto, Канада*); «Дослідження живого досвіду здоров'я та благополуччя, пов'язаних із проблемою продуктивності серед флейтистів» (*Джеффі Ванг, University of Leeds, UK*); «Сталість обертонової структури у виконавській виразності мюзиклу. Роль флейтового тембру» (*Кай Хірайва та ін., Kunitachi College of Music, Японія*); «Зорова

поведінка у віолончелістів» (*Лаура Пімчі та ін., University of Chichester, UK*); «Нові перспективи у викладанні музики: дослідження підвищення кваліфікації гри на гобой при Федеральному університеті ім. Параїба» (*Фаріас та ін., Португалія*). У поле зору дослідників потрапила і рідкісна група професіоналів – «Проблеми психічного здоров'я серед церковних музикантів: маловивчена когорта» (*Кенслі Бехель, Musicians Health Lab Inc., США*).

Різноманітні проблеми безпосередньої професійної діяльності музикантів порушувалися в темах: «Вивчення професійних вимог, оцінок, ресурсів та добробуту професіоналів – класичних музикантів: пережитий досвід» (*Сімон Вілліс, Cardiff Metropolitan University, UK*); «Дослідження ідентичності музикантів-ансамблістів» (*Філін Карптрайт та ін., Ascencia Business School and Royal College of Music, Франція*); «Розвиток і оцінка продуктивності та програма оздоровлення музикантів у Королівській філармонії Ліверпуля» (*Петер Гарден та ін., Royal Liverpool Philharmonic, UK*); «Принципи культурних змін та їх впливи на продуктивність і благополуччя в оркестрових колективах» (*Ліліана Арахо, McGill University, Канада*); «Як збільшується контекстна інтерференція в музичній практиці?» (*Томас Матіас та ін., Indiana University, США*); «Інноваційні навички для високоякісної роботи, здоров'я та добробуту музикантів» (*Маріанна Атамас, Independent Research, Аргентина*); «Оптимізація чвертьтонового прослуховування в досвідчених музикантів» (*Матільда Каллак та ін., Sorbonne University, Франція*); «Керований чи автономний? Застосування теорії самовизначення в інтерналізації Werktreue (відданості роботі) досвідчених класичних музикантів» (*Марія Фудзімото, University of Tokyo, Японія*); «LARP (Live action role-playing game – рольові ігри живої дії) – місце зустрічі між жанрами виконавського мистецтва» (*Гжегорчик та ін., Польща*); «Покращення самопочуття для виконавців: оцінка онлайн-підтримки серед однолітків і в освіті» (*Філіні Вебле та ін., British Association of Performing Arts Medicine, UK*).

Безперечно, однією з важливих зон уваги дослідників поставали теми навчально-освітнього плану, особливо пов'язані з психологічною проблематикою найширшого спектра, які стосувалися різновікових категорій – від початківців у професійній освіті до аспірантів, а також і педагогів. Загальні теми висвітлювали наступне: «Музичне навчання та покращення виконавської сили функціонування продуктивності: метааналітичний огляд» (*Емелайн Джек, The University of Melbourne, Австралія*); «Зосередитися на чому? Обговорення основних механізмів, що лежать в основі зовнішніх фокусів уваги в музичному навчанні та виконанні музики» (*Джаспер Хогген та ін., University of Music Freiburg / Freiburg Institute of Musicians' Medicine, Німеччина*); «Дослідження ідентичності та її впливу на навчання та виконання музики» (*Елісон Фарлі, University of Georgia, США*); «Практикуючі пуритани: культурні цінності в освітній музичній експертизі» (*Катеріна Лілей, Royal College of Music, UK*); приділялася увага і навчанню онлайн та офлайн на виконавських спеціальностях, а також іншим новітнім технологіям: «Вивчення використання технологій віртуальної реальності з метою покращення музичного навчання» (*Маргарет Осборн, University of Melbourne, Австралія*); «Симулятор продуктивності 2.0 для дослідження ефективності навчання наступних поколінь» (*Джон Вадделль, Royal College of Music London, UK*); «Шляхи зменшення маніпуляції в членів журі в компетенції класичної музики» (*Кшиштоф Контек, Warsaw School of Economics, Польща*).

Проблеми учнівського контенту молодшого й середнього шкільного віку було висвітлено в темах: «Догляд за здоров'ям музично обдарованих дітей: що є дослідженим?»

(Гвадалупа Лонес-Іньєс та ін., *Sibelius Academy, University of the Arts Helsinki, Фінляндія*); «Санітарна освіта для учнів-музикантів у Південній Африці: якісна оцінка» (Клорінда Панеб'яно та ін., *ПАР*); «Зворотний зв'язок на уроках інструментальної музики в колегіумі» (Дженніфер Блеквелл та ін., *Northwestern University, США*); «Перевірка уваги на зосередженість і задоволення в підлітковому віці музикантів: самостійна практика» (Джон Парсонс, *Texas Tech University, США*); «Відмінності в психофізичних станах польських учнів музичного й художнього факультетів та балетних шкіл» (Анна Ногай, *Artistic Education Center Варшави, Польща*); «Усвідомлення ролі школи в профілактиці професійних захворювань музикантів» (Алісія Делецька-Бари, *Academy of Art in Szczecin, Польща*); «Якість мотивації в прагненні до музичної досконалості: роль мотивації в щоденних заняттях, виступах, змаганнях-боротьбі, вияві амбіцій і розумінні досягнень починаючими музикантами» (Йоганнес Хатфільд, *Inland Norway University of Applied Sciences, Норвегія*).

Часто на прикладі власних університетів, музичних академій учені демонстрували свої дослідження та спостереження: «Здоров'я та поведінка в студентів музичних вищих навчальних закладів: вплив змішаного навчального курсу у виконавців» (Бріджит Ренні-Салонен та ін., *Stellenbosch University, ПАР*); «Психологічне функціонування музики серед студентів академії в контексті їх повсякденного життя: досвід» (Марія Челковська-Захаревич та ін., *Strefa Harmonii – psycholog muzyki, Польща*); «Побудова кар'єрної потужності: досвід роботи в професійній практиці серед студентів-музикантів» (Дженніфер Роулі, *The University of Sydney, Австралія*); «Добробут для молодих елітних музикантів: сильні і слабкі сторони. Рекомендації для змін у наявних санітарних протоколах – перспективи для студентів» (Анн Шобрідж та ін., *University of Melbourne, Австралія*); «Вивчення вимог, оцінок, ресурсів і добробуту консерваторії на життєвому досвіді студентів-музикантів: підхід ІРА» (Девід Васлі, *Cardiff Metropolitan University, Уельс, Англія*); «Соціальна організація праці та здоров'я студентів музичних закладів: інституційний протокол народознавства» (Джефрі Сабо, *University of Ottawa, Канада*); «Музичні педагоги: підтримуючі фактори тривожності в продуктивності управління» (Ізабелла Маццаролло та ін., *University of New South Wales, Австралія*).

Було представлено для застосування і чимало загальних технік та новітніх способів досліджень, розроблених проєктів, програм, методик тощо: «Проєкт “Flourish”»: адаптація досліджень знань із продуктивності науки для використання музикантами в соціальних медіа» (Акіхо Сузукі, *Royal Northern College of Music, Англія*); «Вивчення використання медитації як інструмента для подолання тривожності в музикантів» (Серена Паезе та ін., *University of York, UK*); «Психологічний коучинг для виконавців: уявлення та роздуми про способи управління тривожністю та продуктивність праці» (Вероніка Люберт, *University of Vienna, Австрія*); «Продовження розвідок психометричних властивостей. Сприйняття музиканта і Дія. Анкета» (Девід Джункос, *Voice Study Centre, США*); «Serendipiti-програма: підтримка окремих осіб щодо продуктивності та взаємодії в привітному та креативному навколишньому середовищі» (Джулія Фрезза та ін., *Imperial College London, UK*); «Введення конвергентних підходів у дослідження музичних професій» (Джуді Палак та ін., *Michigan State University, США*); «Подолання розриву між тим, що ми знаємо і що ми робимо: прагматизм і прикладні підходи» (Ліліана Арахуо, *McGill University, Канада*); «Інтерпретація стратегії стосунків із позамузичними елементами щодо виразної продуктивності» (Еріка Бізесі та ін., *Quebec university in Montreal (UQAM), Канада*); «Багатовимірність PerformAction: постперформанс як засіб

творення» (*Генрі Портоведо, University of Aveiro, INET-MD, Португалія*); «Імітаційний концерт: експериментальне навчання на початку виконавської кар'єри» (*Олівія Урбаняк, The University of Sydney, Австралія*). Заторкувалися і сучасні технологічні проблеми: «Продюсер-звукооператор музичної студії – мотиватор чи демомотиватор?» (*Саллі Волкер, Australian National University, Австралія*).

Відома австралійська психотерапевтка-музикантка **Вікі Нікколль** разом із колегами представила три доповіді: «Виконавська тривожність у музикантів та соціальні тривожні розлади», «Лікування тривоги при виконанні в музикантів протягом усього життя: систематичний огляд і мета-аналіз», «Виконання без тривоги: професійні перспективи музикантів. Комплексний огляд літератури» (*Вікі Нікколль та ін., La Trobe University, Мельбурн, Австралія*). Не менш цікавими були наступні теми: «Оптимізація продуктивності: фізична діяльність або фізичні вправи як передвиступна рутинна» (*Беренсі Замміт та ін., Royal College of Music, UK*); «Суперечність або взаємодоповнюваність: управління тривогою при виконанні музики через зміни сприйняття» (*Наоко Саката та ін., University of Ottawa, Канада*); «Медична допомога виконавцю, який гастролює, та його виходи на спортивну медицину» (*Джона Шмітц, Anne Burnett Marion School of Medicine at Texas Christian University, США*); «Оптимізація продуктивності музикантів-експертів через розумову підготовку» (*Зоє Карлікоф, Sorbonne Université, Франція*); «Відносини між миттєвим сприйняттям успіху під час музичної практики та почуттям самоефективності й добробуту» (*Сара Аллен, Southern Methodist University, США*); «Сприйняття музикантами стійкості при подоланні проблем – дослідження в інтерв'ю» (*Фредерік Лам, Royal College of Music, London, Англія*); «Дослідження зв'язків між візуальними образами, емоціями музики та відчуттями під час виконання» (*Кексін Кюї, University of Sheffield, UK*); «Під тиском: зв'язок між емоціями перед виступом, самоефективністю переконання та якістю виконання в музикантів підліткового та дорослого віку» (*Юлія Каленьська-Родзай, Pedagogical University of Krakow, Польща*).

Саме **Юлія Каленьська-Родзай**, доктор психології, викладач Інституту психології Краківського педагогічного університету, практикуючий психолог для музикантів, яка, як виявилось має безпосередній зв'язок з українськими музикантами, активно допомагаючи нашим митцям у вимушеній еміграції в Польщі, поділилася власним досвідом:

«Моя спеціалізація – психологія музики, особливо в питаннях психологічної підготовки музиканта до публічного виступу та детермінантах виконавського успіху в музиці. Основною метою моєї науково-практичної діяльності є розвиток усвідомленості, знань і навичок із психологічної підготовки музикантів до виступу в середовищі викладачів-інструменталістів та вокалістів, батьків та учнів музичних навчальних закладів. Під моєю редакцією вийшло три підручники, зокрема «Психологія музики» (2020, PWN). Я також є автором наукових статей та монографії «Психологія сценічного хвилювання. Теорія і практика» (PWN, 2021), у якій представлено власний 17-річний досвід науково-практичної діяльності.

У 2011 році для надання музикантам професійної психологічної допомоги я заснувала Краківський консультативний центр для артистів KODA (www.koda.krakow.pl), у рамках якого проводяться індивідуальні консультації та майстер-класи для музикантів на різних рівнях музичної освіти. На запрошення Музичної консерваторії в Кракові та Національного інституту музики й танцю у Варшаві (NIMIT) я щороку надаю психологічну підтримку в формі індивідуальних консультацій студентам-музикантам і незалежним артистам. Консультації доступні онлайн на сторінці NIMIT (<https://nimit.pl/>)

wspieramy/) та стаціонарно в психологічному кабінеті KODA. Для артистів з України вони безкоштовні. На цих консультаціях є можливість попрацювати над проблемами травм війни – страху та депресії, втрати професійної діяльності з приводу зміни середовища. Допомагаємо підтримати мотивацію до налагодження нових професійних контактів, підтримуємо під час емоційних криз, пов'язаних з адаптацією та почуттям самотності й нерозуміння. Своєю діяльністю я намагаюся популяризувати психологію музики, відкрито ставлюся до співпраці та обміну досвідом, часто беру участь в організації різних наукових та популярно-наукових заходів».

Так, досвід діяльності польських колег видається актуальним і для нашого професійного музичного світу. Чи маємо ми бодай один аналог подібного консультативного центру для музикантів? Чи існує офіційний прецедент співпраці між фаховими проблемами професійних митців та нашими медичними установами, практикуючими лікарями, ученими-медиками (можливо, на міжвузівському рівні)? І не йде мова про хірургічні втручання чи виправлення важких патологічних дефектів і набутих захворювань, але про забезпечення професійних навчальних закладів, концертних організацій, музичних театрів відповідними програмами, протоколами, курсами, довідниками, рекомендаціями щодо безпеки праці та охорони здоров'я. Чи читаються програми з анатомії та техніки безпеки (так дивно звучить, але це дуже гостра проблема в музичній педагогіці) постановки рук, губ, дихального апарату, голосу, тіла? Наскільки професійні музиканти знайомі з медичними вимірами психологічних ресурсів? Чи всім відомі відповідні фізичні чи іншого типу вправи як супровід до тієї чи іншої спеціальності? Чи скрізь існують, бодай на кілька організацій чи навчальних закладів, посади фоніатрів, фізіологів, реабілітологів? Чому ж позбавлені наші музиканти, їхні тіла й душі своїх порадників, опікунів, ангелів-охоронців?

Адже українські музиканти – від найменшого до найбільшого – проявили надзвичайний рівень національно-громадянської свідомості, стаючи своїм так нелегко здобутим мистецтвом на захист України. Цей унікальний феномен ще буде осмислений та слугуватиме винятковим прикладом: від харизматичної посвяти власного життя (вічна честь і слава полеглим героям-музикантам і тим, хто далі боронить рідну землю, змінивши скрипку на автомат) до виступів перед бійцями безпосередньо на фронтах і в тилу: у лікарнях і реабілітаційних центрах, а ще – на вулицях і в концертних залах України, і в цілому світі. Бо є глибокий сенс у словах Ліни Костенко, вкладених в уста лицаря-козака Івана Іскри про легендарну Марусю Чурай: «Що нам було потрібно на війні? Шаблі, знамена і її пісні!». Тож мусимо задуматися, що підтримка бойового духу чи оплакування наших загиблих, музична арт-терапія, інклюзія – це наднормова себевіддача в цих надважких, найстрашніших умовах, що називаються «війна», це вияв опірності та сили духу, це засвідчення права на життя – яскраве, творче, полум'яне, так конче необхідне людям. Адже і носіям музичного слова, які так самовіддано посвячують себе іншим, також потрібна допомога й охорона в їх навчанні та праці.

Сесія третя. Горизонти музичної соціології та антропології в площині арт-медицини

Але чи трактуємо ми музику лише як отримання звукових насолод? А, може, поза цими межами, за своєю суттю, вона є чимось більш значимим і глибшим? Органічна потреба людини у звуковому співіснуванні з собою, іншими людьми та довколишнім світом не потребує доведень. Музиканти в суспільстві в різні періоди існування людства не раз довели свою ґрунтовну значимість для життєзбереження суспільства. Від

прадавніх первісних часів музика обороняла й захищала, сигналізувала й інформувала, попереджала й застерігала, сповіщала й розповідала, співчувала й утішала. Зрештою, творення музичної аури зі звуків довкілля та надр самої істотності людини доводить, що людина має вроджений природний звуковий вимір. Можливо, тому в давніх космогонічних уявленнях музика посідала одне з чільних місць: чи це один із тримурті індійських богів Шіва, який творив Всесвіт у космічному танці, чи то птах Сирін, чи 8 солодкомовних та мудрих сирен, які сидять на восьми небесних сферах світового веретена богині Ананке, створюючи своїми чарівними голосами величну гармонію космосу; чи дев'ять ангельських хорів на вершині з вогнено-співаючими шестикрилими Серафимами, які безперестанно співають славу Богові. Про помічну силу музики свідчить безліч фактів – легендарних, історичних, наукових: і рятівний спів біблійного царя Давида, і звукова терапія Авіцени з його незмінним супроводом двох флейтистів, і легендарне значення ірландської арфи як оборонного чи наступального інструмента-зброї (Ірландія як держава має єдиний у світі герб із зображенням музичного інструмента). Чи знаємо ми, який дарунок зробила наймудріша жінка давнього світу, цариця Савська, відвідуючи наймудрішого царя Соломона? Це був оркестр із 300 блискуче освічених талановитих музикантів. Задумаймося про найвищу цінність такого виняткового дарунку, коли вага кожного з музикантів значно перевищувала їхню вагу в золоті чи дорогоцінностях.

Музиканти віддавна знаходились під божественним протекторатом – їх захищали і дружина Брахми, опікунка співців Сарасваті, і давньоєгипетська богиня щастя Хі, яка уособлювала музику, а мудрі правителі й державці навіть у критичних моментах розуміли, підтримували та опікувалися музикантами. Під час Другої світової війни прем'єр-міністр Великої Британії Вінстон Черчилль відмовився від пропозиції одного з міністрів скоротити витрати на культуру заради оборони. «А за що ж ми тоді воюємо?» – сказав Черчилль, отож, мабуть, симптоматично, що віднедавна кожен англійський учень без винятку буде здобувати обов'язкову музичну освіту, очевидно, з метою розбудови міцного здорового суспільства майбутнього. Варто пригадати і вітчизняний приклад – універсал гетьмана Богдана Хмельницького, виданий у нелегкі військові часи 1652 року музикам Задніпров'я, що підтверджував захист і привілеї музичного цеху в Ніжині (Документи Богдана Хмельницького. Київ, 1961. С. 275).

Та й естетична насолода, як чи не єдиний основний критерій значення музики, так довго насаджуваний попередньою тоталітарною системою, насправді є лише однією з часточок верхівки айсбергу або невеличким фрагментом у сумарному конгломераті значимості функцій музики в бутті людства. Тим-то і дослідження музичної соціології, антропології охоплюють щораз ширші обрії, само собою виходячи на міждисциплінарний рівень. Так, із дотичних до сфери музичної соціології досліджень було продемонстровано несподівані та практично не задіяні наукові спостереження (подекуди з яскравим медичним присмаком) у різновекторних площинах, таких як: «Підготовка студентів-музикантів у сприянні та залученні до музикування серед літніх людей» (*Паоло Паолантоніо та ін., Conservatorio della Svizzera italiana, Імалія*); «Виконавські види мистецтва та їх участь у полегшенні соціальної згуртованості серед позамузичної молоді (*Анастасія Пасхалі, King's College London; UK Health Security Agency*); «Пісні з дому: розробка та тестування написання пісень онлайн: втручання для зменшення материнської самотності й симптомів післяпологової депресії» (*Позі Перкінгс, Royal College of Music London, UK*); «Про вплив занять музикою та створення власних композицій на кортизол, альфа-амілазу (sAA) та імуноглобулін-а (slgA) серед музикантів-любителів 50+»

(Одрі-Крістель Барбо, *Université du Québec à Montréal (UQAM), Канада*); «Мотивація займатися музикою протягом усього життя: огляд досліджень PRISMA» (Ніколас Матерн, *University of Melbourne, Австралія*); «Вивчення культури залучення до мистецтва та соціального благополуччя в містах у контексті глобалізованого Півдня» (Таня Лісбоа, *Royal College of Music, UK*); «Вивчення експертної оцінки слухачів щодо оригінальності та якості комерційних записів класичного фортепіано» (Джорджія Волюті, *University of Surrey, UK*); «Перша професійна робота музикантів та вивчення добробуту на основі даних опитування HEartS Professional» (Нема Сніпо, *Centre for Performance Science, Royal College of Music, UK*) тощо.

Суто медичні проблеми, що стосуються здоров'я музикантів, репрезентували арт-медики з різних країн: «Критичне осмислення та помилкові уявлення про здоров'я музикантів: висновки з міждисциплінарних семінарів з експертами» (Ралука Матей, *University of Bath, UK*); «Лікування музиканта: холистичні інструменти, якими користуються сучасні практики, що займаються немоторними проблемами музикантів із специфічною фокальною дистонією» (Анна Демарі, *Royal College of Music, UK*); «Анкетне опитування щодо здоров'я зубів і щелепно-лицевої порожнини музикантів Японії» (Чен Танабе, *Meikai University, Японія*); «Друга половина успіху: реабілітація. Протоколи після травм сухожилля рук» (Аркадіюш Ковальчик, *Medical University of Warsaw, Польща*); «Антагоністичне м'язове скорочення – систематичний огляд і теоретична модель (Кобі Аукеназі та ін., *Royal College of Music, США*); «Розмова про напругу – розрізнення первинної дистонії напруги м'язів (PMTD) від компенсаторної гіперфункції в співаків під час навчання» (Нестерова); «Ортопедична реабілітація співака з онкологічними дефектами щелепи» (Маріко Хаттори, *Tokyo Medical and Dental University, Японія*); «Музика, розлади харчування та адиктивна поведінка» (Меган Тейлор та ін., *Colorado State University, США*); «Оцінка вибірки харчових звичок музикантів» (Ана Софія Матос, *Португалія*); «Потенціал навчального протоколу для контролю тривоги при виконанні музики на основі біологічного зворотного зв'язку, доповненої реальності та бінауральних записів» (Боргес); «Анатомія руки та передпліччя» (Богдан Ціцек, Аркадіюш Ковальчик, *Польща*); «Практика поведінки та патерни зору в завданнях спостереження: дослідження зору в музикантів» (Ребекка Аткінс та ін., *University of Georgia, США*); «Адаптація та застосування протоколу мікроаналізу, запропонованого Miksza (2018) у музикантів Португалії. Пілотне дослідження» (Ліліана Арахоу, *McGill University, Канада*); «Епідеміологічні характеристики та аудіологічні симптоми в музикантів у Греції» (Евангелос Панагуліс та ін., *2nd ENT Dept. "Attikon" University Hospital, National and Kapodistrian University of Athens, Греція*); «Загальний огляд грамотності психіатричного лікування: можливості для виконавців і творчих артистів: визначення поточних прогалин та майбутніх напрямків» (Шеллі-Анна Лі, *University Health Network, Канада*); «Лікування та покращення самопочуття в допрофесійних музикантів. Дослідницькі студії зв'язку між самопочуттям, сном та іншими медичними аспектами, пов'язаними з оздоровленням дітей» (Лаура Сепра-Марін, *Codarts, Нідерланди*); «Техаські музичні викладачі лікують: грамотність і наміри адресувати концепцію здоров'я для учасників ансамблів» (Анна Тейлор, *University of Melbourne, Австралія*); «Стратегії покращення клінічної освіти перед сценічним виступом» (Стівен Аїелло, *Auckland University of Technology, Нова Зеландія*); «Благополуччя, психічна охорона здоров'я та соціальна підтримка студентів, любителів і професійних музикантів у Канаді» (Одрі Крістель Барбо, *Université du Québec à Montréal (UQAM), Канада*).

Під егідою видатного дослідника в міждисциплінарній площині *Джорджа Руссо*, ініціатора Единбурзького проєкту «Історія розподіленого пізнання», що об'єднав учених у галузі гуманітарних і природничих наук, особливо літератури, філософії, медицини та нейронаук; ведучого серії заходів Wellcome Collection у Лондоні під назвою «Скажи це своєму лікарю», було представлено кілька тем: «Ставлячи під сумнів практику, засновану на доказах, у контексті фізіотерапії з музикантами: філософська рефлексія»; «Систематичний огляд та оцінка постави під час гри музикантів»; «Контекстно керований каркас щодо профілактики травм у музикантів оркестру» (*Дж. Руссо та ін.*).

Однак найбільш вражаючим є те, що більшість заявлених і оприлюднених тем стоїть безпосереднього практичного застосування та впровадження в навчальний та професійний виконавський процес. Із репрезентативною доповіддю «Погляди на передконференційні зустрічі ВООЗ та РАМА: виконавське мистецтво та здоров'я музикантів» на тему світового поширення, актуалізації, адаптації та реалізації насамперед програм і протоколів, що покликані до охорони здоров'я музикантів, виступив один зі світових лідерів медицини сценічних мистецтв **Кріс Ческі** (*Johns Hopkins University, Peabody Conservatory, США*). Він є провідним дослідником оздоровчого аспекту виконавського мистецтва, який вивчає проблеми на перетині музики та здоров'я, виступає за політику охорони здоров'я та стандарти безпеки для учнів, студентів-музикантів та артистів-виконавців, а також покращує спеціалізовану підготовку музичних педагогів (одна зі статей К. Ческі має колоритну назву, яку автор даної статті дозволив собі дещо перефразувати – «Поza межами музичних насолод: чи ризикують вчителі музики?») для інтеграції досліджень і клінічної допомоги виконавцям у світі. Революційні дослідження та їх пропаганда привели вченого до виняткових звершень: прийняття й затвердження стандартів здоров'я та безпеки для всіх музичних шкіл, акредитованих Національною асоціацією музичних шкіл, а також надання мандатів для всіх державних шкільних оркестрів, хорів і вчителів музики, досягаючи навчальних цілей щодо фізичного, слухового та голосового здоров'я. Сфери наукових досліджень К. Ческі мають прикладний, інтегративний та міждисциплінарний підхід, включають епідеміологічні дослідження популяції музикантів, біомеханіку музичного виконання, збереження слуху, оцінку та тестування навушників, вимірювання та аналіз шуму, проблеми психічного здоров'я в музиці, музичну терапію, ергономіку та політику медичної освіти у виконавському мистецтві. Як відомий трубач-виконавець, К. Ческі у своїй докторській дисертації розробив і запатентував застосування комп'ютерних технологій для дослідження знеболювальних ефектів музичних вібрацій. Будучи співдиректором Техаського центру здоров'я виконавських мистецтв, Ческі розробив і втілює проєкт «Зміцнення здоров'я в музичних школах» (www.unt.edu/hpsm). Завдяки фінансуванню від Національного фонду мистецтв, Фонду Греммі, НАММ, Фонду Скотта в партнерстві з більш ніж 20 національними організаціями, було забезпечено всі музичні програми середньої та вищої освіти в США безпрецедентними стандартами акредитації охорони здоров'я та безпеки. К. Ческі є творцем відзначеної нагородами навчальної програми з охорони праці в UNT, за якою навчаються понад 3000 студентів, є засновником першої факультативної галузі музики та медицини для студентів-музикантів. К. Ческі отримав кілька нагород, а в 2010 році – нагороду Safe-in-Sound від Національного інституту безпеки та гігієни праці за його дослідження, спрямоване на запобігання спричиненій шумом втраті слуху серед музикантів; займає керівні посади в Національній асоціації збереження слуху, Асоціації медицини виконавських мистецтв, Міжнародному товаристві музичної освіти та інших національних і міжнародних асоціаціях.

Саме про ці та інші, конче необхідні в професійній музичній освіті та діяльності фахових музикантів ідеї, проєкти, програми, протоколи в справі охорони здоров'я під час навчання та праці музикантів слід задуматися і українській музичній спільноті. Імовірно, багато хто скаже, що це не на часі – у країні війна, про що відзначали у своїх доповідях чимало вчених, підкреслюючи, що перед українськими музикантами, а особливо обдарованими дітьми та молоддю, яка здобуває ази професіоналізму, постали незрівнянно важчі виклики, що торкаються збереження не лише фізичного чи психічного здоров'я та елементарного благополуччя, а й самого життя. А попри те, відчувалася велика морально-духовна підтримка й відкритість до діалогу та співпраці.

Думається, що чимало українських учених і медиків відповідних галузей, і музикантів – практиків-виконавців, педагогів і багатьох інших представників музичного цеху мають чим поділитися зі світом, рівно ж оцінити та співвіднести з усезагальними процесами, що стосуються охорони навчання, праці та здоров'я митців. Адже на даному симпозіумі було виголошено понад 75 доповідей і представлено 40 постерних (стендових) сесій представниками багатьох університетів, академій, коледжів, організацій різних країн. Не забарилися конкретні пропозиції: чимало вищезазначених авторів погоджуються перекласти свої статті та книжки українською мовою, і хоча більшість наукових видань є платною, окремі з них пропонують українським ученим безкоштовні публікації, наприклад, [A&C] Invitation to Contribute to Arts & Communication. Зрештою, наступний симпозіум ISPS-2025 заплановано провести в Шанхаї, де очікують не лише гостьової присутності українських учених, а й наукових розвідок, статей та безпосередньої участі в цьому світовому русі. Тому мета даної статті полягає у спробі підняти дискусію серед професійного кола українських музикантів, оглянути та оцінити вітчизняні науково-практичні здобутки у відповідних аспектах, порушити питання необхідності започаткування арт-медичної складової як конечної для професійного навчання та діяльності фахових митців України, розкрити панораму широкого кола досліджень і спостережень у цій царині міжнародної спільноти, співмірюючись та співвідносячись зі світовими процесами.



КОНЦЕРТНЕ ЖИТТЯ, РЕЦЕНЗІЇ

УДК 78.52

DOI 10.32782/2224-0926-2023-3-4-46-47-13

*Зінків Ірина Ярославівна
доктор мистецтвознавства, професор,
інструментознавець, музичний археолог,
професор кафедри теорії музики,
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
<https://orcid.org/0000-0002-0406-3370>*

ВІДРОДЖЕННЯ ГОРЯНСЬКОЇ ВІЄЛЛИ

19 жовтня 2023 року в м. Ужгороді в приміщенні Горянської ротонди (XII–XVст.) відбулась презентація Горянської вієлли, реконструйованої відомим українським майстром музичних інструментів Степаном Тихоненком. Творчий проєкт зміг бути реалізований за фінансової підтримки та сприяння Фонду української культури, а також численних шанувальників давньоукраїнської музично-інструментальної культури.



Майстер Степан Тихоненко з реконструйованою вієллою

Реконструкція давніх струнних інструментів є важливою частиною культурної спадщини будь-якого народу. Українська нація володіє багатющою скарбницею віднайдених та теоретично реконструйованих давніх музичних інструментів (також за їх фрагментами), іконографічних зображень, що збереглися з доби палеоліту, бронзи, епохи Великого переселення народів і до Нового часу – доби бароко, класицизму. Однак практичним втіленням теоретичних реконструкцій музичних інструментів доби Ренесансу, зокрема струнних, в Україні дотепер ніхто серйозно не займався. Тому реконструкція Горянської вієлли, здійсненої широко знаним в Україні та Європі ужгородським майстром музичних інструментів Степаном Тихоненком, є видатною культурною подією в музичному житті України, яка повинна отримати ширший резонанс у світі, передусім в українських і зарубіжних ЗМІ.



Фрески Горянської ротонди (XII–XV ст.)

Щоб зрозуміти та досягнути масштаб цієї події, треба хоча б коротко торкнутися тих проблем, які існують на сьогодні в галузі виготовлення музичних інструментів загалом.

Ми, українці, при багатій музичній культурі нашого народу за роки незалежності дотепер не спромоглися заснувати бодай один музей музичної культури в Україні. Більше того, ми втратили дві потужні фабрики з виготовлення музичних інструментів (Чернігівську фабрику музичних інструментів і Львівську фабрику «Трембіта»).

Функціонуючий на сьогодні Державний музей театру, музики і кіно музичним інструментам, переважно українським автентичним, відвів лише одну (!) кімнату своєї експозиційної площі. У Львівському музеї етнографії НАНУ зараз функціонує інтерактивна експозиція незначної кількості клавішних і струнних інструментів XVIII–XIX ст. У фондах Львівського історичного музею (що існує ще з часів Промислової виставки 1875 року Австро-Угорської імперії) зберігається колекція струнних, духових та ударних музичних інструментів. Незначні колекції українських народних інструментів містяться в українських обласних музеях «просто неба» (сканденах). Тож давно назріла пора змінювати цю ситуацію, реконструювати багате минуле нашої музично-інструментальної культури, зокрема струнні інструменти скіфської, сарматської доби (арфи, ліри), епохи язичницького середньовіччя (Звенигородські гусли), Відродження та бароко. І Горянська вієлла Степана Тихоненка – добрий тому початок. Сподіваємося, що автора зацікавить ідея реконструкції давньоукраїнських «археологічних» інструментів, зокрема гусел зі Звенигорода (XII ст.). На відміну від «розкручених» і добре відомих широкому загалу однотипних гусел із Новгороду та Гданська (РФ, Польща), репліки яких звучать і знаходяться в експозиціях музеїв музичних інструментів, Звенигородські гусли, знайдені неподалік Львова, дотепер залишаються terra incognita. Проведення їх реконструкції сприяло б практичному вивченню давньослов'янського періоду нашої музичної культури, а також впровадженню в музичну практику українських виконавців на старовинних струнних інструментах. Тим паче, що вони є одними з найдавніших у слов'янському світі.

Реконструкція Горянської вієлли, здійснена п. Тихоненком за мотивами фрескового зображення – це загалом унікальний досвід українського інструментобудівництва. Вона вимагає від майстра не лише глибокого знання музичної культури доби Ренесансу, обізнаності з давніми технологіями виготовлення струнно-смичкового інструментарію, його функціями в музичній практиці епохи, але й урахування мультиінструментальної «спеціалізації» ренесансних музикантів. Порівняльний аналіз та висновки на його основі привели С. Тихоненка до наступних етапів втілення проекту.

Для виготовлення робочих креслень вієлли та смичка панові Тихоненку знадобилося глибоко ознайомитися з музично-теоретичною спадщиною доби Середньовіччя – Ренесансу, зокрема трактатом Ієроніма Моравського (1280), витратити чимало зусиль на пошуки та придбання

потрібних порід відповідно висушеної деревини для корпусу, смичка, кілків та інших конструктивних деталей вієлли. Як відомо, корпус інструмента, за давньою середньовічною традицією, витесувався разом із грифом (як у музиканта-скрипаля на фресці Софії Київської XI ст.).

Процес виготовлення «фрескової» репліки ренесансної вієлли поетапно був зафіксований на відео для вдячних нащадків і тих майбутніх поколінь музичних майстрів, які виявлять бажання та хист продовжувати втілення творчих ідей Степана Тихоненка з реконструкції артефактів давньої музично-інструментальної культури України. Зокрема, у країнах Євросоюзу виготовленням музичних інструментів (Instrumentenaufbau) займаються цілі покоління виробників, а також науково-дослідні інститути, що функціонують при музеях музичних інструментів (наприклад, Інститут вивчення музичної культури Пруссії при Берлінському державному музеї музичних інструментів – дітище Курта Закса). Музеї музичних інструментів, у яких експонуються реконструйовані інструменти, існують у кожному обласному (за мірками України) і навіть районному центрах Центральної та Західної Європи. Для розгортання такої діяльності в Україні необхідно виховати плеяду потужних фахівців, ширше розгорнути вивчення історичного інструментознавства в музичних закладах різних ланок музичної освіти України, як це відбувається, приміром, у Німеччині та інших країнах Єврозони, коли при кожному Музеї музичних інструментів діють не тільки наукові інституції, але й навчальні центри з виховання підростаючого покоління.

Отже, започаткований п. Тихоненком проєкт, сподіваюсь, отримає гідне продовження. Перспективи розгортання реконструкційної діяльності з відновлення в нашій країні давнього музичного інструментарію практично безмежні, треба тільки докласти чимало зусиль до справи відродження архаїчних та давніх пластів музичного інструментарію, яким наша культура може пишатися перед світом. У наш час уже реконструйовано музичним археологом Ольгою Олійник трипільські барабани, флейти доби бронзи, знайдені на теренах України. Микола Будник реконструював вертикально триманий псалтир доби бароко, відомий за іконографічними зображеннями з ренесансних джерел. Чекають на свою практичну реконструкцію скіфська ліра та сарматська арфа, знайдені на території нашої країни.

Як видається, визначний український майстер не зупиниться на реконструкції «закарпатського» музичного артефакту й погодиться на подальшу співпрацю з музичними археологами Львова.

Дуже хотілося б почути голос дивної вієлли крізь товщу століть і призму сьогодення на презентаціях звучання інструмента у Львові та Києві.



УДК 78.2

DOI 10.32782/2224-0926-2023-3-4-46-47-14

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>

ЗНАКОВІ МУЗИЧНІ ПОДІЇ ЦЬОГО РОКУ У ФОКУСІ МУЗИЧНОЇ КРИТИКИ

Подія перша. Такий знайомий, такий таємничий Станіслав Людкевич

Почавши з вельми поширеного в наш час трюїзму, що музи не мовчать навіть у час, коли говорять гармати, спроектую його на постать і творчість Станіслава Людкевича. Здавалось би, він не був ніколи обділеним увагою ні виконавців, ні науковців, ні публіки, ні пересічних львів'ян, для яких ще за свого довгого столітнього життя став одним із символів нашого старовинного міста. А все ж саме воєнний час змусив з особливою гостротою та ясністю зрозуміти важливість національної духовної спадщини, а в ній – таких велетів, як Людкевич. Як би багато не робилось для вшанування його пам'яті та пропаганди творчості і Львівською музичною академією, де він працював, і філармонією, і Органним залом, й іншими культурно-мистецькими інституціями, проте й надалі кожен, хто повертається до його спадщини, знаходить у ній нові скарби, які змушують по-новому поглянути й оцінити масштаб його таланту. Саме такі думки зринали і після масштабного концерту з п'яти оркестрових полотен Людкевича у Львівській національній філармонії ім. М. Скорика під орудою Володимира Сивохіпа.

Концерт відбувся в рамках презентації вельми потужного культурно-мистецького проєкту «Людкевич. Спадщина», ініційованого Меморіальним музеєм Станіслава Людкевича за підтримки Українського культурного фонду з метою оцифрування фондів рукописів та видання симфонічної спадщини композитора, а також новітнього видання творів. До опрацювання цього амбітного та вельми потрібного для сучасної переоцінки цінностей української музики проєкту залучили високопрофесійних музикантів Львова: музичну редакцію здійснила відома композиторка Богдана Фроляк, до реалізації проєкту долучились музикознавці Яким Горак, Стефанія Олійник, Володимир Пасічник, Мар'яна Зубеляк, кураторка проєкту Марта Кузій, директор Меморіального музею Станіслава Людкевича Володимир Кобрин та деякі інші.

Передусім хотіла б поділитись кількома рефлексіями щодо самої музики Людкевича, надто рідко виконуваної або й узагалі не виконуваної (за винятком симфонічної поеми «Рондо юнаків»), а також щодо її виконання в згаданому концерті.

Враження від музики можна виразити одним словом: «Неймовірно!» – у тому сенсі, що стилістика і симфонієти (до речі, цілком неправильне жанрове окреслення: це повноцінна масштабна симфонія, якою її і слід називати, навіть якщо сам композитор вказав скромніший титул), і симфонічної поеми «Танець кістяків», і чи не вперше представлених симфонічних поем «Наше море» і «Наші гори» абсолютно вибивається з усталеної традиції. Таке враження залишається не лише через вибір оркестрового

виконавського складу (симфонічні жанри не лише в галицько-українській, але й загалом в українській музиці аж до середини ХХ ст. належали радше до маргінесу композиторських інтересів), але насамперед через музичну мову, систему виразових засобів, обрану Людкевичем. Ці твори настільки інакші в порівнянні з усіма тогочасними, не менш талановитими й високопрофесійними композиторами, як В. Барвінський, Н. Нижанківський, М. Колесса чи С. Туркевич-Лукиjanович, що важко знайти для них інше визначення, окрім «феномен».

Феномен, звісно, розглядається в питомому українському мистецькому контексті, бо поза ним симфонічний доробок С. Людкевича сприймається цілком природно в гроні оркестрових опусів Г. Малера, Р. Штрауса чи його вчителя О. Землінського. Тим більше, що він був не набагато молодшим за них і практично належав до їх покоління, тож тут важко звинуватити Людкевича в тому, у чому часто звинувачують українську культуру *in genere*: у сповільненому, запізненому присвоєнні новітніх художніх відкриттів. Багатство звукових барв, розкіш, велич і об'ємність симфонічного письма С. Людкевича цілком сумірні з досягненнями всесвітньовідомих метрів, традиційно асоційованих із віденською сецесією. Хоча роки створення майже всіх репрезентованих у концерті симфонічних артефактів у коментарях атрибутовувались періодом після Другої світової війни, чомусь маю велику підозру, що композитор написав їх чи принаймні починав писати в період перебування у Відні або невдовзі після того – вони породжують надто вже яскраві та безпосередні асоціації з духовною атмосферою австрійської столиці періоду сутінок Габсбурзької імперії.

Інтрига хронологічної атрибуції творів учасників проєкту полягає в тому, що офіційне датування симфонічних творів може не збігатися з періодом, коли ці опуси насправді виникли. Тому я не стала б так цілком категорично стверджувати, що це «твори для симфонічного оркестру, створені в період радянської окупаційної влади 1940–1970 рр.»¹. Цілком можливо, що композитор звернувся до своїх давніших ескізів і рукописів, відповідно їх відредагувавши та уклавши в завершену цілість. Між іншим, таку ж думку висловлювала і професорка Стефанія Павлишин у приватних розмовах. Можна тут опертись і на деякі опосередковані докази, як інтерес композитора до симфонічних жанрів ще на початку його творчого шляху в перші роки ХХ ст., свідченням чого є *Sarcisio*, написане в 1902 р. і виконане в 1903 р., «Симфонічний танок» з 1906 р. і низка інших; або відома його звичка доволі часто повертатись до своїх раніших творів і їх редагувати. Звісно, не позбавлене підстав і припущення, що Людкевич справді створив симфонічні опуси в зрілому віці, не зраджуючи засад свого індивідуального стилю, сформованого в перший період творчості. Крім того, певну позитивну роль у постійному зверненні композитора до оркестрових жанрів у повоєнні роки відіграла і наявність у Львові сталого симфонічного оркестру з гарними музикантами та першокласними диригентами. Адже перед війною українці не мали в Галичині власного оркестру, і тому виконання симфонічних творів національної музики було вельми проблематичним. Так, ідеологічні обмеження існували та були жорсткими й категоричними для всіх композиторів, не лише для Людкевича, проте

¹ Олійник С. «Закодований» україноцентричний зміст та віднайдені рукописи: музей Станіслава Людкевича, за підтримки Українського культурного фонду, розпочав новітнє видання творів славетного українського композитора / Меморіальний музей Станіслава Людкевича. URL: <http://www.ludkevutch.in.ua> (дата звернення: 06.11.2023).

попри них львівська музична спільнота знаходила можливість виконувати шедеври своєї культури, серед них одне з центральних місць займали твори патріарха галицької композиторської школи².

Наступне питання, яке природно постає після прослуховування симфонічної програми з творів Людкевича, – його зв'язок із національною традицією. Він постає в них не настільки очевидним, як у хорових чи вокальних творах, і це зрозуміло: в оркестровій творчості він був одним із піонерів, а в багатьох жанрах, як-от симфонічна поема, узагалі першим. Національний український звуковий ідеал у оркестрових полотнах митця, безперечно, присутній, але він кардинально переосмислений у тому ж ключі, у якому сам Людкевич писав про фортепіанний стиль Лисенка: «В усіх інших “космополітичних” формах, як елегії, пісні без слів, навіть у чужих, як полонези, Лисенко, при всіх явних слідах чужих впливів, зберігає все-таки стільки своїх індивідуальних і національних ознак у мелодиці, що, чуючи їх, не скажеш, що це “чистий” Шопен або Ліст, а що це таки Лисенко»³. Це спостереження однаково стосується і самого Людкевича, який сягає по «космополітичні» жанри симфонічної поеми та програмної романтичної увертюри, у трактуванні інструментів оркестру взорується на масштабні полотна Р. Вагнера, однак попри всі універсальні естетичні орієнтири творить власний яскравий стиль у рівновазі «універсального – національного». Адже композитор, хоча і часто звертається в різних жанрах своєї творчості, у тому числі й в інструментальних, до народнопісенного матеріалу, ніколи не демонструє його поверхово-етнографічно, натомість вишукано завуальовує українські інтонаційні архетипи у фактурно насиченій музичній тканині з винахідливим використанням барвистої пізньоромантичної гармонії, загалом із застосуванням мовно-стильових характеристик, породжених європейською практикою.

Для виконавців об'ємної програми – понад дві години чистої музики! – це був неабиякий виклик, враховуючи ще й те, що композитор максимально використовував виразові можливості кожного інструмента та любляв монументальну «вагнерівську» потужність тутійних кульмінацій. Але і філармонійний симфонічний оркестр, і диригент Володимир Сивохіп загалом вельми успішно подолали цей карколомний бар'єр. Хоча повністю уникнути дрібних виконавських «блошок» не вдалось (особливо в партії валторні), зате артисти продемонстрували ті якості, які в інтерпретації симфонізму Людкевича видаються найціннішими.

Почну з тембральної й динамічної рівноваги між групами та окремими інструментами, забезпечення їх паритету, завдяки чому відчувалась цілісність оркестрової матерії. Окремий «плюс» поставила б за виразне ведення лірико-експресивних чуттєвих тем, що розкривають той пласт обдарування Людкевича, який здебільшого залишався в тіні героїки «Кавказу» чи «Заповіту». Продумано розраховувались кульмінації, котрих у кожному з творів дуже багато, як і належить пізньоромантичному сецесійному буянню емоцій. Диригент віддав перевагу поміркованим темпам, оскільки вони запобігають «змазаності» щільної звукової матерії та дозволяють належно прослухати окремі мелодичні лінії та контрапункти. Єдине, що б порадила: у симфонієті (симфонії?) у

² Підтвердженням цієї тези може бути урочисте святкування 100-річного ювілею Станіслава Людкевича в 1979 році – у період глибокої брежнєвської стагнації – із виконанням упродовж року численних концертних програм із його музикою, зокрема взірцевою інтерпретацією «Кавказу» під орудою Миколи Колесси, проведення наукової конференції та інших ювілейних заходів.

³ Станіслав Людкевич, Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. / упорядкування, ред., пер., вступ. ст. З. Штундер. Т. 1. Микола Віталійович Лисенко як творець української національної музики. Львів : Вид. М. Коць, 1999. С. 293.

наступних виконаннях усе ж поміняти місцями третю частину «Скерцо» і другу частину «Траурний марш», бо гротескові «підстрибування» «Скерцо» логічно підводять до незвичного трактування «Траурного маршу», у якому, окрім поважного урочистого поступу, раптом прориваються легковажні мотиви танцювальності, навіть сучасного композиторові танго.

Тепер із величезним нетерпінням очікуємо на наступні прем'єри та відкриття із спадщини С. Людкевича. Особисто мене надзвичайно інтригує, як буде інтерпретована одна з його найкращих симфонічних поем «Мойсей», яку вельми бажано було б поєднати з вокальним монологом Мойсея; якими барвами засяє український «Політ валькірій» – «Веснянки», і які нові обертони інтимної лірики відкриються в «Меланхолійному вальсі». Адже добре знайомий львівським музикантам Станіслав Людкевич приховує ще багато тасмниць.

Подія друга. «Псалми війни» Євгена Станковича як духовне одкровення доленної доби

У 1909 році Станіслав Людкевич написав фінал своєї симфонії-кантати «Кавказ», закликаючи Шевченковими словами в передчутті майбутньої Першої світової війни: «Борітеся – поборете!». На тому відрізку національної історії побороти споконвічного ворога – росію – не вдалось, довелось чекати понад сто років, щоб українці знову піднялись супроти «хижої орди». І тепер уже учень Людкевича, Євген Станкович, підхопив шевченківський заклик «Борітеся – поборете!» у монументальному музично-сценічному дійстві «Псалми війни», написаному в розпал кривавого протистояння з силами зла. Для одного з провідних музичних літописців нашої епохи, яким є Станкович, звернення до цієї теми було не просто закономірним, а, сказати б, неминучим. Це відзначив і лібретист та режисер «Псалмів війни» Василь Вовкун, згадавши про «особливу категорію творів Євгена Станковича, які фіксують у музиці історичні події, що їх пережив український народ». В анотації до львівської прем'єри дійства і В. Вовкун, і сам композитор наголошують на головній меті – збереженні пам'яті про страждання та героїзм наших захисників для майбутнього, тому вони створили неймовірної сили художнє, а водночас документально точне свідчення злочинів російського агресора, і в цьому їхні думки дивовижно суголосні. В. Вовкун сказав: «Це мистецьке свідчення подій сьогодні для наступних поколінь, бо ми завжди мусимо пам'ятати високу ціну нашої волі». Є. Станкович прокоментував: «Для мене було важливим закарбувати це в музиці для сучасників, а також для майбутніх поколінь, щоб ніхто не забув тих жахів, які щоденно коять росіяни на нашій землі».

Композитор окреслює жанр свого твору як «сценічне втілення, відмінне від класичного розуміння жанру кантати чи ораторії... я би визначив його жанр, як музичне дійство для хору та оркестру». Із цією дефініцією дозволю собі не до кінця погодитись і все ж зауважити в надзвичайно стрункій і драматургічно послідовній формі втілення принципів кантати-симфонії, де найбільш розгорнута перша частина «Музика війни» відповідає сонатному *allegro* – тим більше, що в сучасній музиці дотримання стислих канонів форми цілком необов'язкове, зважаючи на експресію та інтенсивність розгортання інтонаційних подій у ній; другу частину, що спирається на обробку української історичної пісні «Чорна рілля ізорана» для соліста-баритона, можна розглядати як лірико-драматичний монолог; третю «Колискову» – як ліричний центр, а фінал «Псалмів війни» на тексти Давидових псалмів – як своєрідну дієво-драматичну арку до першої

частини, об'єднану з нею символом «звуків війни»⁴. Таким чином забезпечується цілісність і завершеність усього монументального циклу. Доволі незвичним у палітрі сучасних художніх тенденцій, а водночас дуже типовою для самого Є. Станковича є естетико-стильова домінанта музичного вирішення. Дозволю собі окреслити її як неоекспресіоністичну, позначену вибором тих елементів виразової системи, які з граничною яскравістю та безпощадністю передають стан екзистенційної загрози й водночас колосального протистояння їй. Префікс «нео-» означає не лише часову віддаленість від експресіонізму початку ХХ ст., але й зовсім інше розуміння того, чим є страх, потворність і справжня сутність зла. Композитору досконало вдалось знайти абсолютно переконливі засоби для відтворення звукової атмосфери сучасного біполярного світу.

Перш ніж звернутись до рефлексій із приводу сценічного вирішення головної ідеї твору, варто глибше замислитись над історичною парадигмою «Псалмів війни». Не знаю, чи свідомо автор лібрето Василь Вовкун обрав саме такі тексти і саме в тій послідовності, адже, як він сам зізнавався, «спочатку... написав один сценарій, згодом знищив його і написав інший, бо тема війни є вкрай складною, перш за все емоційно». Але у фінальній версії вони утворили глибинний другий пласт змісту, який виявляє приховані контексти та підтексти, зрозумілі для тих, хто цікавиться українською музичною культурою минулого.

Перша частина розпочинається шалено експресивним оркестровим вступом, який передає звукову атмосферу навали: тут і виття сирен, і тривожний стукіт коліс, і вибухи, і зойки. Неоекспресіоністичний стиль музики сприймається з особливою слухачською емоційною емпатією, бо він породжений реаліями життя. І на цьому апокаліптичному тлі Станкович розпочинає хорову партію тими словами, якими Людкевич завершує свою кантату-симфонію: «Боріться – поборете!». Тільки тепер цей заклик спрямований не в майбутнє, а до нас, тут суцільних, яким випало переживати переломний момент національного самоствердження. «Поборете» – не абстрактно, не в далекій перспективі, а вириваючись із залятого кола, у якому відбуваються «і жах, і кров, і смерть, і відчай, і клекіт хижої орди». Слова відомого вірша Ліни Костенко зіставляються з текстом Шевченка, ніби розшифровуючи ту диявольську сутність, яку належить побороти. Тому і Шевченкові пророчі слова композитор трактує цілком по-іншому, ніж Людкевич: у них він не вкладає урочистості гімну, натомість кількаразово повтореним скандуванням заклику – як архаїчним заклинанням злих сил – акумулює колосальну енергію подолання. Образ ворожої навали розкривається в музиці «сухим» хоровим речитативом, зловісно знижуючись на словах із того ж вірша Л. Костенко: «Маленький сірий чоловічок Накоїв чорної біди». І як суворе попередження, звучить остання фраза: «Сьогодні ми, а завтра – ви».

Друга частина ґрунтується на інтонаціях історичної пісні «Чорна рілля ізорана», уперше надрукована в розділі «Вояцькі» «Пісень польських і руських» Вацлава Залеського в 1833 р. у Львові. У визвольних змаганнях українців періоду Першої світової війни в обробці того ж С. Людкевича вона отримала особливу функцію: за словами Зиновії Штундер, «стала своєрідним музично-поетичним символом Галичини»⁵. Її героїко-епічна інтонація талановито переосмислюється Є. Станковичем у «чорно-білих» тонах глибокого басового тембру (у львівському прем'єрному виконанні вразив чудовим голосом і артистичністю Назар Павленко) у супроводі хору за контрастом із попередньою

⁴ Поданий аналіз торкається тільки й виключно львівської постановки, що доволі суттєво відрізняється від київської версії, яка має навіть іншу кількість частин та іншу драматургічну послідовність.

⁵ Штундер З. Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. 1 (1879–1939). Львів : ПП «БІНАР», 2005. С. 273.

частиною з її багатством оркестрових барв. За поетичним змістом можна було б трактувати її як реквієм, проте в музичному образі значно сильніше підкреслюється дух волелюбності та спокійної незламної сили.

Третя частина – «Колискова для вбитих дітей». За словами самого композитора, «це надзвичайно трагічна частина. Хор співає без слів, тому що часто вони просто безсилі. Їх я не зміг підібрати...». А лібретист В. Вовкун уточнює: «Це колискова, яку співала мама полеглого захисника над труною сина на прощальній церемонії в Гарнізонному храмі святих апостолів Петра і Павла». Йдеться про колискову пісню, яку востаннє заспівала нащадкові славного роду українських учених і митців Крип'якевичів Артемію Димиду, що загинув на фронті російсько-української війни в червні 2022 року, його мати, відома художниця Іванна Крип'якевич-Димид. Є. Станкович розвинув мелодичну основу народної колискової та гармонійно поєднав у трагічно-молитовному вокалізі інтонації українських плачів-голосінь, збагативши їх у хоровій та оркестровій партіях зворотами української пісенної лірики та драматизмом оперних *lamento*. Мелодичний дар композитора, знаний із багатьох його шедеврів, розкрився тут із найбільшою силою: впевнена, що цю вокальну перлину виконуватимуть провідні світові співачки. У львівській прем'єрі вона прозвучала у виконанні Анастасії Яценко, хору та оркестру.

Фінал «Псалм війни» спирається на обрані тексти біблійних псалмів, які знову повертають розвиток у драматичну площину боротьби й протистояння. Тут виникає ще одна промовиста змістовна паралель із знаменитим духовним концертом Максима Березовського «Не отвержи мене во время старости», написаним незадовго до руйнування Запорізької Січі, а відтак пов'язана з тими трагічними подіями історичного минулого, які і стали початком майже трьохсотлітнього російського гніту. У музичному вираженні фіналу повертається експресіоністична палітра, знайома з першої частини, проте тут перебіг драматичних подій набуває більш стислого, щільного характеру, пришвидшується, досягає кульмінації – і несподівано завершується. Поки що «Псалми війни» у їх львівському прочитанні не підіймають завіси над майбутнім, героїчна боротьба продовжується, тому і немає такого очікуваного урочистого апофеозу⁶.

Кілька слів на завершення варто присвятити цілісній концепції сценічного дійства та виконавцям. Режисер В. Вовкун і медіахудожник Олег Кіндратів використали три вельми влучних візуальних символи, пов'язані зі світлинами, що облетіли весь світ: натовп цивільних – жінок, дітей, старших людей, що ховались під мостом в Ірпені навесні 2022 р.; натовп, який очікував на вокзалі Харкова поїзду, щоби виїхати з бомбардованого міста; на задньому плані відеодекорація зруйнованого будинку. Вони одразу створили відповідний імпульс сприйняття та не змінювалися впродовж усього дійства.

Що ж до інтерпретації диригента Івана Чередниченка та хормейстера Вадима Яцюка, то вона була абсолютно переконливою: без зайвої афектованості, надмірних вибухів емоцій, цілісна, природна та саме тому настільки вражаюча. Після прем'єри, обмінюючись думками, багато слухачів дійшли до спільного висновку, що цю виставу конче треба показати світові, адже вона зможе переконати й допомогти зрозуміти вистражданий сенс і тернистий шлях нашої боротьби за свободу України.

⁶ На відміну від київської постановки, де фінал приходить до переможного утвердження.



DOI 10.32782/2224-0926-2023-3-4-46-47-15

Левкович Марія
музична редакторка,
Львівська національна філармонія імені Мирослава Скорика

МІЖНАРОДНИЙ ФЕСТИВАЛЬ СУЧАСНОЇ МУЗИКИ «КОНТРАСТИ» 2023 РОКУ: ОГЛЯД-РЕФЛЕКСІЯ

Жовтень у Львові особливо очікуваний мистецькими фестивалями, які щорічно відбуваються цієї пори: «Форум видавців», «Тиждень скульптури», «Золотий лев» і, звісно ж, «Контрасти», які стартували 29 вересня у Львівській національній філармонії імені Мирослава Скорика.

Попри те, що музика залишається найабстрактнішим мистецтвом, а сучасна музика особливо потребує підготованого слухача, «Контрасти» ваблять поєднанням новизни, неупередженого підходу до перформансів та інтелектуальністю програм. За майже 30 років фестиваль став незамінною частиною музичного життя міста, тож навіть сирена ракетної небезпеки не зупинила поціновувачів та друзів фестивалю дорогою на **відкриття**. А година очікування відбою повітряної тривоги завершилась словами вдячності Силам оборони України та шквалом оплесків, що запрошували солістів до виступу.

Заявлена програма відкриття фестивалю поставила за мету занурити слухачів у круговерть української музики нашого часу «від Карабиця до Алмаші», її виконав Національний ансамбль солістів «Київська камерата». Вдалось також продемонструвати і тандем київських та львівських виконавців на одній сцені. Диригував ансамблем солістів керівник музичної частини та диригент Львівської опери Іван Чередніченко, солювала в останньому творі програми львів'янка Оксана Рапіта. Національний ансамбль солістів «Київська камерата» уже неодноразово брав участь у фестивалі, а за 30 років своєї діяльності став одним із провідних українських колективів. У їх виконанні звучали прем'єри української музики та вперше були записані деякі твори українських метрів – Євгена Станковича, Валентина Сильвестрова, Мирослава Скорика.

Дещо неочікувано виглядав початок концерту, коли на підготовану для великого ансамблю сцену вийшли лише шестеро виконавців, оскільки музиканти «Київської камерати» підготували для початку ранній цикл Леоніда Грабовського «Пастелі» на поезії Павла Тичини. Ця музика, попри 80-річну історію, із перших нот захопила слухачів новим звучанням; стало зрозуміло, що це – відкриття «Контрастів», і сподіватись на звичайні концерти п'ятничних вечорів тут не варто. Тож розпочався фестиваль символічно – сонористичним зображенням сходу сонця: «А на сході небо пахне/ Півні чорний плащ ночі/ Вогняними нитками сточують. / – Сонце» (Павло Тичина).

«Пастелі» Тичини мають глибші зв'язки з «Пастелями» Грабовського: обидва митці написали їх у ранні роки своєї творчості – Тичина у 27, Грабовський – у 29. Обидва встигли завершити твори до ущільнення репресійних коліщаток владного режиму. Тому в цих словах ще є так багато притаманних Тичині світла та музики, і тому ж у цих п'єсах ще так мало комп'ютеризованих алгоритмів Грабовського.

Виконали «Пастелі» Інна Галатенко – сопрано, Кирило Бондар – скрипка, Валентина Буграк – альт, Артем Замок – віолончель та Назарій Стець – контрабас. Сонористична музика раннього Грабовського отримала не менш барвисту інтерпретацію. Музикантам

вдалось показати весь контраст номерів циклу – від ейфорії, настання нового дня до нічної бентеги.

Концерт продовжила «Камерна симфонія № 2» для струнного оркестру гості фестивалю, композиторки з Одеси, фундаторки та артистичної директорки одного з найвідоміших фестивалів сучасного мистецтва «Два дні і дві ночі нової музики», що проходить в Одесі, Кармелли Цепколенко. Цьогоріч пані Кармелла завітала до Львова і як членкиня журі Другого Всеукраїнського композиторського конкурсу імені Мирослава Скорика. «Київську камерату» з композиторкою пов'язують твори, написані на замовлення колективу. Відчутним є те, що колектив є добре знайомим із музикою Кармелли Цепколенко. Це дає змогу не тільки представити твір, а ще відчутти його та подарувати можливість це зробити присутнім у залі.

Наступним блоком концерту стали твори Івана Карабиця, його «Прелюдії для струнних» та його переосмислення «Елегії» для струнних Валентина Сильвестрова. Такий вибір ще раз наголосив на різноманітті як української музики однієї доби, так і на високій майстерності ансамблю солістів, якому підвладний такий широкий стилевий діапазон. Із творів Валентина Сильвестрова у виконанні «Київської камерати» прозвучали «Дві пісні» з «Кантати № 4 для сопрано, фортепіано та струнного оркестру» «Садок вишневий коло хати» (на вірші Тараса Шевченка) та «Блакить мою душу обвіяла» (на вірші Павла Тичини). Тож цього вечора слухачі мали змогу почути рефлексії двох композиторів на поезії Павла Тичини: експресивного Грабовського та медитативного Сильвестрова. Останній присвятив ці пісні Арво Пярту, і у виконанні ансамблю та Інни Галатенко вони стали ліричним центром концерту.

Важко уявити репертуар ансамблю без музики Євгена Станковича. Цього разу «Київська камерата» представила п'єсу, написану композитором у 2011 році для данського флейтиста Хенріка Світцера «Танці на квітах», на яку Євгена Станковича надихнули казки данського письменника Ганса Крістіана Андерсена. Флейта в музиці Станковича є максимально універсальною, а флейтові твори є надзвичайно різними. «Танці на квітах» на майже чверть години зачарували своїм звучанням публіку філармонії, солював у п'єсі Дмитро Кузьмін.

Передостаннім твором програми стала відома українським меломанам «Супрун-рапсодія» Золтана Алмаші. Написана для відомої альтистки Катерини Супрун, цього разу рапсодія прозвучала у виконанні самого автора у версії для віолончелі з камерним оркестром. Попри те, що композитор зазначив, що твір не зовсім відповідає віолончелі, і, з характерним для Золтана Алмаші гумором, закликав слухачів до «пошуку фальшивих нот», віолончельна версія п'єси видалась не менш глибокою та експресивною.

Завершенням концерту став «Concerto Rutheno» Олександра Козаренка для препарованого фортепіано та оркестру. Твір такого рівня та наповнення є беззаперечним вдалим закінченням концерту, уся увага слухачів була прикута до сцени від перших взятих Оксаною Рапітою нот препарованого фортепіано до останніх акордів.

Про те, що на цьогорічних «Контрастах» відбудеться прем'єра циклу фортепіанних творів Валентина Сильвестрова, було відомо ще з серпня. Тоді українська піаністка, яка вже довго мешкає в Німеччині, Віоліна Петриченко виконала прем'єрні п'єси в програмі «Діалог із тишею» у Берліні. Українська прем'єра відбулась на другому концерті фестивалю «Валентину Сильвестрову – з пошаною», який відбувся в день народження Валентина Сильвестрова. 30 жовтня всі присутні в залі філармонії, а також усі, хто приєднався до ютуб-трансляції, мали змогу почути не тільки сольну фортепіанну музику Валентина Сильвестрова, а й вокальну та навіть оркестрову.

Концерт розпочала п'єса з одного з ранніх циклів композитора – «Казка» до-мінор. Попри те, що музику Сильвестрова здебільшого розділяють на ранню (авангардову) та пізню (метамузику), «Казка» є доказом того, що творчість Валентина Сильвестрова завжди тяжіла до чистоти мелодії, її природності та наспівності. Якби не рік написання, «Казку» цілком органічно можна було б прийняти за новий твір композитора. З-поміж інших мініатюр, які прозвучали у виконанні піаністки, цю п'єсу вирізняла широта музичного висловлювання. Такий початок концерту дав змогу публіці познайомитись із майстерністю та виконавським стилем Віоліни Петриченко.

Продовжив концерт один із найвідоміших фортепіанних циклів композитора «Кітч-музика». Кітч у творчості Сильвестрова набуває іншого змісту, це ті прості й зрозумілі мелодії, які лишаються, коли замовкає мова, пронизані відчуттям незворотності та спокоєм споглядальності. Цей цикл композитор написав після втрати близької людини. Згідно зі словами В. Сильвестрова, це новий універсальний стиль, у якому музика стає мовою з безкінечним словником та звучною пам'яттю, «слова» ж цієї мови є творчим надбанням різних епох і особистостей.

Для виконання наступних творів до піаністки приєдналась меццо-сопрано Лілія Нікітчук. Цю програму солістки філармонії Віоліна Петриченко та Лілія Нікітчук неодноразово представляли з успіхом у містах Німеччини. Віоліна Петриченко та Лілія Нікітчук активно пропагують музику українських композиторів у світі. Однак прем'єри пісень Сильвестрова на вірші Івана Франка набули особливого сенсу, оскільки разом з українською музикою прозвучала і українська мова. Це дуже важливо в час, коли Україна вкотре відвойовує свою незалежність. Сильвестров, як мало хто, вмів працювати зі словом, добирати найбільш влучні поезії, і цикл «П'ять пісень на вірші Івана Франка» для голосу та фортепіано став ще одним доказом цього.

Наступною прозвучала довгоочікувана прем'єра «П'яти мелодій на Новий рік».

«П'ять мелодій на Новий рік» – це подарунок Гії Канчелі, із яким Сильвестрова пов'язує давня дружба. Кожна з п'яти п'єс циклу показує різні грані Канчелі-композитора, що «цінував “тиху” музику, любив спірічуелс, часто співав», за словами Валентина Сильвестрова. Простими та надзвичайно виразними мелодіями Валентин Сильвестров вкотре змусив усіх присутніх у залі відчувати одні й ті самі почуття: дитинну віру в диво, спокій та умиротворення, щирі радість.

У концерті прозвучали ще два твори для голосу та фортепіано: «Стояла я і слухала весну» на вірш Лесі Українки та «Прощай, світе, прощай, земле...» на вірш Тараса Шевченка.

Завершувався концерт «*Концертино для фортепіано з оркестром*» у виконанні Академічного симфонічного оркестру Львівської національної філармонії на чолі з Володимиром Сивохіпом, сольовала Віоліна Петриченко. Попри те, що «Концертино» є досить новим твором композитора, у ньому автор застосував теми з багатей, написаних десятиліттям раніше. Цей прийом Валентин Сильвестров застосовує в музиці досить часто. І, власне, саме таке нагадування про мелодію, яка залишається попри все, про любов, яка також залишається в нас і з нами попри все, про вічні цінності наділяє його музику цілющою силою.

Однією з найбільш інтригуючих подій фестивалю став концерт під назвою «**Діалог зі Скориком**». У рамках «Контрастів» уперше прозвучали твори переможців Другого Всеукраїнського конкурсу композиторів імені Мирослава Скорика. Лауреатами другої едиції стали: Нікіта Іванченко – III премія (м. Маріуполь) та його концерт для віолончелі з оркестром № 1 «Картини війни» у трьох частинах: «Травма», «Безумство» та

«Смерть» (2023); Рената Сокачик – II премія (смт Вилोक) – поема для контрабаса та оркестру “Antonych-fragments” (2023) та Юрій Пікуш – I премія (м. Дніпро) – концерт для віолончелі та оркестру “Concellastra” (2023).

Концерт розпочала «Урочиста увертюра» патрона фестивалю – Мирослава Скорика. Її виконав Академічний симфонічний оркестр Львівської національної філармонії під батuitoю постійного учасника фестивалю, диригента Вінсента Козловського. Музична частина події продовжилась після урочистої церемонії нагородження переможців. Її розпочав твір переможниці попереднього – Першого Всеукраїнського конкурсу композиторів імені Мирослава Скорика – Надії Курінної «Еманатіо». Сама композиторка про цей твір розповідає наступне: «Я писала «Еманатіо», будучи вагітною. Під час роботи повністю занурилась у свої почуття, написання було подібним до вибуху, усередині себе – еманатії Всесвіту, енергії, яку він випромінює. Дотик до Всесильного Монолітного Всесвіту. Усі ми живемо, просякнуті цими еманатіями.

Початкова основна тема – ніби торнадо зі скупчення енергії, яке одразу накриває з головою та не дає ні про що подумати. Весь одночастинний твір розростається пелюстками з цього початкового образу.

На противагу цим насиченим різноманітним переливам, які зливаються в єдине вібруюче, ніби живе, полотно, я застосовувала щільні нашарування фактурних мікро-елементів на основі різноманітних математичних обчислень, що утворювало інтенсивні мегаполіфонічні структури».

Продовжив вечір прем'єр концерт для віолончелі з оркестром № 21 «Картини війни» Нікіти Іванченка, солісткою якого була віолончелістка Оксана Литвиненко. Композитор Нікіта Іванченко до початку повномасштабної війни жив у місті Маріуполі, яке наразі є окупованим та вщент зруйнованим російськими загарбниками. За словами композитора, його метою було розповісти про те, що відчувають усі, чії долі було зруйновано війною. Однією з вимог конкурсу було написання твору для соліста з оркестром. Вибір Нікіти був скерований тим, що тембр віолончелі є найбільш подібним до людського голосу. Написана композитором партія солюючого інструмента передає людський голос, його тремтіння, крик, перерваність дихання та навіть мовчання.

Наступною прозвучала поема для контрабаса та оркестру “Antonych-fragments”. У музичному доробку українських композиторів до солюючого контрабаса звертались рідко, свій вибір Рената Сокачик пояснила тим, що поезії молодого Богдана-Ігоря Антонича їй найбільше резонують із тембром контрабаса. Соло виконав знаний український контрабасист Назарій Стець.

Завершувала концерт найбільш очікувана прем'єра – твір, що отримав першу премію конкурсу “Concellastra” для віолончелі та симфонічного оркестру Юрія Пікуша. Як вказує автор в анотації, заголовок є грою слів, котрі накладаються одне на одне, але кожне поодиноці має багатозначне значення. З італійської назва перекладається буквально: «Концерт для віолончелі та оркестру». Однак серед тлумачень її окремих складових і «кімната для одного» чи «келія», «спільно / з», «рамки / кліше»... Автор пояснює: «Жанр концерту спонукав мене зробити провідною ідеєю показ можливостей соліста та його взаємодію з оркестром. Пишучи музику, я насамперед уявляв себе слухачем. Правду кажучи, тоді мені твір сподобався».

Композитор зазначає, що перед написанням слухав багато зразків цього жанру, і особливо на нього вплинули твори Вітольда Лютославського й Мирослава Скорика: «Я намагався охопити загальний контекст концерту для віолончелі та сказати власне

слово в цьому жанрі. Як і з будь-яким іншим інструментом, перш ніж писати, потрібно досконало заглибитись у його природу. А твори для сольних струнних тим паче мають специфічні характеристики. У “Concellastra” партію сольного інструмента скомпонувано так, щоб виконавцю було максимально цікаво й зручно грати. Принаймні я прагнув зробити концерт справді віолончельним. І, думаю, його буде не нудно слухати».

Концерт переможців Другого Всеукраїнського конкурсу композиторів імені Мирослава Скорика завершився гучними оплесками та привітаннями лауреатів. Цього року до української симфонічної музики додалися нові твори, які, як сподіваються композитори та організатори конкурсу, ще звучатимуть на українських та світових сценах.

“**Silenzio dal Dolore**” – характеристика, яку не зустрінеш у словнику музичних позначок чи в нотах світових композиторів, однак саме такі почуття викликають вибрані до програми однойменного концерту твори. Другого жовтня у виконанні Академічного камерного оркестру «Віртуози Львова» прозвучала програма, присвячена українським захисникам. Диригував оркестром та модерував його Володимир Сивохіп. Концерт розпочала “Musica dolorosa” для струнних латвійського композитора Петріса Вакса. Вакс є одним із композиторів, який надзвичайно влучно музикою змальовує катастрофи, випалені землі, світ після його знищення. Із перших нот струнних п’єса пульсувала безвихіддю, як і вся подальша програма концерту, “Musica dolorosa” не лишила по собі надії. Цю лінію продовжила і одна з визнаних кращими у світі камерних симфоній «*Камерна симфонія №3 для флейти та 12 струнних інструментів*» Євгена Станковича.

Концерт продовжила світова прем’єра – «І день іде, і ніч іде» (за Тарасом Шевченком) для струнного оркестру Володимира Пасічника, це твір, що заглиблює в роздуми про швидкоплинність людського життя. На створення п’єси композитора надихнули рядки «І день іде, і ніч іде. / І голову схопивши в руки, / Дивуєшся, чому не йде / Апостол правди і науки!». Шевченко написав ці слова за рік до власної смерті. Наступний твір українська композиторка, яка вже понад 20 років мешкає у Великій Британії, Алла Міренко присвятила героїчному українському народу. «Елегія» Алли Сіренко є питомо українським твором із притаманною українцям кордоцентричністю, вокальною мелодикою та інтонаціями, близькими до народних пісень.

Цього року про Мирослава Скорика особливо багато згадували, як про майстра написання музики для соліста та оркестру, саме такі твори маестро надихнули організаторів всеукраїнського композиторського конкурсу до головної цьогорічної умови – написання твору для соліста та оркестру. Особливою глибиною та драматизмом позначений «*Концерт для гобоя з камерним оркестром*» Мирослава Скорика, який прозвучав у виконанні соліста – Степана Сивохіпа.

Передостаннім прозвучав «Хорал» української композиторки Ганни Гаврилець. Попри те, що він був завершений у 2003 році, щемкість його звучання резонує з сьогоднішніми емоціями українців. Григоріанський хорал, використаний за основу твору, тут звучить, як молитва-оплакування всіх, хто передчасно покинув цей світ. Звісно, жоден концерт фестивалю «Контрасти» не міг обійтись без контрасту почуттів, тому завершальний твір промовляє про надію та любов до життя: «Присвята» Богдани Фроляк для фортепіано та камерного оркестру прозвучала у виконанні соліста, якому і присвячений твір – Йозефа Ерміня. «Присвята» була написана у 2021 році, її прем’єра також прозвучала у Львівській національній філармонії.

Упродовж десяти днів фестивалю модератори концертів неодноразово наголошували на тому, що всі події філармонії відбувалися насамперед завдяки титанічним зусиллям

Збройних сил України. Львівська національна філармонія виконує свою місію – місію амбасадора музики українських композиторів. Четвертий концерт «Контрастів» **Барвінський & Скорик** презентував програму, якою розпочався заснований у Німеччині фестиваль «Звуки України». Його започаткувала солістка філармонії Віоліна Петриченко. Разом зі скрипалькою Наталією Гордєєвою та віолончелістом Максимом Римарем вона виконала твори двох композиторів, яких насправді об'єднує дещо більше, ніж роки життя у Львові – музику Василя Барвінського та Мирослава Скорика.

Музика цих композиторів сьогодні вже стала світовим надбанням, однак ще 75 років тому ми, на жаль, могли втратити обох митців. 1948 року 10-річного Мирослава Скорика разом із родиною та 60-річного Василя Барвінського разом із дружиною Наталією Пулюй було репресовано та відправлено до таборів у Сибір. Після років таборів Мирослав Скорик розпочав навчання у Львівській консерваторії, тій самій, на подвір'ї якої було знищено ноти Василя Барвінського, і якою він керував до свого заслання. Після повернення Барвінський із пам'яті відновлював свої твори.

Вечір розпочало маловідоме опрацювання Василем Барвінським фортепіанної п'єси Миколи Лисенка «Мрії. На солодкім меду». Це один з особливих творів Миколи Лисенка, у якому можна почути Лисенка-лірика, звучання музики якого Василь Барвінський доповнив тембром віолончелі. Наступним твором дует представив «Сюїту» на українські мотиви для віолончелі та фортепіано Василя Барвінського. Останній твір Василя Барвінського, який прозвучав цього вечора, – це «Анданте» з раннього «Фортепіанного тріо № 1», яке композитор завершив у 1910 році, ще в празький період своєї творчості.

Концерт продовжила “A-RI-A” Мирослава Скорика, яка неодноразово звучала у філармонії у виконанні камерного оркестру, однак цього разу слухачі почули її в дуже сконденсованому варіанті, лише для віолончелі та фортепіано; «Елегія» та «Карпатська рапсодія» у виконанні Наталії Гордєєвої та Віоліни Петриченко. На завершення концерту відвідувачі філармонії мали змогу почути *«Тріо для скрипки, віолончелі та фортепіано»* Мирослава Скорика у виконанні всіх солістів концерту.

Після трьох оркестрових подій фестивалю в залі запанувала камерна музика. 4 жовтня відбувся концерт під назвою **«Сестри. Музи»**, на якому звучала музика українських композиторок Богдани Фроляк та Ганни Гаврилець. Їх музика – це пошук нових шляхів в українській музиці: від її сакрального першопочатку, відлуння народних пісень рідного Прикарпаття до наднових композиторських експериментів. Думками про фестиваль, власні твори, а також рефлексіями про музику сестри поділилась Богдана Фроляк: «Контрасти» для мене особисто та, зрештою, для всіх композиторів мого покоління й молодших поколінь – це така своєрідна професійна та творча лабораторія. Ми на “Контрастах” виховувались. Моє закінчення консерваторії припало на перший рік фестивалю, і після випуску я, звісно, теж продовжила писати, усе більше поринала у творчий процес. Дотепер “Контрасти” залишаються рідним мені фестивалем, із яким пов'язано дуже багато, і в тому числі прем'єрні виконання. Концерт 4 жовтня є знаковим для мене. Він присвячений творчості моєї сестри Ганни Гаврилець, яка, на жаль, відійшла у вічність на початку цієї страшної війни. Ідею виконати музику Ганни разом із моїми творами на “Контрастах” запропонувала віолончелістка Оксана Литвиненко, цей формат підтримали також і організатори фестивалю. У програмі звучатиме камерна музика, будуть виконані два струнні квартети Ганни Гаврилець і два мої твори – “Сюїта in C для віолончелі та фортепіано” і версія для скрипки та віолончелі “Партити-Медитації”, оригінально написаної для двох скрипок.

Ця сюїта присвячена пам'яті Ігоря Соневицького, українського композитора, який жив в Америці. І оскільки Ігор Соневицький був директором фестивалю класичної музики в Гантері (штат Нью-Йорк), там і відбулося перше виконання цього твору. Сюїта складається з чотирьох частин і має вже декілька версій: для віолончелі та струнного оркестру й версію для двох фортепіано, яка досить часто виконується. Остання її частина називається «Ноктюрн», це дуже світла, дуже ясна, прозора музика, написана в до-мажорі. Її музиканти також люблять виконувати як окрему п'єсу.

“Партита-Медитація” була створена на замовлення “Innovation Duo”, скрипкового дуету в складі Анни Дзялак-Савицької та Якуба Дзялака. Вони попросили написати твір для прем'єри в Одесі на фестивалі “Два дні і дві ночі нової музики”. Партита теж має різні версії: для двох скрипок і струнного оркестру, а також для скрипки та віолончелі.

5 жовтня «Контрасти» запрошували слухачів одразу на дві події, спільним між якими стало те, що в обох були залучені студенти Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка.

Першим був концерт студентів-композиторів «**Препаровані ландшафти**», який відбувся о 17 годині в концертній залі Дому звуку. Для більшості слухачів «Контрастів» уже знайомо є музика львівських композиторів нової генерації, студентів-композиторів Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка. Організатори фестивалю впевнені, що саме звучання власного твору в професійному виконанні на великій сцені є необхідним для молодих композиторів поштовхом до творення. Цього разу композитори випробовуватимуть поєднання препарованого фортепіано та електроніки. Початкова ініціатива зі створення цих творів зародилась у рамках курсу композиторських технік ХХ–ХХІ століть і поступово переросла в повноцінний творчий проект. Попри те, що в рамках проекту стояла чітка умова щодо використаних інструментів, кожен із композиторів створив музику власного стилю. Деякі зі студентів-композиторів поділились думками стосовно власних творів.

Про свою п'єсу “Oratio Desperationis” розповів Мар'ян Філь, музика якого далеко не вперше звучить на студентських концертах: «Сама електронна версія твору виникла рік тому, у голові була ненависть, яка перекликала із молитвою, це і стало основою всього твору. Препароване фортепіано доводить твір до цілісності. Це будуть перші мої виконання, де застосовується електроніка, тому для мене таке компоновання є новим досвідом, який спонукає послухати цей резонанс і у своїй голові».

Власними міркуваннями поділилась і композиторка Аліса Формазюк: «Мій твір “Reflection”, що в перекладі з англійської значить “Роздум”, є глибоко філософським. Його суть – передати ті відчуття, які переживає людина, думаючи про щось хвилююче, важливе для неї чи навіть ризикове. Ця музика передає безперервні коливання від “так” до “ні”, сумніви, миті страху, часом зневіру та втрату сенсу в міркуваннях».

Про використання електронної музики у своїх творах та прем'єру другої частини циклу «Три душі» розповів Денис Кучер: «Ідея з'явилась ще минулого року, коли я почав працювати над циклом творів, присвячених творчості Т. Г. Шевченка. Елементи препаратиції використовувались у 1-му творі циклу, а другий – “Три душі” – написаний із максимальним використанням цієї механіки. Під час написання (як і прочитання поезії) я відчував постійну напругу, страх та відчай. Твір переносить мене в село Суботове, де й відбувались події. Музика такого формату та музика електронна – це напрями, у котрих я планую працювати надалі. Бачу величезні можливості та перспективи у вивченні цих напрямів, у котрих є потреба для створення музики для кінематографа або ж будь-яких інших напрямів, пов'язаних із сучасними технологіями».

Окрім нового досвіду, проєкт також став можливістю нового висловлювання про події, для яких кожному з нас зараз складно дібрати слова. Ігнатій Мойсеїв присвятив свій твір «Душі їх...перебуватимуть...» пам'яті друга та військового Назарія Гладкого: «Назва твору відсилає до текстів похоронних богослужінь християн східного обряду та натякає на переконання в християнській ідеї безсмертності людини: навіть після відходу з цього світу тілесно наші воїни залишаються з нами своїми душами, щоб підтримувати нас надалі, уже на новому рівні. Задумом твору стало передати шлях душі: від моменту смерті й виходу з тіла до переходу в інший світ, нематеріальний... Я присвятив цей твір хорошому другу, із яким познайомилися на початку повномасштабного вторгнення російських загарбників, який пішов на війну й загинув, поклавши своє життя за наше право жити і творити у вільній країні».

За 29 років свого існування фестиваль «Контрасти» став без перебільшення знаковою та очікуваною подією року. Це фестиваль, на якому звучали та звучать твори професорів музичної академії, відомих сучасних композиторів, людей, які формують уявлення про нову українську музику. Тож почути і свій твір на «Контрастах» є важливою подією в житті молодих композиторів.

«Це вже мій другий твір, котрий буде звучати на "Контрастах". Минулого року, у рамках проєкту "Молотки та майстер", був виконаний фортепіанний цикл "Сон" у 3-х частинах. Звичайно, виконання музики молодих композиторів безпосередньо впливає на подальшу їхню творчість. Так, цей проєкт та твори, котрі я зміг почути, збагатили мене новими ідеями та техніками, котрі я зміг використати протягом цього року», – поділився враженнями Денис Кучер.

Цю думку поділяє й Ігнатій Мойсеєнко: «Уже вдруге беру участь у фестивалі "Контрасти" як студент-композитор. Вдячний організаторам за цю можливість, адже це дозволяє експериментувати в рамках фестивалю, одразу почути свої твори та надихає творити з новими силами та натхненням. Вважаю ідею імплементації творів композиторів, що лише навчаються своєму ремеслу, на велику сцену хорошим стимулом для композиторів, а для фестивалю – додержанням та укріпленням своєї ідеології. Фестиваль стає воістину майданчиком для сучасної та найсучаснішої української академічної музики, знайомлячи слухача з тими мистцями, які лише навчаються».

Наступний «студентський» концерт 29-тої едиції «Контрастів» **«Академія»** пройшов уже в залі ім. Станіслава Людкевича. Виконавці концерту – уже досвідчені учасники фестивалю, Львівський камерний оркестр «Академія», завжди поєднують у своїх програмах високу майстерність із популярною музикою. Цього разу слухачі мали змогу відчути жанрове багатство від додекафонії до джазу.

Львівський камерний оркестр «Академія» є одним із кращих європейських камерних оркестрів, його унікальності сприяло й те, що оркестрантами є студенти. Саме в цьому оркестрі музиканти Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка здобувають свій перший досвід гри в оркестрі. Однак завдяки постійній роботі, удосконаленню колектив незмінно демонструє високий рівень професіоналізму. Художнім керівником та головним диригентом оркестру є Ігор Михайлович Пилатюк, керівником та концертмейстером – Артур Володимирович Микитка.

Концерт 5 жовтня було розпочато твором представника Львівської додекафонної школи Юзефа Кофлера, якого під час навчання у Відні захопила додекафонна техніка. У виконанні колективу прозвучали «15 варіацій на дванадцятитонову серію» для струнного оркестру, тв. 9а. Написаний у далекому 1931 році цей твір в Україні

прозвучав уперше. Оркестр під батугою Юрія Бервецького успішно подолав технічні складнощі твору та передав новаторські настрої раннього ХХ століття та молодого Юзефа Кофлера.

Оркестр дуже пишається роками праці з видатним маестро – Мирославом Скориком. Безсмертним вогником душі оркестру стала музика Мирослава Михайловича, із неї виросла репертуар колективу, який, окрім класичних творів, включав оригінальні танцювальні та джазові обробки й водночас акцентував на високій майстерності оркестрантів. Саме для оркестру «Академія» були написані численні опуси композитора.

У 90-ті оркестр очолив Мирослав Скорик. Молодий, готовий до експериментів, професійний колектив став найкращим майданчиком для творчості композитора та одним із небагатьох колективів, який мав достатньо енергії, гумору та юності, які випромінює сама музика Мирослава Скорика. Концерт продовжив один з останніх творів автора – написаний у 2020 році “Synchronization” для альт-саксофона та струнних, який слухачі почули у виконанні оркестру та соліста – студента 3 курсу ЛНМА ім. М. Лисенка **Станіслава Парашука**.

Однією з візитівок оркестру стало виконання світових прем'єр. Цього разу їх було дві: “Reflexion nach Beethoven” для струнних видатного сучасного композитора, проректора з наукової роботи, професора академії Віктора Камінського та “Serenata Leopolitana” ще одного польського композитора, народженого у Львові – Анджея Курилевича, який, окрім академічної музики, писав також джазові твори. Його твори були надпопулярними в 60–70-ті в Польщі, одним із них стала і “Serenata Leopolitana”, присвячена місту дитинства композитора – Львову. Соло в оркестрі виконали Кирило Філатов – альт та Анастасія Зохнюк – віолончель.

Завершувала концерт ще одна світова прем'єра – «Концерт для фортепіано і камерного оркестру № 3» відомого джазового музиканта Усеїна Бекірова, що був написаний у 2023 році. Блискуче фортепіанне соло прозвучало у виконанні Павла Янушевського, диригував прем'єрою Богдан Дашак.

На цьому прем'єри «Контрастів» не завершилися, і вже наступного дня, 6 жовтня, у рамках фестивалю відбулась львівська прем'єра нового проєкту Євгена Петриченка «**Concerto grosso з позитивом**».

Проєкт представив унікальне поєднання музики та текстів українських поетів, серед яких Надія Косаревиц, Вікторія Амеліна, Володимир Вакуленко. Також у концерті використана «доповнена реальність», яку кожен глядач зміг створити сам за допомогою власного смартфона. Кожен музичний номер був проілюстрований малюнками графічного дизайнера Руслана Мотька. І в цих малюнках можна було легко розпізнати фантастичних звірів Марії Примаченко, героїв Поліни Райко, квіти Катерини Білокур, графіті Banksy тощо.

Про назву та ідею проєкту Євген Петриченко розповів наступне:

«У контексті проєкту цю назву варто сприймати буквально як “великий концерт із позитивом”. Бароковість тут проявляється в ширшому контексті. Людина епохи бароко дуже подібна до сучасної людини. Вона роздвоєна між добром і злом, вона не визнає спокою та знаходиться в постійному пошуку, вона не споглядає, а діє. Вона емоційна та спонтанна, є внутрішньо метаморфічною та провокує перетворення світу навколо себе. Як і тоді, так і тепер дуже важливо спрямувати людську емоційну амбівалентність у позитивне русло через мистецтво, викликати відчуття зацікавленості, радості, подиву. Адже саме через акцент на високих позитивних емоціях стиль епохи бароко став

першим наднаціональним «великим стилем», який об'єднав усю європейську культуру того часу.

Мені видається, що ми живемо в той час, коли можемо собі дозволити не дуже сильно перейматись питаннями використання жанрових моделей у їх «чистому» вигляді. Сонатна форма, наприклад, цікава лише тоді, коли вона відображає зародження, розвиток та розв'язку певного конфлікту. Так само і жанр *concerto grosso* стає цікавим тоді, коли відображає амбівалентні емоційні стани. А вже якими інструментами користується композитор – це вже зона персональної творчості та фантазії».

Якщо до початку концерту всі поєднання, які застосував Євген Петриченко, ще викикали запитання, бо тяжко було уявити, як така кількість компонентів не відволікатиме слухачів від музичної складової, та чи готові будуть слухачі до такого масштабу перформансу, то перші ж ноти «*Concerto grosso* з позитивом» довели наступне. Музика Євгена Петриченко нетиповим синтезом барокових риторичних фігур та сучасних текстів повністю заволоділа увагою слухачів. Цей концерт був емоційним епіцентром усього фестивалю, обіцяний же позитив привів слухачів до катарсису. Настільки сильними виявились емоції від поєднання барокової риторики та текстів українських поетів.

За 29 років діяльності фестивалю однією з його візитівок стало проведення в один із днів максимальної кількості подій сучасної музики. Оскільки починались концерти, коли сутеніло, і продовжуватись могли аж до ранку, подія отримала назву «Ніч контрастів».

Через військову агресію росії та введення комендантської години зараз такий формат є неможливим, але організатори «Контрастів» усе ж провели 4 події в один день. 7 жовтня відвідувачів філармонії запрошували одразу на чотири різні програми нової музики – «Пульс-Маратон».

Першою подією «Пульс-Маратону» став концерт “Kune” французького композитора Арно Фільона. Попри всі наші кордони та відмінності, всупереч усім течіям, ми є і завжди будемо разом (саме так перекладається слово “Kune” з мови есперанто), щоб жити та ділити одну планету. Музика має надзвичайну здатність об'єднувати культури та стукати в серця людей, звідки б вони не походили. У цьому творі Арно Фільона представлені 50 мов, які взаємодіють, щоб оспівати наш світ, мир, сьогоднішня, любов чи смерть, через тексти, у яких кожен знайде шлях до гармонійного «нас». Натхнення на створення “Kune” з'явилося близько 10 років тому, коли в Арно Фільона виникла утопічна ідея створити музичний твір, який зможе об'єднати музикантів з усього світу, щоб співати про людяність, мир, єдність. Його мрія полягала в тому, щоб ця музика з'єднала культури, усунула бар'єри та об'єднала учасників унікальним досвідом як через творчий процес, так і через результат.

У вересні 2017 року грант на композиторську резиденцію від Фонду Хелен Вурлітцер (Таос, Нью-Мексико, США) дав йому можливість присвятити свій час цьому амбітному проекту; координацією проекту займалися близько 100 людей (перекладачів і волонтерів з усього світу). Через свою багатомовну природу створення цього проекту передбачало кроки назустріч іншим культурам. Щоб допомогти в цьому процесі, композитор Арно Фільон для кожного перекладу створив записи читання, які можна використовувати як фонетичні орієнтири для співаків.

“Kune” складається з 11 пісень, приблизно 50 мов, що об'єднані та тонко взаємодіють, кожен переклад використовується в одній частині, а розподіл голосів завжди враховує як спільні, так і різні звуки мов, багато з яких мають різні корені та структуру. Музика пісень є достатньо демократичною, часом навіть простою та наївною, із

застосуванням різноманітного вокального й танцювального фольклору з усього світу. Прем'єра прозвучала у виконанні Академічного симфонічного оркестру Львівської національної філармонії, Академічного камерного хору "Gloria". Диригував прем'єрою Сергій Хоровець.

Наступний концерт «**Валентин Бібик: сонати й інтермецо**», який розпочався о 18:30, був повною протилежністю попереднього, оскільки на сцені лишився один рояль, один піаніст і надзвичайно тиха, майже прозора фортепіанна музика харківського композитора Валентина Бібіка.

Кажуть, що найкраще з новим містом може познайомити людина, яка це місто справді любить. Цього вечора Міжнародний фестиваль сучасної музики «Контрасти» пропонував пізнати Харків через творчість двох його митців: композитора минулого століття та піаніста, який досліджує музику рідного міста, Валентина Бібіка та Максима Шадька. Піаніст розповів нам про особисте відкриття музики Валентина Бібіка: «Чесно кажучи, уже не пам'ятаю, як саме відбулося перше знайомство з музикою Бібіка, зате дуже добре пам'ятаю, як я вперше послухав його «П'яту сонату» (Соната № 5 тв. 47 прозвучить у програмі концерту) у виконанні мого професора Тетяни Веркіної, яка була, до речі, її першою виконавицею. Ця музика мене тоді дійсно вразила та захопила.

Особливість фортепіанної музики Бібіка для мене в його особливому ставленні до звуку та часу. Фортепіанні твори Бібіка пронизані зосередженим вслуховуванням у виникнення й затухання кожного тону, його вібрування в просторі. З іншого боку, ця музика є дуже експресивною та потужною в кульмінаційних моментах».

Передостання подія «Маратону» – «**Інтермедія**» – була найбільш насиченою світовими та українськими прем'єрами.

«Поки не пізно – бийся головою об лід! Поки не темно – бийся головою об лід! Пробивайся, вибивайся – Ти побачиш прекрасний світ!». Цими рядками Олега Лишеги флейтистка Наталія Кожушко характеризувала одну з п'єс своєї програми, проте її цілком влучно можна застосувати до всього фестивалю. Виконавці «Контрастів» майже завжди стоять перед непростюю задачею – зазирнути за межі класичних програм та винести на сцену музику, яка до того, цілком можливо, жодного разу не звучала в залі! Виконати твір, поки він ще не втратив барв своєї новизни, поки не пізно.

Саме такою була концепція передостаннього дня фестивалю та концерту «Інтермедія», програма якою взяла на себе найбільшу кількість світових прем'єр, а також візію максимально об'ємно представити музику останнього століття. Невипадково предметом програми стала мініатюра – символ років, коли часу стало надто мало, а інформації забагато, тож усе, навіть медитативний спокій, потребувало нового формату. Пошук лаконічності музичного висловлювання став точкою перетину композиторів різних куточків Землі. Навіть із назв творів зчитується швидкоплинність сьогодення, його прориви, подолання меж, крихкість, циклічність. Ці короткі та різні емоційно п'єси подібно до інтермедій у фугах: з'єднуюватимуть або ж, навпаки, розділятимуть, доповнюватимуть та заперечуватимуть погляди одна одної, залучатимуть вас до внутрішнього діалогу та пошуку відповіді на запитання: «Як у цій багатоманітності віднайти своє?»

Скрипаль та перший виконавець п'єси Анастасії Лозової «Пастораль» Євген Крук вбачає в цій музиці «пошук природного спокою, споглядання в наш час тотальної урбанізації, своєрідну спробу втечі від метушні теперішнього життя».

Натомість для флейтистки та постійної учасниці фестивалю Наталії Кожушко-Максимів програма стала «поєднанням класики та нової музики на новий лад»: «Твір

китайського композитора Ман-Чінг Дональда Юя “Breakthrough” – сучасний, а “Секвенца” Лучано Беріо – уже фактично класика, але ж звучить дуже актуально. “Секвенца” Беріо для мене – такі своєрідні двері, які я певний час наважувалася відчинити, але коли відчинила та зайшла, то назад уже дороги не було. У ній цікавий спосіб викладу: тривалості не вказані звичним способом, є приблизний метр, і за рахунок відстаней між нотами виконавець має відчувати правильну ритміку. Також там застосовано, здається, перший в історії флейтової музики мультифонік. Що цікаво, виконавці, видно, не дуже старалися вникнути в ритм, тому Беріо зробив ще другу редакцію, де виписав точні тривалості. Але я люблю більше першу редакцію, то така ілюзія свободи, чи що. Загалом цей твір дуже театральний, потребує дуже різноманітної артикуляції, вокалізації звуку, тому виконувати його кожного разу дуже цікаво.

Твір китайського композитора ми виконуватимемо разом із моїм братом, Богданом Кожушком. Дуже тішусь з такої нагоди, бо останнім часом нам якось не щастило зібратися на спільну програму. Мені дуже відгукується ідея цього твору – додання перешкод, пробивання стін. Останнім часом мені весь час крутиться в голові рядок із “Пісні 551” Лишеги: “Поки не пізно – бийся головою об лід! Поки не темно – бийся головою об лід! Пробивайся, вибивайся – Ти побачиш прекрасний світ!”.

Також у програмі концерту прозвучали твори Горка Хермоза (Естонія), Остапа Мануляка (Україна) та Богдана Сегіна (Україна).

Четверту подію «Пульс-Маратону» представили постійні гості фестивалю та філармонії – “**Duo Sonoro**”: скрипаль Андрій Павлов та піаністка Валерія Шульга. Постійні слухачі «Контрастів» та шанувальники нової музики є вже добре знайомими з київськими музикантами, а також з їхніми програмами, що здатні поєднувати, на перший погляд, зовсім протилежні твори. Цього разу їх програма перегукувалася та доповнювала попередній концерт – це також музика другої половини ХХ століття. Розпочала концерт «Соната для скрипки та фортепіано» Володимира Загорцева, одного з композиторів-учасників київського авангарду, який написав її ще на початку творчих пошуків, навчаючись на 2 курсі консерваторії. Імовірно тоді ж і відбулась прем'єра сонати. На жаль, доля твору склалась так, що він став забутим.

Довгі роки його не виконували, і перше точно зафіксоване виконання відбулось уже цього року, у квітні, у виконанні “Duo Sonoro”. Наступними прозвучали три п'єси сучасного угорського композитора Дьордьо Куртага. Як і Загорцеву, Куртагу також відомо, що таке довге творче мовчання. Можливо, саме через ці періоди, коли Куртаг втрачав можливість писати, усі подальші його твори є такими сконденсованими, музиканти кажуть, що в них немає жодної зайвої ноти. Після трьох п'єс прозвучала присвята великому поліфоністу від Валентина Сильвестрова з характерною композиторською ремаркою «відлуння» – «Hommage à J.S.B.».

Наступний блок концерту розпочали «П'ять п'єс для скрипки соло» українського композитора Юрія Іщенка, який теж, як і Валентин Сильвестров, зосередився на мелодії, однак якщо в Сильвестрова мелодія – це щось сакральне, піднесене, то в Іщенка вона стає живим нестримним голосом, що ввібрав у себе інтонації від степів Херсонщини до лісів Карпат.

Від гір України до гір Японії слухачів перенесла музика Тору Такеміцу, унікального японського композитора, який порівнював свою музику з садом, кожен тембр – із рідкісними рослинами. Назва п'єси перекладається дослівно, як «Із далекого краю хризантем і листопадового туману». Завершувався вечір музикою двох композиторів: “Conversio”

Ерккі-Свена Тююра, композитора з Естонії, який у своїй музиці поєднує так багато стилів, що власний стиль називає «метамовою», та п'єсою польського композитора Вітольда Лютославського “Subito”.

8 жовтня у Львівській національній філармонії імені Мирослава Скорика відбулось **закриття 29 Міжнародного фестивалю сучасної музики «Контрасти» – «Синергія»**. Підзаголовком цьогорічного фестивалю стало слово “Pulsus”. «Пульс “Контрастів”» – це синергія биття сердець концертного залу імені Станіслава Людкевича: усіх композиторів, твори яких прозвучали в програмах, солістів, чії інтерпретації виходили за межі слова “виконання”, оркестрів, під егідою яких формувались шедеври).

Останній вечір фестивалю символічно об'єднав на одній сцені Академічний симфонічний оркестр INSO-Lviv, який із перших років свого існування став незмінним учасником «Контрастів». Диригував оркестром Вінцент Козловський, без якого, на правду, уже важко уявити фестиваль, а солювала знана інтерпретаторка сучасної альтової музики Катерина Супрун, жага до постійної роботи, удосконалення, творчості якої пульсує разом із «Контрастами».

У пропонованій програмі поєдналися вже традиційні магічні «Фанфари», спеціально створені Вінцентом Козловським для улюбленого фестивалю, а також твори українських знамих митців – Світлани Азарової та Олександра Щетинського, що звучатимуть у Львові вперше. Окремою сторінкою події став видатний *«Концерт для альту з оркестром»* Кшиштофа Пендерецького, який «резонує з нашим станом зараз. Пендерецький будує його на концепції боротьби героя та навколишнього світу, у музиці – це протистояння альту й оркестру. У концерті сплелися трагічне світовідчуття, скорбота та емоційна глибина музичної розповіді. На мою думку, емоційна складова твору багато в чому збігається з почуттями українців зараз: це трагічні новини, моральне спустошення, але, всупереч усьому, це боротьба та віра в краще майбутнє», – розповіла солістка Катерина Супрун.

Так завершився цьогорічний 29-й Міжнародний фестиваль сучасної музики «Контрасти», який попри всі загрози подарував слухачам 14 подій, кожна з яких представляла унікальні програми, прем'єри, знайомила з новими виконавцями. Фестиваль «Контрасти» є одним із найважливіших фестивалів для українських композиторів, велика кількість прем'єр упродовж останніх 29 років прозвучала вперше саме на «Контрастах», тож продовження цієї традиції є не просто важливим, а необхідним для розвитку нової української музики.



Наукове видання

УКРАЇНСЬКА МУЗИКА

Науковий часопис

Щоквартальник

Число 3–4 (46–47)
2023

Комп'ютерна верстка і технічне редагування –

Марина Михальченко

Коректура –

Наталія Славогородська

Підписано до друку 18.12.2023.

Формат 70x100/16. Гарнітура Times New Roman. Папір офсет. Цифровий друк.

Ум. друк. арк. 16,04. Наклад 100 прим. Зам. № 0124/031.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»

65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглезі, 6/1

Телефон +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08

E-mail: mailbox@helvetica.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи

ДК № 7623 від 22.06.2022 р.