

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ  
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
ЛЬВІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ  
імені М. В. ЛИСЕНКА

# УКРАЇНСЬКА МУЗИКА

НАУКОВИЙ ЧАСОПИС

---

## UKRAINIAN MUSIC

SCIENTIFIC JOURNAL

Щоквартальник / Quarterly  
Видається з 2011 року

Число 1 (48)  
2024



Видавничий дім  
«Гельветика»  
2024

DOI: 10.32782/2224-0926-2024-1-48

УДК 78.2У;78.9

У 45

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

Реєстрація суб'єкта у сфері друкованих медіа: Рішення Національної ради України з питань телебачення і радіомовлення № 1193 від 11.04.2024 року.

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

Виходить 4 рази на рік

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

Електронна сторінка журналу: [journals.lnma.lviv.ua/index.php/ukrmuzyka](http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/ukrmuzyka)

Ухвалено до друку Вченою Радою ЛНМА імені М. В. Лисенка  
21 березня 2024 року, протокол № 2

*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 М. В. Лисенка ;  
У 45 голов. ред. Л. Кияновська]. Львів, 2024. 238 с. Щоквартальник.  
ISSN 2224-0926  
2024, число 1 (48).

*Усі права застережено – All rights reserved*

## ЗМІСТ

## СТАТТІ

**Антонюк Ірина Миколаївна**

Концепт «часу» в камерній музиці сучасних композиторок України та Китаю...7

**Антонюк Роман Володимирович**

Ансамблеві soli (чоловічі квартети) у хоровій творчості українських композиторів доби бароко та класицизму.....14

**Дашак Богдан Зенонович**

Специфіка темброво-драматургічного мислення Віктора Камінського на прикладі Симфонії № 1.....27

**Довга Дарина Юріївна**

Особливості камерно-інструментальної творчості жінок-композиторок на прикладі скрипкових сонат Луїзи Адольфи Ле Бо та Аманди Рьонтген-Майєр.....40

**Завадовський Юрій Олегович**

Струнний квартет В. Флиса в інтерпретаційному дискурсі життєтворчості композитора (до 100-річчя від дня народження).....46

**Захарчук Тетяна Григорівна, Таранець Сергій Альбертович**

Методична спадщина М.П. Вержибицької та традиції Одеської вокальної школи.....55

**Карась Ганна Василівна**

Творча особистість Мирослава Антоновича у дзеркалі діаспорної публіцистики у США.....68

**Кобрин Наталія Володимирівна**

Українська спадщина музичної педагогіки доби УНР (М. Леонтович, К. Стеценко, Я. Степовий).....78

**Ластовецька-Соланська Зоряна Миколаївна**

Соціокультурні функції сучасного українського мистецтва в проєкції на інфраструктуру музичного життя .....89

**Опанасюк Олександр Петрович**

Феноменологічне у музиці: онтологічний аспект.....101

**Резнік Олена Сергіївна**

Багатотембровий готово-виборний баян «Україна 106/64x120/58-IV-15» – професійний концертний інструмент академічно-філармонійного спрямування.....112

**Соланський Степан Степанович**

Лістівський універсалізм крізь призму рецепції творчості Йоганна Себастьяна Баха.....127

**Степанська Олександра Станіславівна**

Михайло Драй-Хмара: музикалії життя і поетичної творчості.....134

**Сюй Шанмін**

Симфонічна творчість Ма Сіконга у контексті розвитку китайського музичного мистецтва ХХ століття.....146

**Чан Юань**

Тематика «Пір року» в сучасній інструментально-ансамблевій творчості композиторів України та Китаю.....153

**Чобанюк Світлана Михайлівна, Кияновська Любов Олександрівна**

Національно-патріотична творчість Ісидора Воробкевича: синтез європейських моделей та українських архетипів.....159

**Юань Є**

Українсько-китайські взаємини в хоровому мистецтві в першій третині ХХ століття.....167

**Яловенко Ольга Володимирівна**

Вокальні тріо для голосу, скрипки і фортепіано на теми українських народних пісень Романа Придаткевича .....174

**МАТЕРІАЛИ****Горак Яким Романович**

Микола Колесса та Станіслав Людкевич: контакти, листування та співпраця корифеїв.....186

**Назар-Шевчук Лілія**

Український дух у міжнаціональному культурно-музичному чині Наталії Ревакович.....209

**КОНЦЕРТНЕ ЖИТТЯ, РЕЦЕНЗІЇ****Дика Ніна Орестівна**

Фестиваль «Антологія української камерної музики»: ретроспектива і перспектива .....220

**IN MEMORIAN****Жишкович Мирослава Андріївна**

«Я завжди прагнула витягнути на світ божий потенціал душі...». Пам'яті Анни Дашак.....230

---

**CONTENTS**


---

**ARTICLES**


---

***Antonyuk Iryna***

The concept of “time” in the chamber music of modern composers  
of Ukraine and China.....7

***Antonyuk Roman***

Ensemble soli (male quartets) in the choral works of Ukrainian composers of the  
Baroque and Classicism era.....14

***Dashak Bohdan***

Specificity of Victor Kaminsky’s timbral and dramatical thinking  
on the example of the First Symphony.....27

***Dovha Daryna***

Peculiarities of chamber-instrumental creativity of female composers  
on the example of violin sonatas Luise Adolfa Le Beau and Amanda Röntgen-Maier...40

***Zavadovskyi Yurii***

String Quartet by V. Flys in the interpretive discourse of the composer's work  
(to the 100th anniversary of his birth).....46

***Zakharchuk Tetyana, Taranets Sergij***

The methodological heritage of M.P. Verzhbyska and the traditions  
of the Odessa Vocal School.....55

***Karas Hanna***

The creative personality of Myroslav Antonovych in the mirror  
of diaspora publicity in the USA.....68

***Kobryn Nataliia***

Ukrainian heritage of the musical pedagogy in Ukrainian People’s Republic era  
(M. Leontovych, K. Stetsenko, J. Stepovyi).....78

***Lastovetska-Solanska Zoryana***

Socio-cultural functions of modern Ukrainian art in projection  
on the infrastructure of musical life.....89

***Opanasiuk Oleksandr***

Phenomenological in music: ontological aspect.....101

***Reznik Olena***

Multi-timbral free-preset bayan “Ukraine 106/64x120/58-IV-15”  
as a professional concert instrument of academic philharmonic orientation .....112

***Solansky Stepan***

Ferenc Liszt’s universalism through the prism of reception  
of Johann Sebastian Bach’s creativity.....127

***Stepanska Oleksandra***

Mykhaylo Dray-Khmara: musicality of life and poetic creativity .....134

***Xu Shangming***

Ma Sicong's symphonic creativity in the context of development  
Chinese musical art of the 20th century.....146

***Chang Yuan***

The subject of "seasons" in the modern instrumental and ensemble work  
of composers of Ukraine and China.....153

***Chobaniuk Svitlana, Kyianovska Liubov***

National and patriotic creativity of Isydor Vorobkevych: a synthesis  
of European models and Ukrainian archetypes.....159

***Yuan Ye***

Ukrainian-Chinese interactions in choral art in the first third of the 20<sup>th</sup> century.....167

***Yalovenko Olga***

Vocal trios for voice, violin and piano on the themes  
of Ukrainian folk songs by Roman Prydatkevich. ....174

---

**MATERIALS**


---

***Horak Yakym***

Mykola Kolessa and Stanislav Ludkevich:  
contacts, correspondence and cooperation of luminaries.....186

***Nazar-Shevchuk Liliya***

The Ukrainian spirit in an international cultural and musical act Natalia Revakovich.....209

---

**CONCERT LIFE, REVIEWS**


---

***Dyka Nina***

Festival "Anthology of Ukrainian Chamber and Instrumental Music":  
retrospective and prospective .....220

---

**IN MEMORIAN**


---

***Zhyshkovich Myroslava***

"I have always sought to bring out into the world the divine potential of the soul...".  
In memory of Anna Dashak..... 230

## СТАТТІ

УДК 78.421;78.491;78.27;78.1

DOI 10.32782/2224-0926-2024-1-48-1

Антонюк Ірина Миколаївна  
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії музики,  
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка  
<https://orcid.org/0000-0002-4979-3828>

### КОНЦЕПТ «ЧАСУ» В КАМЕРНІЙ МУЗИЦІ СУЧАСНИХ КОМПОЗИТОРОК УКРАЇНИ ТА КИТАЮ

У статті на прикладі творів для фортепіанного ансамблю сучасних композиторок України та Китаю запропоновано розгляд індивідуальних авторських підходів до інтерпретації концепту «час». Мета статті полягає в виявленні ознак втілення програмних образів у творах для двох фортепіано з позиції трактування концепту «час». Наукова новизна полягає в першому в українському музикознавстві зверненні до творчості однієї з наймолодших представниць української композиторської школи Анастасії Сисенко і більш зрілої сучасної китайської авангардистки Ши Фухун та в першому розгляді їх творів в аспекті переосмислення часового континууму в програмних образах. Висновки. Спираючись на праці сучасних науковців – музикознавців О. Самоїленко, Лу Цзе, лінгвістів та розробників проблематики естетики і філософії мистецтва М. Маркової, О. Лозової, Е. Бондаренко – методом семіотичного аналізу з'ясовано семантичні ознаки концепту «час», який окреслено як ментальну одиницю свідомості. З'ясовано багатокомпонентність системи значень концепту «час». Серед творів сучасних композиторок України і Китаю виявлено і відібрано для аналізу найпоказовіші приклади втілення цього концепту в ансамблевих творах для двох фортепіано – в Сонаті-фантазії А. Сисенко і Фантазії «Слід часу» Ши Фухун. Розгляд цих творів китайської та української композиторок було обрано з метою компаративного аналізу та узагальнення специфіки трактування концепту на прикладі особливо віддалених ментальних ареалів. Віддалених не лише в географічному сенсі, але й світоглядному, філософському, звичаєвому, в укладених діаметрально протилежних вікових традиціях естетики і музичної культури. Встановлено, що виникнення обох творів було інспіровано впливом різних емоційних та життєвих факторів. Узагальнено риси стилістики розглянутих творів: ліризм як характерна домінанта української музики (в Сонаті-фантазії А. Сисенко); звернення до авангардних технік композиції в творчості китайських композиторів початку ХХІ ст. при збереженні питомих для національної китайської музики традицій – спираючись на специфіку ладотональної системи, метроритміки та імітування тембральної палітри китайських традиційних інструментів (в Фантазії Ши Фухун). Доведено логічність застосування категорії концепту «час» у композиторській програмній творчості.

**Ключові слова:** фортепіанний ансамбль, час, композитор, інтерпретація, виконавство, музична мова.

**Antonyuk Iryna. The concept of “time” in the chamber music of modern composers of Ukraine and China**

The article deals with individual author's approaches to the interpretation of the concept of “time”, based on the example of works for a piano ensemble by modern composers of Ukraine and China. The scientific novelty consists in the first reference in Ukrainian musicology to the work of one of the youngest representatives of the Ukrainian school of composers, Anastasia Sysenko, and a

*more mature modern Chinese avant-garde artist Shi Fuhong, and in the first consideration of their works from the standpoint of rethinking the time continuum in programmatic images. Conclusions. Based on the works of modern scientists-linguists and developers of the problems of aesthetics and philosophy of art M. Markova, O. Lozova, E. Bondarenko, musicologists O. Samoilenko, Lu Jie, the semantic features of the concept "time", which is defined as a mental unit of consciousness, were elucidated by the method of semiotic analysis. The multicomponent character of the system of meanings of the concept "time" was clarified. Among the works of modern composers of Ukraine and China, the most representative examples of its embodiment in ensemble works for two pianos were identified and selected for analysis: in A. Sysenko's Fantasy Sonata and Shi Fuhong's Fantasy "Trace of Time". The study of the works of Chinese and Ukrainian female composers was chosen for the purpose of comparative analysis and generalization of the specifics of the interpretation of the concept on the example of particularly remote mental areas. Distant not only in a geographical sense, but also in a worldview, philosophical, customary, and most importantly, in diametrically opposed settled age-old traditions of aesthetics and musical culture. The analysis of the most revealing examples is presented in the proposed research. It was established that the emergence of each of them was inspired by the influence of completely different emotional and life factors. The stylistic features of the works considered are summarized, such as lyricism as a characteristic dominant feature of Ukrainian music in A. Sysenko's Fantasy Sonata; the application of avant-garde composition techniques in the works of Chinese composers of the early 21st century. in Shi Fuhong's Fantasy. The logic of using the category of the concept "time" in composers' programmatic creative work is proven.*

**Key words:** piano ensemble, time, composer, interpretation, performance, the language of music.

**Аналіз попередніх досліджень.** Проблематика концепту «час» в музикознавстві ще не розглядалась. Естетичному осмисленню філософської категорії «часу» присвячено працю О. Задорожної. Проблематику визначення концепту вивчено при спіранні на праці літературознавців. Є. Бондаренко презентує модель «часу» як концептуальну мережу, як систему логічних зв'язків. М. Маркова розробляє версії концепту для застосування в літературній сфері. О. Лозова обирає метод семіотичного аналізу категорії «час» і окреслює його як ментальну одиницю свідомості. Розробкам семантичної типології музики і феномену концептосфери в індивідуальній композиторській творчості присвячено праці О. Самойленко, яка стверджує про пріоритетність літературного тексту в осмисленні єдності семантичних інтерпретацій концепту. Серед праць китайських мистецтвознавців зустрічаємо звернення до проблематики «концепту» стосовно фортепіанної творчості в дослідженні Лу Цзе, яка розглядає концепт в парадигмі європейської та китайської музичної культури в розрізі еволюціонування позицій китайських композиторів щодо образу країни та методів опосередкування китайської тематики.

З позиції трактування концепту «час», ознаки музичного втілення програмних образів у Сонаті-фантазії А. Сисенко та Фантазії для двох фортепіано Ши Фухун сформовано при особистому прослуховуванні цих творів під час концерту (Сисенко) і в записі (Ши Фухун). Друкованих версій запису цих творів поки ще немає. Про роздуми Ши Фухун про слабе на сучасному етапі прийняття китайською аудиторією творів експериментальної музики узагальнено при вивченні статті Лу Туна.

**Матеріали та методи.** Матеріалом статті стали найсучасніші ансамблеві твори – Соната-фантазія Анастасії Сисенко для фортепіано в 4 руки і Фантазія «Слід часу» Ши Фухун для двох фортепіано. Методологічна база дослідження ґрунтується на поєднанні міждисциплінарного підходу і комплексу методів, до якого входять



філософсько-естетичний, музикознавчий, історико-культурологічний, джерелознавчий та емпіричний методи.

Стосовно практичного втілення концепту «час» у творах української і китайської композиторок з філософсько-естетичної позиції здійснено аналіз трактування узагальнених програмних образів в поєднанні із звукозображальною і звуконаслідувальною сферами.

У термінологічному компендіумі категорія «концепт», як смисловий знак або загальна думка формулювання, є найбільш відповідною для визначення проблематики просторово-часових характеристик у музичних творах, а отже – вирішення поставленого в цьому дослідженні завдання – виявити в творах для двох фортепіано ознаки втілення програмних образів в сенсі переосмислення часового континууму.

«Час» є одним з найважливіших концептів всього людського буття, універсальною та однією з фундаментальних категорій у філософії, соціології, культурології і навіть музичному мистецтві<sup>1</sup>. Час характеризує буття як плинне, здатне до зміни своїх станів. Це багатокомпонентна система значень, що вербалізують більш конкретні характеристики як, наприклад, ритм, тривалість, незворотність, рух від минулого до теперішнього або майбутнього, період і навіть ціла епоха. У вербальному сенсі в художній мові концепт «час» може ототожнюватися з ознаками хронікальності, послідовності чогось, тяглості, способу існування, конкретизувати про закономірність або випадковість явищ, метафорично характеризувати емоційні градації, образи руху чи результат дії тощо.

Сучасні науковці виділяють важливість ролі часу як одного з невід'ємних чинників функціонування людини та формування тлумачення нею інформації. Доктор філологічних наук, фахівець з лексичної семантики та когнітивної лексикології Є. Бондаренко зауважує, що «модель часу презентується як концептуальна мережа, система логічних зв'язків концепту час»<sup>2</sup>. Час є не лише макроконцептом. Як мікроконцепт, цей термін може характеризувати різні визначення. Наприклад, іменник «весна» може метафорично ототожнюватися з найрізноманітнішими характеристиками: «пора року», «стан душі», «період життя», «пробудження» (душевного стану, природи, думки людства), «розквіт» (природи, творчості, можливостей, фізичного здоров'я тощо).

Аналогічно до лінгвістичних наук, застосування типології семантики концепту «час» можемо з ще більш різноманітним нюансуванням спостерігати в музичному мистецтві, зокрема в підході до тлумачення знаків понятійної сфери в композиторській творчості, в аспектах вивчення цього концепту та його застосування в наукових музикознавчих працях.

Поняття «концепт» і «концептосфера» останнім часом починають активно розроблятися дослідниками, презентуючи в науковій літературі еволюцію розробки цих категорій. Українська дослідниця М. Маркова з'ясує походження цих термінів і розробляє їх робочі версії для успішного застосування в літературній сфері<sup>3</sup>. О. Лозова, характеризуючи термін «концепт», обирає метод семіотичного аналізу категорії «час» і, окреслюючи його як ментальну одиницю свідомості, виокремлює два підходи до його тлумачення:

<sup>1</sup>Задорожна О. М. Естетичне осмислення філософської категорії часу в метафоричних конструкціях. *Лінгвістика*. Луганськ: Альма-матер, 2007. № 2. С. 175–182.

<sup>2</sup>Бондаренко Є. Еволюція поняття часу в англійській мові та у дискурсі». Харків: Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна, 2012. 35 с.

<sup>3</sup>Маркова М. В. «Концепт» та «концептуалізація» у сучасному літературознавстві. *Питання літературознавства*: науковий збірник. Вип. 74. Чернівці: Рута, 2007. С. 317–324.

як ретроспективну експертну оцінку, що дозволяє при спіранні на історичне минуле пояснити актуальний стан менталітету певного народу; як емпіричний опис існуючого крізь виявлення більш глибинних свідомісних процесів<sup>4</sup>. Музикознавиця, доктор мистецтвознавства Олександра Самойленко, дослідниця зокрема в сфері семантичної типології музики, сучасного гуманітарного знання та психології мистецтва, розглядаючи феномен концептосфери в індивідуальній композиторській творчості стверджує, що літературний [поетичний] текст виступає як єдність семантичних інтерпретацій концепту<sup>5</sup>. Розгляд поняття «концепт» вже привернув увагу й китайських мистецтвознавців. Уперше звернення до цієї проблематики зустрічаємо в дослідженні «Категорія «концепту» в парадигмі європейської та китайської музичної культури» (2015) молодій музикознавиці Лу Цзе, яка розглядає його стосовно фортепіанної творчості. Авторка відзначає, що саме «концепт» найточніше передає особливості багатовимірного сприйняття і художнього трактування різних тематичних груп музичних творів: «Адже концепт як філософська категорія містить необхідний рівень узагальнення і універсалізації, за допомогою якого можна найточніше і найповніше розкрити задуми композиторів у сфері широкій програмній тематики фортепіанної творчості»<sup>6</sup>.

Використання семантики концепту «час» видається особливо влучним з огляду його практичної придатності для конкретизованого тлумачення програмної інструментальної музики. В контексті безпосереднього (не задумуючись) або опосередкованого (непрямого) звернення до концепту «час» в творчості композиторів зустрічаємо чимало прикладів. Адже мова музичного мистецтва має надто багатий арсенал музичних засобів для відтворення його узагальнено-сміслового підтексту.

Для досягнення мети представленого дослідження при розгляді творів для інструментального ансамблю українських і китайських композиторів, зупинимось на підходах реалізації концепту «час» на прикладі двох найсучасніших творів для фортепіанного ансамблю – Сонати-фантазії української композиторки Анастасії Сисенко і Фантазії «Слід часу» китайської композиторки Ши Фухун. Обидва твори написані для двох фортепіано, а їх виникнення було інспіровано під впливом зовсім різних емоційних та життєвих факторів.

Соната-фантазія А. Сисенко створена нещодавно (2024), адресно орієнтуючись «на виконавця» – фортепіанного дуету *Dovhan & Zubko Piano Duo*, якому вона й присвятила цей твір. Перше виконання твору призначалось спеціально для концерту під гаслом «Фортепіано в чотири руки», що відбувся в лютому 2024 р. в концертному залі Львівського будинку органної та камерної музики. В рекламному періодичному виданні «*Organ Hall Post*» аносувалось, що «... в новій програмі ансамбль презентує твори трьох львівських композиторок – Вероніки Мішеніної, Анастасії Сисенко і Богдани Фроляк, два з яких створені спеціально для *Dovhan & Zubko Piano Duo* і прозвучать на сцені вперше»<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> Лозова О. Ю. До проблеми визначення концепту. *Концептологія*. Розділ V, Київ: Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова, 2007. С. 141.

<sup>5</sup> Самойленко О. І. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції: монографія. Одеса: Видавничий дім "Гельветика", 2020. 235 с.

<sup>6</sup> Лу Цзе. Категорія «концепту» в парадигмі європейської та китайської музичної культури. *Наукові збірки Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*. Одеса : ОНМА, 2015. Вип. 21. С. 307.

<sup>7</sup> Газета «*Organ Hall Post*». Перша львівська газета про Органний зал. Львів, лютий 2024. С. 2.

Щодо образно-емоційного імпульсу, до написання цього твору композиторку спонукали настрої і почуття неспокою та хвилювань, що виникли внаслідок пережитих подій вкрай жорстокої і масштабної гібридної війни, яка вже третій рік поспіль відбувається в Україні.

Саме така, найважливіша і найактуальніша для кожного українця тематика сьогодення з початком війни увірвалась у тренди українського мистецтва. Приклад її втілення спостерігаємо в найпершому творі А. Сисенко, що з'явився відразу після завершення навчання на композиторському факультеті Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка.

Сьогодні композиторська творчість, як і творчість в будь-якій іншій мистецькій галузі – в малярстві, літературі, декоративно-ужитковому мистецтві тощо – це те, що продовжує ідентифікувати українців як націю. Українські митці продовжують розвивати свої таланти в будь-яких проявах: хтось пише музику, хтось складає вірші, організовує концерти, фотографує, пише картини. Час війни в найсокровенніших емоціях «захищати Батьківщину», «боротись», «вижити», «перемогти» залишив своє глибоке особистісне відображення в творі львівської композиторки. Сучасна письменниця Олена Самохіна нещодавно писала: «Коли почалась війна, у мене скінчились слова. Вони стояли в горлі і не йшли далі. Ні почуттями. Ні віршами. ... Все було заблоковано шоком від смертей і страждань моїх співвітчизників. ... Митцем у цій війні залишився той, хто зміг подивитися смерті в обличчя і доторкнутися до дивної і страшної насолоди потойбіччям»<sup>8</sup>.

Чи можливе зараз, під час війни музичне мистецтво? Так, воно має значення, і повинно існувати та розвиватись навіть у найскладніші часи нашого життя, бо серед щоденних стресів спроможне нести естетичний і культурний розвиток України, допомагає українцям вистояти.

Кожний мистець в контексті інформаційного наповнення концепту «час» розвиває свою творчість індивідуально. Сюїта-фантазія А. Сисенко, розвиваючи концепт «час», постає неординарним зразком його наповнення з позиції витонченості специфіки гендерного контенту. Хоча між творчістю чоловіків і жінок різниці немає. Є певні відмінні якісні фактори роботи, найяскравішим проявом яких може бути емоційна площина. Хоча й це не є обов'язковим.

Підсвідомо обираючи «час» як «час війни», Сисенко по-жіночому вербалізує іменник «війна», метафорично ототожнюючи його з характеристиками «емоційна напруженість», «страх», «неспокій», «розгубленість», «надія», «очікування» [перемоги; розв'язання проблеми, миру?]. В цих характеристиках знаходимо пояснення притаманного її творчості романтичного підходу щодо вибору музичного жанру, форми твору, специфіки індивідуального емоційного втілення думок, підходу до вибору і трактування музично-виражальних засобів.

Для цього композиторка обирає жанр романтичної фантазії з її вільною одночасною формою, гостро драматичним розгортанням сюжету в поєднанні з властивим українській музиці ліризмом картинного звукопису. Згідно з посиленням в сучасному компендіумі структурної організованості форми фантазії, музична форма твору Сисенко нагадує сонату. Це авторка декларує в самій назві: «соната-фантазія», продовжуючи тенденцію романтичного мистецтва, коли до визначення жанру фантазії додавалась допоміжна інформація: вальс-фантазія, балада-фантазія, соната-фантазія. Риси сонатності

<sup>8</sup> Ярослав Сухомлин. Мистецтво під час війни – яке воно? *Чернігівська Медіа Група*. 20.09.2022. URL: <https://www.0462.ua>

виявляються в структурі твору: вступ, з інтонацій якого проростає тема головної партії (вербалізація «війни» як напруги, страху і неспокою), побічна партія (сфера ліричних емоцій з підтекстом надії, очікування щасливого розв'язання); розробка, де боротьба двох начал реалізується засобами метро-ритму і динаміки від *ppp* до *fff*; реприза, де немов стверджується ідея перемоги світла (життя) над темрявою (смертю).

Виникнення Фантазії «Слід часу» («*Trace of Time*») Ши Фухун стало наслідком кількарічного перебування композиторки дуже далеко від Батьківщини (в США, а потім у Франції). Розлука з Батьківщиною викликала в душі мисткині лавину зростаючих на цьому тлі почуттів нестерпно загостреної ностальгії та відчуття «часу» як географічного віддалення її від рідної землі. Також у цьому творі Ши Фухун трактує «час» як радикальну різницю в рівнях пізнання способів історичної розвиненості музичного мистецтва на її далекому рідному азійському континенті та американському.

Цей твір композиторки слід розглядати крізь призму питомих для її національної музики традицій у спіранні на специфіку ладотональної системи, метроритміки та імітування тембральної палітри китайських традиційних інструментів. У першій версії Фантазії «Слід часу» було задумано нею для двох фортепіано і двох національних ударних – великого за розмірами двобічного барабана «гангу» і металевого, підвішеного на перекладні барабана-дзвона «джун». В цьому як одне зі своїх завдань, вона реалізовувала прагнення не лише ширше популяризувати на Заході твори китайської музики, але й популяризувати зовсім незнані там екзотичні за тембровим звучанням, матеріалом виготовлення і зовнішнім виглядом давні національні музичні інструменти Китаю та інтегрувати їх в культуру інших континентів. У другій версії Фантазії «Слід часу», створеної персонально для дуету виконавців-піаністів – для двох фортепіано, Ши Фухун додала в фактуру обох фортепіанних партій імітацію специфічних ритмоформул цих ударних і прийоми звуконаслідування відлуння ударів на них.

Фантазія «Слід часу» Ши Фухун для двох фортепіано в виконавському ансамблевому аспекті постає одним з найскладніших творів. Крім тонкого і чіткого спільного відтворення великої гами емоцій, образів, що великою мірою досягаються шляхом бездоганного виконання надскладних нюансів ритміки, твір вимагає особливо якісного добору учасників ансамблю за типом «яскрава індивідуальність» – «яскрава індивідуальність».

Щодо стилістики, цей твір, безумовно, належить до мистецтва авангарду з його ідейно-естетичними установками художніх течій футуризму, сонорики, частково конкретної музики, інколи навіть елементів дадаїзму. Багато слухачів, особливо в Китаї, до цього часу нехтують і не приймають подібні експерименти. На це композиторка має свою відповідь: «Якщо ми хочемо прогресувати і вдосконалюватися, нам, китайцям, слід швидше навчатись у Заході і переймати його досвід. Цей процес повинен бути двобічним, оскільки для загального розвитку світового музичного мистецтва треба постійно навчатись один в одного»<sup>9</sup>. Додамо лише, що для того, аби невідповідна слухачька аудиторія легше могла сприймати авангардну та ультраавангардну музику (яким зокрема є цей приклад), треба накопичувати досвід і постійно підвищувати художній рівень аудиторії, необхідна постійна практика розуміння цієї музики, принаймні на емоційному рівні.

**Висновки.** Методом семіотичного аналізу з'ясовано семантичні ознаки концепту «час», який окреслено як ментальну одиницю свідомості. З'ясовано багатоконпонентність системи його значень. Проаналізовано приклади втілення концепту «час» в ансамблевих творах для двох фортепіано А. Сисенко і Ши Фухун. Узагальнено риси

<sup>9</sup> Лу Тун. Специфічні риси фортепіанних творів Ши Фухун. Пекін: Народна музика, 2022. С. 23.

стилістики розглянутих творів: ліризм як характерна домінанта української музики в Сонаті-фантазії А. Сисенко; звернення до авангардних технік композиції футуризму, сонорики, частково конкретної музики і дадаїзму в Фантазії Ши Фухун. Доведено логічність застосування категорії концепту «час» у композиторській програмній творчості.

Обидва твори можуть значно збагатити і розцвітити репертуар сучасних виконавських фортепіанних дуетів. Завдяки переконливості музичного втілення ідей та образів, продуманості музичної форми і влучно обраних яскравих виражальних засобів вони заслуговують на найширше пропагування.

### Література

1. Бондаренко Є. Еволюція поняття часу в англійській мові та у дискурсі». Харків: Харківський національний університет імені В.Н. Каразіна, 2012. 35 с.
2. Задорожна О. М. Естетичне осмислення філософської категорії часу в метафоричних конструкціях. *Лінгвістика*. Луганськ: Альма-матер, 2007. № 2. С. 175–182.
3. Лозова О. Ю. До проблеми визначення концепту. *Концептологія*. Розділ V, Київ: Національний педагогічний університет ім. М. П. Драгоманова, 2007. С. 139–144.
4. Лу Тун. Специфічні риси фортепіанних творів Ши Фухун. Пекін: Народна музика, 2022. С. 18–24.
5. Маркова М. В. «Концепт» та «концептуалізація» у сучасному літературознавстві. *Питання літературознавства: науковий збірник*. Вип. 74. Чернівці: Рута, 2007. С. 317–324.
6. Organ Hall Post. Перша львівська газета про Органний зал. Львів, лютий 2024. 4 с.
7. Самойленко О. І. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції: монографія. Одеса: Видавничий дім "Гельветика", 2020. 235 с.
8. Сухомлин Ярослав. Мистецтво під час війни – яке воно? Чернігівська Медіа Група. 20.09.2022. URL: <https://www.0462.ua>



УДК 78.2У;78.491

DOI 10.32782/2224-0926-2024-1-48-2

Антонюк Роман Володимирович  
Заслужений артист України,  
соліст-концертмейстер кафедри концертмейстерства,  
соліст чоловічого квартету "Tenors Bel'Canto",  
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка  
<https://orcid.org/0000-0002-5727-3945>

## АНСАМБЛЕВІ SOLI (ЧОЛОВІЧИ КВАРТЕТИ) У ХОРОВІЙ ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ ДОБИ БАРОКО ТА КЛАСИЦИЗМУ

У статті розглядається один з етапів формування сольного чоловічого квартетного письма у надрах хорової сакральної та паралітургічної музики доби українського бароко і класицизму. Представляючи переважний склад у співвідношеннях хорового тутті та дво- і триголосних кантового типу сольних ансамблів, як в жанрах партесного, так і хорового концертів та інших церковних композиціях, спостерігається введення та щораз активніша експлуатація сольних чоловічих квартетів. На основі аналізу творів М. Дилецького, М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя та ін. було виявлено чимало зразків, які демонструють різноманітні типи вокально-ансамблевого квартетного письма.

Прототипами сольних чоловічих квартетів, які сформувалися в лоні хорової практики можуть вважатися: короточасні контрастні вставки у туттійну хорову фактуру низьких голосів (два Тенори і два Баси) з розвиненими мелодичними лініями; укрупнення-підсилення 4-голосим складом 3-голосних сольних ансамблів в каденціях; співставлення в різноманітних варіантах мікро-хору як *Soli* і макро-хору як *Tutti*, які попереджають виклад матеріалу або імітують відлуння. Сольні квартети утворюються і за додаванням одного або двох утриманих голосів (бурдонного типу) до дуєтного або терцевого викладу в різних комбінаціях, найчастіше – ісон в нижніх голосах. Ансамблі гомофонно-гармонічного типу є або акордовою фактури, мелодично збагаченою підголосками, або вирішені як провідне соло з акомпануючими голосами. Поліфонічні ансамблі будуються на канонічних імітаціях, використовуються як експозиції фугато, фуги, стретти тощо. Зустрічаються і 4-голосі ансамблі мішаного типу. В них чергуються квартети виразного сольного-ансамблевого типу з різнозabarвленими тембрами (ансамбль солістів) та однорідного злагодженого хорового типу без яскравої тембральної диференціації.

**Ключові слова:** камерний вокальний ансамбль, чоловічий вокальний квартет, ансамблево-хорове виконавство, чотириголосні ансамблеві *soli* в українській хоровій музиці доби бароко і класицизму.

### *Antonyuk Roman. Ensemble soli (male quartets) in the choral works of Ukrainian composers of the Baroque and Classicism era*

*The article examines one of the stages of the formation of solo male quartet writing in the bowels of choral sacred and paraliturgical music of the Ukrainian Baroque and Classicism era. Representing the predominant composition in the ratio of choral tutti and two- and three-part canto-type solo ensembles, both in the genres of partes and choral concerts and other church compositions, the introduction and increasingly active exploitation of solo male quartets is observed. Based on the analysis of the works of M. Dyletskyi, M. Berezovskyi, D. Bortnyanskyi, A. Vedel and others, many samples have been discovered that demonstrate various types of vocal-ensemble quartet writing. Prototypes of solo male quartets, which were formed in the bosom of choral practice, can be*

*considered: short-term contrasting insertions in the tutti choral texture of low voices (two tenors and two basses) with developed melodic lines; amplification-reinforcement of 4-part composition of 3-part solo ensembles in cadences; juxtaposition in various variants of the micro-choir as Soli and the macro-choir as Tutti, which anticipate the presentation of the material or simulate echoes. Solo quartets are also formed by adding one or two restrained voices (Bourdon type) to a duet or third arrangement in various combinations, most often – isons in the lower voices. Ensembles of the homophonic-harmonic type have either a chord texture, melodically enriched with subvocals, or are decided as a leading solo with accompanying voices. Polyphonic ensembles are built on canonical imitations, used as expositions of fugato, fugue, stretta, etc. There are also 4-voice ensembles of a mixed type. They alternate between quartets of an expressive solo-ensemble type with colorful timbres (an ensemble of soloists) and a homogeneous harmonious choral type without bright timbral differentiation.*

**Key words:** *chamber vocal ensemble, male vocal quartet, ensemble and choral performance, four-part ensemble solos in Ukrainian choral music of the Baroque and Classicism eras.*

**Вступ.** Досліджуючи формування та становлення жанру чоловічого вокального квартету, зокрема, в національній традиції спостерігається широке та розмаїте коло його першовитоків, які спричинилися до розбудови даної камерно-ансамблевої моделі. Серед провідних: традиції автентичного гуртового співу, лідертафельний тип міського побутового музикування, вокальна військова музика, світська авторська композиторська творчість і, очевидно, одна з провідних – надпотужна сфера української сакральної музики, з лона якої зринають чи не найбільш яскраві та професійно «відточені» зразки сольного квартетного письма. На довготривалому багатівіковому шляху розвитку національної церковної музики (і в межах стисло канонічної традиції, і у розлогій площині паралітургіки) кристалізувалося та отримувало іманентні статуси чимало жанрових різновидів з окресленими формотворчими та виконавсько-технічними ознаками. Підкреслимо, що впродовж століть український вокальний сакральний спів належав винятково до площини чоловічого виконавства, в якому апробувалися найрізноманітніші типи складів, серед яких і вокальний чоловічий квартет.

**Матеріали та методи.** Маючи доволі об'ємне коло дослідницьких матеріалів що стосуються ділянки сакрального хорového співу в Україні доби бароко та класицизму, розгляд ансамблевого сольного квартетного письма є практично відсутнім. Частково, цей тип сольного чотириголосся, який однозначно вплинув на становлення і розвиток жанру чоловічого квартету, висвітлюється в першій дисертації, присвяченій сольним ансамблям в хорovій українській музиці доби класицизму Т. Петришиної [7]. Однак, системного дослідження конкретно чотириголосних ансамблів, не дивлячись на згадки про них у роботах Н. Герасимової-Персидської [3], Т. Гусарчук [4], М. Юрченка, Л. Корній, В. Колесника [5], І. Герасимової [9], Б. Бідюкової [1], Ю. Воскобойникової [2], Т. Смирнової [6], О. Нікітюк та ін. наразі не існує. Тому **метою** даної статті є виявлення, аналіз, систематизація у хорovій музиці композиторів українського бароко та класицизму типів сольних чоловічих квартетних ансамблів та визначення їх ролі у становленні жанру.

Головними матеріалами для дослідження стали нотні видання з хорovими творами українських композиторів доби бароко і класицизму, зокрема, представника партесного

концерту М. Дилецького<sup>1</sup>. Квартетні ансамблі у хорovій музиці композиторів доби українського класицизму М. Березовського<sup>2</sup>, А. Веделя<sup>3</sup> та Д. Бортнянського<sup>4</sup> та ін., визначалися та аналізувалися на основі існуючих видань та новітніх нотних видань.

Результати. Витоки солуючих ансамблів в хорovих композиціях ймовірно криються у схрещенні демественного (соло з хором) та антифонного (два хори один насупроти одного з власними солістами) типів співу (за В. Колесником [5]). Виділення сольних партій у ансамблевому амплуа відбувається в епоху українського бароко, насамперед у жанрі партесного концерту, який спирався на постійне та змінне багатоголосся, основоположним для якого був принцип контрасту між хорovою масою tutti та групою солістів soli (girieno) відповідно тогочасному концертуєчому стилеві та моделі європейського інструментального concerto grosso, а також зважаючи на високорозвинену дискантову техніку. Як зазначає Н. Герасимова-Персидська «на зіставленні всієї маси й ансамблю (від двох до чотирьох голосів) і будується тип партесного співу» [3, с. 34]. Однак, часто проблеми з розшифровкою рукописів та складність відновлення власне за партіями партесних багатоголосних композицій, лише в окремих випадках дозволяють прослідкувати ансамблевий квартетний слід.

Відзначимо, що ансамблевий спів в українській традиції був переважно триголосим, що засвідчено явищем канту. Так, у творчості М. Дилецького, зокрема, при аналізі його знаменитого «Великоднього Канону» Н. Герасимова-Персидська зазначає, що «ансамблеві епізоди (в чистих або мішаних тембрах) спираються на вихідний тип: терцова втора з протиставленням її басу. Кантове триголосся досить часто варіюється: підголосковістю, імітацією або каноном, канонічною секвенцією, подвійним каноном та ін. Поряд з розширенням основної (триголосної) форми канта є і спрощення – наприклад, дует двох басів» [3, с. 47]. Дослідниця навіть у аналітичних схемах користується для позначення ансамблів термінами Кант А<sub>1</sub>, Кант А<sub>2</sub> тощо. В останніх виданнях творів М. Дилецького, зокрема, Вечіря, Літургія і чотириголосні концерти М. Дилецького з рукописного зібрання партесів А. Тітова, оригінальних чотириголосного складу уже спостегіається яскрава диференціація вокальних партій, і, якщо ці твори мали ймовірність виконання чотирма півчимами, то можна сміло стверджувати, що формування квартетного вокального чоловічого співу проходило свій вишкіл в добу раннього і зрілого українського

<sup>1</sup> Nicolaus Dylecki ca. 1630–1690. *Vesperae Liturgia Concerti quatuor vocum* ed. Irina Gierasimowa. Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2018 Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 259 p.; М. Дилецький. Хорovі твори. Служба Божя. Київ: Музична Україна, 1981, 41 с.; Н. Дилецкий. Хорovые произведения. Ред. Н. Герасимовой-Персидской. Киев: Музична Україна, 1981, 81 с.

<sup>2</sup> Березовский М. Хорovые произведения / сост., ред., вступ. Стаття М. Юрченко. Київ: Музична Україна, 1989. 112 с.; Березовський М. Віднайдені хорovі концерти. Частина «А». Концерти чотириголосні. Серія «Антологія української духовної музики». Випуск V. Київ: Видавничий дім «Комора», 2018. 160 с.

<sup>3</sup> Ведель А. Божественна Літургія святого Іоанна Золотоустого та 12 духовних хорovих концертів / під ред. В. Колесника. Київ – Едмонтон – Торонто, 2000. 384 с. та Ведель Артемій. Духовні твори / редактори-упорядники М. Гобдич і Т. Гусарчук. Київ: Поліграфічний центр «Геопринт», 2007. 452 с.

<sup>4</sup> «Духовні скарби»: 35 хорovих концертів Д. Бортнянського (<https://www.dumkacapella.com.ua/uk/khorovi-kontserty-bortnianskohe>), Полное собрание сочинений Дм. Бортнянского. Издание пересмотренное П. Чайковским. 10 концертов двухорных. Партитура. Москва: изд. Юргенсона, 1898. 148 с. Антологія. Херувимська пісня України та її діаспори. Київ: КЖД «Софія», 2010. 516 с., де представлено понад 156 зразків даного жанру.



бароко. Однак, згадуючи у передмові про окремі сольні епізоди, автори не позначили в нотах хоча б як припущення туттійних та сольних фрагментів, що ускладнює візію розгляду даної тематики. І хоч дослідники у науково-теоретичних спостереженнях часто апелюють до контрастного методу як співставлення в бароковому мисленні солі і тутті, наводячи яскраві приклади, та у нотних виданнях саме ці позначення щодо відповідного складу частин форми часто відсутні [9]. Проте, все ж даний період розквіту партесного співу лише провізорично накреслював можливість розвитку квартетного чоловічого сольного-ансамблевого співу в межах національної співочої традиції<sup>5</sup>, в якому на тлі поступового переходу від багатоголосих (значно більше чотирьох) голосів туттійного складу до класичного чотириголосся виробилася досить стійка традиція триголосних ансамблів кантового типу. Однак, в цьому гнучкому та багатовекторному процесі зривають і чотириголосі чоловічі соло.

Так, вже у Василя Титова, зокрема у його хоровому концерті «Златокованну трубу» кантове триголосся у сольному фрагменті переходить у фазу розвиненого мелодизованого чотириголосся (низький склад – два Тенори і два Баси), причому кожен з голосів наділений власною лінією. Очевидно, що намічається шлях до індивідуалізації партій, пов'язаний, вочевидь, з типом сольного ансамблевого виконавства, яке вимагало відповідної професійної підготовки, залучаючи солістами або вибраних особливо обдарованих та наділених специфікою і красою тембрів хористів, або ж володарів тогочасних вокальних технік, насамперед *bel canto*, про що у своєму дисертаційному дослідженні відзначає Т. Петришина [7]. Проте, оскільки переважаючим принципом сольних номерів все ж було кантове триголосся, авторка не приділяє спеціальної уваги формуванню сольного квартетного письма. Тим не менше, у багатьох творах тогочасних композиторів уже «прозріває» новий ансамблевий склад не лише як імплант від переважно чотириголосої туттійної фактури в творчості композиторів доби класицизму, але й в значно раніших зразках стає свого роду розширенням ансамблевого кантового викладу. Так, у 12-голосому партесному концерті «Плачу і ридаю» одним з найдраматичніших моментів на повторенні слова «плачу» використано повнокровний 4-голосий ансамблевий склад з знову ж таки низьким регістром підібраних голосів (Т<sub>1</sub>Т<sub>2</sub>Б<sub>1</sub>Б<sub>2</sub>) задля підкреслення трагізму. Однак, сольні квартетні епізоди все ж були рідкісними гостями у тогочасній хоровій церковній музиці.

Більш інтенсивно сольне квартетне вокальне письмо стало проявлятися в добу українського класицизму, що, очевидно, було пов'язаним з новим «трактуванням хорового складу як оркестрової організації, причому в класичних нормах – зі встановленим розташуванням тембрів-діапазонів. Така організованість тканини зрівноважує повноту і врівноваженість звучання, дозволяє розріджувати чи загущувати її, не порушуючи уявної чотириголосної конструкції» – писала Н. Герасимова-Персидська [3, с. 112]. Окрім того дослідниця підкреслює, що кантове багатоголосся у сфері хорового концерту та нових його архітектонічних умовах і пропорціях практично зникає, а на його місце вступає більш локалізований на власні іманентні особливості і хоровий, і сольний-ансамблевий спів. «Покажемо те, що духовні концерти розраховані на хор та солістів, в той час як партесний концерт – суто хоровий твір, в якому сольні партії не завжди передбачалися,

<sup>5</sup> Тим не менше, чотириголосний ансамблевий тип виконання даних творів може передбачатися (за винятками композицій, де існують подвоєння або дівізі голосів) найменшим 4-голосим складом вибраних хористів – так званими «четвірками» (або кліросними ансамблями (за О. Нікітюк), які практикуються до сьогодні.

або були не чітко визначеними» [3, с. 113]. Відзначимо, що вже у творчості композиторів «золотої доби» української музики – М. Березовського, Д. Бортнянського та А. Веделя в організації цілого переважає новий тип звукового середовища, в якому превалює чіткий поділ зміни та пропорцій складів: тутті, ансамблі та солісти.

У М. Березовського в хорових концертах спостерігається переважно локалізація на сольні дуети та тріо, хоча подекуди зустрічаються і чоловічі квартети. Наприклад, у хоровому концерті «Всі язичи воспещите руками» с-moll у тт. 13–17 постає чудовий квартет, де два Дисканти викладають мелодію в терцію, а Альти та Тенори утримують гармонічну вертикаль, яку «підпирають»-дублюють в октаву Баси, фактично, виходить 5-голоса фактура яка є по-суті 4-голосною ( $D_1D_2A(TB)$ ), однак, загалом виконує функцію завершального епізоду, тобто, укрупненого кадансування. Що стосується розлогого 4-голосного *solі*, яке ознаменовує новий розділ форми *Lento* на словах «Яко Господь (1 фраза – Квартет) страшен (2 фраза – Квартет), велій (3 фраза – Квартет) по всій землі (4 фраза – дуєт 2-х Дискантів)», яке закінчується двоголосним дискантовим віртуозним розспівом, переходячи в *tutti*, то дане соло можна трактувати як тематично-інтонаційне мотто до наступного розділу. Цікавими в даному квартеті є інтенсивні динамічні градації від *f* до *p* на кожній з трьох фраз. І хоча у розгорненому сольному тріо в *Andantino* цього концерту, що обіймає 19 тактів у однойменному *C-dur*, композитор показує дуже цікаві та оригінальні типи трактувань складів у сольних ансамблях, залучаючи квартетні вставки, автор не відмовляється і від квартетного типу сольного письма. Так, у Розділі «Господь во гласі, во гласі трубних» впродовж 14 тактів (120–134 тт.) тонко моделює 4-голосий сольний квартетний виклад з вкрапленнями підкріплення окремих партій туттійним складом. По-суті дана фраза проводиться кантовим типом терцевої втори двома сольними голосами, щоразу міняючись –  $A_1A_2, T_1T_2, D_1D_2$ . В той же час – решта голосів утримують октавні ісопи, які або «підпирають» солістів, або оточують їх органічними витриманими звуками на відстані навіть 3-х октав, що очевидно створює яскравий стереофонічний акустичний ефект. Цікавий фрагмент сольного чотириголосся знаходимо в тому ж концерті у тт. 52–53 на словах «і хотінія устну его», де спостерігаємо знову доволі великий теситурний розрив між солюючими голосами:  $D_1D_2AB$ . Та все ж у М. Березовського при перевазі дуєтно-терцевих ансамблевих соло, квартети можуть утворюватися як кадансові невеликі побудови, які зустрічаються впродовж доволі розвинених розділів *solі*. Таку техніку композитор демонструє у концерті «Тебе, Бога, хвалимо» № 2 *C-dur* у великому сольному-ансамблевому епізоді *Adagio d-moll* (119–137 тт.). У потужному монументальному хоровому концерті «Да воскреснет Бог» зустрічаємо практично всі види вище перелічених квартетних соло, хоч порівняно з кантовим триголоссям у М. Березовського вони шойно перебувають у стадії апробації. Очевидно, що туттійне чотириголосся як визначальний маркер фактурної домінантності протиставлявся контрастно з дво- чи три-голосими ансамблями.

Значно більше та яскравіше представлене багатство та оригінальність ансамблевих епізодів, які досліджувала Т. Петришина, зокрема, сольних чоловічих квартетів у творчості Дмитра Бортнянського. А розмаїття та кількість інваріантів ансамблевих епізодів у композитора, засвідчує його багатогранну та яскраву хорову спадщину як один з феноменів світового хорового мистецтва.

Так, уже в Концерті № 1 «Вспойте Господеві піснь нову» *B-dur* представлено чимало видів ансамблевих вирішень. На словах «В церкві преподобних хвалення його. В церкві преподобних» терцева втора *DA* переходить в імітаційну фактуру тріо *ATB*,

що засвідчує мобільність-рухомість у внутрішньо-ансамблевій конструкції сольних епізодів, Подібно на словах «Да возвеселиться Ізраїль о возвеселившім його!» – золотий хід C-dur ДА переходить до триголосою ТБ<sub>1</sub>Б<sub>2</sub> – «І синове Сіона». Почергове імітаційне накладання ДАТБ з утриманням всіх чотирьох голосів відбувається на словах «В тимпані і псалтирі да поют Єму». У новій фазі ансамлю солістів автор приходиться до розширення на словах «Да восхвалять його в лице! Тимпані і псалтирі» – це квінтет за рахунок *divisi* дискантів та альтів: Д<sub>1</sub>Д<sub>2</sub>А<sub>1</sub>А<sub>2</sub>Б – провізорично надаючи вигляду подвоєння стрічок терцевої втори з відокремленим басом. А у фінальній частині концерту на словах «Кроткія вознесе во спасеніє» дуєт ДА плавно переходить у типовий чотириголосий ансамблевий виклад ДАТБ. Тобто, Д. Бортнянський використовує не лише соло, дуєти, тріо, квартети чи квінтети, іноді й секстети сольних ансамблевих епізодів у їх квалітативному значенні, а й проявляє комбінаторну винахідливість у творенні щоразу їх нових різновидів та інваріантів.

Однак, суто квартетних епізодів у Д. Бортнянського є порівняно з переважаючими дуєтами чи тріо не так багато. У Концерті № 8 «Милості Твої, о, Господи, вовік воспою» D-dur на словах «І да возрадуються всі ішущіє тебе, Боже», квартет солістів ніби задає тему цілого наступного розділу, де тематизм ансамблю варіюється туттійним складом. Думається, що тут композитор застосовує специфічний ефект мікро- і макро-хору. Зовсім інший варіант сольного чотириголосся Д. Бортнянський пропонує у Концерті № 9 «Сей день, єго же сотвори Господь» C-dur. Застосовуючи канонічну імітацію між двома середніми голосами АТ, композитор оточує її з двох боків – нижнього і верхнього регістрів ДБ утриманим скандуванням слів «возрадуємся і возвеселимся», знову ж таки виявляючи тяжіння до просторових ефектів. У Концерті № 19 «Рече Господь Господеви моему» G-dur в сольньо-ансамблевому епізоді на словах «І господствуй, господствуй, посеред ворогів Твоїх» Д. Бортнянський використовує внутрішнє «згущення» музичної тканини – вставляючи центральним елементом у триголосне солі чотириголосся, в якому виразною ознакою стає послідовність паралельних секет в низькому регістрі у партіях Тенора і Баса.

У вищезгаданому першому концерті «Воспойте Господеві піснь нову» B-dur зустрічаємо введення сольного чотириголосся в розгорнених кадансуюючих розділах сольних тріо («заповежд силою Твоєю»), які все ж таки переважають у Бортнянського. Такі чотириголосі каданси спостерігаються у Концерті № 18 «Благо єсть ісповедуватися Господеві» F-dur, де автор після сольного тріо тричі повторює в різній чотириголосій гармонізації слова «на всяку ноць», створюючи ефект утверджуючого відлуння (залишаючи заключні акорди фраз на ферматах). Подібне збагачення четвертим солюючим голосом у ансамблевому тріо є і в Концерті № 16 «Вознесу Тя, Боже мой» F-dur, де до розгорненого на 5 тактів тріо ДАБ додається Т, з яким у чотириголосі співпрацює ансамбль наступні 5 тактів. Кадансові укрупнення є і в Концерті № 34 «Да воскреснет Бог!» F-dur, де всід за розлогим сольним тріо «і не сотвори іскреннему свему зла» закінчує музичну думку на словах «і приношення не пріят» квартет солістів.

У одному з найбільш віртуозних концертів № 24 «Возведох очі мої в гори» a-moll, в якому не лише представлені неймовіно цікаві ансамблеві соло, але й хорова партія сповнена неабияких технічних складностей, на словах «храняй Ізраїля» на плетиво канонічної імітації в трьох голосах – АТБ накладається чудова низхідна мелодія Дисканту, разуче відрізняючись від решти, нагадуючи тип гомофонної гармонічно-поліфонізованої фактури. Такий же прийом у чотириголосому сольному викладі, який нагадує

сполучення «соліста з ансамблем» застосував Д. Бортнянський у знаменитому Концерті № 32 «Скажи мені, Господи, кончину мою» c-moll, де чудове проникливе соло Дисканта «Услиши, услиши мене, Господи, і моленіє моє внуши, сліз моїх не премолчи» проходить на фоні трьох супровідних гармонічно вистроєних АТБ, які, проте, урухомлюються, творячи неймовірне плетиво підголосків, а кожен голос набирає в тій чи іншій ситуації глибокої семантично-образної значимості. Це один з найкращих епізодів у творчості композитора і вирішений він засобами ансамблево-сольного чотириголосся, де знову нав'язується думка про зменшення, стиснення хорової маси до одиничних її представників. Такий ефект відлуння меншою масою виконавців є і в Концерті № 35 «Господи, хто обітає в жиліці Твоїм» G-dur, коли безпосередньо в розвиток туттійного матеріалу як його інваріант буквально вставляється на п'ять тактів вокальний квартет, виконуючи функцію специфічного ревербування щодо хорової маси.

Чотирьом солістам – вокальному квартету Д. Бортнянський доручає експозицію фуґи у ще одному шедевр – Концерті № 33 «Вскую прискорбна еси, душе моя» d-moll, покладаючи на солістів першу частину твору. Цей концерт в плані сольного вокального квартетного письма заслуговує на особливу увагу, оскільки вага з переважаючих сольних тріо переноситься композитором однозначно на квартетний виклад. Такі ж віртуозні сольні частини запрограмовані композитором і в Концерті № 34 «Да воскреснет Бог!» F-dur, наприклад 18-ти тактовий ансамблевий розділ «А праведници да возвеселяться, да возрадуются перед Богом».

Іноді квартетні соло нагадують стретно викладені щільні імітаційні конструкції («і лета его до дне рода і рода») в концерті № 9 «Сей день, его же сотвори Господь» C-dur. А іноді підкреслюють поліфонічний розвиток 2-х верхніх голосів ДА хоральним утриманим двоголоссям ТБ (Концерт № 13 «Радуйтеся Богу, помощнику нашему» D-dur). Так, після двоголосного солі ДА на словах «плещма своїми осінит тя» у Концерті № 21 «Живий в допоміж Всевишнього» f-moll композитор розгортає чотириголосий сольний ансамбль «І під крилля Його надіяшесья», в якому мелодизоване підголосками тріо спирається на утриманий ісонного типу Бас. Унікально розгорнена ансамблево-сольна перша частина Концерту № 28 «Блажен муж, бойся Господа» G-dur, яка обіймає 22 такти, де п'ять з останніх Д. Бортнянський доручає чотирьом солістам, які вивершують частину розкішним кадансуючим розділом. Не менш цікавим є застосування педалей – утриманих звуків, які є характерними для туттійної фактури, однак у ансамблево-сольних епізодах зустрічаються рідко. Таким прикладом може слугувати фрагмент Концерту № 29 «Восзвалю ім'я Бога могого з піснею» D-dur, де утримані звуки чергуються в різних голосах, творячи мобільно-рухому чотириголосу фактуру на словах «возвеличу Його, возвеличу во хваленіі» або лише Бас стає ісоновим звуком. У Концерті № 30 «Услиши, Боже, глас мой» d-moll величавий початок чотириголосі фуґи в g-moll на словах «восстань у допоміж мою» проведення теми доручено чотирьом солістам, проте після експозиції, композитор переходить на типові сольне триголосся. Ще двічі автор використовує вокальний квартет солістів у цьому концерті. На словах «В Бозі спасеніє і слава моя» розгортається мелодизоване сольне тріо на тлі утриманого басу, а на словах «спасеніє і слава моя» зустрічаємось з дуже цікавим розподіленням голосів. Дискант з Тенором ведуть жагучу мелодію-прохання секстами, драматичній інтенсивності яким надають хроматичні затримання, в той час як Альти і Баси утримують довгі звуки. Прозирає квартетна фактура у досить складних сольних епізодах Концерту № 31 «Всі язики воспещіть руками» D-dur, де Д. Бортнянський використовує потужне

ансамблеве 5-голосся за рахунок техніки *divisi* насамперед у партії Дисканту, зокрема, в прославному епізоді «пойте Богу нашому, пойте цареві нашому».

Ще більш вибагливі та складні форми приймає оперування ансамблевими, в тому – квартетними сольними складами у двохорних концертах. які тут постають часто як переклички мікро-хорів, очевидно, з врахуванням антифонного типу фактури (хор навпроти хору відповідно зі своїми групами солістів). Якщо ж Д. Бортнянський накладає одночасно дві сольючі групи чоловічих квартетів, то отримуємо, фактично, уже 8-голосні октети (Концерт № 1 «Ісповімся, Тобі, Господи» на псалом 137 В-dur в якому композитор демонструє найрізноманітніші можливості застосування сольної 4-голосої ансамблевої фактури). Чудовим чоловічим квартетом починається повільна частина Концерту № 2 «Хваліте отроци» на псалом 112 – Largo, в якому, щоправда, відключені Дисканти, а ансамбль виступає у складі: А<sub>1</sub>А<sub>2</sub>ТБ. Іноді сольний чоловічий квартет вступає в короткочасні змагання і протиставлення з сольними дуетами або тріо. Однією з цікавих знахідок Д. Бортнянського у 2-хорному концерті № 3 «Прийдіть, і видіте діла Божія» В-dur є сольна експозиція 3-голосної фуґи, яка проходить на утриманому сольючому басі на словах «Господь сил з нами, заступник наш і Бог Якова». Акордово-гармонічна фактура чотириголосся, що характерна більше для туттійного викладу, епізодично зустрічається і сольних ансамблевих фрагментах (Концерт «Хто взійде на гору»). Також у концерті «Небеса повідають славу Божію» С-dur за рахунок наявності солістів у двох хорах, Д. Бортнянський буде чотириголосу канонічну імітацію між такими дуетами як Д<sub>1</sub>А<sub>1</sub> та Д<sub>2</sub>А<sub>2</sub>, одночасне поєднання яких дає специфічну двоярусну антифонну модель сольного квартету на словах «І будут во благоволеніє словеса уст моїх». Концерт № 6 «Хто Бог велій» В-dur вкотре демонструє евристичність Д. Бортнянського у плані використання гри різноманітними складами ансамблів. Так, впродовж концерту часто зустрічається співставлення тріо і квартетів, а почергова гра поміж двома конкуруючими сольними квартетами з затриманнями чи накладаннями окремих голосів з квартету першого хору чи квартету другого хору дає ефект миготливого 5-голосся (на словах «І семені його довека»). Концерт № 7 «Слава во вишніх Богу» С-dur репрезентує велику чотириголосу фуґу «Господи, Господи, Царю Небесний», яку з поліфонічною експозицією та об'ємною інтермедією акордово-гармонічної фактури проводить спочатку сольний квартет другого хору, продовження проведення теми в 4-х голосах підхоплюють 4 солісти першого хору, безупинне накладання яких і солістами другого хору творить колосальну 8-голосу стретту. У Концерті № 8 «Воспойте людії боголепно» С-dur на словах «Во ім'я Господнє» компактним акордовим викладом композитор застосовує перекличку двох сольючих квартетів з обидвох хорів. Таку ж перекличку Д. Бортнянський, але з застосуванням канонічних імітацій та інтенсивно поліфонізованої фактури використовує у співставленні двох сольних квартетів на словах «благословен еси грядий во ім'я Господнє». У Концерті № 10 «Утвердися серце моє» С-dur одночасно працюють два сольні тріо з частковим підключенням четвертого голосу, що виходить на рівень секстету, оскільки партії солістів індивідуалізовані в мелодичному плані (початок розділу *Andante moderato*).

Таким чином, хорова фактура та письмо Д. Бортнянського яскраво експонує можливість співдії сольних квартетних епізодів найрізноманітніших конфігурацій не лише з хоровим *tutti*, але проектує внутрішню ансамблеву динаміку комунікації між дуетами, тріо та квартетами, залучаючи сольне ансамблеве чотириголосся в проєкціях багатоярусних фактурних вирішень (секстети, септети, октети тощо). При цьому

багатство та неймовірне розмаїття однолитих та мішаних типів фактур у сольних ансамблях достоту вражає, і можна сміливо стверджувати, що випрацювання технічно-виконавських можливостей власне даного ансамблевого складу, а саме – чоловічого квартету солістів у творчості Д. Бортнянського отримує колосальну проекцію щодо його майбутнього самостійного розвитку і як виконавського складу, і як жанрового різновиду.

Звертаючись до здобутків доби хорового концерту, необхідно і локалізувати увагу на творах Артема Веделя як винятково віртуозного та складного в плані вокальної ансамблево-хорової техніки митця. Відомо, що композитор був особливим прихильником терцетів («Покаянні тріо»), а різновиди його трактовок ансамблів – неймовірно розмаїті і є безсумнівно проявом веделівського генія. Єднаючи віртуозні принципи бельканто з традиціями поліфонічного розвитку та гомофонно-гармонічним чи хоральним типом фактури, композитор демонструє у своїх солі вибагливу та перверзійно високу ансамблеву техніку, яка вимагала незвичайної виконавської оснащеності ансамблів з винятково ювелірним володінням надскладною мелізматикою. Відпрацьовуючи співдію солюючих голосів у ансамблях (типові тріо, які вирішуються різноманітними поєднаннями основного 4-голосого складу: Дискант (далі  $D_{1\text{ або }2}$ ) / Альт (далі  $A_{1\text{ або }2}$ ) / Тенор  $T_{1\text{ або }2}$  / відповідно і Бас  $B_{1\text{ або }2}$ , які за допомогою подвоєння однієї чи більше партій отримують можливості 4-, 5-, 6- чи навіть 7-голосого письма), Ведель демонструє оригінальні прийоми поєднань, фактично, провіщуючи техніку комбінаторики зі сталими і змінними величинами ( $D_1D_2A$ ;  $D_1D_2T$ ;  $D_1D_2B$  з останнім змінним голосом, або навпаки – з середньою ланкою, тобто, переважно стабільним у цих поєднаннях стає верхній голос:  $DA_1A_2$ ,  $DT_1T_2$ ,  $DB_1B_2$  (хоча *divisi* басів зустрічаються рідко).

Відмінною ознакою є розділення однієї партії з метою застосування улюбленої композитором терцевої втори (спів у терцію) чи творення підголосника, що прийшли в церковну, паралітургічну і світську традицію (кант) з народного співу, користуючись при тому більш щільною акустичною просторовістю:  $D_1D_2A$ ,  $A_1A_2T$ ,  $T_1T_2B$ ) або більш розширеного типу ( $D_1D_2T$ ,  $D_1D_2B$ ,  $A_1A_2B$ ). Проте, частіше окрім продубльованих голосів, спостерігаються різнометральні поєднання ДАБ, ДАТ, АТБ, ДТБ. Ефекти перекидань «звукових доріжок», часті канонічні, імітаційні проведення, співставлення дуетних чи терцетних солюючих ансамблевих складів, що імітують антифонні хорові прийоми, а також накладання, дубляжі, протиставлення з ефектами тембральної динаміки нагнітання чи зменшення гучності – всі ці прийоми долучаються до творення феномену веделівського ансамблевого письма.

Попри переважачі сольні тріо зустрічаються у хоровій музиці композитора і квартетні епізоди. У Концерті № 4 «Пою Богу моєму, пою дондеже есьм» на словах «Печаль мою, печаль мою пред ним возвіщу» два альти ведуть мелодію у терцеву втору на основі супроводу тенора і баса ( $A_1A_2TB$ ). У Концерті № 8 «Услиши, Господи, глас мой» початок *Adagio* вирішений як подвійна імітація в оригінальній антифонній манері: коротку тему проводять Дискант з Альтом, яку перехоплюють Тенор з Басом, в той час як у верхніх голосах утримуються довгі ноти, що творить дихаючу, переливчасту 4-голосу фактуру ( $DA$ : тема і затримання, на яке накладається  $TB$ : тема і затримання, на останнє знову накладається тема  $DA$ , а на затриманні знову вступають  $TB$ ). Почергове імітаційне проведення теми фугато «ім же воззвах», що починається з соло, переходячи в дует та тріо ( $DAT$ ), завершується переспівами між  $DA$  і  $TB$ , утримані ж довгі звуки разом з проведенням теми дають чотириголосу фактуру. У цьому ж концерті на словах «на

камень вознесе мя» композитор використовує всі чотири голоси, щоправда з сольним зачином тенора.

У Концерті № 12 «Ко Господу ввєгда скорбіти ми» Т. Гусарчук виділяє особливо і сольний квартет, побудований на поєднанні яскраво індивідуалізованих темах. Так, зазначає автор «серед них виділяється прекрасна, зворушливо-гужлива тема тріо альта, тенора і баса (до-мінор) та квартет з туттійним продовженням (соль-мінор) на словах «от устен неправедних і от язка льстива». Цей фрагмент, надзвичайно цікавий у фактурному плані, не має аналогій у відомих нам творах А. Веделя і, безсумнівно, є однією з вершин його ліричного генія»<sup>6</sup>.

Ще більше можливостей відкривають перед автором 2-хорні концерти, наприклад, у Концерті № 9 хоральний квартетний виклад реалізує текст «Проповідника віри і слугу Слова», а на словах «чоловіки уловляєт» представлено повне ансамблеве 4-голосся. Не менш цікавим постає квартет з першого хору на словах «яко да милостив будет», де початкове тріо (ДАБ) переходить на словах «в день судний» в імітаційне проведення ДА, що накладається на розмірене двоголосся ТБ. Цей же принцип автор кількаразово повторює, посилюючи драматичний ефект скандуванням в паузах акордів на слові «будет» другим хором. У репризному розділі композитор позиціонує зміну між хорами, які по-суті міняються місцями, але в передкульмінаційній зоні у ансамблевому фугато («в день судний!») виступає квартет (який можна вважати збагаченим тріо) – 2 Альти + Тенор з Басом.

Оригінально застосовує чотириголосне квартетне письмо А. Ведель у Херувимській з Першої Літургії f-moll. Проводячи увесь перший розділ 2-частинної форми в туттійному викладі, композитор починає другу частину твору «Яко за царя всіх подимем» в імітаційному викладі, доходячи до кількатактового чотириголосся. Балансування між три- і чотириголоссям з підключенням і вимкненням окремих голосів надасть майбутнім сольним ансамблевим епізодам ще більшої мобільності та тембрального колориту. І хоч для А. Веделя є переважаючим фактурне розмежування стислого 4-голосого складу Tutti та терцетних ансамблевих Soli, які в однаковій мірі демонструють надзвичайну віртуозність письма, позначеного багатством та небувалою різноманітністю художньо-технічних вирішень, засвідчуючи високий ступінь акапельного мистецтва, вплив якого на подальший розвиток чоловічого ансамблевого співу важко переоцінити.

Серед інших сакральних творів, в яких прослідковується ансамблеві сольні квартали можна відзначити віртуозні квартетні чоловічі соло у Третій Херувимській Степана Дехтярївського. Пропонуючи триголосний кантовий виклад, композитор щораз по-іншому збагачує його четвертим голосом. Так у першому епізоді соло – це дублюючий партію Тенора в октаву Бас. У другому чотириголосому соло на фоні мелодизованого двоголосся верхніх Дисканта і Альта, Бас з Тенором уже «працюють» в більш розвинених мелодичних формах, хоч утримують інтенсивно виражену гармонічну вертикаль. Третій чотириголосий сольний епізод вирізняється доволі оригінальним викладом: типова для верхніх голосів терцева втора тепер опиняється у Тенора і Баса, в той час як на утриманому органному пункті Альта Дискант веде мелодичну лінію. Т. Петришина, аналізуючи концерт цього автора «Терпя, потерпіх Господи» відзначає наступне: «У II частині

<sup>6</sup>Гусарчук Т. Артем Ведель та його рукописна спадщина. Ведель А. Божественна Літургія святого Іоанна Золотоустого та 12 духовних хорових концертів / під ред. В. Колесника. Київ–Едмонтон–Торонто, 2000. С. 10.

концерту (*Allegro*) усі три сольно-ансамблеві побудови за участі сопрано є чотириголосими. Фактура кожної з них втрачає риси кантовості і здобуває ознаки диференціації на рельєф і фон. Рельєфом є партія сопрано-соло, тоді як решта голосів об'єднується у триголосі акорди гармонічної підтримки. У першій сольно-ансамблевій побудові (тт. 50–54) в партії сопрано виникає тривалий віртуозний розспів, яким протягом трьох тактів вокалізується лише одне слово псалмового тексту («слава»). Сопрановий розспів має риси періодичної повторності, до яких додаються ознаки віртуозної сольної каденції на тлі витриманої гармонії (т. 53)<sup>7</sup>. Авторка, приділяючи насамперед увагу ведучому сольному голосу, підкреслює все ж чотириголосну фактуру, констатує, що «остання сольно-ансамблева побудова другої частини (тт. 80–96) займає в ній центральне положення і розвиває усі раніше презентовані інтонаційні й фактурні формули. Текст «о Нем возвеселиться сердце мое» розспівано в партії сопрано у віртуозних сольних каденціях на тлі витриманих гармоній у партіях решти солістів (альт – тенор – бас)<sup>8</sup>. Таким чином спостерігаємо гомофонно-гармонічні принципи у квартетному сольно-ансамблевому письмі, які у великій мірі пов'язані з впливом оперного співу, зокрема, володінням його технічно-віртуозними вокальними навиками.

Впродовж наступного XIX ст., квартетні солі зустрічаються у творчості композиторів доволі часто. Наприклад, у Гаврила Ломакіна у Херувимській № 9 знаходимо взацікавий ефект – друга переважно помпезно-туттійна частина «Яко до Царя всіх подимем» вирішується композитором ансамблевим складом солі з винахідливим поєднанням поліфонічного та акордово-гармонічного складу з яскравою підголосковістю. У його сучасника – галицького композитора Михайла Вербицького спостерігається чимало квартетних сольних фрагментів у сакральній музиці. Зауважимо, що саме М. Вербицький стояв біля витоків жанрового різновиду світського вокального чоловічого квартету, творчо переосмислюючи лідertaфельну манеру. Йому належить один з перших збірників чоловічих квартетів. Так, у Херувимській № 2 для чоловічого хору кожна фраза тексту межує з туттійним та сольно-ансамблевим чотириголоссям. Характерна лідertaфельна манера гармонічних вертикалей тутті прикрашається у солі винахідливи рухомими стрічками паралельних терцій між ДА та ТБ, які то перегукуюються між собою, вторять, рухаються зустрічними або протилежними напрямками, збагачуючись невеликими канонічними імітаціями.

Згодом у численних композиторських обробках різних авторів знаходимо також квартетні чоловічі соло. Наприклад, у другій «Херувимській» (галицькій) в опрацьованні С. Людкевича знаходимо доволі розлогий 8-тактовий фрагмент солі, де три такти ведуться квартетом, а останній – терцевою второю верхніх голосів без підтримки тенора і баса. Композитор двічі повторює дане позиціонування, поєднуючи квазі-лідertaфельну манеру з сольним двоголоссям, що гравітує до кантів (стор. 57). Такі ж невеликі сольні фрагменти спостерігаємо і у Херувимській № 1 на галицьку самолівку, лише у своєрідному дзеркальному відображенні, порівняно з попередньою. Тут двоголосся в терцеву втору починає сольний епізод, додаючи третій голос (Тенор), завершуючи фрази чотириголосним викладом.

<sup>7</sup> Петришина Т. Феномен сольного вокального виконавства в українській хоровій духовній музиці доби класицизму. Дисертація на здобуття наукового ступеню доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2023. С. 113.

<sup>8</sup> Там само.



Значно розгорненішими і вибагливішими є квартетні соло у О. Кошиця, наприклад, у обробці галицької Херувимської з Львівського Ірмологіона № 10, в якій композитор починає віртуозні двоголосні сольні розпиви, що викладені імітаційно, передбачаючи фугато, які, однак, перериваються туттійним викладом, згодом через сольне три-, далі чотири голосся з поверненням у триголосу площину досягає акустичного ефекту збільшення-наближення (цьому слугує і динамічна хвиля). Та твори, які належать до другої половини ХІХ-го та ХХ-го століть, радше, продовжують фундаментальні традиції вокального сольного квартетного письма, динаміка еволюції якого навіть у площині партесного чи хорового концерту виказує невичерпні можливості для подальшого становлення та розвитку чоловічого вокального ансамблю як самостійної виконавської одиниці, і як жанрового різновиду.

**Висновки.** В зразках партесних концертів переважно практикувалися як короточасні контрастні вставки у туттійну хорову фактуру чоловічі квартети низьких голосів  $T_1 T_2 B_1 B_2$  з розвиненими мелодичними лініями всіх голосів. У хорових композиціях доби класицизму спостерігаються набагато розвиненіші форми чоловічого сольного квартетного письма, яке поступово формується від форм укрупнення-підсилення 4-голосим складом 3-голосних сольних ансамблів, особливо в кадансах; іноді зустрічається перемінні проведення три- і чотириголосних сольних епізодів у розгорнених Soli. Співставлення в різноманітних варіантах мікро- (сольного чоловічого квартету у повному складі ДАТБ) – Soli і макро-хору – Tutti, які виконують функції попереднього викладу матеріалу або навпаки – відлуння, своєрідної реверберації. Типовим стає сольний квартет з додаванням одного або двох утриманих голосів (бурдонного типу), які творять органний пункт або остінатну лінію щодо дуетного або терцевого викладу в найрізноманітніших комбінаціях, хоч найчастіше присутній варіант ісону в нижніх голосах. Передрікаючи гомофонно-гармонічний тип часто зустрічається акордовий виклад, переважно мелодично збагачений за рахунок підголосків. Поступово формується і такий тип викладу як провідне соло з акомпануючими голосами. Сольні ансамблі, в яких превалює поліфонічний тип викладу будуються на канонічних імітаціях, можуть становити експозицію фугато або фуґи, стретту тощо. Для інтермедійних зон у сольних 4-голосих ансамблях композитори переважно обирають мелодизований тип гомофонно-гармонічного типу. Зустрічаються і 4-голосі ансамблі мішаного типу, в яких присутні різні типи викладу. В них можуть чергуватися та поєднуватися квартети виразного сольного-ансамблевого типу з різнозabarвленими тембрами, які працюють в сольному режимі як ансамбль солістів та однорідного злагожденного хорового типу без яскравої тембральної диференціації. Таким чином, апробація вокального чоловічого ансамблевого квартетного письма, що зароджується в бароковому партесному співі знаходить продовження свого розвитку в хоровій музиці українських композиторів доби класицизму, торуючи його подальші шляхи.

### Література

1. Бідюкова Б. Особливості ансамблів у хорових концертах А. Л. Веделя. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Київ, 2001. Вип. 11 : Постать Артема Веделя в історико-культурному контексті. С. 109–115.
2. Воскобойнікова Ю. Інтерпретація творів Д. Бортнянського: тембровий аспект. *Вісник КНУКіМ: Зб. наук. Праць*. Київ: Видав. Центр КНУКіМ, 2015. Вип. 33. С. 46–51.
3. Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Україні ХVІІ–ХVІІІ ст. Київ : Музична Україна, 1978. 181 с.

4. Гусарчук Т. Артем Ведель та його рукописна спадщина. Ведель А. Божественна Літургія святого Іоанна Золотоустого та 12 духовних хорових концертів / під ред. В. Колесника. Київ–Едмонтон–Торонто, 2000. 384 с. С. 3–12
5. Колесник В. Про деякі принципи інтерпретації концертів А. Веделя. Ведель А. Божественна Літургія святого Іоанна Золотоустого та 12 духовних хорових концертів / під ред. В. Колесника. Київ–Едмонтон–Торонто, 2000. С. 25–27.
6. Куземська Г. Передмова. Херувимська пісня України та її діаспори: Антологія. Київ: КЖД «Софія», 2010. 516 с. 140 іл. С. 15–35.
7. Петришина Т. Феномен сольного вокального виконавства в українській хоровій духовній музиці доби класицизму. Дисертація на здобуття наукового ступеню доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво. Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів, 2023. 216 с.
8. Смирнова Т. Хорознавство (історія, теорія, методика): Навчальний посібник. Видання третє, доповнене, Харків: ХНПУ, «Федорко», 2018. 212 с.
9. Gierasimowa I. Introduction. Nicolaus Dylecki ca. 1630–1690. Vesperae Liturgia Concerti quatuor vocum ed. Irina Gierasimowa. Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Sub Lupa, 2018. p. 8–37.



УДК 78.36

DOI 10.32782/2224-0926-2024-1-48-3

Дашак Богдан Зенонович  
заслужений діяч мистецтв України, доцент,  
проректор з науково-педагогічної та навчальної роботи,  
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка  
<http://orcid.org/0009-0002-1965-3127>

## СПЕЦИФІКА ТЕМБРОВО-ДРАМАТУРГІЧНОГО МИСЛЕННЯ ВІКТОРА КАМІНСЬКОГО НА ПРИКЛАДІ СИМФОНІЇ № 1

*Досліджується творчість сучасного українського композитора Віктора Камінського, в доробку якого значна кількість симфонічних, хорових, камерно-вокальних творів, а також музика до театральних вистав та естрадні пісні. Предметом дослідження виступає Перша симфонія В. Камінського (1982), що репрезентує ранній період творчості митця і водночас є яскравим зразком української симфонічної музики останніх десятиліть ХХ ст. Описується історія створення та виконання Симфонії, підкреслена актуальність вивчення та виконання цього самобутнього твору.*

*Перша симфонія В. Камінського аналізується з точки зору особливостей стилю, композиційної структури, інтонаційної драматургії, рис оркестровки. Визначено, що з точки зору стилю Перша симфонія продовжує неофольклорну лінію, що близько пов'язана з національними музичними традиціями. Детально розглянута масштабна тричастинна композиція Симфонії: визначені особливості інтонаційної драматургії твору, що ґрунтуються на перетвореннях ключового моно тематичного комплексу вступу до I частини. Підкреслена оригінальність оркестрового складу твору: в партитурі відсутня мідна (окрім валторни) та ударна групи, а також часто застосовується прийом *divisi*. Метою цих рис є винятково пластичне, прозоре і водночас потужне звучання оркестру. Ключовою рисою оркестрового письма В. Камінського у Першій симфонії визначена індивідуалізація тембрів, надання солюючим інструментам рис «дійових осіб». Зазначено, що композитор поєднує традиційні нефольклорні стильові прийоми (відтворення танцювальних «коломиївкових» ритмів, стилізація народної мелодики, імітація народного інструментального награвання) з сучасними сонорними, ритмічними та тембровими ефектами («підготовлене фортепіано»).*

*Підкреслена необхідність подальшого вивчення та виконання Першої симфонії В. Камінського – перлини української інструментальної музики.*

**Ключові слова:** Віктор Камінський, симфонія, українська симфонічна музика, тембр, інтонація, драматургія, композиція, монотема, неофольклоризм.

### ***Dashak Bohdan. Specificity of Victor Kaminsky's timbral and dramatical thinking on the example of the First Symphony***

*The article examines the work of the contemporary Ukrainian composer Viktor Kaminsky, whose oeuvre includes a significant number of symphonic, choral, chamber and vocal works, as well as music for theatre performances and pop songs. The subject of the study is V. Kaminsky's First Symphony (1982), which represents the early period of the composer's work and at the same time is a vivid example of Ukrainian symphonic music of the last decades of the twentieth century. The history of the composition and performance of the Symphony is described, the relevance of studying and performing this original work is emphasised.*

*V. Kaminsky's First Symphony is analysed in terms of the peculiarities of style, compositional structure, intonational drama, and orchestration features. It is determined that in terms of style, the First Symphony continues the neo-folklore line, which is closely related to national musical*

*traditions. The large-scale three-movement composition of the Symphony is considered in detail: the peculiarities of the intonational drama of the work, based on the transformations of the key mono-thematic complex of the introduction to the first movement, are determined. The originality of the orchestral composition of the work is emphasised: the score does not contain brass (except for the French horn) and percussion groups, and the divisi technique is often used. The purpose of these features is to create an exceptionally plastic, transparent and at the same time powerful sound of the orchestra. The key feature of V. Kaminsky's orchestral writing in the First Symphony is the individualisation of timbres, giving the solo instruments the features of "characters". It is noted that the composer combines traditional non-folklore stylistic techniques (reproduction of dance "kolomyik" rhythms, stylisation of folk melodies, imitation of folk instrumental playing) with modern sonorous, rhythmic and timbre effects ("prepared piano").*

*The necessity of further study and performance of V. Kaminsky's First Symphony – a pearl of Ukrainian instrumental music – is emphasized.*

**Key words:** Victor Kaminsky, symphony, Ukrainian symphonic music, timbre, intonation, drama, composition, monotheme, neo-folklore.

Творчість Віктора Євстахійовича Камінського (народився 1953 року) складає яскраву сторінку в історії української музики ХХ–ХХІ ст. Талановитий композитор, педагог, суспільно-культурний діяч – його постать є справжньою окрасою українського музичного сьогодення. Творчі здобутки В. Камінського отримали гідну оцінку й визнання в Україні та в світі. Заслужений діяч мистецтв України, лауреат Державної премії ім. М. Лисенка, Національної премії ім. Т. Шевченка, професор кафедри композиції, про-ректор з наукової роботи Львівської державної музичної академії ім. М. Лисенка – ці та інші творчі завоювання є свідченням невтомної та натхненної праці митця.

Вищий професійний вишкіл молодий композитор отримав у Львівській консерваторії у класі В. Флиса. 1985 року В. Камінський закінчив аспірантуру Московської консерваторії по класу Т. Хреннікова. Викладацька діяльність маестро розпочалася у 1977–1978 роках у Рівненському інституті культури, а з 1978 року – у Львівській консерваторії, де він і до сьогодні викладає композицію та поліфонію. «Електронна та комп'ютерна музика» (2001) В. Камінського – один з перших в Україні підручників, присвячених цьому методу композиції.

Разом з В. Зубицьким, І. Кириліною, І. Щербаковим, Г. Гаврилець, Ю. Ланюком, К. Цепколенко та ін. В. Камінський належить до покоління «сімдесятників»: ці композитори «здебільшого природно перейшли захоплення авангардовою технікою, часто пробували себе в жанрах масової культури, взагалі інтенсивно і вільно шукали себе»<sup>1</sup>. Творча спадщина В. Камінського охоплює твори різних жанрів, серед яких – зразки інструментальної музики, вокально-хорові та духовні твори тощо. Важливою сферою творчості В. Камінського є естрадні пісні та музика до театральних вистав.

До крупних творів раннього періоду творчості В. Камінського належить Перша симфонія (1982), що з'явилася у непростий період в житті композитора: «Йому довелося відмовитися від посади у Спілці композиторів, його твори більше не виконувалися в концертах пленумів Спілки композиторів і не входили до репрезентативних програм молодих композиторів. Приємним винятком стало виконання Першої симфонії в Горькому (нині Нижній Новгород) під керівництвом відомого диригента Юлія Гусмана (Julij

<sup>1</sup> Кияновська Л. Портрет сучасника в інтер'єрі постмодернізму (спроба естетика-аналітичних студій над творчістю Віктора Камінського). *Українське музикознавство*. Вип. 30. Київ, 2001. С. 158.

Gusman)»<sup>2</sup>. У серпні 2023 року Перша симфонія В. Камінського прозвучала у Львівському органному залі в рамках серії історичних концертів у виконанні Академічного симфонічного оркестру Луганської обласної філармонії під орудою Івана Остаповича. У грудні 2023 року симфонія була виконана симфонічним оркестром оперної студії ЛНМА імені М. В. Лисенка під керівництвом Юрія Пороховника.

На жаль, Симфонія № 1 В. Камінського нечасто з'являється в концертних програмах. Така ситуація є болісно необ'єктивною щодо цього майстерного і досконалого твору, який потребує видання (партитура досі є рукописом), детального дослідження і включення до постійного репертуару симфонічних оркестрів. Симфонія В. Камінського може стати цінним матеріалом для курсів сучасної української музики, оркестровки, симфонічного диригування. Тому метою статті є вивчення Першої симфонії Віктора Камінського, що є яскравим зразком української симфонічної музики ХХ ст., з точки зору особливостей композиційної будови та оркестровки. Варто підкреслити, що в статті представлений перший детальний аналіз Симфонії, що обумовлює наукову новизну дослідження. Актуальність роботи зумовлена нагальною необхідністю уведення до наукового обігу та виконавської практики цього яскравого, глибокого та майстерного твору українського композитора.

Перша симфонія В. Камінського має тричастинну будову (I частина – *Moderato*, II частина – *Andante*, III частина – *Molto vivace*). У складі оркестру відсутні мідна (окрім валторни) та ударна групи, натомість введено фортепіано. Практично до всіх груп інструментів використовується прийом *divisi*, результатом чого є вишукано-деталізоване і водночас масштабне звучання оркестру. В. Антошевська зазначає, що «рукопис партитури симфонії <...> це величезна книга у твердій палітурці з сотнями сторінок, на кожній з яких дбайливо і детально зафіксована особлива музика», де «кожен інструмент симфонічного оркестру є самостійним “героєм”, зі своїм унікальним, важливим голосом. Це симфонія монологів і втілення гармонії світу у його різноманітності і багатогранності»<sup>3</sup>.

Стильова палітра Симфонії винятково різноманітна, оскільки вона постала у творчості молодого композитора, «що цікавився і апробував різноманітні стилі та жанри музики: від авангардних течій та інноваційних прийомів до естрадних пісень і театральної музики». Стильовою домінантою є неофольклоризм, при цьому Симфонія В. Камінського «демонструє дещо інший погляд на неофольклоризм, в якому велику роль відіграють численні сонористичні ефекти»<sup>4</sup>. Вся музика симфонії пронизана фольклорними інтонаціями, вільним використанням ладів народної музики: «...через вживання в тоноферу регіону, через вслуховування в найтонші нюанси фольклору – прагнення наблизитися до розуміння психології і духу народу»<sup>5</sup>.

<sup>2</sup> Кууановська Луба, Мельник Лідія (L'viv / Ukraine). *Persönlichkeiten der ukrainischen Musik: Viktor Kaminsky – nationale und universelle Botschaften seines Schaffens. Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa* Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig. Heft 25. Leipzig : Gudrun Schröder Verlag, 2023. С. 393.

<sup>3</sup> Антошевська В. Симфонія № 1. Віктор Камінський. URL : <https://ukrainianlive.org/kaminskiy-symphony-1>

<sup>4</sup> Кууановська Луба, Мельник Лідія (L'viv / Ukraine). *Persönlichkeiten der ukrainischen Musik: Viktor Kaminsky – nationale und universelle Botschaften seines Schaffens. Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa* Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig. Heft 25. Leipzig : Gudrun Schröder Verlag, 2023. С. 393.

<sup>5</sup> Чекан Ю.І. Про два принципи організації образу світу (на прикладах української музики 1970–80 років). *Українське музикознавство*. Київ. 1991. № 26. С. 97.

За влучною метафорою В. Антошевської, «звучання трьох частин симфонії, так само як сюжет книги, розгортається поступово і оригінально. Драматургія кожної частини нагадує структуру тексту, що складається із зачину, основної частини з кульмінацією та кінцівки. Розвиток музичного сюжету з кожною секундою захоплює слухача все більше, і більше, ніби цікава історія»<sup>6</sup>.

**I частина** Симфонії (*Moderato*) написана у сонатній формі, розвиток тематизму якої ґрунтується на «проростанні» та перетворенні основних інтонацій вступу. За умови спорідненості тематизму надзвичайно зростає роль «індивідуалізації тембрів, фактурних та ритмоформул, що притаманне стилістиці музики ХХ ст.»<sup>7</sup>. Початок експозиції I частини симфонії немов «виринає» з тиші: у короткому вступі перші і другі скрипки *divisi* на *ppp*, *con sordini*, без *vibrato*, почергово, повільно приєднуючи один звук до іншого цілими тривалостями, утворюють щемливий, болісний протяжний “регістрово розпилений кластер”<sup>8</sup> зі звуків  $g^2 - a^2 - a^1 - b^1 - d^2 - e^2 - f^1$  (приклад 1).

Приклад 1. Вступ до I частини

Саме з цих звуків, з «кластерної “імлі” струнних *divisi*»<sup>9</sup> виростатиме вся музична тканина I частини. Звуковий комплекс вступу можна вважати своєрідною монотемою всієї частини. Тут проглядається певний музичний символізм: основний сенс цього звукового блоку полягає в лініях перетину інтервалів теми, які віддалено нагадують зображення хреста – символу страждань:  $a^2 - a^1$  – вертикаль,  $d^2 - e^2$  – горизонталь (за аналогією з фугою Й. С. Баха *cis-moll* з I тому ДТК). У будь-якому разі змістовне, формотворче значення цієї звукової тези у побудові і розвитку I частини беззаперечне. Ця думка співзвучна спостереженню В. Заранського щодо Другого скрипкового концерту

<sup>6</sup> Антошевська В. Симфонія № 1. Віктор Камінський. URL : <https://ukrainianlive.org/kaminskyi-symphony-1>

<sup>7</sup> Омельченко Т. Особливості тембро-фактурної організації в сучасних українських сонатах для скрипки та фортепіано. *Студії мистецтвознавчі*. Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського, 2005. Вип. 8 (12). С. 69.

<sup>8</sup> Губанов Я. Кластер як компонент сучасного музичного мислення *Українське музикознавство*. Київ, 1989. № 24. С. 118.

<sup>9</sup> Губанов Я. Кластер як компонент сучасного музичного мислення. *Українське музикознавство*. Київ, 1989. № 24. С. 125.

В. Камінського: «Символічний підтекст, найпростіші елементи нотного тексту набувають знакового характеру, породжують ряд асоціацій»<sup>10</sup>.

На цей фон накладається solo альтя (ц. 1), що проводить головну тему I частини, яка у свою чергу синтезується зі звуків основного тематичного зерна: темі властиві декламаційні короткі репліки, півтонові інтонації-зітхання, сповнені туги форшлаги-«заплачки» (приклад 2).



Приклад 2. Головна тема I частини

Численні монологи різних інструментів стають важливим фактором побудови драматургії симфонії В. Камінського. Вони відображають характерну тенденцію музики ХХ ст.: «Медитативність, пов'язана з філософською проблематикою, веде до посилення монологізму»<sup>11</sup>. До альтя приєднується ніжне, просвітлене solo флейти з цією ж темою (ц. 2) – вільна «сопілкова» імпровізація (приклад 3). Вишуканий ефект створює поєднання у віддалених регістрах тембрально контрастних інструментів – «персонажів»: по-дитячому наївної флейти і «досвідчено-глибокодумного» альтя.



Приклад 3. Solo флейти (ц.2)

Тематичне «кредо» вступу звучить як *ostinato* у фортепіано (ц. 3, *Allegro molto*): «блискітки» октав у високому регістрі *mf* вносять нову яскраву барву до загального колориту (приклад 4).



Приклад 4. Тематизм вступу в партії фортепіано (ц. 3)

Інтонації головної теми звучать у переплетенні поліфонічних ліній струнних та дерев'яних духових. Серед прозорих звучань і загального заціпеніння у тривожних репліках віолончелей та контрабасів *pizzicato* постає нова контрастуюча ритмоформула, заснована на карбованому «тупоті» ритмізованих вісімок (ц. 4) – своєрідний образ «варварського нашестя» (приклад 5).

<sup>10</sup>Заранський В. Скрипкові концерти Віктора Камінського. *Музика*. 2003. № 3. С. 9

<sup>11</sup>Суторіхіна М. Концерт-монолог як один з різновидів концертного жанру у творчості українських радянських композиторів 1970-80 рр. *Українське музикознавство*. Київ. 1989. № 24. С. 126

The image shows a musical score for three string parts: Violin 2 (V-le 2), Violin 1 (V-c), and Contrabass. The score is in a 2/4 time signature and features a 'Tutti' section. Above the staves, the instruction 'Tutti non div. arco' is written. Below the staves, the dynamics 'f' and 'marcato' are indicated. The music consists of rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes.

Приклад 5. Фрагмент партії струнних I частини, ц. 4

Квартет двох кларнетів і двох фаготів проводить головну тему: фактурне викладення квартовими співзвуччями та специфічне тембральне забарвлення викривляє тему та надає їй зловісного звучання (приклад 6).

The image shows a musical score for two Clarinets (2 Cl.) and two Bassoons (2 Fog.). The score is in a 2/4 time signature and features a 'piano' section. Above the staves, the instruction 'p' is written. The music consists of sustained chords and melodic lines.

Приклад 6. Головна тема у кларнетів та фаготів

«Варварським» образам протистоять ніжно-задумливі тематичні секундні поспівки дуету гобоїв та валторн (ц. 5–6). Але врешті войовничі кластерні репліки, «стихія безупинного руху» охоплює весь оркестр, нагадуючи «образність архаїчних давньослов'янських ритуальних танців»<sup>12</sup>. У драматичному «змаганні» струнних і духових проходять інтонації головної теми, але з ц. 10 фактура розріджується, динаміка спадає: просвітлений колористичний сплеск арпеджіо фортепіано вводить в розробку (ц. 11). На ритмізованому тлі «войовничої теми» посеред квартету дерев'яних духових у партії кларнета проглядають жалібні інтонації головної теми, яка звучить укрупненими тривалостями віддалено, на *piano*. Водночас між першими і другими скрипками відбувається діалог: протяжні, розлогі наспівні (*piano, dolce*) мелодичні звороти довгими тривалостями. Переплетення самостійних мелодично і ритмічно ліній поступово призводить до перенасиченості дисонансами, до динамічного згущення, до накопичення тривожності: «Конструктивно-лінійні засади оркестрового письма збагачують колористичні можливості партитури»<sup>13</sup>.

Центром I частини є епізод драматичного скерцо (ц. 15), що включає дві потужні хвилі розвитку. Широко використовуються яскраві артикуляційні можливості фортепіано (короткі «блискавичні» репліки) та альтів (безперервний рух шістнадцятими, вихрове кружляння). У ц. 16 в партіях струнних відбувається надзвичайне тембрально-колористично «дійство» кружлянь якихось фантастично-ефемерних створінь: на поступовому динамічному наростанні у перших і других скрипок остинатна ритмічна фігура «войовничого танцю»; альти (*divisi* на 4 партії) *glissando lento* виконують флажолети квартами,

<sup>12</sup>Заранський В. Скрипкові концерти Віктора Камінського. *Музика*. 2003. № 3. С. 9

<sup>13</sup>Заранський В. Скрипкові концерти Віктора Камінського. *Музика*. 2003. № 3. С. 9.



а у віолончелей високі трелі. Створюється моторошна картина тіней та голосів напівреальних істот (приклад 7).

The image shows a musical score for Example 7, consisting of four staves. The top two staves are for Violins I and II (V-ni I, II), both marked *mp detache*. The middle two staves are for Violas (V-le), with the upper staff marked *cord.* and *div. in 6*, and the lower staff marked *cord.* and *div. in 4*. The bottom staff is for Violoncello in 4 (V-c in 4). The score includes various performance markings such as *mp gliss.*, *sul A*, *sul D*, *sul G*, and *sim.* (sustained).

Приклад 7. Епізод розробки I частини (ц. 16)

Композитор застосовує сучасний тембровий прийом «приготовленого фортепіано»: на загальному оркестровому *crescendo* (ц. 17 – 5 тактів) вступає фортепіано, вільно імпровізуючи в межах двох октав: згідно з ремаркою, воно мусить звучати «*colle spazzolle di ferro sulle corde*» – «із залізними щітками на струнах». У зоні кульмінації (цц. 17–20) героїчні квартові інтонації двох валторн викликають асоціації із закликами карпатських трембіт.

На початку репризи (ц. 22) звучить головна тема у дерев'яних духових, потім у струнних (у зворотньому порядку, аніж в експозиції): тишу ліричних роздумів розриває вторгнення коротких «войовничих» реплік. У репризі наявна ще одна хвиля розвитку, що узагальнює весь попередній інтонаційний матеріал. На генеральній кульмінації (ц. 26) «войовнича» тема охоплює весь оркестр, але на вершині динамічного напруги *fortissimo* кластером трьох басових октав фортепіано на педалі звучання всього оркестру раптово обривається, залишаючи звучати на ферматі секунду двох валторн і згасаючий кластер фортепіано.

Лаконічна кода (ц. 27) утворює інтонаційну арку зі вступом до I частини симфонії, оскільки побудована на поступовому нашаруванні звукових пластів – звуків основного тематичного зерна частини. Утворюється могутнє вібруюче вертикальне тремоло всього оркестру, на фоні якого в партії фортепіано тематична *вертикаль* частини (див. Приклад № 1) розгортається *горизонтально*, набуваючи масштабного, рельєфного, піднесеного звучання (ц. 28): у двохоктавному подвоєнні тема тричі скандується, нагадуючи могутні дзвони (приклад 8). В останніх тактах тема виконується у ритмічно стисненому варіанті, як вихор, обриваючи тим самим оповідь першої частини.



Приклад 8. Фрагмент коди І частини

У **другій**, ліричній частині симфонії (*Andante*) вражають своєю красою та виразністю зворушливі монологи скрипки, альту, флейти, кларнета, віолончелі, валторни. Музична мова частини проникнута сонористичною барвистістю, тембральним різноманіттям та специфічним колоритом натуральних ладів та квартових співзвучь. За допомогою поліфонії пластів композитором майстерно створюються сонористичні ефекти. Музика частини розгортається в тихій динамічній шкалі, в уповільненому русі.

**Вступ** розпочинається прозорим ансамблем солістів. На утриманому звуковому тлі в регістрово віддалених квартових співзвучь альтів, других скрипок і флейти у нижнього *solo* скрипки виникає **головна тема** частини, мелодія якої має декламаційний характер та заснована на коротких двозвучних мотивах в межах тетраорду натурального мінору (приклад 9).



Приклад 9. Головна тема II частини

Скрипці втворює гобой, наслідуючи обриси теми скрипки. Тривожне биття шістнадцятих тривалостей в уривчастих репліках у віолончелі, контрабасів *pizzicato* та фортепіано (ц. 1, приклад 10) засноване на обрисах тематичної формули з I частини симфонії (див. приклад 8).



Приклад 10

На фоні легких, коротких, як плескіт крапель води, кластерів у фортепіано, трелей у кларнетів і «солов'їних» награвань флейти постає монолог **віолончелі solo** (за два такти до ц. 2), сповнений надзвичайної виразності і теплоти, якоїсь особливий життєдайної сили. Викладений у скрипковому ключі, тобто у високій теситурі, він інтонаційно

витає з головної теми і побудований на оспівуванні, варіантному проростанні основного чотиризвучного мотиву (приклад 11).



Приклад 11. *Solo* віолончелі

Надзвичайно майстерно створений «дихаючий» оркестровий фон до партії віолончелі: розлогі задумливі репліки альтя поєднуються з нижнім поліритмічним контрапунктом скрипок і альтів, в якому деякі з партій виконують тріольний рисунок восьмими *pizzicato*, а решта – *arpeggiato* шістьнадцятими тривалостями.

Фактура, заснована на поєднанні фактурно і ритмічно незалежних шарів, поступово ускладнюється (ц. 3–4): одночасне звучання квартолей і квінтолей, септолей і квінтолей і т.п. в різних групах інструментів; поєднання по вертикалі дев'яти інтонаційно відмінних партій струнних *divisi* (ц. 4), в кожній з яких протягом десяти тактів остинатно повторюється, горизонтально розгортаючись, індивідуалізований інтонаційно-ритмічний зворот, маючи тільки один об'єднуючий фактор – спільну ритмічну пульсацію восьмими тривалостями. Складні нашарування ритмічно і мелодично незалежних фактурних ліній вимагають від диригента створення єдиної метроритмічної пульсації.

Незалежні лінії унісонів кларнетів і фаготів і *solo* валторни, яке починається висхідною квінтовою інтонацією-закликом і носить ознаки гуцульського ладу, вносять особливу насичену барву до споглядального образу частини (приклад 12).



Приклад 12. *Solo* валторни II частини (ц. 4)

Водночас *solo* валторни зі своїм динамічно потужним тембром перебуває в цьому епізоді в досить напруженому змаганні зі сполученням поліфонічних шарів горизонтальних, ритмічно все більш автономних партій дерев'яних духових і струнних інструментів. У поєднанні з усім сонористично насиченим блоком *solo* валторни стає важливим тембро-динамізуючим фактором протягом аж до вступу перших скрипок у другому такті ц. 5 (приклад 13).



Приклад 13. Фрагмент партії скрипок (ц. 5)

Ця тема є точним повторенням теми віолончелі з ц. 2, але тут вона звучить у перших і других скрипок в унісон на *f* більш масштабно, патетично. Це єдина кантиленна лінія у сплетінні партій цього великого сонорного утворення, більшість з яких мають

ритмізовану токатну фактуру, яка конфліктує з мелодизованою партією скрипок, що є музичним уособленням живої сили природи чи особистості.

Поступове динамічне нагнітання приводить до кульмінації всієї частини, своєрідного «крику відчаю» (ц. 7): це ритмізоване скандування кластероподібної акордової вертикалі на *fortissimo tutti* всього оркестру. Ці моторошні «квадрати шуму» повторюватимуться тричі. Їм протиставлений голос альта, який виринає з цих страхітливих зон динамічного перенасичення – образів страху і відчаю. Тут фактурний, регістровий, тембральний діалог між солістом і оркестром набуває гострого конфліктного протиставлення (приклад 14).

The musical score for Example 14 consists of six staves. The top two staves are for Violin I and Violin II, both playing a rhythmic pattern of triplets starting with a *ff* dynamic. The next two staves are for Viola I and Viola II; the Viola I part begins with a melodic line marked *con aerd.* and *p*, while the Viola II part joins the rhythmic texture with a *ff* dynamic. The bottom two staves are for Violoncello and Contrabass, both playing the same rhythmic triplet pattern as the strings, with the Violoncello part marked *ff*.

Приклад 14

Врешті альт разом з флейтою емоційно урівноважує хід розвитку, створюючи драматургічну арку зі вступом I частини, де музичний матеріал цих партій, їх тембри сприймалися як символи Життя в усіх його проявах різноманітних проявів. Завершує частину ніжне, просвітлене соло флейти.

**Фінал** Симфонії (*Molto vivace*) є даниною музичному неофольклоризму: складна синкопована ритміка, інструментальні награвання, нашарування темброво-фактурних пластів створюють барвистий образ народно-танцювальної стихії. Рондальна композиція частини розпочинається з теми-рефрену, яка звучить у перших скрипок, має ладові ознаки лідійського мажору і ритмічно наближена до жартівливої коломийки (приклад 15). Вона звучить на тлі енергійної пульсації (подвійного штриха) шістнадцятими у альтів та *pizzicato* у віолончелей та контрабасів. Прикметно, що в темі спостерігається інтонаційна спорідненість з основною темою симфонії (приклади 4, 8).

The musical score for Example 15 shows the beginning of the refrain. The Violin part starts with a melodic line marked *mf* and *suil tasto*. The Viola part provides harmonic support with chords marked *mf*. The Violoncello and Contrabass parts play a rhythmic pattern of chords marked *mf* and *pizz.* (pizzicato).

Приклад 15. Тема рефрену Фіналу

Танцювальна тема набуває різноманітних трансформацій – ритмічних та фактурних, з'являються носії нових тембральних барв, нові сольні «персонажі» та нові групи інструментів (наприклад, у ц. 4 тема проходить у валторни). Очевидно, що фактурний образ народного свята веде своє походження від політематичних та політембрових на шарувань у партитурах І. Стравинського, Л. Ревуцького та ін.

У першому епізоді (А) яскравим тембральним контрастом постає фортепіано, яке підхоплює попередню ритмічну пульсацію унісонною «звуковою віссю» *des*, що на п'ять октав розведена між партіями правої і лівої руки та оздоблена пружними синкопами на слабкі долі такту. Розпочинається язичницький «ритуальний танець» (ц. 7–8), в якому поєднуються закличні войовничі інтонації у валторн (приклад 16) на фоні чергування тактів з несиметричними розмірами (2+3+3 і 3+2+3) та з акцентуацією кожної ритмічної групи у струнних (приклад 17).



Приклад 16. Фрагмент епізоду А (тема у валторн)

Приклад 17. Фрагмент партії струнних (епізод А, фінал)

Коротка реприза теми рефрену (ц. 9) постає у мереживному плетиві струнних: ефект награвання «троїстих музики» створюється завдяки поліфонізованій фактурі з елементами фугато.

У другому епізоді В (ц. 10–13) ракурс розповіді раптово зміщається у бік суб'єктивного висловлювання. Широка кантиленна мелодія (приклад 18) звучить у перших скрипок на фоні безперервного руху дрібних тривалостей у партії других скрипок. Контрапунктом до неї виступають подвоєні в кварту репліки двох кларнетів, засновані на інтонаціях головної теми І частини (див. приклад 6).

Приклад 18. Тема епізоду В

Нетривале повернення рефрену (ц. 13) позначене всезростаючою хаотичністю переплетень голосів струнних та дерев'яних духових. Вельми символічною є низхідна цілотнова гама у духових інструментів (ц. 16), яка викликає аналогії з траурною риторичною фігурою *catabasis*. Мелодичні репліки флейти, засновані на інтонаціях головної теми I частини (цц. 17–18) намагаються протистояти бурхливому масивному звуковому потоку оркестру (приклад 19).



Приклад 19. Соло флейти, фінал

«Пташині» переливи флейти поєднується з просвітленими акордами перших скрипок. Остання поява теми рефрену співпадає з кодою, що є кульмінацією вихрового танцювального руху і водночас підсумовує тематизм Симфонії. В останніх тактах коди аскетичний хорал фортепіано (приклад 20) контрастно співставлений з *solo* флейти, що проводить ремінісценцію головної теми симфонії – її кредо та підсумку (приклад 21).



Приклад 20. Хорал фортепіано у коді фіналу



Приклад 21. Головна тема симфонії в коді фіналу

Таким, чином, Перша симфонія В. Камінського є блискучим зразком українського симфонізму останніх десятиліть ХХ ст. У цьому опусі композитор демонструє досконале володіння всіма тонкощами оркестровки, глибинне знання стилів та сучасних композиторських прийомів і технік (сонористика, «підготовлене фортепіано» тощо) а також органічне відчуття національного, українського музичного начала (використання натуральних та цілотнових ладів, танцювальні ритми на кшталт коломийки, звуконаслідування звучання народних інструментів тощо). Кожна з трьох частин Симфонії є новим етапом розгортання драматургічної концепції, в центрі якої – гармонія індивідуального та колективного, суб'єктивного та загальнонаціонального начал. На музично-драматургічному рівні ідея твору реалізується за рахунок інтонаційних трансформацій монотематичного комплексу зі вступу до I частини, а також завдяки винятково індивідуалізованому трактуванню оркестрових тембрів, кожен з яких в певний момент виступає активною «дійовою особою». Перша частина симфонії є драматургічним центром циклу, втілює в собі ключовий тематизм і основний конфлікт твору. Згідно з канонами

симфонічного жанру, друга частина виступає ліричним інтермецо, концентрує в собі суб'єктивне начало. Фінал завершує симфонію загальним ритуальним танцем.

Перша симфонія В. Камінського може стати «пробним каменем» для кожного оркестрового колективу: певна «камерність» партитури (за відсутності міді та ударних) пов'язана з індивідуалізацією кожної оркестрової партії, тотальним застосування прийому *divisi*. Текст партитури В. Камінського є напрочуд складним, багатошаровим та багатоскладовим, що вимагає прискіпливо-уважного прочитання та вивчення. Значну увагу варто приділити ритмічній стороні партитури, що ускладнена поліритмічними та поліметричними нашаруваннями, «народно-танцювальними» синкопами тощо.

Хотілося б сподіватися, що Перша симфонія В. Камінського у майбутньому буде незмінним об'єктом уваги виконавців та дослідників.

### Література

1. Антошевська В. Симфонія № 1. Віктор Камінський. URL: <https://ukrainianlive.org/kaminskyi-symphony-1>
2. Губанов Я. Кластер як компонент сучасного музичного мислення *Українське музикознавство*. Київ, 1989. № 24. С. 118–125.
3. Заранський В. Скрипкові концерти Віктора Камінського. *Музика*. 2003. № 3. С. 8–9.
4. Кияновська Л. Портрет сучасника в інтер'єрі постмодернізму (спроба естетика-аналітичних студій над творчістю Віктора Камінського). *Українське музикознавство*. Вип. 30. Київ, 2001. С. 156–169.
5. Омельченко Т. Особливості тембро-фактурної організації в сучасних українських сонатах для скрипки та фортепіано. *Студії мистецтвознавчі*. Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського, 2005. Вип. 8 (12). С. 64–73.
6. Суторіхіна М. Концерт-монолог як один з різновидів концертного жанру у творчості українських радянських композиторів 1970–80 рр. *Українське музикознавство*. Київ, 1989. № 24. С. 126–131.
7. Чекан Ю.І. Про два принципи організації образу світу (на прикладах української музики 1970–80 років). *Українське музикознавство*. Київ, 1991. № 26. С. 94–102.
8. Kyuanovska Luba, Melnyk Lidia (L'viv / Ukraine). Persönlichkeiten der ukrainischen Musik: Viktor Kaminsky – nationale und universelle Botschaften seines Schaffens. Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Universität Leipzig. Heft 25. Leipzig : Gudrun Schröder Verlag, 2023. S. 93–111.



УДК 78.27;78.441

DOI 10.32782/2224-0926-2024-1-48-4

*Довга Дарина Юріївна*  
аспірантка творчої аспірантури кафедри скрипки,  
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка

## **ОСОБЛИВОСТІ КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ ЖІНОК-КОМПОЗИТОРОК НА ПРИКЛАДІ СКРИПКОВИХ СОНАТ ЛУЇЗИ АДОЛЬФИ ЛЕ БО ТА АМАНДИ РЬОНТГЕН-МАЙЄР**

*Статтю присвячено впливу камерно-інструментальної творчості композиторок Луїзи Адольфи Ле Бо (Німеччина) та Аманди Рьонтген-Маєр (Швеція) на розвиток виконавського мистецтва скрипалів. Порівняно з іншими сонатами музика саме жінок-композиторок все більше привертає увагу виконавців у ХХ столітті, оскільки демонструє надзвичайно високий потенціал і можливість зростання уваги до неї та її розвитку й надалі, адже поява в Україні цих скрипкових творів дає можливість відчувати культурний ресурс, який на сучасному етапі розкрито не повною мірою. Метою статті є здійснення історико-методологічного аналізу спадщини Л. Ле Бо й А. Маєр та популяризація маловідомих творів для скрипки даних композиторок на теренах України. На тлі останніх політичних подій українська академічна музична спільнота все частіше вдається до спроб якомога більше розширити як концертний репертуар, так і репертуар мистецьких навчальних закладів. У зв'язку з цим актуальним є звернення до творів для скрипки жінок-композиторок кінця ХІХ століття Луїзи Адольфи Ле Бо (Німеччина) та Аманди Рьонтген-Маєр (Швеція).*

*Головними темами музичних творів Луїзи Адольфи Ле Бо є її особисті переживання і краса природи. У перших творах композиторки помітний вплив Бетховена і Кларі Шуман. Після своїх ранніх фортепіанних п'єс Ле Бо писала фортепіанні концерти, фантазії для фортепіано з оркестром, концертні увертюри, біблійні сцени, симфонії та хори. Ле Бо не тільки наважилася звернутися до цих великих форм, а й мужньо долала труднощі, що виникали на той час на шляху жінок-композиторок.*

*На сучасному етапі розвитку виконавського мистецтва популярність шведської скрипальки і композиторки Аманди Рьонтген-Маєр повертається, адже дослідники та виконавці прагнуть пізнати її творчість, що спонукало до нових публікацій та виконань її музики, а також до відновлення зусиль з пошуку її втрачених рукописів. Таким чином, основними завданнями, які поставлені у статті є вивчення стилістичних параметрів у камерно-інструментальній творчості жінок-композиторок кінця ХІХ століття на прикладі вивчення жанру скрипкової сонати Луїзи Адольфи Ле Бо та Аманди Рьонтген-Маєр. Практичне значення дослідження полягає в можливості застосування його матеріалів у педагогічній та виконавській практиці скрипалів.*

**Ключові слова:** *жінки-композиторки, Луїза Ле Бо, Аманда Рьонтген-Маєр, скрипка, соната, виконавське мистецтво, романтизм.*

### ***Dovha Daryna. Peculiarities of chamber-instrumental creativity of female composers on the example of violin sonatas Luise Adolfa Le Beau and Amanda Röntgen-Maier***

*The article is devoted to the influence of the chamber-instrumental work of composers Luise Adolfa Le Beau (Germany) and Amanda Röntgen-Maier (Sweden) on the development of the violinist's performance art. Compared to other sonatas, the music of female composers is increasingly attracting the attention of performers in the 21st century, as it demonstrates an extremely high potential and the possibility of increasing attention to it and its development in the future. Because*



*the appearance of these violin works in Ukraine gives an opportunity to experience a cultural resource that is not fully disclosed at the present stage.*

*The purpose of the article is to carry out a historical and methodological analysis of the heritage of Luise Adolfa Le Beau and Amanda Röntgen-Maier and to popularize the little-known works for the violin of these female composers in the territory of Ukraine. Against the background of recent political events the*

*Ukrainian Academic Music Community is increasingly trying to expand both the performing repertoire and the repertoire of art educational institutions as much as possible. In this connection, it is relevant to turn to works for violin by female composers of the end of the 19th century, Luise Adolfa Le Beau (Germany) and Amanda Röntgen-Maier (Sweden). The main themes of Luise Adolfa's musical works are her personal experiences and the beauty of nature. In the first works of Luise, the influence of Beethoven and Clara Schumann is noticeable. After her early piano pieces Le Beau wrote piano concertos, fantasias for piano and orchestra, overtures, biblical scenes, symphonies and choirs. Le Beau not only dared to turn to these great forms, but also courageously overcame the difficulties that arose at that time on the path of female composers. At the current stage of the development of performing arts, the popularity of the Swedish violinist and composer Amanda Röntgen-Maier is returning, as researchers and performers seek to learn about her work, which promoted new publications and performances of her music as well as renewed efforts to find her lost manuscripts. Thus, the main tasks set in the article are the study of stylistic parameters in the chamber-instrumental work of female composers of the end of the 19th century, using the example of the study of the genre of the violin sonata by Luise Adolfa Le Beau and Amanda Röntgen-Maier. The practical significance of the study lies in the possibility of using its materials in the pedagogical and performing practice of the violinist.*

**Key words:** *women composers, Luise Le Beau, Amanda Röntgen-Maier, violin, sonata, performance art, romanticism.*

**Постановка проблеми.** Творчості жінок-композиторок у минулих століттях не надавалося належної уваги. На сучасному етапі розвитку музичного мистецтва інтерес до дослідження специфіки жіночого композиторства значно зріс, зокрема у фаховій царині все частіше з'являлися композитори-жінки. Вони поставали перед труднощами через упередження в мистецькому світі: від неможливості навчання до додаткових ускладнень у здобутті визнання.

Творчість жінок-композиторок порівняно з творчістю чоловіків недооцінювалася і приховувалася, а деякі твори навіть помилково приписувалися чоловікам як, до прикладу, твори Фанні Мендельсон.

Творча спадщина жінок-композиторок у світовому музичному мистецтві стала предметом дослідження з початку сімдесятих років двадцятого століття. У ХХІ столітті творчість жінок-композиторок все більше захоплює європейських музикантів.

У зв'язку з цим необхідно дослідити дану галузь та ознайомити мистецьку спільноту України з новим репертуаром, залучити твори жінок-композиторок до педагогічної та виконавської практики.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Ґрунтовні дослідження життєвого і творчого шляху композиторок Луїзи Адольфи Ле Бо (1850–1927) та Аманди Рьонтген-Маєр (1853–1894) містяться в роботі Джейн Бауєрс і Джудіт Тік під назвою «Жінки, що створюють музику: західна мистецька традиція, 1150–1950».

Автори книги спрямували своє дослідження на розкриття творчого внеску жінок, які раніше суспільство нехтувало протягом усієї історії західного музичного мистецтва.

Праця Джейн Бауерс і Джудіт Тік «Жінки, що створюють музику» представляє широкому загалу біографії видатних жінок-виконавців та композиторок і наводить приклади творчості жінок всіх періодів, включаючи середньовічні наспіви, пісні епохи Відродження, оперу в стилі бароко, німецьку пісню та композиції двадцятого століття.

На відміну від більшості стереотипних історичних оглядів, книга висвітлює музичні здобутки жінок та історичний контекст, який сформував та визначив ці здобутки.

Перше широке дослідження творчого життя Аманди Майер було зроблено у 1994 році Леннартом Лундгольмом, шведським викладачем музики, який працював у тому ж місті, де народилася композиторка.

У своїй рукописній праці він спирався виключно на оригінальні джерела, включаючи щоденники та листи А. Майер, а також статті зі шведської преси. Його доробок окреслює біографію, місця виступів Аманди під час трьох її концертних турів, фотокопії кількох концертних програм і список її творів. Робота Л. Лундгольма стала каталізатором усіх подальших досліджень життя і творчості Майер. У 1997 році праця Леннарта Лундгольма була передана Державній музичній бібліотеці у Стокгольмі.

**Метою статті** є аналіз камерно-інструментальної творчості німецької піаністки, композиторки та музичної рецензентки Луїзи Адольфи Ле Бо та шведської скрипальки, органістки та композиторки Аманди Рьонтген-Маєр на прикладі двох сонат і визначення впливу даної творчості на скрипкове виконавство та окреслення проблеми гендерної політики доби Романтизму.

**Виклад основного матеріалу.** Луїза Адольфа Ле Бо розпочала свою музичну кар'єру як піаністка і брала уроки композиції у Клари Шуман та Йозефа Райнбергера. Мисткиня була знайома з такими відомими постатями у музичній культурі як Йоганнес Брамс та Ференц Ліст.

Камерні твори Луїзи включають сонату для скрипки та фортепіано, струнний квартет, фортепіанний квартет та ансамбль для двох віолончелей. На прикладі Луїзи Адольфи Ле Бо чоловіки вперше побачили, що жінки здатні до музичного винаходу, концептуалізації та контролю основних композиційних способів, необхідних для успішного написання великих вокальних та інструментальних творів. Композиції Луїзи Адольфи Ле Бо відрізняються епічністю, широтою та об'ємністю.

Тематично багатий творчий спадок композиторки нараховує велику кількість творів різних жанрів, тридцять п'ять з яких було опубліковано, – твори для фортепіано, скрипки, альту та віолончелі. Головними темами музичних творів Луїзи Адольфи Ле Бо були її особисті переживання та краса природи. У перших її творах помітний вплив Л. ван Бетховена та К. Шуман. Після своїх раних фортепіанних п'єс, Ле Бо писала фортепіанні концерти, фантазії для фортепіано з оркестром, концертні увертюри, біблійні сцени, симфонії та хори.

Ле Бо, не тільки наважилася звернутися до великих форм, а й мужньо долала труднощі, що виникали на шляху жінок-композиторок на той час.

**Соната № 1 ор. 10 c-moll Луїзи Адольфи Ле Бо** написана у 1875 році та присвячена королівському баварському концертмейстеру та інспектору королівської музичної школи в Мюнхені, професору Людвігу Абелю.

Особливою рисою сонати є те, що фортепіано домінує над скрипкою по викладу музичного матеріалу. Композиторка трактувала свій твір саме як сонату для фортепіано і скрипки. На це також вказує титульна сторінка сонати, видана редакцією музично-видавничої компанії «Ries&Erler». Вона була заснована 1 липня 1881 року Францом

Рисом – скрипалем, композитором, організатором концертів і видавцем Королівської Саксонії. Слід зазначити, що сонаті властиві часті зміни тональностей.

*Головна партія першої частини* сонати починається пристрасною енергійною темою в до мінорі у скрипки, яка потім проводиться у партії фортепіано, а скрипка в цей час виконує роль інструменту, що акомпонує. Контраст є одним з головних рушійних сил у сонатній формі. Типи контрасту дуже важливі. Драматична тема головної партії сонати зіставлена зі спокійною, м'якою побічною. Інтенсивна, бурхлива тема головної партії змінюється на побічну, наспівну, в Мі-бемоль мажорі, яка знову повторюється у партії фортепіано.

Гармонія в епоху романтизму відрізнялася від епохи класицизму своїми плавними переходами завдяки широкому використанню хроматизмів (зокрема як у Шумана і Брамса).

Завершальна партія першої частини сонати різко перериває побічну і повертає слухача на початок, де фортепіано проводить головну тему.

Перша частина завершується проведенням побічної партії у До мажорі.

*Друга частина (Andante cantabile)* написана в тональності фа мінор, відкривається темою у фортепіано, яка потім звучить у скрипки. Після цього починається орнаментальне варіювання мелодії. У цій частині сонати можна відчувати ліричні та стримані риси стилю Бетховена. Далі введення нових відхилень та прискорення ритмічного руху динамізує музичне розгортання, тема звучить у до-дієз мінорі. Ступінь напруги підвищує фортепіанний супровід. Закінчується частина у Фа мажорі.

*У третій частині (Allegro con fuoco)* повертається основна тональність сонати – до мінор. Слухач може відчувати поступове збільшення напруження мелодії шляхом використання пунктирного ритму в головній темі, яку виконує скрипка. Ритмічне варіювання поєднується з мелодичним та фактурним варіюванням, що приводить до масивного звучання фіналу сонати.

**Аманда Рьонтген-Маєр** – перша жінка, яка отримала звання «Musik Direktor» після закінчення музичних академій у Стокгольмі та Лейпцигу. Вона досягла надзвичайно багато за своє коротке життя, була успішним музикантом, яка сягнула вершин майстерності, граючи на кількох інструментах. Її творчою спадщиною захоплювалися такі композитори як Е. Гріг, Й. Брамс та К. Шуман.

Музикознавчі дослідження переважно розглядають життєвий шлях і виконавську діяльність композиторки та практично не зачіпають композиторський стиль і композиційні особливості її творів.

У 1870-х рр. Аманда Рьонтген-Маєр створила тріо для фортепіано, скрипки та віолончелі, сонату для скрипки та фортепіано та скрипковий концерт, який вона виконала з оркестром Гевандхаузу під керівництвом Енгельберта Рьонтгена.

Творчість Аманди Рьонтген-Маєр дуже цікава, світла, оригінальна та багата різними барвами.

Цікавим є той факт, що у сім'ї Аманди шанували народні традиції. Композиторка з раннього віку чула шведські народні пісні, а її брат був здібним скрипалем, який із захопленням награвав на скрипці свої улюблені народні мелодії.

В Аманди Рьонтген-Маєр є цикл під назвою «Шведські мелодії й танці» для скрипки та фортепіано, який передає дух не тільки її рідного краю, а й Польщі та Німеччини, де і був створений.

Після одруження Аманда запрошувала до свого домашнього музичного салону відомих на той час діячів мистецтва, серед яких – скрипаль Йозеф Йоахім, композитори Йоганнес Брамс та Едвард Гріг з дружиною Ніною.

Музика Гріга та Брамса надихали Аманду на створення своїх композицій. Так, наприклад, її елегійні, пісенні, ліричні теми близькі до вокальних творів Брамса. А в першій і третій частинах скрипкової сонати h-moll Маєр використовує ту ж саму ритмічну фігуру, що й Гріг у третій п'єсі свого фортепіанного циклу «Поетичні картинки», який був написаний композитором за десять років до написання Амандою сонати. У цій п'єсі Гріга можна відчутти пунктирний ритм, характерний для норвезької народної музики, а бурхливий акомпанемент першої частини сонати Маєр перегукується із першою частиною фортепіанної сонати Гріга op. 7.

Аманда Рьонтген-Маєр належить до тих композиторів, які були відомими за життя і забутими після смерті. Така доля була звичайна для жінок, хоча й несправедлива. Їхня творчість проходила повз увагу музикознавців впродовж більшої частини ХХ століття.

Аманда була плідною композиторкою. Її спадщина включає велику кількість цікавих та різноманітних творів для скрипки, більшість з яких досі залишається в рукописах (зокрема фортепіанне тріо).

У ХХІ столітті популярність шведської композиторки Аманди Рьонтген-Маєр повертається, адже дослідники та виконавці захопилися її творчістю. Це призвело до того, що з'явилися нові виконання музики та публікації її втрачених рукописів.

Аманда Рьонтген-Маєр написала присвячену своєму батькові скрипкову сонату сі-мінор у віці двадцяти років. Згодом надіслала її до Шведського музичного товариства, де серед рецензентів був композитор Нільс Гаде.

Цей твір є одним з найвідоміших у її доробку.

Товариство прийняло сонату, але рецензенти запропонували Аманді внести зміни до повільної частини. У відповідь в листі до Товариства Аманда зазначила: «Я настільки перейнялася нею в тому вигляді, в якому вона є, що мені, безумовно, було б важко вносити будь-які зміни [...]. Тому я воліла б, щоб сонату залишили без змін»<sup>1</sup>. Цей лист свідчить про її впевненість як композитора.

Соната була надрукована без жодних змін у 1878 році. Твору притаманні досконалість форми, романтична натхненність, що поєднується з глибиною авторського задуму.

*Перша частина (Allegro)* побудована в сонатній формі й починається тривожною темою. Ритм цієї теми став важливим елементом у передачі експресії. Віртуозний блиск у фортепіанному акомпанементі зумовлював справляв ритмічні структури партії скрипки.

*Друга частина (Andantino)* нагадує баркароллу, написана у розмірі 3/8. Мелодія характеризується вишуканою простотою, має наспівну тему та енергійну середню частину, яка викладена у строгому двоголосному каноні між скрипкою та фортепіано, за якою слідує повторення першої теми.

*Фінал (Allegro molto vivace)* – у формі рондо, що містить кілька влучних винахідливих тем та драйвовий пунктирний ритм.

У сонаті для скрипки та фортепіано Аманди Рьонтген-Маєр найбільш характерним є застосування штриха legato.

Відчувається, що твір написаний скрипалькою, адже виклад сольної партії зручніший у виконанні, порівняно із сонатою піаністки Луїзи Адольфи Ле Бо. Тому при виконанні твору Луїзи Адольфи Ле Бо було використано раціональну аплікатуру, що полегшує процес подолання труднощів.

Вивчаючи сонату Аманди Рьонтген-Маєр, варто звернутися до способу вокального мистецтва *bel canto* і застосовувати його у скрипковому звуковидобуванні другої

<sup>1</sup> Erik Nilsson Amanda Maier. Complete works RUL: <https://booklets.idagio.com/7393787191935.pdf>

частини сонати. «Довгий смичок» скрипаля має асоціюватися з широким диханням вокаліста. Недоліки звуковидобування у сонаті Луїзи Адольфи Ле Бо виникають через ризик неякісних переходів, поєднання струн та апплікатурних труднощів. Слід зазначити, що не менш важливим фактором успішної інтерпретації твору є артистизм, а саме відпрацювання всіх рухів смичка. Його підйом, положення та зняття. Усі рухи мають відповідати характеру виконуваного твору. Досконале виконання навіть декількох нот потребує аналізу на декілька сторінок.

**Висновки.** Дана стаття аналізує творчий шлях Луїзи Адольфи Ле Бо (Німеччина) Аманди Рьонтген-Майер (Швеція), окреслює проблему гендерної політики доби Романтизму та її віддзеркалення у річизі музичного мистецтва. Сонати Майер та Ле Бо художньо-образно відрізняються одна від одної й написані з різницею у три роки (Аманда Рьонтген-Масер написала свою сонату у 1873 році, а Луїза Адольфа Ле Бо – у 1875). У творах Ле Бо переважає лірична стихія, хоча у її композиціях простежується крім пісенності також і героїчна та епічна лінії. Натомість Аманда Рьонтген-Масер у своїх творах тяжіла до ліричної чарівності, ритмічної пружності. Також у її камерно-інструментальній творчості зустрічаються образи бурхливої романтики. Найбільше у музиці Майер приваблює мелодійне багатство та зручність виконання скрипкової партії, адже Аманда була професійною скрипалькою, а Луїза Адольфи Ле Бо не володіла цим інструментом а була піаністкою, тому відчувала тонкощі специфіки фортепіано.

У XIX столітті жінки мріяли отримати професійну музичну освіту, але шлях до навчання у вищих мистецьких закладах було відкритий далеко не для кожної. Приватні школи не забезпечували належного рівня навчання, тому тільки після запровадження юридичної гендерної рівності жінки стали вступати до мистецьких навчальних закладів. Тема творчої спадщини жінок-композиторок, зокрема Ле Бо та Масер є малодослідженою у площині розвитку світового мистецтва та потребує подальшого вивчення у контексті висвітлення особливостей новаторських композиторських технік і специфіки виконання.

### Література

1. Aaron I. Cohen International encyclopedia of women composers New York, 1987. 597 p.
2. Carolina Amanda Erika Maier-Röntgen 1853-02-20 – 1894-06-15 Musician, composer, pioneer. URL: <https://www.skbl.se/sv/artikel/AmandaMaierRontgen>
3. Diane Jezic Women Composers: The Lost Tradition Found. Feminist Press at CUNY, 1994. 250 p.
4. Edition silvertrusts Presents Amanda Maier. URL: <https://www.editionsilvertrust.com/maier-string-quartet.htm>
5. Erik Nilsson Amanda Maier. Complete works. URL: <https://booklets.idagio.com/7393787191935.pdf>
6. Friedrich Blume; translated by M.D. Herter Norton. Classic and Romantic music: a comprehensive survey. London: Faber, 1972. 213 p.
7. Hung, Yu-Hsien Judy. The Violin Sonata of Amy Beach. 2005. LSU Doctoral Dissertations, 864 p.
8. Jane M. Bowers, Judith Tick Women Making Music: The Western Art Tradition, 1150-1950. University of Illinois Press; Reprint edition, 1987. 409 p.
9. Jennifer Frances Martyn Amanda Maier: Her Life and Career as a Nineteenth-Century Woman Violinist. URL: <https://tspace.library.utoronto.ca/handle/1807/89887>
10. Julie Anne Sadie, Rhian Samuel The Norton/Grove Dictionary of Women Composers. New York: W.W. Norton & Co., 1994. 548 p.
11. Julius Röntgen. URL: <http://www.juliusrontgen.nl/en/family/first-marriage/amanda-maier/>
12. Lundholm, Lennart Amanda Maier-Röntgen: 20/3 1853 i Landskrona-15/6 1894 i Amsterdam: enb ortglömdsvensk musikprofil. Landskrona: Förf, 1995
13. Rose M. Johnson Violin Music by Women Composers: A Bio-Bibliographical Guide; Hardcover. November, 1989. 280 p.
14. William S. Newman The Sonatas since Beethoven Chapel Hill: New York, W. W. Norton, 1972. 858 p.

УДК 78.27;78.491

DOI 10.32782/2224-0926-2024-1-48-5

Завадовський Юрій Олегович  
творчий аспірант кафедри струнно-смичкових інструментів,  
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка  
<https://orcid.org/0009-0006-1616-8264>

## СТРУННИЙ КВАРТЕТ В. ФЛИСА В ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОМУ ДИСКУРСІ ЖИТТЄТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРА (ДО 100-РІЧЧЯ ВІД ДНЯ НАРОДЖЕННЯ)

*У статті розглядається один із вагомих творів львівського композитора, теоретика і педагога Володимира Васильовича Флиса (1924–1987) – Струнний квартет. Підкреслюється необхідність повернення в активний концертно-дидактичний обіг композиторській творчості В. Флиса, незаслужено витісненої з концертної і педагогічної практики через несприятливі суспільно-політичні обставини, створені для українських митців комуністичним режимом. Стисло представлений життєвий і творчий шлях митця, який починав навчання у Берлінській консерваторії, згодом пройшов сталінські табори, після повернення продовжив навчання і працю у Львівській консерваторії ім. М. В. Лисенка, як теоретик разом з Я. Якуб'яком підготував серію підручників сольфеджіо для музичних шкіл. Його життєтворчість може слугувати прикладом трагічної долі українського інтелігента, що через репресії комуністичної влади не зміг повністю реалізувати свій потужний творчий і науковий потенціал, і навіть в майбутньому його спадщина – важлива частка української музичної культури середини ХХ сторіччя – не була належно вивчена. Хоч і нечисленний, його композиторський доробок містить такі вартісні артефакти, як Симфонія, симфонічна поема «Ярема Галайда», кантата «Дзвенить, Карпати», вокальні, скрипкові та фортепіанні мініатюри, обробки народних пісень. Відтак інтерпретація його камерно-інструментальної творчості поки не ставала об'єктом самостійного дослідження, а тому вартує спеціального висвітлення. Зокрема це стосується струнного квартету, щодо якого автор статті пропонує власну інтерпретаційну концепцію, орієнтовану на особистісні пізньоромантичні засади індивідуального стилю композитора.*

**Ключові слова:** камерно-інструментальна музика, квартет, Володимир Флис, пізньоромантичний стиль, інтерпретаційна концепція.

### **Zavadovskyi Yurii. String Quartet by V. Flys in the interpretive discourse of the composer's work (to the 100th anniversary of his birth)**

*The article examines one of the outstanding works of the Lviv composer, theoretician and teacher Volodymyr Vasylovych Flys (1924–1987) – String Quartet. It is emphasized the need to return to the active concert-didactic circulation of V. Flys's compositional work, undeservedly forced out of the concert-pedagogical practice due to unfavorable social and political circumstances. The life and creative path of the artist is briefly presented, who began his studies at the Berlin Conservatory, later went through Stalin's camps, and after his return continued his studies and work at the Lviv Conservatory named after M.V. Lysenko, as a theoretician, together with J. Jakubyaka, prepared a series of solfeggio textbooks for music schools. His work can serve as an example of the tragic fate of a Ukrainian intellectual who, due to the repression of the communist authorities, was unable to fully realize his powerful creative and scientific potential, and in the future, his legacy – an important part. Ukrainian musical culture of the middle of the 20th century – has not been properly researched. His compositional works, although few, include such valuable monuments as the Symphony, the symphonic poem "Yarem Galaida", the cantata "Call, Carpathians", vocal, violin*

*and piano miniatures, arrangements of folk songs. Therefore, the understanding of his chamber-instrumental creativity has not yet become an object of independent research, and therefore deserves special attention. In particular, this applies to the string quartet, regarding which the author of the article offers his own interpretative concept, focusing on the personal late-romantic foundations of the composer's individual style.*

**Key words:** *chamber-instrumental music, quartet, Volodymyr Flys, late romantic style, interpretive concept.*

**Вступ.** Цьогоріч минає 100 років від дня народження Володимира Васильовича Флиса (1924–1987), талановитого композитора, теоретика і педагога. Йому Львівська національна музична академія ім. М. Лисенка завдячує значними здобутками у вихованні плеяди яскравих українських композиторів кінця ХХ – перших десятиліть ХХІ сторіччя – Віктора Камінського, Ганни Гаврилець, Ольги Криволап, Віктора Тиможинського, Олександра Левковича, Богдани Фроляк, Олександра Опанасюка, Людмили Думи, Романа Стельмашука та деяких інших.

Не меншими були і його заслуги в царині музикознавства. Без перебільшення, його фундаментальний підручник «Сольфеджіо» для дитячих музичних шкіл з першого по сьомий клас, створений у співавторстві зі знаним львівським музикознавцем Яремою Якуб'яком, не просто визначив нові шляхи вивчення цього необхідного теоретичного предмету, але й чи не вперше послідовно довів потребу виховувати слух і почуття ритму, засвоювати основні елементи музичної побудови на національному матеріалі. Як зазначає Н. Толошняк, «ця ґрунтовна методико-теоретична робота, яка базується переважно на українському пісенному матеріалі та музиці українських композиторів з чітким поясненням кожної запропонованої теми, і досі не втрачає своєї цінності та актуальності на теренах музичної педагогіки»<sup>1</sup>.

Слід особливо підкреслити, що підручник, побудований на українських фольклорних і професійних зразках, побачив світ у складний суспільно-історичний період, в останні роки брежнєвської стагнації: 1-4 клас – 1976–1979 рр., 5 клас – 1980 і 1983 рр., 6 клас – 1981 р., 7 клас – 1982 р., коли будь-які українські національні «акценти» в освіті сприймалися вкрай небажано на тлі оголошеної суслівської докторини про «нову історичну спільноту людей радянський народ». Тож це було не тільки важливе методичне досягнення, але й мужня громадянська позиція.

Якщо додати до вищесказаного, що курс поліфонії, який В. Флис читав для студентів-музикознавців і композиторів, ґрунтувався на фундаментальних засадах світової дидактичної практики музичних академій і консерваторій, то не викликає подиву, що його авторитет як науковця і педагога був беззаперечним і залишився в анналах історії ЛНМА ім. М. В. Лисенка як взірць досконалого опанування теоретичними дисциплінами і методики викладання композиції.

Натомість набагато менше уваги приділяється власній композиторській творчості В. Флиса, незаслужено витісненій з концертної і педагогічної практики не з огляду її меншої художньої вартості, а лише через несприятливі суспільно-політичні обставини, що не тільки загальмували його плідний розвиток як митця і науковця, але й в майбутньому залишили в тіні цінний доробок – важливу частку української музичної культури середини ХХ сторіччя.

<sup>1</sup> Толошняк, Н. Володимир Флис – причинки до портрету мистецької особистості. *Scientific Collection «InterConf»*, № 112, 2022. С. 240–243. Retrieved from <https://archive.interconf.center/index.php/conference-proceeding/article/view/691>

**Матеріали і методи.** Оскільки творчість В. Флиса в радянський період свідомо не популяризувалась, а в часи Незалежності до неї звертались лише спорадично, то розвідок, критичних текстів і досліджень, їй присвячених, небагато. До особистих спогадів можна віднести невеликі популярні тексти С. Стельмащука, Г. Кравчука, а також інтерв'ю з В. Камінським, вміщеним у дисертації О. Білас. Крім них на увагу заслуговують стислі вступи до нотних видань Т. Дем'янчик, Л. Думи, Г. Карась, В. Пасічника, дослідницькі студії обмежуються фрагментами дисертацій і статей В. Золочевського, Л. Шегди, В. Андрієвської, А. Ковбасюка з акцентом на аналіз обраних жанрів.

Однак питання інтерпретації його камерно-інструментальної творчості поки не ставала об'єктом самостійного дослідження, а тому вартує спеціального висвітлення. Матеріалом, який розглядається в статті, став струнний квартет e-moll, написаний в 1960 році й остаточно відредагований у 1976 р. Для розкриття теми застосовано загальнонаукові методи (історичний, персонологічний), емпіричні (спостереження та опису), спеціальні музикознавчі (аналітичний, інтерпретологічний).

**Результати.** Життєпис Володимира Флиса може слугувати прикладом трагічної долі українського інтелігента, що через репресії комуністичної влади не зміг повністю реалізувати свій потужний творчий і науковий потенціал. Його біографія доволі докладно представлена у відповідній статті у Вікіпедії<sup>2</sup>, а також у цитованій вище статті Н. Толшняк, тож у поданому тексті окреслимо кілька найважливіших подій, які, безперечно, опосередковано відобразились у формуванні його індивідуального стилю й зокрема у стилістиці аналізованого квартету.

Народився майбутній композитор і вчений у м. Станиславові (нині Івано-Франківськ) в родині інтелігентів. Домашнє музикування належало до улюблених занять родини, тому Володимир з дитинства грав на скрипці та фортепіано. Початкову музичну освіту здобув у консерваторії ім. С. Монюшка у рідному Станиславові по класу скрипки (1932–1939). На той час рівень цієї консерваторії був доволі високим і давав добру підготовку своїм вихованцям, не лише суто інструментальну, але й теоретичну, заохочував до участі в культурних акціях міста. «Учні та викладачі консерваторії проводили активну мистецьку діяльність у місті. Постійними були «пописи» (концерти-звіти) учнів, які проходили в останню неділю місяця 3–9 разів на рік. Два рази на рік влаштовувалися підсумкові концерти. Після закінчення випускних екзаменів відбувалися “пописи” випускників. Учні консерваторії брали участь у постановці оперних спектаклів, традиційними стали вечори “Фрагменти з опер”»<sup>3</sup>.

В часі Другої світової війни юнак, маючи добру музичну підготовку, зважився здавати іспити у Берлінську консерваторію Штерна, притому гармонію в нього приймав знаменитий німецький композитор Ріхард Штраус. Але В. Флис провчився у Берліні лише півроку у 1943 р., а потім повернувся додому. Одразу після війни вступив до Львівської консерваторії ім. М. В. Лисенка в клас композиції професора Романа Сімовича. Отже, в цей період особистісного становлення вже повністю сформувались його естетичні смаки, а також національний світогляд. Прихильність до пізньоромантичної густої насиченої фактури, барвистої гармонії і тембральної палітри, розбудованих форм, очевидно, виникла завдяки захопленню творчістю Р. Штрауса. Інноваційне трактування українського, зокрема карпатського, фольклору, притаманне багатьом його творам, ймовірно,

<sup>2</sup> Флис Володимир Васильович – Вікіпедія (wikipedia.org) (доступ з дня 14.02.2024).

<sup>3</sup> Храбатин Н., Гречаник О., Яковин Т. Івано-Франківськ у плині часу. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2013. С. 52.



має свої витoki у творчості представників «львівської празької школи», до якої належав і його вчитель Р. Сімович<sup>4</sup>.

Плідне творче становлення В. Флиса було перерване сталінськими репресіями, які в цей період в Галичині торкнулися майже 25% місцевого населення. «1947 року його як студента третього курсу було заарештовано репресивними більшовицькими органами та після тривалих допитів засуджено на 25 років позбавлення волі за статтею «Зрада Батьківщині та контрреволюційна діяльність» (за даними біографа Володимира Пасічника, можливо, основною причиною арешту В. Флиса було його навчання в Берлінській консерваторії, де вступний іспит з гармонії приймав видатний композитор Ріхард Штраус). 1948 року композитора засилають у Карагандинський виправно-трудоий табір (Казахстан), який значно підірвав його життєві сили і лише через шість років, 22 жовтня 1954 року Карагандинський обласний суд ухвалив рішення про термінове звільнення В. Флиса за станом здоров'я. Остаточне звільнення і закриття справи композитора було здійснено 1956 року Управлінням Комітету державної безпеки при Раді Міністрів СРСР на Білоруській залізниці та в документації зазначено, що справа за обвинуваченням закрита через відсутність кримінального злочину»<sup>5</sup>.

1957 року композитор повертається до Львова, де йому вдалось поновити навчання у *almater* і навіть у класі композиції того ж професора, у якого він починав заняття перед арештом, – у Романа Сімовича. Консерваторію він закінчує з відзнакою 1961 року симфонічною поемою «Ярема Галайда» за поемою Тараса Шевченка «Гайдамаки». Прикметно, що перша версія струнного квартету була написана за рік до диплому, ще в часі студій. Але його, як і дипломну симфонічну поему, ніяк не можна трактувати в руслі ранніх студентських творів, оскільки на той час випускник вже мав 37 років і був цілком зрілою особистістю. Страшні життєві випробування знайшли своє художнє втілення в драматизмі і трагічній експресії музичних образів його «післятабірних» творів.

Після закінчення консерваторії В. Флис спочатку кілька років працює в Івано-Франківському музичному училищі та паралельно в педагогічному інституті, а після того переїжджає до Львова, де викладає в музичному училищі, а згодом в консерваторії та паралельно в спеціальній музичній школі-десятирічці ім. С. Крушельницької. Педагогічну працю Володимир Васильович провадив до кінця життя, і в заняттях зі студентами розкривались його естетичні переконання і художні пріоритети. Згадує перший учень В. Флиса в класі композиції, нині проректор ЛНМА ім. М. Лисенка, лауреат Національної премії ім. Т. Шевченка, професор Віктор Камінський: «Володимир Васильович сам мав фундаментальну школу – і в композиції, і в теорії, тому дуже прискіпливо стежив за тим, щоби його вихованці перейняли від нього якомога більше з того, чого він міг їх навчити. Його найулюбленишим «коником» була поліфонія, її він знав настільки досконально, що не уявляю собі, чи у Львові на той час був ще якийсь спеціаліст такого класу. Розряди Фукса, весь космос бахівської і взагалі, барокової поліфонії, сучасні поліфонічні техніки Хіндемита, Шостаковича, новітні ладові системи – все це ми, його учні, зобов'язані були не тільки знати, але й вміти застосувати на практиці.

Він сам тяжів за своєю тонкою натурою до пізнього романтизму, був більше лірик за обдаруванням, але у нас підтримував інтерес до новацій, заохочував використовувати

<sup>4</sup> Див. про це: Кияновська Л. «Празька школа» львівських композиторів та її роль в музичному житті краю. «Празька школа» львівських композиторів. Зб. статей. Упорядник Л. Кияновська. Львів: Тетюк Т.В., 2014. С. 10–30.

<sup>5</sup> Флис Володимир Васильович – Вікіпедія (wikipedia.org) (доступ з дня 14.02.2024).

і додекафонні прийоми, і алеаторичні, і сонорні – це зараз такі поради звучать досить невинно і само собою розуміються, але не забувайте, що мова йде про 70-ті роки ХХ ст., коли все ще насаджувався метод соціалістичного реалізму, і ніякої тобі додекафонії»<sup>6</sup>.

В цьому спостереженні його учня проглядаються ще деякі приховані механізми його творчості: очевидно, В. Флис в інших життєвих суспільно-історичних умовах неодмінно вдався б до сміливішого експерименту, але попри те, що він вистояв у комуністичних таборах, певне внутрішнє гальмо, острах перед тим, щоби знову не потрапити в лещата спецслужб, стримували його від інновацій музичної мови. Чуттєва романтична мова, колоритність українського, надто ж рідного йому карпатського фольклору, служили своєрідним прихистком для виразу думок і почуттів, а водночас не наражали його на небезпеку нищівної критики. Ця роздвоєність, очевидно, була для нього важким тягарем, про що він опосередковано, переносючи опис ситуації на свого учителя Романа Сімовича. Знову звернемось до спогадів Віктора Камінського:

«Він розповідав тим, кому довіряв (а я належав до таких), трагічну історію свого викладача з композиції Романа Сімовича. В юності Сімович навчався у Празькій консерваторії, був найбільш радикальним новатором з усіх «львівських пражан» і подавав великі надії. Тому наприкінці 40-х років ХХ ст., коли Флис починав у нього навчатись (до арешту), Сімович, спонтанно імпровізуючи, грав доволі складні атональні послідовності. Але коли за десять років Флис повернувся з Сибіру, і знов потрапив до свого викладача, той вже грав тільки діатонічні тризвуки. Так комуністична влада ламала не лише самих людей, але й їх творчість. Гадаю, такими розповідями Володимир Васильович своєрідно застерігав нас від зради своїм ідеалам»<sup>7</sup>.

Водночас попри надто інтенсивну педагогічну працю, В. Флис завжди знаходив час для творчості. Хоч не часто, але його музика звучала з концертної естради: вокальні твори – у виконанні Марії Байко, Марії Процев'ят, симфонічні – під орудою Ісака Паїна, камерно-інструментальні, зокрема квартет виконували викладачі кафедри камерного виконавства, фортепіанні з успіхом звучали у виконанні Ярослави Матюхи. Не одразу, але в 1970-х роках Володимира Флиса прийняли у Спілку композиторів України.

З огляду на вказані обставини, за яких митець ніяк не міг присвячувати творчості достатньо часу, його спадщина кількісно невелика, нараховує трохи більше двадцяти творів, з них більшість – вокальні, це солоспіви на вірші українських поетів та обробки народних пісень, та інструментальні мініатюри для улюблених інструментів фортепіано і скрипки. З масштабніших опусів на увагу заслуговують кантата «Дзвенить, Карпати» (1960–1975), згадана вже симфонічна поема «Ярема Галайда» (1961), Симфонія (1972), поема-кантата «Моя Батьківщина» (1976) та об'єкт аналітичних студій цієї статті – струнний квартет D-dur (1960–1976).

Квартет мав порівняно щасливішу долю, оскільки його виконували педагоги кафедри камерного ансамблю, які послідовно пропагували українську музику. Саме для поповнення репертуару кафедри на видавничій базі Львівської державної музичної академії ім. М. В. Лисенка у 2004 році були видані ноти Квартету для двох скрипок, альту та віолончелі. Партитура та голоси за редакцією та з вступним словом викладача кафедри

<sup>6</sup> Цит. за: Білас О. І. Композиторський стиль як чинник художньої цілісності драматичного спектаклю (на прикладі музики А. Кос-Анатольського та В. Камінського до вистав Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької). Рукопис канд. дис. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2018. С. 207.

<sup>7</sup> Там само.

віолончелістки Тамари Дем'янчик. На це видання ми і спираємось у поданій статті. Спеціальну аналітичну розвідку Квартетові В. Флиса у своїй дисертації присвятила ще одна викладачка кафедри камерного ансамблю ЛНМА ім. М. В. Лисенка Вікторія Андрієвська<sup>8</sup>. Вона здійснила вельми докладний теоретичний аналіз музичної мови і побудови твору, відтак у статті немає потреби повторювати вже зроблені висновки, а варто зосередити увагу на інтерпретаційних особливостях циклу і представити власну виконавську концепцію.

Чотиричастинний цикл Квартету загалом відповідає класичному канону за принципами зіставлення окремих частин і вирішенням форми кожної з них: перша частина – сонатне *allegro* з дзеркальною репризою, друга частина – складна тричастинна форма, третя, скерцозно-танцювальна, грайлива, використовує аналогічну форму, фінал написаний у формі рондо. Подібна структура відома ще з квартетів Й. Гайдна і В. А. Моцарта. Видавалось би, що така вірність канону може свідчити про учнівський характер твору і певну вторинність. Але насправді це цілком невірне поверхнєве враження, а вирішення В. Флисом традиційної структури при глибшому ознайомленні є вельми винахідливим і містить немало свіжих, яскравих і небанальних моментів, які вказують на сучасне мислення композитора.

Так, вже головна тема сонатного *allegro* розпочинається з «вершини-джерела», в основі якої сконцентровано надзвичайно інтенсивний раптовий злет – колосальний імпульс до подальшого розгортання інтонаційних подій. Виконавцям необхідно вельми продумано підійти до експонування головного тематичного зерна, з якого проростатиме матеріал першої частини, передусім у розробці. Не варто тут захоплюватись надто прямолінійним динамічним натиском, що може провокуватись темпом *Allegro* і початковим *f*. Навпаки, особливу увагу слід звернути на динамічні перепади: *f* – *mp* – *f* – *mf*, на вимовні паузи впродовж цілого такту після тритактового активного звучання. Зрештою, ще з доби бароко таке усічення закінчення фрази (*Arcore*) позначало трагічність, тривожність.

Кількаразове повторення теми-зерна покликане підкреслити експресію наростання драматизму. Не менш важливим для подальшого розвитку є також тріольний контрапункт до основного тематичного зерна, який згодом у процесі розвитку набуватиме самостійного виразового значення. Загалом характер виконання мав би наголосити почуття невідворотності трагічних інтонаційних подій, що повинен породжувати у сприйнятті слухача внутрішньо суперечливий образ, сповнений колосального піднесення, а водночас і тривожного очікування.

Розвиток головної партії інтенсивний і немовби стиснений у часі й просторі, зважаючи на щільність заповнення фактурного об'єму і при тім відсутність регулярної пульсації. Прикметно, що композитор, почавши частину з такої енергійного піднесеного спалаху при динамічних контрастах, у розвитку тематичного ядра у викладі головної партії уникає гучної динаміки і попри зазначену щільну фактуру обмежується динамічним відтінком *mp*. Це вказує виконавцям на необхідність передати стан прихованої напруги, від того ще більш тривожної.

Побічна партія переносить інтонаційні події у сферу ліричної рефлексії. В. Андрієвська вбачає в ній «просвітлену лірику, що асоціюється з інтонаційною сферою

<sup>8</sup> Андрієвська В. В. Камерно-інструментальний ансамбль у творчості львівських композиторів ХХ століття : Рукопис дис. ... канд. мист. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2010. С. 109–113.

романтичних колискових» і знаходить спільні риси з «народно-підголосковим багатоголоссям, підкресленим мелодизованим підголоском альтя»<sup>9</sup>. Для виконавців тут постає завдання втілити певну ілюзорність, а поруч з тим – яскраві переливи настроєвих барв. Адже композитор творить тут неоднорідний образ, а навпаки, всіма засобами підкреслює його мінливість, на що вказує, зокрема, значне динамічне наростання після такту 8 від початку побічної партії, і перекидання основної мелодичної лінії у партію віолончелі (тільки вона має динамічний відтінок *f*, всі інші обмежені *mf*, причому крайні голоси ведуть розвинену мелодичну лінію, а середні створюють вібруючий фон, що теж слід точно вивірити у інтерпретації). Цей сплеск активності проте триває наступні дев'ять тактів, а потім раптово поступається місцем розосередженому блуканню і спогляданню на динаміці *pp*. Слід дуже вдумливо інтерпретувати тут специфічну гармонію і фактуру, які відзначаються значним просторовим об'ємом і відсутністю тривалішої визначеної ладотональної опори.

Розробка позначена піднесеністю, яскравими контрастами, і може навіть «провокувати» на відкриту непогамовну експресію, тим більше, що й авторська ремарка *molto agitato*, і динаміка *f*, і активний рух дрібними тривалостями (спочатку постійно пульсуючими тріолями, а потім і шістнадцятими) зберігається доволі довго. Але, на нашу думку, тут більш доцільним буде все ж дещо стриманіший динамічний та темповий план, що вміщається в рамки «золотої середини», ніде не проявляючи надмірності. Таким чином, забезпечуватиметься відчуття внутрішньої сили, позбавлене зовнішньої патетики, що і є виявом справжнього драматизму.

Дзеркальна реприза починається з побічної партії. Палітра її емоційних барв залишається настільки ж пастельною і світлою, як в експозиції, а навіть більш однорідною. Тим яскравішим виявляється контраст із головною партією, яка являє собою тут згусток непогамовної енергії, потенціал якого розкривається тут у безперервному наростанні до кульмінації, до останніх тактів частини, що завершується зойком – і після нього опадає, наче вичерпавши свої сили.

Друга частина – *Andante cantabile, A-dur* – ліричний центр циклу. В. Андрієвська дає йому дуже влучну характеристику: «дивовижної краси лірика. Тему розпочинає друга скрипка на фоні погойдування підголоску альтя, що створює, подібно до побічної теми I частини, настрій колискової пісні»<sup>10</sup>. Самозаглиблена лірика, здається, повинна запанувати у всій частині, проте вона кілька разів переривається контрастними епізодами, з різною градацією драматизму.

Перший контрастний епізод починається через десять тактів після цифри 1, з авторською ремаркою *Piu mosso* і триває всього чотири такти. Тут композитор уводить алюзію на тему головної партії з першої частини, проте вона позбавлена тієї експресії, якою була забарвлена, а сприймається як далекий спогад. Другий контрастний епізод починається від цифри 2, це середній розділ тричастинної форми. Задушевна промовиста тема віолончелі немовби проривається у важливу для всього образно-емоційного строю квартету сферу особистих переживань, її теплий тембр тут особливо виразно наближений до схвильованого людського голосу, як сповідь самого композитора. Цей епізод, окрім ліричного тепла, таїть у собі приховану міць, експресію, для нього також

<sup>9</sup> Андрієвська В. В. Камерно-інструментальний ансамбль у творчості львівських композиторів ХХ століття : Рукопис дис. канд. мист.17.00.03 – Музичне мистецтво. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2010. С. 110.

<sup>10</sup> Там само, с. 111.

притаманна глибинна філософська зосередженість. Це один із змістовно найбільш наповнених епізодів усього циклу.

Реприза, яка починається від цифри 5 дещо змінює початковий образ: він вже не настільки ілюзорний, а немовби «матеріалізується», що підкреслено динамічним відтінком *mf*. Досить швидко розвиток підводить до наступної контрастної хвилі – від цифри 6, знову з ремаркою *Piu mosso*, і тут вже асоціація з головною темою першої частини окреслена виразніше, характер позначений рисами навіть деякої розгубленості, тривожності, обертається довкола своєї вісі наче у пошуку виходу. І лише останні такти знову вносять умиротворення, стрімко злітаючи вгору і розчиняючись вдалині.

Третя частина *Allegro, G-dur-e-moll*, за розмірами дещо менша, В. Андрієвська навіть вважає, що «мініатюрні розміри частини (АВСА) переводять її у ранг інтермедії між ліричною третьою та народно-танцювальним фіналом»<sup>11</sup>, і відзначає поруч з тим близькість її музичної мови до манери троїстих музик. Не зовсім погоджуємось з тим, що розміри частини настільки мініатюрні – адже вона містить 140 тактів (супроти 230 тактів наймасштабнішої першої частини в тому ж темпі *Allegro*). Хоча третя частина, як і належить традиції сонатно-симфонічного циклу, спирається на танцювальний ідіом і втілює головню скерцозний, легкий, жартівливий образ, однак не концентрується лише на ньому, що було би зрозуміло у частині інтермедійного типу, а, як і в попередніх частинах, зіставляє низку контрастних станів. Натомість спостереження авторки дисертації про близькість тематизму до троїстих музик вважаємо дуже важливим, і розвиваючи цю думку, зазначаємо, що В. Флис творить тут своєрідну «репліку» на стиль гуцульської сецесії, який отримав своє філігранне втілення у інструментальних опусах Миколи Колесси.

Світла прозора тема спочатку експонується у середньому і високому регістрах (без віолончелі), її неодмінно слід виконати політним, дзвінким звуком, дрібним штрихом. Зі вступом віолончелі тема набуває щільнішого, більш «матеріалізованого» звучання, танцювальна енергія потрохи зростає, гострішими стають синкоповані акценти, вищими і рішучішими – стрибки, проте хвилеподібна динаміка, яка коливається від тихішого до гучнішого звучання і навпаки, регулює піднесення і спади, аж врешті перше коло танцю завершується на *pp* і підводить до короткої восьмитактової зв'язки (цифра 2). В ній основне тематичне зерно проводиться стиснено, наче у малому колі танцю, графічно чітке проведення теми набуває дещо таємничого відтінку завдяки супроводу *pizzicato* віолончелі на триольних арпеджіо і хроматичній «світлотіні» витриманих нот у середніх голосах.

Наступний середній епізод (цифра 3) з авторською ремаркою *L'istesso tempo cantabile* містить контрастний образ, лірична тема, хоч і проводиться в тому ж темпі, набуває задумливості, кожна фраза повинна проводитись дуже зосереджено, наче графіка, прописана тонким пером. Гармонічна вертикаль творить тут дуже красиві колористично-делікатні звучання, які потрібно уважно прослухати.

Скорочена реприза проводить основну тему у стрімкому динамічному злеті від *mp* до *f*, а потім так само стрімко спадає і на кількох останніх нотах *pizzicato* у всіх інструментів розчиняється остаточно.

Фінал *Allegro agitato, e-moll* розпочинається пружним енергетичним цілеспрямованим танцювальним кружлянням. В. Андрієвська характеризує його як «нестримний потік танцювального руху, заснований на гуцульській танцювальній мелодиці коломийкового

<sup>11</sup> Андрієвська В. В. Камерно-інструментальний ансамбль у творчості львівських композиторів ХХ століття : Рукопис дис. канд. мист.17.00.03 – Музичне мистецтво. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2010. С. 112.

типу. Рефреном виступає запальна коломийка, викладена унісоном скрипки, альту і віолончелі, за другим проведенням – першою скрипкою і віолончеллю<sup>12</sup>. У виконанні фіналу основним завданням є забезпечення пружності, а водночас певної стриманості звучання, слід стежити за тим, щоби уникнути метушливості і одноманітності танцювального образу. Адже на відміну від попередніх частин, енергійна запальна стихія танцю панує у фіналі безроздільно, лише відтіняючи провідний стан колористично-барвистими епізодами – соло віолончелі у першому епізоді (від цифри 2) театральню виводить на авансцену одного з танцюристів, його вибагливі «колінця» незабаром підхоплюють усі учасники танцювального дійства. Другий епізод (від цифри 5, *poco meno mosso*, *scherzando*) акцентує більш граціозний, жіночий танець, перекидаючи смислово арку до третьої частини. Завершення Квартету, як і в другій та третій частині, відбувається на зникаючій гучності, розчиняється у тиші. У цих «зникаючих» останніх тактах закладена одна з основних ідей циклу – ідея ірреальності, ілюзорності всіх інтонаційних подій.

**Висновки.** Образна концепція циклу, її індивідуальне мовно-стильове вирішення виявляє безумовний талант автора, його впевнене володіння формою і всім арсеналом виразових засобів, прекрасне чуття тембральних барв струнних інструментів (дається взнаки освіта скрипаля). Як видається, у Квартеті В. Флис втілює глибоко особисту рефлексію, пов'язану і з його замилюванням карпатськими пейзажами, тонким відчуттям барв і простору природи, і з ліричною чутливістю, притаманною його натурі. Те, що у втіленні цих образів композитор нерідко вдається до ефекту ілюзорності, раптового «розчинення», зникання, можна пояснити їх нездійсненністю для нього у реальності. Дозволимо собі висунути гіпотезу, що і до більш модерних виразових засобів В. Флис не сягав не тому, що він їх не знав чи не розумів – наведений спогад В. Камінського свідчить, що знав прекрасно і розумів важливість їх застосування в сучасній музиці, але свідомо уникав, ностальгічно плекаючи світ романтичної краси. Якщо трактувати Квартет В. Флиса не за одновимірною шкалою художньої вартості «експериментальне – традиційне», а у його власній духовній оптиці, то він являє собою цінний артефакт, який повинен збагатити національний концертний і педагогічний репертуар.

### Література

1. Андрієвська В. В. Камерно-інструментальний ансамбль у творчості львівських композиторів ХХ століття : дис. ... канд. мист. 17.00.03 – Музичне мистецтво. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка, 2010. 207 с.
2. Білас О. І. Композиторський стиль як чинник художньої цілісності драматичного спектаклю (на прикладі музики А. Кос-Анатольського та В. Камінського до вистав Національного академічного українського драматичного театру імені Марії Заньковецької). Дис. канд. мист. 17.00.03–Музичне мистецтво. Львів: ЛНМА ім. М.В.Лисенка, 2018. 225 с.
3. Кияновська Л. «Празька школа» львівських композиторів та її роль в музичному житті краю. «Празька школа» львівських композиторів. Зб. статей. Упорядник Л. Кияновська. Львів: Тетюк Т.В., 2014. С. 10–30.
4. Толошняк, Н. Володимир Флис – причинки до портрету мистецької особистості. *Scientific Collection «InterConf»*, № 112, 2022. С. 240–243. URL: <https://archive.interconf.center/index.php/conference-proceeding/article/view/691>
5. Флис Володимир Васильович – Вікіпедія (wikipedia.org) URL: <http://sur1.li/tenxg> (доступ з дня 14.02.2024).
6. Храбатин Н., Гречаник О., Яковин Т. Івано-Франківськ у плині часу. Івано-Франківськ: Місто НВ, 2013. 104 с.

<sup>12</sup> Андрієвська В. В. Камерно-інструментальний ансамбль у творчості львівських композиторів ХХ століття : Рукопис дис. канд. мист.17.00.03 – Музичне мистецтво. Львів: ЛНМА ім. М. В. Лисенка. Львів, 2010. С. 112.

УДК 78.01

DOI 10.32782/2224-0926-2024-1-48-6

*Захарчук Тетяна Григорівна*  
Заслужена артистка України, кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри сольного співу,  
Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової  
<https://orcid.org/0009-0009-6181-4546>

*Таранець Сергій Альбертович*  
доцент кафедри історії музики та музичної етнографії,  
Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової  
<https://orcid.org/0009-0002-2576-750X>

## МЕТОДИЧНА СПАДЩИНА М.П. ВЕРЖБИЦЬКОЇ ТА ТРАДИЦІЇ ОДЕСЬКОЇ ВОКАЛЬНОЇ ШКОЛИ

*Мета роботи полягає у відродженні із забуття імені, творчої особистості та методичної спадщини корифея кафедри сольного співу, видатного педагога М.П. Вержбицької. Методологія дослідження передбачає використання методів архивної, аналітичної та компаративної роботи. Наукова новизна полягає у використанні, реферуванні невідомих, неопублікованих, а тому і малодоступних матеріалів, які висвітлюють методичні настанови вокальної школи та спадщину Одеської кафедри сольного співу.*

*Висновки. В статті висувається декілька пов'язаних між собою логічною послідовністю концептів, серед яких найважливішими є:*

*(1) ідея ієрархічного устрою діалектичної за різнонапрявленості складаючих її шкільної кафедри сольного співу, керованої О.М. Благовидовою. Такий устрій детермінував функціональну спрямованість кожного її члена та колегіально вивірену позицію кафедри в методичних її художніх моментах-питаннях;*

*(2) практикування, за поглядами фахівців кафедри, двох суміжних категорій вокально-дидактичного підходу: коригуючого вокалу та тренувального;*

*(3) розбіжності в розумінні, значенні й індивідуальному методичному використанні сталих вокальних термінологічних позначень (напр., тембрової єдності – реєстрової єдності голосу);*

*(4) існування взаємодоповнюючої діалектичної протилежності (яка інколи призводить до суперництва та неприйнятності) принципів фіксації виконавських традицій та методичних настанов в орієнтації на усний (переказ), або письмовий (писання) спосіб передачі поміж поколіннями й у часі.*

*Автор вокально-методичних робіт, М.П. Вержбицька, займала власне, відповідаюче саме її спеціалізації й галузі професійних інтересів місце в системному механізмі кафедри сольного співу Одеської консерваторії.*

*Письмова фіксація Вержбицькою дидактичних настанов кафедри виявляється необхідним підґрунтям для формування традиції Одеської вокальної школи в її цілісності, а також для достовірної уяви про цю традицію в наступних поколіннях фахівців вокалу.*

**Ключові слова:** *методична спадщина, колегіальність, комплементарність, методика навчання, дидактична позиція, методичні настанови, вокальні вправи, розспівки.*

**Zakharchuk Tetyana, Taranets Sergij. The methodological heritage of M.P. Verzhbyska and the traditions of the Odessa Vocal School**

*Research Objective. The aim of the work is to revive from oblivion the name, the figure and creative heritage of the coryphaeus of the Department of Solo Singing, outstanding teacher –*

*M.P. Verzhbitska. The Research Methodology involves the use of archival, analytical and comparative methods. The Scientific Novelty consists in the use and abstracting of unknown, unpublished, and therefore scarcely available materials, which illuminate the methodological guidelines of the vocal school and the heritage of the Odessa Department of Solo Singing. Results. The article puts forward several concepts connected by a logical sequence, among which the most important are:*

*(1) the idea of a hierarchical structure of the Odessa Department of Solo Singing that has dialectical nature in the multidirectionality of the schools that it constituted, which is managed by O.M. Blagovidova. Such an arrangement determined the functional direction of each of its members and the collegially verified position of the Department in methodological and artistic points-issues;*

*(2) practicing, according to the Department's specialists, two adjacent categories of the vocal didactic approach: corrective vocal and training;*

*(3) the differences in the understanding, meaning, and individual methodical use of the stable vocal terminological designations (e.g., timbre unity – voice register unity);*

*(4) the existence of a mutually complementary dialectical opposition (which sometimes leads to rivalry and inadmissibility) of the principles of fixing performance traditions and methodical instructions in the orientation to the oral or written method of transmission between generations and over time.*

*The author of vocal methodical works – M.P. Verzhbitska occupied a proper place corresponding to her specialization and field of professional interests in the system mechanism of the Department of Solo Singing. The record of the Department's didactic instructions written by Verzhbitska turns out to be a necessary basis for the formation of the tradition of the Odessa vocal school in its integrity, as well as for a reliable perception of this tradition in the next generations of vocal specialists.*

**Key words:** *methodical heritage, collegiality, complementarity, teaching method, didactic position, methodical guidelines, vocal exercises, warm up singing.*

**Вступ. Актуальність теми** статті обумовлена інтересом фахівців профілю вокальної педагогіки, студентів до питань методики навчання академічному вокалу, що особливо зріє з впровадженням в практику навчання on-line, яке передбачає значно більший ступінь самостійності учня. **Мета дослідження** полягає, перш за все, у відродженні із забуття імені та творчої спадщини одного з корифеїв кафедри сольного співу – М.П. Вержбицької. Також, в трансляції ґрунтовних та конструктивних методичних напрацювань минулого століття до розуміння та діяльного сприйняття сучасним вокальним педагогом. **Наукова новизна** полягає у використанні, реферуванні невідомих, неопублікованих, а тому і малодоступних матеріалів, які висвітлюють методичні настанови вокальної школи та спадщину Одеської кафедри сольного співу.

Наша зацікавленість у предметному зазначенні персоналії М.П. Вержбицької зумовлена, з одного боку, відсутністю будь-яких біографічних або визначаючих її функцію відомостей в усіх виданих раніше роботах (в тому числі, і ювілейних), присвячених історії кафедри сольного співу. З іншого боку, безперечною важливістю постаті М.П. Вержбицької в структурі кафедри сольного співу, яку в актуальному для її часу вигляді влаштувала та спрямовувала протягом 30 років О.М. Благовидова. Саме виявлення ролі Вержбицької як необхідної ланки кафедральної системи ми вважаємо *надзавданням* нашого нарису про неї.

Марія Павлівна Вержбицька (1914–1989) – камерна співачка (високе ліричне сопрано), одна з найбільш значущих вокальних викладачів-методистів Одеси 50–70-х років



XX віку; сподвижниця корифея Одеської вокальної школи О.М. Благовидової. З 1944 по 1948 роки навчалась в Одеській держаній консерваторії по класу вокала у видатної співачки й провідної професорки кафедри І.В. Райченко-Скуфаті.

Як співачка камерного профілю приймала участь у міських та філармонічних концертах; співпрацювала, користувалася визнанням й повагою видатного хормейстера, засновника Одеської хорової школи К.Д. Пігрова, виступаючи в якості солістки в його історичних хорових концертах-інтерпретаціях.

В 1948 р. Вержбицька розпочала викладацьку кар'єру в Одеському музичному училищі; з 1950 р. очолювала «вокальну методичну комісію». В 1959 р. перейшла на педагогічну роботу на кафедру сольного співу Одеської державної консерваторії, де первісно була асистентом в класі проф. І.В. Райченко, а потім того, до кінця 80-х вела власний вокальний клас. За ці роки кризь її «педагогічні руки» пройшли десятки майбутніх співаків різної спрямованості й типу голосу. Серед них: зоряна співачка Одеської опери Т. Мороз, співаки багатьох оперних сцен світу Т. Захарчук, Т. Анісімова, К. Котельников; солісти театрів музичної комедії: В. Чемена, С. Нікітенко, Л. Бондаренко, Т. Головчанська, І. Погорелова; видатний методист, завідувачка кафедри Одеського педуніверситету І. Лебедева.

Вержбицька з ранніх років відрізнялася інтелігентністю, особливою скромністю, підкресленою вимогливістю до себе й, водночас, довольною доброзичливістю до інших. Можливо, саме це пояснює в найбільшій мірі ті обставини, що в стінах рідної консерваторії її зріст обмежився посадою старшого викладача. Проте, досвід й професійне судження Вержбицької високо цінилися в фахових колах, доказом чого можуть бути рецензування, які довірялися їй; об'єктами ж її оцінки були музичні твори сучасних композиторів (зокрема, збірка вокалів М. Мельницької та А. Кос-Анатольського), навчальні програми, репертуарні збірки тощо.

В 2024 році Марії Павлівні Вержбицькій виповнюється 110 років від дня народження.

### **Комплементарні засади устрою кафедри сольного співу й місце М.П. Вержбицької в її механізмі**

Звертаючись до принципів устрою кафедри сольного співу, організованої на новому рівні та нових засадах Благовидовою, слід зазначити, що вони передбачали (1) діалектичність побудови та функціонування творчого колективу, що поєднує в собі різноспрямовані, можливо, різноначальні та різнорідні школи чи авторські класи, які поєднуються за принципом комплементарності. І, звідси, *колегіальність* у вирішенні та оцінці власне дидактичних проблем та результатів як наслідок діалектичної взаємодії різноманітних, часом контрастних, суперничаючих шкіл. (Примітимо, що в своїй статті історичного плану Е. Летягіна, навпаки, висуває в числі організаційних заслуг Благовидової затвердження нею на кафедрі «*єдиного методу викладання*», при тому, що «універсалізація не була насильницькою»<sup>1</sup>).

(2) Структурування кафедри, яке передбачало досить чітку етапність-последовність механіки формування учня-співака, де, залежно від початкової підготовки або ступеня природної обдарованості, він виявлявся предметом прикладення дидактичних зусиль школи педпрактики або педагога-інструктора початкового етапу навчання, на якому формуються загальні принципи звуковидобування та постановки голосу, або педагога, який формує цілісний вигляд співака-виконавця камерного або оперного профілю,

<sup>1</sup> Летягіна Е. Про збереження й розвиток традицій вокальної майстерності на кафедрі сольного співу ОДК. Одеська консерваторія. Славні імена, нові сторінки. Одеса, 1998. С. 116.

або ж педагога – художнього керівника, що готує сформованого, за поглядом вокальної школи, співака до конкурсної, сценічної творчої діяльності. Також диференційованим, виявлявся підхід до власне навчання та роботи над репертуаром оперного та камерного профілю.

І це також є однією з причин того, що керівництво освоєнням учнем камерного репертуару довірялося не лише викладачам-вокалістам, а й досвідченим концертмейстерам, які практикою довели знання репертуару та традицій його інтерпретації у комплементарних вокальних виконавських класах. Така новаторська для свого часу тенденція в навчанні камерного співака, запропонована Благовидовою, виявилася стійкою, продуктивною і, незважаючи на певну неоднозначність, про що буде сказано нижче, збереглася навіть нині.

Органічність персоналії М.П. Вержбицької й закономірна включеність її до структури кафедри, що була організована Благовидовою, полягала в тому, що вона (1) являла собою певну посередню ланку (своєрідну постать медіатора), здатну інтегрувати в ціле різномірні та контрастні дидактичні традиції й принципи існуючих на кафедрі персоналій та шкіл. В той же час, (2) викладача, який у своїх дидактичних установах орієнтувався саме на початкові етапи навчання-формування співака, у зв'язку з чим керував школою педпрактики, предметно вклинюючись в уроки студентів-практикантів, контролюючи перебіг становлення голосів, що потенційно могли стати абітурієнтами, тим самим підводячи школу педпрактики кафедри сольного співу до логічно йдучого за нею етапу навчання на підкурсі. Також Вержбицька спеціалізувалася на навчанні студентів початкових курсів, з яких багато хто міг пізніше переходити до інших викладачів; і лише дехто проходив під її керівництвом повний курс навчання, орієнтуючись переважно не так на оперний, як на камерний профіль (філармонія, сценічний муз-драм., музкомедія). Це логічно впливало зі специфіки власної підготовки в консерваторії та виконавської практики Вержбицької.

Показово, що, працюючи як асистент в класі професорки І.В. Райченко й надаючи їй технічну допомогу в розспівуванні та адаптивній підготовці студентів до занять з професором, вона також мала довіру як методист-інструктор в класах інших провідних педагогів кафедри. Так, у своєму, альтернативному по відношенню до Райченко класі професорка Благовидова довіряла технічні уроки студентів асистенту професорки Райченко методисту Вержбицькій. Вона не заперечувала, щоб Вержбицька розспівувала, налаштовувала, відпрацьовувала технічні прийоми і з перспективними учнями, які мислилися не лише як виконавці, а також як її послідовники, наступники у педагогічній діяльності. (В вокально-педагогічній практиці відповідним прикладом може бути особа Таїсії Мороз). І нарешті, (3) Вержбицька мала рідкісний дар не тільки історичного побутописача (в неї є роботи біографічного порядку, наприклад, нарис про Миколу Огренича, його становлення та творчий шлях<sup>2</sup>), але й рефлексуючого систематизатора і навіть аналітика, що спеціалізується на узагальненні методичних засад сучасних з нею та на власні очі спостережуваних вокальних шкіл, що становлять єдність кафедри, керованої Благовидовою.

Її узагальнення та висновки знайшли вихід у трьох репертуарних збірках, а також у роботі про методичний підхід до реалізації художнього задуму виконуваного музичного твору та, особливо, в виділеній нами, методичній роботі, яка систематизує вправи та розспівування, яких було вживано в класах різних напрямів таких визнаних майстрів як

<sup>2</sup> Вержбицька М.П. Народний артист УРСР Микола Огренич. Одеса, 1975.

Благовидова, Райченко, їхніх соратників-послідовників – М.В. Голятовської, З.І. Тарасової, О.Ф. Дановського, не виключаючи викладу її власних принципів-підходів. Аналізу спільного в них, як і диференціюючих моментів, виявленню базових принципів самої Вержбицької ми і присвятили основну частину нашої статті.

### **Вокально-дидактичні позиції М.П. Вержбицької**

В методичних позиціях Вержбицької, яка, безперечно, висловлювала думку провідних професорів кафедри, своїх сучасників, ми, тим не менш, знаходимо досить свіжі, самостійні вказівки та судження, які є результатом її власних методичних розвідок. І одне з вайжливіших питань, що виникають у зв'язку з цим: чи є висловлені Вержбицькою судження наслідком її рефлексій та усвідомлених пошуків, або вони виникли несвідомо, можливо, як результат довгострокового підсвідомого пошуку істини? У будь-якому випадку, її міркування дуже цінні, оскільки визначають значущість постаті Вержбицької в цілісному механізмі сучасної їй кафедри сольного співу, що функціонував, як ми вказували, на діалектичних підвалинах.

Наведемо деякі з означуваних Вержбицькою самостійних або, як зараз можна було б сказати, «авторських» позицій.

Серед завдань, позірних у дії розспівок, вокалізів, вправ та інших дидактичних методичних матеріалів, що мають допоміжний технічний характер, Вержбицька вказує на досягнення учнем *тембрової єдності голосу* (мається на увазі *єдність тембру* на всіх ділянках діапазону). Це, безумовно, дуже значуще завдання, реалізація якого багато в чому забезпечує естетичні та якісні переваги голосу вокаліста. Саме *темброва єдність* є однією з визначальних характеристик тієї властивості, що на побутовому рівні у спеціальній вокальній термінології означається як «гарний голос». Однак загальнопоширеним і вживаним практично у всіх вокальних класах є термінологічний зворот, споріднений із поняттям *тембрової єдності*, при цьому аж ніяк не тотожний йому. Йдеться про *регистрову єдність* співацького голосу й досягнення такого.

Практикуючому методисту від вокалу зрозуміло, що співацький голос може бути вирівняним у регістрах, проте досягнення *тембрової єдності* в цих вирівняних регістрових ділянках діапазону, на перехідних нотах, є наступним, не менш складним технічним завданням. Воно може бути здійснено частково, певною мірою та ступенем, або персонально нерозв'язним зовсім. Навпаки, в окремих поодиноких випадках співацький голос, поставлений «від природи», може первісно, без технічної роботи мати певною мірою *темброву єдність* протягом усього діапазону, навіть не маючи при цьому технічно вирівняної *регистрової єдності*.

Виходячи зі сказаного, судження Вержбицької про такий чинник як *темброву єдність* співацького голосу в паралелі з існуючим та обговорюваним фактором *регистрової єдності*, видається нам дуже продуктивним напрямом у вокальній методиці, що визначає самостійність дидактичного підходу Вержбицької та споріднює його з методичними позиціями низки італійських вокальних шкіл (порівн. естетику співу Малібран, Стреппоні та ін.).

Ще одним принципово важливим методичним принципом Вержбицької є виховання особливого роду *музикальності*, а саме, *інтонаційної виражальності* голосу співака початківця. Мова йде про інтонаційно чутне виконання вправ і розспівок, для чого такі рясно забезпечуються штриховими вказівками, ремарками, що означають динаміку, її переходи й градації, і навіть вербальною підтекстовкою, що спонукає до певного характеру звучання, наприклад: «*Мне так легко сегодня петь*», «*Amore*». (Подібні прийоми

ми зустрічаємо і в інших методистів кафедри; відомо що й Благовидова вимагала неодмінно музичного виконання технічних компонентів).

Поряд з цим, і в цьому полягає оригінальність її власного підходу, Вержбицька вказує на доцільність розспівок та співу технічних вправ вокальним прийомом *mezzo voce*. Даний прийом характерно контрастує з вимогою формуючих голос розспівок на *forte*, прийнятих в багатьох інших вокальних класах. (Оскільки динаміка *forte* більшою мірою, з погляду даних методистів, сприяє розкриттю, виносу, «витагуванню голосу», що, безперечно, важливо на початковій стадії навчання).

Навіть професор Благовидова, природно долаючи малохудожній, відверто фізіологічний процес постановки співацького голосу, рекомендувала вживати в налаштовуваних вправах динаміку *mezzo forte* із динамічним філуванням від *mezzo forte* до *forte* у висхіднім русі співу, і до *mezzo forte* у внизхіднім. Однак, навіть вона при цьому не приходила до повного розуміння використання такої комбінованої характеристики звучання як *mezzo voce*, яка не зводиться до суто динамічного показника.

В цьому ясно видно самостійність дидактичної позиції Вержбицької, можливо, обумовлена її не оперним, а камерним профілем підготовки та, надалі, співацької практики, що призвела її до визначення прийому характерного звучання і звукоподачі, спорідненого тим характеристикам звукоздобування (*mezzo voce*, *sotto voce*), які, на думку італійських майстрів бельканто (серед яких, наприклад, Качинні), природніше розкривають темброву специфіку й фарби голосу, темброво визначають й розвивають його в напрямі справжнього рівня майстерності.

#### **Методичні роботи М.П. Вержбицької**

Методична спадщина Вержбицької може бути умовно поділена на два типи робіт. По-перше, це репертуарні збірки, складені з творів вітчизняних та зарубіжних авторів, систематизовані за типами голосів та складністю опанування, відповідно до кожного року з академічного п'ятирічного навчання в музичній вишні. Показово, що дані репертуарні списки відображають не власне розуміння предмета Вержбицькою та не позицію когось з провідних професорів кафедри, а колегіально вивірену та відпрацьовану думку кафедри загалом.

Другою, не менш важливою частиною методичної спадщини Вержбицької, є кілька коротких робіт, що узагальнюють індивідуальні позиції корифеїв кафедри сольного співу, як-от професорів Благовидової та Райченко, а також фахівців, методичні позиції яких очевидно визнавалися кафедрою, якщо не бездоганними, то авторитетними, і тому вартими фіксації та обачення у практиці вокальних педагогів наступних поколінь. Це – «права рука» Благовидової Голятовська, провідні викладачі Дановський та Тарасова, і, звичайно ж, сама випускниця та асистент класу професора Райченко – Вержбицька.

Перш ніж перейти до розбору та систематизації вокальних завдань, які ставились кафедрою та в індивідуальних класах, а також засобів реалізації таких, необхідно зробити декілька важливих зауважень загального плану. В вокальній методиці можливі два суміжні і, в той самий час, дистантні один до одного підходи:

1. Підхід, що передбачає виправлення вокальних недоліків, які можуть спостерігатися у будь-якому віці та на будь-якому етапі навчання академічного співака. Інакше кажучи, підхід, спрямований на усунення набутих, або спочатку властивих індивідуальній вокальній природі негативних навичок й характеристик (носовий, горловий призвук; дрібна чи велика вібрація голосу – так звані «баранчик» чи «качка», тощо).

Певною мірою такий підхід можна назвати *коригуючим* вокал і уподібнити до лікувальної практики, що вимагає участь як фахівців широкого профілю, так і вузько-спрямованих фахівців, які відпрацьовують окремі завдання та вирішують специфічні проблеми. (На вокальній кафедрі, керованій Благовидовою, ми бачимо педагогів, які ведуть учня до рівня його професійної виконавської самостійності з виходом на рівень конкурсного змагання, так само як і практику оперної, філармонічної, сценічної кар'єри. В той самий час, на кафедрі є і викладачі, для яких більш органічні заняття з учнями скоріше технічного, аніж інтерпретаційного плану, заняття, що мають на меті вирішення суто технічних завдань, природно характерних для періоду постановки голосу та початкових етапів навчання співака).

Даний підхід не заперечує існування вокальних проблем і у студента, який вже сформувався до старших курсів, проблем, які також слід вирішувати з опорою на технічні засоби вокальної педагогіки. Виходячи з цього, зрозуміло, чому провідні спеціалісти Одеської вокальної кафедри часом доручали студіювання технічних завдань своїх «дорослих» учнів педагогам-асистентам, які з ними проводили технічні заняття. Так, професорка Благовидова припускала додаткове навчання деяких своїх учнів у педагогів, які виконували функцію вокальних інструкторів (до таких ми можемо віднести і Вержбицьку).

2. Інший методичний підхід, який, на нашу думку, можна позначити як *тренувальний*, розрахований на здоровий і, в принципі, правильно орієнтований вокальний апарат, що забезпечує співацький звук, який відповідає академічним критеріям. Цей методичний підхід покликаний в ході спеціального тренувального навантаження забезпечити зміцнення самого співацького апарату, розширення співацького діапазону, масштабів співацького подиху, удосконалення голосу щодо *єдності тембру, реєстрової єдності*, реалізацію таких характеристик, як польотність, рухливість, чистота інтонації, здатність до градації динаміки та тембрових фарб.

Серед інших припущень, запропонованих в нашій статті з усвідомленням того, що зараз неможливо навести їм вичерпні докази, ми висуваємо наступну тезу. Методичні роботи Вержбицької, які узагальнюють дидактичний досвід провідних професорів та викладачів-інструкторів кафедри, чия практика дала показові результати, орієнтовані, перш за все, на групу вправ та розспівок, що визначають завдання другого, власне, *тренувального* підходу вокальної методики. Це означає націленість дидактичних прийомів, узагальнених Вержбицькою, яка виконувала, видима річ, своєю працею доручення лідерів кафедри і, перш за все, Благовидової, на роботу з типізованим універсальним матеріалом, що є певним усередненим типом вокального учнівства, індивідуальні особливості, сильні та слабкі сторони якого, в цьому випадку, не бралися до уваги і не враховувалися. І для подолання безлічі можливих негативних властивостей голосу, в такому разі, передбачалася дещо інша система «лікувальних», *коригуючих* вправ й розспівок, системний опис яких не було здійснено, або такий не зберігся в друкованому чи рукописному вигляді.

Аналізуючи методичну працю Вержбицької «Збірка вправ, які використовуються в класах вокалу викладачів Одеської держконсерваторії», ми можемо припустити, що перед нами сумлінно виконане завдання керівника кафедри Благовидової, яке має на меті узагальнення практичного досвіду ведення технічних уроків у класах викладачів, педагогічні результати яких визнавалися показовими<sup>3</sup>. Це був клас самої Благовидової

<sup>3</sup> Вержбицька М.П. Збірка вправ, які використовуються в класах вокалу викладачів Одеської держконсерваторії. Одеса, 1962.

та її сподвижниці Голятовської, альтернативні та суміжні постаті кафедри – професорка Райченко, доцент Дановський, Тарасова. Виконуючи це завдання, Вержбицька відвідувала технічні уроки колег, вела нотатки та записи, зіставляла завдання та засоби їх вирішення, робила узагальнення.

Доказом нашого припущення може бути текст у п'яти розділах з нотними прикладами розспівок та вправ відповідно до персоналії кожного з названих педагогів. Текст містить дуже короткий опис вправ, що встановлює лише шукані технічні завдання, і набуває докладності тільки в розділі, віднесеному до Благовидової, що включає найбільшу кількість вправ й розспівок і *підписаний*, як би засвідчений в істині, нею.

В останньому, шостому розділі Вержбицька, як би не задовольняючись раніше зробленими узагальненнями, наводить власну систему технічних елементів, згрупованих за основними категоріями завдань з посиланням на позиції найбільш розгорнутого і авторитетного розділу Благовидової.

Працюючи з рукописом методичної праці Вержбицької, зіставляючи вокальні завдання та засоби їх вирішення в різних педагогічних класах, ми вважали за доцільне провести узагальнення ще більшого порядку, звівши вокальні проблеми та завдання, якими тією чи іншою мірою займалися всі викладачі кафедри, в таблицю, і винісши за її межі технічні завдання, які індивідуально ставились в окремих конкретних школах, в якості коментарів-приміток.

1. Особливістю загального підходу професорки Благовидової є диференціація вправ за типами голосів, чого у повній мірі ми не знаходимо у інших методистів кафедри.

2. Загальна тенденція до висхідного чи низхідного мелодійного руху вправ визначається завданнями, які ставить під час розспівування, розігріву співацького апарату вчитель перед учнем. Висхідний рух передбачає, насамперед, зусилля до підключення «грудного типу резонування», тоді як низхідний рух у розспівуванні дозволяє зосередитись на збереженні «високої співацької позиції». Методист Дановський, орієнтуючись на роботу з низькими чоловічими голосами, віддавав перевагу коротким вправам, що повторюють одну й ту саму висоту тону, або являють собою обмежений поступовий рух вгору, що споріднює його метод із технікою розігріву ігрового апарату тромбоністів.

У вправах на розігрів апарату і Дановський, і Благовидова практикують спів з чергуванням голосних на витриманих тривалих тонах.

3. Показово, що з метою подолання «*реєстрової строкатості*» (різнобарвності, неоднорідності звучання регістрів у низьких чоловічих голосів) Дановський використовував прийом завчасного округлення розспівуємих у вправах, які йдуть вгору, голосних «О» та «У». У той самий час Благовидова використовувала прийом округлення на голосному «О» в низхідній русі вправи з метою збереження в співаючого учня зібраності звуку у високій співацькій позиції.

4. У плані роботи над атакою вокального звуку методист Райченко застосовувала свій індивідуальний прийом «повільного staccato», коли гострий рух staccato стримуванням темпу переходить у non legato і, зрештою, до зв'язного legato. Таким чином внутрішнє співацьке відчуття staccato переноситься на виконання legato.

5. У плані роботи над чистотою інтонації методист Тарасова застосовувала мало ким використовуєму вправу у вигляді співу у висхідному та низхідному русі хроматичної гами.

6. Різниця методичного підходу педагогів кафедри зумовляла й відмінність у масштабах, пропонованих ними учням вправ. Якщо методист Дановський використовував у розспівках переважно короткі вправи, то, на противагу, підхід професорки Райченко

Таблиця 1

**Вимоги та завдання, які реалізуються на вправах викладачів-методистів  
Одеської вокальної школи**

Вокальні завдання та типи вправ:	Благовидова	Райченко	Голятовська	Тарасова	Дановський	Вержбицька
1. Вправи для «розігріву» співацького апарату	+		+	+	+	+
2. Робота над подихом	+				+	
3. Атака звуку	+			+		
4. Відпрацювання високої співацької позиції	+	+	+	+		+
5. Вправи для розширення співацького діапазону	+		+	+		+
6. Вправи для відпрацювання регістрової єдності	+			+	+	
7. Артикуляційне вирівнювання фонем із голосними	I, Є, А, О			зі, зе, за, зо, зу	+	
8. Робота над співацьким legato та staccato	legato та staccato (легкі голоси)			staccato	legato	+
9. Розвиток швидкості й рухливості голосу	+ Спів колоратур	+	+	+		+
10. Вправи, що розвивають здатність до співу мелізмів (трелі, морденти, форшлагги)	+					
11. Відпрацювання навичок динамічного нюансування у співі	+			+		
12. Естетично-художній аспект співу вправ та вокалізів	+	Вправи-вокалізи				

передбачав спів вправ «багатомодусних», тобто комбінування в одному розспівуванні різних типів мелодійного руху, які, в свою чергу, надавали різноспрямоване розвиваюче навантаження на співацький апарат. В даному випадку ми можемо говорити про вирішення в вправах такого типу багатокomпонентних завдань, до яких обов'язково входять розширення співацького діапазону, пролонгація подиху, досягнення округлості на верхніх тонах, розвиток музичної пам'яті і т.д. Можна стверджувати, що таким чином у професорки Райченко співацькі вправи та розспівування трансформувалися за масштабами та функцією у *вокалізи*.

Репертуарним збіркам, оформленим Вержбицькою (у тому числі й в співавторстві з педагогом-методистом Дановським) як узагальнення репертуарної політики тогочасної кафедри, передусе написання досить розгорнутого (22 сторінки) «Реферату», як вона сама його називає, «Методичні питання художньої розробки вокальних творів»<sup>4</sup>. У ньому Вержбицька подає судження авторитетних професорів кафедри, насамперед, Благовидової за трьома позиціями: (1) вибір твору, (2) виучування його, (3) формування художнього образу.

<sup>4</sup> Вержбицька М.П. Реферат «Методичні питання художньої розробки вокальних творів». Одеса, 1961.

Показово, що структурно в цьому Рефераті виявляються елементи концентричної форми, оскільки перші сторінки його, так само як і останні, відкриваються й, відповідно, завершуються висновками про мовленнєву виражальність у єднанні слова та мелодії, про значущість дикції, а також пов'язаних з виражальністю емоційності, артистичності та глибини виконання. У самому тексті Реферату наводяться в тезовій, часом афористичній, найкоротшій формі, без побоювання повторень, основні настанови кафедри, які Вержбицька сприймає як неодмінну даність, і з певним ступенем системності містить до трьох вищезгаданих позицій. Назвемо найважливіші, на наш погляд, з таких.

Значення дикції і, відповідно, робота над промовлянням словесного тексту, є ключовим підходом до вирішення суто вокальних проблем, оскільки, за поглядом Вержбицької, «чим співак досконаліший, тим у нього краща дикція, і саме роботою над виголошуванням слід добуватися *близькості звуку*, реалізуючи девіз: навчитися *співати так, як говориши*»<sup>5</sup>. В цьому сенсі показово, що спів вокалізів, з яких доцільно починати навчання в музичному училищі або на підкурсі консерваторії, за Вержбицькою, слід здійснювати з проголошенням складів та іменуванням нот, тобто методом *сольфеджування*. *Сольфеджування*, як уявлялося на той час фахівцям кафедри, створює підготовчу платформу для переходу до засвоєння твору з текстом. Чітке фразування, розважне слово вражають слухача та допомагають співаку у звуковедінні; співацькому звуку надається *забарвлення-характер*.

При цьому під терміном «фразування» Вержбицька, очевидно, має на увазі той феномен, який точніше було б назвати *інтонуванням*. Засобами «розкриття фразування», з її точки зору, є різного роду «нюанси»: *legato, staccato, кантилена, mezzo voce, портаменто, crescendo, decrescendo, темпові зміни, зміна характеру руху та темброві фарби*<sup>6</sup>. З цього виходить, що терміни «нюанс» та «нюансування» також розуміються Вержбицькою досить широко.

У тексті реферату багаторазово у різних значеннях використовується поняття «емоційність», і лише одного разу вжито містке за значенням слово «музикальність». Наводяться твердження наступного порядку, що «емоційна обдарованість допомагає успішному розвитку вокальної сторони»<sup>7</sup>, і ті, «хто позбавлений цього дару, дуже рідко піддаються штучному розвитку»<sup>8</sup>. Також, що «учні, які мають природну емоційність і культуру, зрідка нагороджені природою відмінними голосовими якостями... і, навпаки, учні з відмінними голосами, не обдаровані музичністю, зазвичай погано розвиваються і непрацездатні. Тому мало вражають слухача...»<sup>9</sup>.

Звідси шляхи та засоби розвитку розгляданої «емоційності», реалізацію яких Вержбицька бачить у неодмінному поєднанні суто «технічних пошуків» та вирішенні музично-виражальних моментів. Навіть на початковій стадії навчання, скажімо, в училищному курсі, вправи, вокалізи та розспівування треба виконувати з усією можливою увагою до «нюансування» (тобто динаміки, штрихів, темпової виражальності, інакше, як каже Вержбицька, «з музичним підходом»<sup>10</sup>. Навчальну програму слід підбирати з

<sup>5</sup> Вержбицька М.П. Реферат «Методичні питання художньої розробки вокальних творів». Одеса, 1961. С. 3.

<sup>6</sup> Там само. С. 18.

<sup>7</sup> Там само. С. 16.

<sup>8</sup> Там само. С. 3.

<sup>9</sup> Там само. С. 8.

<sup>10</sup> Там само. С. 16.



контрастних за характером творів, займаючи, як легко здійснюване, так і те, що в плані інтерпретації не вдається, «для розвитку відсутніх якостей»<sup>11</sup>.

Цікаво, що одним із шляхів до становлення «емоційності» Вержбицька вважає розвиток художньої фантазії, уяви. І у зв'язку з цим пропонує учню внутрішньо здумувати собі *картину-підтекст* до вокалізу<sup>12</sup>. Також стверджується необхідність, поряд з аріями та потенційно театральним репертуаром, приділяти першочергову увагу репертуару камерному, насамперед, романсам й народній пісні. Саме виконання романсу передбачає тонкий артистизм, вміння протягом малої форми «показати кілька осіб», майже миттєве перевтілення<sup>13</sup>. В аргументацію цієї вимоги поставлено паремію відомого режисера про те, що співати арії може *актор-співак*, але щоб співати романси, треба бути *і режисером, і співаком*.

В цілому, метод навчання та підбору творів для програми учня передбачає рух від простого до складного. Висловлюючи думку кафедри, Вержбицька пише, що технічні труднощі та художньо-виконавські завдання програми мають відповідати етапу розвитку та можливостям учня. Звідси – непорушна необхідність керуватися «нормами, встановленими навчальною програмою за курсами», та побажання – діапазоном голосу опанувати поступово, «не насильницьким шляхом»<sup>14</sup>. Безсумнівна шкода, що завдається передчасним вивченням складних творів<sup>15</sup>, як і зловживання учнями молодших курсів високотеситурними моментами, оскільки це розхитує нестійкий вокальний апарат, є присінком стертості тембру, появи коливання голосу, тремоляції та інших негативних ознак-симптомів.

Цікаво що репертуар, запропонований учню для вивчення, складається, за Вержбицькою, із творів двох категорій. (1) Твори, що розучуються з навчально-методичною, технічною метою, і їх не обов'язково доводити до повного, ретельного «вишліфования», а, використавши достатньою навчальною мірою, можна залишити. (2) Твори, які мають увійти до репертуарного фонду учня; і саме вони ретельно підбираються та «вишліфовуються» до можливого ступеня досконалості, «закінченості». (Про це Вержбицька пише двічі<sup>16</sup>). Це ставлення співзвучне позиції цитованого нею Харківського вокального методиста П.В. Голубева, який стверджував існування диференційованих ним рівнів «правильного» і «доброго, цікавого» виконання<sup>17</sup>.

Сам метод виучування творів, прийнятий в Одеській вокальній школі, на наш погляд, досить традиційний. Він передбачає достеменне, пунктуальне дотримання авторських нюансів, зазначених темпових та динамічних позначень, уважне ставлення до тональності, метру та ритму композиції, обов'язкове визначення зони кульмінації<sup>18</sup>. Оригінальним й самобутнім при цьому нам видається саме спосіб виучування технічно

<sup>11</sup> Вержбицька М.П. Реферат «Методичні питання художньої розробки вокальних творів». Одеса, 1961. С. 6.

<sup>12</sup> Там само. С. 16.

<sup>13</sup> Там само. С. 17.

<sup>14</sup> Там само. С. 4–7.

<sup>15</sup> Там само. С. 9.

<sup>16</sup> Там само. С. 7, С. 13.

<sup>17</sup> Голубев П.В. Поради молодим педагогам-вокалістам. Держ. Музичне видавництво, К., 1963. С. 53.

<sup>18</sup> Вержбицька М.П. Реферат «Методичні питання художньої розробки вокальних творів». Одеса, 1961. С. 10.

складного твору на початковій стадії навчання з розбивкою його «по шматках», із вилучуванням складних моментів у вигляді окремих вправ, які співаються секвенційно в різних темпах та тональностях. Аналогічний підхід рекомендується і для відпрацювання каденційних побудов у творах<sup>19</sup>.

Подібного роду робота з виучування творів та формування артистичного амплуа, техніки та репертуару студента-вокаліста, безумовно, передбачає високий ступінь інтеграції дидактичного тандему педагога вокалу та концертмейстера. Його необхідність не усувається навіть у тих випадках, коли рівень піанізму викладача вокалу достатній для того, щоб, у разі потреби, часом замінювати концертмейстера за акомпануючим інструментом. Процес виучування, показ «пройденого» твору в сценічних виступах мають на увазі єдність педагогічної позиції всередині названого тандему. Звідси, абсолютно зрозуміла обов'язковість уважної присутності концертмейстера на уроках на всіх етапах роботи над твором, незалежно від того, чи він акомпанує. Зрозуміла також продуктивність спілки маститого педагога та молодого концертмейстера, як і досвідченого концертмейстера з початківцем вокальним педагогом в плані збереження та передачі напрацьованих традицій кафедри.

**Висновки.** Період написання методичних робіт та репертуарних хрестоматій Вержбицької – початок-середина 60-х років ХХ століття – потрапляють в епоху «років застою», що ознаменувались очевидними тенденціями узагальнення досвіду, написання методичних рекомендацій, порадників та посібників шляхом резюмування успішної професійної практики. Для цього в країні створювалися різного рівня науково-методичні центри, в консерваторіях та навчальних закладах досвідченим працівникам доручалося написання статей, брошур, монографій, присвячених практиці й педагогічному досвіду видатних діячів культури. Саме цей час доніс до нас писання Харківського методиста вокалу П. Голубєва, киян Л. Колодуба, Т. Михайлової, Д. Євтушенка. В Одеській консерваторії педагог І. Лебедева написала монографічний нарис про Благовидову.

Значущість та особливість праці Вержбицької полягає в тому, що вона узагальнює та описує дидактичний підхід не однієї показової чи навіть видатної особистості, творчої фігури, а цілого об'єднання, сформованого та спрямованого авторитетом лідера кафедри сольного співу – О.М. Благовидової. Займаючи своє, певне місце у системному механізмі кафедри, виконуючи наукове навантаження й поставлене їй завдання, відвідуючи заняття своїх колег, Вержбицька фіксувала успішно застосовувані вправи на розспівування, враховувала пропонований за типом голосу та етапами його розвитку репертуар. Цим вона заслужила, окрім подяки студентів, що пройшли через її руки й здобули спеціальність (серед яких і автор цієї роботи), ще й пам'ять як методист кафедри, що зберіг її настанови, досвід й дидактичні напрацювання для наступних поколінь вокальних педагогів Одеси.

*Письмова фіксація* традицій та дидактичних настанов кафедри, її колегіальних суджень, очевидно, була альтернативою усному збереженню таких у пам'яті й практиці концертмейстерів кафедри, яким з часу лідерства Благовидової були фактично надані паритетні права та можливості у проведенні занять зі студентами-вокалістами та формуванні їх творчої подобі. Саме з тих років, коли лідерство Благовидової набуло повної сили, традиційний творчий тандем викладач-вокаліст та концертмейстер став придбавати властивостей рівноваги та рівноправності. Досвідченим концертмейстерам стали

<sup>19</sup> Вержбицька М.П. Реферат «Методичні питання художньої розробки вокальних творів». Одеса, 1961. С. 11.

доручати *самостійне ведення камерного класу* у вокалістів із необхідним підбором репертуару, вирішенням художніх і навіть вокально-технічних завдань. Це був принципово новаторський крок у методиці вокального навчання, який зберігає чинність в Одеській музичній академії до сьогодні.

Пояснюється, на наш погляд, це нововведення Благовидової тим, що вона, як і деякі її сучасники (наприклад, Райченко-Скуфаті), поєднувала в собі спеціалізацію вокаліста та піаніста (акомпаніатора); багато значних вокалістів-виконавців перебували у творчому та сімейному союзі зі своїми концертмейстерами (родина Іванових, Бойко, Дуди та ін.). Ця тенденція, яка в певнім сенсі є особливістю, візитною карткою вокального підходу нашого навчального закладу, має різні наслідки. Це і сміливість у підборі пропонованого студенту репертуару зі збереженням не лише традиції його вокальної інтерпретації, а й акомпанементу; особлива якість «співучості», кантиленності звуку акомпануючого фортепіано, що характерно відрізняє концертмейстерів Одеської вокальної школи. Водночас слід визнати тяжіння, особливо у виконанні камерного репертуару, до узагальнено музичних, а не суто вокальних засобів виражальності, що походить, швидше, від піаністичного, аніж вокалістського розуміння вокальних завдань та принципів інтерпретації. Часом концертмейстри, спираючись на прийняту колегіальність, допускають своє входження в оцінку і навіть вирішення власне вокальних проблем голосу.

*Письмова фіксація* Вержбицькою, яка мала спеціалізацію саме в галузі камерного репертуару, вправ, розспівок та основ вокально-дидактичного підходу, повина була створити необхідну противагу *вокальної практики* по відношенню до загальномузичного та піаністичного підходів на ознаменування домінанти методів *вокальної виражальності*. Власне того, що є основою та глибинною підставою методичних настанов у педагогіці кафедри сольного співу.

### Література

1. Вержбицька М.П. Реферат “Методичні питання художньої розробки вокальних творів” (20 с.) + План роботи до Реферату (2 с.). Одеса, 1961, (машинопис).
2. Вержбицька М.П. Збірка вправ, які використовуються в класах вокалу викладачів Одеської держконсерваторії. Одеса, 1962, (машинопис).
3. Вержбицька М.П. Народний артист УРСР Микола Огренич. Одеса, 1975, (22 с. машинопис).
4. Вержбицька М.П., Дановський О.Ф. Репертуарний довідник для консерваторій з творів українських композиторів. Одеса, 1964, (18 с. машинопис).
5. Вержбицька М.П., Дановський О.Ф. Список творів українських композиторів, рекомендованих як педагогічний репертуар для вивчення в консерваторіях, з сольного співу. Одеса, 1969, (32 с. машинопис).
6. Вержбицька М.П. Репертуарний довідник вокальної літератури для класів сольного співу консерваторій. Одеса, 1965, (102 с. машинопис).
7. Голубєв П.В. Поради молодим педагогам-вокалістам. Держ. Музичне видавництво, К., 1963.
8. Летягіна Е. Про збереження й розвиток традицій вокальної майстерності на кафедрі сольного співу ОДК. Одеська консерваторія. Славні імена, нові сторінки. Одеса, 1998. С. 110–122.



УДК 78.071.2; 78.072; 314.743  
DOI 10.32782/2224-0926-2024-1-48-7

*Карась Ганна Василівна*  
доктор мистецтвознавства, професор,  
професор кафедри методики музичного виховання та диригування,  
Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника  
<https://orcid.org/0000-0003-1440-7461>  
<https://www.scopus.com/authid/detail.uri?authorId=57218616097>  
<https://www.webofscience.com/wos/author/record/AAJ-6548-2021>  
<https://publons.com/researcher/4341998/hanna-karas/>

## ТВОРЧА ОСОБИСТІТЬ МИРОСЛАВА АНТОНОВИЧА У ДЗЕРКАЛІ ДІАСПОРНОЇ ПУБЛІЦИСТИКИ У США

*Актуальність статті обумовлена потребою комплексного осмислення багатогранної діяльності творчих особистостей музичної культури української діаспори. Реалії сьогодення потребують креативних пасіонарних персон, які своїм життєвим прикладом стимулюють динаміку культурного процесу. Мета – комплексний аналіз представлення діяльності диригента і музикознавця Мирослава Антоновича у дзеркалі діаспорної публіцистики у США. Завданнями статті, відповідно до мети, постають: вивчення джерельного матеріалу про М. Антоновича та «Візантійський хор» під його керівництвом; виокремлення форм та тематики представлення життєпису та творчої діяльності митця діаспорною публіцистикою. Методологію дослідження визначають історичний, системний, аксіологічний, культурологічний підходи та відповідні їм конкретні методи наукового пізнання. Зокрема, історико-хронологічний метод використаний для розгляду презентації постаті митця та його хору в публіцистиці США; джерелознавчий аналіз та контент-аналіз дали можливість виявити і охарактеризувати масив джерел; системна класифікація допомогла комплексно проаналізувати форми і тематику цього представлення. Джерельною базою дослідження є журнали української діаспори у США («Екран» та «Вісті»), в яких висвітлювалася творча і наукова діяльність М. Антоновича та очолюваного ним «Візантійського хору» із Голландії. Наукову новизну роботи визначає введення до наукового обігу джерельного матеріалу, який доповнює раніше сформований компендіум щодо особистості М. Антоновича. Висновки. Проведений комплексний аналіз представлення діяльності диригента і музикознавця Мирослава Антоновича у дзеркалі діаспорної публіцистики у США дав можливість виявити її форми (статті – оглядові, аналітичні, біографічні, інформативні; повідомлення, репортажі, фоторепортажі) та тематику (ювілейна, подієва, наукова, мемуарна). Результати, отримані за допомогою запропонованих методів, можуть бути цікавими як для фахівців, так і для всіх, хто цікавиться українською музичною культурою.*

**Ключові слова:** *творча особистість Мирослава Антоновича, «Візантійський хор», публіцистика, диригент, музикознавець, українська діаспора, українська музична культура, США, Голландія.*

### ***Karas Hanna. The creative personality of Myroslav Antonovych in the mirror of diaspora publicity in the USA***

*The relevance of the article is due to the need for a comprehensive understanding of the multifaceted activity of creative personalities of the musical culture of the Ukrainian diaspora. Today's realities need creative, passionate people who stimulate the dynamics of the cultural process with their life example. The goal is a comprehensive analysis of the presentation of the activities of the conductor musicologist Myroslav Antonovych in the mirror of diaspora journalism in the USA.*

*The tasks of the article, in accordance with the goal, are: study of the Source material about M. Antonovych and “Byzantine Choir” under his direction; distinguishing the forms and topics of presenting the biography and creative activity of the artist by diasporic journalism. Research methodology is determined by historical, systematic, axiological, cultural approaches and specific methods of scientific knowledge corresponding to them. In particular, the historical-chronological method was used to consider the presentation of the figure of the artist and his choir in US journalism; Source analysis and content analysis made it possible to identify and characterize an array of sources; system classification helped the SNO complex to analyze the forms and topics of this presentation. The source base of the research is the magazines of the Ukrainian diaspora in the USA (“Ekran” and “Visti”), which covered the creative and scientific activities of M. Antonovych and the “Byzantine Choir” led by him from Holland. The scientific novelty of the work is determined by the introduction to the scientific circulation of the source material, which complements the previously formed compendium on the personality of M. Antonovych. Conclusions. A comprehensive analysis of the presentation of the activities of the conductor and musicologist Myroslav Antonovych in the mirror of diaspora journalism in the USA made it possible to identify its forms (review articles, analytical, biographical, informative; reports, photo reports) and topics (jubilee, event, scientific, memoir). The results obtained using the proposed methods can be interesting both for specialists and for everyone who is interested in Ukrainian musical culture.*

**Key words:** *creative personality of Myroslav Antonovych, “Byzantine Choir”, journalism, Conductor, musicologist, Ukrainian diaspora, Ukrainian musical culture, USA, Holland.*

**Вступ.** За оцінкою дослідників українська еміграційна преса «...взяла на себе роль вчителя, виховника, порадики, інформатора, організатора, формувача, опікуна-консерватора, вартівника й захисника української душі», вона стала «...засобом перетворення етносу в свідому націю»<sup>1</sup>. Соціальна функція цієї преси полягала у забезпеченні широкого контакту між українцями діаспори, уможливленні публічної дискусії над поточними проблемами українського політичного, культурного, господарського і наукового життя<sup>2</sup>. Розбудовуючи культурне оформлення нації, преса діаспори вирівнювала негативні наслідки, викликані браком власних національних шкіл, університетів, інших виховних інституцій. Часто це була єдина ланка, що єднала українців з рідним світом і культурою. Преса стає для них не тільки важливим каналом збереження і передачі етнічної інформації, але й одним з головних компонентів інфраструктури національної культури. Важливу роль відігравала емігрантська преса у збереженні української музичної культури. Хоч вона нараховує багато сотень назв у різних країнах світу, проте видань, які постійно висвітлювали би проблеми музичного життя нашої спільноти, є обмаль. Більшість з них виходила у США у другій половині ХХ ст.

**Матеріалами** для дослідження стали: журнал музичного та мистецького життя «Вісті», який друкував хор «Дніпро» у Твін Сіті, Міннесота (1961–1966) та ілюстрований журнал українського життя для молоді і старших «Екран» з Чикаго.

<sup>1</sup> Животко А. Історія української преси [передмова К. Костева] = Geschichte des ukrainischen Zeitungswesens. Мюнхен : УТГІ, 1989–90. С. 291.

<sup>2</sup> Боровик М. Українсько-канадська преса та її значення для української меншини в Канаді = The Ukrainian Canadian Press and its Significant Role in the Ukrainian Minority in Canada. Мюнхен: УВУ, 1977. С. 78.

**Методи** дослідження: історичний, системний, аксіологічний, культурологічний підходи та відповідні їм конкретні методи наукового пізнання. Зокрема, історико-хронологічний метод використаний для розгляду презентації постагі митця та його хору в публіцистиці США, джерелознавчий аналіз та контент-аналіз дали можливість виявити і охарактеризувати масив джерел, системна класифікація дала змогу комплексно проаналізувати форми і тематику цього представлення.

**Результати.** Особистість Мирослава Антоновича (1917–2006) – відомого хорового диригента, оперного співака, музикознавця, професора, доктора музикології, Дійсного члена Наукового Товариства ім. Шевченка, Заслуженого артиста України перебуває в полі зору українських дослідників з початку XXI століття. Це статті, монографії, дисертації У. Граб<sup>3</sup>, Г. Карась<sup>4</sup>, Є. Лазаревич<sup>5</sup>. Однак, залишається недостатньо дослідженою діаспорна публіцистика, в якій відображено творча діяльність М. Антоновича та очолюваного ним «Візантійського хору» з Голландії.

У журналі «Вісті» є кілька матеріалів, які пов'язані із особистістю М. Антоновича. Відомий музикознавець та диригент Павло Маценко з Канади друкує невеличку замітку про хор<sup>6</sup> та рецензію на платівку хору, яка вийшла у Голландії (фірма «Dureco gramofonplaten») під назвою «Співи Літургії св. Івана Золотоустого у візантійсько-слов'янським обряді»<sup>7</sup>. У журналі за грудень 1968 року опубліковано музикознавчу статтю М. Антоновича про Воскресні тропарі в обробці для хору Зіновія Лиська<sup>8</sup>. Вчений демонструє в ній глибокі знання історії церковної музики та практики церковного співу в Україні, нотної церковної літератури («Гласопісець» Із. Дольницького, Обіход Києвопечерської Лаври, «Церковне Простопініє» І. Бокшая–Й. Малинича, Ірмологіони, Літургії О. Кошиця та ін.). Здійснивши музикознавчий аналіз всіх восьми гласів тропарів Воскресних та відзначивши вокальну сторону твору як сюїти, М. Антонович висновує, що «... композитор дав оригінальний і цінний твір і ним збагатив українську музичну літературу <...> вніс новий елемент в опрацювання українських літургійних мелодій <...> дає змогу вивести багатство української літургійної музики в концертні зали»<sup>9</sup>. У. Граб

<sup>3</sup> Граб У. Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. Емігрантське музикознавство в українському культуротворенні повоєнних десятиліть: монографія. Львів, 2019. 455 с.; Граб У. Опера на кар'єра Мирослава Антоновича: «Відень – Лінц –Ліцманштадт». *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich*, t. XVIII: *Muzyczne tradycje Galicji – dziedzictwo, inspiracje, konteksty*, pod red. naukową Kingi Fink, Teresy Mazepy i Grzegorza Oliwy, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów, 2023. С. 414–425.

<sup>4</sup> Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.; Карась Г. Феномен Мирослава Антоновича та його «Візантійський хор»: штрихи до портрета диригента. *Musica Humana* : зб. статей кафедри музичної медієвістики та україністики ЛНМА. Львів, 2010. Ч. 3. С. 11–22; Карась Г. Церковний спів в інтепретації «Візантійського хору». *Духовна музика в контексті сучасного хорового виконавства* : зб. мат. Міжнар. наук.-практ. конф., (Кременець, 10 травня 2008 р.). Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2008. С. 28–38.

<sup>5</sup> Лазаревич Є. *Візантійський хор* М. Антоновича в контексті європейського хорового виконавства другої половини ХХ століття: дис. ... канд. мист-ва за спец. 17.00.03 / Львівська нац. муз. акад. ім. М. Лисенка. Львів, 2018. 226 с.

<sup>6</sup> Маценко П. Візантійський хор з Утрехту (Голляндія). *Вісн. Herald*. Твін Сіті, Мінн. 1967. Ч. 2 (21). С. 21.

<sup>7</sup> Маценко П. Нова довгограйна платівка. *Вісн. Herald*. Твін Сіті, Мінн. 1967. Ч. 2 (21). С. 23.

<sup>8</sup> Антонович М. «Тропарі воскресні» – Зіновій Лисько. *Вісн. Herald*. Твін Сіті, Мінн. 1968. Ч. 4 (27). С. 12–17.

<sup>9</sup> Там само. С. 16.

детально описує спробу українських учених видавати власний музичний журнал<sup>10</sup>, яка так і не була зреалізована. Переїхавши до Нью-Йорка у 1960 році і ставши головою музикологічної секції Української Вільної Академії наук, З. Лисько у 1964 році розпочинає співпрацю із журналом «Вісті», де опікується розділом «Відділ музикологічної секції УВАН. Головний редактор – д-р Зіновій Лисько». Стаття М. Антоновича власне була опублікована у цій рубриці.

Найтривалішим був ілюстрований журнал українського життя для молоді і старших «Екран», що видавався на двадцяти восьми сторінках масовим тиражем в Чикаго (штат Іллінойс) як двомісячник у 1961–1992 рр. Його засновником і редактором протягом всього часу був наш земляк – Адам Антонович<sup>11</sup>. Важливою особливістю видання, яке орієнтувалося на широке коло читачів і дбало про виховання і збереження їх національної свідомості, був багатий високоякісний ілюстративний ряд, який включав як архівні світлини, так і сучасні репортерські. Вони не тільки вигідно вирізняли часопис з поміж інших, але сьогодні є поодиноким джерелом для використання у сучасних дослідженнях та публікаціях. Тематика журналу обіймала всі сторони українського життя, в тому числі і культурно-мистецького. Жоден номер «Екрану» не оминав проблем музичної культури, частина статей друкувалася англійською мовою, що сприяло поширенню інформації як в середовищі українців, які вже не володіють рідною мовою, так і в чужому англослов'янському. Не маючи штату працівників та кореспондентів, редакція часопису співпрацювала з іншими еміграційними виданнями, часто передруковувала статті із українських щоденників, тижневиків чи місячників («Свобода», «Америка», «Народна воля», «Нова зоря», «Ukrainian Weekly» – США; «Наша Мета», «Батьківщина», «Шлях перемоги», «Гомін України», «Вісті», «Новий шлях», «Вільне слово», «Українські вісті», «Канадський фермер», «Жіночий світ», «Світло» – Канада; «Українська думка» – Лондон, Велика Британія; «Українське слово» – Буенос-Айрес, Аргентина; «Християнський голос» – Мюнхен, Німеччина; «Вільна думка» – Австралія; «Наше життя», «Наша культура», «Наше слово» – Польща), а також американських («The New York Times», «News World Staff», «West Palm Beach», «The Times Staff», «New Perspectives») та видань з України («Літературна Україна», «Музика»).

Незмінний редактор видання А. Антонович, який в одній особі забезпечував вихід журналу (збирав фінансові датки, організовував передплату і друк накладу, забезпечував своєчасний вихід у світ, замовляв, відбирав і обробляв матеріали для публікації), дбав про поширення його не тільки у країнах «вільного світу», але і в Україні. Як згадував його брат Мирослав, він передав в Україну понад тисячу примірників журналу, в Польщу – понад 750<sup>12</sup>. Частина з них знаходиться у фондах відділу україніки Національної бібліотеки ім. В. І. Вернадського в Києві, інша – в Музеї історії Надвірнянщини (культурно-мистецький фонд імені Володимира Луціва). Здійснивши контент-аналіз всіх 150 випусків журналу «Екран», які нами опрацьовані у фондах Українського

<sup>10</sup> Граб У. Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. Емігрантське музикознавство в українському культуротворенні повоєнних десятиліть: монографія. Львів, 2019. С. 222–239.

<sup>11</sup> Антонович Адам (20.09.1908, м-ко Сколе, Стрийського повіту, Галичина – 27.01.1992, Чикаго, США) – педагог, редактор, громадсько-суспільний діяч. Брат Мирослава Антоновича родом з м. Долини, нині Івано-Франківської обл. Від 1950 року – у США. Голова товариства «Бойківщина». Організатор музичних імпрез з відзначення українських композиторів та діячів музичної культури.

<sup>12</sup> Антонович М. Згадуючи мого брата Адама». *Екран*. Пропам'ятне число. 1997. С. 10.

Національного Музею в Чикаго (США) *de visu*<sup>13</sup>, встановлено, що в ньому часто друкувалися різноманітні статті, фоторепортажі про діяльність «Візантійського хору» та його очільника – Мирослава Антоновича.

Так, у Ч. V–VI за 1961 рік (с. 14) надруковано дві замітки: «Д-р Мирослав Антонович на відвідинах у ЗДА» – про відвідини ним редакції газети «Свобода» і «Сотні публіки ентузіастично вітали виступ д-ра Мирослава Антоновича на Союзівці» та вміщено фото митця. Візит М. Антоновича до США у вересні 1961 року був зумовлений його участю у VIII-му Світовому Музикологічному Конгресі Міжнародного Музикологічного Товариства. Делегований Утрехтським університетом, вчений виступав з доповіддю в Колумбійському університеті про історію європейської музики XV–XVI ст. У замітці наголошується, що ця доповідь була опублікована в першому томі Звідомлення Конгресу, а також про публікацію його розвідки «Візантійські елементи в антифонах української Церкви» в збірнику «Кірхен музікалішес Ярбух» (1959). Тобто, до широкого загалу діаспори доводилось повідомлення про високий статус українського вченого у світовому музикологічному просторі. В обох повідомленнях йдеться також про виступ М. Антоновича як співака на Союзівці 16 вересня в рамках Вечора пісні і слова. Його концертмейстером у цьому концерті була Марійка Цісик (сестра Квітки, дочка скрипаля Володимира Цісика). Публіка приймала співака, який виконав програму пісень, арій та різноманітних композицій, дуже щиро і ентузіастично. У Граб висвітлює співацьку кар'єру М. Антоновича, яка передувала цим виступам, і висновує: «Індивідуальна праця з кожним співаком і професійна “вокальна” освіта диригента стала запорукою великого успіху *Візантійського хору* в Європі та на сценах американського континенту»<sup>14</sup>.

У Ч. 1 за 1962 рік (с. 22) міститься фоторепортаж (8 фото) та коротка анотація про колектив під керівництвом М. Антоновича німецькою та українською мовами. У Ч. 3–4 за той же рік (с. 11–13) вміщена підбірка статей «В альбом Візантійському хорові», де подано «Різдвяний привіт» колективу українською та англійською мовами; інформацію голландського журналу про аудієнцію «Візантійського хору» до голландської королеви Юліани (1958 р.) і фото про цю подію; статтю О. Ждановича «Прапороносці й полонені», а також фото хору під час співу Служби Божої в базиліці св. Петра в Римі (1959). Свої враження про аудієнцію у королеви М. Антонович записав у щоденнику, який цитує У. Граб у своїй монографії<sup>15</sup>. Стаття О. Ждановича присвячена феномену хору, в якому співають голландці різних соціальних станів, протестанти і католики, яких полонила краса української хорової музики, духовної пісні і вони добровільно стали прапороносцями українського мистецтва. За досягненнями колективу – напружена праця і талант диригента М. Антоновича<sup>16</sup>.

Під рубрикою «В альбом Візантійському хорові» в Ч. 47–50 за 1970 рік (с. 22–23) надруковано привітання А. Антоновича хору (українською та англійською мовами) з нагоди його участі у торжествах посвячення Собору св. Софії у Римі, участі у великому

<sup>13</sup> Екран. Чикаго. 1961–1992. 150 номерів. *Фонд Українського Національного Музею в Чикаго (США)*.

<sup>14</sup> Граб У. Оперна кар'єра Мирослава Антоновича: «Відень – Лінц –Ліцманштадт». *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich*, t. XVIII: *Muzyczne tradycje Galicji – dziedzictwo, inspiracje, konteksty*, pod red. naukową Kingi Fink, Teresy Mazepy i Grzegorza Oliwy, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów, 2023. С. 424.

<sup>15</sup> Граб У. Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. Емігрантське музикознавство в українському культуротворенні повоєнних десятиліть: монографія. Львів, 2019. С. 256.

<sup>16</sup> Жданович О. Прапороносці й полонені. *Екран*. Чикаго. 1962. Ч. 3–4. С. 12–13.



концерті на пошану Верховного Архієпископа Кардинала кир Йосифа Сліпого 29 вересня – 4 жовтня 1969 року, фоторепортаж про участь хору у Літургії в соборі св. Петра в Римі в 1959 р., світлини братів Антоновичів під час цих урочистостей.

На честь 20-ліття хору у Ч. 59–60 за 1971 рік (с. 14–21) вміщено фоторепортаж із 18 фотографій, аналітичні статті О. Ждановича «20-ліття Візантійського хору в Утрехті»<sup>17</sup> та S. Kanafotskyj «20<sup>th</sup> Anniversary of Bizantine Choir in Holland»<sup>18</sup>, які окреслили основні віхи творчого шляху колективу, процитували критику голландських газет щодо ювілейного концерту та ролі диригента. У Ч. 71–72 за 1973 рік у статті Михайла Брик-Дев'ятницького «Ювілей голляндської королеви» (с. 9, 10), яка присвячена 25-річному ювілею панування королеви Юліани у вересні того року, згадується про підтримку нею українців, подано світлини королеви з «Візантійським хором» та М. Антоновичем під час аудієнції 1958 року. Тут же на с. 13–15 відображена участь хору в концерті під час VI Синоду Української католицької Церкви в Римі під проводом Блаженнішого Верховного Архієпископа і кардинала Йосифа Сліпого. У статті о. Мирослава Харини «Українські торжества у Вічному Місті» (с. 15), яка передрукована із газети «Америка», засвідчена участь «Візантійського хору» в концерті з нагоди 350-х роковин мученицької церкви Полоцького Архієпископа Йосафата Кунцевича, подана програма виступу.

В центрі уваги оглядової статті про 25-ліття Об'єднання українців у Голландії (Ч. 75–77 за 1974 рік), яка була спершу надрукована в газеті «Українське слово», – постать М. Антоновича як засновника і багаторічного керівника «Візантійського хору». Автор справедливо називає його «символом української праці» у цій країні, адже митець забезпечував високий мистецький рівень колективу, прививав любов до української музики. У концерті з цієї нагоди разом із хором виступав бандурист Богдан Шарко з Німеччини.

Напередодні мистецького турне «Візантійського хору» до США, яке було присвячене 25-річчю хору, у Ч. 79–80 за 1975 рік було вміщено статтю «Велична відповідальність» провідного музикознавця діаспори П. Маценка (с. 7), яка містила відгуки європейської преси про хор та його керівника. Тут же подався розклад виступів хору за участю соліста-бандуриста Володимира Луцвіва із Великої Британії у різних містах США з 29 жовтня до 9 листопада 1975 року. Фактично кожного дня відбувався виступ хору в іншому місті, що свідчить про напружений графік цього турне, яке патрунували Ієрархія Українських Церков у США та Український Конгресовий Комітет Америки. Власне 25-річчю «Візантійського хору» було присвячене Ч. 81–82 за 1975 рік. На обкладинці журналу розміщене велике фото колективу і привітання А. Антоновича «Дні слави і радості» під рубрикою «В альбом Візантійському хорові», на внутрішній вкладці (с. 12–13) – фото всіх учасників хору із 20-річчя колективу. Стаття Я. Розумного «Голляндці по-нашому» (передрук із газети «Християнський голос») з багатьма світлинами (с. 4–5) окреслює заснування хору Української Духовної семінарії в Кулемборгу і працю М. Антоновича з ним. Повторно надруковано статтю О. Ждановича «Прапорності й полонені» (с. 6–8), про яку вже мовилося нами вище. Однак вона була збагачена багатьма світлинами учасників хору, які унаочнюють їхню вокальну поставу. Стаття «Дні слави і радості» о. мітр. П. Хомина, що вперше була опублікована в газеті «Наша мета» за 1968 р. (с. 8), передавала враження від виступу хору під час урочистостей в

<sup>17</sup> Жд. О. 20-ліття Візантійського хору в Утрехті. *Екран*. Чикаго. 1971. Ч. 59–60. С. 16–19.

<sup>18</sup> Kanafotskyj S. 20<sup>th</sup> Anniversary of Bizantine Choir in Holland. *Екран*. Чикаго. 1971. Ч. 59–60. С. 20–21.

Римі. Стаття «Успішна дисертація українського музикознавця» автора Я. Р. (с. 9), що була опублікована в газеті «Християнський голос» в 1951 році, не тільки констатувала факт захисту М. Антоновичем докторської дисертації в університеті Утрехта, а й чітку національну позицію в обороні своїх тез відносно української церковної музики і по-статі гетьмана Івана Мазепи. Тут же є світлина вручення докторського диплому М. Антоновичу професором А. Смаерсом. Стаття П. Маценка (с. 11) з газети «Новий шлях» (Канада) за 7 вересня 1974 року (рубрика «З музики»), має біографічний характер з додатком праць М. Антоновича. Ілюстративний матеріал (с. 14–15) унаочнює оперні партії М. Антоновича-співака, його як диригента хорів у довоєнний час в Галичині, повоєнний – у таборах ДіПі.

Статтю «Візантійський хор» відомої піаністки Марти Кравців-Барабаш з Канади журнал передрукував з «Гомону України» у Ч. 83–84 за 1975 рік<sup>19</sup>. Це чи не єдина стаття аналітичного характеру, в якій здійснено огляд 25-річної діяльності колективу та його керівника, описано особливості гастролей в Канаді, подано репертуар та здійснено його характеристику. Авторка відзначає, що на добір репертуару хору впливали два чинники – всестороннє теоретичне (музикознавче) та практичне (вокал і диригентура) знання М. Антоновича: «Як непересічний диригент, він відтворює ідейні задуми авторів на чужій ниві, із подивугідною щирістю відчutoї виконавцями дійсности»<sup>20</sup>.

На сторінці 19 (Ч. 85–86 за 1976 рік) розміщено статтю о. мітр. П. Хомина «Ще до Візантійського Хору “Голляндських Козаків”» про журнал «Екран» і висвітлення ним гастролей хору, а також інформацію та фото про нагородження М. Антоновича голландською королевою орденом II ступеня, тобто офіцера в ордені Ораніє-Нассав з нагоди відзначення 25-річчя «Візантійського хору». Така висока нагорода є свідченням визнання праці українського митця. Допис Боднарук Леонтії «Незабутня зустріч на Раунд Лейку 1976» (Ч. 91 за 1977 рік, с. 20) розповідає про зустріч із М. Антоновичем в українській оселі біля Чикаго.

Ч. 94–95 за 1978 рік помістило фото-табло учасників «Візантійського хору» з нагоди 25-ліття його існування (с. 8), статтю А. Антоновича (с. 8–9) про концерт хору в Чикаго в листопаді 1975 року, виготовлення спеціального різьбленого табло з учасниками хору українськими майстрами та три фото його авторів. Тут же (с. 9) надруковано вірш Миколи Галичка «Голляндські козаки» про М. Антоновича та його хор. Колектив брав участь у відзначенні в Роттердамі 40-х роковин смерті основоположника УВО та ОУН Євгена Коновальця у 1978 році (Ч. 94–95 за 1978 рік). У Граб наголошує на багаторазовій участі М. Антоновича у вшануванні пам'яті цього видатного українця – у 1948 році із хором Української духовної семінарії з Кулемборгу, у 1958 році – з «Візантійським хором» у присутності очільників націоналістичних організацій С. Бандери, А. Мельника і Д. Ребета, наводить слова захоплення С. Бандери співом хору<sup>21</sup>.

Ч. 104–105 за 1979 рік не тільки інформувало про плани «Візантійського хору» щодо другого турне до Північної Америки, а й умістило невелику аналітичну статтю М. Антоновича про симфонічну поему «Каменярі» Станіслава Людкевича<sup>22</sup>. Важливо, що вона

<sup>19</sup> Кравців-Барабаш М. Візантійський хор. *Екран*. Чикаго. 1975. Ч. 83–84. С. 16.

<sup>20</sup> Там само.

<sup>21</sup> Граб У. Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. Емігрантське музикознавство в українському культуротворенні повоєнних десятиліть: монографія. Львів, 2019. С. 257–258.

<sup>22</sup> Антонович М. Каменярі – симфонічна поема Станіслава Людкевича. *Екран*. Чикаго. 1979. Ч. 104–105. С. 9–10.

була опублікована у ювілейному випуску журналу, присвяченому 100-річчю композитора. Більш розгорнутий варіант статті було опубліковано у журналі «Музичні вісті»<sup>23</sup>.

Ч. 108–109 за 1980 рік було повністю присвячене хору та його диригенту. Це: фоторепортажі, календар виступів у містах США і Канади, інформативно-аналітичні статті, в т. ч. і А. Антоновича («Голляндський хор – звеличальник України», с. 18), табло учасників хору, виготовлене українськими митцями. Стаття А. Антоновича передає атмосферу і особливості організації концертного турне хору Канадою і США. Важливим є подане тут посвідчення директора Вищого музичного інституту ім. М. Лисенка у Львові Василя Барвінського (с. 16), яким очільник закладу звертався до всіх інституцій допомогти матеріалами і нотами для реалізації наукових пошуків молодого, але перспективного музиколога М. Антоновича.

Ч. 110–111 за 1980 рік (с. 10) подає репортаж Павла Маценка та фото про гастролі хору у Вінніпезі (Канада) того року. Ч. 112–113 за 1981 р. (с. 22) містить фото після виступу «Візантійського хору» у Нью Йорку 9 листопада 1980 року: Мирослав Антонович, Люба та Іриней Жуки, Володимир Луців, Теодор Терен-Юськів та ін. Ч. 114–115 (1981 р.) містить інформативну статтю Федора Стасіва про виступи хору у Великій Британії та фото із концертів у Чикаго (с. 9). Ч. 123–124–125 (1983 р.) розповідали про концерт «Візантійського хору» у Мюнхені (с. 20). Ч. 126–127 (1984 р.) повідомляли про реєстрацію М. Антоновича у 1982 році Міжнародним біографічним центром в Кембріджі, подавали фоторепортаж та гумористичну інформацію про «Візантійський хор» (с. 24). Ч. 128–130 (1984 р.) розповідали про концерт хору в Утрехті та гостинний виступ композитора й диригента Андрія Гнатишина з Австрії (с. 16). Інтерв'ю, яке взяв Борис Ямінський у А. Гнатишина, засвідчило тісну співпрацю двох визначних диригентів української діаспори. Невеличка замітка (передрук з газети «Свобода») у Ч. 138 (1986 р.) була присвячена 35-літтю хору.

Ч. 144–145 (1989 р.) було присвячене урочистостям відзначення Тисячоліття Хрещення Руси-України в Римі у 1988 році. На обкладинці випуску розміщено світліну, на якій Папа Іван Павло II спілкується із М. Антоновичем. Детально ці святкування висвітлені в нашій монографії<sup>24</sup>.

У 1990 році хор вперше відвідав Україну. Цим першим гастролям в Києві було присвячено Ч. 148–149 за 1990 рік: стаття видатного письменника Олесея Гончара «Зустріч з цивілізованими людьми» та фоторепортаж про цю подію (с. 18). Стаття, що була надрукована в «Літературній Україні», передрукована в «Українській думці», була першою статтею про гастролі хору в Україні. В ній великий письменник висловив велику вдячність співакам та керівникові («... за мистецький подвиг, за те, що вони дали відчутти всім нам живий подих національного відродження, осягнути, яким значним може бути внесок українського народу в культуру європейську і світову»<sup>25</sup>).

В останньому пропам'ятному числі (спецвипуск, умовне ч. 150) за 1997 рік також знаходимо матеріали про «Візантійський хор». Спомини М. Антоновича «Згадуючи мого брата Адама» (с. 8–10) не тільки присвячені життєпису А. Антоновича, а й висвітлюють перебіг емігрантського життя самого Мирослава, підтримку брата у його студіях

<sup>23</sup> Антонович М. Каменярі – симфонічна поема Станіслава Людкевича. *Музичні вісті*. Рік X–XI. Грудень 1971–Березень 1972. Ч. 4–5 (39–40). С. 13–19.

<sup>24</sup> Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. С. 221–222.

<sup>25</sup> Гончар. О. Зустріч з цивілізованими людьми. *Екран*. Чикаго. 1990. Ч. 148–149. С. 18.

у США та гастролях хору, висвітленні діяльності хору на сторінках журналу «Екран»<sup>26</sup>. Стаття-огляд В. Луців «Візантійський хор» відзначив 45-ліття своєї діяльності» (с. 46–47), яка була опублікована у газеті «Свобода» 26 березня 1996 року, представляє майже півстолітню історію цього унікального хору на чолі із М. Антоновичем<sup>27</sup>. В. Луців, як менеджер гастролей колективу та учасник-виконавець, мав можливість пізнати його творчу атмосферу. Він наводить важливі відомості: «За 45 років своєї діяльності хор мав біля 2,500 виступів, співаючи до Літургії і концерти. З того часу 1,880 були в Голляндії, а 620 за кордоном»<sup>28</sup>. Це свідчення великої інтенсивності у пропагуванні української хорової музики в країнах Європи, США та Канаді, записі грамплатівок, які тисячами розповсюджувалися світом. Стаття Олега Долгого «По світу з українською піснею» (с. 48), яка передрукована із українського журналу «Музика» (№ 1 за 1996 рік), має біографічний характер<sup>29</sup>.

**Висновки.** Отже, різноманітні статті (аналітичні, оглядові, біографічні, інформативні, мемуари), рецензії, календарі виступів, вірші, фоторепортажі (архівні світлинни та репортерські сучасні) про «Візантійський хор» та його керівника надруковані у 23-х випусках видання «Екран», двох випусках журналу «Вісті. Herald» та інших, що сприяло популяризації колективу у світі. Впродовж більше тридцяти років «Екран» подавав широку панораму музичного життя української спільноти з усіх континентів і країн світу, стоячи на позиціях соборності, позапартійності та об'єктивності. Зважаючи на важливість матеріалів про музичне життя українського зарубіжжя журнали української діаспори у США є важливим джерелом для його пізнання і вивчення.

### Література

1. Антонович М. Згадуючи мого брата Адама». *Екран*. Пропам'ятне число. 1997. С. 8–10.
2. Антонович М. Каменярі – симфонічна поема Станіслава Людкевича. *Музичні вісті*. Рік Х–ХІ. Грудень 1971–Березень 1972. Ч. 4–5 (39–40). С. 13–19.
3. Антонович М. Каменярі – симфонічна поема Станіслава Людкевича. *Екран*. Чикаго. 1979. Ч. 104–105. С. 9–10.
4. Антонович М. «Тропарі воскресні» – Зіновій Лисько. *Вісті. Herald*. Твін Сіті, Мінн. 1968. Ч. 4 (27). С. 12–17.
5. Боровик М. Українсько-канадська преса та її значення для української меншини в Канаді = *The Ukrainian Canadian Press and its Significant Role in the Ukrainian Minority in Canada*. Мюнхен : УВУ, 1977. 344 с. [Ucrainica diasporiana. Vol. 2].
6. Гончар О. Зустріч з цивілізованими людьми. *Екран*. Чикаго. 1990. Ч. 148–149. С. 18.
7. Граб У. Мирослав Антонович: інтелектуальна біографія. Емігрантське музикознавство в українському культуротворенні повоєнних десятиліть: монографія. Львів, 2019. 455 с.
8. Граб У. Оперна кар'єра Мирослава Антоновича: «Відень – Лінц –Ліцманштадт». *Musica Galiciana. Kultura muzyczna Galicji w kontekście stosunków polsko-ukraińskich*, t. XVIII: *Muzyczne tradycje Galicji – dziedzictwo, inspiracje, konteksty*, pod red. naukową Kingi Fink, Teresy Mazepy i Grzegorza Oliwy, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów, 2023. С. 414–425.
9. Долгий О. По світу з українською піснею». *Екран*. Пропам'ятне число. 1997. С. 48.
10. Екран. Чикаго. 1961–1992. 150 номерів. *Фонд Українського Національного Музею в Чикаго (США)*.
11. Жд. О. 20-ліття Візантійського хору в Утрехті. *Екран*. Чикаго. 1971. Ч. 59–60. С. 16–19.
12. Жданович О. Прапорноносці й полонені. *Екран*. Чикаго. 1962. Ч. 3–4. С. 12–13.

<sup>26</sup> Антонович М. Згадуючи мого брата Адама». *Екран*. Пропам'ятне число. 1997. С. 8–10.

<sup>27</sup> Луців В. «Візантійський хор» відзначив 45-ліття своєї діяльності». *Екран*. Пропам'ятне число. 1997. С. 46–47.

<sup>28</sup> Там само. С. 46.

<sup>29</sup> Долгий О. По світу з українською піснею». *Екран*. Пропам'ятне число. 1997. С. 48.

13. Животко А. Історія української преси [передмова К. Костева] = Geschichte des ukrainischen Zeitungswesens. Мюнхен : УТГІ, 1989–90. 334 с.
14. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.
15. Карась Г. Феномен Мирослава Антоновича та його «Візантійський хор» : штрихи до портрета диригента. *Musica Humana* : зб. статей кафедри музичної медієвістики та україністики ЛНМА. Львів, 2010. Ч. 3. С. 11–22.
16. Карась Г. Церковний спів в інтерпретації «Візантійського хору». *Духовна музика в контексті сучасного хорового виконавства* : зб. мат. Міжнар. наук.-практ. конф., (Кременець, 10 травня 2008 р.). Тернопіль : Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2008. С. 28–38.
17. Кравців-Барабаш М. Візантійський хор. *Екран*. Чикаго. 1975. Ч. 83–84. С. 16.
18. Лазаревич Є. *Візантійський хор* М. Антоновича в контексті європейського хорового виконавства другої половини ХХ століття: дис. ... канд. мист-ва за спец. 17.00.03 / Львівська нац. муз. акад. ім. М. Лисенка. Львів, 2018. 226 с.
19. Луців В. «Візантійський хор» відзначив 45-ліття своєї діяльності». *Екран*. Пропам'ятне число. 1997. С. 46–47.
20. Маценко П. Візантійський хор з Утрехту (Голляндія). *Вісті. Herald*. Твін Сіті, Мінн. 1967. Ч. 2 (21). С. 21.
21. Маценко П. Нова довгограйна платівка. *Вісті. Herald*. Твін Сіті, Мінн. 1967. Ч. 2 (21). С. 23.
22. Т. Дж. 25-ліття Об'єднання Українців у Голляндії. *Екран*. Чикаго. 1974. Ч. 75–77. С. 11.
23. Kanafotskyj S. 20<sup>th</sup> Anniversary of Bizantine Choir in Holland. *Екран*. Чикаго. 1971. Ч. 59–60. С. 20–21.



УДК [378.016:78](477)»1918/1920»(092)

DOI 10.32782/2224-0926-2024-1-48-8

*Кобрин Наталія Володимирівна*  
кандидат історичних наук, викладач,  
Львівський державний музичний ліцей імені Соломії Крушельницької  
<https://orcid.org/0000-0003-2489-9463>

## УКРАЇНЬСЬКА СПАДЩИНА МУЗИЧНОЇ ПЕДАГОГІКИ ДОБИ УНР (М. ЛЕОНТОВИЧ, К. СТЕЦЕНКО, Я. СТЕПОВИЙ)

*Розбудова національної системи мистецької освіти й музичного навчання стала одним із вагомих напрямків діяльності усіх провідних українських композиторів та музикантів у період існування Української Народної Республіки (УНР). Серед багатьох особистостей в музичній педагогіці того часу виділяються постаті Кирила Стеценка, Миколи Леонтовича, Якова Степового, кожен з яких працював у музичному відділі Міністерства освіти УНР. Окремими напрямками їхньої музично-педагогічної діяльності була реорганізація музично-освітніх закладів, заснування музично-педагогічних установ у специфічних для української музики сферах (як-от Кобзарської школи), розроблення програм із музичного навчання, готування й друкування підручників для усіх музичних дисциплін, впровадження новітніх методик музичного навчання.*

*На основі публікації музично-педагогічних праць композиторів і сучасних наукових досліджень автор статті узагальнює та аналізує напрямки й стрижневі ідеї музично-педагогічної діяльності К. Стеценка, М. Леонтовича та Я. Степового. У статті також виділена інформація про архівні джерела й видання згаданих митців у музично-педагогічній сфері з точки зору можливостей використання сучасними педагогами.*

*Додаток до статті містить покажчик основних музично-педагогічних матеріалів К. Стеценка у фондах Інституту рукопису Національної бібліотеки України імені В. І. Вернадського (ІР НБУВ) та Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України (ЦДАМЛМ).*

**Ключові слова:** музична педагогіка, підручники з музики, методика музичного навчання, Кирило Стеценко, Микола Леонтович, Яків Степовий.

### ***Kobryn Nataliia. Ukrainian heritage of the musical pedagogy in Ukrainian People's Republic era (M. Leontovych, K. Stetsenko, J. Stepovyi)***

*The development of the national system of art education and musical learning was one of the most important area of activity for all leading Ukrainian composers and musicians during the period of Ukrainian People's Republic. Kyrylo Stetsenko, Mykola Leontovych, Jakyv Stepovyi were stood out among the many personalities in Ukrainian musical pedagogy during that time. They all were worked at the musical department of the Ministry of Education of Ukrainian People's Republic. Restructuring the institutions of music education and establishing musical institutions specifically for Ukrainian areas of art education, especially Kobzar school, were important focuses of their activities in musical education. They also worked on developing educational programs in music, preparing and publishing textbooks for all musical disciplines, and introducing the latest methods of musical learning.*

*Based on the publications of works on musical learning by K. Stetsenko, M. Leontovych, and J. Stepovyi, as well as scientific papers, the author analyzes their main directions and essential ideas in pedagogical areas. The paper also provides information about archive materials and published works on music and pedagogy by these artists, specifically addressing the issue of their usage in modern musical learning.*

*The appendix to the paper contains an index of Kyrylo Stetsenko's main musical and pedagogical materials, which are kept in the Institute of Manuscripts of V. I. Vernadskyi National Library of Ukraine (IR NBUV) and Central State Archive-Museum of Literature and Arts of Ukraine (TsDAMLM).*

**Key words:** *musical pedagogy, music textbooks, methods of music learning, Kyrylo Stetsenko, Mykola Leontovych, Jakiv Steповий.*

Розбудова національної системи освіти впродовж короткого періоду існування Української Народної Республіки на початку ХХ ст. стала одним із вирішальних чинників суттєвого зростання уваги до питань музичної педагогіки, що розвивалася в авангарді світових освітніх інновацій. Ці декілька років постають центральним періодом музично-педагогічної діяльності переважної більшості тогочасних українських композиторів та музикантів, концентруючи їхні ключові здобутки у цій сфері. К. Стеценко, М. Леонтович, Я. Степовий – знакові, найвідоміші, однак не єдині постаті в тогочасній українській музичній педагогіці, яка у складних історичних обставинах накреслила надзвичайно вагомими векторами розвитку національної системи музичного навчання в усіх його напрямках.

Стан дослідження української спадщини музичної педагогіки початку ХХ ст. в сучасній науковій літературі має, принаймні, два аспекти. З історичної та педагогічно-прикладної точки зору до сьогодні нагромаджений значний масив наукових досліджень, дидактичних студій та науково-популярних есеїв, у яких висвітлюється музично-педагогічна діяльність окремих митців і педагогів того часу. Головна увага дослідників спрямована, передусім, на вивчення особистих здобутків М. Леонтовича (А. Завальнюк, Л. Іванов й ін.) і К. Стеценка (Л. Пархоменко, Є. Федотов) у монографічних працях<sup>1</sup> та в історичних дослідженнях й посібниках з історії української музичної педагогіки (О. Михайличенко, В. Шульгіна та ін.)<sup>2</sup>. Музично-педагогічна діяльність інших українських митців того часу висвітлена значно менше і фрагментарно. Однак, у бібліографічних покажчиках та наукових студіях можна знайти низку маловідомих фактів та видань, які викликають зацікавлення з точки зору розвитку не лише загальної, але й національної фахової музичної освіти того часу: наприклад, Демущий П. «Початковий курс сольфеджіо на 1 і 2 голоси» (видано до 1921 р.); «Сольфеджіо: початковий курс на 1 і 2 голоси», що приписують М. Леонтовичу (видання 1918 р.); Ковалевський І. «Початковий курс сольфеджіо на 1 і 2 голоси»<sup>3</sup>; Степовий Я. «Популярний курс теорії музики»<sup>4</sup>; Стеценко К. «Записки з гармонії» (рукопис)<sup>5</sup> та ін.

<sup>1</sup> Див. основні праці: Завальнюк А. Микола Леонтович. Листи, документи, духовні твори. Вінниця: НОВА КНИГА, 2007. 272 с.; Завальнюк А. Микола Леонтович: Повне видання хорової та педагогічної спадщини. Монографія Вінниця: Ніланд ЛТД, 2017. 682 с.; Іванова Л. Музично-педагогічна спадщина Миколи Леонтовича. Монографія. Миколаїв, Вінниця: Розвиток, 2007. 143 с.; Пархоменко Л. Кирило Стеценко. Київ: Музична Україна, 2009. 392 с.; Федотов Є. Кирило Григорович Стеценко – педагог. Київ: Музична Україна, 1977. 104 с.

<sup>2</sup> Див. основні праці: Михайличенко О. *Музично-педагогічна діяльність українських композиторів та виконавців другої половини ХІХ – початку ХХ ст. (історичні нариси)*. Суми, 2005. 102 с.; Шульгіна В. Д. *Українська музична педагогіка: Підручник для студентів вищих навчальних закладів*. Київ: ДАКККіМ, 2008. 263 с.

<sup>3</sup> Бугаєва О. Архівна спадщина Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича: монографія. Київ: НБУВ, 2011. С. 260, 352, 266.

<sup>4</sup> Шульгіна В. Д. *Українська музична педагогіка: Підручник для студентів вищих навчальних закладів*. Київ: ДАКККіМ, 2008. С. 70–72.

<sup>5</sup> ІР НБУВ, ф. І-42016. 14 арк.

Окремий аспект сучасних студій – доступність для дослідників і педагогів повного масиву музично-педагогічних есеїв та дидактичних матеріалів українських композиторів і музикантів доби УНР, який яку здатні уможливити лише повні перевидання їхніх праць та, частково, відкрита оцифрована інформація про архівні описи відповідних фондів. До сьогодні опублікованими є праці М. Леонтовича й каталог його архіву (Л. Іванов, Л. Корній<sup>6</sup>), а також збірка «Проліски» Я. Степового. Музично-педагогічні праці К. Стеценка, як і деяких інших українських музикантів (як-от П. Демуцького), залишаються майже недоступними для широких верств педагогів-музикантів.

Утворення 1917 р. Української Народної Республіки (УНР) та національно-визвольні змагання першої половини ХХ ст. спричинили справжній сплеск активної діяльності українських музикантів в царині педагогіки, метою якого було розбудовувати національну систему музичного навчання й забезпечувати її відповідними дидактичними матеріалами. Реорганізація та створення музичних навчальних закладів, переосмислення концепції загального та фахового музичного навчання в руслі потреб національної держави, перевидання та упорядкування нових підручників з основних музичних дисциплін, впровадження елементів найновіших методик музичного навчання – це ключові напрямки розвитку української музичної педагогіки упродовж короткого періоду розбудови УНР.

За каталогом архіву Музичного товариства імені М. Леонтовича, який упорядкувала О. Бугаєва, можна скласти приблизне уявлення про коло музично-педагогічних видань українською мовою (переважно збірники пісень, ігор і сольфеджіо), які друкувалися під егідою музичного відділу Міністерства освіти УНР та їхніх авторів: П. Демуцький, С. Дрімцов, А. Казбирюк, І. Ковалевський, М. Леонтович, К. Стеценко, Я. Степовий, С. Титаренко<sup>7</sup>. К. Стеценко, М. Леонтович та Я. Степовий у цій плеяді привертають увагу не лише як знакові постаті в українській музиці, з точки зору національної спадщини, але й співпрацівники музичного відділу міністерства освіти УНР – провідники процесу розбудови національної музичної освіти.

**Кирило Стеценко.** За життєписом і документами К. Стеценка відомо, що з осені 1917 р. митець очолив секцію «педагогічно-теоретичну та церковного співу музичного відділу» Міністерства освіти УНР<sup>8</sup>. Коло обов'язків митця досить повно окреслює загальна характеристика діяльності секції в монографії О. Кудлай: «Реформа навчання співу, підготовка підручників, відкриття нових і українізація існуючих музичних шкіл – їх перші завдання. Друк підручників, апробація теоретичних та методичних нововведень у середніх та вищих школах, видання дозволу на відкриття музичних шкіл на підставі апробації їх програм – такими були основні функції підрозділу»<sup>9</sup>. Численні рукописні, друкovanі матеріали й сучасні дослідження свідчать про цілеспрямовану й

<sup>6</sup> Див.: Леонтович М. Д. Практичний курс навчання співу у середніх школах України (з педагогічної спадщини композитора). Упор. Л. О. Іванова. Київ, 1989. 134 с.; Музичний архів М. Д. Леонтовича: Каталог. Укл. Л. Корній, Е. С. Клименко, ред. Л. А. Дубровіна. Київ: НБУВ, 1999. 114 с. Електронний варіант книги див. Електронний архів науково-довідникових видань НБУВ. URL: <http://www.ibis-nbuv.gov.ua/> Дата доступу: 09.01.2024

<sup>7</sup> Бугаєва О. Архівна спадщина Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича: монографія. Київ: НБУВ, 2011. С. 239–355.

<sup>8</sup> Кудлай О. В. *Міністерство освіти УНР доби Української Центральної Ради: створення, структура, діяльність*. Київ, 2019. С. 42.

<sup>9</sup> Кудлай О. В. *Міністерство освіти УНР доби Української Центральної Ради: створення, структура, діяльність*. Київ, 2019. С. 134–135.



різнобічну роботу К. Стеценка у сфері музичної педагогіки, яка охоплювала одночасно різні вектори:

**I. Організаційно-законодавча** діяльність К. Стеценка у сфері національної музичної освіти безпосередньо пов'язана з його посадою та покликана сформувати українську інституційну систему музичного навчання на усіх рівнях. Її складовими були: структурна реорганізація музично-освітніх установ, що діяли на теренах України в період Російської імперії й розроблення проєктів заснування гостро необхідних у тогочасних умовах нових національних музично-освітніх установ, як-от музичних факультетів при університетах; Кобзарської школи; Вищого державного диригентського інституту; відділень (катедр) народної музики в усіх музичних школах і консерваторіях. В архівах збереглися рукописи відповідних законопроєктів та розроблені кошториси для заснування цих установ, до укладення яких мав стосунок К. Стеценко<sup>10</sup>.

**II. Освітньо-методична** діяльність композитора – це, передовсім, концептуальне опрацювання навчальних програм зі співів та музики для української школи I–III ступеня, яке включало, додатково, перелік підручників, а також рукописні матеріали з методики й педагогіки. За описом «Проєкту програми по співам в Єдиній школі» та «Пояснюючої записки» до нього в праці В. Шульгіної<sup>11</sup>, один із найповніших, однак, на жаль, не реалізованих, варіантів цього документу передбачав: а) введення навчального предмету «Спів» 2 год. тижнево в усіх українських школах від 1 до 12 класу; б) вивчення основ нотної грамоти від початкової школи на основі слухового досвіду і вивченого пісенного матеріалу в легкій ігровій формі; в) опанування навичками багатоголосого співу й елементарної теорії музики від II ступеня школи; г) засвоєння історії та теорії музики з ілюстративним матеріалом на III ступені школи (цікаво, що співзвучні ідеї згодом висловлював З. Кодаї).

**III. Видавнича діяльність** К. Стеценка, як голови педагогічної секції Міністерства освіти УНР, була покликана забезпечити найактуальніші потреби музичного навчання в Україні. Як свідчать документи, К. Стеценко був також одним із уповноважених видавничого кооперативу «Вернигора» та організовував відділ музичних видань цього видавництва<sup>12</sup>, дбаючи про перевидання давніх і видання нових національних підручників для музичних шкіл.

**IV. Дидактична діяльність** митця, тобто створення власних матеріалів для музичного навчання, – один із найважливіших аспектів спадщини К. Стеценка. За життя композитора упродовж 1917–1918 рр. друком вийшли його три випуски «Шкільного співаника», «Початковий курс навчання дітей нотного співу», «Підручник гри на кобзі», а також була перевидана збірка «Луна».

З масиву друкованої та рукописної музично-педагогічної спадщини митця постає доволі цілісна й новаторська концепція української національної музичної освіти, що базувалася на тогочасних здобутках педагогіки й психології. «Одним із принципів педагогічної науки є принцип виховання дитини на основі пробудження художнього почуття, бажання краси, як вічної правди...», – саме таким кредо починається доповідь К. Стеценка «Українська пісня в народній школі». Виховання, зокрема виховання почуттів, у

<sup>10</sup> Див. покажчик праць К. Стеценка у додатку.

<sup>11</sup> Шульгіна В. Д. Українська музична педагогіка: Підручник для студентів вищих навчальних закладів. Київ: ДАКККіМ, 2008. С. 70–72.

<sup>12</sup> Уповноваження, видане Видавничим товариством «Вернигора» К. Стеценкові на право організації музичної секції при видавництві. ІР НБУВ, ф. 62, № 117. 1 арк.

тому числі національних і соціальних через спів і пісню, твердив далі автор, доступні «навіть в початковій народній школі»<sup>13</sup>.

Узагальнюючи матеріали К Стеценка, варто виокремити такі його ідеї:

Музичне виховання у молодшій школі за своїми методами та прийомами ще дуже тісно пов'язане з дошкіллям, повинно відбуватися у тісному «сполученні з методами дошкільного виховання – в дитячих садках, сім'ях»<sup>14</sup>, де головними засобами є **вслухування в інтонування, наслідування та музична гра**.

Опанування **ритму, спираючись на природній тип співвідношення тривалостей**, є одним із перших і найважливіших елементів музичного навчання. «Ритм – душа музики і найважливіший спосіб для досягнення строгої дисциплінованості в музичному виконанні, і тому на ритмові екзерциси треба звернути велику увагу», – писав К. Стеценко.<sup>15</sup> **Первинною** тривалістю в музичному навчанні є **чвертка**, адже саме такий ритм руху є властивим для наших рук і тіла.

Розвиток **музичного інтонування, опираючись на природну фоніку мови**, – ще один дуже суттєвий елемент початкового музичного навчання. «Співи – то продовжена голосом мова»<sup>16</sup>, уміння співати набувається через наслідування, так само як і уміння говорити, врешті, «в процесі співу приймають участь **психо-фізичні сили людини**: 1) музичний слух, 2) голос, і 3) дихання»<sup>17</sup>.

Засвоєння теоретичного матеріалу на початках охоплює вивчення за допомогою ігрових і творчо-пошукових методів музичних звуків, їхньої тривалості та висоти, звукокоряду гама, правопису звуків на нотному стані, інтервалів, запису тривалостей, такту та інших елементів нотного запису, темпів, альтерації, двоголосся терціями.

К. Стеценко описував дві схеми для співу **методом «драбинки»**, яку рекомендував застосовувати дуже широко для вироблення навичок інтонування й нотного письма (ілюстрація 1). Другому варіанту «драбинки» сам автор віддавав перевагу, адже вона нагадувала нотний стан і «мала більшу рацію в справі навчання нотної грамоти»<sup>18</sup>.

**Микола Леонтович**. У «Щоденнику» Миколи Леонтовича знаходимо таке означення функцій музичного навчання у формуванні особистості: «Пам'ять, естетичне почуття, почуття ритма, взагалі розвиток, розвиток інтелектуальних сил, почуття спільної солідарності, громадські інстинкти, дисципліна волі через хоровий спів»<sup>19</sup>. Композитор, працюючи упродовж 1918–1919 рр. в Музично-драматичному інституті ім. М. В. Лисенка в Києві та у складі музичного відділу уряду Української Народної Республіки, розробляв цілу низку методичних і дидактичних матеріалів для викладання музики й співу

<sup>13</sup> Стеценко К. *Українська пісня в народній школі: Доклад на з'їзді учителів народних шкіл Ямпільського повіту на Поділлі 25-IV-1917 р.* Вінниця, 1917. С. 3. URL: <http://www.elib.nlu.org.ua> Дата доступу 14.02.2021.

<sup>14</sup> Шульгіна В. Д. *Українська музична педагогіка: Підручник для студентів вищих навчальних закладів.* Київ: ДАКККІМ, 2008. С. 71.

<sup>15</sup> Стеценко К. *Початковий курс навчання дітей нотного співу.* Київ, 1918. С. 26. URL: <http://leontovychmuseum.org.ua/> Дата доступу: 16.02.2021.

<sup>16</sup> Стеценко К. *Початковий курс навчання дітей нотного співу.* Київ, 1918. С. 4–5. URL: <http://leontovychmuseum.org.ua/> Дата доступу: 16.02.2021.

<sup>17</sup> Стеценко К. *Початковий курс навчання дітей нотного співу.* Київ, 1918. С. 8. URL: <http://leontovychmuseum.org.ua/> Дата доступу: 16.02.2021.

<sup>18</sup> Стеценко К. *Початковий курс навчання дітей нотного співу.* Київ, 1918. С. 11. URL: <http://leontovychmuseum.org.ua/> Дата доступу: 16.02.2021.

<sup>19</sup> М. Д. Леонтович. *Збірка статей та матеріалів.* Київ. 1947. С. 51.



Іл. 1. Дві схеми «драбинки» із «Початкового курсу навчання дітей нотного співу» К. Стеценка

не лише у загальноосвітніх, але й музичних школах. Переважна більшість його праць датуються 1918–1920 рр. По при те, що за життя митця майже жодна з його музично-педагогічних праць так і не була надрукована, вони засвідчують не лише надзвичайно багатий викладацький досвід М. Леонтовича, нерозривний зв'язок його музично-педагогічних принципів та композиторської творчості, але й знання найновіших у той час музично-педагогічних тенденцій (наприклад, системи евритмії Е. Жака-Далькроза<sup>20</sup>).

Послідовність діяльності на початках музичного навчання в М. Леонтовича можна окреслити трьома етапами й компонентами:

а) підготовчий етап покликаний розвивати музикальність через **слухове усвідомлення** (з голосу вчителя чи за допомогою скрипки як нетемперованого інструменту), **вокальне виконання** і **вивчення напам'ять** певної кількості відповідних до віку дітей народних пісень. «Таким чином діти виховують естетичне почуття, художній смак. Крім того, зміцнюється музична слухова пам'ять, якої так бракує людям книжного виховання»<sup>21</sup>;

б) **розвиток ритмічного чуття** як первинного елементу музики засобами спеціальних вправ і пластики рухів тіла, оскільки «і сама пісня-мелодія постала через ритм, а не навпаки»<sup>22</sup>;

в) **вироблення ладової вісі** (методи й побудова підручника є співзвучною до системи Б. Яворського, М. Леонтович прямо вказує на цей зв'язок у тексті<sup>23</sup>).

Щоб розвинути слух учнів і зробити їх «більш-менш свідомими в нотній грамоті» на початках, за концепцією М. Леонтовича, необхідне: 1) студювання пісень напам'ять, 2) ритмічні вправи без нот, 3) слухові мелодійні вправи без нот, 4) ритмічний диктант для запису, 5) спів ритмічних зразків по нотах, 6) диктант невеличких мелодій для запису, 7) співу мелодій по нотах, 8) самостійна творчість учнів<sup>24</sup>.

Опора на притаманне дитині образно-чуттєве сприймання й конкретне мислення віддзеркалюється у використанні М. Леонтовичем елементів синестезії. Зокрема, у матеріалах і дослідженнях, присвячених педагогічній діяльності митця, згадується

<sup>20</sup> Леонтович М. Д. *Практичний курс навчання співу у середніх школах України (з педагогічної спадщини композитора)*. Упор. Л. О. Іванова. Київ, 1989. С. 14.

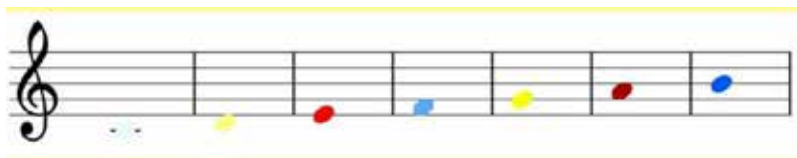
<sup>21</sup> Леонтович М. Д. *Практичний курс навчання співу у середніх школах України (з педагогічної спадщини композитора)*. Упор. Л. О. Іванова. Київ, 1989. С. 14.

<sup>22</sup> Леонтович М. Д. *Практичний курс навчання співу у середніх школах України (з педагогічної спадщини композитора)*. Упор. Л. О. Іванова. Київ, 1989. С. 16.

<sup>23</sup> Леонтович М. Д. *Практичний курс навчання співу у середніх школах України (з педагогічної спадщини композитора)*. Упор. Л. О. Іванова. Київ, 1989. С. 15.

<sup>24</sup> Леонтович М. Д. *Практичний курс навчання співу у середніх школах України (з педагогічної спадщини композитора)*. Упор. Л. О. Іванова. Київ, 1989. С. 17–18.

використання М. Леонтовичем на уроках принципу кольорових звуків<sup>25</sup>. Один із описаних у науковій літературі варіантів виглядає так: білий – світло-жовтий – світло-червоний – блакитний – темно-жовтий – темно-червоний – синій (ілюстрація 2).



Іл. 2. «Кольорові звуки» М. Леонтовича

«Сім згаданих кольорів та їх різновидів і сім тонів звукоряду ніби перебувають у непомітному, але тісному зв'язку»<sup>26</sup>, – так стверджував композитор. Нотний спів за системою М. Леонтовича базувався на абсолютній сольмізації, адже «теоретичні вправи з назвами нот рекомендується вести по нормальному камертону, щоб не збавити, а навпаки, зміцнити абсолютний слух, який часом ми спостерігаємо в учнях. Постійні зміни висоти звука «до» руйнують абсолютний слух»<sup>27</sup>. Музичну грамоту в посібнику М. Леонтович подавав, орієнтовно, за такою схемою: *нотний стан–правопис нот-ладові функції ступенів-ритм, метр-тони й півтони-альтерація-інтервали (включно із тритоном)-мажор-мінор та його види*. Дидактичний матеріал посібників М. Леонтовича складають: народні пісні, інтонаційно близькі до них конструктивні вправи (у тому числі на два голоси, нескладні канони) та мелодії для диктантів, ритмічні вправи на дитячих лічилках, скоромовках, примовках тощо.

**Яків Степовий.** Висновки про музично-педагогічну концепцію Я. Степового можна робити по-суті лише на основі його композицій для дітей. У спадщині митця, викладача музично-теоретичних дисциплін Київської консерваторії та співпрацівника музичного відділу уряду УНР, збереглися дитячі музичні твори, що засвідчують увагу автора до проблем музичного виховання. Йдеться, передовсім, про три випуски збірки «Проліски» та згаданий К. Стеценком, однак зниклий у видавництві 4 випуск «Пролісків» для школи II ступеня, а також втрачений поки що «Популярний курс елементарної теорії музики», що в рекомендації К. Стеценка призначався для школи III ступеня<sup>28</sup>.

Збірка «Проліски» була складена на доручення секції педагогічного-теоретичної та церковного співу музичного відділу уряду Української Народної Республіки<sup>29</sup>. Збереглося три випуски, що охоплюють загалом близько 150 дитячих композицій. Кожен із

<sup>25</sup> Пшемінська Л. Синтез мистецтв у музично-педагогічній діяльності Миколи Леонтовича. *Сучасні тенденції розвитку освіти й науки: проблеми й перспективи*. Вип. 5. Київ. Львів, Бережани. Гомель, 2019. С. 139–143.

<sup>26</sup> Черкасов В. Ф. *Основи наукових досліджень у музично-освітній галузі*. Підручник. Кіровоград, 2017. С. 78.

<sup>27</sup> Леонтович М. Д. *Практичний курс навчання співу у середніх школах України (з педагогічної спадщини композитора)*. Упор. Л. О. Іванова. Київ, 1989. С. 16.

<sup>28</sup> 4 вип. «Пролісків» та «Популярний курс теорії музики» Я. Степового згадується в рукописі програми зі співів для «Єдиної школи», яку складав К. Стеценко та рекомендував їх застосовувати на II (5–8 класи) і III (9–12 класи) ступені освіти. Див. Шульгіна В. Д. *Українська музична педагогіка: Підручник для студентів вищих навчальних закладів*. Київ: ДАКККІМ, 2008. С. 70–72.

<sup>29</sup> Кудлай О. *Міністерство освіти УНР доби Української Центральної Ради: створення, структура, діяльність*. Київ, 2019. С. 134.

випусків є етапом формування музикальності дитини від дошкільця, молодшого шкільного віку й до базової школи. Важливий момент – неповноту збірки «Проліски» у радянських перевиданнях – демонструють результати порівняння змісту трьох її випусків за описом прижиттєвих видань на сайті НБУВ та передруку в тритомовому виданні творів Я. Степового (1965), за яким часто здійснювали й пізніші перевидання. Звертає увагу також те, що перші два випуски, за описом на сайті НБУВ, призначалися для фортепіанної гри з підтекстованими словами пісень. Цей факт є дуже важливим, адже дозволяє розглядати перші два випуски «Пролісків» ще і в контексті типового для тогочасної української музики жанру фортепіанних транскрипцій українських народних пісень, взірці яких є, наприклад, у творчості В. Барвінського, С. Людкевича та ін. Їхні автори у фортепіанній партії теж підтекстовували слова пісні, розглядаючи ці твори як педагогічний репертуар для фортепіано.

**I вип. зб. «Проліски»<sup>30</sup>:** містить 40 творів для дітей дошкільного віку для фортепіано із підтекстованими мелодіями; у згаданому вище перевиданні пропущений № 20 «Хто в серединці»;

**II вип. зб. «Проліски»:** це збірка 76 творів для дітей шкільного віку для фортепіано із підтекстованими мелодіями, нотний текст вокальної партії теж окремо не виписаний; крім того у випуск увійшли 9 не підтекстованих фортепіанних композицій танцювального плану; у перевиданні пропущено шість творів, зокрема № 14 «Христос воскрес», № 17 «Через наше сільце», № 21 «Урожай», № 31 «От сороки-білобоки», № 37 «Нова рада стала», № 43 «Віє метелиця» на сл. Г. Чупринки;

**III ч. зб. «Проліски»:** містить 43 твори для дітей шкільного віку у викладі для дво- і триголосого хорового співу зі супроводом фортепіано; у перевиданні пропущені № 7 «У ніч водохресну» на сл. М. Старицького, № 17 «Чи дома, дома бідна вдова», № 18 «Ходив походив місяць по небі», № 32 «Ой у саду, саду», № 33 «Добри-вечір тобі, пане господарю».

Отже, збірка Я. Степового в контексті музичної педагогіки й виховання постає, принаймні, у трьох ракурсах:

а) **матеріал для співу**, що охоплює репертуар дитячої пісні від колискових, закличок та примовок до історичної пісенності й лірики, вибудовуючи їх образний зміст та вокальний діапазон за віковими психологічними параметрами (кожний випуск має власні закономірності змісту і жанровості дитячих пісень);

б) **фортепіанні вправи на мелодіях українських пісень**, що дозволяють поступово виробляти піаністичну техніку, адже кожна пісня будується на одному чи двох типах фактури, які дитина, приспівуючи знайомі мелодії, буде повторювати багато разів;

в) **музичні ігри**, що розвивають сприймання, розуміння й пластичне (танцювальне) відтворення музичних образів.

За змістом, образністю й жанровістю збірка охоплює усі сторони дитячого світу в його традиційних домінантах етнічної педагогіки на кожному етапі зростання музичної свідомості: колискові й забави дошкільця крізь призму закличок до явищ природи та примовок до тварин із простими інтонаціями, повторністю мотивів, чітким ритмом

<sup>30</sup> Інформація про три випуски «Пролісків» подана у порівнянні за описом видання збірки у 1921 р. зі сайту Національної бібліотеки України імені В. Вернадського (НБУВ) URL: [http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_all/cgiirbis\\_64.exe?C21COM=F&I21DBN=EC&P21DBN=EC&S21CNR=20&Z21ID=](http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_all/cgiirbis_64.exe?C21COM=F&I21DBN=EC&P21DBN=EC&S21CNR=20&Z21ID=) Дата доступу 26.01.2024; та виданням Степовий Я. Зібрання творів у 3 томах. Т. 3. Хори; муз. ред. М. Дремлюги та ін. Київ, 1965. 222 с.

(перший випуск); довідля й календарний цикл річних фольклорних обрядів у вимірі світогляду молодшого школяра, доповнений основними українськими танцями (другий випуск); українська історична пісня й лірика у фольклорному та літературному авторському вирішенні, а також колядки для старших дітей (третій випуск). В усіх частинах збірки автор сполучає опрацювання фольклорних творів (мелодія й тексти), власні музичні (мелодичні) інтерпретації народних текстів та авторські композиції на популярні дитячі поезії О. Пчілки, Лесі Українки, Я. Щоголіва, Г. Чупринки, Б. Грінченка, В. Павовського, Л. Глібова, С. Черкасенка, С. Руданського та ін.

Отже, впродовж кількох років національно-визвольної війни минулого століття було створено колосальний пласт національної музичної педагогіки, яка за своїми принципами, ідеями, методами формувалася в руслі передових тогочасних тенденцій. На жаль, активне, масове впровадження й переосмислення принципів та матеріалів багатьох українських музичних педагогів того часу, у тому числі М. Леонтовича. К. Стеценка і Я. Степового, є ускладненим із кількох причин: вони залишаються у раритетних виданнях й рукописах, в перевиданнях середини минулого століття, що були в радянські часи неповними через цензурні причини і загалом зараз стали рідкістю. Ґрунтовна опора на національні музичні традиції, покликання на відомі тогочасні системи (наприклад, Е. Жака-Далькроза), передбачення ідей З. Кодая та Б. Трічкова, використання творчих методів музичного навчання – все це характеризує тогочасні здобутки української музичної педагогіки та робить їх надзвичайно актуальним і в сьогоденні.

#### Література

1. Бугаєва О. *Архівна спадщина Музичного товариства імені М. Д. Леонтовича*: монографія. Київ: НБУВ, 2011. 388 с.
2. Довженко В. Д. *М. Д. Леонтович*: Збірка статей та матеріалів. Київ. 1947. 103 с.
3. Завальнюк А. *Микола Леонтович. Листи, документи, духовні твори*. Вінниця: НОВА КНИГА, 2007. 272 с.
4. Завальнюк А. *Микола Леонтович: Повне видання хорової та педагогічної спадщини*. Монографія Вінниця: Ніланд ЛТД, 2017. 682 с.
5. Іванова Л. *Музично-педагогічна спадщина Миколи Леонтовича*. Монографія. Миколаїв, Вінниця: Розвиток, 2007. 143 с.
6. Кирило Стеценко. *Спогади. Листи. Матеріали*. Київ: Музична Україна, 1981. 480 с.
7. Кудлай О. *Міністерство освіти УНР доби Української Центральної Ради: створення, структура, діяльність*. Київ, 2019. 160 с.
8. Леонтович М. *Спогади. Листи. Матеріали*. Київ, 1982. 235 с.
9. Леонтович М. Д. *Практичний курс навчання співу у середніх школах України (з педагогічної спадщини композитора)*. Упор. Л. О. Іванова. Київ, 1989. 134 с.
10. Медведик Г., Медведик Ю. Українські композитори – укладачі перших шкільних співаників кінця ХІХ – першої третини ХХ століть. *Вісник ЛНУ. Серія мистецтвознавство*. Вип. 17. Львів, 2016. С. 88–104.
11. Михайличенко О. *Музично-педагогічна діяльність українських композиторів та виконавців другої половини ХІХ – початку ХХ ст. (історичні нариси)*. Суми, 2005. 102 с.
12. *Музичний архів М. Д. Леонтовича*: Каталог. Укл. Л. Корній, Е. С. Клименко, ред. Л. А. Дубровіна. Київ: НБУВ, 1999. 114 с.
13. Пархоменко Л. *Кирило Стеценко*. Київ: Музична Україна, 2009. 392 с.
14. Пшемінська Л. Синтез мистецтв у музично-педагогічній діяльності Миколи Леонтовича. *Сучасні тенденції розвитку освіти й науки: проблеми й перспективи*. Вип. 5. Київ. Львів, Березжани. Гомель, 2019. С. 139–143.
15. Степовий Я. *Зібрання творів у 3 томах*. Т. 3. Хори; муз. ред. М. Дремлюги та ін. Київ, 1965. 222 с.
16. Стеценко К. *Записки з гармонії (рукопис)*. ІР НБУВ, ф. І-42016. 14 арк.
17. Стеценко К. *Початковий курс навчання дітей нотного співу*. Київ, 1918. 17 арк. URL: <http://leontovychnmuseum.org.ua/> (дата звернення: 16.02.2021).

18. Стеценко К. *Українська пісня в народній школі*: Доклад на з'їзді учителів народніх шкіл Ямпільського повіту на Поділля 25-IV-1917 р. Вінниця, 1917. 8 с. URL: <http://www.elib.nlu.org.ua> ((дата звернення: 14.02.2021).
19. *Українська педагогіка в персоналіях*. У 2 кн. Кн. 1. За ред. О. В. Сухомлинської. Київ, 2005. 624 с.
20. *Уповноваження, видане Видавничим товариством «Вернигора» К. Стеценкові на право організації музичної секції при видавництві*. ІР НБУВ, ф. 62, № 117. 1 арк.
21. Федотов Є. *Кирило Григорович Стеценко – педагог*. Київ: Музична Україна, 1977. 104 с.
22. Черкасов В. Ф. *Основи наукових досліджень у музично-освітній галузі*. Підручник. Кіровоград, 2017. 315 с.
23. Шульгіна В. Д. *Українська музична педагогіка*: Підручник для студентів вищих навчальних закладів. Київ: ДАКККІМ, 2008. 263 с.

## Додаток

**Показчик<sup>31</sup> основних матеріалів і публікацій Кирила Стеценка<sup>32</sup>  
з музичної педагогіки (1917–1922)**

1. Бюджет Педагогічної секції Музичного відділу Головного управління мистецтва та національної культури на рік 1918 для заснування кафедр народної музики у консерваторії та «Кобзарської школи». 21 грудня 1917. ІР НБУВ, ф. 62<sup>33</sup>, № 181, 3 арк.
2. Думки щодо поширення музично-співочого мистецтва серед українського народу, необхідності організації церковних хорів та підготовки кадрів для них. ІР НБУВ, ф. 62, № 115. 2 арк.
3. Законопроект про перехід до відомства Головного управління мистецтва та національної культури консерваторій, музичних шкіл і музичних класів бувшого «Імператорського русського музикального общества», Київ, 1917–1919. ІР НБУВ, ф. 62, №1 82, 5 арк.
4. Записки з гармонії. ІР НБУВ ф.І,<sup>34</sup> № 42016. 14 арк.
5. Записки з педагогіки: «Всім напевне відомо...», 25 квітня 1917 р. ІР НБУВ, ф. І, № 42020. 4 арк.
6. Лист про реорганізацію музичної освіти на Україні, 1920. ІР НБУВ, ф. 62, № 210, 4 арк.
7. Луна: Збірник пісень для семьи і школи: (на 1 і 2 голоси в супроводі фортепіано і мішаний хор а саррелла). 2-е вид., доповнене. Київ: Л. Ідзіковський, 1918. 37 с.
8. Методика шкільного співу. ІР НБУВ, ф. І, № 42021. 4 арк.
9. Офіційний лист Лубенської повітової шкільної ради до К. Стеценка з проханням прочитати на курсах цикл лекцій з методики співів. 25 травня 1918. ІР НБУВ, ф. 62, № 143, 1 арк.

<sup>31</sup> Показчик укладений за інформацією відкритих електронних каталогів та ресурсів ІР НБУВ та ЦДАМЛМ. URL: <http://nbuv.gov.ua/node/539>. Дата доступу: 09.01.2024; [http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_all/cgiirbis\\_64.exe?C21COM=F&I21DBN=EC&P21DBN=EC&S21CNR=20&Z21ID=Ààà àïïòóï 19.01.2024](http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_all/cgiirbis_64.exe?C21COM=F&I21DBN=EC&P21DBN=EC&S21CNR=20&Z21ID=Ààà àïïòóï 19.01.2024); <https://ksi-csamm.archives.gov.ua/fonds/359/> / Ààà àïïòóï: 15.01.2024.

<sup>32</sup> Дані з теми у науковій літературі див.: Кудлай О. Міністерство освіти УНР доби Української Центральної Ради: створення, структура, діяльність. Київ, 2019. 160 с.; Медведик Г., Медведик Ю. Українські композитори – укладачі перших шкільних співаників кінця XIX – першої третини XX століть. Вісник ЛНУ. Серія мистецтвознавство. Вип. 17. Львів, 2016. С. 91; Михайличенко О. Музично-педагогічна діяльність українських композиторів та виконавців другої половини XIX – початку XX ст. (історичні нариси). Суми, 2005. 102 с.; Кирило Стеценко. Спогади. Листи. Матеріали. Київ: Музична Україна, 1981. С. 300–304, 341–349.; Українська педагогіка в персоналіях. У 2 кн. Кн. 1. За ред. О. В. Сухомлинської. Київ, 2005. С. 558–564.

<sup>33</sup> ІР НБУВ Фонд 62 (Кирило Григорович Стеценко).

<sup>34</sup> ІР НБУВ, фонд І (Комплексний фонд «Літературні матеріали». Зібрання літературних творів і документів поч. ХІІ–ХХ ст.).

10. Підручник гри на кобзі<sup>35</sup>.
11. Подільська губернська народна управа, листування з К. Стеценком з приводу складання та видання для шкіл підручників українських пісень та по методиці співу. 6 вересня 1917 – 7 вересня 1918. ІР НБУВ, ф. 62, № 148–152, 6 арк.
12. Початковий курс навчання дітей нотного співу (методико-дидактичні матеріали) (1918). ЦДАМЛМ, ф. 175<sup>36</sup>, оп. 1, спр. 22. 17 арк.
13. Проект кошторису для заснування з 1918 року у Києві «Державного диригентського інституту». Київ, 1917–1918. ІР НБУВ, ф. 62, № 183, 1 арк.
14. Проект програми зі співів у Єдиній трудовій школі. ІР НБУВ, ф. 62, спр. 159. 13 арк.
15. Пояснююча записка до Проекту програми зі співів у Єдиній трудовій школі. ІР НБУВ, ф. 62, № 160. 5 арк.; ІР НБУВ, ф. І-42018.
16. Пояснююча записка про необхідність створення музичних факультетів при університетах, зокрема при Подільському українському університеті. Київ. 1919. ІР НБУВ, ф. 62, № 192. 3 арк.
17. Протокол наради в справі удержавлення консерваторій та музичних шкіл. 8 квітня 1919. ІР НБУВ, ф. 62, № 195, 1 арк., уривок.
18. Протокол наради музичних діячів в справі реорганізації музичного навчання на Україні, 11 травня 1920. ІР НБУВ, ф. 62, № 11, 1. арк
19. Список документів, розроблених К. Стеценком для створення музично-освітніх закладів. Київ. 1917–1919. ІР НБУВ, ф. 62, № 179. 1 арк.
20. Список підручників по співам та музиці для різних ступенів «Єдиної школи». [1918]. ІР НБУВ, ф. 62, № 156. 1 арк.
21. Українська музика і її представники. лекція 21 червня 1917. ІР НБУВ ф. І, № 42018. 8 арк.
22. Українська музика і її представники. Лекція 26 червня 1917, ІР НБУВ ф. І, № 42022. 12 арк.
23. Українська пісня в народній школі: доповідь на з'їзді вчителів народних шкіл Ямпільського повіту. Вінниця: Нова друкарня, 1917. 8 с. ЦДАМЛМ, ф. 175, оп. 1, спр. 19. 5 арк.; ф. 175, оп. 1, спр. 20. 6 арк.; ІР НБУВ, ф. І, № 42020.
24. Умова між Міністерством народної освіти УНР та Стеценком Кирилом Григоровичем на видання підручників по навчанню співів в Єдиній школі. 14–16 квітня 1919. Київ. ІР НБУВ, ф. 62, № 163–164, 6 арк.
25. Шкільний співаник.
26. Шкільний співаник. ЦДАМЛМ, ф. 175, оп. 1, спр. 21<sup>37</sup>
27. Шкільний співаник. Ч. І. пісні на один голос. Додаток до «Початкового курсу навчання дітей нотного співу». Київ: Т-во «Вернигора», 1918. 19 с.
28. Українські пісні різних авторів для збірничка «Шкільний співаник». На 2 голоси. Київ, 1917–1918. ІР НБУВ, ф. 62, од. зб. 84, 2 арк.
29. Шкільний співаник: Збірка пісень в легкій розкладці для шкільних хорів [без супр.]. Київ, Ляйпціг: Українська Накладня, [1920-1923]. 46 с. ІР НБУВ ф. І, № 36731

<sup>35</sup> Інформація за: Медведик Г., Медведик Ю. Українські композитори – укладачі перших шкільних співаників кінця XIX – першої третини XX століть. Вісник ЛНУ. Серія мистецтвознавство. Вип. 17. Львів, 2016. С. 91.; Пархоменко Л. Кирило Стеценко. Київ: Музична Україна, 2009. С. 40.

<sup>36</sup> ЦДАМЛМ, ф. 175 (Кирило Григорович Стеценко).

<sup>37</sup> В описах ЦДАМЛМ «Шкільний співаник» значиться під грифом секретно. В електронному описі номер справи пропущений.



УДК 78.1:78.02

DOI 10.32782/2224-0926-2024-1-48-9

*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>

Researcher ID Web of Science: HTP-8331-2023

## СОЦІОКУЛЬТУРНІ ФУНКЦІЇ СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО МИСТЕЦТВА В ПРОЄКЦІЇ НА ІНФРАСТРУКТУРУ МУЗИЧНОГО ЖИТТЯ

*Мета статті – проаналізувати соціокультурні функції українського мистецтва сьогоднішня у фокусі музичної інфраструктури під час повномасштабної російської агресії. Наукова новизна розвідки полягає у тому, що у ній вперше комплексно досліджуються актуальні соціокультурні функції національного мистецтва та категорія музичної інфраструктури в умовах воєнного стану. Висновки. Соціокультурний простір сучасної України та інфраструктура музичного життя демонструють суголосність суспільним, духовним, політично-економічним, соціально-демографічним, філософсько-естетичним, глобалізаційним, культурологічним, інтелектуальним та іншим тенденціям, які прямо чи опосередковано впливають на всі рівні функціонування мистецтва. Кардинальне значення мав початок воєнного стану в країні від 24 лютого 2022 року, який став маркером глобальних геополітичних зрушень та спричинив суттєві суспільні, економічні, демографічні, антропологічні, онтологічні, кроскультурні та інші перетворення в державі. З початком повномасштабного вторгнення росії в Україну національне мистецтво можна розглядати як своєрідну інформаційну зброю в актуальному історичному контексті, а мистці нерідко перетворились на трансляторів національно-визвольних ідей та виразників патріотичних прагнень у потужному творчому доробку. У вимірі воєнного сьогоднішня українське мистецтво, включно з музичним, виконує наступні соціокультурні функції: патріотичну, націєтворчу, суспільно-комунікативну, терапевтичну, катартичну, регуляторно-пізнавальну, репрезентативну, етичну, виховну, розважальну, естетичну, гедоністичну, комунікативну та інші. Описані соціокультурні функції відображають актуальні музично-мистецькі потреби та процес трансформації музичної інфраструктури під час воєнного стану. Особливої гостроти набувають явища, пов'язані із творенням нових ціннісних установок у ділянці музичного мистецтва, які характеризуються інтенсивною динамікою, унікальністю та самобутністю.*

**Ключові слова:** соціокультурні функції, національне музичне мистецтво, інфраструктура музичного життя, заклади музичної освіти, міжкультурна комунікація, рецепція, композиторська творчість, виконавський репертуар, музична педагогіка, культурно-мистецькі запити.

### ***Lastovetska-Solanska Zoryana. Socio-cultural functions of modern Ukrainian art in projection on the infrastructure of musical life***

*The purpose of the article is to analyze the socio-cultural functions of the contemporary Ukrainian art in the focus of the musical infrastructure during a full-scale russian aggression. The scientific novelty of the research lies in the fact that, for the first time, it comprehensively examines the current socio-cultural functions of national art and the category of musical infrastructure under martial law. Conclusions. The socio-cultural space of modern Ukraine and the infrastructure of musical life demonstrate concordance with social, spiritual, political-economic, socio-demographic, philosophical-aesthetic, globalization, cultural, intellectual and other trends that*

*directly or indirectly affect all levels of art functioning. The beginning of martial law in the country on February 24, 2022, which became a marker of global geopolitical shifts and caused significant social, economic, demographic, anthropological, ontological, cross-cultural and other transformations in the country, has caused cardinal changes. With the beginning of the full-scale russian invasion of Ukraine, national art can be considered as a kind of informational weapon in the current historical context, and artists often turned into translators of national liberation ideas and expressions of patriotic aspirations in powerful creative work. In the context of the military present, Ukrainian musical art performs the following socio-cultural functions: patriotic, nation-building, social-communicative, therapeutic, cathartic, regulatory and cognitive, representative, ethical, educational, entertaining, aesthetic, hedonistic, communicative and others. The described socio-cultural functions directly reflect current musical and artistic needs and the process of transformation of the musical infrastructure during martial law. All phenomena related to the creation of new value attitudes in the field of musical art, which are characterized by intense dynamics, uniqueness and originality, become particularly acute.*

**Key words:** *socio-cultural functions, national musical art, infrastructure of musical life, musical education institutions, intercultural communication, reception, composer's work, performing repertoire, musical pedagogy, cultural and artistic requests.*

**Вступ.** Сучасному українському мистецтву притаманне засвоєння та трансформація розмаїтих соціокультурних практик, активна міжкультурна комунікація, обумовлена стратегією цивілізаційного та соціокультурного розвитку. Екзистенційні координати соціокультурного буття сьогодення знаходяться під впливом історичних, хронотопічних, суспільно-політичних, культурологічних, естетичних, духовно-моральних, економічних, географічних та інших параметрів.

Актуальність означеної теми, сфокусована на увиразненні соціокультурних функцій мистецтва в сьогоденні, пов'язана з кількома аспектами. Соціокультурний розвиток в проєкції на музичну інфраструктуру характеризується перманентними змінами та трансформацією, позначений глобалізаційними тенденціями та діджиталізацією навколишньої дійсності. Великою мірою на цей процес вплинула коронавірусна хвороба COVID-19, спалах якої відбувся у 2020 р. й відбився на багатьох царинах соціокультурного буття, включно з переведенням багатьох музично-комунікаційних процесів у дистанційний формат он-лайн.

Злочинний військовий напад з боку росії 24 лютого 2022 р., який переріс у повномасштабну війну, кардинально позначився на багатьох ділянках суспільного буття, в тому числі, й на актуальних соціокультурних функціях мистецтва, також на музичній інфраструктурі краю.

**Аналіз попередніх досліджень.** Стаття спирається на новіші праці українських та зарубіжних вчених, присвячені вивченню соціокультурних функцій музичного мистецтва (О. Семашко<sup>1</sup>, Л. Кияновська, Т. Мазепа<sup>2</sup>, Н. Синкевич<sup>3</sup>, І. Бермес, Ю. Борєв, М. Каган та

<sup>1</sup> Семашко О. Соціологія мистецтва. Київ: ДАКККіМ, 2003. 266 с. URL: [http://library.nakkkim.edu.ua:8080/libdoc/knugu/knygy2/sociologiya/semashko\\_o\\_m\\_sociologiya\\_mystectv.pdf](http://library.nakkkim.edu.ua:8080/libdoc/knugu/knygy2/sociologiya/semashko_o_m_sociologiya_mystectv.pdf) (дата звернення: 04.02.2024).

<sup>2</sup> Мазепа Т. Соціокультурні функції музичних товариств у європейському просторі XIX – початку XX століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2017. № 4. С. 187–191. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2017.138829> URL: <https://journals.urau.ua/visnyknakkkim/article/view/138829> (дата звернення: 07.02.2024).

<sup>3</sup> Синкевич Н. Соціокультурні функції українського хорового мистецтва. Автореферат дис. канд. мист.: 26.00.01 / Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнології ім. М. Рильського. Київ, 2012. 20 с.

ін.), музичної інфраструктури (Джері Фалмер (Jeffrey Fulmer), Реймут Йохімезен (*Reimut Jochimesen*) Ю. Чекан<sup>4</sup>, З. Ластовецька-Соланська<sup>5</sup>, В. Плахотнюк<sup>6</sup>, Н. Косаняк<sup>7</sup>, І. Кінаш<sup>8</sup>, Л. Ситар<sup>9</sup> та ін.), впливу воєнного стану на трансформацію освітнього процесу<sup>10</sup> та культурно-мистецького буття країни<sup>11</sup>.

**Мета статті** – визначити соціокультурні функції українського мистецтва сьогодення у фокусі музичної інфраструктури, враховуючи відображення воєнного стану у актуальному культурно-мистецькому контексті.

<sup>4</sup> Чекан Ю. Філармонічний (концертний) зал як компонент інфраструктури музичного життя. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 138. Київ, 2023. С. 8–18. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294683> URL: <http://naukvisnyknmau.com.ua/article/view/294683> (дата звернення: 25.01.2024).

<sup>5</sup> Ластовецька-Соланська З. Інфраструктура сучасного музичного життя в регіональному вимірі. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Вип. 48. Видавничий дім «Гельветика», 2022. С. 41–44. DOI <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2022-48.07> URL: <http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/naukovizbirky/article/view/232> (дата звернення: 17.01.2024); Музична інфраструктура як відображення музичного ландшафту країни. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка* / гол. ред. І. Зінків. № 50. Видавничий дім «Гельветика», 2023. С. 34–40. DOI: <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-50-06> URL: <http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/naukovizbirky/article/view/737> (дата звернення: 12.02.2024); Формування сучасної музичної інфраструктури України. *Українська музика: науковий часопис*. Число 2 (32). Львів, 2019. С. 5–11. DOI: 10.33398/2224-0926-2019-32-2 URL: <https://ukrmus.files.wordpress.com/2019/11/2019-2-n32-03.pdf> (дата звернення: 02.02.2024).

<sup>6</sup> Плахотнюк В. Становлення інституту продюсерства як інфраструктури музичної поп-культури України в другій половині ХХ століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Культурологія*. Рівне, 2015. Вип. 21 (2). С. 107–111. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrk\\_2015\\_21%282%29\\_24](http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrk_2015_21%282%29_24) (дата звернення: 15.02.2024).

<sup>7</sup> Косаняк Н. Музичний театр в інфраструктурі культурно-мистецького життя Львова кінця ХVІІІ – першої третини ХХ ст. (на матеріалі тогочасної місцевої преси). Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво. Львів: ЛНМА ім. М.В. Лисенка, 2015. 248 с. URL: <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2015/12/dysertacija-kosanjak.pdf> (дата звернення: 03.02.2024).

<sup>8</sup> Кінаш І. Особливості розвитку інфраструктури культури України: аналітичний аспект. *Проблеми економіки*. № 1. Київ: Видавничий Дім «ІНЖЕК», 2013. С. 316–320. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pekon\\_2013\\_1\\_47](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pekon_2013_1_47) (дата звернення: 04.02.2024).

<sup>9</sup> Ситар Л. Стратегічні орієнтири і напрямки розвитку інфраструктури сфери культури: автореферат дис. канд. екон. наук: 08.00.07 «Демографія, економіка праці, соціальна економіка і політика» / ПВНЗ «Львівській університет бізнесу та права». Львів, 2012. 20 с.

<sup>10</sup> Освітній процес в умовах воєнного стану в Україні: матеріали всеукраїнського науково-педагогічного підвищення кваліфікації, 3 травня – 13 червня 2022 року. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2022. 504 с. URL: <https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/bitstream/lib/45275/1/%D0%A2%D0%B5%D0%B7%D0%B8%20%D0%A1%D0%B0%D0%B2%D0%BA%D0%B0%2C%20%D0%A1%D0%BB%D0%B8%D0%B2%D0%BA%D0%B0%202021.pdf> (дата звернення: 01.02.2024).

<sup>11</sup> Традиційна культура в умовах глобалізації: виклики війни. Матеріали науково-практичної конференції (17–18 червня 2022 року). Харків: Друкарня Мадрид, 2022. 268 с. URL: <http://repositc.nuczu.edu.ua/bitstream/123456789/15886/3/2022%20%D0%97%D0%91%D0%86%D0%A0%D0%9A%D0%90%20%D0%9A%D0%9E%D0%9D%D0%A4%D0%95%D0%A0%D0%95%D0%9D%D0%A6%D0%86%D0%87%20%D0%A2%D1%80%D0%B0%D0%B4%D0%B8%D1%86%D1%96%D0%B9%D0%BD%D0%B0%20%D0%BA%D1%83%D0%BB%D1%8C%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0%20%D0%B2%20%D1%83%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0%D1%85%20%D0%B3%D0%BB%D0%BE%D0%B1%D0%B0%D0%BB%D1%96%D0%B7%D0%B0%D1%86%D1%96%D1%97%20%282%29.pdf> (дата звернення: 05.02.2024).

*Наукова новизна* розвідки пов'язана із тим, що у ній вперше пропонується комплексне вивчення цілісної системи соціокультурних функцій національного мистецтва під час російської агресії у об'єктиві актуальної музичної інфраструктури.

**Матеріали та методи.** Для розкриття науково-дослідницького вектору означеної розвідки орієнтовано на комплексне використання низки методів та підходів, зокрема: теоретично-аналітичного, музикознавчого, культурологічного, історичного, системного, індуктивного, дедуктивного, також спостереження та синтезу.

**Результати.** В контексті вивчення музичної інфраструктури сьогодення, природно інтегрованої в суспільно-державну інфраструктуру, та аналізу соціокультурних функцій музичного мистецтва, слід наголосити, що через інтенсивні воєнні дії, обстріли та бомбардування (в першу чергу, на півночі країни (на початку війни), на сході та півдні України), багато концертних установ та навчальних осередків різних рівнів (від музичних шкіл, закладів фахової передвищої освіти до ЗВО) зазнали часткових руйнувань, чи, подекуди, повного знищення. Згідно звіту Міністерства культури та інформаційної політики України, станом на 25 січня 2024 р., зазнали збитків 1938 об'єктів культурної інфраструктури, з них 314 об'єктів були знищені. Загалом, постраждали 154 заклади мистецької освіти<sup>12</sup>. Найбільше втрат закладів культури зафіксовано у Херсонській, Харківській, Донецькій, Миколаївській, Запорізькій, Луганській та Київській областях, причому через тимчасову окупацію складно поррахувати точну кількість постраждалих у ході бойових дій об'єктів культурної інфраструктури. Крім того, частина освітніх інституцій, колективів та осередків була релокована в інші області.

Заради збереження життя, значна частина музикантів була змушена залишити місце проживання та переїхати в інші регіони країни чи закордон. Відрадно, що останнім часом, завдяки поверненню частини музикантів на Батьківщину, відновлюється музичне життя (крім регіонів з інтенсивними бойовими діями), значно інтенсифікувалися мистецькі акції з добродійною метою, пов'язані зі збором коштів для потреб армії чи відновлення тих чи інших культурно-мистецьких осередків. Пожвавилась гастрольна діяльність виконавців та колективів зі сходу країни на центральних та задіних теренах.

Водночас, виникла насущна проблема, пов'язана з еміграцією музикантів. Адже підготовка висококваліфікованих спеціалістів потребує багато часу та значних фінансових ресурсів. Відповідно, праця українських музикантів сприятиме процвітанню виконавства, культурно-мистецького життя та розвитку музичної педагогіки інших країн. Крім того, еміграція молодих талановитих музикантів може порушити в майбутньому баланс у різних сферах суспільного життя, також позначиться на усіх ділянках соціокультурного життя та складових музичної інфраструктури.

У цьому контексті Ю. Чекан вказує на недостатню увагу до питання інфраструктури зі сторони музикознавців й тлумачить це поняття як «традиційні для академічного музикознавства об'єкти наукових штудій: музичне життя як спосіб існування музичної культури, музичну творчість як компоненту духовної складової музичної культури, а головне – музичний твір та його текст як центральний елемент системи. Інфраструктура

<sup>12</sup> Руйнування культурної інфраструктури: 1938 об'єктів культурної інфраструктури зазнали пошкоджень чи руйнувань через російську агресію. *Сайт Міністерства культури та інформаційної політики України*. 05.02.2024. URL: <https://mcip.gov.ua/news/1938-obyektiv-kulturnoyi-infrastruktury-zaznaly-poshkodzhen-chy-rujnuvan-cherез-rosijsku-agresiyu/> (дата звернення: 09.02.2024).

ж постає як сукупність галузей та видів діяльності, що забезпечують нормальне функціонування структури в цілому»<sup>13</sup>.

Спроби узагальнення соціокультурних функцій знаходимо у працях мистецтвознавців, культурологів, музикологів, соціологів, філософів та ін. У пропонованій статті обрано музикознавчо-аналітичний підхід до трансформації осередків музичної інфраструктури воєнного сьогодення.

Імпонує підхід Т. Мазепа, яка, аналізуючи соціокультурні функції музичних товариств у європейському просторі XIX – початку XX стт., вказує на умовність деяких функціональних дефініцій та на тонку межу між нами. При цьому Т. Мазепа виділяє наступні соціокультурні функції: просвітницьку, «духовного об'єднання», «розширення і збагачення музично-естетичного світогляду», «організаційно-концертну або філармонійну», «суспільно-культурну», «освітньо-професіоналізуючу», «функцію суспільного престижу», «стимулюючу», «функцію національної ідентифікації і об'єднання», «компенсаторну», «розважальну», «харитативну» (це функція добродійної діяльності) та «інформативно-архівуючу»<sup>14</sup>. Авторка поданої статті переосмислює деякі з цих функцій і проєктує їх на різновекторну і багаторівневу інфраструктуру сучасного музичного життя країни.

В соціокультурному просторі сьогодення на українське мистецтво, включно з музичним, покладені наступні функції:

– **патріотична функція** чи **функція національної самоідентифікації**. яка в умовах воєнного стану має надзвичайно вагому роль та набуває **націєтворчого виміру**. Вона забезпечує ідентифікацію особистості з народом, засвідчує тісний духовний зв'язок зі своєю нацією. Патріотична функція забезпечує усвідомлення приналежності до національної історії та культури через її музичні надбання, виражається у зростанні зацікавленості до музичних артефактів національно-патріотичного спрямування. Під впливом знакових подій новітньої історії України, ця функція отримала прояв ще раніше: так, під час «Помаранчевої революції» музичними символами нації стали пісні «Разом нас багато», «Лента за лентою» та ін., а під час «Революції Гідності» музичною емблемою, на кшталт Реквієму за загиблими, стала лемківська народна пісня «Пливе кача по Тисині».

Під час повномасштабної російської агресії особливу популярність здобули такі твори, як:

– пісня «Ой у лузі червона калина», написана у 1914 р. Степаном Чарнецьким, яку часто виконували січові стрільці та бійці УПА. Під час війни твір отримав популярність після переспіву Андрієм Хливноюком, внаслідок чого виникло багато кавер-версій;

– патріотична пісня кадрового військового Тараса Боровка «Байрактар», присвячена ударному БПЛА Байрактар ТБ2 (*Bayraktar*);

– пісня «Джавеліне» – це перероблена версія пісні Івана Поповича «Василина» студією «Мамахохотала»;

<sup>13</sup> Чекан Ю. Філармонічний (концертний) зал як компонент інфраструктури музичного життя. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 138. Київ, 2023. С. 9. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294683> URL: <http://naukvisnyknmau.com.ua/article/view/294683> (дата звернення: 25.01.2024).

<sup>14</sup> Мазепа Т. Соціокультурні функції музичних товариств у європейському просторі XIX – початку XX століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2017. № 4. С. 188–189. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2017.138829> URL: <https://journals.uraua/visnyknakkim/article/view/138829> (дата звернення: 07.02.2024).

– пісня Олександра Пономарьова «Україна перемаже», записана у виконанні О. Пономарьова, М. Хоми, Т. Тополі, Є Кошового, Ю. Ткача, П. Чорного за участю оркестру та хору Заслуженого академічного ансамблю пісні і танцю ЗСУ під керуванням Д. Антонюка;

– пісня «Українська лють», як переспів співачкою Христиною Соловій італійської народної пісні «Бувай, красуне» (*Bella Ciao*), яка стала гімном учасників Руху Опору під час Другої Світової Війни;

– пісня львівського гурту «Один в каное» під назвою «У мене немає дому», яка стала своєрідним гімном українських біженців;

– пісня «Україна – це ти», написана Тіною Кароль (музика, слова) та Миколою Бровченком (слова), яку називають сучасним дитячим гімном України. Ця композиція включена у «Хрестоматію української дитячої літератури для читання у першому – другому класах»;

– патріотична пісня Макса Барських «Хай буде весна», присвячена захисникам України;

– пісня «Доброго вечора, ми з України» PROBASS @ HARDI, яка була написана у 2021 р., але під час російського вторгнення стала одним із найвідоміших музичних символів війни та інші твори.

Для підтримки бойового духу під час повномасштабного російської агресії утворився т.-зв. «культурний десант», який систематично здійснює поїздки в найгарячіші точки фронту чи окремі представники якого служать в ЗСУ. У цьому контексті слід згадати низку творчих, наукових та благодійних акцій за участю солістів, науково-педагогічних працівників та колективів ЛНМА імені М.В. Лисенка, ініційованих ректором Ігорем Пилатюком, зокрема:

– концертний тур на передову «Україно – ми єдині» за участю біг-бенду «Lviv Jazz Orchestra», в рамках якого відбулася концерти джазової музики в Авдіївці, Маріуполі, Нікополі, Дніпрі, Житомирі (19-24.VI.2018);

– серію з понад 30 концертів за участю студентів, аспірантів та випускників академії у рамках благодійного проекту «Український Мистецький Фронт» (LV Safe Jazz Club 17,29.IV.2022; 15,19-21.V.2022 та ін.), спільно з громадською організацією «Міжнародна Асоціація Мистців». Показово, що у рамках цього проекту було зібрано більше 200000 гривень для потреб славнозвісного полку «Азов»<sup>15</sup>;

– мистецьку акцію «Єднайтеся мільйони» (16.III.2022) на Площі Ринок у Львові;

– коопераційний міжнародний проект ЛНМА імені М.В. Лисенка та Українського Вільного Університету (*Ukrainische Freie Universität*) «Міст надії» (“*Bridge of Hope*”) (Мюнхен, 25.XI.2022);

– патріотичний гала-концерт у Національному театрі ім. Марії Заньковецької «Нам пора для України жити» (15.XI.2022) та великий гала-концерт у Львівському національному академічному театрі опери та балету імені С. Крушельницької «Нам пора для України жити» (12.XII.2022);

– Міжнародну наукову конференцію «Музика як інформаційна зброя у сучасній війні» (09.XII.2022) за участю музикознавців із України, Польщі та США;

<sup>15</sup> «Український мистецький фронт» для “Азову”. *Офіційний сайт ЛНМА імені М.В. Лисенка*. URL: <https://lnma.edu.ua/%d0%ba%d0%be%d0%bd%d1%86%d0%b5%d1%80%d1%82%d0%b8-%d0%b2-%d1%80%d0%b0%d0%bc%d0%ba%d0%b0%d1%85-%d0%b1%d0%bb%d0%b0%d0%b3%d0%be%d1%87%d0%b8%d0%bd%d0%bd%d0%be%d0%b3%d0%be-%d0%bf%d1%80%d0%be%d0%b5%d0%ba/> (дата звернення: 08.02.2024)

– виступ ряду викладачів академії у I Міжнародній науково-практичній конференції «Мистецтво в час війни» (Моршин, 18–20.V.2023), організованій НАМУ та Державною прикордонною службою України та ін.

Студенти, аспіранти, науково-педагогічні працівники та випускники ЛНМА імені М.В. Лисенка самовіддано докладаються до визвольної боротьби українського народу, як волонтери, організатори, учасники благодійних концертів, також у складі війська ЗСУ. Показово, що низка викладачів отримали почесні нагороди за активну громадську позицію та плідну творчу діяльність: зокрема, відзнаку Командира 3-го артилерійського дивізіону Окремої Артилерійської бригади (наказ від 06.XII.2022 р. № 5) одержав Богдан Кокотайло, відзнакою Міністра оборони України Олексія Резнікова «За сприяння Збройним Силам України» (наказ від 19.01.2023 р. № 64) був удостоєний Петро Луцишин, медаллю Голови Державної прикордонної служби України С. Дейнеко «За сприяння в охороні державного кордону України» (наказ від 20.II.2023 р. б/н) був нагороджений Усеїн Бекіров.

У березні та квітні 2023 р. у Дрогобичі, Стрию, Миколаєві, с. Ріпчиці Меденицької ОТГ та інших населених пунктах краю відбувся цикл благодійних концертів під назвою «Поміж сирен» у рамках програми заходів з підтримки ВПО та місцевих громад Львівської області за підтримки Данської ради у справах біженців та ГО «Міжнародна асоціація мистців», в яких виступили провідні солісти та творчі колективи музичної академії: духовий оркестр (худ. кер. Я. Горбаль), біг-бэнд «Lviv Jazz Orchestra» (худ. кер. С. Рудей), капела бандуристів (худ. кер. О. Ніколенко) та ін.;

– **суспільно-комунікативна функція**, яка подекуди виступає продовженням патріотичної. Суспільно-комунікативна функція постає, як ефективний засіб об'єднання і спілкування людей, які завдяки музиці, як явищу суспільної ваги, ефективно соціалізуються. Крім того, за допомогою творів мистецтва «стираються кордони» між регіонами всередині країни. Ця функція, яка виражається у формах спільного музикування, участі в хорах, ансамблях, оркестрах тощо, сприяє міжособистісній комунікації та культурній інтеграції.

Реалізацію суспільно-комунікативної функції, коли музика стала потужним засобом об'єднання людей, засвідчила доленосна для новітньої української історії «Помаранчева» («Оранжева») революція (22.XI.2004–23.0I.2005), під час якої музичне мистецтво на Майдані Незалежності в столиці України опинилось у вирі суспільно-історичних зрушень, тонко реагуючи на навколишні політичні зміни. Недаремно оглядачі назвали цю революцію «співучою», «найбільшою музичною революцією в світі», а музичне мистецтво – одним із найвагоміших знарядь «Оранжевої» революції. Окрім появи цілої низки масових патріотичних пісень (наприклад, «Разом нас багато» від гурту «Гринджоли» та ін.), відтоді почало спостерігатися зростання частки українського музичного контенту в медіа-ресурсах.

Під час російсько-української війни, відбулась кардинальна зміна в репертуарній політиці оперних театрів, філармоній, органних залів та інших концертних установ, пов'язана із повним вилученням з репертуару російського музичного продукту та кенселінгу російських артистів у мистецькому житті країни. Аналогічна картина спостерігається і у програмних вимогах музичних освітніх закладів до всіх спеціальностей, проявляється у знеросійщенні навчального та концертного репертуару.

Позитивно, що все частіше твори українських композиторів звучать у світовому культурно-мистецькому просторі, спостерігається зростання інтересу до українського

мистецтва загалом. Міжкультурна комунікація набула нових форм та ознак, позаяк через еміграцію численні українські музиканти почали виконувати місію на кшталт «культурних амбасадорів». В останні роки, «червона калина» розквітла у різних інтерпретаційних версіях не лише в «рідному лузі», а на всіх світових континентах, а Гімн України наповнив могутнім звучанням площі багатьох міст світу, найбільш престижні концертні зали та майданчики, наповнилися актуальними сенсами славнозвісний «Щедрик» Миколи Леонтовича, «Мелодія» Мирослава Скорика та інші композиції;

– *терапевтична функція*, роль якої особливо суттєво зросла у останній час. Відомо, що за допомогою музики можна ефективно коректувати та врівноважувати психофізіологічний, емоційний стан постраждалих від війни, допомагати долати стреси, втому, депресію, різноманітні розлади нервової системи. Варто зауважити, що звуки музики в лікувальній практиці використовувались здавна, а музикотерапевтичний спосіб лікування сягає понад трьох тисяч років.

Музика, як один із духовних феноменів культури, має потужний рецепційний вплив на людський організм, який позначається на роботі серця, ендокринної системи, головного мозку. Мистецтво звуків може змінювати дихання, стан активності нервової системи, напруження м'язів, пришвидшувати обмін речовин, темп кровообігу, впливати на силу і швидкість пульсу. Музика здатна збільшити поріг болю, активізувати функції імунної та ендокринної системи, може регулювати виділення гормонів, що знімають стрес, покращувати координацію рухів, пам'ять, увагу, здатність до навчання, маскувати неприсмні відчуття, впливати на рецептори шкіри, температуру тіла, травлення, може поліпшити рецепцію, концентрацію та взаємодію з оточенням. Відомо, що мистецтво справляє і *сугестивний вплив*, насамперед, в керунку підсвідомості, навіюючи певні думки та почуття, гіпноотично впливаючи на людську психіку.

За кордоном практикується застосування музики як лікувально-релаксаційного (чи рекреаційного) засобу в лікарнях для нервово- і душевно хворих, при підготовці хворих до операції, в акушерстві, гінекології, як допоміжного засобу у стоматології, при реабілітаційних гімнастичних вправах, у будинках літніх людей, для осіб з порушеннями слуху і мови, для хворих на аутизм, епілепсію, у пенітенціарних закладах, для покращення соціальних функцій гіперактивних дітей тощо. Тут важливою проблемою постає питання вибору оптимальних взірців з обширної музичної літератури, задля ефективного досягнення очікуваного результату.

Мистецтво звуків, як допоміжний інструмент, активно використовується для терапевтичного лікування постраждалих від війни. Показово, що в Україні в рамках проекту «Сила арт-терапії» (*Art Therapy Force*) відбулися лекції, семінари та практичні музично-терапевтичні заняття Найджела Осборна<sup>16</sup>.

Н. Осборн тісно співпрацює з українськими закладами музичної освіти. Так, 25 і 29 квітня 2023 р. професор читав лекції у ЛНУ імені Івана Франка, підсумком яких

<sup>16</sup> Найджел Осборн (*Nigel Osborne*) (\*1948) – композитор, арттерапевт, нейромузиколог, педагог, волонтер, гуманітарний діяч, почесний професор Единбурзького університету (Шотландія), професор факультету драми Університету Рієки (Хорватія), консультант Пекінського музичного інституту, фахівець-експерт з досвідом роботи в зонах воєнних конфліктів, лавреат «Премії Свободи» Інституту миру у Сараєво за роботу з боснійськими дітьми під час облоги міста. Методику використання мистецтва та музичного виховання для підтримки дітей, які стали жертвами конфліктів, Н. Осборн розробив під час війни в Боснії та Герцеговині (1992–1995), після чого її успішно застосовували на Балканах, Кавказі, Близькому Сході, у Східній Африці, Південно-Східній Азії та Індії.



стала прем'єра вистави «*Monster Opera*» (09.V.2023 р.) за мотивами шекспірівських творів, основним меседжем якої стала боротьба добра зі злом, а ціллю – подолання психологічного стресу, викликаного військовою агресією росії. Крім того, Н. Осборн співпрацював із Черкаським музичним фаховим коледжем імені С. Гулака-Артемовського, Центрально-українським державним університетом імені В. Винниченка у Кропивницькому, у грудні 2023 р. читав лекції за програмою «Мистецтво та комунікації» здобувачам музично-хореографічного відділення на факультеті мистецтв Криворізького державного педагогічного університету.

На запрошення волонтерських організацій, на початку 2023 р. Н. Осборн побував у Закарпатті, де проводив заняття з музичної терапії для дітей із Херсонщини та внутрішньо переміщених осіб. Восени 2022 р. і восени 2023 р. мистець завітав до Харкова, де допомагав долати стрес від сирен та обстрілів пацієнтам лікарні та дітям з деокупованих територій, у листопаді 2023 р. займався музичною терапією для осіб після складних життєвих обставин у Дергачах на Харківщині.

Британський волонтер важливу роль приділяє міжкультурній комунікації, ділиться професійним досвідом і практичними кейсами з українськими колегами щодо надання кризової психологічної допомоги, проведення музично-терапевтичних занять та їх ефективної рецепції. Крім того, Н. Осборн почав роботу над записом арт-терапевтичного альбому, призначеного для українських військових, як допоміжний засіб для їх емоційного, психологічного, морального та фізичного відновлення.

Успішні результати демонструють заняття з арт-терапії у Національному реабілітаційному центрі «Незламні» (*Unbroken*) у Львові, в якому відновлюються учасники бойових дій після посттравматичних фізичних та психологічних розладів;

– **катартична функція**, гостро актуальна в теперішній час. Музика тут виступає інструментом, за допомогою якого відбувається «очищення душі». Так, з початку війни багато українців перебувають у стресовій ситуації, потребують спеціальної психоемоційної стабілізації, відновлення врівноваженості, стабілізації особистої «ресурсності», що ефективно забезпечує мистецтво звуків;

– **регуляторно-пізнавальна функція**, яка під час воєнного сьогодення відійшла на другий план з-поміж інших функціональних домінант. Вона проявляється у самопізнанні та когнітивному сприйнятті навколишнього світу за допомогою специфічних форм музичного мистецтва. Адже творчість, виконавство і рецепція регулюють пізнавальні процеси особистості, сприяють кращому усвідомленню її самоцінності, вони постають вагомим каталізатором самовираження та самоактуалізації особистості;

– **репрезентативна функція**, роль якої також дещо зредукувалась в сьогоденні. Вона проявляється у задоволенні статусно-вибагливих суспільних потреб завдяки можливості відвідування престижних музичних акцій, PR яких часто спеціально створюється у мас-медіа і штучно нав'язується реципієнтам.

В умовах російсько-української війни, коли у країні багато людських втрат і похоронів щодня, потреба у суто зовнішньому поверховому оздобленні, яким часто грішать подібні музично-мистецькі заходи, відходить на другий план. Так, війна спричинила зміну психоемоційної тональності багатьох співвітчизників, що позначилось і на трансформації музичних пріоритетів та уподобань.

Водночас, іншим проявом репрезентативної функції є т.-зв. «культурний експорт», коли на світовій культурній мапі твори українського мистецтва стають репрезентантами нації загалом;

– *розважальній функції* музичного мистецтва у сьогоденні також відведено друго-рядну роль. У ній музика задовольняє утилітарно-прикладну потребу, як засіб розваги, відпочинку та розрядки, які, зрештою, є необхідними умовами людської життєдіяльності. У такому розумінні цю функцію також можна дефініювати як *рекреативну*.

Крізь призму розважальної функції, художні музичні твори виступають дієвими інструментами релаксаційних методів. Так, в умовах війни у багатьох українців зредукувалася потреба у розвагах та веселошах, на які часто орієнтується масова музично-розважальна індустрія;

– *виховна функція*, особливо актуальна для підростаючого покоління, яке за допомогою творів музичного мистецтва «виховує душу» та «шліфує» свої мистецькі смаки. Музика відіграє особливу роль у соціалізації особистості шляхом музично-виховного впливу.

Принагідно тут можна вказати на зростання інтересу сучасних українців до творів духовної тематики, який, з одного боку, спонукає мистців до поповнення царини сакральної музики новими композиціями, а окремих виконавців та колективи – до їх інтерпретації та відродження раніше невідомих, забутих чи заборонених творів;

– *етична функція*, коли музичне мистецтво сприяє становленню етичних засад і переконань окремої особистості, а також виступає втіленням морально-етичного кодексу українського національного архетипу;

– *естетична функція*, яка проявляється у гармонізації внутрішнього світу особистості завдяки задоволенню її естетичних потреб у соціумі засобами музичного мистецтва. Адже музика постає і як засіб естетичної насолоди та емоційного відгуку, проявляючись у емпатійній здатності до співпереживання, цю функцію можна також окреслили, як *гедоністичну*. У ній сублімуються тяжіння до гармонізації простору, впорядкування та відбудови навколишньої дійсності, віднаходження прихованих емоційно-естетичних сенсів, частково чи повністю втрачених під час війни;

– *комунікативна функція*. У ній музика сприймається як особлива знакова система у ракурсі семіотики та герменевтики. Тут йдеться про специфічну соціально-обумовлену природу музичної комунікації, за допомогою якої реалізуються певні суспільні запити, а царина музичного мистецтва крізь призму тріади «композитор – виконавець – слухач» спрямовується, насамперед, на комунікацію зі слухачем.

**Висновки.** Загалом, описану вище систему соціокультурних функцій (як індивідуальних, так і колективних), крізь призму своєрідних культурно-мистецьких запитів та архітекtonіки музичної інфраструктури, як невід’ємного компонента суспільно-державної інфраструктури, можна класифікувати наступним чином:

- соціально-об’єднуючі функції – сюди належать суспільно-комунікативна, патріотична чи функція національної самоідентифікації, репрезентативна;
- корегуючі функції, до яких відносяться терапевтична і катартична;
- етична – до цієї групи можна зарахувати власне етичну, виховну, естетичну, гедоністичну і регуляторно-пізнавальну функції;
- компенсаторна – сюди можна віднести розважальну та комунікативну функції.

Перелічені вище функції тісно пов’язані між собою, декотрі з них розділяються між собою доволі умовно і виявляють лабільний, частковий характер. Описаний ансамбль функцій припускає встановлення індивідуальних функціональних домінант, залежно від мистецьких потреб тої чи іншої особистості, її життєвого і музичного тезаурусу. Можна зауважити, що запропонована система фактично співпадає з іманентними функціями

мистецтва, закладеними в його генетичному коді як одному з видів духовної діяльності людини, тому презентована цілісна система у культурному просторі вказаного періоду залишається відкритою.

В умовах війни спостерігаються деякі соціокультурні функціональні доміанти. На підтвердження поданих постулатів, зазначимо, що однією з найзатребуваніших функцій стала *терапевтична*, як «Зцілення мистецтвом, що лікує душі», при цьому очищення душі засобами музичного мистецтва сприймається, як *катарсис*. Заняття музичної терапії слугують для корекції психоемоційного стану постраждалих від наслідків російської агресії, ВПО, вони сприяють подоланню посттравматичних розладів в учасників бойових дій (ефективним прикладом слугує арт-терапія у Національному реабілітаційному центрі «Незламні» (*Unbroken*) та ін.). Пріоритетні позиції займає *патріотична* чи *націєтворча функція*, коли художня творчість відбиває громадянську позицію мистців, як патріотів та творців нових сенсів, і їхній доробок сприяє об'єднанню нації в єдиний «живий організм», виконуючи *суспільно-комунікативну функцію*.

У сьогоднішній Україні викликає підвищений інтерес зі сторони світової культурної спільноти, адже крім запеклої боротьби з росіянами за збереження територіальної цілісності та повернення анексованих регіонів, країна продовжує шлях інтеграції в міжнародний цивілізаційний, соціокультурний, науково-дослідницький та технічно-інноваційний простір.

*Перспективи подальших розвідок* полягають у вивченні розширеного переліку соціокультурних функцій сучасного українського мистецтва у координатах світового культурно-мистецького простору.

### Література

1. Кінаш І. Особливості розвитку інфраструктури культури України: аналітичний аспект. *Проблеми економіки*. № 1. Київ: Видавничий Дім «ІНЖЕК», 2013. С. 316–320. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Рекон\\_2013\\_1\\_47](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Рекон_2013_1_47) (дата звернення: 04.02.2024).
2. Косаняк Н. Музичний театр в інфраструктурі культурно-мистецького життя Львова кінця XVIII – першої третини ХХ ст. (на матеріалі тогочасної місцевої преси). Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства. Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво. Львів: ЛНМА ім. М.В. Лисенка, 2015. 248 с. URL: <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2015/12/dysertacija-kosanjak.pdf> (дата звернення: 03.02.2024).
3. Ластовецька-Соланська З. Інфраструктура сучасного музичного життя в регіональному вимірі. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка*. Вип. 48. Видавничий дім «Гельветика», 2022. С. 41–44. DOI: <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2022-48.07> URL: <http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/naukovizbirky/article/view/232> (дата звернення: 17.01.2024).
4. Ластовецька-Соланська З. Музична інфраструктура як відображення музичного ландшафту країни. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка* / гол. ред. І. Зінків. № 50. Видавничий дім «Гельветика», 2023. С. 34–40. DOI: <https://doi.org/10.32782/2310-0583-2023-50-06>. URL: <http://journals.lnma.lviv.ua/index.php/naukovizbirky/article/view/737> (дата звернення: 12.02.2024).
5. Ластовецька-Соланська З. Формування сучасної музичної інфраструктури України. *Українська музика: науковий часопис*. Число 2 (32). Львів, 2019. С. 5–11. DOI: <https://doi.org/10.33398/2224-0926-2019-32-2> URL: <https://ukrmus.files.wordpress.com/2019/11/2019-2-n32-03.pdf> (дата звернення: 02.02.2024).
6. Мазепа Т. Соціокультурні функції музичних товариств у європейському просторі ХІХ – початку ХХ століття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ, 2017. № 4. С. 187–191. DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.4.2017.138829> URL: <https://journals.urau.ua/visnyknakkim/article/view/138829> (дата звернення: 07.02.2024).
7. Освітній процес в умовах воєнного стану в Україні: матеріали всеукраїнського науково-педагогічного підвищення кваліфікації, 3 травня – 13 червня 2022 року. Одеса: Видавничий дім «Гельветика», 2022. 504 с. URL: <https://dspace.uzhnu.edu.ua/jspui/bitstream/lib/45275/1/%D0%>

- A2%D0%B5%D0%B7%D0%B8%20%D0%A1%D0%B0%D0%B2%D0%BA%D0%B0%2C%20%D0%A1%D0%BB%D0%B8%D0%B2%D0%BA%D0%B0%202021.pdf (дата звернення: 01.02.2024).
8. Плахотнюк В. Становлення інституту продюсерства як інфраструктури музичної поп-культури України в другій половині ХХ століття. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Культурологія*. Рівне, 2015. Вип. 21 (2). С. 107–111. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrk\\_2015\\_21%282%29\\_24](http://nbuv.gov.ua/UJRN/ukrk_2015_21%282%29_24) (дата звернення: 15.02.2024).
  9. Руйнування культурної інфраструктури: 1938 об'єктів культурної інфраструктури зазнали пошкоджень чи руйнувань через російську агресію. *Сайт Міністерства культури та інформаційної політики України*. 05.02.2024. URL: <https://mcip.gov.ua/news/1938-obyektiv-kulturnoyi-infrastruktury-zaznaly-poshkodzhen-chy-rujnuvan-cherez-rosijsku-agresiyu/> (дата звернення: 09.02.2024).
  10. Семашко О. Соціологія мистецтва. Київ: ДАКККіМ, 2003. 266 с. URL: [http://library.nakkkim.edu.ua:8080/libdoc/knugu/knygy2/sociologiya/semashko\\_o\\_m\\_sociologiya\\_mystectv.pdf](http://library.nakkkim.edu.ua:8080/libdoc/knugu/knygy2/sociologiya/semashko_o_m_sociologiya_mystectv.pdf) (дата звернення: 04.02.2024).
  11. Синкевич Н. Соціокультурні функції українського хорового мистецтва. Автореферат дис. канд. мист.: 26.00.01 / Інститут мистецтвознавства, фольклору та етнології ім. М. Рильського. Київ, 2012. 20 с.
  12. Ситар Л. Стратегічні орієнтири і напрямки розвитку інфраструктури сфери культури: автореферат дис. канд. екон. наук: 08.00.07 «Демографія, економіка праці, соціальна економіка і політика» / ПВНЗ «Львівській університет бізнесу та права». Львів, 2012. 20 с.
  13. Традиційна культура в умовах глобалізації: виклики війни. Матеріали науково-практичної конференції (17–18 червня 2022 року). Харків: Друкарня Мадрид, 2022. 268 с. URL: <http://surl.li/teqvr> (дата звернення: 05.02.2024).
  14. «Український мистецький фронт» для “Азову”. *Офіційний сайт ЛНМА імені М.В. Лисенка*. URL: <http://surl.li/teqws> (дата звернення: 08.02.2024).
  15. Чекан Ю. Філармонічний (концертний) зал як компонент інфраструктури музичного життя. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Вип. 138. Київ, 2023. С. 8–18. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2023.138.294683>. URL: <http://naukvisnyknmau.com.ua/article/view/294683> (дата звернення: 25.01.2024).



УДК 78.01+111

DOI 10.32782/2224-0926-2024-1-48-10

Опанасюк Олександр Петрович  
доктор мистецтвознавства, доцент,  
професор кафедри музикознавства та музичної освіти,  
Київський столичний університет імені Бориса Грінченка  
<https://orcid.org/0000-0002-2685-9468>

## ФЕНОМЕНОЛОГІЧНЕ У МУЗИЦІ: ОНТОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ

Розглянуто феноменологічне в музиці, визначені його смислові й буттєві конфігурації. Феноменологічне трактується як таке, що виражає найвищий рівень буття явищ, протилежне фізичному і стосується астрального, ментального, духовного планів. Водночас наголошено на тому, що буття музики зумовлює як феноменологічне, так і фізичне начало. В останньому випадку мається на увазі музика, в якій рівень образності і художнє узагальнення не виходять за межі (умовно) звичайних переживань людини. Обґрунтовується бінарна структура музичного твору – співвідношення феноменологічного і фізичного планів. Зазначається, що актуалізовані у творчому процесі смислова й буттєва есенції одного з указаних планів та смисловий аспект певного образу транслюються до створеного музичного твору і наділяють його такими ж характеристиками. Констатується: а) феноменологічне передбачає цілісність явищ в їхній смисловій, видовій, буттєвій даності; б) музичний твір і музикування передбачають діалог між сформованою на астральному, ментальному чи духовному плані смисловою цілісністю та актуалізованим одним з її смислових аспектів. Перше й друге людина сприймає завдяки присутності в ній відповідних тіл (планів буття). Незалежно від приналежності музичних творів до певної епохи, періодів розвитку культури, рівня розвитку свідомості композитора, феноменологічна сфера завжди присутня у музичних творах. Акцентовано на смисловій градації феноменологічного, що може визначатися на основі різних принципів. Запропоновані чотири узагальнені типи музичних творів (музики), зміст яких визначають посилення чи послаблення в них феноменологічного і фізичного начала: 1) домінування феноменологічного, питома вага фізичного маловиразна, відходить на далекий план; 2) домінування фізичного, питома вага феноменологічного маловиразна, відходить на далекий план; 3) посилення феноменологічного, фізичне певною мірою зберігає свої ознаки; 4) посилення фізичного, феноменологічне певною мірою зберігає свої ознаки. Звертається увага на необхідність в аналізі музики враховувати позитивні й негативні аспекти її образної палітри.

**Ключові слова:** феноменологічне, феноменологія музики, музичний твір, тонкий, фізичний плани, езотерична філософія.

### ***Opanasiuk Oleksandr. Phenomenological in music: ontological aspect***

*The phenomenological in music is considered, its semantic and essential configurations are determined. The phenomenological is interpreted as something that expresses the highest level of existence of phenomena, opposite to the physical and refers to the astral, mental, and spiritual planes. At the same time, it is emphasized that the existence of music determines both the phenomenological and the physical principle. In the latter case, we mean music in which the level of imagery and artistic generalization do not go beyond (conditionally) ordinary human experiences. The binary structure of the musical work is substantiated – the ratio of phenomenological and physical planes. It is noted that the semantic and essential essence of one of the specified plans and the semantic aspect of a certain image, actualized in the creative process, are translated to the created musical work and endow it with the same characteristics. It is stated: a) phenomenological implies the integrity of phenomena in their*

*semantic, species, essential given; b) a musical piece and making music involve a dialogue between the semantic integrity formed on the astral, mental or spiritual plane and actualized one of its semantic aspects. A person perceives the first and second due to the presence of the corresponding bodies (planes of being) in him. Regardless of whether musical works belong to a certain era, periods of cultural development, or the level of development of the composer's consciousness, the phenomenological sphere is always present in musical works. Emphasis is placed on the semantic gradation of the phenomenological, which can be determined on the basis of various principles. Four generalized types of musical works (music) are proposed, the content of which determines the strengthening or weakening of the phenomenological and physical nature in them: 1) the dominance of the phenomenological, the specific weight of the physical is insignificant, recedes into the distant background; 2) the dominance of the physical, the specific weight of the phenomenological is insignificant, recedes into the distant background; 3) strengthening of the phenomenological, physical to a certain extent retains its features; 4) strengthening of the physical, phenomenological to a certain extent retains its features. Attention is drawn to the need to take into account positive and negative aspects of its image palette in the analysis of music.*

**Key words:** *phenomenological, phenomenology of music, musical work, subtle, physical planes, esoteric philosophy.*

**Вступ.** Не потребує доведення те, що музика в цілому та музичні твори зокрема передбачають можливість їхнього суб'єктивного трактування. Це стосується музикознавчого аналізу, виконання, сприйняття. Зазначене свідчить і про те, що в цьому випадку ми маємо справу з рівнем існування музики, який часто визначають як феноменологічний: феноменологічна сфера, феноменологічний план, феноменологічний рівень.

Необхідно розуміти: моделювання музики завжди здійснюється у контексті феноменологічного буття, яке й забезпечує можливість її існування. Але: 1) що таке феноменологічне?; 2) що передбачає феноменологічна сфера чи феноменологічний план?; 3) завдяки чому феноменологічне присутнє в музиці?; 4) чи існує смислова градація феноменологічного в музиці?

Чотири запитання порушують низку смислів, розгляд яких вибудовує ґрунт для глибинного розуміння суті музики. Оскільки межі статті унеможлиблюють аналіз розмаїтій проблематики феноменології музики, запропонований дискурс будуватиметься у контексті визначених запитань. Передбачається розширення ракурсу візії цього явища за допомогою актуалізації відомостей езотеричної філософії та відповідного погляду на світ.

**Аналіз попередніх досліджень.** Питання буття завжди було об'єктом інтересу людини. Однак у наш час зміст запитів щодо існування світу – “Dasein der Welt” (М. Гайдегер) – розширює смислову площину, на передній план виходять пошуки першопочатків, глибинних підвалин у бутті явищ, речей та людини. І ці ж обставини зумовлюють небувалий інтерес до феноменології.

Водночас феноменологія не вирізняється однозначністю її визначення. Вперше до цього поняття у XVIII ст. звертається філософ і математик Й. Лямберт, який «використав його як “теорію ілюзій” для іменування тієї частини своєї гносеології, котра відмежовувала істину від хибі»<sup>1</sup>. Слідуючи за традицією античної філософії, для якої речі і явища світу були предметом емпіричного знання, Лямберт розділяв самі предмети, які дані людині в досвіді, та їхню внутрішню суть («річ у собі»). Проникнення до суті речей може виявляти хибі та власне ілюзії з приводу попереднього знання.

<sup>1</sup> Кошарний С. Феноменологія. *Філософський енциклопедичний словник*. Київ: Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди НАНУ, 2002. С. 666.

Фундатор науки феноменології Е. Гусерль визначає її як науку, спрямовану на «редукцію фізичного світу до його виявів у свідомості й для свідомості з надією прийти до сучасної «наукової» або «позбавленої передумов» філософії»<sup>2</sup>. Відтак феноменологія постає як «метод з'ясування смислових структур та зв'язків свідомості, як споглядання тих інваріантних її характеристик, які уможливають сприйняття об'єкта та інші різновиди пізнання». М. Гайдегер, Ж.-П. Сартр, М. Мерло-Понті та інші феноменологи поділяють цю позицію, хоча й сумніваються в можливості філософії як точної науки описати феноменологічні структури свідомості<sup>3</sup>.

До цього треба додати, що феноменологія не була науковим напрямом, а радше феноменологічним рухом, спрямованим на дослідження глибинних основ екзистенції. Незважаючи на розбіжності у визначенні феноменології, її концептуальна основа залишається незмінною: феноменологічне трактується як найвищий рівень буття явищ і речей. Започатковане феноменологією отримало розвиток у численних працях в різних царинах наук, в тому числі й музикознавстві – феноменології, філософії, онтології музики<sup>4</sup>.

Водночас, прагнучи стати наукою, що досліджує «чисту свідомість», пізнає справжню суть явищ і речей, феноменологія не долає бар'єр між свідомістю людини і тими її станами, які від давніх-давен аналізуються у контексті вищих здібностей людини. Такого плану публікації в музикознавстві важко назвати (я не беру до уваги ті публікації, в яких музичні явища аналізуються в розрізі давніх релігій). У моїй статті «Суть музичного: до визначення фундаментальних підоснов музики, езотеричний контекст»<sup>5</sup> та монографіях<sup>6</sup> зроблені спроби актуалізувати відомості езотеричної філософії. Ця ж перспектива визначає дискурс пропонованої статті.

**Метою статті** є аналіз феноменологічного у музиці та визначення його смислової й буттєвої основи.

**Матеріали і методи.** Використовуються аналітичний, феноменологічний, порівняльний методи, запропонований у статті метод гіпотетичної аналітики.

**Результати.** У визначенні суті явищ, у дослідженні «чистої свідомості» феноменологія стикається з буттям, яке лежить за межею звичайних онтологічних можливостей людини. Ментальність кожної людини зумовлена рівнем її розумових здібностей, відтак

<sup>2</sup> Мур Е. Феноменологія. *Енциклопедія постмодернізму*. Київ : Основи, 2003. С. 446.

<sup>3</sup> Кошарний С. Феноменологія. *Філософський енциклопедичний словник*. Київ : Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди НАНУ, 2002. С. 667.

<sup>4</sup> Наприклад: Братко К. В. Онтологія музики: до визначення основоположень філософії музики. *Вісник Черкаського університету*. 2019. № 1. С. 71–80; Капічіна О. О. Феноменологічні основи проблеми музичного сприйняття. *Вісник Донецького національного університету економіки і торгівлі ім. М. Туган-Барановського*. 2012. № 2 (54). С. 164–168; Козаренко О. В. Філософія музики як необхідна складова сучасної мистецької освіти. *Вісник Львівського національного університету імені Івана Франка. Серія «Мистецтво»*. 2012. № 11. С. 3–7; Копелюк О. Феноменологія стилю як музикологічний дискурс. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2019. Вип. 55. С. 7–21; Рябініна О. В. Феноменологія музики. Досвід концептуалізації. Харків: Харківський військовий університет, 2000. 286 с.; Рябініна О. В. До трансцендентальної логіки музичного простору. *VIRTUS*, 2017. № 11. С. 36–42.

<sup>5</sup> Опанасюк О. П. Суть музичного: до визначення фундаментальних підоснов музики, езотеричний контекст. *Українське мистецтвознавство*. Зб. наук. праць. Вип. 18. НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2018. С. 6–18.

<sup>6</sup> Опанасюк О. П. Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти : монографія. 3-є вид. Київ : Освіта України, 2020. 472 с.; Опанасюк О. П. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм: монографія. 2-ге вид. Київ : Освіта України, 2021. 320 с.

очікувати на одностайність в осягненні суті явищ не варто. Містична традиція заперечує можливість вербального визначення феноменологічного змісту явищ. Водночас відомості, які надає нам езотерична філософія і містична практика, розширює візії змістового поля предметів і явищ. Але ці відомості не вважаються об'єктивними, позаяк офіційна наука повністю не може їх підтвердити.

Нову перспективу в дослідженні феноменологічного відкриває *метод гіпотетичної аналітики*, він передбачає оперування різною інформацією, яка окреслює, в тому числі й гіпотетично, зміст явища, що аналізується. Цей метод дає можливість переступити через межу підтвердженого офіційною наукою знання і дослідження будувати не тільки на основі відомостей офіційної науки, але й на основі неофіційних джерел та відповідних форм отримання знання. Зазначу й те, що категоричне заперечення тисячолітнього знання езотеричної філософії та містичної практики є ознакою крайнього консерватизму.

У контексті сказаного звернемося до свідчень, отриманих за допомогою зміненого стану свідомості. Переживаючи містичне захоплення, математик і містик Ф. Меррелл-Вольф зазначає: «...я неодноразово перебував у Потоці Амброзії... Мислительна і тілесна активність можуть продовжуватися в Ньому, якщо не порушується свого роду легка внутрішня зосередженість. Але зосередженість свідомості на діяльності інтелектуальній чи фізичній перериває Потік... До цього часу для поглиблення розуміння я не раз намагався виразити себе через письмо. Тепер же будь-які форми вираження видаються мені неадекватними. Внутрішня думка постає більш ясною у своїй відносній безформності, ніж коли я даю їй оформлення...»; «Коли ж я намагаюся надати цій думці формулювання, ... мене не полишає відчуття, що те, про що я пишу чи говорю, правильне лише частково»<sup>7</sup>.

Прикладом для розуміння феноменологічного є випадок з моєї композиторської практики: «...Одного разу, зовсім не ставлячи перед собою мету створити музику, а просто налаштувавши свою свідомість на Дух Галичини, на досить тонкому рівні я відчув теплу, душевну праслов'янську енергію, а точніше – духовне поле Галичини... я внутрішньо почув мелодію, вірніше... її змістовий код з потенційним глибоким змістом. Я добре фіксував об'ємну площину мелодії, яка немов складалася з різних її варіантів, але основне зерно – музична мислеформа – від цього не страждала, а... набувала стану феноменологічної повноти. Коли я таким чином “спостерігав” її, то... не мав проблем з фіксацією її цілісного вигляду... І як тільки я обрав певний варіант мелодії, стан феноменологічного відчуття віддалився, а вона сама стала реальним об'єктом, у площині якої (за умови вслуховування, вживання в мелодію) відчуються глибинні змістові пласти»<sup>8</sup>.

Беручи до уваги наведені приклади, очевидним є таке. Феноменологічна сфера (план, вимір) є об'єктивною даністю, вона активізується у станах зміненої свідомості, творчих станах. Цей феноменологічний зміст (буття явищ) неможливо виразити вербально. Крім того, феноменологічне може стосуватися різних явищ – як за їхнім внутрішнім змістом, так і за приналежністю до певних смислових сфер тонкого плану (це питання розглядається нижче).

До цього треба додати, що однозначність в осягненні феноменологічного буття різними людьми може забезпечити однаковий рівень їхнього бачення і сприйняття сутнісного

<sup>7</sup> Merrell-Wolff Franklin. Pathways Through To Space. New York: Julian Press, 1983. P. 5–8, 245–246.

<sup>8</sup> Опанасюк О. П. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм: монографія. 2-ге вид. Київ: Освіта України, 2021. С. 142.



плану феноменологічної сфери. В останньому випадку аналогом такої однозначності є зір людини, який унеможлиблює відмінність бачення різними людьми кольору та форми предметів. Саме це пояснює принципи навчання в храмах давніх культур: неофітам не читали лекцій із логіки, їх не навчали діалектиці, натомість увага спрямовувалася на розвиток духовних сил. Звідси у спостереженні феноменологічного буття предметів і явищ у них не могли виникнути суперечності.

Якщо взяти до уваги спостереження речей за допомогою яснобачення, тоді такому індивідууму відкривається протяжність речей від фізичного світу до тонкого; відтак речі на цьому рівні виявляють світіння, або ж ауру.

Чому цим моментам приділяється стільки уваги? Якщо звернутися до етимології слова «феноменологія», коренем якого є слово «феномен», ми натрапимо на слово «з'являтися»: «Феномен (грецьк. φαινόμενον – те, що з'являється)». Водночас це слово має попередника – давньогрецьке дієслово «φαίνεσθαι», яке перекладається як «світитися», «видаватися», «виглядати»<sup>9</sup>.

Неважко збагнути, що ці слова та особливо слово «світитися» радше всього стосуються того, що виходить за межі фізичного спостереження речей і явищ, а не суб'єктивних і часто ілюзорних уявлень про їхню суть. Зазначене зіставимо з характеристикою тонкого плану в езотеричній філософії: «...Часто його (астральний план. – *О. О.*) називають царством ілюзій, але не тому, що він хоча б скільки-небудь є більш ілюзорний, ніж світ фізичний, а з причини крайньої недостовірності вражень, які отримує від нього недосвідчений спостерігач»<sup>10</sup>. Відтак можна стверджувати, що глибинну основу походження слова «феномен» визначають саме такі астральні спостереження.

Водночас правдивим є те, що в написанні музики чи в роздумуванні про суть предметів деякі індивідууми могли виходити на рівень сприйняття, коли досягнутий смисл (речей) набував обрисів світіння. Але це треба розглядати як ментальні внутрішні відчуття; прикладом цього є окреслення образів своїх творів Л. Бетговеном. Він повідомив Т. Брунsvік (у 1800-х роках), що пише оперу, до чого додав: «...Основна діюча особа – вона в мені, переді мною, скрізь, куди б я не пішов... Уперше я піднімаюся до таких вершин. Повсюди світло, чистота, ясність...»<sup>11</sup>. Езотерична філософія пояснює такі стани наявністю у структурі свідомості людини астрального, ментального, духовного планів (тіл), які у певні моменти можуть активізуватися.

Сказане доповню такими міркуваннями. Вище йшлося про те, що в храмах давніх культур практика навчання неофітів (учнів) ґрунтувалася не на логічній характеристиці явищ, а на розвитку в них вищих духовних здібностей. Завдяки цьому вони могли виходити за межі фізичного і спостерігати предмети і явища на тонкому плані. Якщо взяти до уваги, що чимало давньогрецьких філософів навчалися в храмах Єгипту (Фалес, Піфагор, Платон), або ж у давньогрецьких жерців, які сповідували аналогічну практику навчання, тоді ще більше стає зрозумілим походження і первинний зміст слова «феномен». Воно вказує на те, що з'являється і *світиться* за межами фізичного спостереження предметів – на їхню ауру.

<sup>9</sup> Кошарний С. Феномен. *Філософський енциклопедичний словник*. Київ : Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди НАНУ, 2002. С. 665.

<sup>10</sup> Leadbeater C. W. The Astral Plane (Its Scenery, Inhabitants and Phenomena). *Theosophical Manual*. 1896. № 5. P. 7–8.

<sup>11</sup> Rolland Romain. *Vie de Beethoven*. Septieme edition. Paris. Librairie Hachette, 1914. P. 31.

І ці ж обставини визначають зміст сентенції «феноменальний світ» – винятковий, незнаний у звичайному житті світ явищ і речей. Протилежним до нього є світ ноуменів. Ноуменальне буття вище світу феноменів і зумовлене ментальними принципами пізнання. Треба брати до уваги й те, що кожен план передбачає відповідне й притаманне лише для нього смислове, кольорове, звукове, загалом – буттєве наповнення явищ і речей.

Ще одне. Якщо індивідуум у розмислах сягає ментального чи духовного планів (ноуменальна практика) і не бачить кольору, не чує звучання явища, то це вказує на те, що його вищі духовні здібності належним чином не розвинуті. Аналогічно: якщо композитор під час створення музики зміщує свідомість до тонкого плану (одного з планів) і при цьому не бачить кольору звуків та їхньої форми, то це також свідчить про недостатньо розвинуті вищі здібності, як і про зосередження лише на музичній основі образу.

Водночас тут ми зіштовхуємося з архетипом *бінару* – фундаментальною основою, яка визначає буття всього суцього і передбачає: 1) природа й причина будь-яких явищ і речей коріниться у вищому до їхнього існування на фізичному світі плані; 2) формування явищ і речей зумовлене рухом зверху донизу: не проявлене – проявлене, феноменологічне – фізичне, внутрішнє – зовнішнє, безсвідоме – свідоме; 3) структура Планів Світу (Макрокосмос) знаходить аналоги в тілесній будові людини (мікрокосмос); 4) присутність тонкого плану у фізичному, відтак – присутність феноменологічного у фізичному бутті.

Можна констатувати, що ми з'ясували завдяки чому феноменологічна сфера присутня в музиці. Насамперед це пояснюється тілесною будовою людини, яку спрощено визначають як бінарну структуру відношень тонкого і фізичного планів (про складнішу тілесну будову людини йдеться нижче). Очевидно, що й створена композитором музика також визначається цією умовою. Тобто, що співвідношення феноменологічного і фізичного планів є характерною основою буття музичного твору, музикування і музики загалом. Наступне, що треба розглянути, це специфіка тонкого плану.

Відзначу характерні особливості у спостереженні речей на цьому плані, на чому наголошує езотерична філософія та про що свідчать індивідууми з розвинутими духовними здібностями. На тонкому плані речі постають у своїй цілісності, це стосується як смислового рівня їхнього буття, так і видового: «...Будь-який предмет можна бачити немов би зі всіх боків відразу, і внутрішність об'ємної фігури відкрита зору так само, як і її зовнішність... недосвідченому відвідувачу цього світу (астрального плану. – *О. О.*) досить важко зрозуміти, що насправді він бачить, і ще більш важчим – перевести своє бачення на непридатну для цього мову звичайного мовлення»<sup>12</sup>.

Відтак ми ще раз переконуємося в тому, що на тонкому плані звучання музичної ідеї може передбачати полісмиловий, поліваріантний звукові рівні і водночас набувати кольорового забарвлення, структурної конфігурації тощо. Подібне під час написання музичних творів відчують багато композиторів, хоча, й можливо, не завжди звертають на це увагу. Можна сказати, що зазначене належить до об'єктивної компоненти, яку треба враховувати при аналізі феноменології музики.

Таким чином, ми отримали відповідь на запитання: «Що передбачає феноменологічна сфера чи феноменологічний план?». Ця сфера (астральний, ментальний, духовний плани плани) містить не тільки цілісне буття явищ і предметів в їхній смисловій, видовій і буттєвій даності, але й виявляє їхню смислову субстанцію, зміст якої неможливо

<sup>12</sup> Leadbeater C. W. The Astral Plane (Its Scenery, Inhabitants and Phenomena). *Theosophical Manual*. 1896. № 5. P. 8.

повністю виразити ні словами, ні завдяки будь-якого музичного твору. Очевидно: феноменологічна сфера присутня в бутті останнього, проте музичний твір виражає один зі смислових аспектів цієї цілісності, що ми сприймаємо завдяки присутності в нас відповідних тіл (планів буття). Водночас зумовлений бінарною структурою музичний твір передбачає діалог між сформованою на астральному, ментальному чи духовному плані смисловою цілісністю та одним актуалізованим з її смислових аспектів (інтенціональністю), який і визначає зміст певного музичного твору.

Перейдемо до розгляду феноменологічного в музиці. Ще раз зазначу, що феноменологічне здебільшого розглядається як найвищий рівень буття явищ і речей. Водночас феноменологічне завжди залишатиметься феноменологічним – у сенсі його приналежності до тонкого плану. А також, що феноменологічне в музиці не є сталим; воно «затушоване» темпоральністю музичних творів, рівнем розвитку свідомості композитора. Очевидно й те, що буття музики виражає як феноменологічне начало, так і фізичне. В останньому випадку маються на увазі музичні твори, в яких рівень образності та художнє узагальнення не виходять за межі (умовно) звичайних переживань людини.

Історія музики дає нам численні приклади музичних творів і принципів музикування, зміст яких визначає яскраво виражена феноменологія. Водночас музична культура містить численні приклади, коли феноменологічний рівень не був провідною ознакою, коли питома вага феноменологічного в музичних творах була маловиразна, або відходила на далекий план. Відтак, можна говорити про посилення і послаблення феноменологічного начала в музичних творах, як і про посилення чи послаблення в них фізичного начала.

У давніх культурах музика була прикладною, звідси вона не передбачала суб'єктивності; останнє стосувалося лише особливостей володіння музичним ремеслом для вираження канонічних та загальновідомих у певній культурі сюжетів і образів. За таких обставин говорити про музичний твір можна умовно, оскільки музика існувала як спонтанна форма творчості виконавців. Основу цієї музики визначали різні практичні завдання: духовні, магичні, терапевтичні, побутові тощо. У перших двох випадках музика завжди була феноменологічною. Значною мірою це стосується медичної практики, в якій музика виконувала функцію медіатора. Вона підіймала свідомість людини до тонкого (феноменологічного) плану, на якому відбувалося її спілкування зі своєю душею та усунення причин проблеми.

Інше властиве для музики Європейської культури, становлення якої визначають символічний (Середньовіччя, Відродження), класичний (Новий час, Просвітництво), романтичний (XIX ст.), інтенціональний (кінець XIX–XXI ст.) періоди<sup>13</sup>. Якщо в символічний період європейська музика, як і давня, здебільшого орієнтувалася на прикладні форми, то, починаючи від XVI–XVII ст., музикування вже підпорядковувалося художньому принципу вираження. Відтак у ці й наступні століття музичний твір розвивається за напрямом здатності виражати в музиці різноманітні образи і сюжети навколишнього світу. Цей процес опанування в музиці формами й технікою для вираження розмаїтих образів завершується в XIX ст.; можна стверджувати, що в кінці цього століття музика вже могла виражати найрізноманітніші образи і сюжети, які відображали навколишній світ. У XX–XXI ст. ситуація розвивається у контексті *динамізації* факторів посилення чи послаблення феноменологічного і фізичного начала в музичних творах.

<sup>13</sup> Опанасюк О. П. Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти : монографія. 3-є вид. Київ: Освіта України, 2020. С. 154.

Таким чином, можна говорити про чотири узагальнені типи музичних творів, зміст яких тією чи іншою мірою визначають посилення чи послаблення в них феноменологічного і фізичного начала: 1) домінування феноменологічного, питома вага фізичного маловиразна, відходить на далекий план; 2) домінування фізичного, питома вага феноменологічного маловиразна, відходить на далекий план; 3) посилення феноменологічного, фізичне певною мірою зберігає свої ознаки; 4) посилення фізичного, феноменологічне певною мірою зберігає свої ознаки. Очевидно, що те саме стосується музикування й музики загалом – незалежно від культури і епохи, до яких вони приналежні.

Зазначене щодо феноменологічного і фізичного у музичних творах актуалізує питання їхньої *образно-сислової градації*. У цій статті я лише декларую про необхідність розроблення такої типології, що й передбачається в наступних публікаціях. Водночас далі це питання додатково аналізується та пропонуються певні принципи щодо можливої образно-сислової градації феноменологічного і фізичного в музичних творах.

Нижче розміщена таблиця «Динаміка структурального буття Всесвіту, людини, художнього образу», яка запропонована у моїй монографії (Опанасюк, 2021, с. 156)<sup>14</sup>. Таблиця складається з трьох колонок. Перша вказує на відомі в езотеричній філософії сім планів Всесвіту, що в другій і третій колонках знаходить відображення в структурі семи тіл людини та семи планах формування художнього образу.

Таблиця 1

## Динаміка структурального буття Всесвіту, людини, художнього образу

П/п	Плани Всесвіту	Тілесний склад людини	Структурний склад художнього образу
1	Вищий План I	Вище тіло I (Аді)	Праобраз-Принцип (Праобразне передчуття)
2	Вищий План II	Вище тіло II (Анупадака)	Праобраз-Становлення
3	Вищий План III	Вище тіло III (Атмічне тіло)	Праобраз-Означення (Означений Праобраз-Принцип; з можливістю формування шабля Праобразу-Способу Існування / Способу Буття на цьому Плані)
4	Духовний план	Духовне тіло (Інтуїтивне тіло)	Образ-принцип
5	Ментальний план	Ментальне тіло	Образ-становлення
6	Астральний план	Астральне тіло	Образ-означення
7	Фізичний план	Фізичне тіло	Конкретний образ-спосіб існування / спосіб буття (з актуалізацією чотирьох ланок конкретного формування: принципу, становлення, означення, способу існування / способу буття)

За основу аналізу становлення художнього образу взято фундаментальну структуру тетрактиди, шаблі якої визначені чотирма поняттями: «принцип», «становлення», «означення», «спосіб існування» / «спосіб буття». Формування смислової есенції кожного

<sup>14</sup> Опанасюк О. П. Художній образ: структура феноменологія і типологія форм: монографія. 2-ге вид. Київ: Освіта України, 2021. С. 156.

плану можна розглядати у контексті цієї структури. Спочатку, як імпульс, постає *принцип* їхнього буття, далі розгортаються рівні *становлення* і *означення*. *Спосіб існування* завершує процес і вказує на ту форму, яка визначає смисловий зміст планів. Якщо до цього додати визначену в давньоіндійській філософії семеричну структуру формування смислової й буттєвої есенції кожного плану, в процесі чого духовне начало занурюється до матеріальної площини, а також, що сьомий аспект певного плану є основою для розвитку першого аспекту нижчого плану<sup>15</sup>, який зумовлений аналогічною семеричною динамікою інволюційного розвитку, тоді очевидним стає можливість аналогічного розгортання і в межах структури тетрактиди.

Окреслена динаміка ілюструється на рівні Вищого Плану III та Фізичного плану. Сім планів показують можливу динаміку розгортання художнього образу на кожному з планів та в контексті цілісного становлення. Водночас треба мати на увазі теперішній розвиток людини, який передбачає в людині різну міру активності чотирьох нижчих планів (тіл). У поодиноких випадках творчого піднесення чи осяяння деякі духовно розвинуті індивідууми можуть виходити на рівень Вищого Плану III. Це пояснює те, що творча діяльність сучасної людини здійснюється лише на чотирьох нижчих планах.

Таблиця відкриває шлях до розуміння феноменологічного і доповнює сказане вище. Уже зазначалося, що феноменологічне протилежне фізичному і стосується вищих від нього шести планів. Водночас, якщо взяти до уваги, що нижчий аспект Астрального плану – спосіб існування / спосіб буття (на таблиці це не відображено) зумовлює смислову й буттєву основу (есенцію) Фізичного плану, то очевидно, що й цей план також наповнений феноменологічним. Звісно, на цьому рівні останнє не так яскраво виражено, як у випадках вищих від нього планів. Водночас це вказує на фундаментальні підвалини існування всього суцього: вище буття завжди присутнє в нижчому, воно немов би вставлене в нього. Завдяки цій умові можливими є інволюційні і еволюційні процеси та вираження феноменологічного змісту образів на Фізичному плані.

Якщо не брати до уваги три Вищі Плани, які латентні й недоступні для теперішнього рівня розвитку людини, актуальними залишаються Астральний, Ментальний, Духовний плани; їхні аналоги присутні в тілесній будові людини. Це пояснює, завдяки чому феноменологічне присутнє в музичному творі та музикуванні. До того ж, у творчому акті відбувається смислова трансформація (фізичного, астрального, ментального, духовного) планів: відповідно до обраного митцем смислового аспекту образу вони змінюються, їхні принципи транслюються до створеного музичного твору і наділяють його аналогічною характеристикою. Відтак, незалежно від приналежності музичних творів до певної епохи, періодів розвитку культури, рівня розвитку свідомості композитора, феноменологічна сфера завжди присутня в музиці.

Таблиця допомагає зрозуміти й те, що смислова цілісність музичних творів зумовлена особливостями якогось одного, рідше двома планами, зміст яких вони виражають. Енергія будь-якого плану може бути принципом музичного твору, який прагне створити композитор. Водночас його духовний розвиток спрямовує свідомість до того плану, на якому формуватиметься музичний твір. Це актуально і тоді, коли свідомість композитора не може піднятися вище астрального чи ментального планів, коли вона схильна до низьких і негативних образів.

<sup>15</sup> Besant Annie. The ancient wisdom. Second Edition. Theosophical Publishing Society. London, 1899. P. 53–54; The Mahatma letters to A. P. Sinnett. Transcribed and Compiled by A. Trevor Barker. Second and Revised Edition. Theosophical university press. Pasadena, California, 2021. 648 p.

У питанні якісного наповнення планів можна орієнтуватися на астрологію, яка враховує позитивні й негативні аспекти планет і відповідним чином визначає зміст астрологічної ситуації (карти явища). Звідси кожен план на негативному рівні може передбачати відповідні феноменологічні смисли. Відтак феноменологічне стосується різних за якісним образно-смысловим наповненням музики і вказує на можливу актуалізацію в ній (музиці) відповідних планів буття.

Стає очевидною і *смыслова градація феноменологічного*, що важливо для розуміння присутності феноменологічного в музиці. Вона може визначатися на основі різних принципів. Зокрема, феноменологічне в музиці можна аналізувати у контексті визначених чотирьох узагальнених типів музичних творів, зміст яких зумовлює різна міра посилення чи послаблення в них феноменологічного й фізичного начала. Водночас необхідно враховувати позитивні й негативні аспекти образної палітри музики.

**Висновки.** Проведений аналіз дає підстави констатувати наступне.

Феноменологічне – це те, що протилежне фізичному і стосується вищих від нього шести сфер тонкого плану (насамперед астрального, ментального, духовного). Вище буття завжди присутнє в нижчому – воно вставлене в нього. Буття музики виражає як феноменологічне начало, так і фізичне. Можна говорити про бінарну структуру музичного твору – співвідношення в ньому феноменологічного і фізичного планів. У творчому процесі сформована на якомусь із зазначених планів художня ідея транслюється до музичного твору та відповідно виражає в ньому феноменологічний зміст образу.

Феноменологічна сфера / план передбачає *цілісність* буття явищ і предметів в їхній смысловій, видовій і буттєвій даності, зміст якої повною мірою неможливо виразити словами та музичним твором. Музичний твір виражає один зі смыслових аспектів цієї цілісності, що людина сприймає завдяки присутності в ній відповідних тіл (планів буття). Водночас музичний твір (і музикування) передбачає діалог між його смысловою цілісністю, яка формується на феноменологічному плані, та актуалізованим одним з її (цілісності) смыслових аспектів (інтенціональність), що й визначає його зміст.

Присутність феноменологічного в музиці пояснюється за допомогою архетипу бінару – фундаментальної основи, яка визначає буття всього суцього і передбачає: 1) природа й причина будь-яких явищ і речей кориняться у вищій від їхнього існування на фізичному плані сфері (тонкому плані); 2) формування і буття явищ і речей зумовлене рухом зверху донизу: не проявлене – проявлене, феноменологічне – фізичне, внутрішнє – зовнішнє, безсвідоме – свідоме; 3) структура планів Світу (Макрокосмос) знаходить аналоги в тілесній будові людини (мікрокосмос); 4) присутність тонкого плану у фізичному, відтак – присутність феноменологічного у фізичному бутті.

У творчому акті відбувається смыслова трансформація тілесної будови людини (фізичного, астрального, ментального, духовного планів). Завдяки актуалізованому композитором плану та обраному смысловому аспекту образу вони відповідним чином змінюються, їхні принципи транслюються до створеного музичного твору і наділяють його аналогічними властивостями. Незалежно від темпоральності музичних творів, рівня розвитку свідомості композитора, феноменологічна сфера завжди присутня у музичних творах.

### Література

1. Besant Annie. The ancient wisdom. Second Edition. Theosophical Publishing Society. London, 1899. 504 p. URL: [https://www.theosophy.world/sites/default/files/ebooks/besant\\_the\\_ancient\\_wisdom\\_1899.pdf](https://www.theosophy.world/sites/default/files/ebooks/besant_the_ancient_wisdom_1899.pdf) (дата звернення: 12.02.2024).

2. Leadbeater C. W. The Astral Plane (Its Scenery, Inhabitants and Phenomena). *Theosophical Manual*. 1896. № 5. URL: [https://web.archive.org/web/20160531053917/http://hpb.narod.ru/tph/TPH\\_ASTR.HTM](https://web.archive.org/web/20160531053917/http://hpb.narod.ru/tph/TPH_ASTR.HTM) (дата звернення: 12.02.2024).
3. Merrell-Wolff Franklin. *Pathways Through To Space*. New York: Julian Press, 1983. 305 p. URL: <https://archive.org/details/pathwaysthrough00merr/page/n5/mode/2up>
4. (дата звернення: 12.02.2024).
5. Rolland Romain. *Vie de Beethoven*. Septieme edition. Paris. Librairie Hachette, 1914. 182 p. URL: <https://ia800904.us.archive.org/13/items/viedebeethoven00roll/viedebeethoven00roll.pdf> (дата звернення: 12.02.2024).
6. The Mahatma letters to A. P. Sinnett. Transcribed and Compiled by A. Trevor Barker. Second and Revised Edition. Theosophical university press. Pasadena, California, 2021. 648 p. URL: <https://www.theosociety.org/pasadena/mahatma/MahatmaLetters-eBook.pdf> (дата звернення: 12.02.2024).
7. Братко К. В. Онтологія музики: до визначення основоположень філософії музики. *Вісник Черкаського університету*. 2019. № 1. С. 71–80.
8. Капічіна О. О. Феноменологічні основи проблеми музичного сприйняття. *Вісник Донецького національного університету економіки і торгівлі ім. М. Туган-Барановського*. 2012. № 2 (54). С. 164–168.
9. Козаренко О. В. Філософія музики як необхідна складова сучасної мистецької освіти. *Вісник Львівського національного університету імені Івана Франка*. Серія «Мистецтво». 2012. № 11. С. 3–7.
10. Копелюк О. Феноменологія стилю як музикологічний дискурс. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2019. Вип. 55. С. 7–21.
11. Кошарний С. Феномен. *Філософський енциклопедичний словник*. Київ : Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди НАНУ, 2002. С. 665–666.
12. Кошарний С. Феноменологія. *Філософський енциклопедичний словник*. Київ : Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди НАНУ, 2002. С. 666–667.
13. Мур Е. Феноменологія. *Енциклопедія постмодернізму*. Київ : Основи, 2003. С. 446–447.
14. Опанасюк О. П. Іntenціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти : монографія. 3-є вид. Київ : Освіта України, 2020. 472 с.
15. Опанасюк О. П. Суть музичного: до визначення фундаментальних підоснов музики, езотеричний контекст. *Українське мистецтвознавство*. Зб. наук. праць. Вип. 18. НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2018. С. 6–18.
16. Опанасюк О. П. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм: монографія. 2-ге вид. Київ : Освіта України, 2021. 320 с.
17. Рябініна О. В. До трансцендентальної логіки музичного простору. *VIRTUS*, 2017. № 11. С. 36–42.
18. Рябініна О. В. Феноменологія музики. Досвід концептуалізації. Харків: Харківський військовий університет, 2000. 286 с.



УДК 681.816.68+786.8

DOI 10.32782/2224-0926-2024-1-48-11

*Резнік Олена Сергіївна**доктор філософії, доцент кафедри мистецької освіти,  
Житомирський державний університет імені Івана Франка  
<https://orcid.org/0000-0003-1827-1522>*

## **БАГАТОТЕМБРОВИЙ ГОТОВО-ВИБОРНИЙ БАЯН «УКРАЇНА 106/64X120/58-IV-15» – ПРОФЕСІЙНИЙ КОНЦЕРТНИЙ ІНСТРУМЕНТ АКАДЕМІЧНО-ФІЛАРМОНІЙНОГО СПРЯМУВАННЯ**

Запропонована стаття актуалізує питання дослідження української гармоніко-баянно-акордеонної органології. У контексті означеної проблематики визначено хронологічні межі функціонування українського промислового виробництва гармонік, баянів й акордеонів та представлено авторську періодизацію його поетапного розвитку. Українська гармоніко-баянно-акордеонна органологія, як обраний об'єкт дослідження, зумовила детальний розгляд диференційних конструкторсько-органологічних напрацювань житомирських, кременських, полтавських і горлівських майстрів та уточнення головних конструкторсько-інструментальних здобутків по кожному з чотирьох музичних підприємств. З-поміж усього українського асортименту гармоніко-баянно-акордеонного інструментарію авторка статті визначає найбільш досконалу конструкцію професійного концертного інструменту академічно-філармонійного спрямування – багатотембровий готово-вибірний баян «Україна». Дотримуючись принципу комплексної наукової розвідки, дослідниця відображає еволюцію конструкторського стилю мислення житомирських майстрів, яка увінчалася створенням баяну «Україна». Визначений предмет дослідження обумовив детальний аналіз конструкції багатотембрового готово-вибірною баяну «Україна» в аспекті його основних зовнішніх, внутрішніх та зовнішньо-внутрішніх складових частин. Стиль викладу матеріалу має три стильові напрямки: словесно-описовий, наочний у вигляді поданих світлин основних зовнішніх і внутрішніх складових частин баяна «Україна», а також графічних зображень схем правої клавіатури, басово-акордового і басово-вибірною мануалів та тембро-регістрів.

**Ключові слова:** органологія, періодизація, конструкторсько-органологічні напрацювання, вихідні методологічні установки, багатотембровий готово-вибірний баян «Україна», правий і лівий півкорпуси, клавіатура, пряма і ламана дека, резонатор, важільно-клапанний механізм, тембро-регістрова система, басово-акордовий і басово-вибірний мануали, кон-вертор.

### **Reznik Olena. Multi-timbral free-preset bayan "Ukraine 106/64x120/58-IV-15" as a professional concert instrument of academic philharmonic orientation**

The proposed article updates the issue of researching Ukrainian harmonic-bayan-accordion organology. In the context of this issue, the study defines the chronological range of functioning of the Ukrainian industrial production of harmonicas, bayans and accordions and presents the author's periodization of its phased development. Ukrainian harmonic-bayan-accordion organology as the chosen object of study led to a detailed examination of the differential structural and organological developments of Zhytomyr, Kremynna, Poltava, and Horlivka masters and the identification of the main structural and instrumental achievements of each of the four musical enterprises. Among the entire Ukrainian assortment of harmonic, bayan and accordion instruments, the author of the article specifies the most advanced structure of a professional concert instrument of academic philharmonic orientation – the multi-timbral free-preset bayan "Ukraine". Adhering to the principle of comprehensive scientific study, the



researcher reflects the evolution of the constructional style of thinking of Zhytomyr craftsmen, which culminated in the creation of the bayan "Ukraine". The specified subject of the research has led to a detailed analysis of the structure of the multi-timbral free-preset bayan "Ukraine" in terms of its main external, internal and external-internal components. The presentation of the material has the following style directions: verbal and descriptive, visual in the form of photographs of the main external and internal components of the bayan "Ukraine", as well as graphic images of the right keyboard diagrams, bass-chord and free-bass (bass-unpreset) manuals, and timbre registers.

**Key words:** organology, periodization, structural and organological developments, initial methodological settings, multi-timbral free-preset bayan "Ukraine", right and left half-bodies, keyboard, straight and broken soundboard, resonator, lever-valve mechanism, timbre register system, bass-chord and free-bass (bass-unpreset) manuals, converter.

**Вступ.** Гармоніко-баянно-акордеонна органологія України має свій власний неповторний шлях розвитку. Як конкретно-історичне явище українська гармоніко-баянно-акордеонна органологія у своєму розвитку пройшла ряд якісно своєрідних етапів. 1920-ті – 1930-ті рр. – вихідний пункт української гармоніко-баянно-акордеонної органології, означений функціонуванням майстрів-кустарів, які своєю діяльністю заклали підвалини для промислового виробництва гармонік, баянів й акордеонів. Друга половина 1940-х – 1950-ті рр. – *допромисловий період*, пов'язаний із накопиченням емпіричних знань у питанні вивчення конструкції гармоніко-баянно-акордеонного інструментарію та технології його виготовлення. 1960-ті – 1970-ті рр. – *промисловий період* характеризується формуванням обґрунтованих науково-методичних знань щодо особливостей промислового виробництва, як-от: уніфікація і нормалізація основних деталей; корінна механізація й конвеєризація технологічних процесів виробництва на базі впровадження нового спеціального технологічного обладнання; розробка і впровадження більш удосконалених конструкцій гармонік, баянів й акордеонів; організація кооперованих поставок напівфабрикатів для споріднених підприємств. 1980-ті – 1990-ті рр. – *постпромисловий період* із глобальними проблемами, які призвели до значного спаду виробництва і поступового його зупинення<sup>1</sup>.

Українське промислове виробництво гармонік, баянів й акордеонів як цілісна інфраструктура має диференційні напрацювання і здобутки в аспекті органології різних регіонів України, зокрема Житомира, Кременної, Полтави і Горлівки. Для кожного з українських підприємств характерним є накопичення власного конструкторсько-технологічного досвіду, результатом якого стала реалізація широкого ряду ідей, розробок і рішень.

Так, для *житомирського* виробництва властивими були розробка конструктивних елементів для підвищення акустичних можливостей інструментів, що виразилося у використанні цільних голосових планок із латуні та дюралюмінію; удосконалення мензури голосових язичків; упровадження різних тембрових сполучень; розширення голосності (кількості голосів); упровадження ламаної деки. Конструкторські пріоритети житомирських майстрів пов'язані з утвердженням готово-виборної механіки та непозикового басового механізму в інструментах з готовим набором басово-акордового акомпанементу; використанням стандартної конструкції резонатора для непозикового

<sup>1</sup> Резнік О. Історія промислового виробництва гармонік, баянів й акордеонів України : монографія. Кременна, 2014. С. 206.

басового механізму; поєднанням конструкторсько-органологічних елементів темброво-регістрової системи і готово-виборної механіки в єдиній конструкції-моделі<sup>2</sup>.

Для сукупного конструкторського досвіду майстрів *кремінського* виробництва характерними були розробка та вдосконалення конструкції базової моделі баяна «Кремінне 55x100» та її показників – трирядності правої клавіатури, двоголосності на основі прямої деки, готової (басово-акордової) механіки лівого півкорпусу, власної конструкції резонатору для непозикового басового механізму (додатковий двобічний резонатор із зворотною камерою та самостійним розташуванням); використання конструктивних елементів щодо підвищення звукових і тембрових якостей (цільні голосові планки з латуні, регістровий механізм); винайдення оригінальних конструкцій резонаторів інструментів комплекту оркестрових гармонік (з двоярусним та триярусним розташуванням голосових планок і зворотною камерою нижнього ярусу)<sup>3</sup>.

Для творчого досвіду майстрів *полтавського* виробництва характерним було включення позикового басового механізму в баянний і акордеонний інструментарій; залучення спеціальних конструктивних елементів й пристроїв для тембрового забарвлення звуку (глушители, демпферні кришки, резонансова щілина та ін.); поєднання конструктивних елементів і механізмів баяна й акордеона в єдиному інструменті (кнопковий акордеон «Орфей»); впровадження органологічних засад акустичних гармонік, баянів й акордеонів в конструкціях нових електронних інструментів<sup>4</sup>.

Пріоритетами й тенденціями діяльності майстрів *горлівського* виробництва стали традиційність, тобто використання типових і усталених показників стандартних баянів (трирядність правої клавіатури, двоголосність на основі прямої деки, розбірний гриф із двобічним розташуванням клапанів, готовий набір басово-акордового акомпанементу, позикова ліва механіка), та новаторство – розробка й виробництво інноваційних моделей інструментів за конструкціями Г.Т. Стативкіна (спеціальний дитячий виборний та виборно-готовий інструментарій зі зменшеною вагою і габаритами та специфічною системою розташування звуків)<sup>5</sup>.

Усвідомивши весь інтегративний еволюційний процес розвитку української гармоніко-баянно-акордеонної органології, слід відзначити диференційний внесок кожного підприємства у цілісну промислову музичну інфраструктуру. Особливим внеском *кремінського* підприємства у розвиток української гармоніко-баянно-акордеонної органології є створення комплексу оркестрових гармонік «Кремінне», до складу якого увійшло шість інструментів: пікколо, прима, альт, тенор, бас і контрабас. Значення *полтавської* фабрики виразилось у винаході електронного акордеону на інтегральних мікросхемах. Випуск *горлівським* виробництвом дитячих і підліткових виборних та виборно-готових

<sup>2</sup> Резнік О. Становлення й розвиток виробництва баянно-акордеонного інструментарію в Україні у ХХ столітті (органологічний аспект) : дис. ... докт. філософії : 025. Музичне мистецтво. Старобільськ, 2022. С. 194.

<sup>3</sup> Резнік О. Становлення й розвиток виробництва баянно-акордеонного інструментарію в Україні у ХХ столітті (органологічний аспект) : дис. ... докт. філософії : 025. Музичне мистецтво. Старобільськ, 2022. С. 194–195.

<sup>4</sup> Резнік О. Становлення й розвиток виробництва баянно-акордеонного інструментарію в Україні у ХХ столітті (органологічний аспект) : дис. ... докт. філософії : 025. Музичне мистецтво. Старобільськ, 2022. С. 195.

<sup>5</sup> Резнік О. Становлення й розвиток виробництва баянно-акордеонного інструментарію в Україні у ХХ столітті (органологічний аспект) : дис. ... докт. філософії : 025. Музичне мистецтво. Старобільськ, 2022. С. 195.

баянів з двома змінними лівими півкорпусами за конструкцією Г.Т. Стативкіна створили передумови для перебудови навчального процесу у початковій ланці музичної освіти<sup>6</sup>. Проте цим здобуткам присвячено інші наукові розвідки автора даної статті.

Створений житомирськими майстрами багатотембровий готово-виборний баян «Україна» концертного спрямування став вершиною конструкторської думки в історії розвитку української гармоніко-баянно-акордеонної органології. Тому головною метою статті є *вивчення* вихідних конструкторсько-органологічних ідей та методологічних установок житомирських майстрів, які зумовили винахід професійного концертного інструменту академічно-філармонійного спрямування та *дослідження* в контексті аналізу конструкторської будови концертного багатотембрового готово-виборного баяна «Україна».

**Матеріали та методи.** Інформаційно-джерельна база дослідження була сформована за декількома напрямками: *вивчення* основного змісту практично-теоретичних посібників, які містять графічну та словесно-описову інформацію щодо конструктивного улаштування всіх вузлів і деталей баяна; *звернення* до першоджерела – супровідної конструкторської та технічної документації, в якій надано загальні дані по баяну (габаритні розміри, вага, кількість кнопок-клавіш, кількість регістрів, тип голосності, діапазон звучання); *збагачення* наукової розвідки свідченнями фахівців житомирського баянного виробництва; *застосування* моніторингу періодичної преси та архівної документації з метою вилучення необхідної інформації для загального описового доповнення; *розширення* інформаційно-джерельної бази шляхом вивчення науково-популярної літератури, в якій конструктивне улаштування баяна розглядається в різних мистецтвознавчих та культурологічних аспектах; *використання* власних наукових напрацювань за тематикою обговорення.

Здійснене наукове дослідження ґрунтувалося на таких методах наукового пізнання: *аналізу і синтезу* при поділі баяна на головні конструктивні частини (правий і лівий півкорпус); *аналітичних прийомів* у розчленуванні кожного півкорпусу на *зовнішні складові частини* (правий півкорпус: п'ятирядна клавіатура і механічна частина; лівий півкорпус: шестирядна клавіатура з двома мануалами – басово-акордовий (готова система) і басово-виборний (виборна система)), *внутрішні складові частини* (правий півкорпус: ламана дека і шість резонаторів мелодійного звукоряду; лівий півкорпус: три резонатора – басовий, акомпанементу, виборного звукоряду і механічна частина), *зовнішньо-внутрішні складові частини* (правий півкорпус: темброво-регістрова система; лівий півкорпус: конвертор (клавіша-перемикач з басово-акордового акомпанементу на виборний звукоряд); *структурно-функціонального методу* при вивченні зв'язків між вищевказаними зовнішніми і внутрішніми складовими правого і лівого півкорпусів та визначенні їх взаємообумовлених функцій; *системного методу* в узагальненні ієрархії всіх зовнішніх і внутрішніх конструкторсько-органологічних складових частин, з принципами їх взаємоорганізації, в єдину і цілісну конструкцію – багатотембровий готово-виборний баян «Україна».

**Результати.** В 1978 році на Житомирській фабриці музичних інструментів було розпочато випуск багатотембрового готово-виборного баяна «Україна»<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> Резнік О. Історія промислового виробництва гармонік, баянів й акордеонів України : монографія. Кременна, 2014. С. 208.

<sup>7</sup> Резнік О. Історія промислового виробництва гармонік, баянів й акордеонів України : монографія. Кременна, 2014. С. 39.

Поява нового високопрофесійного інструмента зумовила висвітлення цієї події у періодичній пресі, зокрема в газетах «Радянська Україна» та «Культура і життя». В газеті «Радянська Україна» у невеличкій замітці «Оркестр у звучанні баяна» було зазначено наступне: «Музичним універсалом назвали виконавці новий багатотембровий концертний баян «Україна» виробництва місцевої фабрики музичних інструментів. У нього – п'ятнадцять регістрів, спеціальні акустичні пристрої, які дають можливість відтворювати звучання фагота, кларнета, гобоя, флейти, органа. У нинішньому році фабрика забезпечить такими баянами багато консерваторій, музичних училищ, артистів... На фабриці обладнано спеціальний цех, де виготовляються висококласні інструменти для професіональних художніх колективів, а також за індивідуальними замовленнями»<sup>8</sup>. В газеті «Культура і життя» кореспондентом було подано такі відомості: «Сімейство баянів, що їх випускає Житомирська фабрика музичних інструментів, поповнилось ще однією новинкою. Це – сконструйований групою спеціалістів підприємства баян високого класу. У нього красивий зовнішній вигляд, широкий діапазон звучання, вдосконалена клавіатура. Спеціальні пристрої дають можливість імітувати звучання цілого оркестру. Нові інструменти підприємство випускатиме за спеціальними замовленнями консерваторій, музичних училищ, професіональних музикантів-виконавців»<sup>9</sup>.

Створенню першого зразка багатотембрового готово-виборного баяна «Україна» передували підготовчі дії:

– перші спроби перспективно нового напрямку у конструкторській думці житомирських майстрів, які визначились в їх прагненні до пошуків нового тембрового збагачення як гармонік, так і баянів: триголосний баян 55x120 (1960 рік)<sup>10</sup>, триголосний баян «Полісся 52x100» (1963 рік)<sup>11</sup>, триголосна гармоніка «Весна 25x25» (1964 рік)<sup>12</sup>, поява на гармоніці «Весна 25x25» і баяні «Полісся 52x100» спеціального пристрою-перемикача (регістра)<sup>13</sup>, увімкнення якого дозволяло змінювати тембр звучання інструменту (регістровий механізм триголосного баяна «Полісся 52x100» розташовано на правому півкорпусі по центру над грифом<sup>14</sup>, а регістровий механізм триголосної гармоніки «Весна 25x25» – за грифом у верхній його частині)<sup>15</sup>;

– пошуки житомирців у напрямку розробки й створення сімейства трирядних двоголосних готово-виборних баянів: готово-виборний баян 64x150/12 (ГВ 64x150/12-II)

<sup>8</sup> Оркестр у звучанні баяна. Радянська Україна. 1978. 12 берез. (№ 60).

<sup>9</sup> Мов оркестр баян звучить. Культура і життя. 1979. 12 серп. (№ 64).

<sup>10</sup> Річний звіт Житомирської фабрики музичних інструментів за 1960 рік (Держ. архів Житомирської області). Ф. Р-3548. Оп. № 1. Спр. № 141. С. 17–19.

<sup>11</sup> Річний звіт Житомирської фабрики музичних інструментів за 1963 рік (Держ. архів Житомирської обл.). Ф. Р-3548. Оп. № 1. Спр. № 176. С. 17, 46.

<sup>12</sup> Річний звіт Житомирської фабрики музичних інструментів за 1964 рік (Держ. архів Житомирської обл.). Ф. Р-3548. Оп. № 1. Спр. № 188. С. 7, 17.

<sup>13</sup> Із усних спогадів настроювача Житомирської фабрики музичних інструментів Щуки А.Я. (Архів Резнік О.С.). 2012. С. 2.

<sup>14</sup> Із усних спогадів настроювача Житомирської фабрики музичних інструментів Євдуна В.В. (Архів Резнік О.С.). 2012. С. 3.

<sup>15</sup> Із усних спогадів настроювача Житомирської фабрики музичних інструментів Мельника В.В. (Архів Резнік О.С.). 2012. С. 1.

(1969 рік)<sup>16</sup>, готово-виборний баян «Старт 61x120/53-II» (1972 рік)<sup>17</sup>, готово-виборний баян «Школьник 48x80/48-II» (1976 рік), баян на замовлення готово-виборний 64x120/57 (БЗГВ 64x120/57-II)<sup>18</sup>;

– співпраця з конструктором-винахідником Г.Т. Стативкіним, авторсько-конструкторські ідеї якого були покладені в розробку дитячого виборного і виборно-готового баянного інструментарію: виборний баян «Новинка 43x41-I»<sup>19</sup> і виборно-готовий баян з двома змінними лівими механіками «Прима 43x80/41-II»<sup>20</sup>;

– узагальнення практичного досвіду тембрового збагачення і готово-виборної механіки: багатотембровий готово-виборний баян БТГВ 64x120/57-III-5 і багатотембровий готово-виборний баян 101/61x120/53-III-7<sup>21</sup>;

– ознайомлення і вивчення конструкції багатотембрового готово-виборного баяна «Юпітер» з творчим переосмисленням готово-виборної механіки і вдосконаленням конструкції перемикання лівого механізму з готового басово-акордового акомпанементу на готово-виборний звукоряд<sup>22, 23</sup>.

На підставі вищерозглянутих вихідних конструкторсько-органологічних ідей та методологічних установок житомирських майстрів, можна визначити п'ятифазний спадкоємний процес конструктивних напрацювань з переходом у вищу якісну фазу – створення концертного багатотембрового готово-виборного баяна «Україна 106/64x120/58-IV-15».

Зберігаючи напрацювання та дотримуючись принципу спадкоємності конструкторсько-органологічних сегментів кожної з п'яти фаз, житомирські майстри застосували критичний аналіз і творче перетворення змогли створити професійний концертний інструмент академічно-філармонійного спрямування.

Український дослідник-мистецтвознавець Є.О. Іванов зазначив, що «поява сучасного багатотембрового готово-виборного баяна, який відповідає вимогам професійно-академічної концертної практики, стала важливим моментом в історії баянного виконавства на Україні, бо засвідчила певний стан зрілості цього мистецтва»<sup>24</sup>.

Отже, багатотембровий готово-виборний баян «Україна» (рис. 1) чотириголосний музичний інструмент із власним конструкторсько-органологічним улаштуванням. Вихідна нумерація моделі – 106/64x120/58-IV-15.

<sup>16</sup> Річний звіт Житомирської фабрики музичних інструментів за 1969 рік (Держ. архів Житомирської обл.). Ф. Р-3548. Оп. № 1. Спр. № 250. С. 9.

<sup>17</sup> Річний звіт Житомирської фабрики музичних інструментів за 1972 рік (Держ. архів Житомирської обл.). Ф. Р-3548. Оп. № 1. Спр. № 292. С. 6.

<sup>18</sup> Річний звіт Житомирської фабрики музичних інструментів за 1976 рік (Держ. архів Житомирської обл.). Ф. Р-3548. Оп. № 1. Спр. № 378. С. 24–25.

<sup>19</sup> Річний звіт Житомирської фабрики музичних інструментів за 1974 рік (Держ. архів Житомирської обл.). Ф. Р-3548. Оп. № 1. Спр. № 332. С. 17–19.

<sup>20</sup> Річний звіт Житомирської фабрики музичних інструментів за 1975 рік (Держ. архів Житомирської обл.). Ф. Р-3548. Оп. № 1. Спр. № 354. С. 7–8.

<sup>21</sup> Річний звіт Житомирської фабрики музичних інструментів за 1976 рік (Держ. архів Житомирської обл.). Ф. Р-3548. Оп. № 1. Спр. № 378. С. 20.

<sup>22</sup> Із усних спогадів викладача Житомирського музичного училища Омельчука В.Я. (Архів Резнік О.С.). 2012. С. 2.

<sup>23</sup> Із усних спогадів конструктора Житомирської фабрики музичних інструментів Рудницької Н.Є. (Архів Резнік О.С.). 2012. С. 4.

<sup>24</sup> Іванов Є.О. Гармоніки, баяни, акордеони (Духовні та матеріальні аспекти функціонування в музичній культурі України XIX-XX ст. : навч. посібник для вищих закладів мистецтв і освіти. Суми : СумДПУ ім. А.С.Макаренка, 2002. С. 52–53.



Рис. 1. Багатотембровий готово-виборний баян «Україна»

Перша цифра вказує на кількість клавiш на п'яти рядах правої клавiатури; друга – на кількість клавiш на трьох рядах правої клавiатури; третя – на кількість клавiш басово-акордового комплексу лiвої клавiатури; четверта – на кількість клавiш виборного звукоряду лiвої клавiатури; п'ята – на максимальну кількість голосiв правої клавiатури, якi звучать одночасно; шоста – на кількість клавiш регiстрiв правої клавiатури<sup>25</sup>.

Правий пiвкорпус iнструмента має спеціальний гриф для розташування клавiатури, ламану деку, шість резонаторiв мелодичного звукоряду, механiчну частину, темброво-регiстрову систему.

П'ятирядну праву клавiатуру багатотембрового готово-виборного баяна «Україна» (рис. 2) сформовано за рахунок уведення двох додаткових рядiв кнопок-клавiш до трьох основних. Четвертий i п'ятий ряди дублюють перший i другий та не спрямованi на збiльшення дiапазону.

Дублювальнi ряди

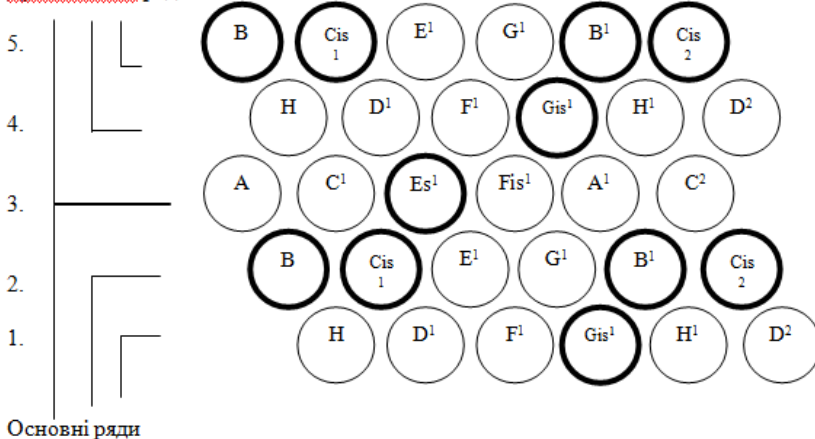


Рис. 2. Права п'ятирядна клавiатура багатотембрового готово-виборного баяна «Україна»

<sup>25</sup> Іванов С.О. Гармоніки, баяни, акордеони (Духовні та матеріальні аспекти функціонування в музичній культурі України XIX–XX ст. : навч. посібник для вищих закладів мистецтв і освіти. Суми : СумДПУ ім. А.С.Макаренка, 2002. С. 52.

Загальна структура правої клавіатури баяна «Україна» має такий вигляд. Перший ряд:  $F^b-Gis^b-H^b-D^m-F^m-Gis^m-H^m-D^1-F^1-Gis^1-H^1-D^2-F^2-Gis^2-H^2-D^3-F^3-Gis^3-H^3-D^4-F^4$ ; другий ряд:  $E^b-G^b-B^b-Cis^m-E^m-G^m-B^m-Cis^1-E^1-G^1-B^1-Cis^2-E^2-G^2-B^2-Cis^3-E^3-G^3-B^3-Cis^4-E^4-G^4$ ; третій ряд:  $Fis^b-A^b-C^m-Es^m-Fis^m-A^m-C^1-Es^1-Fis^1-A^1-C^2-Es^2-Fis^2-A^2-C^3-Es^3-Fis^3-A^3-C^4-Es^4-Fis^4$ ; четвертий ряд:  $F^b-Gis^b-H^b-D^m-F^m-Gis^m-H^m-D^1-F^1-Gis^1-H^1-D^2-F^2-Gis^2-H^2-D^3-F^3-Gis^3-H^3-D^4-F^4$ ; п'ятий ряд:  $G^b-B^b-Cis^m-E^m-G^m-B^m-Cis^1-E^1-G^1-B^1-Cis^2-E^2-G^2-B^2-Cis^3-E^3-G^3-B^3-Cis^4-E^4-G^4$ .

Отже, перший ряд має 21 кнопку-клавішу, другий ряд – 22 кнопки-клавіші, третій ряд – 21 кнопку-клавішу, четвертий ряд – 21 кнопку-клавішу, п'ятий ряд – 21 кнопку-клавішу. Значить, три основні ряди баяна «Україна» мають 64 кнопки-клавіші, а з урахуванням двох дублювальних рядів – 106 кнопок-клавіш.

У правому півкорпусі (рис. 3) знаходяться дві деки – пряма і ламана. Сутність цієї конструкції обумовлює двобічне розташування резонаторів по відношенню до деки. В прямій деці резонатори мають звичайне розташування. Ламана дека своїм вигином під 90 градусів утворює акустичну камеру, в якій у перпендикулярному положенні по відношенню до прямої деки розташовують інші додаткові резонатори.

Темброве забарвлення чотириголосного баяна «Україна» сформовано за рахунок чотирьох тембрів, які мають конструкторсько-органологічні особливості розташування як самих резонаторів із тембрами по декам, так і голосових акордів кожного тембру по резонаторам (рис. 4). В прямій деці розташовано три резонатора мелодійного звукоряду із тембрами гобою і пікколо, а в ламаній деці – три резонатора із тембрами фагота і кларнета. Система ж розташування голосових акордів по резонаторам в тембровому аспекті визначилась таким підходом: кожен з шести резонаторів, як прямої, так і ламаної деки має двобічне розташування голосових акордів з поєднанням двох тембрів на одному резонаторі. Так наприклад, кожен з трьох резонаторів прямої деки з одного боку має тембр гобою, з іншого боку – тембр пікколо із світлим і яскравим забарвленням звуку. Так само і кожен з трьох резонаторів ламаної деки з одного боку має тембр фагота, з іншого – тембр кларнета з матовим і приглушеним тембром. Що власне визначається



Рис. 3. Правий півкорпус багатотембрового готово-виборного баяна «Україна»

принципом аналогії. Така конструкція деки допомагає облагородити звучання: заломлювання звукових хвиль сполучається з коливанням повітря, яке міститься всередині резонаторного каналу. Низькі тони посилюються, середні досить приглушуються, а самі високі дещо слабнуть.

Ілюстрована фіксація у вигляді фотознімку шести резонаторів із зовнішнім дво-бічним виглядом дозволяє встановити той факт, що для мелодійного звукоряду баяна «Україна» використано цільні та групові (секційні) голосові планки. Діапазон звучання мелодії баяна «Україна»: «мі» контроктави – «соль» четвертої октави<sup>26, 27</sup>.

Правий клавішний механізм баяна «Україна» (рис. 5) має інтегративну конструкцію окремих збірних конструктивних одиниць у логічному взаємообумовленому розташуванні: клавіша – важіль – пружина – клапан.

Металева вісь є головним конструктивним елементом, який дозволяє поєднати вищевказані окремі збірні конструктивні одиниці у єдиний правий клавішний механізм. Розташовані на вісі важелі з'єднують клавіші з клапанами резонаторних отворів та утримуються за рахунок навантаження спеціальних пружин. Проте визначальною конструкторською особливістю правого клавішного механізму є роздвоєний важільно-клапанний механізм, який зумовлений застосуванням ламаної деки.

Принцип роздвоєння важільно-клапанного механізму зумовив і ускладнення конструкції форми важелів за допомогою окремої скоби, яка з'єднує важелі 1-го й 4-го та 2-го й 5-го рядів. Така двостороння спрямованість важелів дозволяє відкривати як один клапан клавішами різних рядів, так і клапани в камерах прямої та ламаної дек.

В основу темброво-регістрової системи баяна «Україна» покладено чотири провідних тембро-регістра (рис. 6).



Рис. 4. Резонатори мелодії правого півкорпусу багатотембрового готово-виборного баяна «Україна»

<sup>26</sup> Буклет «Баяни й гармоніки від Житомирської музичної фабрики» (Архів Житомирської фабрики музичних інструментів).

<sup>27</sup> Технічний паспорт баяна «Україна 106/64x120/58-IV-15».





Рис. 5. Правий клавішний механізм багатотембрового готово-виборного баяна «Україна»

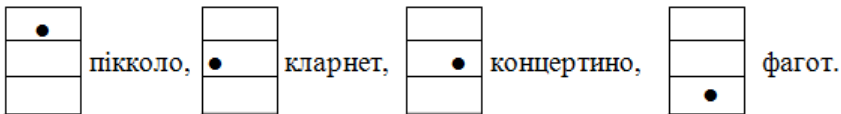


Рис. 6. Провідні чотири тембро-регістри тембро-регістрової системи багатотембрового готово-виборного баяна «Україна»

Застосування комбінаційного підходу дозволило сформувати ще одинадцять нових інваріативних тембро-сполучень<sup>28</sup> (рис. 7).

Однак між собою всі тембро-регістри різняться звуковисотним та тембральним співвідношенням. Тембро-регістр пікколо – транспонує на октаву вверх. Тембро-регістрові сполучення утворені на основі тембро-регістру фагот: фагот із кларнетом, фагот із

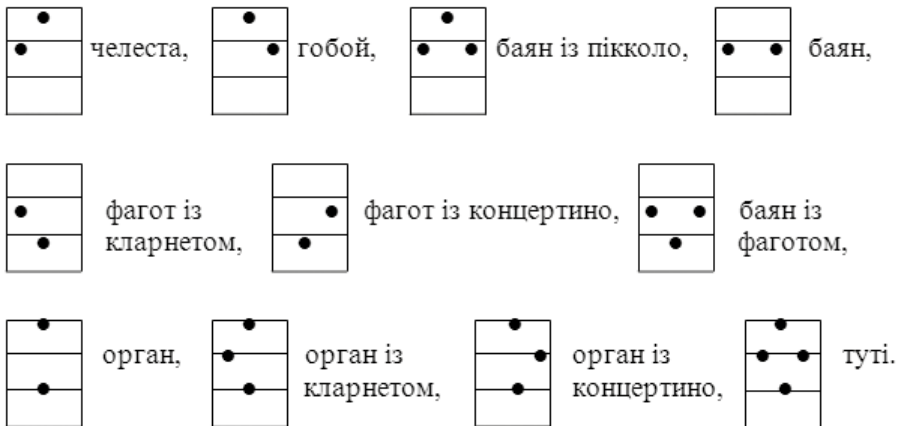


Рис. 7. Тембро-регістрова система багатотембрового готово-виборного баяна «Україна»

<sup>28</sup> Травкін В. Дарую радість людям / Збірник дружніх посвят. Житомир : Видавництво «Волинь». 2013. С. 164.

концертино, баян із фаготом, орган, орган із кларнетом, орган із концертино, туті – транспонують на октаву вниз. Тембро-регістри кларнет, концертино, челеста, гобой, баян у своєму звучанні відповідають нотному запису. На верхній частині правої клавіатури баяна «Україна» розташовано сім підбородкових тембро-регістрів перемикачів, які найчастіше використовуються на практиці.

Лівий півкорпус (рис. 8) має клавіатуру з двома мануалами: басово-акордовий мануал (готова система) і басово-виборний мануал (виборна система); три резонатори: басовий, акомпанементу, виборного звукоряду; механічна частина; конвертор (клавіша-перемикач з басово-акордового акомпанементу на виборний звукоряд). Ліва клавіатура баяна «Україна» має шість рядів готово-виборної системи з конвертором. Готова система баяна «Україна» налічує 120 кнопок басово-акордового акомпанементу (рис. 9).



Рис. 8. Лівий півкорпус багатотембрового готово-виборного баяна «Україна»

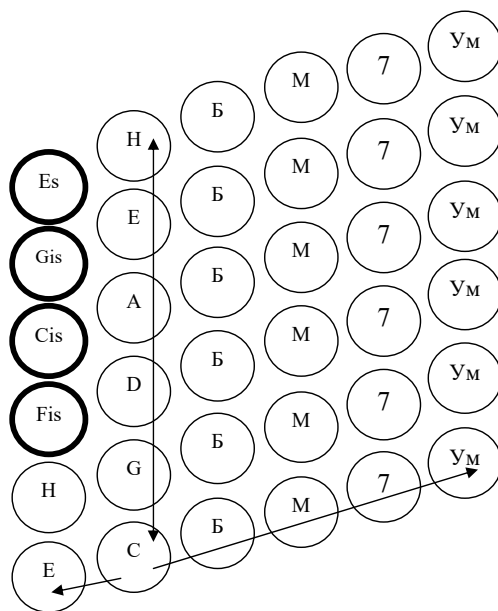


Рис. 9. Готова система (басово-акордовий мануал) лівої клавіатури багатотембрового готово-виборного баяна «Україна»

Перші два ряди є басовим мануалом, розташованим за принципом кварто-квінтового кола з терцовим співвідношенням вертикальних рядів. Наступні чотири вертикальні ряди готової системи представляють набори готових акордів, що використовуються для акомпанементу (див. малюнок № 2). Отже, 3-й ряд – мажорні тризвуки (в нотах позначаються літерою B); 4-й – мінорні тризвуки (M); 5-й – доміантсептакорд (7); 6-й – зменшені септакорди (УМ).

Виборна система баяна «Україна» налічує 58 кнопок виборного звукоряду. Вибірний мелодичний мануал лівого півкорпусу побудовано за аналогією правого, але в перевернутому вигляді та з додаванням лише одного додаткового ряду (рис. 10).

Звукова частина лівого півкорпусу представлена трьома резонаторами: резонатор басу, резонатор акомпанементу, резонатор виборного звукоряду. Всі три резонатори мають цільнопланочний голосовий акорд. Діапазон звучання басового звукоряду знаходиться у межах: «мі» контроктави – «фа» великої октави. Діапазон звучання виборного звукоряду становить: «мі» контроктави – «до-дієз» третьої октави<sup>29,30</sup>.

Ліва механіка баяна «Україна» має непозиковий механізм, сутність якого полягає у наступному: під час відкриття одного клапана басів одночасно звучать чотири язички, які знаходяться на планках однієї вхідної камери. Непозиковий механізм зумовлює використання особливої конструкції басового резонатору. Формування чотириголосності здійснюється шляхом прибудови до основного двобічного резонатору двох однобічних

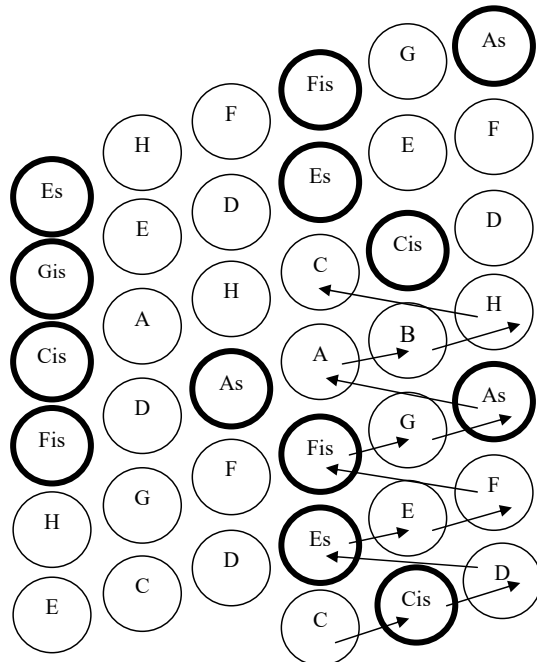


Рис. 10. Виборна система (басово-виборний мануали) лівої клавіатури багатотембрового готово-виборного баяна «Україна»

<sup>29</sup> Буклет «Баяни й гармоніки від Житомирської музичної фабрики» (Архів Житомирської фабрики музичних інструментів).

<sup>30</sup> Технічний паспорт баяна «Україна 106/64x120/58-IV-15».

резонаторів з однойменними повітряними камерами з обох боків. Додаткові резонатори встановлюються на загальній розетці основного резонатору. Повітряні камери всіх однойменних чотирьох голосів зв'язані каналами в підоктавних брусках.

Принцип роботи клапанного механізму лівого півкорпусу підпорядкований роботі цілого приладу. Основним елементом цього приладу є валики зі стояками, які приймають тиск від штовхачів. Система взаємодії цих елементів у басовій механіці є такою: клавіша, штовхач, валик, стояк, вусик, клапанний важіль, клапан<sup>31</sup>.

До механічної частини лівого півкорпусу належить конвертор, клавіша-перемикач механіки з готовою на виборну та навпаки. За рахунок дії цього перемикача здійснюється зрушення та фіксація в необхідному положенні значної частини механіки лівого півкорпусу. За твердженням фахівців Житомирської фабрики музичних інструментів, ліва готово-виборна механіка баяна «Україна» не є точною копією баяна «Юпітер» – вона є повністю оригінальною<sup>32, 33</sup>.

**Висновки.** На підставі вищезазначеного, можна зробити наступні узагальнюючі висновки. Хронологічні межі зародження, становлення, розвитку і зупинення українського промислового виробництва гармонік, баянів й акордеонів охоплюють майже все ХХ століття (1920–1990-ті рр.). Визначений загальний історичний період функціонування гармоніко-баянно-акордеонного виробництва в Україні у своєму внутрішньому структурному розрізі складається із чотирьох хронологічно-періодичних етапів: кустарно-артільний період (1920–1930-ті рр.); допромисловий період (1940–1950-ті рр.); промисловий період (1960–1970-ті рр.); постпромисловий період (1980–1990-ті рр.). Кожне з чотирьох музичних підприємств Житомира, Кремінної, Полтави і Горлівки у своєму арсеналі мають власні конструкторсько-органологічні здобутки, які у діалектичному взаємозв'язку сформували українську гармоніко-баянно-акордеонну органологію. Створення в Україні професійного концертного інструменту академічно-філармонійного спрямування – багатотембрового готово-виборного баяна «Україна» свідчить про той факт, що в 1978 році саме у конструкторському стилі мислення житомирських майстрів відбувся взаємоперехід кількісних п'ятифазних спадкоємних змін у вищу якісну фазу української гармоніко-баянно-акордеонної органології.

Здійснений аналіз конструкторської будови багатотембрового готово-виборного баяна «Україна» надає змогу конкретизувати основний комплекс конструкторсько-органологічних характеристик та ознак. Отже, концертний багатотембровий готово-виборний баян «Україна» чотириголосний музичний інструмент, який складається з правого та лівого півкорпусів з'єднаних міхом, кожен з яких має як зовнішні і внутрішні конструкторсько-органологічні складові частини, так і зовнішньо-внутрішні конструкторсько-органологічні вузли і деталі.

До основних конструкторсько-органологічних складників правого півкорпусу відносяться: 1) п'ятирядна клавіатура і механічна частина з роздвоєним важільно-клапанним механізмом (зовнішні складові частини); 2) ламана дека із двобічним розташуванням

<sup>31</sup> Сташевський А. Музично-інструментальні виражальні засоби в баянному мистецтві : навч. посіб. для студентів спеціальності «Музичне мистецтво» ВНЗ I-IV рівня акредитації. Старобільськ : ЛНУ імені Тараса Шевченка, 2015. С. 22.

<sup>32</sup> Із усних спогадів конструктора Житомирської фабрики музичних інструментів Рудницької Н.Є. (Архів Резнік О.С.). 2012. С. 4.

<sup>33</sup> Із усних спогадів викладача Житомирського музичного училища Омельчука В.Я. (Архів Резнік О.С.). 2012. С. 2.

резонаторів у прямій і ламаній деках (в прямій деці – три резонатора мелодійного звукоряду із тембрами гобою і пікколо, в ламаній деці – три резонатора із тембрами фагота і кларнета) та система двобічного розташування голосових акордів з поєднанням двох тембрів на одному резонаторі (кожен з трьох резонаторів прямої деки з одного боку має тембр гобою, з іншого боку – тембр пікколо; кожен з трьох резонаторів ламаної деки з одного боку має тембр фагота, з іншого – тембр кларнета, а також цільні та групові (секційні) голосові планки) (внутрішні складові частини); 3) тембро-регістрова система, сформована за рахунок одинадцяти інваріативних тембро-сполучень на основі чотирьох тембро-регістрів, що у підсумку визначається наявністю 15 регістрів, які розташовані вздовж правої клавіатури та семи підбородкових тембро-регістрів перемикачів, розміщених на верхній частині правої клавіатури (зовнішньо-внутрішні складові частини).

До основних конструкторсько-органологічних складників лівого півкорпусу відносяться: 1) шестирядна клавіатура із внутрішнім поділом на басовий мануал, до якого входить 40 кнопок першого і другого рядів басу за принципом кварто-квінтового розташування й терцовим співвідношенням вертикальних рядів і 80 кнопок третього, четвертого, п'ятого і шостого рядів готової системи набору акордів із позначенням: Б – мажорний акорд, М – мінорний акорд, 7 – домінантсептакорд, Ум – зменшений септакорд та басово-виборний мануал, який налічує 58 кнопок виборного мелодійного звукоряду за принципом аналогії правої клавіатури у перевернутому вигляді з додаванням одного додаткового ряду (зовнішні складові частини); 2) три резонатора з цільнопланочним голосовим акордом: резонатор басу, резонатор акомпанементу, резонатор виборного звукоряду; непозиковий механізм обумовлений особливою конструкцією басового резонатора, сутність якої полягає у прибудові з обох боків до загальної розетки основного двобічного резонатору – двох однобічних резонаторів з однойменними повітряними камерами (внутрішні складові частини); 3) конвертор – клавіша-перемикач з готової на виборну механіку і з виборної на готову механіку (зовнішньо-внутрішні складові частини).

Підсумовуючи детальний аналіз конструкторської будови багатотембрового готово-виборного баяна «Україна», зазначимо загальний діапазон звучання інструмента: діапазон звучання мелодичного звукоряду правої клавіатури: «мі» контроктави – «соль» четвертої октави; діапазон звучання виборного звукоряду: «мі» контроктави – «до-дієз» третьої ктави; діапазон звучання басового звукоряду: «мі» контроктави – «фа» великої октави. Підвищенню звукових і тембрових якостей багатотембрового готово-виборного баяна «Україна» сприяють цільні голосові планки.

Грунтуючись на вищевикладених положеннях здійсненої наукової розвідки за вищезначеною темою, можна з упевненістю погодитись із твердженням, що багатотембровий готово-виборний баян «Україна» являє собою найвищу сходинку у розвитку української гармоніко-баянно-акордеонної органології.

### Література

1. Буклет «Баяни й гармоніки від Житомирської музичної фабрики» (Архів Житомирської фабрики музичних інструментів).
2. Іванов Є.О. Гармоніки, баяни, акордеони (Духовні та матеріальні аспекти функціонування в музичній культурі України XIX-XX ст. : навч. посібник для вищих закладів мистецтв і освіти. Суми : СумДПУ ім. А.С.Макаренка, 2002. 70 с.
3. Із усних спогадів викладача Житомирського музичного училища Омельчука В.Я. (Архів Резнік О.С.). 2012. 3 с.

4. Из усних спогадів конструктора Житомирської фабрики музичних інструментів Рудницької Н.С. (Архів Резнік О.С.). 2012. 5 с.
5. Из усних спогадів настроювача Житомирської фабрики музичних інструментів Євдуна В.В. (Архів Резнік О.С.). 2012. 3 с.
6. Из усних спогадів настроювача Житомирської фабрики музичних інструментів Мельника В.В. (Архів Резнік О.С.). 2012. 2 с.
7. Из усних спогадів настроювача Житомирської фабрики музичних інструментів Щуки А.Я. (Архів Резнік О.С.). 2012. 4 с.
8. Мов оркестр баян звучить. Культура і життя. 1979. 12 серп. (№ 64).
9. Оркестр у звучанні баяна. Радянська Україна. 1978. 12 берез. (№ 60).
10. Резнік О. Історія промислового виробництва гармонік, баянів й акордеонів України : монографія. Кременна, 2014. 338 с.
11. Резнік О. Становлення й розвиток виробництва баянно-акордеонного інструментарію в Україні у ХХ столітті (органологічний аспект) : дис. ... докт. філософії : 025. Музичне мистецтво. Старобільськ, 2022. 319 с.
12. Річний звіт Житомирської фабрики музичних інструментів за 1960 рік (Держ. архів Житомирської обл.). Ф. Р-3548. Оп. № 1. Спр. № 141. 311 с.
13. Річний звіт Житомирської фабрики музичних інструментів за 1963 рік (Держ. архів Житомирської обл.). Ф. Р-3548. Оп. № 1. Спр. № 176. 264 с.
14. Річний звіт Житомирської фабрики музичних інструментів за 1964 рік (Держ. архів Житомирської обл.). Ф. Р-3548. Оп. № 1. Спр. № 188. 197 с.
15. Річний звіт Житомирської фабрики музичних інструментів за 1969 рік (Держ. архів Житомирської обл.). Ф. Р-3548. Оп. № 1. Спр. № 250. 177 с.
16. Річний звіт Житомирської фабрики музичних інструментів за 1972 рік (Держ. архів Житомирської обл.). Ф. Р-3548. Оп. № 1. Спр. № 292. 266 с.
17. Річний звіт Житомирської фабрики музичних інструментів за 1974 рік (Держ. архів Житомирської обл.). Ф. Р-3548. Оп. № 1. Спр. № 332. 153 с.
18. Річний звіт Житомирської фабрики музичних інструментів за 1975 рік (Держ. архів Житомирської обл.). Ф. Р-3548. Оп. № 1. Спр. № 354. 148 с.
19. Річний звіт Житомирської фабрики музичних інструментів за 1976 рік (Держ. архів Житомирської обл.). Ф. Р-3548. Оп. № 1. Спр. № 378. 149 с.
20. Сташевський А. Музично-інструментальні виражальні засоби в баянному мистецтві : навч. посіб. для студентів спеціальності «Музичне мистецтво» ВНЗ I-IV рівня акредитації. Старобільськ : ЛНУ імені Тараса Шевченка, 2015. 121 с.
21. Технічний паспорт баяна «Україна 106/64x120/58-IV-15».
22. Травкін В. Дарую радість людям / Збірник дружніх посвят. Житомир : Видавництво «Волинь». 2013. 292 с., 360 іл.



УДК 78.27

DOI 10.32782/2224-0926-2024-1-48-12

Соланський Степан Степанович  
кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри  
спеціального фортепіано і загального та спеціалізованого фортепіано,  
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка  
<https://orcid.org/0000-0001-9533-1344>

## ЛІСТІВСЬКИЙ УНІВЕРСАЛІЗМ КРИЗЬ ПРИЗМУ РЕЦЕПЦІЇ ТВОРЧОСТІ ЙОГАННА СЕБАСТЬЯНА БАХА

У статті аналізується рецепція творчої спадщини німецького композитора і органіста Йоганна Себастьяна Баха у життєтворчості угорського композитора і піаніста Ференца Ліста крізь призму універсалізму його мистецької діяльності. У розвідці орієнтовано на комплексний методологічний підхід, що сублімує аналітичний, музикознавчий, теоретичний, системний, узагальнюючий, індуктивно-дедуктивний, біографічний, історичний, герменевтичний та компаративний методи. Вказуються основні орієнтири мистецького доробку Й.С. Баха, які інспірували універсальну артистичну діяльність угорського майстра впродовж усього його творчого шляху. Показово, що німецький кантор великою мірою вплинув на формування творчої індивідуальності Ф. Ліста та на становлення і розвиток його різних мистецьких амплуа. Твори Й.С. Баха, які угорський мистець систематично виконував протягом усього життя й слугували вагомими підґрунтям для вироблення індивідуального інтерпретаційного дискурсу, інспірували його до створення значної кількості композицій на оригінальні бахівські теми, на монограму В – А – С – Н та ін. Вагоме місце в доробку Ф. Ліста посіло транскрибування та редагування музики Й.С. Баха. Угорський мистець високо цінував його клавірні твори: інвенції, «Добре темперований клавір», сюїти тощо були обов'язковим компонентом навчального репертуару у його класі як педагога. Конститується постійна присутність бахівської спадщини в колі особистих та професійних інтересів Ф. Ліста – як виконавця, педагога, композитора, транскриптора та редактора. Рецепція творчості Й.С. Баха у різних царинах універсальної діяльності Ф. Ліста характеризувалась перманентністю та кореспондуванням основних духовних засад у вимірі екзистенції універсального творчого буття німецького та угорського майстрів. Й.С. Бах став для Ф. Ліста своєрідним інспіратором, мистцем світового масштабу, який справив надзвичайно вагомий вплив на становлення особистісного, духовного та мистецького кредо угорського мистця, діяльність якого служить чудовим взірцем реалізації креативного потенціалу постаті універсального творчого обдарування.

**Ключові слова:** життєтворчість, універсалізм творчої діяльності, рецепція, виконавський репертуар, транскрипція, інтерпретаційний дискурс, композиторська творчість, фортепіанне виконавство, педагогіка, жанрово-стильові особливості.

### **Solansky Stepan. Ferenc Liszt's universalism through the prism of reception of Johann Sebastian Bach's creativity**

The article considers the reception of the creative heritage of the German composer and organist Johann Sebastian Bach in the creative life of the Hungarian composer and pianist Ferenc Liszt through the prism of the universalism of his artistic activity. The research is focused on a complex methodological approach that sublimates analytical, musicological, theoretical, systemic, generalizing, inductive-deductive, biographical, historical, hermeneutic and comparative methods. The main orientations of J.S. Bach's artistic heritage were studied which inspired the universal artistic activity of the Hungarian master throughout his creative career. It is underlined

that the German kantor greatly influenced the formation of F. Liszt's creative individuality and the formation and development of his various artistic roles. The works of J.S. Bach, which the Hungarian artist systematically performed throughout his life and served as a strong basis for the development of an individual interpretive discourse, inspired him to create a significant number of compositions on original Bach themes, on the monogram B – A – C – H etc. An important place in F. Liszt's work occupied the transcription and editing of J.S. Bach's music. The Hungarian artist highly valued his piano works: inventions, "The Well-Tempered Clavier", suites etc. They were a mandatory component of the teaching repertoire in his classroom as a teacher. It is ascertained the constant presence of Bach's heritage in the circle of personal and professional interests of F. Liszt – as a performer, teacher, composer, transcriber and editor. Reception of J.S. Bach's works in various areas of F. Liszt's universal activity was characterized by permanence and correspondence of the main spiritual principles in the dimension of the existence of the universal creative being of the German and Hungarian masters. J.S. Bach has become for F. Liszt a kind of inspirer, an artist of world scale, who had an extremely significant influence on the formation of the personal, spiritual and artistic creed of the Hungarian artist, whose activity serves as an excellent example of the realization of the creative potential of a figure of universal creative gifting.

**Key words:** life creativity, universalism of creative activity, reception, performance repertoire, transcription, interpretive discourse, composer's creativity, piano performance, pedagogy, genre and style features.

**Вступ.** Вивчення багатовекторної спадщини Ференца Ліста (*Ferencz Liszt*) (1811–1886) – угорського композитора, піаніста-віртуоза, педагога, диригента, організатора музичного життя, менеджера, фундатора музичних освітніх інституцій, мецената, літератора та музично-громадського діяча, – відбувається у розмаїтих дослідницьких площинах представниками багатьох наукових шкіл й відкриває нові обрії для подальшого осмислення різних граней творчої діяльності мистця.

Однією із незаповнених лакун актуального музикознавчого дискурсу досі залишалися студії «лістівського універсалізму», відсутність спеціального вивчення універсальної діяльності угорського мистця, який вражав синтезом багатьох мистецьких амплуа, крізь призму рецепції творчості німецького композитора, органіста та педагога Йоганна Себастьяна Баха (*Johann Sebastian Bach*) (1685–1750). В означеному випадку, поняття «універсалізму» трактується, як комплекс різних площин прояву багатогранної мистецької індивідуальності, екстрапольоване на життєтворчість видатного німецького майстра.

Крім того, у ракурсі пропонованої розвідки видається слухним не лише вивчення кореспондування естетико-стильових засад епох бароко та романтизму, до яких належали означені мистці, а й розгляд їхньої творчості у позачасовій художній площині, позбавленій хронотопічних ознак, як майстрів універсального духовного та мистецького виміру.

*Аналіз попередніх досліджень.* Феномен лістівського універсалізму, який, без перебільшення, можна порівняти з різносторонністю титанів Ренесансу, неодноразово потрапляв до фокусу зацікавлень дослідників: Алана Волкера<sup>1</sup> (*Alan Walker*), угорців Томаша Надора<sup>2</sup> (*Nádor Tamás*), Ондраша Перне<sup>3</sup> (*Pernye András*), Йожефа Шага<sup>4</sup> (*Ságh*

<sup>1</sup> Walker A. Liszt Ferenc utolsó napjai. Budapest, 2007; Liszt – reflexiók. L'Harmattan. 2015. 346 ol.

<sup>2</sup> Nádor T. Ha Liszt naplót irt volna... Budapest: Korvina kiadó, 1988. 349 ol.

<sup>3</sup> Pernye A. A publikum. Budapest: Zeneműkiadó, 1970. 390 ol.

<sup>4</sup> Ságh J. Magyar zenészeti lexicon: Encyklopediai kézikönyv. Budapest, 1879. 312 ol.



József), Бенце Сабольчі<sup>5</sup> (*Szabolcsi Bence*), Яноша Гаммершлага<sup>6</sup> (*Hammerslag János*), Клари Гамбургер<sup>7</sup> (*Hamburger Klára*), Марії Екхардт<sup>8</sup> (*Eckhardt Mária*), Йозефа Оварі<sup>9</sup> (*Óvári József*), Ержибет Тушо<sup>10</sup> (*Tusa Erzsébet*), О. Тонхаізер-Восводіної<sup>11</sup>, також українських науковців Г. Ганзбурга, Н. Савицької, А. Кот<sup>12</sup> та ін. Найчастіше, розгляд лістівського універсалізму відбувався у ракурсі студій взаємозв'язку та взаємовпливу різних ділянок творчості мистця. Натомість, у пропонованій розвідці це поняття розглядається на прикладі екстраполяції засад творчості угорського мистця на музичну спадщину німецького кантора, інспіруючий вплив якого простежувався впродовж усього життя Ф. Ліста, з різною мірою фокусування на ньому творчої інтенції угорського мистця-універсаліста як виконавця-віртуоза, композитора, транскриптора, педагога та редактора.

**Мета статті** – дослідити рецепцію творчої постаті Й.С. Баха у життєтворчості Ф. Ліста крізь призму універсалізму прояву його мистецького обдарування.

**Матеріали та методи** пропонованої статті включають аналітичний, музикознавчий, теоретичний, системно-узагальнюючий, біографічний, історичний, герменевтичний, індуктивно-дедуктивний та компаративний методологічні підходи.

**Результати.** Творча діяльність Ф. Ліста характеризується численними інноваціями. Як виконавець-піаніст, мистець повернув на сцену твори композиторів, чия спадщина з різних причин не виконувалась на концертній естраді.

Ф. Лісту належала важлива роль у відродженні бахівської клавірної музики. В 1879 р., ще за життя Ф. Ліста, Й. Шаг в «Угорському музичному лексиконі» написав пророчі слова щодо подальшої долі творів німецького композитора: «Як віртуоз, Ліст не лише створив окрему фортепіанну літературу, а й повернув на сцену музику тих композиторів, імена яких відійшли у забуття, даруючи їхнім творам повне право бути тут <...> Контрапунктуючі композиції Баха <...> він виконував так, що після цього музичний світ вже не зміг з ними розлучитись»<sup>13</sup>.

У зв'язку з цим, зупинюся на деяких аспектах виконання барокової музики в епоху романтизму. На думку О. Перне, після 11 березня 1829 р., коли під орудою відомого німецького композитора, диригента, музично-громадського діяча Фелікса Мендельсона-Бартольді (*Felix Mendelssohn-Bartholdy*) (1809–1847) в Берліні було виконано «Пасіони за Матвеем» (*Matthäus-Passion*) Й.С. Баха після майже сторічного забуття, у виконавсько-інтерпретаційному дискурсі настав новий період – ретроспективний<sup>14</sup>.

<sup>5</sup> Szabolcsi B. Liszt Ferenc estéje. Budapest: Zeneműkiadó, 1956. 122 ol.

<sup>6</sup> Hammerslag J. Ha J.S. Bach naplót irt volna... Budapest: Zeneműkiadó vállalat 1958. 183 ol.

<sup>7</sup> Hamburger K. Nem pusztán zenész. *Tanulmányok Liszt Ferencről. Rózsavölgyi és társa*, 2019. 356 ol.

<sup>8</sup> Eckhardt M. Liszt Ferenc a Magyar zene útján. Budapest, 2004.

<sup>9</sup> Óvári J. Liszt Ferenc. Budapest, 2003.

<sup>10</sup> Tusa E. *A Pianist's meditations on Liszt's late Works*. Budapest: Akkord, 2000. 51 ol.

<sup>11</sup> Тонхаізер-Восводіна О.В. Спадкоємність традицій Ференца Ліста в угорській фортепіанній школі другої половини ХХ – початку ХХІ ст. (на прикладі діяльності Дебреценських піаністів): дис. канд. мист.: 17.00.03 Музичне мистецтво / Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка. Львів, 2015. 236 с. URL: <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2015/12/diss-vojevodina.pdf> (дата звернення: 15.02.2024)

<sup>12</sup> Кот А. Особистісні й креативні виміри зрілого періоду життєтворчості Ференца Ліста. *Українська музика: Щоквартальник*. Львів, 2012. Число 1 (3). С. 150–156.

<sup>13</sup> Ság J. *Magyar zenészeti lexicon: Encyklopediai kézikönyv*. Budapest, 1879. 312 ol.

<sup>14</sup> Pernye A. A publikum. Budapest: Zeneműkiadó, 1970. 390 ol.

Репертуар почав суттєво розширюватись в історичному аспекті, що спричинило захоплення старовинною музикою.

Як відомо, кожна епоха тлумачить мистецький твір, створений раніше, індивідуально, залежно від домінант у естетико-стильовому та виконавському аспектах. У добу романтизму поширеною тенденцією стало пристосування музики епохи бароко до естетичних норм романтичного мистецтва, хоч така адаптація могла приводити до надмірної чуттєвості.

Початок відродження барокової музики в добу романтизму супроводжувався появою незнаних раніше труднощів, пов'язаних із необхідністю реконструкції музичних творів минулого, позаяк в той час виконувалась майже виключно «сучасна» (тобто щойно-написана) музика. Старовинна музика, з позиції критеріїв романтичного виконавства, зазнала змін, адже звернення до творів минулого раніше не практикувалось в такому обсязі.

Якщо охарактеризувати романтичний стиль виконання барокової музики, то, в першу чергу, потрібно звернути увагу на намагання інтерпретаторів втілити найтонші емоційно-образні нюанси, що часто зумовлювало домінування хвилеподібної динаміки, перманентні зміни тембрального забарвлення, доволі примхливі агогічні зрушення. Цьому, значною мірою, сприяла зміна інструментарію, особливо при виконанні клавірних творів, адже на зміну клавикорду та клавесину прийшло фортепіано, з цілком іншими можливостями.

Показово, що виконання музики Й.С. Баха відбувалось не на основі ґрунтовних досліджень втрачених виконавських традицій, а шляхом «перенесення» його композиторського доробку в іншу епоху. Проти такого виконання старовинної музики, яке у подібному «осучасненому» вигляді виявлялось більш зрозумілим тогочасній публіці, виступали деякі музиканти. Так, бельгійський композитор, педагог і критик Франсуа-Жозеф Феті (*François-Joseph Fétis*) (1784–1871) почав один із перших застосовувати на своїх публічних виступах старовинні інструменти. Крім того, мистець володів однією з найбільших колекцій старовинних інструментів та мав одну з найбільших у світі приватних музичних бібліотек. У 1832 р. в Парижі та у 1837 р. в Брюсселі він організував цикл історичних концертів, які супроводжував проведенням лекцій. Саме на лекціях Ф.-Ж. Феті з філософії музики в Парижі в означеному році був присутній Ф. Ліст.

Що стосується виконання композицій Й.С. Баха, то слід підкреслити, що з дидактичним спрямуванням їх використовували провідні фортепіанні педагоги того часу. Наприклад, австрійський піаніст, педагог та композитор чеського походження Карл Черні (*Carl Czerny*) (1791–1857). Заслуга Ф. Ліста полягала в тому, що саме він трансформував їх з педагогічного модусу до рангу концертних творів.

Лістівський виконавсько-інтерпретаційний дискурс бахівської клавірної музики відзначався, в першу чергу, тяжінням до оркестрового та органного звучання фортепіано. Угорський піаніст часто використовував *tempo rubato* (щоправда, у фугах він відсутній), під час гри в межах одного твору змінював темп. Крім того, твори у повільному темпі Ф. Ліст трактував в органній манері, відповідно «регіструючи» фортепіано, виділяючи пласти складної поліфонічної тканини. Загалом, його інтерпретація творів Й.С. Баха вирізнялась афективною, експресивною манерою, великою увагою до колористичного компоненту.

Володіючи оркестровим відчуттям фортепіано, Ф. Ліст сміливо експериментував з інструментом. Зокрема, у паризької фірми «Олександр і син» він замовив унікальний

музичний інструмент під назвою «піаномелодіум»<sup>15</sup> – це був симбіоз фортепіано та органу, з трьома клавіатурами, шістнадцятьма регістрами і трубами, які імітували звучання духових. В 1874 р. Ф. Ліст написав Першу легенду «Святий Франциск Асизький. Проповідь птахам» (*Saint François d'Assise: La prédication aux oiseaux*), призначений для двоклавіатурної комбінації фортепіано та клавесину.

Слід підкреслити, що Ф. Ліст знав напам'ять всі прелюдії та фуґи Й.С. Баха, а «Добре темперований клавір» (*Das wohltemperierte Klavier*), поряд з сонатами Л. ван Бетховена, був його «настільною книгою»<sup>16</sup>. Особливо високо угорський мистець цінував фуґи німецького композитора, які порівнював із «готикою в архітектурі»<sup>17</sup>.

Як педагог, Ф. Ліст виховав плеяду блискучих піаністів, багато з яких стали визначними педагогами. Серед найвідоміших учнів угорського мистця – Август Гюлеріх (*August Göllerich*) (1859–1923), Карл Лахмунд (*Carl Lachmund*) (1853–1928), Ліна Раман (*Lina Ramann*) (1833–1912), Еміль фон Зауер (*Emil von Sauer*) (1862–1942), Фредеріх Ламон (*Frederich Lamond*) (1868–1948), уродженець Львова Моріц Розенталь (*Moriz Rosenthal*) (1862–1946), Олександр Зілоті (*Alexander Siloti*) (1863–1945), Артур Фрідгайм (*Arthur Friedheim*) (1859–1932), Вільям Мезон (*William Mason*) (1829–1908), Іштван Томан (*Thomán István*) (1862–1940) та ін. Своїм вихованцям Ф. Ліст рекомендував обов'язково грати сюїти, прелюдії та фуґи Й.С. Баха, з метою опанування «найвищої школи багатоголосного співу, багатоголосної оркестрової гри на фортепіано»<sup>18</sup>. Ф. Ліст радив учням звертати прискіпливу увагу на поєднання поліфонічних ліній та вимагав дотримання стриманого темпу, виразного проведення у фуґах усіх голосів, чіткого звуковидобування, стрункості форми та ін.

Ось як описував виконання Ф. Лістом бахівських композицій німецький композитор, диригент і письменник-публіцист Ріхард Вагнер (*Richard Wagner*) (1813–1883): «Великий Ференц Ліст задовольнив моє бажання почути Баха, <...> він загравав мені четверту прелюдію та фуґу з «Добре темперованого клавіру». Я дуже добре знав, що можна очікувати від Ліста, коли він сідає за рояль, але те, що почув, я б не очікував навіть від самого Баха... Саме в цьому випадку я зміг побачити, що означає одкровення, порівняно з всіляким студіюванням!»<sup>19</sup>.

Бахівські твори Ф. Ліст виконував як сольоно, так і в складі ансамблю. 21 березня 1840 р., в день народження Й.С. Баха, прозвучав його «Концерт для трьох клавирів» у виконанні Ф. Ліста, Ф. Мендельсона (організатора святкування) та А. Міллера<sup>20</sup>.

Як композитора, Ф. Ліста особливо вабила містична бахівська монограма *B – A – C – H*, яка стала своєрідним «авторським знаком» мистця, який, водночас, символізує розкладений хрест: так, рух по відповідних ступенях звукоряду утворює т.зв. «фігуру хреста». У 1854 р. він написав «Прелюдію для фортепіано» (*Prelude für Piano, S. 179*) на тему *basso continuo* з II частини бахівської кантати № 12 «*Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*». На тему цієї ж кантати, додаючи тему з «Круціфіксуса» (*Crucifixus*) Меси сі мінора (*Messe in h-moll*), Ф. Ліст в 1862 р. створив фортепіанні «Варіації для фортепіано»

<sup>15</sup>Nádor T. Ha Liszt naplót irt volna... Budapest: Korvina kiadó, 1988. 349 ol.

<sup>16</sup>Pernye A. A publikum. Budapest: Zeneműkiadó, 1970. 390 ol.

<sup>17</sup>Hammerslag J. Ha J.S. Bach naplót irt volna... Budapest: Zeneműkiadó vállalat 1958. 183 ol.

<sup>18</sup>Ságh J. Magyar zenészeti lexicon: Encyklopédiai kézikönyv. Budapest, 1879. 312 ol.

<sup>19</sup>Hammerslag J. Ha J.S. Bach naplót irt volna... Budapest: Zeneműkiadó vállalat 1958. 183 ol.

<sup>20</sup>Nádor T. Ha Liszt naplót irt volna... Budapest: Korvina kiadó, 1988. 349 ol.

(*Variationen über das Motiv von Bach: Weinen, Klagen, für Piano, S. 180*), які наступного року (в 1863 р.) переклав для органу (*Variationen über das Motiv von Bach: Weinen, Klagen, für Orgel, S. 673*).

В 1855 р., з нагоди відкриття органу у Мерсебургському соборі (*Der Merseburger Dom*), угорський композитор написав першу версію «Прелюдії та фуги на тему *B – A – C – H*» (*Präludium und Fuge über das Motiv B.A.C.H. (I), für Orgel, S. 260i*) для органу. Друга версія цього твору «*Präludium und Fuge über den Namen BACH für Orgel (2<sup>nd</sup> version), S. 260ii*» датується 1870 роком. У 1856 р. Ф. Ліст написав «Прелюдію і фугу на мотив *B – A – C – H*» (*Präludium und Fuge über das Motiv B.A.C.H., S. 529/1*) для фортепіано, у 1870 р. – «Фантазію і фугу на тему *B – A – C – H*» (*Fantasie & Fuge über das Thema B-A-C-H, S. 529/2*), яка стала фортепіанним варіантом органної версії, датованої 1855 роком.

Варто наголосити на одній цікавій особливості композицій Ф. Ліста, пов'язаних із творчістю Й.С. Бахом, а саме: вони практично завжди існують у двох редакціях – для органу та для фортепіано. Подекуди первинною була органна версія, в інших випадках – фортепіанна. Як правило, угорський мистець писав їх у той самий рік, а іноді дві версії могло відділяти півтора десятиліття. У контексті розвідки слід зауважити, що Ф. Ліст блискуче володів грою на органі. До того ж, орган був перший інструментом, на якому він опановував виконавську майстерність. Відповідно, органні композиції у його творчій спадщині займають важливе місце, причому, більшість з них мистець створив у пізньому періоді життєтворчості.

Період між 1800 р. та 1860 р. швейцарський піаніст і педагог французького походження Альфред Корто (*Alfred Cortot*) (1877–1962) назвав «великою епохою транскрипцій». І справді, це був «зоряний час» різноманітних транскрипцій, обробок, фантазій, попури, парафраз, причому, декотрі взірці вимагали від інтерпретаторів доволі високої технічної підготовки. Тому не дивно, що особливою популярністю вони користувалися у середовищі виконавців-віртуозів. Поряд з транскрипціями підвищеної складності, паралельно побутували й інші, призначені для домашнього музикування.

У цей період твори Й.С. Баха, в першу чергу, його органні композиції, часто звучали саме у вигляді фортепіанних транскрипцій. Згідно з вимогами часу, у транскрипціях підлягали трансформації не лише фактура, але і гармонізація, голосоведення тощо.

У фортепіанній творчості Ф. Ліста простежується наявність двох груп транскрипцій: інформативної та інтерпретаційної. Його ранні транскрипції органних творів Й.С. Баха були суто інформативними, вони майже не відрізнялись від нотного запису оригіналу, у них відсутні артикуляційні, динамічні та інші виконавські позначення. Згодом угорський мистець відмовився від цієї практики й ввів у транскрипції значну кількість виконавських вказівок.

У композиторському доробку Ф. Ліста містяться фортепіанні транскрипції наступних творів Й.С. Баха:

– «Шести прелюдій і фуг» для органу (*6 Präludium und Fuge (Orgel), BWV 543–548*).

Ф. Ліст транскрибував наступні прелюдії та фуги: 1. *a minor, BWV 543*; 2. *C major, BWV 545*; 3. *c minor, BWV 546*; 4. *C major, BWV 547*; 5. *e minor, BWV 548*; 6. *b minor, BWV 544*. «Шість прелюдій і фуг» для фортепіано (*6 Präludium und Fuge, S. 462*) Ф. Ліста були видані в 1842–1850 рр.;

– «Фантазії і фуги соль мінор» для органу (*Great Fantasia and Fugue in g minor, BWV 542 (organ)*). Твір Ф. Ліста «*Fantasia and Fugue in g minor*» (*S. 463*) для фортепіано побачив світ у 1863 р.;

– вступу та фути мотету «У мене було багато страждань» (*Ich hatte viel Bekümmernis*, BWV 21) та *Andante* з кантати «З глибокої нужди звертаюсь до тебе» (*Aus tiefer Not, schrei ich zu dir*, BWV 38). Твори «Вступ і fuga з мотету «У мене було багато страждань»» (*Einleitung und Fuge aus der Motette «Ich hatte viel Bekümmernis»*) та *Andante* «З глибокої нужди» (*Aus tiefer Not*, S. 660) Ф. Ліст написав у 1860 р.;

– III частини *Adagio* з скрипкової Сонати № 4 *c-moll* Й.С. Баха для органу (*Sonata No. 4 in c minor, für Violin und Harpsichord, III. Adagio, BWV 1017*). Твір Ф. Ліста «*Adagio vom Bach*, S. 661) для органу датується 1861–1863 роками;

– хоральної Прелюдії «Любий Ісусе, ми є тут» (*Liebster Jesu, wir sind hier; BWV 633*).

В 1880 р. угорський композитор задумав здійснити транскрипцію «Чакони ре мінор» (*Chaconne in D minor, BWV 1004*) для фортепіано, однак, не зреалізував свій задум до кінця.

Зв'язок Ф. Ліста з творчістю Й.С. Баха можна простежити і в едиційній сфері. Окрім редагування органних творів німецького композитора (зокрема, «Трьох прелюдій і фути» (3 *Präludium und Fuge*)), він здійснив редакцію «Хроматичної фантазії і фути» (*Chromatische Fantasie und Fuge, d-moll, BWV 903*), яка в добу романтизму вважалася однією з найпопулярніших бахівських композицій і займала чільне місце у концертних програмах багатьох піаністів. Крім того, вона належала до «золотого фонду» репертуару Ліста-виконавця. Слід зазначити, що угорський мистець інтерпретував цей твір із розривом циклу, виконуючи фантазію без фути. Ця обставина позначилась і в його редакції, адже Ф. Ліст здійснив редакцію лише фантазії, без фути.

**Висновки.** Загалом, бахівська спадщина була постійно присутньою в колі особистих та професійних інтересів Ф. Ліста. Завдяки екстраполяції його універсальної мистецької діяльності на творчість німецького композитора, вдалось дослідити його вплив на різні царини композиторської спадщини угорського майстра.

Доробок Й.С. Баха дав можливість Ф. Лісту проявити себе у різних царинах – як виконавцеві, педагогу, композитору, транскриптору та редактору. Музика геніального німця стала потужним інспіратором для геніального угорця.

### Література

1. Кот А. Особистісні й креативні виміри зрілого періоду життєтворчості Ференца Ліста. *Українська музика: Щоквартальник*. Львів, 2012. 1 (3). С. 150–156.
2. Тонхаїзер-Воеводіна О.В. Спадкоємність традицій Ференца Ліста в угорській фортепіанній школі другої половини ХХ – початку ХХІ ст. (на прикладі діяльності Дебреценських піаністів): дис. канд. мист.: 17.00.03 Музичне мистецтво / Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка. Львів, 2015. 236 с. URL: <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2015/12/diss-vojevodina.pdf> (дата звернення: 15.02.2024)
3. Ференц Ліст і проблеми синтезу мистецтв / упор. Г. Ганзбург; під заг. ред. Т.Б. Веркіної. Харків: РА Каравела, 2002. 336 с.
4. Eckhardt M. Liszt Ferenc a Magyar zene útján. Budapest, 2004.
5. Hamburger K. Nem pusztán zenész. Tanulmányok Liszt Ferencről. Rózsavölgyi és társa, 2019. 356 ol.
6. Hammerslag J. Ha J.S. Bach naplót irt volna... Budapest: Zeneműkiadó vállalat 1958. 183 ol.
7. László Zs., Mátéka B. Liszt Ferenc élete képekben és dokumentumokban. Budapest, 1978.
8. Nádor T. Ha Liszt naplót irt volna... Budapest: Korvina kiadó, 1988. 349 ol.
9. Óvári J. Liszt Ferenc. Budapest, 2003.
10. Pernye A. A publikum. Budapest: Zeneműkiadó, 1970. 390 ol.
11. Ság J. Magyar zenezetni lexicon: Encyklopediai kézikönyv. Budapest, 1879. 312 ol.
12. Szabolcsi B. Liszt Ferenc estéje. Budapest: Zeneműkiadó, 1956. 122 ol.
13. Tusa E. A Pianist's meditations on Liszt's late Works. Budapest: Akkord, 2000. 51 ol.
14. Walker A. Liszt Ferenc utolsó napjai. Budapest, 2007.
15. Walker A. Liszt – reflexiók. L'Harmattan. 2015. 346 ol.

УДК 78.03+821.621.2

DOI 10.32782/2224-0926-2024-1-48-13

Степанська Олександра Станіславівна  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент музично-теоретичних дисциплін,  
Музична консерваторія м. Барселуш, Португалія  
<https://orcid.org/0009-0009-6605-6684>

## МИХАЙЛО ДРАЙ-ХМАРА: МУЗИКАЛІЇ ЖИТТЯ І ПОЕТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ

Стаття присвячена музикаліям видатного українського поета та науковця Розстріляного Відродження Михайла Драй-Хмари (1889–1939). Трагічна доля спіткала не тільки особисто митця, але і його спадщину, яка була знищена та частково загубилася, або була вивезена в Америку і протягом багатьох років досліджувалася тільки діаспорою. Відомий, як «київський неокласик» та академічний вчений гуманітарного напрямку, Драй-Хмара належав до української інтелектуальної еліти, яка знищувалась більшовицьким режимом у кінці 30-х роках. Незважаючи на активне опрацювання архівів вченого та поета з початку 2000-х років, активізоване після повернення їх в Україну, музикалії видатного діяча досі залишалися «білою плямою». Між тим, аналіз його епістолярної та поетичної спадщини, спогадів сучасників доводять, що музика займала велике місце у житті та творчості митця. Як музично обдарована людина, Драй-Хмара з дитинства чутливо реагував на прояви музичної творчості у різних формах, а пізніше музика стала елементом його поетичного стилю. Велику роль у постійному контакті поета з музикою відіграло і священницьке середовище, до якого належала сім'я його дружини Ніни Длугопольської (одним з його представників був Микола Леонтович).

**Ключові слова:** музикалії М. Драй-Хмари, Розстріляне Відродження, українська культура, «київські неокласики», священники Поділля.

### **Stepanska Oleksandra. Mykhaylo Dray-Khmara: musicality of life and poetic creativity**

The article is devoted to the musicals of the outstanding Ukrainian poet and scholar of the Executed Renaissance Mykhailo Dray-Khmara (1889–1939). A tragic fate be fell not only the artist, but also his legacy, which was destroyed and partially lost, or was taken to America and for many years was studied only by the diaspora. Known as a “Kyivneoclassicist” and an academic scholar of the humanities, Dray-Khmara belonged to the Ukrainian intellectual elite, which was destroyed by the Bolshevik regime in the late 1930s. Despite the active study of the archive of the scientist and poet since the early 2000s, intensified after their return to Ukraine, the musicals of the outstanding figure still remained a “blankspot”. Meanwhile, the analysis of his epistolary and poeticheritage, as well as the memoirs of his contemporaries, prove that music occupied a large place in the artist's life and work. As a musically gifted person, Dray-Khmara from childhood reacted sensitively to manifestations of musical creativity in various forms, and later music became an element of his poetic style. An important role in the poet's constant contact with music was also played by the priestly environment, to which the family of his wife Nina Dlugopolska belonged. (One of its representative swas Mykola Leontovych).

**Key words:** musicals of M. Dray-Khmara, Executed Renaissance, Ukrainian culture, “Kyiv neoclassics”, priestsof Podillya.

**Вступ.** Михайло Опанасович Драй-Хмара (1889–1939) – видатний український науковець, славіст, лінгвіст, перекладач і поет Розстріляного Відродження. Випускник київської Колегії Галагана і університету Св. Володимира, який володів 19 мовами, працював на ниві академічної науки і належав до київського «П'ятірного Грона» – групи поетів, які відроджували неокласичний напрямок в українській поезії. Як і багато хто з його покоління, у тридцяті роки Драй-Хмара зазнав жаклих репресій, був заарештований по обвинуваченню у «націоналізмі», втратив роботу, був засланий на Колиму, де передчасно загинув. Утисків зазнала і його сім'я. «Славіст з фаху, поет з покликання, дослідник творчості Лесі Українки в галузі української філології, – писав про нього Віктор Петров, – Мих. Драй-Хмара був схильний «дерзати» незважаючи ні на що, коли він вважає себе правим. В умовах радянської дійсності він обстоював право людини на індивідуальну правду. Химерна позиція!»<sup>1</sup>.

Звісно, що, враховуючи наслідки такого «тавра», в радянські часи ім'я Михайла Драй-Хмари надовго зникло з поля зору дослідників. Цьому сприяв і факт проживання його дружини та дочки у США, куди під час війни вони вивезли вцілілі рукописи. Вивченням і поширенням творчості вченого і поета поза межами України займалася донька Оксана Драй-Хмара (Ашер), яка отримала ступінь доктора слов'янської філології в університеті Сорбонна. У вісімдесятих роках минулого століття ім'я Михайла Драй-Хмари почало своє повернення на батьківщину. Оксана Ашер написала спогади про батька, були надруковані поетичні і наукові твори Михайла Драй-Хмари, розпочалося їхнє опрацювання і осмислення.



Меморіальна дошка на вул. Садовій, 1, у м.Києві, де жив М. Драй-Хмара.  
Фото з інтернету

Життя науковця можна поділити на декілька періодів. Перший – дореволюційний етап навчання разом з творчими виїздами в Європу та Петербург (1889–1918), потім робота в університеті Кам'янець-Подільського (1918–1923), київський період до першого арешту і втрати роботи (1923–1933) і останні роки (1933–1939), після другого арешту

<sup>1</sup> Київські неокласики. Антологія. К.: Смолоскип, 2015. С. 512.

і заслання. Протягом всього життя Драй-Хмара плідно працював, займався поетичною творчістю, викладав українську мову, літературу, історію української культури та інші слов'янські мови в різних вищих навчальних закладах, перекладав іноземні твори, а його наукова праця була пов'язана з діяльністю Української Академії наук.

**Тема** музикалії у життєтворчості М. Драй-Хмари ніколи не досліджувалася в українському музикознавстві, зважаючи на долю і самого поета, і тернистого шляху його спадщини. Але аналіз творчості і документів, а також знайомство з близьким середовищем митця дає змогу визначити, що музика в її широких проявах займала важливе місце в його житті: вона стала органічною змістовною складовою поетичного стилю, музичні враження наповнюють епістолярну спадщину, де сучасні йому музичні проблеми піднімаються до рівня наукового осмислення; а в його повсякденному житті музика виконує освітньо-виховну функцію та є елементом товариського спілкування. Дана стаття висвітлює значення музики у поетичній творчості та житті Михайла Драй-Хмари.

**Матеріали та методи.** У дослідженні були використані історичні та музикознавчі праці, опосередковано дотичні до музичного середовища поета, поетична та епістолярна спадщина Михайла Драй-Хмари, спогади його рідних та сучасників. Особливо суттєвими є спогади дружини поета Ніни Длугопольської, які з'явилися друком нещодавно і раніше не використовувались як мемуарне джерело. Стаття орієнтується на загальнонаукові та культурологічні методи, на комплексний аналіз макроісторичних та мікроісторичних характеристик. Саме вони дозволяють краще зрозуміти особистість, її поведінку, вподобання, прийняті рішення у конкретному випадку, і т. п. на фоні змін історичного середовища. Використання зазначених методів дає змогу зробити висновок про те, що музикалії українського вченого та поета Розстріляного Відродження представляли собою багатопланове та комплексне явище, яке стало результатом багатьох впливів та відобразилося на творчому процесі.

**Наукова новизна** полягає у відкритті для музикознавства постаті та творчості українського вченого і поета Михайла Драй-Хмари, в опрацюванні нових джерел, які розширюють погляд на українські музичні явища 20–30-х років, у висвітленні музичного побуту та традицій священницького середовища Поділля, з яким доля пов'язала Драй-Хмару через дружину Ніну Длугопольську, у відновленні сімейних, дружніх та професійних зв'язків між важливими представниками мистецького світу України в період національного Відродження, які були втрачені в умовах комуністичного терору.

### Результати

**Музика у юні роки.** Про відношення Драй-Хмари до музики дізнаємося зі спогадів дочки Оксани Ашер: «У музиці зрозумілою йому була спонтанність народного таланту/.../У товаристві, якого не цурався, Михайло Панасович міг бути чарівним: жартував, співав українські народні пісні, танцював, міг заграли на фортепіані вальс і частину увертюри з опери «Євгеній Онегін», що пам'ятав з Колегії Галагана»<sup>2</sup>.

Немає конкретних даних про музичну освіту майбутнього поета. Його матір померла рано, залишивши чотирьох дітей: Михайлу було три, а молодшій Марусі – півтора роки; ними опікувалася бабуся. Батько, людина небідна, освічена, бачив неабиякі здібності сина, вивчив його спочатку віддавши у Золотоноську школу, потім у Черкаську гімназію. Водночас, як зазначає О.Ашер, Панас Драй був жорстким і не мав з Михайлом близьких контактів, хоча, залишившись без засобів для існування, переїхав до нього в Київ, де і помер у 1933 році.

<sup>2</sup> О.Ашер. Портрет М.Драй-Хмари// <https://ukrlit.net/article1/2036.html>.



Найщасливішими роками у житті Михайла Драй-Хмари стало навчання у київській Колегії Павла Галагана, куди майбутній вчений потрапив за конкурсом у 1906 році. Учбовий заклад, який формував інтелектуальну еліту тих часів, мав гуманітарний напрямок; учнів ретельно відбирали, майже половина з них отримувала стипендії. Стипендіатом був і майбутній поет. Колегія мала велику бібліотеку, спортивний зал, їдальню, лікарню, готувала періодичні видання. Влітку учнів вивозили в Крим та на Кавказ. Колегія проіснувала до 1917 року, в ній викладали відомі українські митці, серед яких мовознавець Павло Житецький, художники Микола Мурашко та Микола Пимоненко, педагог і громадський діяч Володимир Науменко та ін. Можна припустити, що уроки гри на фортепіано Михайло Драй-Хмара брав саме у Колегії, де існував музичний клас з фортепіано і органом. Очевидно, що намагання залучати до закладу найкращих спеціалістів стосувалася також і музики.

Зрозуміло, що в імперські часи Колегія була орієнтована на російську освіту і культуру. Однак завдяки клопотанню її фундатора Григорія Галагана, а після його смерті – дружини Катерини – український дух не вдавалося «вичавити» з атмосфери Колегії. Це стосувалося і музичного виховання: Микола Лисенко не залишився осторонь новоствореного закладу. Як зазначав син композитора, український митець, «зацікавлений розвитком і вдосконаленням хору учнів у Колегії П. Галагана у Києві, дає керівництво хору потрібні поради, дарує до бібліотеки Колегії свої хорові обробки укр. нар. пісень»<sup>3</sup>.

У Колегії Михайло Драй-Хмара потоваришував з одним з майбутніх «київських неокласиків» Пилипом Филиповичем, і нащадком музично обдарованої родини. Його батько-священик співав у хорі М. Лисенка, був знаний як «отець Соловей» і виконував сольні партії в Софійському соборі, а його молодший брат мав гарний баритон. Як згадував брат поета Олександр Филипович, коли вони зустрічалися, то «співали старовинних українських пісень, напр.: «Ой сів пугач на могилі», «А тисяча сімсот дев'яносто першого року», «Ішли дівки з Бондарівки». Ці пісні нам западали глибоко в душу і будили в наших молодих серцях любов до рідного народу і батьківщини»<sup>4</sup>.

**Музика у поетичній творчості.** Перші поезії Михайла Драй-Хмари створювалися ще у Колегії Галагана, але російською мовою. Перші ж україномовні вірші з'явилися у 1920-х роках у Кам'янці. За словами дочки поета, яскраві зміни у свідомості молодого науковця сталися під час спілкування з українською громадою в Петербурзі, у 1915–1917 роках, де він знаходився як стипендіат. «У кипучій життєвій столиці Драй-Хмара захоплювався оперою, балетом, концертами, театром. У цьому російському, північному місті він відчув себе українцем і сказав своїй дружині, що, ставши на цей шлях, скоріше помре, ніж зійде з нього»<sup>5</sup>. Драй-Хмара відвідував українську громаду, ходив на лекції історії до Олександра Грушевського, в його свідомості відбулися зміни.

Така ж трансформація у ті ж роки сталася і з товаришем Драй-Хмари поетом і науковцем Пилипом Филиповичем. Його брат пізніше згадував: «Свіжий запашний вітер волі повіяв над широкими просторами України. Вільно залунало скуте віками українське слово, на повний голос зазвучали рідні пісні в чудових гармонізаціях Лисенка, Леонтовича, Кошиця, Стеценка. Забуяла творчість молодішої генерації українських письменників/.../Всі ці події не могли не вплинути на братову творчість/.../В ньому заговорила

<sup>3</sup> Цит. за: Микола Лисенко. Дні і роки / Р. Скорульська, М. Чуєва. Київ: Муз. Україна, 2015. С. 145.

<sup>4</sup> Безсмертні. Збірник спогадів про М. Зерова, П. Филиповича, М. Драй-Хмару. Мюнхен, 1963. С. 115// <https://archive.org/details/bezsmertni-1963/page/n2/mode/1up?view=theater>.

<sup>5</sup> О. Ашер.

рідна стихія /.../. Його полонила евфонія, повнозвучність української мови. Він залишив у своїй поетичній творчості російську мову і до неї ніколи більше не повертався»<sup>6</sup>.

Отже, обидва «київських неокласика» відчували однакові світоглядні зрушення. Життя і праця Драй-Хмари в Кам'янці (1918–1923), що став столицею Української Народної Республіки, наукові студії історії України і рідної мови, спілкування зі свідомими українцями стали факторами, які сприяли зміні його поглядів. З тих пір поет писав тільки українською. Перші вірші увійшли у збірку «Проростень» (1926). Остання збірка «Соняшні марші», з поезіями 1933–1935 років, частково була надрукована тільки у Нью-Йорку у 60-х роках.

Протягом всього мистецького шляху поета музична тематика пронизує твори поета: і перші ліричні спроби українською у Кам'янці на початку 1920-х років, і останні на засланні. У поезії М. Драй-Хмари музика є багатоплановим, і в той же час природним явищем. Алюзії на музичні теми, явища, звукові образи можуть з'являтися через такі літературні прийоми як епітет, метафора, порівняння. Водночас музичній темі нерідко присвячувалась окрема поезія.

Науковець академічного спрямування, у поезії Драй-Хмара відчув вплив неокласицизму і символізму, хоч дослідники знаходили риси й інших стилів: імпресіонізму, акмеїзму, експресіонізму, імажинізму. «Співцем ліричного споглядання» називав його М. Рильський. Невипадково улюбленою темою Драй-Хмари була природа. «У його живописних замальовках – абсолютна екогармонія, спокій і статика»<sup>7</sup>, – пише Н. Котенко. На початку 1930-х років поетичний жанр сонету стає основним у його творчості. «Якщо раніше в його поезії домінувала бодлерівська синестезійність («я нюхаю світло і звук, я чую як грає проміння») й верленівська музичність, вабили «повнозвонні» слова, наділені сугестивною силою, – «як мед пахучі та п'янкі», то тепер з'являється акмеїстичний образ слова-каменя»<sup>8</sup>. З початком репресій складні політичні обставини змушували поета шукати нові «оптимістичні» форми висловлювання у відповідності до ідеології. «Постійна поетична трансформація, невомне шукання свого індивідуального стилю – таким був шлях Драй-Хмари»<sup>9</sup>.

Залишаючи «за дужками» стильову різноманітність Михайла Драй-Хмари, проаналізуємо різні прояви музикальності поетичної мови і тематичних музикалій у його творчості. Можна виокремити п'ять основних образно-сміслових категорій, в той чи інших спосіб дотичних до музичної сфери. Це узагальнений образ пісні або співу; музичні інструменти або виконавці на них, більш опосередковані відгомони музичних вражень, чуття музичної інтонації або ритму; а також вірші, присвячені окремим постатям виконавців або музичному жанру. Дуже часто музичні враження споріднені з образами природи.

Центральне місце займає **пісня і спів**. Співають люди, природа, душа, предмети: «з серця в серце я наллю пісень», «і співає підо мною почервонена земля», «прозоро співає струмись биття, і віриться, що скоро-скоро так само заспіваю я», «там полум'ям цвітуть і праця, й спів», «і співає в далеке майбутнє трамвайний дзвінок», «під лихтарем співа сліпа», «Чом не співа душа про сонце, квіти». Пісня є символом народу у єдності з природою («Пісня – посестра, степ – побратим») і з історією («і тільки пісня

<sup>6</sup> Безсмертні. С. 109.

<sup>7</sup> Київські неокласики. С. 297.

<sup>8</sup> Там само. С. 298.

<sup>9</sup> Там само.

не померкне, як гнів і ніж Кармелюка»). Поет сприймає пісню як живу істоту: «(на тім боці співають дівчата): Пісне, пісне, чого сумна», «душа була бентежно рада і слухала дзвінких пісень», «Люблю твою пісню нову» (Тичині), «ти пісні зачала співать і піснею причарувала», «лунали горді і сумні пісні».

До наступної групи належать **музичні інструменти** («я почув... немов сопілки звук тремтячо-металевий, цикади пісню», «гуділи вітрові гобої», «а з темряви подмуть сумні гобої», «щоб він полагодив скрипуче піаніно») і **виконавці** («І ще послухаєм музик», «музикам» же по три за поведінку», «музики, творці незрівняних канцон»).

Цікавим в поезії Драй-Хмари є загальне трактування звукової палітри світу, як натурального, первозданного, так і урбаністичного. Поетична символіка розділена на рефлексії **звучання природи і шумову сферу** великого міста. Природне звучання концентрується на вібрації стихій – землі, води, вітру («і слухать, як гуде з нестями і стугонить вночі земля», «земля як мідь дзвенить», «луна перекриває гомний звук», «дзвінки, як скло, надходили морози», «плесо шерхнуло», «шумливі хвилі», «вітер зашумить», «чую голос вітряних пісень», «з стріх закапає вода», «хрусткий на серці стигне лід»), голосах тварин («і тепле мукання телиць», «За річкою співають десь півні», «і дзвенить над ухом жук», «хори перепелині», «кумкають жаби», «одноголосний хор цикад», «стрілиці дзвінкокопитого коня», «іржучі табуни»). «Кругом розмови, сміх, газард», «гули майдани».

Існує ряд звукових ілюстрацій негативного характеру, які пов'язані з поганими снами або передчуттями («ось-ось розітнеться гадючий писк», «я аж вию», «сопіння, стогін», «вис звір», «гадючий свист»).

Окрему групу представляють урбаністичні («гудуть натягнуті дроти», «загуркотали колеса», «і дзвенять стожарно дуги», «шум міський», «Глухі удари чути», «спів сирени») або сільські шуми («трясуся на скрипучім возі», «дзвенить коса»). Звернення до урбаністики і ворожих людині звукових образів збігається з періодом радянського тиску на вченого і поета – від початку 1930-х років і пізніше.

Іноді Драй-Хмара апелює до **ритму** («і ритмів, теплих, як любовна мла», «чекати ритмів іншого прибою», «пульс артерій, ритмуподих»).

У поетичній спадщині автора є і вірші, стисло пов'язані з музичними жанрами чи мають конкретного адресата-музиканта. Це вірші «Любці Колессі», «Симфонія», «Іспанська балада». Перший написаний 29 березня 1929 року і присвячений видатній українській піаністці Любові Олександрівні Колессі (1902–1997). Випускниця Віденської консерваторії, у 1920-х роках вона гастролювала в багатьох країнах Європи, у 1929 році виступала в містах радянської України. Можливо, Михайло Драй-Хмара почув її гру на концерті у Києві, або трансляцію її концертів по радіо. Шопен був її улюбленим композитором, а прекрасне виконання надихнуло поета на ліричну реакцію – легку і прозору: «Я нюхаю світло і звук, я чую, як грає проміння», «У серці троянди і буз: несе мене радість антена, прозору, як тіло медуз, легку, як мазурки Шопена»<sup>10</sup>. Поетична метрика вірша тридольна, як і метр мазурки, а вірш є єдиним прикладом, де цитується ім'я композитора.

«Симфонія» була написана у 1934 році. Для Драй-Хмари прийшли тяжкі часи безробіття між двома арештами: першим на три місяці у 1933 році, і останнім, який завершився засланням на Колиму. Але «Симфонія», незважаючи на життєві обставини, презентує свято музики – цим разом музики інструментальної. Поет насолоджується

<sup>10</sup> Митці на прицілі. С. 88.

кольоровими тембрами, переливаючи їх в поетичні рими. «Мідними громами розцвіла естрада», «заіскрив скрипками голубий кришталь», «Жалють і цілують флейт жагучі оси, лашаються гобоїв бархатні джмелі...», «А скрипки шаліють і гримлять фанфари, летячи на плеси темного Дніпра», «Чи це струнних звуків чародійна гра...»<sup>11</sup>. Того ж року Драй-Хмара створив нарис корриди («Іспанську баладу»). Це опис смертельного двобою, органічно вписаний в іспанське середовище з музичним звуковим колоритом: тут і опис барвистої піренейської природи («шумкий Гвадалквівір, і андалузський степ, і сніг невадських гір»), і народні інструменти («і п'яний сміх гітар, і ляскіт кастан'єт»), і народне схвалення («і чує оплески і слави, слави хор»). Балада «звучить» і «шумить» разом з ураженим биком і переможцем-тореро.

Вихори  
Микола Радзівєвський  
Павло Арський

Застівають.  
Підходьки.  
Останні.

ВІС - МІ КРИ - ВА - ШІ СПІ - ВА - ЮТЬ І БУ - РА НЕ - ВІТНИ ОМІГДАТЬ І РЕ -  
ВА - ВІ НАМ ЛЕС - НО ЛА ПЕ - ЛІН РАС - КА - ТА - МАС БУ - РА ГРА - ПІТ БІТЬ  
БІТЬ ШІ - АНТЬ І РЕ - ВІТНИ ОМІГДАТЬ І РЕ - ВІТЬ І РЕ - ВІТЬ.  
ЦА ТРЕ РІТ БЕЗ НАН - ЦА ТРЕ РІТ ГРЕ - РІТ БЕЗ НАН - ЦА БЕЗ НАН - ЦА.

II II Каралево ви скаржені дитини милої  
Гарні очі кришталеві споглядаючі  
Видно як вибави с крилами свободи  
Видно як вибави с крилами творчі!

До творчого доробку Михайла Драй-Хмари належить переклад українською слів хорової пісні «Вихори». Автор музики – Микола Радзівєвський, тексту – Павло Арський. Пісня була надрукована у збірці «Музика – масам» у 1928 році, за номером 3–4, і видана у Харкові. Її жанр визначається як «червоноармійська маршова пісня».

Маршевість підкреслено дводольним розміром і темповою зручністю, окресленою як «Ходою». Текст подається двома мовами. Пісня написана в соль-мінорі для трьох

<sup>11</sup> Митці на прицілі. С. 111.

голосів – «Заспівувачі, Підголоски, Останні», а серед її музичних характеристик – початковий імітаційний розвиток, який переходить в щільну гармонічну фактуру.

Зважаючи на погляди поета можна висловити думку, що ця праця була більше даниною обставинам, ніж справжнім творчим проектом. Не вдалося встановити, при яких обставинах Драй-Хмара зробив переклад. Гіпотетично він міг бути знайомим з Миколою Радзівєвським – композитором, який писав більше у хорових жанрах, у 1920-х роках брав активну участь в українському музичному житті як диригент київського Оперного театру, керівник студентського оркестру Музично-Драматичного інституту ім. М. Лисенка, член правління Музичного Товариства ім. М. Леонтовича. М. Драй-Хмара був пов'язаний з цими осередками через друзів і родичів – музикознавця Миколу Грінченка, композитора Михайла Вериківського, концертмейстера Оперного театру Федора Надененка, з якими не тільки спілкувався але й будував спільні творчі плани.

**Музикалії сімейного осередку: Длугопольські.** Музичні захоплення М. Драй-Хмари посилювались після знайомства з майбутньою дружиною Ніною Длугопольською. Вона походила зі священницької родини Поділля, де музика була важливою частиною буття, а музична освіта вважалася знаком гарного виховання. На фортепіано грала Ніна, її сестри, мати Анна Антонівна (Киселевич), близькі та далекі родичі. Дідусь Ніни, священник Антоній Киселевич, у 1912 році подарував їй «на закінчення 8-го класу рояль кабінетного розміру марки Дитрикс»<sup>12</sup>. Разом з майбутнім чоловіком вони відвідували танцювальні вечори, оперу, численні концерти.

В момент знайомства М. Драй-Хмари з Ніною її багатодітна родина мешкала у селі Тростяничок Ольгопольського повіту на Поділлі. Батько Петро Длугопольський – син священника, протоієрея, члена Кам'янець-Подільської консисторії – до Тростяничка змінив декілька подільських приходів – Великий Карабчіїв, Соколівка, Кривошеїнци. Релігійна верства суспільства, доволі численна, відзначалась тісними родинними зв'язками між собою, позаяк багатодітні священницькі сім'ї шукали пари для своїх дітей у своєму середовищі. Протягом десятиліть у священницькому середовищі склалися певні традиції культурного спілкування, в якому музика була невід'ємним елементом. Як відбувались їх зустрічі, свідчить один зі спогадів Ніни Драй-Хмари: «Священики, що бували у нас, з околиці (це найменше з яких 15 сел)»<sup>13</sup>. Не було такого дня, щоб не було у нас гостей. Приїздили сусідські священники з родинами, лікар, адміністрація цукроварного заводу, з фільварку (здебільшого поляки), не кажу вже про станового пристава й інше «начальство». Старші люди грали в карти – вінт, стукалка, преферанс, молодь розважалась, граючи в ігри або «флірт», танці, співи»<sup>14</sup>. Музики приїздили з сусіднього містечка Бершадь, із зали виносилися всі меблі, окрім стільців, і коли танцювали мазурку п'ятнадцять пар і більше – виходили аж на веранду і на двір. «Власне, – зазначає Н. Драй-Хмара, – у нас бувало два балі, один у нас дома, а другий на горбі біля церкви, де танцювали під музику місцевих музик дівчата, хлопці й молодиці. Це робилось для селян – щоб усім було весело»<sup>15</sup>. Мати великої родини Анна Антонівна також любила танці і співи до кінця свого життя.

Цікавими є характерні «музичні» ремарки Ніни Драй-Хмари про музичні здібності родичів як з батьківської, так і материнської сторони: не тільки їх шанобливе ставлення

<sup>12</sup> Митці на прицілі. С. 424.

<sup>13</sup> Митці на прицілі. Михайло Драй-Хмара. Харків, «Фоліо», 2018. С. 432.

<sup>14</sup> Там само. С. 426.

<sup>15</sup> Там само. С. 431.

до музики і музичної освіти, але й відношення до музики як до професії. Так, брат Петра Длугопольського Леонід, який мешкав у Петербурзі, завжди возив з собою флейту (куди у дитинстві Ніна та її сестри-бешкетники наливали воду). Чудово співали доньки-близнюки іншого брата-священника Климента, який трагічно загинув у 1920-х роках.

На увагу заслуговує постать двоюрідного брата Ніни Длугопольської Анатолія, сина батькового брата Арсенія. Його ім'я вписано в історію Рівненського обласного українського музично-драматичного театру. Анатолій Довгопільський<sup>16</sup> (псевдонім Демо-Довгопільський) керував мистецьким роєм Карпатської Січі. Як згадував один з учасників боротьби українців кінця 1930-років письменник і громадський діяч В. Гренджа-Донський, «це була група із шести відважних хлопців із мистецької громади «Летюча Естрада», яка своїми виступами місяцями несла національну культуру в села Карпатської України. Це був ударний рій мистецької громади, що не тільки на сцені, але і зі зброєю в руках мав стати у хвилині загрози до оборони всенародних інтересів»<sup>17</sup>. А. Довгопільський після повернення успішно виступав у кабаре, потім став «директором опери» у Рівному, але трагічно загинув під час німецької окупації: «Німці взяли його як «заложника» й розстріляли»<sup>18</sup>. На сайті Рівненського театру зазначено, що з початком війни «театр припинив свою роботу. Більшість акторів змушені були залишити місто, деяких гітлеровці розстріляли, а частина під керівництвом режисера Анатолія Демо-Длугопольського працювала у створеному німцями драматичному театрі. Після арешту та розстрілу А. Демо-Длугопольського театр занепадає»<sup>19</sup>.

**Яструбецькі.** Музично обдарованими були і родичі з материнської сторони – сім'я священника с. Глибочок Іоана Семеновича Яструбецького і його дружини Єфросинії Адамівни, рідної сестри Антонія Киселевича. Саме їм Ніна Длугопольська присвятила більшість сторінок своїх спогадів, що свідчить про глибокі родові і дружні стосунки, до яких доторкнувся і Михайло Драй-Хмара.

Священик Іоан Яструбецький, ймовірно, спілкувався з Олександром Кістяківським – видатним етнографом та правознавцем, членом київської «Старої Громади». В архіві О. Кістяківського знаходиться розвідка «Етнографические сведения Подольской епархии Гайсинского уезда села Ладыжинских хуторов приходского священника Иоана Яструбецкого» (1869). Це зазначено в розділі опису архіву «Матеріали інших осіб»<sup>20</sup>. Невідомо, за яких обставин молодий священник відгукнувся на запит дослідника, але документ свідчить, що він не залишився осторонь етнографічних досліджень. На жаль, доступ до праці обмежений через її поганий стан.

Молоде подружжя спілкувалося з великою сім'єю Яструбецьких не тільки на Поділлі, але і в Петербурзі у 1915–1917 рр. в часі студій М. Драй-Хмари в університеті, саме коли початкуючий науковець назавжди став на шлях українства. В ті роки у російській столиці мешкала старша дочка Яструбецьких Ольга Кравз-Тарнавська, де її чоловік, військовий лікар, займав поважну посаду. Вони надавали велике значення мистецтву,

<sup>16</sup> Принаймні, так зазначено його ім'я у Вікіпедії.

<sup>17</sup> Василь Гренджа-Донський. Щастя і горе Карпатської України/litopys.org.ua//grendzha/grendzh06.htm

<sup>18</sup> Митці на прицілі. С. 442.

<sup>19</sup> Театр | Рівненський академічний український музично-драматичний театр (dramteatr.com.ua).

<sup>20</sup> Путівник по особових фондах Архівних наукових фондів рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського/НАН України. ІМФЕ імені М. Рильського. К., 2005. С. 129.



Священик Іоан Яструбецький з дружиною Єфросинією та сином Дмитром біля свого будинку у с. Глибочок. Поч. 20-го століття. Фото із сімейного архіву

підтримували зв'язки з українським художником Миколою Пимоненком. Як згадувала Н. Длугопольська, «Ользі Іванівні Пимоненко уже подарував декілька своїх картин. Коли я була у них в Петрограді в роках 16–17-их, то бачила величезне полотно – картину сінокошу, віз сіна, воли й селяни, друга картина – гадання – дві дівчини з свічкою й ін., яких зараз не пригадую»<sup>21, 22</sup>.

Близькі стосунки склались у М. Драй-Хмари і дружини священика Іоана Єфросинії Яструбецької, яка після смерті чоловіка у 1914 році мешкала у Петрограді з сім'єю своєї доньки. Під час одного з візитів на Святий вечір вона захворіла і не виходила зі своєї кімнати. «Туди прийшов до бабушки Михайлик, – писала Н. Драй-Хмара, – який любив бабуську, а та любила його»<sup>23</sup>. Після жовтневого перевороту, Ольга Кравз-Гарнавська залишилась у Петрограді та «жила з того, що давала уроки музики»<sup>24</sup>.

Неабиякі музичні здібності мала молодша донька Яструбецьких Юлія. «Вона мала чудовий голос, – пише Н. Драй-Хмара, – і не треба було її умовляти співати, бо вона любила пісню, романс і співала багато. Мені тоді здавалося, що я й в опері не чула такого чарівного співу»<sup>25</sup>.

**М. Леонтович.** Тісні зв'язки встановились між родиною священика Петра Длугопольського з українським композитором Миколою Леонтовичем. Одним з центрів, який єднав родини Длугопольських та Леонтовичів, стало Тульчинське єпархіальне училище, де композитор працював кілька років, починаючи з 1908 р., а Петро Длугопольський був

<sup>21</sup> Митці на прицілі. С. 450.

<sup>22</sup> Мова йде про відомі картини українського художника «Сінокос» і «Гадання». Крім того, молодший син Кравз-Гарнавських Леонід зображений на картині М. Пимоненка «Біля криниці».

<sup>23</sup> Митці на прицілі. С. 455.

<sup>24</sup> Там само. С. 450.

<sup>25</sup> Там само. С. 455.

членом шкільної ради. Училище як закритий заклад приймало тільки дітей священників, у 1910 році його закінчила і Ніна Длугопольська. «Того ж літа, – згадувала вона, – взяли мене на весілля сестри /.../ Леонтовича (композитора). Він був мій учитель фізики»<sup>26</sup>. Це єдина інформація, яка, однак, засвідчує, що взаємини між Длугопольськими та Леонтовичами були дружніми, як прийнято в священничому середовищі того часу.

Кілька років потому до Тульчинського училища взяли на роботу друга Леонтовича Гната Яструбецького, небожа священника І. Яструбецького, родича Длугопольських. «З 1914 року Г. Яструбецький вчителював у Тульчинському жіночому духовному училищі/.../ Водночас там учителем церковного співу та Закону Божого працював М.Д. Леонтович. У Тульчині вони товаришували родинами, спільно влаштовували музичні вечори»<sup>27</sup>. Як зазначала дочка композитора Галина, Гнатик (як його по-дружньому називали) нерідко приходив до Леонтовичів і приносив з собою скрипку: «Моя мама брала гітару, батько сідав за піаніно. Яких тільки пісень не співали вони»<sup>28</sup>.

За деякими даними, саме Леонтович грав на весіллі Ніни Длугопольської та Михайла Драй-Хмари. Про це пише письменник О. Горобець у нарисі «На весіллі Драй-Хмари у Тростянчику»<sup>29</sup>. Відомо, що український композитор володів скрипкою, флейтою та фісгармонією, починаючи зі студентських років створював інструментальні колективи, грав у квартеті і оркестрі. Тому зважаючи на дружні відносини родин, вважаємо цей факт правдивим.

**Грінченки.** Через родину Длугопольських доля пов'язала М. Драй-Хмару і видатного українського музикознавця Миколу Грінченка: їх дружини були рідними сестрами. В сім'ї склалися дружні стосунки. Не вдалося знайти прикладів музично-мистецького спілкування двох митців. Проте, є багато свідчень сердечного відношення Драй-Хмари до Грінченка, турботи про його здоров'я або душевний стан.

Багатодітна сім'я Грінченків була музично обдарованою: окрім Миколи четверо із його п'яти братів та сестер стали професійними музикантами. Якщо, наразі важко знайти підтвердження листування між Драй-Хмарою та Грінченком, то інші приклади свідчать, що науковець спілкувався з його братом, співаком Олексієм Грінченком та відвідував концерти за участю його сестри, балерини Надії.

Дочка Миколи Грінченка та Лідії Длугопольської Алла згадувала: «Дуже весело проходили в нас сімейні ювілейні вечори. Мій дядько Олексій співав. Особливо він любив пісню Варязького гостя, арію Кончака, арію Греміна. Тітка Ніна Олексіївна (балерина) за мить вигадувала собі якийсь костюм і танцювала під акомпанемент мого батька. Батько з тіткою Вікторією Петрівною<sup>30</sup> любили грати на роялі в чотири руки, часто вони грали незакінчену симфонію Шуберта»<sup>31</sup>.

<sup>26</sup> Митці на прицілі. С. 453. В оригіналі написано «Дмитра Миколайовича». Скоріш за все, за давністю років вона просто переплутала. Мемуари були написані у кінці її життя, а прожила вона сто років.

<sup>27</sup> Лариса Семенко. «Їх поєднала пісня Леонтовича...». Вінниця, 2007. С. 203.

<sup>28</sup> Там само.

<sup>29</sup> Див.: О.Горобець. На весіллі у Драй-Хмари в Тростянчику//<https://blog.liga.net/>. У особистому листуванні з автором статті письменник посилався на слова журналіста Ю.Бондаренка, з яким працював у газеті «Вінницька правда» у 70-х роках і який був дотичний до комплексу матеріалів, які потім були передані у Вінницький музей і «відкрили» спільноті ім'я Гната Яструбецького – друга Леонтовича. Проте, нема інших джерел, які би підтверджували цей факт.

<sup>30</sup> Сестра Ніни та Лідії Длугопольських.

<sup>31</sup> А. Грінченко. Спогади про батька Миколу Олексійовича Грінченка / Постаті. С. 82// <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/27609/12-Grinchenko.pdf?sequence=1>.



Домашнє музикування належало до традиційних занять мистецьки обдарованих родин, типових представників української інтелігенції Леонтовичів – Яструбецьких – Длугопольських – Грінченків – Драй-Хмар. Культивована в священницькому середовищі музика слугувала важливим елементом виховання і спілкування, а музичні традиції підтримувалися і передавалися наступним поколінням, виховуючи нові генерації української інтелігенції.

**Висновки.** Музикалії українського поета Розстріляного Відродження Михайла Драй-Хмари охоплюють великий, комплексний і різновекторний компендіум. Його музичні здібності, передані генетично, потрапили у благодатне середовище і дали плідні паростки. По-перше, таким середовищем можна вважати Колегію П. Галагана, яка формувала інтелектуальну еліту тогочасного суспільства, і в якій естетичному вихованню приділялася велика увага. По-друге, велику роль у житті і творчості поета відіграло спілкування у священницькому (сімейному) осередку українського Поділля, з яким його пов'язала сім'я дружини Ніни Длугопольської, культурний рівень якого відповідав духовним запитам Михайла Драй-Хмари. Зокрема, саме через нього склалися або посилилися відносини з композитором Миколою Леонтовичем і музикознавцем Миколою Грінченком.

Українське творче і сімейне оточення, в якому Драй-Хмарі довелося жити і творити, можна вважати одним з важливих джерел, які вплинули на його поетичну творчість. Музика зайняла в ній вагоме місце і стала одним із визначальних образно-сміслових елементів його поетичного стилю.

### Література

1. Ашер О. Портрет Михайла Драй-Хмари. URL: <https://ukrlit.net/article1/2036.html>.
2. Безсмертні. Збірник спогадів про М. Зерова, П. Филиповича, М. Драй-Хмару. Мюнхен, 1963. 373 с. URL: <https://archive.org/>.
3. Горобець О. На весіллі у Драй-Хмари в Тростяничку. URL: <https://blog.liga.net/user/ogorobets/article/32512>.
4. Грінченко А. Спогади про батька Миколу Олексійовича Грінченка. Постаті. С. 77–84. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/27609/12-Grinchenko.pdf?sequence=1>.
5. Василь Гренджа-Донський. Щастя і горе Карпатської України. URL: <http://litopys.org.ua/grendzha/grendzh06.htm>.
6. Довгопільський Анатоль. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Довгопільський\\_Анатоль](https://uk.wikipedia.org/wiki/Довгопільський_Анатоль)
7. Київські неокласики. Антологія. К.: Смолоскип, 2015. 920 с.
8. Микола Лисенко. Дні і роки. Р. Скорульська, М. Чуєва. Київ: Муз. Україна, 2015. 744 с.
9. Митці на прицілі. Михайло Драй-Хмара. Харків, «Фоліо», 2018. 500 с.
10. Путівник по особових фондах Архівних наукових фондів рукописів та фонозаписів Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Рильського. НАН України. ІМФЕ ім. М. Рильського. К., 2005. 408 с. URL: <https://etnolog.org.ua/df/stories/dovidkovi/2005/Putivnyk.pdf>.
11. Семенко Л. «Їх поєднала пісня Леонтовича...». Вінниця, 2007. 248 с.
12. Театр | Рівненський академічний український музично-драматичний театр. URL: [dramteatr.com.ua](http://dramteatr.com.ua).



УДК 78.01

DOI 10.32782/2224-0926-2024-1-48-14

Сюй Шанмін  
аспірант першого року навчання кафедри хорового  
та оперно-симфонічного диригування,  
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка  
<http://orcid.org/0000-0003-1188-7068>

## СИМФОНІЧНА ТВОРЧИСТЬ МА СІКОНГА У КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ КИТАЙСЬКОГО МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ХХ СТОЛІТТЯ

*У статті розглядається симфонічний доробок Ма Сіконга (Ma Sicong) (1912–1987) у парадигмі розвитку китайської музичної культури ХХ ст. Репрезентуючи європейську музичну традицію на ґрунті китайського музичного мистецтва, композитор потрапив під репресії та емігрував до США. До еміграції композитор перебував у авангарді китайського симфонізму першої половини ХХ ст. Найбільш дослідженою є скрипкова творчість композитора, як «Короля скрипалів». Ма Сіконг є творцем першого китайського скрипкового концерту, в якому яскраво проявилось його обдарування блискучого симфоніста. Виконавський та науковий інтерес до його творчості, в тому числі, симфонічної, настав після відлиги. Симфонічний доробок Ма Сіконга становить вагомий сторінку китайської симфонічної музики ХХ ст. Він займає щораз помітну позицію у репертуарі оркестрів Піднебесної та зарубіжжя. Вказуються соціокультурні чинники, які інспірували появу симфонічних композицій композитора, до яких належать: дві симфонії, увертюри, програмні сюїти («Радісна увертюра» (або «Сюїта радості»), «Пісні гір і лісів»), поеми «Туга за Батьківщиною», «Танець Північного фронту», «Симфонічне капричіо», перші взірці китайських концертів для скрипки і для двох скрипок, фортепіанний та віолончельний концерти з оркестром, симфонічні твори «Жовтий лелека», «Танець за стіною», «Елегія для Цзяо Яйду» та ін. Констатується, що вони володіють продуманою драматургічною концепцією, своєрідними художньо-семантичними, жанрово-стильовими, інтонаційно-ритмічними, ладотональними, композиційно-смісловими та темброво-фактурними особливостями. У зв'язку з історичними колізіями – репресіями під час Культурної революції та заборонаю музики композитора на Батьківщині, була втрачена чимала кількість його творів. Тому точний перелік його симфонічних композицій невідомий, їх пошуки тривають і донині.*

**Ключові слова:** Ма Сіконг, китайська музична культура, симфонічна творчість, композитор-симфоніст, симфонія, симфонічна поема, програмність, жанрово-стильові особливості.

### ***Xu Shangming. Ma Sicong's symphonic creativity in the context of development Chinese musical art of the 20th century***

*The article examines the symphonic works of Ma Sicong (1912–1987) in the paradigm of the development of Chinese musical culture of the 20th century. Representing the European musical tradition on the basis of Chinese musical art, the composer came under repression and immigrated to the USA. Before emigrating, the composer was at the forefront of Chinese symphony in the first half of the 20th century. The violin work of the composer, as “The King of Violinists”, is the most studied. Ma Sicong is the creator of the first Chinese violin concerto, in which his talent as a brilliant symphonist was clearly demonstrated. Performing and scientific interest to his work, including symphonic, came after the thaw. Ma Sicong's symphonic works constitute an important page of Chinese symphonic music of the 20th century. It occupies a prominent position in the repertoire of orchestras in the China and abroad. The socio-cultural factors that inspired the appearance of the composer's symphonic compositions are indicated. His symphonic works include two symphonies,*

*overtures, program suites (“Joyful Overture” (or “Suite of Joy”), “Songs of the Mountains and Forests”), poems “Longing for the Motherland”, “Dance of the Northern Front”, “Symphonic Capriccio”, the first concertos for violin and two violins in the Chinese music, piano and cello concertos with orchestra, symphonic works “The Yellow Stork”, “Dance behind the Wall”, “Elegy for Jiao Yulu” and others. It is noted that they are characterized by the dramaturgical concept, peculiar artistic-semantic, genre-stylistic, intonation-rhythmic, modal-tonal, compositional-semantic and timbre-textural features. Due to historical conflicts – repressions during the Cultural Revolution and the banning of the composer’s music in the Motherland, a considerable number of his works were lost. Therefore, the exact list of his symphonic compositions is unknown, their search continues to this day.*

**Key words:** *Ma Sicong, Chinese musical culture, symphonic creativity, composer-symphonist, symphony, symphonic poem, programming, genre and style features.*

**Вступ.** Актуальність дослідження симфонічної музики Ма Сіконга [马思聪 (1912–1987) викликана чимраз більшим виконавським інтересом до його творів, входженням у концертний репертуар, що симптоматично вимагає наукового вивчення та осмислення, проведення ґрунтовних аналітичних досліджень, оцінки даних музичних явищ та визначення їх ролі на шляху розвитку китайського симфонізму. Ці питання, які стосуються не лише Ма Сіконга, а й багатьох інших китайських митців-емігрантів та долі їх творчого спадку, особливо актуальні в наш час, адже усвідомлення високої художньої вартості та щоразу більша популярність і поширення музики становить незаперечну цінність не лише як здобутків китайської музики, але і її представництва у світовому симфонізмі.

Матеріали та методи. Для досягнення поставленої мети у розвідці було використано аналітичний, системний, біографічний, теоретичний, музикознавчий та компаративний методи дослідження.

**Мета статті** – проаналізувати симфонічний доробок Ма Сіконга у панорамі розвитку музичної культури Піднебесної ХХ ст.

Результати. Ма Сіконг (1912–1987) – видатний китайський композитор, скрипаль, педагог і громадський діяч. Випускник Паризької консерваторії по класу скрипки, мистець займався композицією в класі Янко Бінненбаума, який захоплювався творчістю французьких імпресіоністів. Він значно розширив творчі горизонти Ма Сіконга. До періоду навчання належать його перші серйозні композиторські спроби. Першою оркестровою композицією стала музика до документального фільму про Тибет, який Ма Сіконг відвідав з науковою експедицією у 1936 р.

У 1940 р. мистець був призначений диригентом Китайського симфонічного оркестру, де працював недовго, проте, здобув безпосередній досвід роботи з симфонічним оркестром. Симфонічна версія «Монгольської сюїти» лягла в основу кіномузики до фільму «Хмари на кордоні», що вийшов на екрани 15.ІІ.1942 р. Період від заснування КНР до Культурної революції став найбільш продуктивним у творчості Ма Сіконга. Симфонічними творами цього періоду стали дві оркестрові сюїти – «Робітнича сюїта» та «Радісна сюїта». У цей період мистець звернувся до симфонічного жанру і на межі 1941–1942 рр. написав Симфонію № 1. Важливим твором симфонічного доробку композитора стала Симфонія № 2, написана на межі 1958–1959 рр.

Названий «Королем скрипалів», Ма Сіконг став одним із провідних митців краю. Репрезентуючи європейську музичну традицію на ґрунті китайського музичного мистецтва, композитор потрапив під репресії та у 1967 р. емігрував до США.

Творча спадщина мистця характеризується різножанровістю та багатогранністю. Він є автором великої кількості інструментальних, камерних, вокальних, кантатно-ораторіальних та симфонічних творів. Ма Сіконг написав перший китайський Концерт для скрипки з оркестром *F-dur* (1944).

Досліджуючи симфонічну музику Китаю останньої чверті ХХ – початку ХХІ ст., Ян Цзюнь пише: «...на основі синтезу європейської жанрово-стильової моделі й китайського музичного мислення відбулося становлення національного симфонічного стилю. Одним з важливих чинників такого синтезу є використання інструментів китайського національного оркестру у симфонічній музиці сучасного Китаю»<sup>1</sup>.

У симфонічному доробку Ма Сіконга – дві симфонії, увертюри, програмні сюїти («Радісна увертюра» (або «Сюїта радості»), «Пісні гір і лісів» (або «Пісня гірського лісу»)), поеми «Туга за Батьківщиною», «Танець Північного фронту», «Симфонічне капричю», перші в історії китайської музики концерти для скрипки і для двох скрипок, також фортепіанний та віолончельний концерти з оркестром. Особливої уваги заслуговують програмні твори Ма Сіконга: симфонічна картина «Жовтий лелека», оркестровий твір «Танець за стіною», танцювальна драма для оркестру «Марш народів Азії, Африки та Латинської Америки проти імперіалізму», «Елегія для Цзяо Яйлу» та ін.

Перебуваючи в авангарді розвитку китайської музики в період еміграції, Ма Сіконг був одним з найактивніших прихильників розвитку симфонізму європейського типу у національній культурі. Ще під час навчання у Франції він, попри скрипкову, композиторську і музикознавчу освіту, пройшов диригентські студії, а досвід симфонічної європейської традиції вважав необхідним для впровадження в загальнокультурний ареал Китаю. Мистець неодноразово виступав у якості скрипаля-соліста і диригента своїх симфонічних композицій.

На сайті зібрання дискографій симфоній Азії<sup>2</sup> знаходимо інформацію про Ма Сіконга, як засновника симфонічного оркестру у Чунціні та керівника Пекінського симфонічного оркестру.

Симфонія № 1 *Fis-dur op. 12* (1940–1942 рр.), була виконана і записана у 2021 р. після майже півстолітнього забуття. Твір був створений як відгук на трагічні події китайсько-японської війни. Він складається з чотирьох частин, які сприймаються, як повноцінний симфонічний цикл: I ч. *Allegro ma non troppo*, II ч. *Scherzo: Allegro assai*, III ч. *Andante*, IV ч. *Allegro maestoso*.

У цей період симфонічна музика Піднебесної перебувала у стані піднесення, а композитор, фактично, перебував у авангарді китайського симфонізму першої половини ХХ ст. Перша симфонія, хоч і представляє тип драматичного симфонізму, сповнена яскравих жанрових епізодів, оптимізму, віри в перемогу. Композиція завершується урочистим, емоційно піднесеним фіналом.

Симфонія № 2 Ма Сіконга була створена двома десятиліттями пізніше, у 1958–1959 рр. Твір слугує зразком зрілого симфонізму композитора, з відтінком соціалістичної заангажованості. Друга симфонія, разом із «Піснею гір і лісів», була записана під батугою

<sup>1</sup> Цзюнь Ян. Симфонічна музика у соціокультурному просторі Китаю останньої чверті ХХ – початку ХХІ ст.: дис. ... докт. філософії: 034 – Культурологія / НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ, 2022. С. 165. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/YAn-TSzyun-Disertatsiya.pdf> (дата звернення: 24.02.2024).

<sup>2</sup> Herman M. Asian symphonies. A discography of CDs and LPs. / Edited by Stephen Ellis. August 2020. 50 p. URL: [http://www.musicweb-international.com/Ntl\\_discogs/Asian\\_symphonies/Asian\\_symphonies.pdf](http://www.musicweb-international.com/Ntl_discogs/Asian_symphonies/Asian_symphonies.pdf) (дата звернення: 24.02.2024).

Пен Цао у виконанні Шанхайського філармонічного оркестру. Твір має три частини: I ч. *Allegro agitato*, II ч. *Adagio maestoso*, III ч. *Allegro*. Загалом, вони характеризуються особливим динамізмом, підкреслено плакатними інтонаціями, адже головною образною сферою симфонії стає тема боротьби китайської робітничо-селянської Червоної армії, зображення національно-пролетарських змагань. Зауважимо, що це був період активної співпраці Ма Сіконга з комуністичним режимом. Водночас, музику симфонії також можна інтерпретувати абстрактно, а не програмно, хоча їй притаманні енергійні, маршові інтонації, яскрава візуалізація батальних сцен.

I ч. *Allegro agitato* має доволі традиційну сонатну форму, побудовану на кількох тематичних утвореннях, покликаних зображати масовий народний рух. Всю першу частину, в якій використовується фрігійський лад, пронизують динамічні нагнітання, немов етапи великої битви. Друга тема (побічна партія) походить від китайської народної пісні «*Tian Xin Shun*» з півночі Шеньсі. Після досягнення кульмінації, якій притаманна велика інтенсивність звукового нагнітання, музика плавно переходить у повільну II ч. *Adagio maestoso*, яка є доволі похмурою і нагадує похоронний марш. Сповнена бетовенського трагічного героїзму, друга частина сприймається, як вияв скорботи за загиблими бойовими побратимами. Однак, незабаром тема битви з'являється знову, коли армія повертається до бою.

Третя і остання частина Другої симфонії *Allegro* відтворює радісний і жвавий рух, оскільки армія святкує свою перемогу. Так, виразником переможного настрою стає «янге» – популярний сільський чоловічий народний танець з характерною ритмікою та окличними інтонаціями, який солдати починають танцювати на честь перемоги, захоплюючи в коло святкувань весь народ. На гребені вихору танцювально-переможної стихії композитор, подібно до бетовенських принципів, вводить наприкінці велику коду, побудовану на новій темі героїчного маршу, який переможно та урочисто завершує твір.

У лютому 1966 р. Мак Сіконг написав симфонічну композицію під назвою «Елегія для Цзяо Яйлу», яка стала його останнім твором, написаним у Китаї, адже після партійно-патріотичного піднесення почалася потужна хвиля репресій, яку спричинила Культурна революція. Ма Сіконг став однією з жертв терору, від якого йому вдалося врятуватися завдяки втечі до США.

Цзяо Яйлу – видатний китайський революційний діяч, святкування 80-річчя з дня народження якого у 1966 р. по всьому Китаї відбувалося дуже широко і урочисто. До цієї дати було написано велику кількість різних художніх творів: як літературних, драматичних, так і музичних. Однією з композицій стала «Елегія для Цзяо Яйлу» Ма Сіконга, яка в різних джерелах фігурує і як кантата, і як симфонія. Очевидно, Ма Сіконг створив дві однотипні та різножанрові композиції.

Поміж двома полотнами в жанрі симфонії Ма Сіконг звернувся до жанру симфонічної сюїти, який дуже органічно адаптував до китайської національної традиції. У цей період в означеному жанрі композитор написав дві симфонічні композиції, у тому числі, «Радісну увертюру» або «Сюїту Радості» (1949). Це надзвичайно розгорнене музичне дійство, яке є низкою картин-замальовок різноманітної образності. Цей шестичастинний цикл триває близько 25 хвилин. Звісно, він є більш компактним порівняно з монументальною першою симфонією, загальна тривалість якої сягає майже півтори години (!). Однак, це не створює підстави помилково вважати цей твір увертюрою, як це часто зустрічається у науковій літературі. Загалом, «Сюїта Радості» представляє собою послідовність розгорнених настроєвих картин, які вибудовуються в колоритну

драматургічну конструкцію, побудовану на чергуванні динаміки і статики, відтворюючи яскраві моменти життя і побуту Піднебесної.

I ч. «Вступна пісня» має активний, цілеспрямований характер. Побудована на моторних мотивах з віртуозним соло гобоя, вона вводить в стихію активного енергійно-рухливого начала. Повнозвучне звучання оркестру з блискучими акордами мідних підкреслює чіткий метро-ритмічний малюнок. Цю рухливу тему змінює дещо похмурий танок в більш повільному темпі, після якого повертається перша тема гобою, а розділ сприймається як скорочена реприза.

II ч. «Танець» відтворює чітко ритмізовану народно-танцювальну стихію, яка створює відчуття колективного танцю. Вставні епізоди у загальній рондоподібній кількофазовій формі сумарно нагадують парад танцівників – то ведучий танець з мечами, то ніжний жіночий, то чийсь примхливий сольний виступ, або й комічний пасаж з глісандо. Загалом, II ч. завершується спільним колективним епізодом всепоглинаючої танцювальної стихії.

Контрастом до попередньої частини сприймається лірична за характером III частина під назвою «Повільна скарга», в якій розгорнута пісенну мелодію проводить віолончель, нагадуючи звучання китайської ерху. Композитор уклав «Повільну скаргу» у двочастинну форму. За сольною «темою скарги» розгортається багатообразна пейзажна картина, яка відображає тремтіння дерев, віддалену лісову романтику, гру блискітливими темами високих дерев'яних духових, дзюрчання струмків та віддалених пейзажів грізного високогір'я, які відображають розгорнений другий розділ III ч., яка, в цілому, відзначається особливою пейзажністю і тонким звукописом.

IV ч., сповнена драматичних нагнітань і сплесків, більше тяжіє до епічної сфери. Вона створює алюзії до мілітарної тематики завдяки скандованим повторюваним маршоподібним інтонаціям з прикінцевою імітацією символічного удару гонгу.

V ч. «Вівчар» знову повертає до сфери пейзажистики, гри звуковими ландшафтами. Ця пастораль сповнена виняткових ефектів, а віртуозна партія солюючої флейти створює враження імітації імпровізаційної гри вівчаря. Фонічні ефекти та тембральна вишуканість творять виняткову атмосферність п'ятої частини.

VI ч. – фінал – сповнена активних закличних інтонацій, які фанфарними звучаннями скликають на свято, широка картина якого розгортається перед слухачем. Задіюючи всю звукову палітру симфонічного оркестру, Ма Сіконг особливої значимості надав блискучій мідній групі, лейтмотив якої знаменує появу картини святкування. У фіналі рондальної форми проводяться елементи тем з попередніх частин. Динаміка нагнітань, танцювальна моторика, маршоподібні елементи, фанфарно-гонгові заклики переплітаються в сліпучо-осяяну картину, яка символізує щастя і радість.

У 1953–1954 рр. у симфонічному доробку Ма Сіконга з'явилася монументальна симфонічна сюїта «Пісні гір і лісів», відома також під назвою «Пісня гірського лісу».

У контексті розгляду симфонічного доробку Ма Сіконга слід виокремити жанр інструментального концерту, внесок композитора у розвиток якого у вимірі китайського музичного мистецтва був надзвичайно важливим. Так, його Концерт для скрипки *F-dur* був створений у 1944 р., у період появи Першої симфонії композитора. Через репресії та причини політичного характеру, інформація про цей концерт замовчувалася у просторі музикознавчої думки Піднебесної. Внаслідок цього, поява першого скрипкового концерту в Китаї пов'язувалася з іменами двох композиторів – Чень Ганом (\*1935) і Чжань Хао (\*1933), які під час навчання в Шанхайській консерваторії у 1959 р. написали

програмний скрипковий концерт під назвою «Любов метеликів», який мав одночастинну будову. Лише після відлиги Скрипковий концерт Ма Сіконга повернувся із забуття й отримав статус першості у національній концертній творчості. Загалом, не лише концерти, але й інші твори композитора почали вводитися в обіг після його реабілітації. У першому китайському скрипковому концерті Ма Сіконг проявив себе як блискучий симфоніст, який володіє даром створення цілісної драматургічної концепції.

Крім того, Ма Сіконг один із перших з-поміж китайських композиторів звернувся до жанру віолончельного концерту. Його Концерт для віолончелі з оркестром *A-dur* був написаний у 1960 р., під час поїздок мистця до Європи в якості керівника китайської делегації на Конкурс піаністів імені Фридерика Шопена в Польщі, також як члена журі та композитора на Міжнародний музичний фестиваль «Празька весна» і конкурс імені П.І. Чайковського. Написаний напередодні Культурної революції, цей твір дивом уцілів і був у забутті кілька десятиліть років.

Після відродження творчості Ма Сіконга, віолончельний концерт здобув велику популярність і був високо оцінений китайськими музикантами. Концерт складається із трьох частин: I ч. *Moderato*, II ч. *Andantino*, III ч. *Allegro*<sup>3</sup>. Цей твір демонструє вже зрілий і оригінальний метод симфонічного мислення Ма Сіконга.

Що стосується його першого Концерту для фортепіано з оркестром, то точна дата його написання наразі не встановлена. Найбільш ймовірно, він залишився в ескізах, хоча пошуки цього твору ще продовжуються.

У період еміграції, після важких психологічних переживань і реабілітації, Ма Сіконг повернувся до творчості, створивши для скрипки, свого «рідного інструменту», кілька яскравих полотен. Так, у 1983 р., за три роки до смерті, мистець написав перший у Китаї Концерт для двох скрипок з оркестром *d-moll*, якому притаманний розгорнутий розвиток симфонічного масштабу. Крім того, у цей період з'явився Другий Концерт для фортепіано з оркестром *A-dur*, дуже цікавий та оригінальний твір. Останні два концерти, створені вже зрілим майстром, прозвучали за межами Піднебесної та отримали визнання світової мистецької громадськості, як композиції національного китайського генія. Вони становлять вагомий сторінок у розвитку китайської симфонічної музики ХХ ст.

Як стверджує дослідник скрипкової творчості композитора Лі Яньлунь, «Окрім імпресіоністичного звукопису, манера якого відповідала і китайській пейзажистичній, <...> у Ма Сіконга проявляються і риси символізму, що зближують його з творчістю Е. Ізаї. Неоромантичний тонус, який Ма зберігає впродовж всього складного творчого шляху, виявляється у збереженні світосприйняття крізь призму витонченої лірики, що дозволяє навести аналогії з представниками різних національних шкіл – Б. Мартіну, Е. Вілла-Лобсом, В. Барвінським, С. Барбером, Р. Воан-Вільямсом, Д. Кабалевським, А. Ешпаєм. Беззаперечний вплив Б. Бартока дозволив композиторові запропонувати оригінальний симбіоз національних та світових традицій під знаком неофольклоризму»<sup>4</sup>.

**Висновки.** Відродження інтересу до творчості Ма Сіконга в Китаї, як і до інших композиторів-емігрантів, відбулося на початку ХХІ ст., після святкування 12 травня

<sup>3</sup> Sicong Ma. Cello Concerto in A Major (Score-Video). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=msVTGscNUag> (дата звернення: 24.02.2024).

<sup>4</sup> Яньлун Лі. Перетворення національних та світових тенденцій в розвитку китайської скрипкової музики на прикладі творчості Ма Сіконга: дис... канд. мист.: 17.00.03 – Музичне мистецтво / ЛНМА імені М.В. Лисенка. Львів, 2021. С. 194. URL: <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/%D0%9B%D1%96-%D0%AF%D0%BD%D1%8C%D0%BB%D1%83%D0%BD-disser.pdf> (дата звернення: 24.02.2024).

2012 р. столітнього ювілею з дня його народження у «Пекінському національному центрі виконавських мистецтв» (*Beijing's National Center for the Performing Arts*)<sup>5</sup>. Найбільш дослідженою є скрипкова творчість композитора.

Симфонічна творчість Ма Сіконга становить важливу сторінку у розвитку китайського симфонізму. Його симфонічний доробок презентований двома симфоніями, увертюрами, програмними сюїтами, першими в історії китайської музики концертами для скрипки і для двох скрипок, фортепіанним та віолончельним концертами з оркестром. Особливої уваги заслуговують програмні симфонічні сюїти мистця, в яких яскраво представлені художньо-образні, філософські, національно-характерні особливості ментально-культурних кодів, які викликають відповідний тип симфонізму, демонструючи багаті інтерпретаційні можливості китайської культури, її інтерполяції щодо освоєння та входження в багатий та розмаїтий світ симфонічної музики.

Симфонічна творчість Ма Сіконга щораз активніше входить до репертуару колективів як Піднебесної, так і зарубіжжя. Симфонічний доробок композитора заслуговує спеціального вивчення, популяризації, поширення не лише на сценах Піднебесної та Заходу, але рекомендований для впровадження в репертуар українських колективів, для більшості з яких симфонічна музика Ма Сіконга ще досі залишається *terra incognita*.

### Література

1. Цзюнь Ян. Симфонічна музика у соціокультурному просторі Китаю останньої чверті XX – початку XXI ст.: дис... докт. філософії: 034 – Культурологія. НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ, 2022. 193 с. URL: <https://knmau.com.ua/wp-content/uploads/YAn-TSzyun-Disertatsiya.pdf> (дата звернення: 24.02.2024).
2. Яньлун Лі. Перетворення національних та світових тенденцій в розвитку китайської скрипкової музики на прикладі творчості Ма Сіконга: дис... канд. мист.: 17.00.03 – Музичне мистецтво. ЛНМА імені М.В. Лисенка. Львів, 2021. 314 с. URL: <https://lnma.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/%D0%9B%D1%96-D0%AF%D0%BD%D1%8C%D0%BB%D1%83%D0%BD-disser.pdf> (дата звернення: 24.02.2024).
3. Herman M. Asian symphonies. A discography of CDs and LPs. / Edited by Stephen Ellis. August 2020. 50 p. URL: [http://www.musicweb-international.com/Ntl\\_discogs/Asian\\_symphonies/Asian\\_symphonies.pdf](http://www.musicweb-international.com/Ntl_discogs/Asian_symphonies/Asian_symphonies.pdf) (дата звернення: 24.02.2024).
4. Melvin Sh. Remembering Ma Sicong. An Arts Journal blog. May 11, 2012. URL: <https://www.artsjournal.com/china/2012/05/remembering-ma-sicong/> (дата звернення: 24.02.2024).
5. Sicong Ma. Cello Concerto in A Major (Score-Video). URL: <https://www.youtube.com/watch?v=msVTGscNUag> (дата звернення: 24.02.2024).



<sup>5</sup> Melvin Sh. Remembering Ma Sicong. An Arts Journal blog. May 11, 2012. URL: <https://www.artsjournal.com/china/2012/05/remembering-ma-sicong/> (дата звернення: 24.02.2024)



УДК 78.491;78.25;78.421

DOI 10.32782/2224-0926-2024-1-48-15

Чан Юань

аспірантка кафедри історії музики,

Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка

<https://orcid.org/0000-0001-7060-430X>

## ТЕМАТИКА «ПІР РОКУ» В СУЧАСНІЙ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО-АНСАМБЛЕВІЙ ТВОРЧОСТІ КОМПОЗИТОРІВ УКРАЇНИ ТА КИТАЮ

Мета статті полягає в систематизації існуючого репертуару та аналізі його специфіки в композиторській і виконавській творчості України та Китаю. Наукова новизна дослідження пов'язана з тим, що вперше тематика «Пір року» як концепт природи стала об'єктом дослідницького аналізу творів для фортепіанного ансамблю. Висновки. Інструментальна ансамблева творчість композиторів України і Китаю з тематики «пір року» відзначається жанрово-стильовим розмаїттям, тонкощами ставлення до смислових домінант у площині засобів музичної виражальності. На прикладах камерно-інструментальних, зокрема ансамблевих фортепіанних творів композиторок-жінок початку ХХІ ст. спостережено спільні риси проникнення елементів формотворчої, тонально-гармонічної, тембральної і метро-ритмічної систем звукообразності як типу програмності. З'ясовано проникнення в їх творчість жанрово-стилістичних рис музики попередніх епох: у Сюїті для двох фортепіано «Зима і Весна» китайської композиторки Лю Соли наближені до жанру барокової токати та використання техніки ХХ ст. алеаторики як «розбуркування» комбінацій ритмічних фігур. У циклі української композиторки «Прелюдії для фортепіано «Дванадцять місяців» Вероніки Мішеніної для посилення барвистості функції звукообразності – синтезування романтичних та імпресіоністичних прийомів письма. Зазначено важливість досконалої виконавської інтерпретації, глибинного відчуття музичної вертикалі, розвиненої культури звуковидобування та єдності розуміння учасниками фортепіанного дуету збереження темпової цілності. Доведено, що з погляду стилістики ХХІ ст. ансамблеві фортепіанні твори українських і китайських композиторок об'єднує спільна риса – тяжіння до еkleктизму як поєднання різних стильових елементів.

**Ключові слова:** інструментальний ансамбль, засоби музичної виражальності, композитор, стилістика творчості.

### **Chang Yuan. The subject of “seasons” in the modern instrumental and ensemble work of composers of Ukraine and China**

The works for the piano ensemble of Chinese and Ukrainian female composers are considered in the proposed investigation in the context of reflecting the concept of “seasons” in them as a general theme of nature, as well as the aspects of gender specificity of the composer's work, and the peculiarities of performing interpretations. Among the most significant works of female composers of the 21st century an analysis of the suite for two pianos by the Chinese composer Liu Sola “Winter and Spring” and the Ukrainian representative of the Lviv composer school Veronika Mishenina's piano cycle “Piano Preludes “Twelve Months” is proposed. The purpose of the article is to systematize the existing repertoire and analyze its specificity in the compositional and performing creative work in Ukraine and China. The scientific novelty of the study is related to the fact that for the first time the theme of “seasons” as a concept of nature became the object of research analysis of works for piano ensemble. Conclusions. When analyzing the chamber-instrumental works of composers of Ukraine and China on the subject of eulogizing the seasons, in particular ensemble piano works, common features of penetration of elements of form-creating,

*tonal-harmonic, timbral and rhythmic systems of sound imagery as a type of programme music were observed. In the conditions of globalization of musical art and particularly active strengthening of intercultural contacts of musicians-performers and composers – at the beginning of the 21st century, the penetration of genre and stylistic features of music of the 20th century into academic Ukrainian and Chinese musical creative work was observed. This concerns the development of polyphonization techniques in works, the use of avant-garde means of musical expressiveness, in particular modernism. It was noted that in search for new artistic means of expression, Chinese composers apprehended the style of modernism very organically, although in the beginning, they interpreted it in the literal etymological sense as “domination of fashion”, as the acceptance of new artistic styles. But when in practice they began to turn to avant-garde techniques (pointillism, sonoristics, etc.), they mastered very quickly the methods of modern reproduction of creative ideas. From the point of view of stylistics of the 21st century, ensemble piano works by Ukrainian and Chinese female composers are united by a common feature: inclination to eclecticism as a combination of various stylistic elements.*

**Key words:** *instrumental ensemble, means of musical expressiveness, composer, stylistics of creative work.*

**Вступ.** Вивченню специфіки творів для фортепіанного ансамблю та їх виконавської інтерпретації присвячено небагато розвідок. Серед науковців, що звертались до означених проблем, використано працю Вей Сі «Музична освіта у вищих звичайних школах Китаю з точки зору проблем сучасного фемінізму» та монографію І. Польської «Камерний ансамбль: Історія, теорія, естетика». Оскільки розглянуті твори Лю Соли і В. Мішеніної були створені відповідно 2018 і 2023 рр. і нещодавно вперше виконані на початку 2024 р., дослідницьких публікацій з цієї тематики поки ще немає.

**Мета статті** полягає в систематизації існуючого репертуару на тему «пори року» та аналізі його специфіки в композиторській і виконавській творчості України та Китаю.

**Матеріали та методи.** Матеріалом статті стали нещодавно створені для фортепіанного ансамблю і вперше виконані твори Лю Соли і В. Мішеніної. Методологічна база дослідження ґрунтується на комплексі методів, до якого входять: музикознавчий, теоретично-аналітичний, компаративний, системно-узагальнюючий.

Тема природи завжди посідала одне з провідних місць в творчості композиторів різних епох та національних шкіл. Одним з відображених у музичній творчості концептів природи нерідко постають смислові узагальнення роздумів у річищі «пори року», на тлі яких розгортаються певні життєві події, відбуваються глибокі емоційно-асоціативні розмірковування про будову Всесвіту, сенс життя, пережиті особисті та навіть важливі історичні події тощо.

Подібних прикладів звернення до цієї тематики в історії розвитку світової музичної культури існує чимало. Серед найвизначніших творів доби Бароко це концертна скрипкова версія «Пори року» А. Вівальді (1725), в якій при зображенні природних явищ відзначається вишуканий звукопис та багатство колористичних і гармонічних знахідок. Класик віденської школи Й. Гайдн в ораторії «Пори року» (1801) вперше продемонстрував новий підхід до трактування цієї теми не з позиції картинного оспівування природних пейзажів, а як узагальнення глибокого філософського підтексту: життя проходить як пори року, а добро – вічне. Таким чином, для наступних поколінь композиторів Гайдн започаткував тенденцію осмислення і оспівування природних явищ календарного циклу суголосно до різних психологічних станів та настроїв життя людини. З цієї нової позиції тема пір року була оспівана в творчості багатьох романтиків та композиторів

XX ст., які нерідко обирали способи опису різних періодів життя людини крізь призму властивих для своєї національної школи народно-пісенних інтонацій і танцювальних ритмів, використовували методи поєднання елементів класичної музики, джазу і сучасних композиторських технік.

Твори західноєвропейських композиторів означеної тематики незмінно викликають підвищену цікавість в середовищі китайських слухачів, входять до постійного репертуару національних виконавців та спонукають до їх опрацювань у творчості композиторів. Щоразу частіше звернення китайських композиторів до творів цієї тематики виявляється в численних перекладеннях та аранжуваннях творів західноєвропейських композиторів для різних способів виконання – сольного вокального та інструментального, ансамблевого, оркестрового. З метою їх ширшої популяризації китайські композитори нерідко здійснюють переклади та аранжування цих творів для традиційних китайських інструментів.

Тема оспівування картин природи в різні пори року віддавна була однією з найбільш питомих у китайському музичному мистецтві. Розвиваючи цю тематику, китайські композитори від самого початку становлення національної професійної композиторської творчості спрямовували свою діяльність в сферу перекладень та аранжувань для різноманітних виконавських складів улюблених народних і популярних мелодій. Тематика пір року широко відображена в їх творчості як оспівування природи в різних календарних сезонах у властивому китайській філософії сприйнятті природи як досконалого універсуму.

В китайському музичному континуумі тематика пір року як одного з концептів природи однаково постає пріоритетною і в площині композиторської діяльності, і в площині виконавства. Серед найяскравіших прикладів виконавської творчості – виконання квартетом саксофоністів «Новий світ» у власних аранжуваннях керівника колективу, провідного педагога і композитора Сичуанської провінції Лі Юйшена вокальних та інструментальних творів інших композиторів: «Подорож навесні» Дін Шаньде, «Споглядання світла осіннього місяця на тихому озері» Чень Пейсюня та ін., в яких спостерігаємо впливи імпресіоністичного звукопису. П'єсу для саксофону Гао Вейцзе «Червоне сонячне світло крізь гору Тайхан» виконує в аранжуванні педагога з джазової імпровізації, професора Сичуанської консерваторії Лу Тінвея, колектив «Grand Jazz Band»; квартет саксофоністів «Чжуйонь» – п'єсу «Мальовничі гори та моря влітку» Ї Цзяйї в перекладенні педагога і джазмена Шанхайської консерваторії Чжана Сяолу; «Джаз-оркестр Ченду» – аранжування фольклорних пісень «Осінні плоди» та «Схід сонця» одного з наймолодших композиторів Китаю Ван Юнжана та ін.

Пошуки синтезу європейських і питомих національних традицій в творах на тему природи та її календарних особливостей зустрічаємо в багатьох композиціях, індивідуально втілених у творчості китайських композиторів для різних інструментів. Ці твори характеризують пентатонність, загострене чуття сонорики, колористичність тембральних характеристик, програмна зображальність, наслідування тембральними засобами європейських і традиційних китайських інструментів звуків природи.

Оспівування пір року (не обов'язково з послідовною презентацією кожної з них) завжди особливо приваблювало китайських композиторів, оскільки відповідало можливості розвитку тематики «природа», що в усі періоди їх творчості відзначалось пріоритетністю. Серед кращих творів у сфері фортепіанного мистецтва постають авторські п'єси «Побачення з весною» Хуана Шу Цзюня і «Шанхайське літо» Чжана Сяолу, народна

пісня «Люблю тебе, сніг у Сайбеї» у фортепіанному аранжуванні Чжао Цзіпіня, сюїта «Весняний фестиваль» в аранжуванні Лі Хуана Чжи, фортепіанне перекладення уривків скрипкового концерту Ду Мінсіня «Дух весни» і, звісно перекладення фольклорних інструментальних мелодій (наприклад, «Слухання флейти осіннього вечора в місті Лоян» Лі Інхая) та народних пісень («Споглядання світла осіннього місяця на тихому озері» та «Грім в сухий сезон» Чень Пейсюня, «Весняна ніч» Лі Інхая, «Весняна річкова квітка місячної ночі» Дін Шаньде і) та ін.

Серед цих творів спостерігаємо різні варіанти опрацювання народних або авторських мелодій і зустрічаємо приклади так званих «потрійних версій» перекладів та аранжувань. «Потрійність» виявлялась в опрацюваннях цих мелодій спочатку для сольного інструментального виконання на європейських або традиційних китайських інструментах, потім в опрацюваннях у масштабних хорових та симфонічних творах, концертах (фортепіанних, скрипкових, ін.), а потім вже в перекладах раніше створених версій цих творів для фортепіанних ансамблів. Тенденція створення різних виконавських версій промовляє про особливу захопленість китайцями певними мелодіями і прагненням ще більш широко їх популяризувати.

Щодо ансамблевої фортепіанної творчості композиторів ХХІ ст. на тему «пори року» виділимо з останніх, наприклад, сюїту для двох фортепіано молодой китайської композиторки Лю Соли «Зима і Весна» (2018) і серед українських – фортепіанний цикл представниці львівської композиторської школи Вероніки Мішеніної «Прелюдії для фортепіано «Дванадцять місяців» (2003 р.).

Лю Сола постає однією з найоригінальніших постатей в сучасному китайському мистецтві як композиторка, письменниця, виконавиця-піаністка і суспільно-музична діячка. Серед її композицій виділяється фортепіанний твір «Блюз на Сході», створений в період її перебування в Нью-Йорку. Впродовж тривалого часу саме цей її твір отримував найвищі рейтинги в чатах американської музики з «нового світу». Широко відомим не лише в Китаї, але й у світі вже став її роман «Без вибору», присвячений роздумам про музичну індустрію Китаю кінця ХХ ст. Лю Сола є засновницею в Нью-Йорку музичної продюсерської кампанії, метою діяльності в якій обрала пропагування в США творів китайської музики і традиційних китайських музичних інструментів. Для цього створювала і виконувала власні твори, в яких поєднувала західноєвропейські інструменти з традиційними своєї Батьківщини<sup>1</sup>.

Сюїта для двох фортепіано «Зима і Весна» Лю Соли є прикладом звернення до тематики пір року, яку вона втілила традиційним для китайської музики шляхом описовості краси природи. Нетрадиційною в цьому творі постає його музична мова. Засобами замилювання колористикою великої кількості сонорних ефектів композиторка намагається наслідувати звучання китайських інструментів – барабанів, шумових і духових. У практичному відтворенні цього важливою стала її досконала власна виконавська інтерпретація щодо наслідування засобами фортепіано тембральних характеристик традиційних китайських інструментів. Нетрадиційним для китайської музики способом відтворення звучання ударних та шумових виявляється аспект імітації їх звучання шляхом ритмічного вирішення. Цей засіб композиторка обирає як прихований підтекст для «вловлювання» зв'язку ритмо-інтонаційних образів з узагальненою програмністю, художньо переосмислюючи втілює і реалізовує його виключно з метою

<sup>1</sup> Вей Сі: Музична освіта у вищих звичайних школах Китаю з точки зору проблем сучасного фемінізму. *Дослідження Нанкінського нормального університету*. Нанкін, 20133. С. 6.

звукової зображальності, немов метафоричної матеріалізації світу природи. На перший погляд, уривки наслідування звуків природи наближені до жанру барокової токати з її віртуозною технікою і специфікою застосування педалі на тривалих органних пунктах. Свіжість і сучасне вирішення творові надає використання техніки ХХ ст. алеаторики в сенсі «розбрикування» комбінацій ритмічних фігур. Використання цих засобів вимагає бездоганного виконання дуету піаністів, адже кожний з них може трактувати їх вільно і реалізовувати на свій розсуд.

Щодо виконавського аспекту, Сюїта для двох фортепіано «Зима і Весна» належить до тієї «специфічної репертуарної сфери, що означена концертно-виконавською мобільністю учасників дуету (вислів І. Польської<sup>2</sup>), для показу найтонших образних та емоційних нюансів, реалізованих засобами ансамблевого виконавства.

Вероніка Мішеніна, представниця сучасної української (львівської) композиторської школи, до тематики пір року вперше звернулася ще в студентських роках, створивши п'єсу «Пробудження весни» для флейти і фортепіано (2001) і пізніше – в циклі «Прелюдії для фортепіано «Дванадцять місяців» (2003). Примітним з огляду українсько-китайських паралелей стає її звернення до китайської поезії. 2004 р. в одному з концертів композиторка представила три романси для мецо-сопрано на слова Лі Бо.

Щодо втілення тематики «пори року», на відміну від китайської традиції Мішеніна помісячно оспівує кожен з них, змальовує музичними засобами мінливість картин природи і, таким чином, конкретизує в алегоричному контексті події життєвого шляху людини. Авторка особисто пояснювала, що крізь призму явищ у природі кожного місяця року вона прагнула відтворити важливі віхи життєвого шляху людини: від бурхливої безтурботної активності в юних роках – крізь життєві незгоди, набуття досвіду і філософське осмислення речей в зрілості – до самотності і навіть депресії в старості. Проте, при послідовному викладі перипетій життя, які композиторка представляє на тлі описів різноманітної природи, відчувається оптимістичне завершення циклу. Це приховується у відчутних в останній прелюдії радісних конфігураціях пасажів шістнадцятими тривалостями, які нагадують передчуття різдвяних свят – немов незабаром настане Різдво Христове і народиться нове життя та щастя.

Орієнтуючись на виконавця – відомого у Львові сімейного фортепіанного дуету *Dovhan & Zubko Piano Duo*, в кінці 2023 р. Мішеніна зробила переклад сольної версії циклу для виконання в чотири руки. Учасників цього дуету, які щороку дають багато концертів з творів українських та зарубіжних композиторів у різних кутках України, об'єднує спільність виконавської моделі, позначеної на інтелектуальній, пов'язаній з процесом мислення діяльності, глибинному відчутті музичної вертикалі, розвиненій культурі звуковидобування та єдності розуміння і збереження темпової цільності. Ансамблева версія твору Мішеніної значно посприяла розширенню фактурного потенціалу твору і посиленню звукозображальних ефектів.

Кожна з поданих у наскрізному розвитку дванадцяти п'єс циклу відзначається барвистою функцією звукозображальності. Цьому сприяють синтезування романтичних та імпресіоністичних прийомів письма (яскрава властивість творчого стилю композиторки), розмаїта динаміка, в якій спостерігаємо переважання великої гами відтінків «п'яно» (від *p* до *pppp*), розмаїтість пасажної техніки, виписані в ремарках темпові градації та штрихи, трансформування звуків природи (як, наприклад, снігова хуртовина, спадання

<sup>2</sup> Польська І. Камерний ансамбль: Історія, теорія, естетика: монографія. Харків: Харківська державна академія культури, 2001. С. 200.

з дерев заледенілих краплин, що тануть, буяння квітів), передбачення найширшої палітри наслідування виконавцями дуету тембрового багатства фортепіано.

Цикл «Прелюдії для фортепіано «Дванадцять місяців» Мішеніної вперше прозвучав на концерті у Львові в лютому 2024 р. у виконанні *Dovhan & Zubko Piano Duo*, на якому виконавці запропонували слухачам витончені індивідуальні мистецькі інтерпретації декількох найновіших творів львівських композиторок-жінок для ансамблевого фортепіанного виконання – Богдани Фільц, Вероніки Мішеніної і Анастасії Сисенко<sup>3</sup>.

**Висновки.** При аналізі камерно-інструментальних творів композиторів України та Китаю з тематики оспівування пір року, зокрема ансамблевих фортепіанних творів, спостережено спільні риси проникнення елементів формотворчої, тонально-гармонічної, тембральної і метро-ритмічної систем звукозображальності як типу програмності. В умовах глобалізації музичного мистецтва та особливо активному посиленні міжкультурних контактів на початку XXI ст. музикантів – виконавців і композиторів – спостережено проникнення в академічну китайську та українську музичну творчість жанрово-стилістичних рис музики XX ст. Це торкається розбудови в творах прийомів поліфонізації, використання авангардних засобів музичної виразності, зокрема модернізму. В пошуках нових художніх засобів висловлювання, стиль модерну китайські композитори сприйняли вельми органічно, хоча на початках тлумачили його в буквальному етимологічному значенні як «владарювання моди», як прийняття нових художніх стилів. Та дуже швидко, коли на практиці почали звертатись до авангардних технік (пуантилізму, сонористики тощо), опанували способи сучасного відтворення творчих ідей. Спостережено, що з погляду стилістики XXI ст. ансамблеві фортепіанні твори українських і китайських композиторів об'єднує спільна риса – тяжіння до еkleктизму як поєднання різних стильових елементів.

#### Література

1. Вей Сі. Музична освіта у вищих звичайних школах Китаю з точки зору проблем сучасного фемінізму. *Дослідження Нанкінського нормального університету*. Нанкін, 20133. С. 4–6.
2. Польська І. Камерний ансамбль: Історія, теорія, естетика: монографія. Харків: Харківська державна академія культури, 2001. 396 с.
3. Програма концерту «Фортепіано в чотири руки. *Dovhan & Zubko Piano Duo*». *Organ Hall Post*. *Перша львівська газета про Органний зал*. Львів, 8 лютого 2024. 4 с.



<sup>3</sup> Програма концерту «Фортепіано в чотири руки. *Dovhan & Zubko Piano Duo*». *Organ Hall Post*. *Перша львівська газета про Органний зал*. Львів, 8 лютого 2024. С. 2.

УДК 78.27/78.2У

DOI 10.32782/2224-0926-2024-1-48-16

Чобанюк Світлана Михайлівна  
студентка II курсу кафедри історії музики,  
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка  
<https://orcid.org/0009-0001-8010-4656>

Науковий керівник – Кияновська Любов Олександрівна  
докторка мистецтвознавства, професорка,  
завідувачка кафедри історії музики,  
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка  
<https://orcid.org/0000-0002-0117-5078>  
Web of Science ResearcherID: I-7580-201

## НАЦІОНАЛЬНО-ПАТРІОТИЧНА ТВОРЧИСТЬ ІСИДОРА ВОРОБКЕВИЧА: СИНТЕЗ ЄВРОПЕЙСЬКИХ МОДЕЛЕЙ ТА УКРАЇНСЬКИХ АРХЕТИПІВ

У статті розглядається хорова творчість Ісидора Воробкевича як найяскравішого представника української музичної культури Буковини у середині XIX століття. Наголошується її важливість у контексті формування патріотичної свідомості українців Буковини та розвитку української музичної культури в регіоні. Творчий та життєвий шлях С. Воробкевича представлено в соціоісторичному контексті, який вплинув на формування його індивідуального стилю.

У статті підкреслюється важливість діяльності Ісидора Воробкевича в культурному житті Буковини XIX століття. Будучи першим професійним композитором Буковини, а до того ж поетом і педагогом, він істотно причинився до розвитку мистецького життя регіону.

Досліджується адаптація стилістики німецького *Liedertafel* у хоровій музиці композитора, яка найбільш послідовно втілювала патріотичні ідеї митця. «Буковинський лідертафель» розглядається на прикладі трьох хорових композицій С. Воробкевича, зокрема, «Що старий Прут скаже?», «Буковино дорога» та «Цар-ріка, наш Дніпро».

Оскільки Ісидор Воробкевич займався літературною діяльністю, в статті коротко оглядається один з найвідоміших віршів митця «Рідна мова» як своєрідне творче *credo*, співзвучне змісту названих хорів.

Тож метою статті стало висвітлення деяких аспектів синтезу національного – західноєвропейського первнів у хорових творах І. Воробкевича.

Наукова новизна статті полягає у з'ясування зв'язків хорових творів І. Воробкевича, що підносять національні ідеали і спираються на українські фольклорно-пісенні звороти, – зі стилістикою німецького *Liedertafel* та адаптації типових для західноєвропейського романтизму і бідермаєру елементів музично-виразової системи.

Методологія статті базується на використанні історичного методу у дослідженні розвитку мистецтва Буковини другої половини XIX століття, аналітичного методу у розгляді його хорових композицій.

Творчість Ісидора Воробкевича досліджується у працях І. Глібовицького, Ю. Каплісько-Люк, М. Новакович, П. Никоненка, тощо.

**Ключові слова:** культура Буковини, Ісидор Воробкевич, хорова творчість, *Liedertafel*.

***Chobaniuk Svitlana, Kyianovska Liubov. National and patriotic creativity of Isydor Vorobkevych: a synthesis Of European models and Ukrainian archetypes***

*The article deals with the choral works of Isydor Vorobkevych as the brightest representative of the Ukrainian musical culture of Bukovyna in the mid-nineteenth century. Its importance in the context of the formation of the patriotic consciousness of Ukrainians in Bukovyna and the development of Ukrainian musical culture in the region is emphasised. The creative and life path of I. Vorobkevych is presented in the socio-historical context that influenced the formation of his individual style.*

*The article emphasises the importance of Isidor Vorobkevych's activity in the cultural life of nineteenth-century Bukovyna. Being the first professional composer of Bukovyna, as well as a poet and teacher, he significantly contributed to the development of the artistic life of the region.*

*The article examines the adaptation of the German Liedertafel style in the composer's choral music, which most consistently embodied the composer's patriotic ideas. "Bukovynian Liedertafel" is examined on the example of three choral compositions by I. Vorobkevych, in particular, "What will the old Prut say?", "Dear Bukovyna" and "Tsar-River our Dnipro".*

*Since Isydor Vorobkevych was engaged in literary activity, the article briefly reviews one of the artist's most famous poems "Native Language" as a kind of creative credo, consonant with the content of the above-mentioned choruses.*

*Therefore, the purpose of the article is to highlight some aspects of the synthesis of national and Western European origins in I. Vorobkevych's choral works.*

*The scientific novelty of the article lies in clarifying the connections between I. Vorobkevych's choral works, which present national ideals and rely on Ukrainian folk-song phrases, and the style of German Liedertafel and the adaptation of elements of the musical and expressive system typical of Western European Romanticism and Biedermeier.*

*The methodology of the article is based on the use of the historical method in the study of the development of Bukovyna's art in the second half of the nineteenth century, and the analytical method in the consideration of his choral compositions.*

*The works of Isydor Vorobkevych are studied in the works of I. Hlibovytskyi, Y. Kaplienko-Iliuk, M. Novakovych, P. Nikonenko, etc.*

**Key words:** *culture of Bukovina, Isidor Vorobkevich, choral art, Liedertafel.*

Розвиток української музичної культури як культури автохтонного населення краю відбувався на Буковині впродовж XIX–XX ст. у вельми складних умовах. Разом з тим, перебуваючи від 1775 р. у складі імперії Габсбургів, буковинський край у всіх формах духовного життя, в тому числі й у музичному мистецтві, зазнавав інтенсивного впливу метрополії Відня. Він виявлявся як завдяки діяльності австрійських, чеських, польських, румунських музикантів-професіоналів та аматорів, що численно прибували у новоприслану провінцію, так і через навчання буковинців у віденських освітніх закладах. Але адаптуючи досягнення одного з найбільших культурних центрів Європи, українські музиканти Буковини природно інтегрували їх у національну духовну традицію. Фольклорні регіональні джерела, українська духовна музика «золотої доби» і «перемиської школи», національний музичний театр живили творчість провідних композиторів краю.

Серед українських музичних діячів Буковини другої половини XIX ст. центральне місце посідає Ісидор Іванович Воробкевич (1836–1903). Недарма Іван Франко писав, що Воробкевич – це «один з перших жайворонків нової весни нашого відродження». Разом із Юрієм Федьковичем та Ольгою Кобилянською він пропагував єдність Буковини з іншими українськими етнічними землями, окремішність українського народу, давню історичну традицію української культури.



*«Світи, батьку, світи світило,  
Бо я вже не вспію!  
Світи правду, світи віру,  
Любов і надію  
По тій нашій Буковині –*

*Най люди побачать!» – Ю. Федькович «До Данила Млаки»<sup>1</sup>.*

Після закінчення Чернівецької духовної семінарії С. Воробкевич навчався у відомого австрійського диригента й композитора Франца Кренна та склав іспит у Віденській консерваторії як вчитель співу і регент хору. Проте його діяльність після повернення у Чернівці була значно ширшою – окрім священничих обов'язків та викладання співу у духовній семінарії, Воробкевич займався літературною і композиторською творчістю, збиранням фольклору, видавничою справою, займав активну громадську позицію. Відтак національно-патріотична спрямованість більшої частини його творчості природно випливає з багатоманітності його культурно-просвітницьких функцій в українському середовищі Буковини<sup>2</sup>.

Слід звернути увагу на літературну спадщину І. Воробкевича, оскільки вона дає певний ключ до розуміння його музичного стилю, вибору жанрів, тематики, інтерпретації національного фольклору. Як і в музичній спадщині, в літературній творчості він намагався охопити якомога ширший спектр жанрів: вірші, поеми, повісті, оповідання. Тематика розгортається від історичних мотивів (оповідання «Турецькі бранці», поема «Нечай», тощо) до просвітницько-моралізаторських наративів у поезії та побутово-реалістичних картин із щоденного життя (вірш «Рекрути», драма «Блудний син»). Особливо яскраво талант митця розкрився у ліричних віршах. Іван Франко писав, що в ліриці І. Воробкевич «розсипає велике багатство життєвих спостережень, осяяних тихим блиском щирого, глибокого, людського і народолюбного чуття»<sup>3</sup>. Ці слова І. Франка опосередковано вказують на стильові пріоритети І. Воробкевича: «глибина» і «народолюбність» проявляється у той час передусім у романтичному світогляді, натомість «тихий блиск», тобто привабливість скромного тихого загишку характеризує ідеали бідермаєру. М. Новакович наголошує на послідовній патріотичній спрямованості творчості І. Воробкевича, і галицьких авторів того часу: «Специфіка галицького бідермаєру виявляється в опозиції великий світ – рідний край, яскравим свідченням чого є хори: «Як мож тебе забути», «Прощальна», «Ластівочко» С. Воробкевича (написані на власні тексти)»<sup>4</sup>.

Своєрідним патріотичним гаслом про любов та шану до української мови, став вірш «Рідна мова»:

*«Мова рідна, слово рідне!  
Хто вас забуває,  
Той у грудях не серденько,  
А лиш камінь має».*

<sup>1</sup> Білінська М. Л. С. Воробкевич. Серія: Творчі портрети українських композиторів. Київ: Музична Україна, 1982. С. 5.

<sup>2</sup> Каплієнко-Ілюк Ю. В. Музичне мистецтво Буковини: стильові парадигми композиторської творчості XIX-XX ст.: дис. доктор мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2021. 521 с.

<sup>3</sup> Цит. за: Воробкевич С. І. Вибрані поезії / за ред. М. П. Бажан та ін. Київ: Радянський письменник, 1964. С. 4.

<sup>4</sup> Новакович М. О. Галицька Музика габсбурзької доби (1772-1918) у контексті явища національної ідентичності: дис. доктор мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2020. С. 250.

У творі автор підкреслює важливість української мови, що залишається актуальним питанням і до нині:

*«Ой, шануйте, поважайте  
Рідненьку мову,  
І навчайтесь розмовляти  
Своїм рідним словом».*

Зважаючи на цензуру Ісидор Воробкевич видавав свої твори під різними псевдонімами: Данило Млака, Демко Маковійчук, Морозенко, Семен Хрін, С. Волох<sup>5</sup>.

Музична спадщина виявляє образно-тематичну і стильову спорідненість із садами поетичної творчості. Як і в літературі, І. Воробкевич творив у музиці в різних жанрах: вокально-хорові композиції, солоспіви, вокальні ансамблі, оперети, інструментальні п'єси, музика до сценічних спектаклів, тощо.

Для хорового та вокально-ансамблевого жанрів, у яких патріотичний зміст виражався найбільш послідовно, Воробкевич адаптував стилістику німецького Liedertafel – манеру чоловічого хорового співу, що сформувалась в романтичну добу в співочій академії Берліна і спиралась на національні німецькі традиції. Цю манеру охоче трансформували у хорових опусах та вокальних чоловічих квартетах галицькі композитори, передусім представник перемиської школи Михайло Вербицький, головну у творах патріотичного змісту. Анатоль Вахнянин, випускник перемиської гімназії, згадував: «молоді співочі сили збиралися в хаті Лаврівського і тут при помочи старших виконували свіжо скомпоновані ним твори [...] до Перемишля навідувався з Млинів дуже часто Михайло Вербицький і привозив свої твори, переважно укладені на мужицькі голоси»<sup>6</sup>.

В Україну лідертафель потрапив завдяки австрійським музикантам, які працювали капельмейстрами та органістами у місцевих католицьких храмах, а також давали приватні уроки музики для галицької аристократії. Як і в Німеччині, на Галичині лідертафель став формою національного відродження. За «несерйозністю» та «веселощами» ховалися серйозні політичні теми. «Веселощі як стратегія» – писав Д. Гремйт, аналізуючи атмосферу віденських шубертіад<sup>7</sup>. Притому не варто забувати і про первинну спрямованість лідертафелю, що виник в період протистояння німецького народу наполеонівській експансії в 1808 р. у Берліні, тобто мав окрім чисто естетичної і товариської, патріотичну мету. Водночас гуртки лідертафелю об'єднувала аматорів зі спільними інтересами і потребами, таким чином, прагнули бути якнайбільш демократичними у виразі, уникаючи надто великої професійної складності для виконання. Популярність серед галичан також мала обидві ці причини: об'єднувала патріотично настроєних українців, а водночас була зумовлена простотою музичної мови цих пісень, мелодійністю, простотою гармонії та фактури.

Маючи за основу лідертафельну творчість Вербицького, Ісидор Воробкевич творив «буковинський лідертафель». Як приклад, наведемо аналіз кількох хорів.

Хор «Що старий Прут каже» написаний для чотириголосного чоловічого хору а cappella. У першій частині поетичне слово виражає супротив проти поневолювачів-румунів, які в той час були запеклими противниками українізації на Буковині:

*«На Буковині ви чужі!» – румуни кажуть нам».*

<sup>5</sup> Воробкевич С. І. Вибрані поезії / за ред. М. П. Бажан та ін. Київ: Радянський письменник, 1964. С. 8.

<sup>6</sup> Цит. за: Новакович М. О. Галицька Музика габсбурзької доби (1772–1918) у контексті явища національної ідентичності: дис. доктор мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2020. С. 246.

<sup>7</sup> Цит. за: Новакович М. О. Галицька Музика габсбурзької доби (1772–1918) у контексті явища національної ідентичності: дис. доктор мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2020. С. 246.

Зміст тексту підкреслюється засобами музичної виразності: активний унісонний заклик на початку, закличні висхідні інтонації, які не лише в романтичній музиці традиційно асоціюються з пориванням, протистоянням, але й мають значно давніше стійке семантичне навантаження у риторичній фігурі *exclamatio*. Ріка Прут виступає тут в образі мудрого ментора, до якого звертається автор:

Л. 1

Архетип мудрої ріки, що дає раду воїнам, належить до стійких в українському фольклорі. Так, зустрічаємо аналогічне трактуванням Дніпра, зокрема і у поезії Т. Шевченка.

Друга частина твору – відповідь Прута:

*«Струями Прут нам каже так:*

*«Тут споконвіку жив тот син,*

*Що матір Русь святу над все любив».*

Музика хору стає стриманішою, набуває характеру урочистого проголошення. Активні заклики та пунктирний рух, змінюються хоральним викладом рівними чвертями, що, власне, і є вельми типовим для викладу хорového чотириголосся *Liedertafel*:

Л. 2

У закінченні хору в тенорів звучить хроматичний рух-сповзання від V до III ступеня гами. Цікаво, що такий зворот звучить у багатьох хорových творах композитора:



Іл. 3

Стилістика хору послідовно спирається на манеру лідертафель: чоловіче чотириголосся, чітка ясна форма, строго квадратна побудова фраз, тоніко-домінантова основа гармонії, підкреслені каданси, щільна гомофонно-гармонічна фактура. Натомість мелодична лінія вказує на українські пісенні джерела, зокрема розспівні характерні звороти початку нагадують закличні мотиви веснянок, наступні фрагменти виявляють спорідненість із кантовою мелодикою.

Ще один хор, в якому композитор оспівує любов до рідного краю з допомогою стилістики Liedertafel – «Буковина дорога», написаний для чотириголосного чоловічого хору а cappella.

У першій частині хору звучить палке звернення до любові Буковини:

«Буковина дорога,

Моя щира, рідна ненько!».

Звучить унісонний звуку «ля» на *f*. Поступово мелодія розширюється, гармонія забарвлюється появою доміантної тональності та тональності III маж. ступеня. Мелодія стає активнішою завдяки дрібненню тривалостей:

musical score for a choir, showing two staves with lyrics in Ukrainian. The tempo is marked "Andante, con anima". The lyrics are: "Бу- ко- ви- но до- ро- га, мо- я щи- ра, ріл- на нень- ко! Лиш для те- бе я жи- ю."

Іл. 4

Друга частина хору також починається із унісону «ля», проте дещо спокійніше, адже це вже не перший емоційний сплеск, а подальші розважання про любов до рідного краю:

«Все на світі ти мені:  
Батько, мати і родина»

З точки зору гармонії, ця частина барвистіша. Цікавою є гра світлотіней між *D-dur* та *e-moll*. Закінчується хор, вже знайомим, рухом-сповзанням від V до III ст. у тенорі:



Іл. 5

У першому куплеті хору композитор звертається до Буковини:

«Буковино дорога,  
Моя щира, рідне ненько!  
Лиш для я живу,  
Б'є для тебе лиш серденько».

У інших – описує те, за що любить рідний край:

«В Буковині вперше чув  
Чар солодкий руської мови,  
Тут у серці ся зажег  
Жар прецирої любови».

Твором, яким Воробкевич підкреслює єдність Заходу та Сходу України, є хор «Цар-ріка, наш Дніпро». Ода Дніпру починається строгою мелодією, яку унісонно заспівують баси. Міць Дніпра показується широтою дихання, плавністю мелодичного руху. Величності та «поважності» додає помірний, виважений темп *Andante cantabile* (повільно та співуче).

Патетичної пафосності додає хід на словах «Славутиця, Цар-ріка»: висхідний, активний квартовий хід з подальшим пунктирним спуском вниз по звуках соль-мінорного тризвука:

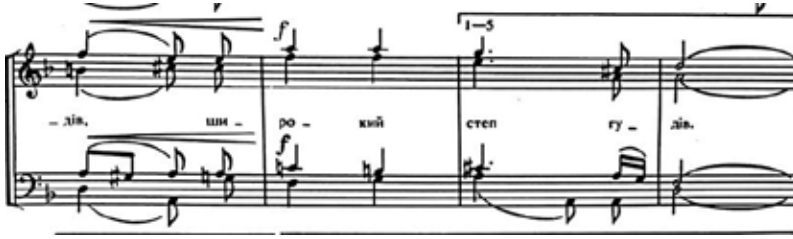


Іл. 6

Ця фігура вельми нагадує головну партію першої частини сонати №23 «Апасіонати» Л. ван Бетховена, однак, і загалом належить до типових інтонаційних знаків європейської музичної героїки першої половини XIX ст. І. Воробкевичу як вихованцю славетного професора Ф. Кренна у Віденській консерваторії, безсумнівно, була надто добре знайома музика не лише віденських класиків, але й вся вельми розмаїта виконувана у

австрійській столиці тогочасна композиторська «продукція», що вплинула на формування музичної мови буковинського митця.

Приспів твору починається із хорового tutti активно та впевнено. Фактура охоплює вже всі чотири голоси, динаміка наповнюється барвами завдяки постійній грі між *crescendo* та *diminuendo*. Цікавим є співвідношення тексту та музичного матеріалу в кульмінації хору: слова «широкий степ гудів» супроводжуються розширенням фактури, уповільненням ритму, завдяки зупинці на четвертних, а також звучанням найвищого звука хору – a<sup>2</sup>:



Пл. 7

Таким чином, коротко представлені у статті три хори І. Воробкевича яскраво виявляють сутнісні риси його музичного мислення і демонструють основні засади його індивідуального стилю. Всі три хори написані на власні тексти і розвивають те головне motto світогляду митця, яке було проголошене у його програмній поезії «Слово рідне». Відтак в них виокремлюються головні архетипові смисли: Слово (рідне слово, мова), яке тут трактується в біблійному сенсі першооснови суцього; любов до Батьківщини, у типовому для романтичної доби порівнянні з Матір'ю, або, за класифікацією архетипів К. Г. Юнга, Праматір'ю; їх доповнює Ріка, яка у поетичному світогляді І. Воробкевича доповнює два попередні і трактується як Батько, джерело вічної сили і життя. Цікаво, що тут зіставляються дві ріки, своя, з «малої землі», Прут – і Дніпро, який для українців є місцем сили і часто порівнюється з Батьком.

Аналогічно в архетиповому сенсі трактується і музична мова, типові звороти, які розкривають зміст поетичного слова. Але тут І. Воробкевич користується не лише питомо національними зворотами з пісенного фольклору, але й західноєвропейським інтонаційним словником, засвоєним ним не лише в концертному житті Чернівців, але в часі студій у Відні. В тому сенсі саме манера лідертафель була найбільш відповідна як за національно-патріотичним початковим сенсом, так і за демократичністю вислову, адже І. Воробкевич писав свої хори для аматорських колективів мав на меті їх репрезентацію в найширшій аудиторії.

### Література

1. Білинська М. Л. С. Воробкевич. Серія: Творчі портрети українських композиторів. Київ: Музична Україна, 1982. 48 с.
2. Воробкевич С. І. Вибрані поезії / за ред. М. П. Бажан та ін. Київ: Радянський письменник, 1964. 341 с.
3. Каплієнко-Ілюк Ю. В. Музичне мистецтво Буковини: стильові парадигми композиторської творчості XIX-XX ст.: дис. доктор мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2021. 521 с.
4. Никоненко П., Юрійчук М. Ісидор Воробкевич. Життя і творчість. Чернівці: Рута, 2003. 203 с.
5. Новакович М. О. Галицька Музика габсбурзької доби (1772–1918) у контексті явища національної ідентичності: дис. доктор мистецтвознавства : 17.00.03. Одеса, 2020. 494 с.

УДК 78.472;78.2У;78.2і

DOI 10.32782/2224-0926-2024-1-48-17

Юань Є

аспірантка кафедри історії музики,

Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка

<https://orcid.org/0000-0001-6666-6313>

## УКРАЇНСЬКО-КИТАЙСЬКІ ВЗАЄМИНИ В ХОРОВОМУ МИСТЕЦТВІ В ПЕРШІЙ ТРЕТИНІ ХХ СТОЛІТТЯ

У статті розглянуто культурне життя українців у Харбіні першої третини ХХ ст. і діяльність хорового диригента Степана Кукурузи, а також відродження контактів Китаю і України в сфері хорового мистецтва від кінця ХХ ст.

Наукова новизна дослідження пов'язана з частковим встановленням біографічних фактів і творчих здобутків Кукурузи як хорового диригента, просвітника, суспільного і громадського діяча. Висновки. Спираючись на матеріали архівної преси та повідомлення А. Попка, Г. Карась, В. Чорномаза з'ясовано, що в першій третині ХХ ст. в умовах еміграції українці активно розвивали і пропагували українську хорову культуру. Встановлено про заснування Кукурузою Українського клубу, аматорського хорового гуртка «Бандура» та першого українського театру, де під його керівництвом систематично ставились оперні вистави з хоровими номерами («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського і «Майська ніч» М. Лисенка); що Кукуруза був укладачем перших читанок для українських школярів, редактором журналу «Засів», членом товариства «Просвіта» і секретарем українського консульства в Харбіні. Узагальнено, що своєю працею Кукуруза найбільш активно сприяв продовженню розвитку на теренах Китаю українського хорового мистецтва і опосередковано вплинув на процес інтеграції хорового співу в китайську культуру. Досліджено відродження від кінця ХХ ст. контактів Китаю та України в галузі хорового мистецтва. Доведено, що розгортання виконавської співпраці в сфері популяризації в Україні творів китайської хорової музики сприяє глибшому взаємному збагаченню музичних культур Китаю та України та духовному зближенню двох талановитих народів.

**Ключові слова:** хорове мистецтво, диригент, творчість, культура, інтеграція.

### **Yuan Ye. Ukrainian-Chinese interactions in choral art in the first third of the 20<sup>th</sup> century**

The article deals with the activity of the Ukrainian community and its leading choir conductor Stepan Kukuruz in the context of the influence of Western European culture on the formation and further development of Chinese choral art in the first third of the 20th century. The purpose of the article is to reconstruct the cultural life of Ukrainians in Harbin in the first third of the 20th century and the revival of contacts between China and Ukraine in the field of choral art beginning from the end of the 20th century. The scientific novelty of the study is related to the partial establishment of biographical facts and creative achievements of Kukuruz as a choir conductor, educator, social and public figure. Conclusions. Based on archival press materials and reports by A. Popko, G. Karas, V. Chornomaz, it was found that in the first third of the 20th century the number of the Ukrainian community exceeded forty thousand people, and in the conditions of emigration, Ukrainians actively developed and promoted Ukrainian choral culture. It was established that Kukuruz founded the Ukrainian Club, the amateur choral group "Bandura" and the first Ukrainian theater where opera performances with choral numbers were systematically staged under his leadership ("Zaporozhets za Dunayem" (Zaporozhets Beyond the Danube) by S. Gulak-Artemovskiy and "May Night" by M. Lysenko); that Kukuruz was the compiler of the first reading books for Ukrainian schoolchildren, the editor of the "Zasiv" magazine, a member of

*the "Prosvita" society and the secretary of the Ukrainian consulate in Harbin; that among other Ukrainian artists in 1936, he was repatriated to the USSR, accused of espionage and executed. It is summarized that with his work Kukuruzza most actively contributed to the continuation of the development of Ukrainian choral art on the territory of China and indirectly influenced the process of integration of choral singing into Chinese culture. The revival of contacts between China and Ukraine in the field of choral art from the end of the 20th century was studied. It has been proven that the development of executive cooperation in the field of popularization of works of Chinese choral music in Ukraine contributes to the deeper mutual enrichment of the musical cultures of China and Ukraine and the spiritual rapprochement of the two talented nations.*

**Key words:** choral art, conductor, creative work, culture, integration.

**Аналіз попередніх досліджень.** Вивченню чисельності української громади в Харбїні присвячено працю В. Трошинського; мистецької діяльності української громади і диригента С. Кукурузи – Г. Карась, А. Попка та дописи в тогочасній газеті «Харбїнський вісник», журналі «Театр та мистецтво». Хоч отримана інформація про музичне і театральне життя українців, віднайдена в цих періодичних джерелах є надто скромною (російськомовні видання мали завдання якнайповніше висвітлювати життя російських емігрантів, але час від часу скупю, в контексті хронології культурних подій російської громади, повідомлялось про театральні вистави та виступи в її концертах когось з українських музикантів, що брали в них участь). Про репертуар українського театру повідомляли музикознавці Г. Карась та Сун Жуй Луна історик А. Попок; біографічні факти Кукурузи узагальнено при вивченні праць А. Попка і В. Черномаза. Про відродження українсько-китайських контактів в сфері хорового співу досліджено з анонсів концертів та фестивалів хорової музики «Музична подорож до Китаю» та «Китайські митці підтримують Україну».

**Матеріали та методи.** Матеріалом статті стали дописи в архівних журналах Хейлундзянського архіву, інформативні повідомлення мистецтвознавців та істориків. Методологічна база дослідження ґрунтується на комплексі методів, до якого входять: історичний, музикознавчий, систематизаційний, хронологічний, джерелознавчий.

Від початку 1900-х рр. у Китаї в українській громаді Харбіна розгорталось насичене музичне життя. «Вже до кінця 1920-х років у місті зібралась дуже велика українська громада, численність якої перевищувала сорок тисяч осіб, і це число постійно збільшувалось»<sup>1</sup>. В умовах вимушеної чи добровільної еміграції українці завжди прагнули не лише отримати політичну свободу, але й розвивати і пропагувати українську культуру та продовжувати розвивати власну творчість.

В першій третині ХХ ст. українці мали достатньо своїх періодичних видань – газети «Засів», «Українське життя», «Українська громада», «Шлях до щастя», «Вісті українського клубу в Харбїні», «Звіdomлення», журнал «Поклик України» і навіть власні програми на радіо. Українці самотужки, в складних фінансових умовах засновували і розпочинали діяльність цих інформативних джерел, у яких висвітлювали події культурного і музичного життя своєї громади, серед яких багато уваги придїлялось хоровому співу.

Незважаючи на складні умови перебування українських мистців у Харбїні, все ж їх суспільно-культурне і мистецьке життя розвивалось достатньо динамічно. Про це засвідчують факти заснування вже в перших роках ХХ ст. Українського духовного

<sup>1</sup> Трошинський В. Українці в Китаї. *Вісник Української Всесвітньої Координаційної Ради*. Київ: ТОВ Поліпром, 2004. С. 18.



товариства, спорудження Свято-Покровської православної церкви, організації літературно-музичного театрального гуртка і головне – відкриття 1907 р. першої легальної української інституції – Українського клубу. При Клубі було відкрито загальноосвітню українську гімназію та училище, створено аматорський гурток «Бандура» і засновано перший український театр, що «особливо славився своїм хорovým колективом»<sup>2</sup>.

В пресі багато згадувалось про розкішний багатоголосий хоровий спів українцями народних пісень та улюблених уривків з «Вечорниць» П. Ніщинського, що повсюдно звучали під час свят і в щоденному побуті. Багаторічні підшивки української преси майже повністю знищені, а те, що залишилось зберігається в Хейлундзянському архіві Внутрішньої Монголії Китаю. Аналіз матеріалів архіву дозволив фрагментарно отримати знання про перебіг найважливіших подій культурного життя українців того часу і виокремити декілька фактів не лише про хорове виконання народних пісень та певних уривків з музично-театральних творів, але й про ті незабутні враження, які справляв цей спів на оточуючих усіх інших національних громад, у т. ч. й на китайців.

Після початку чергової хвилі японської окупації від 1935 р. українці, як й багато інших мистецьких емігрантів, перебували під особливо агресивним тиском японців. В умовах відбирання житла і паспортів, знищення найрізноманітнішої документації, гонінь та переслідувань як з боку японців, так і китайців та утворення ситуації великої небезпеки, українці були змушені зачиняти і ліквідувати всі свої інституції і терміново виїжджати з Китаю. Незначна їх частина поверталась на Батьківщину, де більшість з них було заслано в табори на Колиму, в Архангельську область на Соловки та інші місця позбавлення волі, або на роботу в далекий Магадан, Уссурійськ та Хабаровськ, інших було страчено. Серед останніх, після повернення 1936 р. до Радянського Союзу, диригента С. Кукурузу за зраду Батьківщині було засуджено і відразу страчено<sup>3</sup>; в тюрмі на Уралі померли найвидатніший бібліофіл Харбіна Юхим Березовський і священник Петро Гордзієвський; безвісти пропав співак Олександр Кармелінський; в московських катівнях розстріляно диригента Давида Гейгнера (був родом з міста Казатин Вінницької області).

Більшість культурних і мистецьких діячів виїжджали чимдалі від Китаю, знаходячи притулок у містах США та Австралії. Туди разом з особистим майном вони вивозили музичні інструменти, книги, багатолітні підшивки газет та журналів і документи про функціонування своїх інституцій, які тепер у більшості залишаються на збереженні в приватних архівах, надовго створивши ситуацію недоступності цих неоціненних матеріалів для майбутніх досліджень.

Через примхи, несталої долі і все ж більш лояльне ставлення китайців до росіян, фотодокументи, афіші і численні томи російської періодики було згромаджено в будівлі Хейлундзянського архіву, на базі якого згодом створено Музей російської культури в Харбіні 1910–1930-х рр. У цих джерелах інколи зустрічаємо коротку інформацію про культурне життя українців. На сучасному етапі саме при вивченні цих матеріалів залишається можливість фрагментарного, але дещо ширшого дослідження мистецького життя української громади.

Наприклад, з матеріалів газети «Харбінський вісник» 1908 р. стало відомо про перші постановки українськими харбінцями вистав на сцені Українського Клубу, що відбулись

<sup>2</sup> Попок А. Українське театральне та хорове мистецтво на Далекому Сході. *Визвольний шлях*. Лондон, 2001. Книга 7. С. 120.

<sup>3</sup> Попок А. Українське театральне та хорове мистецтво на Далекому Сході. *Визвольний шлях*. Лондон, 2001. Книга 7. С. 118.

з великим успіхом. Серед них були драматичні вистави з музикою «Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Циганка Аза» М. Старицького, «Шельменко-деншик» Г. Квітки-Основ'яненка і «Назар Стодоля» Т. Шевченка<sup>4</sup>. 1908 року відбулись постановки деяких українських оперних вистав – «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського і «Майська ніч» М. Лисенка: «Всі вистави мали аншлаги. ... український театр збирав повні зали глядачів і це треба віднести на рахунок великої любові українського загалу до свого мистецтва»<sup>5</sup>. Постановки цих вистав відбулись завдяки праці щойно прибулих до Харбіна українців – режисера Василя Махно і диригента Степана Кукурузи. За їхнього керівництва постановки музично-драматичних і оперних українських вистав почали відбуватись у Харбіні систематично.

З матеріалів газети відкрилась інформація про початок будівництва Українського національного дому з окремим театральним приміщенням. На цій театральній сцені до 1935 р. відбувалось особливо багато концертів і постановок українських вистав з великою кількістю хорових номерів, які з кожним роком притягали щоразу більшу увагу й китайського населення.

Серед значної кількості яскравих українських музикантів – камерних співаків, драматичних та оперних артистів, інструменталістів, у галузі хорового мистецтва виділимо постать диригента Степана Кукурузи. Сутність його праці в різних матеріалах розглядається в основному як видатного українського суспільно-громадського діяча, майже не торкаючись аспектів музичної творчості. Більш розгорнену творчу біографічну довідку про нього складено, спираючись на сукупну інформацію, отриману з енциклопедичних видань, преси Харбіна, історичних та музикознавчих праць А. Попка, Г. Карась, В. Чорномаза<sup>6</sup>, Сун Жуйлуна<sup>7</sup>: Степан Кукуруза – хоровий диригент з України (? – 1936) був родом з Подільської губернії (Україна), де працював вчителем сільської школи. За вільнолюбні думки і відданість українству 1906 р. був висланий царським урядом до Сибіру, звідки 1909 р. самовільно переїхав до Харбіна працювати службовцем на Китайській Східній залізниці. Відразу після приїзду організував при «Українському клубі» український хор, яким диригував до кінця свого перебування в Харбіні, там же створив і очолив аматорський гурток «Бандура». Як хоровий диригент, Кукуруза організував хор при новозбудованій церкві Покрови Пресвятої Богородиці і був його незмінним диригентом. У Харбіні Кукуруза провадив активну просвітницьку, суспільну і громадську роботу: для українських шкіл уклав і видав дві читанки («Перша читанка» і «Рідні зерна»). З 1917 р. працював редактором українського журналу «Засів», був членом ревізійної комісії товариства «Просвіта», секретарем українського консульства в Харбіні.

В умовах початку від 1931 р. японської збройної агресії, встановлення в Маньчжурії їхньої держави Маньчжоу-Го і значного погіршення загального зовнішньополітичного становища Китаю, як наслідок чергового загострення стосунків Китаю з Японією і Росією з Китаєм, 1936 р. С. Кукурузу разом з родиною було репатрійовано до Радянського Союзу. Там за колишню самовільну втечу з табору для політично ненадійних, організацію

<sup>4</sup> Харбінський вісник. Орган Китайської Східної залізниці. Харбін, 1908. № 43. С. 18.

<sup>5</sup> Харбінський вісник. Орган Китайської Східної залізниці. Харбін, 1908. № 43. С. 19.

<sup>6</sup> Чорномаз В. А. Маньдзурський вісник. Харбін, 2018. Т. 19. URL: <https://esu.com.ua/author?name>

<sup>7</sup> Сун Жуй Лун. Українсько-китайські взаємини в контексті мистецького життя міста Харбін першої половини ХХ ст. Поліфонія діалогу в постсучасній культурі: Збірник наукових праць. Київ: НАКККіМ, 2013. С. 359–366.

і працю в українських національних інституціях Харбіна талановитому українському диригенту було винесено підозру в шпіонажі і відразу страчено.

До цієї інформації, узагальнивши відомості із зазначених джерел підсумуємо, що своєю працею Степан Кукуруза став тим, хто в першій третині ХХ ст. найбільш активно сприяв продовженню розвитку на теренах Китаю українського хорового мистецтва і опосередковано вплинув на продовження процесу інтеграції хорового співу в китайську культуру.

Узагальнюючи уроки історії, посилене відродження культурних контактів Китаю та України спостерігається наприкінці ХХ ст. Новий етап поглиблення взаємин у всіх сферах життя між цими державами розпочався від 1991 р., коли Китай одним з перших визнав незалежність України і вже 4 січня 1992 р. головами КНР і України Л. Кравчуком та Цзян Цземінем було підписано спільне «Комюніке про встановлення двосторонніх дружніх взаємин» на всіх рівнях, а в 2002 р. укладено Угоду про співпрацю між обома державами терміном на 25 років.

Від цього часу відбулось багато подій і запроваджено заходів, результати яких з кожним роком демонструють величезні зрушення в річищі поглиблення культурних контактів Китаю та України, зокрема й у галузі взаємного вивчення музичної культури і творчості. Серед таких – влаштування Днів української культури в Китаї і Днів китайської культури в Україні, відкриття в Києві відділення «Україна – Китай», відновлення в багатьох містах або й відкриття нових Інститутів Конфуція, діяльність яких сприяє взаємному вивченню мови та виданню творів художньої літератури та іншого різногалузевого змісту. Про взаємну зацікавленість творчої співпраці промовляє налагодження інтенсивного обміну, зокрема в галузі музичного мистецтва, фахівцями і студентами<sup>8</sup>, організація наукових конференцій, проведення спільних ювілейних урочистостей з нагоди роковин Т. Шевченка, здійснення перших акцій презентації в Україні унікального мистецтва пекінської опери, проведення спільних концертів із залученням провідних національних виконавців та музичних колективів тощо. Важливим стало розроблення 2013 р. довголітньої Програми культурного співробітництва між Міністерствами культури України та Китаю, результатом якої, зокрема в галузі хорового мистецтва стало заснування щорічного міжнародного хорового фестивалю в Пекіні. До цього часу в фестивалі вже взяло участь понад 2000 хорових колективів з усього світу, серед яких 4 з України.

Невпинний розвиток цих взаємин духовно значно збагачує обидва народи. На важливість цього розвитку вказує український дослідник С. Пронь: «Незалежно від стратегії зовнішньополітичного вектору, потреби будь-якої держави та її міжнародні позиції неможливі без ґрунтовної та об'єктивної наукової інформації з питань історії та культури найбільш впливових держав світу»<sup>9</sup>. Оцінюючи важливість значення поглиблення культурних контактів між Україною і Китаєм, тодішній Прем'єр-міністр КНР Лі Кецян неодноразово висловлювався, що всебічна співпраця щоразу стає не лише більш корисною для обох народів, але й навіть надає новий імпульс для розвитку взаємин між КНР і об'єднаною Європою.

<sup>8</sup> За відомостями статистичних звітів, на початку 2020 р. в українських вищих навчальних закладах навчалось вже понад 5, 5 тисяч громадян Китаю, і що серед європейських країн за кількістю іноземних студентів в Україні китайці увійшли в ТОП-десятку. Про це повідомлялось на сайті <https://sinologist.com.ua>.

<sup>9</sup> Пронь С. Україна і Китай в системі міжнародних відносин: історія і сучасність. *Політичні науки*. Київ, 2006. С. 69.

При аналізі контактів Китаю і України в галузі хорового співу важливою постає концертна діяльність китайських студентів, що навчаються в українських музичних навчальних закладах. Упродовж останніх років стараннями китайських студентів хорових відділень чимдалі частіше відбуваються концерти хорової музики, на яких вони презентують своє мистецтво виконання творів західноєвропейської та української класики, і на яких завжди звучать багатоголосі аранжування китайських народних пісень або хорові твори професійних китайських композиторів.

Українська слухачка аудиторія завжди з великою цікавістю знайомиться з цими творами, адже китайська музика з її своєрідною мелодикою, незвичними для європейців метро-ритмічними побудовами, специфічним ладовим забарвленням, а інколи й способами звуковидобування є доволі екзотичною для українських слухачів. Беручи до уваги, що мистецтво багатоголосого хорового співу в музичному мистецтві Піднебесної в порівнянні з високорозвиненою впродовж багатьох віків українською хоровою культурою є ще зовсім молодим (адже перші хорові твори китайських національних композиторів почали з'являтися лише на початку 1920-х років, і тим більше – що до початку ХХ ст. китайська співацька культура була виключно монодійною), хорові твори китайських композиторів завжди вражають багатством емоцій, довершеністю музичного висловлення і побудови форми.

Серед таких відзначимо, наприклад, виконання студентами Полтавського музичного училища ім. М. Лисенка обробки китайської народної пісні «Аламухань». Пісня виникла в провінції Гуансі на основі мотивів улюбленого її народом сюжету казкової легенди про мудрого чарівника Джанджі, який за допомогою спілкування з квітами навчав людей мудрості. Слухачі відзначали про велику цінність цієї акції для близького ознайомлення з екзотичною хоровою музикою Китаю та соціалізування потенціалу культурного розмаїття<sup>10</sup>.

У виконанні студентів Сумського педагогічного університету виконувались ліричні мініатюри «Озеро Сіху» і «Повернення ластівок» для мішаного чотириголосного хору, створені основоположником китайської національної хорової музики Лі Шутуном 1913 року. Студентами київської Національної музичної академії ім. П. Чайковського виконувались уривки з ораторії Чжао Юаньжєня «Мелодії моря» (1927), створеної на мелодіях китайських народних пісень; Львівської національної музичної академії імені М. Лисенка – уривки з сюїти «Великий похід» Чень Гєна (1927), хоровий твір «Пісня гір Лян» Тьєн Фєна (1962) на тексти поета Гао Іна і пісню «Я люблю тебе, Китай» для симфонічного оркестру і мішаного хору Чжен Цюфєна на слова Чжай Цуна. Усі ці твори відзначаються яскравим національним колоритом, якого китайські композитори досягають шляхом спірання на інтонації народних пісень, використання специфіки ритміки розмовної етнічної мови і національної специфіки відтворення в музичному творі образів природи (наприклад – гір, які в китайській мистецькій естетиці завжди є символами мудрості, безконечного, вільного від страху смерті життя, простору, на тлі якого протікають події людського життя).

2018 і 2019 рр. на базі Чернівецького національного університету імені Юрія Федьковича відбувся XII і XIII міжнародний вокально-хоровий конкурс-фестиваль «Хай пісня скликає друзів», у якому в числі понад 2000 учасників, крім виконавців з України, Австрії, Молдови, Румунії та Італії, взяли участь аматорський хор з Пекіна і як члени журі – педагоги Пекінської консерваторії з Китаю<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Музична подорож до Китаю. Полтавський фаховий коледж мистецтв імені М. Лисенка URL: <http://www.pmu.pl.ua/index.php/nov2/296>

<sup>11</sup> Китайські митці підтримують Україну. *Громадській організації «Українська асоціація китаєзнавців» 20 років*. 18 листопада 2023 р. URL: <https://sinologist.com.ua>

**Висновки.** Систематизовано фактори розвитку хорового мистецтва в культурному житті українців у Харбіні в першій третині ХХ ст.; Реконструйовано основні біографічні факти і творчі досягнення С. Кукурузи, який активно сприяв продовженню розвитку в Китаї українського хорового мистецтва і опосередковано вплинув на процес інтеграції хорового співу в китайську культуру. Розгортання виконавської співпраці в сфері популяризації в Україні творів китайської хорової музики від кінця ХХ ст. сприяє взаємному збагаченню музичних культур Китаю та України і духовному зближенню двох талановитих народів.

### Література

1. Карась Г. В. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: Монографія. Івано-Франківськ: Типовіт, 2013. 1164 с.
2. Китайські митці підтримують Україну. *Громадській організації «Українська асоціація китаєзнавців» 20 років*. 18 листопада 2023 р. URL: <https://sinologist.com.ua>.
3. Музична подорож до Китаю. Полтавський фаховий коледж мистецтв імені М.Лисенка URL: <http://www.pmu.pl.ua/index.php/nov2/296>
4. Попок А. Українське театральне та хорове мистецтво на Далекому Сході. *Визвольний шлях*. Лондон, 2001. Книга 7. С. 114–128.
5. Пронь С. Україна і Китай в системі міжнародних відносин: історія і сучасність. *Політичні науки*. Київ, 2006. 69 с.
6. Сун Жуй Лун. Українсько-китайські взаємини в контексті мистецького життя міста Харбін першої половини ХХ ст. Поліфонія діалогу в пост сучасній культурі: Збірник наукових праць. Київ: НАКККІМ, 2013. С. 359–366.
7. Трошинський В. Українці в Китаї. *Вісник Української Всесвітньої Координаційної Ради*. Київ: ТОВ Поліпром, 2004. № 2. С. 18–19.
8. Харбінський вісник. Орган Китайської Східної залізниці. Харбін, 1908. № 43. 24 с.
9. Чорномаз В. А. Маньжурський вісник. Харбін, 2018. Т. 19. URL: <https://esu.com.ua/author?name>



УДК 78.2У;78.27

DOI 10.32782/2224-0926-2024-1-48-18

Яловенко Ольга Володимирівна  
аспірантка,  
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка  
<https://orcid.org/0000-0001-9376-5173>

## ВОКАЛЬНІ ТРІО ДЛЯ ГОЛОСУ, СКРИПКИ І ФОРТЕПІАНО НА ТЕМИ УКРАЇНСЬКИХ НАРОДНИХ ПІСЕНЬ РОМАНА ПРИДАТКЕВИЧА

У статті розглядаються нововіднайдені вокальні композиції для голосу, скрипки і фортепіано на теми українських народних пісень Романа Придаткевича. Блiskuчий скрипаль-виконавець, композитор, науковець, громадський діяч, Р. Придаткевич є представником мистецької української діаспори США. Серед його численних композицій (симфонічних, камерно-інструментальних, скрипкових тощо) є чимало вокальних творів. Особливу сторінку становлять у творчій спадщині оригінальні тріо на теми українських народних пісень для голосу, скрипки і фортепіано.

У даному циклі композицій спостерігається широкий спектр гравітації до різних модернових напрямків: постромантизму, символізму, імпресіонізму, сецесії, частково експресіонізму, мінімалізму, які виявляються на різних рівнях формотворення. Робота з первинними автентичними джерелами, їх глибинна трансформація та переосмислення виказують рівень неофольклористичного підходу. Щодо концептуально-драматургічної побудови, то в даних творах превалюють принципи вільного імпровізаційно-варіативного та поемного розгортання. Свіжість та оригінальність гармонічних, метро-ритмічних, агогічних вирішень, співмірних з багатовіковою народно-пісенною традицією в поєднанні з модерновими засобами дозволили створити високохудожні мистецькі полотна. У аспекті розширення ансамблю за рахунок скрипкової, віртуозно-насиченої та драматургічно значимої партії, автор суттєво збагачує виразово-колеристичний комплекс традиційної мистецької пісні для голосу з фортепіано, переводячи формат даного жанру у сферу вокально-інструментального тріо.

**Ключові слова:** вокальна музика композиторів української діаспори, сольні обробки народних пісень, Роман Придаткевич, тріо для голосу, скрипки і фортепіано, український модернізм.

### **Yalovenko Olga. Vocal trios for voice, violin and piano on the themes of Ukrainian folk songs by Roman Prydatkevich**

The article examines newly discovered vocal compositions for voice, violin and piano on the themes of Ukrainian folk songs by Roman Prydatkevich. A brilliant violinist-performer, composer, scientist, public figure, R. Prydatkevich is a representative of the artistic Ukrainian diaspora in the USA. Among his numerous compositions (symphonic, chamber-instrumental, violin etc.) there are many vocal works. Original trios on the themes of Ukrainian folk songs for voice, violin and piano constitute a special page in the creative heritage.

In this cycle of compositions, a wide spectrum of gravitation to various modern directions is observed: post-romanticism, symbolism, impressionism, secessionism, expressionism, which are manifested at different levels of form formation. Working with primary authentic sources, their deep transformation and reinterpretation show the level of a neo-folkloristic approach. As for the conceptual and dramaturgical construction, the principles of free improvisational-variational and poem-development prevail in these works. Freshness and originality of harmonic, metro-rhythmic, agogic solutions commensurate with centuries-old folk song tradition in combination with modern

mean s will allow to create highly artistic canvases. In the aspect of expanding the ensemble at the expense of the violin's virtuoso-saturated and dramatically significant part, the author significantly enriches the expressive and colorful complex of the traditional art song for voice with piano, transferring the format of this genre to the sphere of vocal-instrumental trios.

**Key words:** vocal music by composers of the Ukrainian diaspora, solo arrangements of folk songs, Roman Prydatkevych, vocal-instrumental trio for voice, violin and piano, Ukrainian modernism.

**Вступ.** У контексті вокальних жанрів, апробованих композиторами української діаспори впродовж ХХ-го століття було репрезентоване колосальне розмаїття не лише жанрових різновидів, але й чимало нових, подекуди неможливих для реалізації на материковій Україні тематично-образних, ідейних концепцій. Практично, не існує жодного композитора-діаспорянина, який би не звертався до вокальної музики, етимологічно спорідненої з поетично-літературним словом, яке й несло в своїй первинній іпостасі насамперед ідеї національної тожсамості, рівно ж – безмежний світ всеможливих словообразів, які магією свого різноманіття притягають композиторські інтенції звукових втілень. Не став винятком серед численних митців, творча доля яких пролягла за межами рідної землі, і Роман Придаткевич. Він, хоч і визначився як неперевершений скрипаль-виконавець та творець насамперед великої кількості різножанрових інструментальних композицій, сягаючи звершень у царині симфонізму, дав і низку оригінальних та вельми промовистих творів у вокальній музиці. Так, А. Рудницький вважає їх винятками у наскрізь інструментальному доробку композитора. «Ці винятки – пише А. Рудницький – чотири сольоспіви (на народні мотиви): «Гуцульська колядка», «Перепілка», «Чайка», «Ой, ходила дівчинонька» (1931); сольоспіви до слів Пачовського (зі «Слова о полку Ігоревім»); цикл сольоспівів «Атомовий вік» (1959); два сольоспіви до текстів св. Франциска Асизького» [10, с. 178]. Проте, Г. Карась уточнює інформацію про вищезгадані обробки народних пісень як оригінальні «тріо» для голосу, скрипки і фортепіано, які виконувалися в першому концерті *Товариства Приятелів Української Музики* 22 березня 1934 р. у Нью-Йорку [5]. Щодо цих вокально-скрипково-фортеп'янових композицій, то внук композитора – знаменитий диригент Теодор Кухар згадує, що чимала кількість саме такого типу творів була написана Р. Придаткевичем у 30–40-х роках і була пов'язана з концертно-гастрольними поїздками по США українського вокально-інструментального тріо. З переданих нещодавно архівів композитора в Україну, ініційованих Теодором Кухаром, вокальна творчість Романа Придаткевича поповнює новим і свіжим словом скарбницю української вокальної музики. Додамо, що окрім вищевказаних композицій, які фігурують в кількох виданнях лексиконів та енциклопедій<sup>1</sup>, у переданих рукописах фігурують два романси (мікро-цикл) на слова О. Неприцького-Грановського ор. 35 (1976); П'ять романсів на слова Ганни Черинь ор. 31 (1972–1973 pp.), ряд солоспівів, зокрема, «Молитва» на слова св. Франциска Асизького, солоспів до поеми О. Олеся «Рідне слово», романс з переспіву В. Пачовського зі «Слова о Полку Ігоря» ор. 18, окремі вокальні композиції на англійські тексти. В українському музикознавчому просторі дані композиції наразі не досліджувалися. Тому **метою** даної статті є

<sup>1</sup> Муха А. Композитори України та української діаспори. Довідник. Київ: «Музична Україна», 2004, 352 с.; Українські композитори. Біобібліографічний довідник. Упор. М. Дитиняк. Едмонтон, Альберта (Канада), 1986; Sonevtskyi I., Palidvor-Sonevtska N. Dictionary of Ukrainian composers. New-York, 1993 ;Lviv, 1997 (reprint).

проведення аналітичних спостережень над циклом обробок народних пісень, або, як їх називає А. Рудницький – сольоспівів на народні мотиви 1931 року («Гуцульська колядка», «Перепілка», «Чайка», «Ой, ходила дівчинонька»). Зважаючи на підпис в рукописі: “Songs for Soprano, Violin and Piano based on Ukrainian Folks Tunes” – «Пісні для сопрано, скрипки і фортепіано на основі українських народних мелодій» можемо припускати, що відносно цих вокальних композицій доречно вживати не стільки термін обробок, як, радше, самостійних авторських композицій на фольклорній основі з цікавим та неординарним оперуванням національними первістками у високохудожньому жанрі мистецької пісні.

**Матеріалом** для дослідження слугували нотні рукописи Р. Придаткевича з особистого родинного архіву Теодора Кухара<sup>2</sup>. Опорним музикознавчим контентом наразі маловивченої композиторської творчості мистця стали роботи, присвячені музиці композиторів українського зарубіжжя і, зокрема, Р. Придаткевичу – А. Рудницького [10], В. Витвицького, П. Печеніги-Углицького [11], Г. Карась [5] та ін. Щодо жанрово-стильової етимології розвитку української вокальної музики першої половини ХХ століття (в тому – її діаспорної площини), авторка спиралася на праці Т. Булат [2], Б. Фільц [12], О. Басси [1], останніх досліджень на тему теоретичних засад жанру вокальної обробки народних пісень О. Коновалової [6] та проблем неофольклоризму О. Дерев’янченко [3], відповідними дослідженнями даного жанру у творчості материкових галицьких композиторів: Л. Назар [8, 9], А. Мурзіної [7], І. Зінків, О. Шевчук [4] та ін.

**Основний зміст.** «Своєю музичною мовою Придаткевич безперечно належить до поступової групи сучасних українських композиторів: вона далека від трафарету, оригінальна й сміливо новочасна. Його творам властива дбайлива форма й докладне випрацювання подробиць, — прикмети варті особливого відзначення. Згідно з його власними словами, він добивається у своїй музиці передусім «... українського кольориту» і в деяких своїх творах його добився. Тому він зараховує себе до «національно-української школи», тобто тієї, яка своїм ідеалом ставить собі мистецьку сполуку української народної пісні з складними засобами сучасної музики» – писав про Р. Придаткевича А. Рудницький [10, с. 179]. Отже, тепер перед дослідниками постає відповідне завдання – відкрити та осмислити, провести аналітичні студії та надати музикознавчу оцінку чималій вокальній творчості Романа Придаткевича.

Так, в першій композиції «Гуцульська колядка» Роман Придаткевич спиреться на гуцульську жеканку з характерним приспівом «Гей, дай Боже!», етимологію якої важко встановити, оскільки автор дає кілька супутніх назв: «Місяць та зірка» (гуцульська колядка) – в художньому перекладі з англійської мови – “Moon Messenger” – “Місячний посланець”. Композитор вибудовує наскрізне, майже поемного типу полотно, розвиток якого підпорядкований образно-художнім перебігам тексту:

«1. Ішов перейшов місяць по небі / Гей дай Боже! / 2. За ним зіронька рідна сестриця / Гей дай Боже! / 3. Постій, погоди, місяцю-брате / Гей дай Боже! / 4. Ой, не погоджу, не маю часу / Гей дай Боже! / 5. Ой, іду-іду від Бога в послах / Гей дай Боже! / 6. Від

<sup>2</sup> “Songs for Soprano, Violin and Piano based on Ukrainian Folks Tunes” (1931): 1) «Гуцульська колядка» (“Moon Messenger” – «Місячний посланець») Рукопис. 6 стор. 2) «Маленька перепілка» (“Little Quail”). Рукопис. 4 стор. 3) «Чайка» на основі подільського варіанту історичної пісні «Ой, горе тій чайці, чаєнци-небози», складеної гетьманом Іваном Мазепою. (“The seagull” based on the Podil version of the historical song “Oh, woe to that seagull, seagulls of heaven”, composed by hetman Ivan Mazepa) Рукопис. 4 стор. 4) “Ой, ходила дівчина бережком” (“Oh, a girl was walking along the shore”) Рукопис. 4 стор.



Бога в послах до господаря / *Гей дай Боже!* / 7. Тай на здоровля, нам пишний каже / *Гей дай Боже!* / 8. Не сам собою, а з родиною / *Гей дай Боже!* / 9. В городі зілля, в хаті весілля / *Гей дай Боже!*».

Невеликий інструментальний вступ фортепіано на утриманих акордах з характерними відзвонами квартових ангемітонних паралелізмів у третій-четвертій октаві, що обігрують пентатонну послідовність творять один зі знаків фантастичного місячного сяйва, яке отримує лейтмотивну функцію, однак змінну та модифіковану в процесі розвитку. Мікромотив – неначе приміряння до струни «соль» (sul G) – з низхідною тиратою у партії скрипки і є мотивом приспіву «Гей, дай Боже!», що попереджує наступний фортепіанний хід місячних акордів-променів, його можна назвати «лейтмотивом Місяця». Сама ж колядка починається у партії сопрано, яка дублюється в унісон на октаву догори партією скрипки, наближаючись до архаїчного гетерофонного типу автентики. Тип інтонаційно-мелодичної будови, ускладнений за рахунок розспівуваних складів, з елементами ковзного ладу (спуск тридцятьдругими на кварту вниз), витриманий в натуральному мінорі. Амбітус мелодичного розгону доволі об'ємний, адже обіймає ундециму, що є не цілком властивим для автентичних колядкових зразків, а свідчить, радше, про авторське переінтонування народних мотивів. Автентичності колориту «підіграє» і змінна метрика: 4/4, 4/4, 4/4 – інструментальний вступ; 3/4, 3/4, 2/4 – вокальна партія, на утриману останню ноту якої накладається у партії фортепіано лейтмотив Місяця.

Нова фаза розвитку настає зі словами «За ним зіронька рідна сестриця», яка викликає зміну фактури у фортепіано, де місячні паралелізми змінюються делікатними блиманнями-коливаннями мелодизованих переборів сексто-квінтовими та квінто-терцевими інтервальними поєднаннями у третій-четвертій октаві, відтворюючи новий образ – Зірки – більш мелодійно-ліризований, що позначилося і на зміні мелодичної лінії та перенесенні в інший ладо-тональний вимір: з d-moll в F-dur. Скрипка надалі вторить голосу в октаву, і лише приспів знову повертається до паралелізмів та проведення укороченого місячного лейтмотиву. Звернення Зірки до Місяця: «Постій, погоди, місяцю-брате!» знову набирає нових відтінків і барв – початковим звуком вокальної партії стає «f» другої октави (перша і друга фраза проходили від d<sup>2</sup> та c<sup>2</sup>), а партія скрипки отримує власну характерну двоголосу тему, що разом з солюючим голосом творить відчуття хорової фактури (скрипка виступає у якості поважно-розважливих хорових голосів – рух четвертинками, імітуючи на початку зворотню низхідну інтерваліку «золотого ходу валторн» – в.3/ч.5/м.6/м.7/м.7/ – і продовжуючись висхідним рядом інтервалів: в.6/в.6/ч.4/в.3/ч.5/ч.5/м.6). У партії ж фортепіано наступають нові фактурно-гармонічні видозміни: на висхідному гамоподібному ході глибоких, пульсуючих за рахунок укороченої пунктирності (вісімки з крапками і тридцять другі) у контр- та великій октавах лівої руки на *p*; натомість у правій руці «зблискують» мікрофігурації з тріoley тридцять других у третій октаві. Таке фактурне вирішення надає особливої атмсферності і просторовості цьому незвичайному зимовому пейзажу. Варто підкреслити і витончене ладове нюансування, зокрема, у основному F-dur з'являються понижені «es» (VII), «des» (VI) – ознаки мелодичного мажору, а також гра високим і натуральним IV – «h»/ «b». Зміщується і метричний модус з 3/4-3/4-2/4-4/4 на 3/4-3/4-4/4, який зберігатиметься впродовж двох наступних фраз-відповідей Місяця: «Ой, не погоджу, не маю часу / *Гей дай Боже!* / Ой, іду-іду від Бога в послах / *Гей дай Боже!*». Варто зазначити, що композитор змінює мелодично-інтонаційну лінію кожної фрази, творячи щоразу нові варіантні побудови, що цілому надає відчуття вільної, навіть фантазійної імпровізаційності. Безперечно, що

нові текстологічні обставини знову інспірують автора до зміни фактурного ландшафту: скрипка перебирає на себе пунктирний рух, який згодом розгортається в самостійну мелодичну лінію підголоскового типу; басы у фортепіано проводять висхідну лінію розкладеними по тріолях октавами зі зміною позиційності першої долі, яка коливається між великою та контроктавами, а щоразу нові фігуративні варіанти стають все більш складними і насиченими.

Остання фраза Місяця, яка локалізує вектор руху, напрям посланця («Від Бога в послах до господаря») приводить до зміни метрики з квадратності на  $6/8$  і  $3/4$ , а також суттєво зміщує тональні опори, символізуючи цілеспрямований хід з ангемітонно натуральної ладової сфери «чистого» небозводу у людський земний світ, преходячи тональними зрушеннями через акордову послідовність, видозмінюючи основний F-dur на однойменний мінор f-moll, рухаючись бемольним рядом акордів: Es-dur, As-dur, F-dur, b-moll, As-dur, Es-dur, As-dur, Es-dur, c-moll, f-moll, c-moll, Es-dur, As-dur. Гра між As і Es, що триває впродовж цієї фрази, на приспіві «Гей, дай Боже» знову зрушується через Des-dur, b-moll, C-dur, приходячи в a-moll, в якому побудована доволі велика інструментальна інтерлюдія, що стає по суті вододілом форми і триває впродовж восьми тактів.

Ця перегра демонструє інтонаційні елементи попередніх мотивів, особливо ж відчутні відгомони лейтмотиву Місяця, які асоціюються з віртуозними низхідними пасажами паралельними секстами (тріолі вісімками), згодом натуральними квартами і квінтами (шістнадцятими), котрі обігруються у щораз більшому прискоренні (тридцять другими) вже у партії фортепіано, залишаючи скрипці простір до вільної імпровізації з унікальним двооктавним спуском по натуральному звукоряду шістдесят четвертими, «приземляючись» у основний звук тонального центру «а». І хоч ладова нестійкість та колорування, які майже постійно супроводжували розвиток цілого знову проявляються у грі мажоро-мінору, медіантових переливах, накладаннях акордів, наприклад, a-moll / d-moll, a-moll / C-dur, G-dur / C-dur, тощо. Зазначимо, що окрім виразних пасажів, автор використовує і хроматично збагачені двоголосні коливання у партії скрипки, і варіантні елементи статичного лейтмотиву Місяця, і глибокі утримані басы з октавними відгромами у високих регістрах партії фортепіано, творячи складну, проте, дуже багату і насичену різномірними фрагментами яскраву, сповнену барв та сяйва картину. Неначе перегукуючись з початком твору, його зачином в динаміці *f* та урочистому *Maestoso*, цей розділ стає свого роду кульмінаційною зоною, доводячи динаміку до *ff*. Технічно вибагливі партії скрипки і фортепіано, немов змагаються у спроможності передати незвичайну чудодійність моменту – сходження небесних благословінь та віншувань, які і становитимуть три останні фрази монологу Місяця.

Осягаючи нову тонікальну опору – «а», композитор, проте проводить тему вокальної партії від «соль» другої октави, за кожним разом підвищуюючи теситурний бар'єр, ускладнюючи вокальну лінію віртуозно-імпровізаційними видозмінами, додаючи мікро-трелі, морденти, форшлаги, тирати, розспівуючи склади, вживаючи висхідні та низхідні апподжіатури тощо. Гармонічна вертикаль у вимірі функційності демонструє очевидну свободу, яка хоч і зберігає певні опори, все ж у більшій мірі підлягає лінійним інтоуаційно-ладовим перебігам, що сумарно надає унікального симбіозу звуковій матерії твору. Так, друга вокальна половина композиції, яка в предикті інструментальної перегри отримала орієнтири на a-moll з поступовим накладанням d-moll, C-dur, h-moll, C-dur, розв'язуються в стійкій G-dur з початком віншування: «Тай на здоровля, нам пишний каже / Гей дай Боже!» (7 фраза). Однак, вже наприкінці такту відбувається

відхилення в a-moll, згодом перехід у e-moll, далі послідовність C, d, e, F, C-dur приводить до початкового F-dur, який накладається на d-moll, predisponуючи до біладовості, яка спостерігається в поліакордах фінальної фази розвитку. Обидві інструментальні партії – скрипки і фортепіано і надалі набирають нових фактурних видозмін, а розгін скрипкового взнесення – фігуративного висхідного підйому сягає чотирьох октав від «соль» малої до «ля» третьої октави, а примітні трелі надають скрипковій лінії особливої трепетності і піднесеності.

Фінальним меседжем Місяця стають слова 9 фрази – «В городі зілля, в хаті весілля», які проходять на аугментації, адже розширюється хронотоп пульсації, дихання музичної матерії, яке немов зупиняється в утриманих арпеджіюваних арфоподібних акордах, що неначе в апофеозі підтримують останню фразу жеканки *«Гей дай Боже!»*, яка розливається аж на п'ять тактів, на фоні якої скрипка проводить початкову тему колядки, передаючи у заключних тактах інструментального заключення естафету фортепіанній партії, де тричі щораз повільніше проходять елементи модифікованого лейтмотиву Місяця, який врешті розчиняється на *pp* у своїх небесних чертогах.

Підводячи підсумки аналітичних спостережень над гуцульською колядкою «Місяць і зірка» Романа Придаткевича, можна констатувати кілька яскравих інновацій, якими автор оперує у вирішенні даного вокально-інструментального ансамблю. На перший погляд, присутність народнопісенного зразка апелює до жанрового визначення композиції як обробки народної пісні, проте, взятий за основу автентичний первісток дійсно слугує лише відправною точкою, базовим елементом до створення розгорненого драматургічно вивершеного полотна, в якому композитор виказує небувалу артистично-художню інтенцію. З огляду на архітектонічно-композиційну структуру – постає складна тричастинна побудова зі вступом і заключенням.

Перший її розділ має три фази:

1) експозиція образів Місяця і Зірки [1. *Ішов перейшов місяць по небі / Гей дай Боже!* / 2. *За ним зіронька рідна сестриця / Гей дай Боже!*];

2) діалог Зірки і Місяця [3. *Постій, погоди, місяцю-брате / Гей дай Боже!* / 4. *Ой, не погоджу, не маю часу / Гей дай Боже!* ], який плавно переходить в

3) монолог Місяця [5. *Ой, іду-іду від Бога в послах / Гей дай Боже!* / 6. *Від Бога в послах до господаря / Гей дай Боже!*].

Середній розділ – інструментальна інтерлюдія, побудована та симбіозі лейтінтонацій Місяця та народнопісенних мотивів, який є по суті колористично-звукописною картиною.

Третя частина – віншування Місяця [7. *Тай на здоровля, нам тишиний каже / Гей дай Боже!* / 8. *Не сам собою, а з родиною / Гей дай Боже!* / 9. *В городі зілля, в хаті весілля / Гей дай Боже!*].

З огляду на комплекс виразових засобів, драматургічне вирішення та стильові орієнтири композитора, цей твір вповні заслуговує жанрового визначення в душі поеми чи навіть фантазії. Щодо останньої, то гравітування до жанрової етимології саме фантазії пояснюється містичним ірреальним змістом подій та образів колядки, яку Р. Придаткевич наділяє незвичайною глибиною, проникливістю та яскравістю прочитання. Очевидними є риси поемності, що прослідковуються в даному творі, адже наскрізний розвиток підкреслює свободу викладу та континуальність концепції. Застосування лейтмотиву Місяця засвідчує тяжіння композитора не лише до персоніфікації образів колядки, їх оживлення та навіть активної співдії (діалог Зірки і Місяця), але й до симфонізації, яка

виявляється у послідовній логіці формотворчої процесуальності, динаміки розгортання драматургічної концепції, конструктивно-архітектонічної побудови, що в більшій мірі гравітує до картинно-жанрового симфонізму містично-символістичного типу на фольклорній основі. Домінантність же релігійно-обрядової засадничості етимологічного першоджерела дозволяє припускати іманентний тип програмності сакрального-містичного порядку. Таким чином спостерігається багатовекторність у вирішенні концепту даної композиції.

Ще більш скомплікованими та різномірними є естетично-стильові орієнтири Р. Придаткевича, які прослідковуються у цьому творі. Насамперед, це неофольклорні риси, адже тема народної гуцульської колядки як основоположний матеріал не підлягає сумнівам щодо причислення композиції і до жанру обробки, проте, настільки оригінальної та самочинної, що в більшій мірі співвідносне з технікою цитації народнописанного джерела лише у формі прапервістка, музичного зерна, звукової ідеї. Повна відмова від традиційної монотонії та повторності інтонаційно-мелодичної формули, ба, навіть морфологічно-синтаксичної будови чи ладових устоїв, заміщується у композитора вільним гіпер-імпровізаційним реструктуруванням вихідних даних. Такий принцип мислення, що виходить далеко за межі типового для роботи з фольклорними джерелами варіантно-варіаційного розвитку, радше співвідносний з далеко завчасними методами нової фольклорної хвилі, глибинних модифікацій, конструктивізмом та мікроструктурним моделюванням (за О. Дерев'янченко). Адже практично суттєві зміни щотри-чотири такти семантики кола виразових засобів на всіх рівнях припускають ймовірність можливих візій та прозрінь композитора. З іншого боку – вільний потік звукового матеріалу, організованого та інтерпольованого текстовою складовою, дає по суті вільний тип композиції, що гравітує з одного боку до динамічного розгортання картинності (з огляду на присутність яскравих звукообразальних моментів), з іншого – передбачає тенденції, характерні не стільки для естетичних засад, як в більшій мірі для техніки конструювання «потіку свідомості»<sup>3</sup> – неупередженого, вільного потоку звукової матерії. Проте, у Придаткевича символічно-семантичними «психічними обертонами» стають не стільки індивідуальні показники, як означеність обертонів загальної – збірної психіки народу, пов'язаної з етноментальним відчуттям значимості ідеї колядковості як такої в межах надпотужного архаїчного праначала у своїй сутнісній глибині обрядового кола зимового циклу. За кожним разом колядковий сегмент набирає інших, ширших значень: то відлунюючи давніми первісними мотивами «краю, забутого Богом і людьми» (як називав Гуцулю М. Коцюбинський у своїх «Тінях забутих предків»), то змінюючи чоловіче маскуліне начало на ліризовану іпостась жіночого, то йдучи другою, то переносячись у сферу гуртового народнього співу, то зближаючись з ірмолоюною паралітургійною колядковістю, то приймаючи вид високоартистичного майже світського вислову, то гравітуючи до хорального, маестозного славословія. Таким чином автор намагається виведати у даному творі (за жанровою етимологією композиції – у високохудожній мистецькій пісні) не лише геном того чи іншого автентичного зразка у багатовекторних

<sup>3</sup> Термін В. Джеймса виник під впливом ідей філософії А. Бергсона, який у своїй «Творчій еволюції» проводив паралелі між нескінченним творчим потоком природи та художньою творчістю. Більшість митців-модерністів прагнули перетворити «потік свідомості» на універсальний засіб художнього зображення, наприклад, у творах ірландського письменника Дж. Джойса (знаменитий «Улісс» якого був опублікований ще у 1904 році), адекватними відповідниками відтворення «потіку свідомості» в українській літературі знаходимо в новелах Михайла Коцюбинського та Мтколи Хвильового.

проекціях, а вийти на обшари глибинного асоціативного ряду поняття колядковості та вітлення його сакраментальної значимості в бутті українського етносу.

При цьому – присутність надзвичайно витонченої колористики, звукописної барвистості, засвідчує імперсіоністичні риси письма композитора, а глибина сенсів та значень, семантична наповненість та оперування певними звуковими знаками визначає і символістичний контент даного твору. Не бракує у Придаткевича і сецесійної вибагливості, навіть певної химерності (героями подій стаю абсолютно фантастичні образи – персоніфіковані Місяць і Зірка), подекуди перевантаженості, радше, перенасиченості у розкішній і пребагатій хоча б фактурній чи ладо-гармонічній грі, навіть певною мірою згущеності викладу та концентрованості, щоправда, на рівні мікроструктур, нагадуючи візуальні ерзаці тої ж питомої гуцульської сецесії. Як безпосередній речник та представник модерністичної епохи першої половини ХХ ст., композитор виявляє і тенденції до мінімалізму: зміна щокілька тактів семантичних кодів нагадує подекуди роботу з патернами, адже при всіх, навіть разючих видозмінах, композитор не уникає так званих «зв'язкових» елементів, які, фактично лише імітують варіантність, однак, створюють ефект тяглості, надаючи драматургічної однолітості твору.

Не менш складними та вишуканими є три інші мистецькі пісні на народні мотиви. У другому творі «Маленька перепілка», в основі якого автентична веснянка з елементами типових закличок, відтворюється радісна життєдайна картина веснянкових обрядодійств. Так, початком вокальної партії стає вигук «Перепілко!» з позначкою *largamente* та ферматою на останньому складі, який видовжується ще й ковзним спуском, ніби імітуючи ефект луни, що розноситься в просторі від гукання, змінюючись на чітко регламентовану метро-ритмічну складочислову формулу, характерну для пісень веснянкового циклу: 4,4,3. Однак, перший 4-складник «розтягнений» і за рахунок метрики – 5/4, при цьому 2 наступні фази йдуть на 2/4. Порівняно з попередньою колядкою, композитор дотримується тут куплетної структури у вокальній партії, неначе імітує справжні народні співи та обряди<sup>4</sup>. Однак, багатство, вишуканість інструментальних партій скрипки і фортепіано творять неймовірно барвистий ландшафт. В обидвох партіях розігрується замалим чи не змагання у імпровізаційній манері, особливо ж виразними стають атмосферні переливи арпеджіато у фортепіано, натомість скрипка щораз більше заглиблюється у простір «щebetання птаства», оперуючи подвійними трелями на секстах, які, періодично динамічно віддаляються, то знову зближуються, демонструючи картину живої пульсуючої природи, яка пронизана гомонінням пробуджених вітальних сил: дзюрчанням струмків, дзінких дитячих голосів, подувів вітру тощо. Цікаво, що у партіях скрипки і фортепіано вчуваються елементи традиційного інструментального музикування, а сонорні ефекти та звуконаслідування апелюють не лише весняного дитячого ареалу (зозульки, свищики, тріскачки тощо), але й гри невеликої капели, наприклад, трійстих музик. Таким чином, вокально-інструментальне тріо набирає оркестрово-хорового розмаху адже веснянкові ігри та гуканки переважно базувалися на гуртовому співі, а скрипка і фортепіано виповнюють картинно-зображальний контент, підсилений розмаїттям фактурно-тембральних інваріантів. Цементуючим началом

<sup>4</sup> Якщо у «Гуцульській колядці» композитор виявляв дуже вільне, творче переосмислення народного першоджерела – подібним методом користується С. Людкевич (за О. Мурзіною), на протилегу В. Барвінському, який трактував його як недоторканну модель, дивовижно колоризуючи весь довоколишній звуковий ареал (за Л. Назар), то Р. Придаткевич наближається до більш «свобідних» принципів С. Людкевича в плані роботи з автентичним матеріалом, хоч ладо-гармонічна, тембральна колористика стає однією з рівноправних і значимих вісей у даних творах.

твору тут виступає сама веснянка, яку автор, хоч і частково варіює в інтонаційно-мелодичному плані, проте, дотримується ладо-гармонічної, метро-ритмічної та композиційно-структурної моделі, яка, щоразу по-іншому, немов писанка, розмальовується інструментальними партіями. Багатство кольорів та візерунків виказують потужну творчу інтенцію автора, який з великим натхненням і талантом передав звукообраз радісних дитячих ігор, прадавніх етнічних традицій закликання весни.

Ще інші підходи демонструє Р. Придаткевич у композиції «Чайка», створеної композитором на основі подільського варіанту історичної пісні «Ой, горе тій чайці, чаєнци-небозі», складеної гетьманом Іваном Мазепою. Високий драматизм та патетика афектовної ситуації вирішується автором навдивовижу дискретними засобами, які, однак, межують з гіпертрофованим висловом. Тут превалюють інтенсивні кобзарські знаки: елементи заплачки з українських дум, бандурні перебори і хвилеподібні арпеджіо, глісандо. Партія скрипки імітує скиглення чайки, натомість фортепіанна – отримує вираз багатоголосої поліфонічно насиченої фактури, що імітує хоровий козацький спів. Динамічні підйоми, потужні хвилі наростання і спадів, особливо імітація дзвонів з відлунням, які припадають на вокальну партію приспіву «киги, киги» – важке квіління матері-чайки за своїми дітьми створюють гостродраматичну, навіть експресіоністично напружену картину. Це підтверджує складна хроматизована гармонічна вертикаль з химерними «блуканнями» в далеких тональностях, які чергуються з зонами хорального діатонічного співу, що гравітує до сакральної української хорової традиції. Автор вміло поєднав ці дві фактично паритетні лінії, вибудовуючи свого роду розосереджену поліплощинну структуру. А сповнений елементами речитації, схлипів, вигуків, апподжіатур, фермат, затримань або ж навпаки прискореної мови та особливого причитання-скиглення чайки на низхідну кварту (у фіналі на м. 3) в кінці кожного куплету наближають цей трагічний монолог до експресіоністичного *shprechgesang*. Партія ж скрипки блискучо здійснюється у «верховіття болю», «зависаючи» на утриманих звуках верхнього чи нижнього амбітусу кожного куплету, або спадає на дно розбитого материнського серця. Таке прочитання знакової для українства історичної пісні виказує глибину патріотичних почуттів Р. Придаткевича, високого етосу його національної постави, а сила почуттів та експресії зближає цей твір з кращими трагедійними вокальними монологами М. Лисенка, базуючись, як в останнього – на питомій кобзарській традиції. Звідси знову, як у «Місячному посланці» – принципи поемного розгортання, підкреслені багатоголовою практикою імпровізаційно-речитативної, сповненої палкого натхнення і драматизму українського кобзарства.

Доволі розлога 16-тактова скрипкова передгра починає останню композицію циклу «Ой, ходила дівчина бережком». Основне навантаження у даній пісні танцювального характеру припадає на супровід, який надзвичайно вдало імітує народні інструментальні награвання, активно виявляючи ознаки дансантиності, адже відзначається надзвичайно чітко зорганізованою та підкресленою точністю метро-ритмічного начала. Початкове приміряння-настроювання спочатку самої скрипки у двоголосому викладі, а далі у супроводі фортепіано неначе накреслюють майбутні хореографічні фігури з характерним виділенням синкоп-притупувань. Як і в попередніх творах, композитор позиціонує фактурні зміни чи не на кожну фразу тексту. У даному випадку Р. Придаткевич дотримується у вокальній партії етимологічного джерела, однак, навіть при типовій куплетності, автор «зрушує» традиційний формат, варіюючи закінчення кожного куплету, підкреслюючи в мелодії виразний стрибок на октаву догори, підсилений ферматою. Так,

перше проведення теми має стрибок від “e<sup>1</sup>” до “e<sup>2</sup>”; у другому (підвищеному на тон) – від “fis<sup>1</sup>” до “fis<sup>2</sup>”; третій куплет – від “a<sup>1</sup>” до “a<sup>2</sup>”, останній – четвертий, немов завертає до другого, адже опорною октавою тут стає знову “fis<sup>1</sup>-fis<sup>2</sup>”. Таким чином, практично, не змінюючи мелодичного контуру пісні, композитор моделює її окремі звуковисотні показники, зрештою, такі зміни властиві для народно-пісенної манери виконання, для якої характерними є зрушення, пов’язані з підвищенням чи пониженням голосу переважно з метою підсилення експресії.

Проте, справжньою окрасою цієї пісні стають інструментальні партії, які рясніють багатством сонорних імітацій – тут вчуваються сопілкові переливи, цимбальні арпеджіо і тремоло, чітко вибитий ритм бубном чи решіткою, а суцільне скрипкове двоголосся переважно бурдонного типу можна диференціювати на власне партію скрипки і басолі. Р. Придаткевич також активно застосовує різноманітні штрихи та прийоми гри, зокрема, часто поєднуючи *arco* та *pizzicato*, форшлаги, морденти, трелі, апподжіатури, широкі стрибки тощо. Все це надає композиції надзвичайної яскравості та колориту. Не випадково Павло Печеніга-Углицький писав про ці архимаїстерно стилізовані українські пісні: «Композиції п. Придаткевича – це цікаві малюнки, оригінальні, свіжі, як ранні зорі; мають багато кольору й характеристичні. Мислячи формою «тріо», композитор надавав самостійності кожній із трьох партій. «Критик особливо відзначав пісню *«Ой ходила дівчина бережком»*. Живий ритм, віртуозність скрипкових пасажів, різноманітність фортепіанної партії робили добру основу для голосу, який вів головну тему» [11]. Таким чином, маємо яскраву репрезентацію народнопісенної традиції українства у авторському, безперечно оригінальному, прочитанні крізь призму не лише стильового розмаїття та характерних тенденцій модерної доби, але й не так часто вживаному ансамблевому вирішенні вокально-інструментального тріо. Можна провести чимало аналогій у використанні кількох інструментів у сфері мистецької пісні, починаючи ще від Ф. Шуберта. Проте, такий підхід у роботі з народнопісенним матеріалом не надто часте явище. Так, в українській галицькій музиці зустрічаємося з кількома прототипами подібного ансамблево вирішення. Наприклад, у О. Нижанківського є солоспів на слова Тараса Шевченка *«Минули літа молодії»* для голосу, скрипки і фортепіано, створений у 1895 році (за О. Басою [1]). До жанру вокально-інструментального тріо звертається ще у 1916 році В. Барвінський. Це високохудожні обробки двох коляд *«Ой, дивнеє народження»* та *«Що то за Предиво»*, а також невдовзі створена обробка народної пісні для такого ж складу *«Ой, була в попа кривая верба»* – досі не віднайдена (1920). Знаковими стали дві лемківські пісні В. Барвінського 1933 року *«Полетів бим на край світа»* та *«Я не піду за Яська»* для голосу, скрипки і фортепіано, які принесли свого часу композиторові перемогу та подвійну винагороду на конкурсі музичних творів в США (за Л. Назар [8]). Високохудожнім зразком у сфері мистецької пісні є один з кращих вокально-інструментальних ансамблів В. Барвінського *«Пісня пісень»* на слова В. Маслова-Стокіза (1924). Віолончельний тембр у подібного типу вокально-інструментальних ансамблях використовують В. Безкорвайний (Мелодекламація *«Думи мої»* на слова Т. Шевченка 1920 р.) та А. Рудницький (*«Кантовий триптих»* 1939 р.). Д. Січинський у мелодекламації *«Сонні мари»*, створеній у 1908 р., долучає до голосу струнний квартет з солюючим кларнетом, а С. Туркевич-Лукиjanович у обробці української народної пісні *«Не піду до ляска»* застосовує голос у супроводі струнного квартету. Тобто, спостерігається тяжіння до розширення інструментальної партії у жанрі української, зокрема, галицької вокальної камералістики. Р. Придаткевич, будучи скрипалем-віртуозом, запропонував яскраві

вокально-інструментальні прочитання українських народних пісень, які, з огляду на їх творче опрацювання переростають у жанр авторської мистецької пісні на народні мотиви у формі вокально-інструментального тріо.

**Висновки.** У даному циклі вокально-інструментальних композицій на українські народні теми Р. Придаткевича спостерігається яскравий симбіоз поєднання автентичної традиції широкого спектру з не менш багатоплановим застосуванням різноманітних прогресивних у першій третині ХХ століття технік письма, а також гравітації до численних естетично-модернових напрямків: постромантизму, символізму, імпресіонізму, сецесії, частково експресіонізму, мінімалізму, які виявляються на різних рівнях концептуальних засад, драматургії чи процесів формотворення. Робота з первинними автентичними джерелами, їх глибинна трансформація, переосмислення, способи опрацювання, перетворення та комунікації митця з відповідними обраними народно-пісенними зразками виказують рівні зрілих неофольклористичних підходів. Барвіста колористичність, що досягається не лише засобами звукопису, але й колосальним інтонаційно-мелодичним, ладо-гармонічним, метро-ритмічним, агогічним, тембральним витонченим моделюванням, співмірним з багатовіковою народно-пісенною традицією в поєднанні з модерновими засобами дозволили створити Р. Придаткевичу високохудожні мистецькі полотна.

Преваляція принципів вільного імпровізаційно-варіативного та поемного розгортання передбачає наскрізний розвиток, що підкреслює свободу викладу та континуальність концепції. Застосування лейтмотиву Місяця у «Гуцульській колядці» свідчить про персоніфікацію образів, їх театральну діалогічну співдію (перемовини Зірки і Місяця), тяжіння до симфонізації, яка виявляється у послідовній логіці формотворчої процесуальності, динаміці розгортання драматургічної концепції, конструктивно-архитектонічної побудови. Виявляються ознаки картинно-жанрового симфонізму містично-символістичного типу на фольклорній основі, а домінантність релігійно-обрядової засадничості етимологічного першоджерела виходить на рівні сакрально-містичного порядку. У веснянковій «Перепілці», історичній «Чайці» чи танцювальній «Ой, ходила дівчина беріжком» автор застосовує найрізноманітніші оригінальні прийоми у творенні атмосферних звукописних чи драматичних картин. Особливу увагу Р. Придаткевич приділяє сонорно-інструментальному началу, яке за рахунок скрипкової, віртуозно-насиченої та драматургічно значимої партії, суттєво збагачується виразовий комплекс традиційної мистецької пісні для голосу з фортепіано, переводячи формат даного жанру у сферу вокально-інструментального тріо.

### Література

1. Басса О. Особливості розвитку західноукраїнської камерно-вокальної музики у першій третині ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03; Львів. нац. муз. акад. ім. М. В. Лисенка. Львів, 2010, 301 с.
2. Булат Т. Обробки українських народних пісень для голосу з супроводом фортепіано. Історія української музики: в 6 т. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2009. Т. 2. С. 265–305.
3. Дерев'янченко О. Неофольклоризм у музичному мистецтві: статика та динаміка розвитку в першій половині ХХ століття: Автореф. дис. ... канд. Мистецтвознавства: 17.00.03; НМАУ ім. П. Чайковського, Київ, 2005. 20 с..
4. Зінків І., Шевчук О. Особливості регіонального опрацювання фольклору в обробках Миколи Колесси. Записки НТШ. Львів, 1993. Т. ССХХVI. С. 130–151.
5. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття. Івано-Франківськ, 2012, 1164 с.



6. Коновалова І. Поняття “музична обробка”: до проблеми дефініції. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті: Зб. наук. пр.. Харків: ХДАДМ, 2006. Вип. 4–6. С. 112–116.
7. Мурзіна О. Напрями відбору і трансформації фольклорного матеріалу в обробках народних пісень Ст. Людкевича. Творчість Станіслава Людкевича. Київ: Музична Україна, 1979. С. 117–121.
8. Назар Л. Сольні обробки народних пісень В.Барвінського. Василь Барвінський. Спогади. Статті. Матеріали. Дрогобич: “Посвіт”, 2008. С. 56–85.
9. Назар-Шевчук Л. Жанр вокально-інструментальної обробки народних пісень у творчості Деніса Січинського на прикладі збірника «Ще не вмерла Україна». Українська музика. 2015. Число 3. С. 79–90.
10. Рудницький А. Українська музика. Мюнхен: “Дніпрова хвиля”, 1963, 406 с.
11. Углицький П. Перший концерт “Приятелів української музики”. Нью Йорк, Н.Й. Свобода. 1934. 29 берез., ч. 74. (З українського життя в Америці).
12. Фільц Б. Обробка (опрацювання) народної пісні. Українська Музична Енциклопедія. Київ: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, 2014. Т. 4. С. 336–352.



## МАТЕРІАЛИ

УДК 78.071.1(477)&quot;18/19&quot;М.Колесса, С.Людкевич(092)

DOI 10.32782/2224-0926-2024-1-48-19

*Горак Яким Романович*  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
старший науковий співробітник  
Меморіального музею С. Людкевича у Львові  
доцент кафедри теорії музики,  
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка  
<https://orcid.org/0000-0003-0707-8751>

### МИКОЛА КОЛЕССА ТА СТАНІСЛАВ ЛЮДКЕВИЧ: КОНТАКТИ, ЛИСТУВАННЯ ТА СПІВПРАЦЯ КОРИФЕЇВ

Взаємини між Станіславом Людкевичем і Миколою Колесою, які протривали коло 70 літ виняткові не лише фактом свого фізичного довголіття обох митців. Це довголіття супроводжувалося багатством їх заслуг для української музичної культури – кожного зокрема і обох спільно – тож їх творчі контакти набули історичного значення, що актуалізується статусом «корифея», застосовуваним до обох митців.

З уст Микола Філаретович записано багато спогадів, які в різній мірі обов'язково торкалися його взаємин з С. Людкевичем: ці спогади записали і опублікували Любов Кияновська, Ярема Гоян, Наталія Самотос-Баєрле. Зрештою, М. Колесса сам написав окремі спогади «Мої спомини про Станіслава Пилиповича Людкевича». Цінність всіх тих мемуарів в тому, що це первинний матеріал для дослідження контактів обох митців, поданий безпосередньо «з перших уст». Позаяк у них Микола Філаретович згадує про події 50–60-річної давнини, то не дивно, що окремі фактичні деталі вказувалися неточно і на основі документального матеріалу потребують уточнення, а деякі (відомі з документальних джерел) – залишилися навіть не згаданими.

Микола Колесса і Станіслав Людкевич доводяться один одному далекими родичами. За генеалогічними дослідженнями З. Штундер, по материнських лініях їх родини сходяться прадідах – братах-священниках Миколі (прадідові М. Колесси) та Атаназієві (прадідові С. Людкевича) Коростенських<sup>1</sup>.

За спогадами М. Колесси, його перші враження від С. Людкевича мали місце ще в дитинстві, задовго до повноцінного професійного спілкування з композитором. Ці дитячі враження малого Миколи були пов'язані з репетиціями хору «Львівського Бояна», які відбувалися в тодішньому приміщенні Вищого Музичного Інституту. У той час у хорі «Бояна» співали і батьки Миколи, тож хлопець вперше побачив композитора і запам'ятав цей момент. У спогадах про С. Людкевича М. Колесса стверджує, що це було 1907 р., коли інститут містився «в кількох кімнатах на другому поверсі будинку

<sup>1</sup> Штундер З. *Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Том 1: 1879–1939*. Львів: ПП «Бінар», 2005. С. 37.

№ 25 на площі Ринок»<sup>2</sup>. Це твердження неточне, оскільки в 1907 році інститут винаймав приміщення в «Народному Домі»<sup>3</sup>, а тільки на засіданні виділу 12 жовтня 1909 року В. Шухевич інформував про переселення установи на Площу Ринок, 22<sup>4</sup>. Згодом, з 1911 по 1914 роки, вже за директорування С. Людкевича, інститут винаймав приміщення на Площі Ринок, 24<sup>5</sup>, однак в 25-ому будинку ніколи не функціонував.

З 1912 р. М. Колесса навчається у Вищому музичному інституті по класу фортепіано. Початки його навчання в інституті припадають на роки директорства С. Людкевича і учень інституту міг тепер ближче спілкуватися з композитором як учень з вчителем. Згодом М. Колесса згадає, що в роки його навчання в інституті «теоретичні предмети були на низькому рівні. Може три-чотири учні ходили на музичну літературу до Людкевича. Його метода була заскладною й могла бути доброю для людей із солідною підготовкою, які не потребують рухатися від простішого до більш складного, як то звичайно робиться»<sup>6</sup>.

М. Колессі-учневі судилося стати свідком однієї з центральних музично-громадських подій періоду людкевичевого директорства. 9 і 10 березня 1914 року з нагоди 100-літнього ювілею Т. Шевченка на львівському Шевченківському вечорі С. Людкевич диригував третю і четверту частини «Кавказу». Дитиною М. Колесса запам'ятав цю подію і згодом оповідав у спогадах: «У кантаті є небезпечне місце. Добре то пам'ятаю. Людкевич заскоро подав вступ, потім зняв звук, назвав номер, і далі пішло. Був конфуз, але ми це ніколи Людкевичу не пригадували. Там є місце у фузі, у якому дуже легко помилитися. Людкевич не вмів диригувати, дуже кланявся, робив широкі жести. Але він врятував концерт тим, що взявся диригувати. Крім нього, ніхто б не зумів»<sup>7</sup>. У написаній раніше, до 100-літнього ювілею С. Людкевича, статті про диригентську діяльність композитора М. Колесса теж згадував цей інцидент, але відносив його не до виконання кантати у філармонії у березні 1914 р., а до Шевченківського концерту, який відбувся з нагоди Шевченківського січового «здвигу» 27 червня 1914 р. у «Спортивній палаті». Автор статті пише: «В кінці червня того ж 1914 року концерт [який відбувся в березні 1914 р. у філармонії. – Я. Г.] було повторено. У ньому взяли участь наші корифеї – співаки Модест Менцинський та Олександр Мишуга. Знову прозвучали третя й четверта частини кантати-симфонії «Кавказ», диригував С.П. Людкевич»<sup>8</sup>. Це твердження помилкове: передовсім, програма червневого концерту була зовсім інша, а спеціально щодо «Кавказу», то в березні звучала третя й четверта частини твору, а в червні – перша.

На засіданні Виділу Музичного товариства ім. М. Лисенка 21 квітня 1920 р. за присутності С. Людкевича Миколі і Дарії Колессам було ухвалено знижку в оплаті за

<sup>2</sup> Колесса М. Мої спомини про Станіслава Пилиповича Людкевича. *Станіслав Людкевич у спогадах сучасників* / Упоряд. З. Штундер. 2-е вид. Львів-Жовква: Місіонер 2014. С. 38.

<sup>3</sup> Оповістки. *Діло*. 1907 / 202. 20 вересня. С. 3.

<sup>4</sup> *Книга протоколів Музичного товариства імені Миколи Лисенка*. Підготовка тестів, вст. ст. Я. Горака. Тернопіль: Астон, 2014. С. 130.

<sup>5</sup> Оповістки. *Наука в музичнім інституті Товариства ім. М.Лисенка у Львові*. *Діло*. 1911 № 154. 15 (2) липня. С. 5; Оповістки. *Наука в музичнім інституті Товариства ім. М. Лисенка у Львові*. *Діло*. 1911 № 182. 17 (4) серпня. С. 7.

<sup>6</sup> Самотос-Баєрле Н. *Микола Колесса. Сто років молодості: Спогади*. Львів: Аверс, 2014. С. 133.

<sup>7</sup> Самотос-Баєрле Н. *Микола Колесса. Сто років молодості: Спогади*. Львів: Аверс, 2014. С. 44–45.

<sup>8</sup> Колесса М. Кілька слів про диригентську діяльність С.П. Людкевича. *Творчість С. Людкевича: 36. ст.* / Упоряд. М. Загайкевич. Київ: Музична Україна, 1979. С. 201.

навчання<sup>9</sup>. А на засіданні 20 січня 1922 р. М. Колесса серед інших учнів інституту був наділений стипендією<sup>10</sup>.

В інституті М. Колесса навчався по фортепіано у Марії Криницької і мав тут певні успіхи. Як піаніст молодий музикант звернув на себе увагу С. Людкевича. На записах елевів нижчих років навчання в інституті, які відбулися 20 червня 1920 р. в малому залі Товариства ім. М. Лисенка учень тоді 4-го року навчання М. Колесса виконав дві п'єси з «Лісових сцен» Р. Шумана<sup>11</sup>. У опублікованій рецензії «Музичний огляд. Концерт М. Маслоюка, В. Барвінського і Чабанівної. Попис елевів Вищого музичного інституту» С. Людкевич, даючи характеристику пописам, зауважив: «Хоча й перед 15 роком життя означити ступінь і рід музикального таланту трудно і пророкувати кар'єру ризиковно, то все-таки про деяких adeptів фортепіано III і IV р. (приміром про Колессівну Дарію, Колессу Миколу, Охримовичівну й ін.) уже й нині в менші або більшій мірі можна сказати, що при дальшому змаганні й умілому веденні не заведуть у них покладених надій»<sup>12</sup>.

На вечорі з творів Л. Бетовена до 150-ліття з дня народження композитора і декларувався як попис елевів старших років, що відбувся 16 грудня 1920 р. зі вступним словом В. Барвінського, М. Колесса виконав «Патетичну сонату» віденського класика. Про цей свій піаністичний виступ у спогаді про С. Людкевича Микола Філаретович напише, що «опісля хвалив мене, як теж вітав мою вчительку, яка була з того дуже задоволена»<sup>13</sup>. У рецензії під заголовком «Музичний огляд. Концерт з творів Бетховена», опублікованій 1921 р. С. Людкевич зазначав: «З продукцій фортепіано замітніші були: п. І. Макухівна (2-га і 3-тя частини концерту C-dur), О. Бандрівської (соната ч. 18 Es-dur 1-ша і 2-га частини) і п. Крушинської («Пасторальна» соната D-dur). Але й три прочі точки, які обіймали по одній частині, а саме 1 ч. сонати «Патетичної», 1 ч. сонати G-dur (op. 31 № 1) і 1 ч. сонати D-dur (op. 31 № 3), відіграні елевами V VI року (М. Колесса, М. Рибчаківна й І. Цурковська), стояли більш-менш, хоч і не однаково, на висоті задачі»<sup>14</sup>.

М. Колесса мав нагоду пізнати С. Людкевича як педагога-філолога у філії Академічної гімназії, де він навчався в 1917–1923 роках. У шостому класі гімназії курс української літератури вів С. Людкевич. «Коли я був у 6-ому класі, він був цілий рік нашим вчителем. Українську літературу він сам дуже любив і цікаво викладав. У мене досі зберігся зошит контрольних робіт з його помітками, поправками, оцінками, тощо, зробленими синім олівцем»<sup>15</sup> – згадував М. Колесса.

<sup>9</sup> Книга протоколів Музичного товариства імені Миколи Лисенка. Підготовка тестів, вст. ст. Я. Горака. Тернопіль: Астон, 2014. С. 301.

<sup>10</sup> Книга протоколів Музичного товариства імені Миколи Лисенка. Підготовка тестів, вст. ст. Я. Горака. Тернопіль: Астон, 2014. С. 313.

<sup>11</sup> Програма «Попису елевів нижчих років Вищого Музичного Інституту ім. Лисенка», що відбувся 20 червня 1920 р. зберігається у домашньому архіві С. Людкевича (інв. № 2489).

<sup>12</sup> Людкевич С. Музичний огляд. Концерт М. Маслоюка, В. Барвінського і Чабанівної. Попис елевів Вищого музичного інституту. Людкевич С. *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Упоряд., ред. З. Штундер. Т. 2. Львів: Видавництво М. Коць, 2000. С. 457.

<sup>13</sup> Колесса М. Мої спомини про Станіслава Пилиповича Людкевича // *Станіслав Людкевич у спогадах сучасників*. Упоряд. З. Штундер. Друге видання, доповнене. Львів, Місіонер, 2014. С. 40.

<sup>14</sup> Людкевич С. Музичний огляд. Концерт з творів Бетховена. Людкевич С. *Дослідження, статті, рецензії, виступи* Упоряд., ред. З. Штундер. Т. 2. Львів: Видавництво М. Коць, 2000. С. 462.

<sup>15</sup> Колесса М. . Мої спомини про Станіслава Пилиповича Людкевича. *Станіслав Людкевич у спогадах сучасників*. Упоряд. З. Штундер. Друге видання, доповнене. Львів, Місіонер, 2014. С. 41.

В 1920–1921 рр. С. Людкевич робить заходи щодо створення при Товаристві ім. М. Лисенка симфонічного оркестру. Товариством була запропонована суспільності Відозва, в якій акцентувалася потреба створення симфонічного оркестру і закликала до участі та фінансової допомоги. Крім основної фінансової проблеми (брак коштів), проблемою було й те, що не було ані достатньої кількості інструментів (особливо духових), не завжди були учителі, а через те й не зголошувалися учні на навчання. М. Колесса був серед тих учнів, які ризикнули освоїти новий, невідомий інструмент. У спогадах про це він зазначає: «Одні брали інструменти, а потім знеохочувалися й віддавали, інші взяли і десь зникли. Я, наприклад, дістав вальторну й сам собі «дув». Пробував зіграти акорд – вийшло, але то треба було вчити. Я уживав вальторну як сигнальний інструмент, а то, властиво, ніжний, тонкий інструмент. [...] Розвитку оте починання Людкевича не отримало. Якось зникло. Я віддав інструмент Людкевичу, як закінчилася українсько-польська війна»<sup>16</sup>.

З 1924 р. М. Колесса виїхав до Праги, де навчався у двох закладах: у Празькій консерваторії по класу композиції в Оттакара Шіна та класу диригування у П. Дедечека, М. Долежіля і О. Острчіля, а також на філософському факультеті Празького університету, які завершив 1928 року, а згодом – у Школі вищої майстерності у Вітезслава Новака (1928–1931 рр.). За час перебування М. Колесси в Празі, він мав зустріч там з С. Людкевичем. Було це в жовтні – листопаді 1926 р. Зі Львова С. Людкевич виїхав 10 жовтня, у Празі зустрівся зі своїми друзями – Володимиром Старосольським, Олександром Колессою, Людвіком Челянським, на прохання Ф. Штешка читав лекцію у Вищому педагогічному інституті ім. М. Драгоманова. Зустріч з С. Людкевичем М. Колесса згадує так: «Він [Людкевич. – Я. Г.] відвідував концерти, оперні спектаклі, знайомився з деякими чеськими музикантами тощо. Я зустрічався тоді з Станіславом Пилиповичем і був навіть разом з ним на празькій прем'єрі опери Альбана Берга «Воцтек» у Національному театрі, коли реакційна частина аудиторії вчинила після спектаклю величезний скандал з криками, свистами і т.п.»<sup>17</sup>.

1928 р. відзначалося 25-ліття існування Музичного товариства ім. М. Лисенка і Вищого музичного інституту при ньому. С. Людкевич звернувся листовно до свого молодшого колеги в Празі з пропозицією надіслання голосів і партитури «Української сюїти» для виконання на ювілейному концерті (текст листа, на жаль, не відомий). М. Колесса дослухався побажання композитора. На засіданні Виділу Музичного товариства ім. М. Лисенка 4 жовтня 1928 року С. Людкевич, «подає присутним до відома начерк програми ювілейного концерту та пляни відносно самого концерту, а саме: в програму концерту увійшовби якийсь твір Лисенка, рапсодія Барвінського, рапсодія Людкевича, *suita* М. Колесси та один з найновіших творів Придніпрянських композиторів. Диригентами булиб Д[окто]р Людкевич, дир[ектор] Барвінський, М. Колесса (якому требаб звернути кошти подорожі з Праги, що винеслоб около 160 зл[отих]) і Л. Туркевич»<sup>18</sup>. За цитованим документом, спочатку передбачалося, що молодий автор сам диригуватиме свій твір на концерті.

Довкола процесу підготовки цього виконання групується тематика 4 листів М. Колесси до С. Людкевича (їх наводимо у повному тексті у додатку до статті), які зберіглися

<sup>16</sup> Самотос-Баерле Н. *Микола Колесса. Сто років молодості: спогади*. Львів: Аверс, 2014. С. 97.

<sup>17</sup> Колесса М. Мої спомини про Станіслава Пилиповича Людкевича. *Станіслав Людкевич у спогадах сучасників*. Упоряд. З. Штундер. Друге видання, доповнене. Львів, 2014. С. 42.

<sup>18</sup> *Протоколи Музичного товариства ім. Миколи Лисенка (1922–1939 рр.)*. Упоряд. Я. Горак. Львів: Априорі, 2019. С. 120.

у домашньому архіві Інспектора, і охоплюють період з жовтня по грудень 1928 року. У першому листі від 4 жовтня 1928 р., надсилаючи нотний матеріал твору, М. Колесса просить про надіслання офіційного запрошення для участі в концерті, щоб мати можливість для оформлення візи на подорож. В деталях цей лист дуже близько підходить до того, що говорив С. Людкевич на засіданні Виділу Товариства. З другого листа, від 17 жовтня 1928 р., стає зрозуміло, що приїхати диригувати своїм твором М. Колесса не зможе і просить С. Людкевича «вивести» твір. У третьому листі від 27 жовтня уточнювалися і обговорювалися текстові деталі партитури.

На ювілейному концерті, який відбувся 16 грудня 1928 р. у Миському театрі<sup>19</sup> прозвучала «Українська сюїта» М. Колесси разом зі «Стрілецькою рапсодією» С. Людкевича Диригував виконанням твору С. Людкевич (фото 1).

Після концерту С. Людкевич поділився враженнями про твір і виконання у листі до молодого автора. Цей лист, без зазначення дати, був опублікований в повному тексті двічі: у книзі Я. Гояна та В. Пилип'юка<sup>20</sup>, а також – згодом – у спогадах М. Колесси

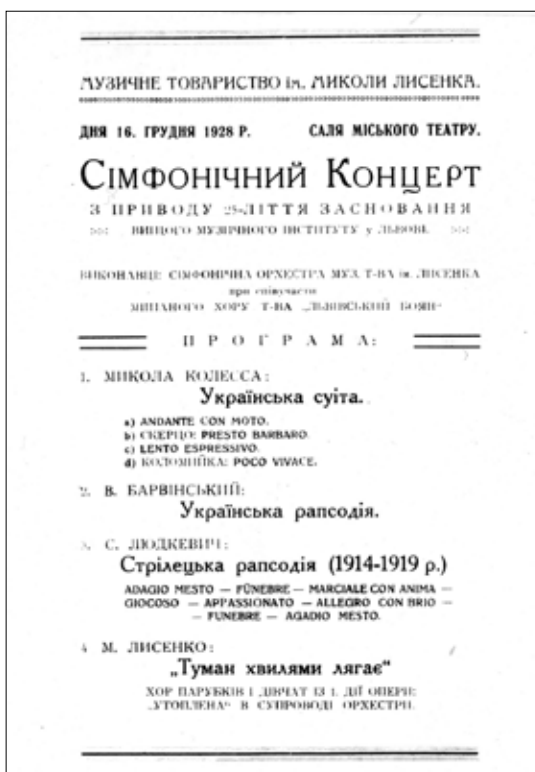


Фото 1. Афіша симфонічного концерту, що відбувся у залі львівського міського театру 16 грудня 1928 р. з приводу 25-ліття заснування Вищого музичного інституту у Львові

<sup>19</sup> Програма цього концерту зберіглася у домашньому архіві С. Людкевича (Меморіальний музей Станіслава Людкевича (тут і далі – ММСЛ), інв. № 2528).

<sup>20</sup> Гоян Я., Пилип'юк В. *Микола Колесса. Лицар нації*. Львів: Світло й тінь, 2003. С. 141. Колесса М. Мої спомини про Станіслава Пилиповича Людкевича. *Станіслав Людкевич у спогадах сучасників*. Упоряд. З. Штундер. Друге видання, доповнене. Львів, 2014. С. 42–43.

про С. Людкевича. З листа дізнаємося, що Товариство ім. М. Лисенка зі значним запізненням повернуло авторові ноти; автор листа визнає, що виконання твору вдалося, а також ділиться враженнями про твір: «Я особисто тепер найбільше полюбив 3-тю і 4-ту частину. І-ша є собі симпатична і вдячна, але ще не дуже оригінальна, а 2-га має дуже інтересну, химерну середню частину. А щодо інструментації і деякого технічного переведення *Allegro barbaro* (Скерцо. – Я. Г.), мав би я деякі ще застереження. Якби Ви мали ще що-небудь оркестрального, чи камерно-симфонічного, то прошу Вас заздалегідь і нам прислати» – писав у листі С. Людкевич.

Відповіддю на цей лист С. Людкевича є четвертий – від 21 грудня 1928 р. – останній з збережених лист М. Колесси. У ньому М. Колесса писав: «Високоповажаний Пане Доктор! Передусім щиро дякую Вам за дуже совісне виведення моєї «суїти». Се, що вона була на програмі Ювілейного концерту Музичного Товариства ім. М. Лисенка, як також і се, що репрезентант музичної культури у нас, в Галичині, котрим саме є Ви, Пане Доктор, піднявся вивести першу мою оркестральну композицію, є для мене великою честю. Розумію вповні, що виведення не могло бути бездоганне, а то з технічних причин, як приміром незіграна, штукавана оркестра, труднощі з робленням проб і т.п. Однак сам факт, що моя суїта була грана у нас, на рідній землі, значить для мене вже дуже багато. Дуже відрадним явищем є се, що наша публіка зачинається інтересуватися музикою. Суспільність треба і в сім напрямі виховувати, а на сім полі маєте Ви, Пане Доктор, також великі заслуги. Що до поодиноких частин моєї суїти, то мені найбільше подобається 2-га і 3-тя частина. Найменше ціную IV-ту частину, коломийку. Найліпше в оркестрі звучить після мене I-а і III-а частина. За бліда інструментаційно є коломийка, вже при кінці».

Після повернення з навчання у Празі, 1931 р. М. Колесса повертається до Львова і знаходить місце праці у Вищому музичному інституті. Як зізнається він сам, завдячував тим місцем В. Барвінському і С. Людкевичу – чільним постатям і керівникам інституту того часу. На засіданні Виділу Товариства ім. М. Лисенка 15 жовтня 1931 р. «ухвалено заангажувати п[ана] Миколу Колессу до навчання теоретичних предметів – а головню діригентури»<sup>21</sup>. На наступному засіданні Миколу Колессу було прийнято в члени Товариства<sup>22</sup>. Вперше бачимо М. Колессу присутнім на Загальних зборах товариства 22 листопада 1931 р.

З «Книги протоколів» засідань Виділу Товариства очевидно, що М. Колесса відвідував щорічні загальні збори Товариства, однак ніколи не вибирався до складу керівного Виділу, не вносив безпосередньо ніяких ініціатив, зауважень щодо біжучих справ Товариства. Однак як педагог інституту і затребуваний диригент зробив багато суттєвого (фото 2).

Першим важливим здобутком М. Колесси, який відразу мав успіх і резонанс, було проведення диригентських курсів. Курси ці започаткував, і вперше 1924 року провів С. Людкевич, однак М. Колессі вдалося надати їм нового наповнення і вигляду. Зокрема, викладався тут не лише курс диригентури, але й цілий комплекс музично-теоретичних дисциплін, які давали комплексну базову музичну освіту диригенту. Читати ці дисципліни залучалися інші педагоги – Нестор Нижанківський чи Борис Кудрик. «Після того,

<sup>21</sup> *Протоколи Музичного товариства ім. Миколи Лисенка (1922–1939 рр.)*. Упоряд. Я. Горак. Львів: Априорі, 2019. С. 203.

<sup>22</sup> *Протоколи Музичного товариства ім. Миколи Лисенка (1922–1939 рр.)*. Упоряд. Я. Горак. Львів: Априорі, 2019. С. 204.



Фото 2. Учасники та педагоги курсів диригентів в інституті. У першому ряду сидять зліва направо: Борис Кудрик, Микола Колесса, Станіслав Людкевич, Василь Барвінський, Нестор Нижанківський

як у точності оволодівали всім курсом від початків, від малої теорії музики, я їх ангажував до диригування хором інституту. При кінці вони діставали свідоцтва й вертали до себе. То була щодення й дуже інтенсивна робота – від десятої години до першої або другої, потім перерва й після обіду знову»<sup>23</sup> – згадував М. Колесса. У 1935 р. такі курси тривали два з половиною місяці і, за дописом про них в пресі, крім диригентства і музично-теоретичних дисциплін, до комплексу дисциплін входили режисерія аматорських театральних гуртків, бібліотекарство і методика позашкільної освіти<sup>24</sup>. На засіданні Виділу 1 квітня 1935 р. С. Людкевич реферував проведення цих курсів, зазначаючи «надзвичайно вміле схоплення професором Колессою научного матеріалу завдяки якому елєви за той короткий час добули тахітум потрібного знання»<sup>25</sup>. Ймовірно, саме з цих курсів була зроблена групова фотографія слухачів та педагогів диригентських курсів при Музичному інституті, яка зберіглася в домашньому архіві С. Людкевича<sup>26</sup>: на ній у першому ряду сидять Б. Кудрик, М. Колесса, С. Людкевич, В. Барвінський, Н. Нижанківський (фото 3).

Також, поруч з С. Людкевичем, в інституті М. Колесса читав музично-теоретичні дисципліни, як про це свідчить справоздання директора з діяльності Музичного інституту за шкільний 1933/34 роки. З відкриттям на початках 30-х років ХХ століття у різних районах Львова своєрідних філій інституту т. зв. експонуючих класів, М. Колесса викладав і там: із протоколу засідання Виділу 9 вересня 1935 р. виходить, що працював

<sup>23</sup> Самотос-Баєрле Н. *Микола Колесса. Сто років молодості: спогади*. Львів: Аверс, 2014. С. 176–177.

<sup>24</sup> Оповідки. Дво- і півмісячний діригентський курс. *Новий час*. 1935. № 220. 4 жовтня. С. 7.

<sup>25</sup> *Протоколи Музичного товариства ім. Миколи Лисенка (1922–1939 рр.)*. Упоряд. Я. Горак. Львів: Апріорі, 2019. С. 320.

<sup>26</sup> ММСЛ, інв. № 3774.





Фото 3. Учасники та педагоги диригентських курсів. Львів, 1935.  
У першому ряді сидять зліва направо: Борис Кудрик, Нестор Нижанківський,  
Василь Барвінський, Станіслав Людкевич, Микола Колесса

він у експонованих класах на Личакові і на Богданівці<sup>27</sup>. Роботу при централі Інституту у Львові в 1936 р. М. Колесса суміщав з педагогічною роботою в Стрийській філії і мав там навіть конфлікт з очільником філії Володимиром Котовичем<sup>28</sup>, який розглядався на засіданнях Виділу централі. Залагоджувати конфлікт на засіданні Виділу 25 червня 1936 р. було делеговано С. Людкевича та І. Копача.

Коли з 1936 р. у Вищому музичному інституті відкрився клас оперної підготовки і було започатковано постановки оперних фрагментів силами учнів інституту, М. Колесса був незмінним диригентом цих вистав. Так, до вшанування 25-ліття смерті М. Лисенка 1937 р. було поставлено «Ноктюрн» М. Лисенка та «Вечорниці» П. Ніщинського (в оркестровій редакції С. Людкевича). У 1938 р. здійснено постановка окремих дій «Фауста» Ш. Гуно, у 1939 – «Євгеній Онегін» П. Чайковського і фрагменти «Аїди» Дж. Верді. Всі ці постановки мали неабиякий розголос у пресі<sup>29</sup>.

Педагогічну роботу в інституті М. Колесса впродовж 1931–1933 рр. суміщав з диригентською працею у хорі товариства «Львівський Боян». На той час С. Людкевич був першим диригентом хору, а М. Колесса – другим і їх співпраця тут істотно підняла майстерність хору до високопрофесійного рівня. «Як я вернув з Праги – згадує про це

<sup>27</sup> *Протоколи Музичного товариства ім. Миколи Лисенка (1922–1939 рр.)*. Упоряд. Я. Горак. Львів: Апріорі, 2019. С. 327.

<sup>28</sup> Самогос-Баерле Н. *Микола Колесса. Сто років молодості: спогади*. Львів: Аверс, 2014. С. 175–176.

<sup>29</sup> Детальніше про це дивись: Горак Я. *Музичне товариство імені М. Лисенка та Вищий музичний інститут у Львові в 20–30-х роках ХХ століття. Книга протоколів Музичного товариства ім. Миколи Лисенка (1922–1939 рр.)*. Підготовка текстів, коментарі, післямова Я. Горака. Апріорі, 2019. С. 635–647.

М. Колесса, – зразу вхопилися за мене як за помічника Людкевича в «Бояні». Хор ледве клигав. Головою «Бояна» був Іларіон Гриневецький, головним диригентом – Людкевич. Основну роботу робив я. Людкевич писав нові твори, я їх відразу виконував з «Бояном». Мамця співала в альтях, тато – в басах. Людкевич співав у тенорах – серйозно співав і був гальтером – тим, що тримає й тягне за собою інших хористів»<sup>30</sup>. Хоч діяльність М. Колесси у «Бояні» не була тривалою (через погану відвідуваність репетицій диригент покинув цю роботу і заснував згодом свій «Студіо-хор»), проте дала деякі яскраві, кульмінаційні концерти в історії цього хору. Зазначимо лише деякі з них.

Передовсім, це відзначення 1932 року 40-ліття з часу заснування «Бояна». До цієї нагоди С. Людкевич написав кантату «Наша думка, наша пісня», яка була виконана під диригентурою автора на ювілейному вечорі-концерті у Львівському оперному театрі 13 березня 1932 року. На цьому вечорі як диригент виступив і М. Колесса з виконанням хорового циклу Ф. Колесси «Обжинки» і кантати М. Лисенка «Радуйся, ниво неполитая». У домашньому архіві С. Людкевича зберіглася низка групових фотографій з цієї урочистості, на яких серед інших зазнимковано М. Колессу і С. Людкевича<sup>31</sup>. До нагоди ювілею С. Людкевич написав також статтю «У сорокліття «Львівського Бояна» (1891–1931)» з поданим у ній оглядом діяльності хору.

Друга знаменна подія – академія за участі «Львівського Бояна» з нагоди відкриття надмогильного пам'ятника Іванові Франкові. У програмі концерту звучали «Каменярі» С. Людкевича, а М. Колесса був одним із диригентів програми. М. Колесса згадує: «А потім настав день, це було навесні 1932 року після концерту, присвяченого Іванові Франку, на якому я диригував першим виконанням симфонічної поеми «Каменярі», коли Станіслав Людкевич відкрив мені, учневі, диригентську дорогу. Наступного дня він підійшов до мене, подякував за успіх «Каменярів» і сказав, вручаючи на все життя диригентську паличку: «Відаю вам, пане-товаришу, свою булаву і передаю у ваші руки свій пост. Я вірю, що ви колись теж будете мати, кому її передати». І це були не просто слова, віра в дальший розвиток талантів нашого народу, а самопожертва Учителя. Станіслав Людкевич перестав диригувати, хіба раз блиснув талантом через три роки, виконавши з хором «Львівський Боян» і міським симфонічним оркестром свою чудову кантату «Заповіт»<sup>32</sup>. Описана подія справді символічна: побачивши в М. Колесі першого професійного українського диригента, С. Людкевич, який до того часу як передовий професійний музикант сповняв диригентські функції (організація при Товаристві М. Лисенка симфонічного оркестру і інавгураційний концерт того колективу, диригентські виступи з «Бояном», проведення диригентських курсів тощо), передає естафету молодому колезі. Однак, у сказане слід внести уточнення: Франківський концерт, на якому під орудою М. Колесси виконано симфонічну поему «Каменярі» С. Людкевича, відбувся весною не 1932 р., а 28 травня 1933 р. – на академії з нагоди відкриття надмогильного пам'ятника Франкові на Личаківському цвинтарі. Це не було перше виконання твору С. Людкевича, оскільки симфонічна поема написана в 1924–1925 роках і вперше виконана у залі товариства ім. М. Лисенка 6 червня 1926 р., що зафіксовано й опублікованою рецензією В. Барвінського на цей концерт<sup>33</sup> з першим музикознавчим аналізом

<sup>30</sup> Самогос-Баєрле Н. *Микола Колесса. Сто років молодості: спогади*. Львів: Аверс, 2014. С. 170.

<sup>31</sup> ММСЛ, інв. №4171.

<sup>32</sup> Гоян Я., Пишлип'юк В. *Микола Колесса: Лицар нації* Львів: Світло й тінь, 2003. С. 159.

<sup>33</sup> Барвінський В. Музичні замітки (Симфонічна поема Ст. Людкевича «Каменярі» і кантата Стеценка «Єднаймося») // *Діло*. 1926. № 136, 23 червня, с. 2–3. Цікаво, що в рецензії імені М. Колес-

людкевичевого твору. Ця передача естафети не стала ознакою припинення С. Людкевичем диригентської діяльності, як це згадує М. Колесса, а тільки точкою поступового відходу від диригентської професії. «Заповіт», написаний 1935 р., справді вперше виконаний на Шевченківському вечорі у львівському оперному театрі 15 березня 1936 р. під керівництвом С. Людкевича. Але крім цього, С. Людкевич диригував ще своїм «Кавказом» на Шевченківському вечорі 1939 р., з репетиції якого зберіглася фотографія – єдина фотографія, яка фіксує диригуючого С. Людкевича.

Разом з С. Людкевичем М. Колесса був серед присутніх на перших конституюючих Загальних зборах Союзу Українських Професійних Музик (СУПРОМ) 12 квітня 1934 р. і на тому ж засіданні був обраний до керуючої Ради спілки, спочатку зайнявши посаду касієра. Переобираючись з року в рік в Раді СУПРОМу М. Колесса був її членом протягом всього часу існування спілки. Як свідчать протоколи засідань Ради, займав в ній доволі активну, діяльну позицію: бачимо його присутнім разом з С. Людкевичем на кожному засіданні, часто співпрацює з іншими членами в різних напрямках діяльності Союзу. Так, на засіданні 27 квітня 1934 р. він – один з ініціаторів організації і функціонування педагогічної, виконавчої та композиторської секції, а після юридичного утвердження тих секцій співпрацює з кожною з них, зокрема – у протоколі засідання 14 жовтня 1934 р. М. Колесса зафіксований як секретар композиторської секції.

Серед найвагоміших справ, до реалізації і вирішення яких долучався М. Колесса у СУПРОМі, зазначимо, передовсім, участь у зборі матеріалів (рукописів, програмок і знімків композиторів і виконавців) для музичної ділянки загально-мистецької Педагогічної виставки<sup>34</sup>, які підготував і в 1935 р. провів Національний музей у Львові; участь в організації того ж 1935 р. конференції для преси (М. Колессу делегували до видавництва газети «Мета», С. Людкевич – у газети «Діло» і в товариство «Рідна Школа»<sup>35</sup>); на засіданні Ради 5 березня 1937 р. «Рада постановляє вести підготовчу працю для утворення української філгармонії. Завдання перебирають на себе М. Колесса і В. Барвінський, які мають працювати в порозумінню із Товариством Музичним ім. Лисенка»<sup>36</sup>. На засіданні 18 листопада 1937 р. М. Колесса разом з С. Людкевичем серед інших були призначені у комісію СУПРОМу, яка мала займатися організацією музичної ділянки до ювілею товариства «Просвіта», яке мало відбутися в 1938 р., але не відбулося із-за заборони польської влади<sup>37</sup>. Цікавою, але мабуть нереалізованою залишилася ідея перейменування «Студіо-хору», заснованого М. Колессою, на хор СУПРОМу: таку ідею

---

си не згадано, а про виконання людкевичевого твору сказано лише одним пасажом: «Виконання «Каменярів» симф. оркестрою якнебудь доволі далеко було від ідеалу, – все таки, беручи під увагу перепони та труднощі серед яких іде праця над виведенням такого твору, заслуговує на признання» (с. 3).

<sup>34</sup> Книга протоколів Союзу Українських Професійних Музик у Львові. *Союз Українських Професійних Музик: Матеріали і документи*. Редактори-упорядники В. Сивоhip, Р. Стельмашук. Львів: Сполом, Видавництво М.П. Коць, 1997. С. 83.

<sup>35</sup> Книга протоколів Союзу Українських Професійних Музик у Львові. *Союз Українських Професійних Музик: Матеріали і документи*. Редактори-упорядники В. Сивоhip, Р. Стельмашук. Львів: Сполом, Видавництво М.П. Коць, 1997. С. 85.

<sup>36</sup> Книга протоколів Союзу Українських Професійних Музик у Львові. *Союз Українських Професійних Музик: Матеріали і документи*. Редактори-упорядники В. Сивоhip, Р. Стельмашук. Львів: Сполом, Видавництво М.П. Коць, 1997. С. 109.

<sup>37</sup> Книга протоколів Союзу Українських Професійних Музик у Львові. *Союз Українських Професійних Музик: Матеріали і документи*. Редактори-упорядники В. Сивоhip, Р. Стельмашук. Львів: Сполом, Видавництво М.П. Коць, 1997. С. 119.

на засіданні Ради 5 січня 1938 р. висунув В. Витвицький<sup>38</sup>, однак вирішення було відкладене і до обговорення цього питання згодом не поверталися. Окрім наведених справ, М. Колесса долучався також до участі в організованих спілкою концертах.

З діяльністю М. Колесси у СУПРОМі пов'язана його публікація 1935 р. статтю «На музичні теми»<sup>39</sup>. У ній автор констатує, що попри бурхливий розвиток української музики, все одно українцям доводиться наздоганяти ще європейський музичний розвиток. У пошуку причин цього явища автор проглядає по генераціях історію української музики, в основному – у Галичині, почавши від Д. Бортнянського і його впливу на галицьких композиторів. Причинами автор називає загальні – історичні (століття неволі, відсутність державності) та соціальні (панщина), – а також спеціальні: відсутність на початку XIX ст. світської інтелігенції, розвиток музики і мистецтва у Галичині силами лише священників, відсутність можливості здобуття фахової музичної освіти, недостатність фахових шкіл. Кроки в напрямку фахової освіти М. Колесса пов'язує з поколінням, яке створили товариство «Боян», Музичне товариство ім. М. Лисенка, Вищий музичний інститут. Створенням інституту завершується підготовчий період музично-культурного життя Галичини, а починається новий період розбудови, в якому основним має стати тип музиканта-професіонала. «На границі одного й другого стоїть постать Станіслава Людкевича, сильно зв'язана з розвоєм Вищого Музичного Інституту у Львові, яка не лише завершує всі осяги минулої епохи, але своїм великим талантом і музично-творчим розмахом зачинає новий період, головню в ділянці композиції. Людкевич це перший в Галичині наш компоніст, так сказати б, великого формату, і хоч не живе з музики, то своїм фаховим вишколом, великим талантом та цілим своїм відношенням до музики сильно зближений до типу професійного музиканта»<sup>40</sup> – окреслює М. Колесса роль С. Людкевича у процесі становлення музичного професіоналізму в Галичині. Крім С. Людкевича, М. Колесса дає характеристики ряду музичних діячів, які репрезентували на той час музикантів-професіоналів – А. Вахнянина, Д. Січинського, В. Барвінського, Н. Нижанківського та З. Лиська. Саме отим підкресленням ролі музиканта-професіонала тематика статті кореспондує з діяльністю СУПРОМу.

Наприкінці 30-х років XX століття диригентська діяльність М. Колесси попадає в поле зору С. Людкевича як музичного критика. Так, зокрема у рецензії на концерт 17 січня 1938 р. в залі Народного Дому, кошти з якого йшли на будову церкви св. Івана Богослова у Львові<sup>41</sup>, рецензент зауважив: «Смичковий оркестр елевів В[ищого] музичного інституту під орудою проф. М. Колесси виконав свою відповідальну партію в «Концерто гроссо» Генделя з подиву гідною прецизійністю та тонкістю ритміки й динаміки. Здається, що такий оркестральний гурт, при пильнім і раціональнім плеканні та плановій організації діла, міг би стати добрим зав'язком симфонічного оркестру у нас, про що в останніх часах стільки говорилося»<sup>42</sup>. А в рецензії на Шевченківський

<sup>38</sup> Книга протоколів Союзу Українських Професійних Музик у Львові // *Союз Українських Професійних Музик: Матеріали і документи* / Редактори-упорядники В. Сивохіп, Р. Стельмащук. Львів: Сполум, Видавництво М.П. Коць, 1997. С. 125.

<sup>39</sup> Колесса М. На музичні теми. *Новий час*. 1935, № 56. 15 березня. С.6; № 60. 20 березня. С. 4; № 61. 21 березня. С. 6; № 62. 22 березня. С. 5; № 64. 24 березня. С. 6.

<sup>40</sup> Колесса М. На музичні теми. *Новий час*. 1935 № 62. 22 березня. С. 5.

<sup>41</sup> Програмка цього концерту зберілася серед домашнього архіву С. Людкевича (ММСЛ, інв. № 2625).

<sup>42</sup> Людкевич С. Концерт на будову церкви св. Івана Богослова у Львові (І.С. Барвінський та оркестр елевів В. Муз. Інституту). Людкевич С. *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Упоряд. ред. З. Штундер. Т.2. Львів: Видавництво М. Коць, 2000. С. 574.

концерт, підготований самоосвітнім гуртом «Домінанта» проведений 15 травня 1938 р., С. Людкевич писав: «На висоті стояли також дві хорові продукції, ведені проф. М. Колессою (тільки ж перша з них – «Кант Розп'яттю Христовому» Лисенка – змістом трохи відбігала від Шевченківського стилю)»<sup>43</sup>.

З приходом радянської влади до Галичини, а відтак – відкриттям у Львові державної консерваторії ім. М. Лисенка в січні 1940 р., обидва діячі співпрацюють у консерваторії: С. Людкевича було призначений на посаду очільника кафедри теорії музики, а М. Колесса починав свою педагогічну роботу на кафедрі композиції. 1947 р. кафедру композиції було приєднано до кафедри теорії музики під керівництвом С. Людкевича і обидва митці стали колегами по кафедрі.

В лютому 1940 року М. Колесса як диригент симфонічного оркестру львівської філармонії виїздить з колективом на гастролі до Києва, де у концертній програмі диригував «Веснянками» С. Людкевича. 28 березня того року М. Колесса разом з С. Людкевичем їздили до Києва для участі у Всесоюзному пленумі оргкомітету Спілки радянських композиторів, присвячений творчості українських композиторів. 13 жовтня того ж року обоє митців у Львові присутні на виїзному засіданні президії Спілки композиторів, на якому очільником львівського відділення став В. Барвінський.

В лютому березні 1941 р. М. Колесса диригував виконанням «Кавказу» С. Людкевича разом з «Веснянками». «Кавказ» співала капела «Трембіта», головним диригентом якої був О. Сорока. М. Колесса згадує, що це було «перше виконання «Кавказу» професійним хором та оркестром. Було це навесні 1941 року. Мені доручили силами хорової капели «Трембіта» і симфонічного оркестру Львівської філармонії виконати цей величний твір нашого Майстра. Я з великим хвилюванням узявся за роботу, аналізував і засвоював партитуру, радився з автором, який ходив на всі репетиції і був задоволений з мого трактування твору»<sup>44</sup>. У спогадах про композитора М. Колесса розкриває деталі тогочасної праці над твором: поради С. Людкевича відносно темпів у четвертій частині, запропонована диригентом поправка у другій частині на словах «коли вона прокинеться»<sup>45</sup>. Думку про те, що це виконання – перше, здійснене професійним хором і оркестром М. Колесса повторює у своїх спогадах про С. Людкевича, повторює його і З. Штундер на сторінках монографії про композитора<sup>46</sup>. Її слід відкоригувати, адже й до того (зокрема, в 1925, 1927 роках) твір виконувався «Бояном», який також був професійним хором. Виконання справді мало успіх. У рецензії В. Барвінський зазначав, що воно «було на справжній мистецькій висоті. Усю душу вклав талановитий диригент у виконання цих творів. І можна сказати, що він вперше розкрив усю велич, все багатство твору «Кавказ»<sup>47</sup>. 12 квітня 1941 р. М. Колесса як диригент з капелою «Трембіта» виконував «Кавказ» С. Людкевича вперше у Києві, але без присутності автора.

<sup>43</sup> Людкевич С. Концерт Шевченка, влаштований самоосвітнім гуртком В. музичного інституту ім. Лисенка. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Упоряд., ред. З. Штундер. Т. 2. Львів: Видавництво М. Коць, 2000. С. 592.

<sup>44</sup> Гоян Я., Пилип'юк В. *Микола Колесса. Лицар нації*. Львів: Світло й тінь, 2003. С. 159.

<sup>45</sup> Колесса М. Мої спомини про Станіслава Пилиповича Людкевича. *Станіслав Людкевич у спогадах сучасників* Упоряд. З. Штундер. Друге видання, доповнене. Львів: Місіонер, 2014. С. 48.

<sup>46</sup> Штундер З. *Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Том 2: 1939–1979*. Львів-Жовква: Місіонер, 2009. С. 18.

<sup>47</sup> Барвінський В. Два концерти. *Вільна Україна*. 1941. № 78. 3 квітня.

З німецькою окупацією Галичини М. Колесса і С. Людкевич співпрацювали в Інституті народної творчості, а коли в березні 1942 року німецька влада дозволила відкрити у Львові Державну музичну школу з українською мовою навчання у приміщенні колишнього Вищого музичного інституту – С. Людкевич і М. Колесса стали її педагогами.

У той час Микола Філаретович покинув Львів і знайшов для себе місце проживання і праці в Станіславові: він працює диригентом станіславівського хору «Думка». «Це була для мене приємна робота. Оркестр мав п'ять репетицій у тиждень, з ним я працював удень, а ввечері проходив spacerком на репетиції хору, два-три рази на тиждень [...] З «Думкою» зробив два концерти – обидва виїзні. Перший – у Львові в будинку «Gwi-azdy» на Короленка при битком набитій залі – вдавсь дуже гарно, навіть не сподівалися. [...] Зліпили гарну програму: спочатку музика другої половини дев'ятнадцятого століття – Вербицький, Лаврівський, Матюк, потім співали Гайворонського й стрілецькі пісні в моїх обробках. Людкевич написав гарну рецензію на концерт»<sup>48</sup>. Згаданий концерт відбувся 3 травня 1942 р. в Інституті народної творчості. Крім перелічених у спогаді творів, виконувалися також «Закувала та сива зозуля» Ніщинського, «Що то за грім» Ф. Колесси, «Гуляли» О. Нижанківського. Рецензія С. Людкевич на концерт п.з. «Небуденний концерт української пісні. Станіславівський хор «Думка» у Львові» справді була опублікована у «Львівських вістях» 1942 р. У рецензії С. Людкевич так охарактеризував роботу диригента з колективом: «В останньому році, чи навіть півроці, хор скористав з перенесення Миколи Колесси зі Львова до Станіслава та опинився кілька місяців під його проводом. Хоч і як короткий був це час, наслідки праці знаменитого диригента та музичного педагога виявилися зразу. Хор піднявся бистро на справжню мистецьку висоту. І не можна сказати, щоб голосовий склад хору міг імпонувати, за винятком деяких симпатичних солістів [...]. Але не лиш у голосах лежить правдиве мистецтво хору, а саме в тому, щоб зі скромних і обмежених голосових засобів добути найбільші можливості в поєднанні та згармонізованні звукового матеріалу, як теж у виконанні творів. А під тим оглядом праця диригента виявила за такий короткий час незвичайні наслідки»<sup>49</sup>. Серед тих наслідків рецензент зазначає зіспівання і зразкова дикція хору, динаміка і проведення лінії динамічних ефектів, вирівнювання і чистоту інтонації. Одним з закидів рецензента була відсутність у програмі творів М. Лисенка – тим більше, що відзначалося якраз столітній ювілей М. Лисенка.

Станіславівський хор «Думка» під керівництвом М. Колесси отримав першу нагороду серед т. зв. репрезентативних хорів на Першому Красвому конкурсі хорів, який проводився 1942 року у Львові до століття класика української музики. Під батудою М. Колесси на конкурсі хор виконав «Що то за грім» Ф. Колесси, «Крилець, крилець» В. Матюка, народну пісню «Чорна рілля» в обробці С. Людкевича, хор «Закувала та сива зозуля» з «Вечорниць» П. Ніщинського та «Даремне пісне» Д. Січинського<sup>50</sup>. М. Колесса разом з С. Людкевичем були членами журі конкурсу, які у приміщенні Українського Центрального Комітету здійснювали обговорення виступів<sup>51</sup>.

<sup>48</sup> Самотос-Баєрле Н. *Микола Колесса. Сто років молодості: спогади*. Львів: Аверс, 2014. С. 215.

<sup>49</sup> Людкевич С. Небуденний концерт української пісні. Станіславівський хор «Думка» у Львові. Людкевич С. *Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Упоряд., ред. З. Штундер. Т.2. Львів: Видавництво М. Коць, 2000. С. 624.

<sup>50</sup> *Альманах I Красвого Конкурсу Хорів у Галичині у сторіччя народин Миколи Лисенка*. Матеріали зібрав Др. Е. Цегельський, зредагував М. Семчишин. Львів, 1943. С. 32.

<sup>51</sup> *Альманах I Красвого Конкурсу Хорів у Галичині у сторіччя народин Миколи Лисенка*. Матеріали зібрав Др. Е. Цегельський, зредагував М. Семчишин. Львів, 1943. С. 28.

23 травня 1943 р. обидва митці були у Станіславові на відкритті надмогильного пам'ятника Д. Січинському, на якому Людкевич виступив з промовою.

З поверненням в 1944 р. радянської влади до Галичини С. Людкевич та М. Колесса повернулися до праці у Львівській державній консерваторії. 1945 р. радянська влада проводила відзначення столітнього ювілею М. Лисенка, не визнаючи відзначення ювілею під німецькою окупацією 1942 р. М. Колесса брав участь у вечорі пам'яті М. Лисенка, що відбувся 26 березня 1945 р. у приміщенні театру ім. М. Заньковецької, а 29 березня відбулася святкова наукова сесія у консерваторії, на якій виступив С. Людкевич з доповіддю «Форма солоспіву у Лисенка». З нагоди вшанування ювілею при Львівській консерваторії була відкрита кімната-музей М. Лисенка. Серед учасників відкриття цієї кімнати були і обидва митці – їх бачимо на відомому фото з цієї нагоди<sup>52</sup> (фото 4).

У той час М. Колесса як диригент багато виступає з виконанням творів С. Людкевича: 8 липня 1945 р. він диригує «Кавказом» у Львові, а 5 грудня того ж на творчому звіті львів'ян у Києві – «Каменярами». 24 березня 1946 р. бере участь у авторському концерті С. Людкевича, виконуючи «Каменярі», «Колядницю», першу частину «Кавказу», а також світову прем'єру скрипкового концерту, солісткою в якому виступила Леся Деркач. 20 жовтня 1946 р. під батуту М. Колесси відбулася світова прем'єра «Пісні юнаків» С. Людкевича.

1947 року на Україну з Москви було підіслано музикознавця В. Виноградова для ознайомлення зі станом розвитку української музики. Доповідь Виноградова «Шляхи



Фото 4. Учасники відкриття музейної кімнати Миколи Лисенка у Львівській консерваторії і вечора пам'яті композитора. В першому ряду сидять зліва направо: Остап Лисенко (син композитора), Левко Ревуцький, Соломія Крушельницька, Філарет Колесса, Станіслав Людкевич, Василь Барвінський. У другому ряді стоять зліва направо: Андрій Штогаренко, Юрій Крих, Роман Сімович, Осип Москвичів, Михайлов, Тарас Шухевич, Володимир Тіпаков, Дарія Колесса-Залеська, Микола Колесса. Львів, березень 1945 р.

<sup>52</sup> ММСЛ, інв. № 3923.

розвитку української музики», яку він виголосив у Спілці композиторів України як підсумок свого знайомства, була опублікована в газеті «Радянське мистецтво» 2 квітня 1947 р. Під звинувачення в національній обмеженості і чужому для радянської музики імпресіонізму попали і львівські композитори. Крім цього доповідь громила школу В. Новака, з якої вийшов М. Колесса. Доповідь обговорювалася на кількох засіданнях Львівського відділення Спілки композиторів України за присутності і М. Колесси. На одному з них, 17 липня 1947 р. з ґрунтовною промовою-відповіддю на статтю виступив С. Людкевич, який зокрема зазначив: «Не можна нам також добре розуміти, що мав би означати оцей вислів т. Виноградова «французько-гуцульський уклон» львівських композиторів. Усім відомо, що до гуцульської тематики з львівських композиторів підходив один М. Колесса, а щойно в час радянської дійсності – Сімович, а французького впливу у творах львівських композиторів доволі трудно дошукатись»<sup>53</sup>.

1–5 квітня 1948 р., незабаром після і сумнозвісної партійної постанови «Про оперу В. Мураделі «Велика дружба», тривав пленум Спілки радянських композиторів України, на якому С. Людкевич був присутній і кілька разів виступав і згадував про творчість М. Колесси. Зокрема, згідно стенограми промови 3 квітня 1948 р., описуючи творчі набутки спілки, С. Людкевич сказав про творчість приятеля: «Колесса Микола відстає. Він має ще не закінчену четверту частину симфонії і деякі масові хорові пісні»<sup>54</sup>.

М. Колесса і С. Людкевич були примусово відправлені у складі цілої делегації львівських композиторів (А. Кос-Анатольський, Є. Козак, Р. Сімович) на Всесоюзний з'їзд радянських композиторів, що відбувався з 19 по 25 квітня 1948 р. у Москві і був присвячений обговоренню партійної постанови. За спогадом М. Колесси, «коли за формалізм стали лягати середньоазійських композиторів, Людкевич не витримав і почав тихенько сміятись: «Які ж вони пильні! Навіть у Середній Азії, в їх музиці, і то знайшли формалізм!». Його реакцію можна було зрозуміти – адже східна музика взагалі ґрунтується на цілком інших засадах, ніж європейська, то в якому формалізмі їх можна було підозрювати?»<sup>55</sup>.

Того ж року С. Людкевич був присутній у Києві на Другому пленумі Спілки, який проводився 2–3 грудня. Характеризуючи творчість побратимів по перу, 2 грудня С. Людкевич говорив: «Щодо композиторів Сімовича, Колесси і Солтиса, то треба констатувати, що їх творчість є, так би мовити, загальмована, вони з різних причин не могли побороти свої недоліки так скоро, щоб дати певні результати»<sup>56</sup>. Слід уточнити, що ці «колючі» зауваги щодо М. Колесси не мали на меті розвінчання творчості приятеля по цеху, а навпаки – були формою дипломатичного захисту від ідеологічної критики.

Обидва діячі були присутні та виступали на зборах Спілки композиторів 10 березня 1949 р. з нагоди річниці партійної постанови. У своїй промові на цьому засіданні

<sup>53</sup> Людкевич С. Виступ на загальних зборах львівського відділення СКУ присвячених обговоренню статті В. Виноградова «Шляхи розвитку української музики», 17.VII.1947. Людкевич С. *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Упоряд. З. Штундер. Т. 1. Львів: Видавництво М.П. Коць, 1999. С. 161.

<sup>54</sup> Людкевич С. Виступ на Першому пленумі Спілки радянських композиторів України 3.IV.1948 р. Людкевич С. *Дослідження, статті, рецензії, виступи*. Упоряд., ред. З. Штундер. Т. 2. Львів: Видавництво М. Коць, 2000. С. 684.

<sup>55</sup> Кияновська Л. *Син століття Микола Колесса в українській культурі ХХ віку: сім новел з життя артиста*. Львів: НТШ, 2003. С. 166.

<sup>56</sup> Людкевич С. Виступ на другому пленумі Спілки радянських композиторів України 3.IV.1948 р. Людкевич С. *Дослідження, статті, рецензії, виступи* / Упоряд., ред. З. Штундер. Т. 2. Львів: Видавництво М. Коць, 2000. С. 688.



М. Колесса навіть згадав про недавню безпідставну заборону виконання симфонічної поеми «Дніпро» С. Людкевича, вважаючи підставою такої заборони думку якогось космополіта з Харкова, що твір С. Людкевича націоналістичний<sup>57</sup>.

Обидва митці були присутні на Четвертому пленумі правління Спілки Композиторів, який відбувався 4–13 травня 1950 р. у Києві. На концертах до пленуму 12–13 травня під диригентурою М. Колесси виконувалися твори С. Людкевича: Скрипковий концерт, «Рондо юнаків» та у виконанні «Трембіти» «Пісня про Сталіна» і «Гей, слов'яни». А 30 грудня 1950 р. у львівській філармонії М. Колесса диригував авторським концертом С. Людкевича, в програмі якого звучали «Пісня про Сталіна», «Кавказ», «Каменярі», «Пісня юнаків».

На спілчанських засіданнях правління С. Людкевич і М. Колесса були у Москві 23 січня 1951 р., а в лютому того ж року обох композиторів запросили до Києва для підготовки виконання «Кавказу» під час Декади українського мистецтва у Москві в червні того року. М. Колесса диригує того року у Києві на п'ятому пленумі свою першу симфонію і «Кавказ» С. Людкевича, а в червні першу частину «Кавказу» виконано у Москві на Декаді українського мистецтва під керівництвом М. Колесси і за присутності автора твору<sup>58</sup>.

На дванадцятому пленумі Спілки композиторів, який тривав у Києві від 19 грудня 1955 р. М. Колесса виступив з виконанням «Заповіту» С. Людкевича.

1952 року у Львівській консерваторії вшанували 110-річний ювілей М. Лисенка і на засіданні кафедри до цієї нагоди з доповідями виступили і С. Людкевич, і М. Колесса. З 1953 до 1965 року М. Колесса обраний ректором Львівської консерваторії. За спогадами композитора відразу по обнятті посади ректора до його кабінету зайшов С. Людкевич привітати свого колегу з відповідальною посадою<sup>59</sup>. Побачивши в кабінеті інструмент, за словами М. Колесси, С. Людкевич «завважив з усмішкою, що я тут зможу навіть компонувати»<sup>60</sup>.

Того ж 1953 року, 31 жовтня М. Колесса виступав у концерті з творів С. Людкевича, що був приурочений до 50-річчя Львівської консерваторії. У виконанні «Трембіти» під його виконанням прозвучала перша частина «Кавказу», скрипковий концерт (соло О. Деркач) та кантата «Україні» (солістка О. Бандрівська).

В час святкування 75-річного ювілею С. Людкевича на ювілейному вечорі 17 січня 1955 року був у складі ювілейної комісії, а також диригував повністю «Кавказ» у першому відділі ювілейного концерту. Взагалі, М. Колесса чимало виступав з виконанням творів С. Людкевича, особливо у 50–60-ті роки ХХ ст. За його спогадами у той час він виконував «Пісню юнаків», «Колядницю», фортепіанний, скрипковий концерти, «Прикарпатську симфонію», «Каменярі», «Заповіт» та інші. Ураховуючи інтенсивність і багатство колессівських інтерпретацій творів С. Людкевича і до того часу (ще з 30-років, коли обоє працювали в Музичному інституті), то без перебільшень можна

<sup>57</sup> Штундер З. *Станіслав Людкевич. Життя і творчість. Т. 2: 1939–1979*. Львів – Жовква: Місіонер, 2009. С. 86.

<sup>58</sup> Програма концерту в московському Колонному Домі Союзів – у домашньому архіві С. Людкевича (ММСЛ, інв. № 2657).

<sup>59</sup> Гоян Я., Пилип'юк В. *Микола Колесса. Лицар нації*. Львів: Світло й тінь, 2003. С. 147.

<sup>60</sup> Колесса М. Мої спомини про Станіслава Пилиповича Людкевича. *Станіслав Людкевич у спогадах сучасників*. Упоряд. З. Штундер. Друге видання доповнене. Львів: Місіонер, 2014. С. 50. У тексті спогадів у цьому фрагменті М. Колесса мабуть помилково зазначає, що посаду ректора обняв з жовтня 1958 року.

стверджувати, що М. Колесса чи не найбільше виконував творів свого приятеля, багато з них прем'єрував, а С. Людкевич в особі М. Колесси знайшов унікального, глибокого, безмежно відданого диригента своїх творів (фото 5).

На засіданнях Спілки композиторів ще з 1956 р. планували видати партитуру «Кавказу» С. Людкевича. У зв'язку з у зв'язку з відзначенням 1961 року роковин смерті Кобзаря, завдяки старанням А. Кос-Анатольського справу було піднято наново. Крім того, настирливо ініціювалося здійснити запис цього твору на платівку тим більше, що така нагода видавалася реальною у зв'язку з гастролями львівського філармонічного оркестру у Києві.

1961 року С. Людкевич звернувся до М. Колесси з пропозицією відредагувати партитуру «Кавказу» для майбутньої публікації. Микола Філаретович так описує процес роботи. «З великим запалом взявся я за редагування. Спочатку треба було рядок за рядком перевіряти усі ноти великої партитури, знаходити помилки і виправляти їх. Ця важка і копітка робота зайняла мені більше як півроку. Потім прийшлося попрацювати над динамічними та темповими позначеннями, різного роду лігами, наголосами тощо. Станіслав Пилипович живо інтересувався моєю роботою, приходив майже щоденно в мій



Фото 5. Василь Барвінський, Станіслав Людкевич, Микола Колесса на Високому замку у Львові. 1959 р.

кабінет, перевіряв зроблене, радив, висловлював свої побажання і т.п.»<sup>61</sup>. 1963 року партитура була видана разом з клавіром твору у київському видавництві «Музична Україна», здійсненим Ф. Надененком.

1964 року, коли у Києві С. Людкевичу вручали Шевченківську премію М. Колесса у статусі ректора консерваторії був у Києві і підтримував поздоровленнями свого приятеля.

Ймовірно, в 50–60-х роках М. Колесса як диригент здійснив з капелю «Трембіта» запис творів С. Людкевича. Диригент згадує, що після одного з пленумів Спілки Композиторів у Києві разом з Державним симфонічним оркестром УРСР і солістом – київським співаком Василем Козерацьким записали на магнітофонну стрічку виконання «Заповіту» і з цього запису згодом випущено грамплатівку<sup>62</sup>. У записаному виконанні було випущено сольну сопранову партію, яка долучається до солюючого тенора на словах «Отоді я і лани і гори». А 1963 року «Трембітою» та симфонічним оркестром Львівської філармонії під орудою М. Колесси записано на грамплатівку і видано запис «Кавказу» С. Людкевича<sup>63</sup>. За спогадом диригента виконання, «У Львові ми записали на платівку і «Кавказ». На жаль із-за важких умов запису у нас головно у відношенні темпів та тонких агогічних відтінків не все вийшло, як би мені бажалось»<sup>64</sup>.

Коли в другій половині 50-х років ХХ ст. С. Людкевич закупив собі у Львові ділянку і почав будівництво власного дому, М. Колесса старався допомогти композиторові. «В ті часи, коли він [С. Людкевич. – Я. Г.] ще жив на своїй холостяцькій квартирі, він не любив, щоби його відвідували – згадує М. Колесса. – Зате після того, як поселився в своєму власному домі, а головно після одруження, коли то в його хаті запанував зразковий лад, а на городі появилися квіти, посаджені дбайливою рукою, Станіслав Пилипович радо вітав у себе гостей»<sup>65</sup>. Справді, після поселення у власному домі в 1960 р., а згодом – після одруження С. Людкевича зі З. Штундер у 1973 році, М. Колесса був частим гостем у власному помешканні композитора на вул. Військовій, 7 (нині – Людкевича, 7). У спогадах про автора музичного «Кавказу» М. Колесса згадує чимало своїх відвідин людкевичевого дому у той час як самостійних, так і у товаристві інших осіб (Є. Козак, Р. Сімович) з різних нагод: прослуховування платівок на програвачі, М. Колесса грав композиторові на фортепіано свою Прелюдію і фугу для органу. Одна з найвідоміших фотографій 1978 р., яка нині експонується в Меморіальному музеї С. Людкевича, фіксує спілкування обох митців в робочому кабінеті С. Людкевича в його будинку<sup>66</sup> (фото б).

<sup>61</sup> Колесса М. Мої спомини про Станіслава Пилиповича Людкевича. *Станіслав Людкевич у спогадах сучасників*. Упоряд. З. Штундер. Друге видання доповнене. Львів: Місіонер, 2014. С. 53.

<sup>62</sup> Грамплатівка: С. Людкевич. «Заповіт» сл. Т. Шевченка. Государственная капелла УРСР «Трембіта» (художественный руководитель П. Муравский). Солист – В. Козерацкий. Государственный симфонический оркестр УРСР. Дирижер Н. Колесса. Мособлсовнархоз РСФСР, Апрельский завод граммпластинок. Д-3692-93. Грамплатівка зберігається у фондах Меморіального музею С. Людкевича (інв. № 2351).

<sup>63</sup> Грамплатівка: С. Людкевич. «Кавказ» симфонічна кантата сл. Т. Шевченка. Державна капела УРСР «Трембіта», симфонічний оркестр Львівської філармонії. Диригент М. Колесса. Московнархоз РСФСР, Апрельский завод граммпластинок. 33Д-011719-20 Платівка зберігається у фондах Меморіального музею С. Людкевича (інв. № 2357).

<sup>64</sup> Колесса М. Мої спомини про Станіслава Пилиповича Людкевича. *Станіслав Людкевич у спогадах сучасників*. Упоряд. З. Штундер. Друге видання доповнене. Львів: Місіонер, 2014. С. 50.

<sup>65</sup> Колесса М. Мої спомини про Станіслава Пилиповича Людкевича. *Станіслав Людкевич у спогадах сучасників*. Упоряд. З. Штундер. Друге видання доповнене. Львів: Місіонер, 2014. С. 54.

<sup>66</sup> ММСЛ, інв. № 2267, 2273, 4086.



Фото 6. Микола Колесса у гостях у Станіслава Людкевича у помешканні на вулиці Військовій (нині – Людкевича), фото зроблене у робочому кабінеті С. Людкевича. 1978 р.

24 січня 1979 р. у львівській філармонії відбулися урочистості з нагоди 100-ліття С. Людкевича, в рамках яких симфонічний оркестр і хорова капела «Трембіта» під керівництвом М. Колесси виконали повністю «Кавказ». Диригент згодом згадував про це виконання: «Думаю, що найкраще вдалося виконати «Кавказ» 24 січня 1979 року, коли святкували сторіччя Станіслава Пилиповича [...]. Це був історичний вечір, і, здається, я ніколи не відчував такої високої відповідальності за виконання цього прекрасного і величного твору. І, знаєте, може, це почуття, яке я назвав би не земним, а небесним, допомогло мені відкрити для себе велику тайну: тільки цього вечора я зміг збагнути і опанувати цей твір так, як ніколи досі»<sup>67</sup> (фото 7).

А 28 січня М. Колесса серед інших представників інтелігенції і митців був присутній ювілейній гостині в помешканні композитора на вул. Військовій, 7. Меморіальний музей С. Людкевича у Львові зберігає низку фотографій з відзначення 100-літнього ювілею С. Людкевича, на яких чимало зазнямовано М. Колессу – як під час виконання твору на сцені, так і після завершення виконання разом з ювіляром<sup>68</sup>.

До столітнього ювілею С. Людкевича М. Колесса написав також статтю «Кілька слів про диригентську діяльність С.П. Людкевича», яка побачила світ у виданому в упорядкуванні Марії Загайкевич у Києві збірнику статей «Творчість С. Людкевича»<sup>69</sup> уже після

<sup>67</sup> Гоян Я. Пилипчук В. *Микола Колесса. Лицар нації*. Львів: Світло й тінь, 2003. С. 161.

<sup>68</sup> Одне з таких фото – ММСЛ, інв. № 3866.

<sup>69</sup> Колесса М. Кілька слів про диригентську діяльність С. П. Людкевича. *Творчість С. Людкевича*: 36. ст. Упоряд. М. Загайкевич. Київ: Музична Україна, 1979. С. 196–204.



Фото 7. Микола Колесса і Станіслав Людкевич під час концерту до 100-річного ювілею С. Людкевича у Львівській філармонії. Львів, 24 січня 1979 року

смерті композитора. Стаття здійснює огляд життєдіяльності з акцентуванням його виступів як диригента до 1939 р. Вона є фактично насиченою, хоч і містить окремі неточності (як згадуване вище виконання «Кавказу» 1914 р.), а іноді уникає точної вказівки часу виступу (наприклад про Шевченківський вечір 1939 р.). Основні висновки, до яких доходить М. Колесса, що диригентська діяльність не була основною сферою діяльності С. Людкевича, а була покликана здебільшого необхідністю, бо ніхто інший не міг цього краще зробити. На думку М. Колесси, С. Людкевич не володів технікою диригування, але його манеру диригування добре розуміли хористи, робота на репетиціях концентрувалася довкола опрацювання фразування, динаміки та агогіки.

1980 р., ймовірно на прохання З. Штундер, М. Колесса написав дуже цінні спогади «Мої спомини про Станіслава Пилиповича Людкевича», в яких простежив в основному всі основні події своїх взаємин з композитором впродовж майже 70 років їх спілкування. Спогади містять трохи радянської риторики, але гарно поєднують фактичну канву взаємин з влучною і багатою характеристикою С. Людкевича як людини, його побуту тощо.

Микола Філаретович навідувався до меморіального музею свого приятеля, який почав функціонувати у колишньому помешканні С. Людкевича на вул. Військовій, 7. Один з таких візитів, коли Микола Філаретович, вже сидячи на возику, побував у музеї з донькою Харитиною і Галею, задокументовані збереженими фотографіями. Приймала шановних гостей і провела їм екскурсію Зеновія Костянтинівна Штундер.

Отож, у контактах обох митців чітко простежується два виміри. Перший – суспільний, музично-громадський: це – їх педагогічна робота у Вищому музичному інституті, а відтак – у Львівській державній консерваторії, співпраця у СУПРОМі, Спілці композиторів, участь в музичному (концертному) житті тощо. На цьому рівні М. Колесса поруч з С. Людкевичем стали фігурами в історії української музики, діячами, заслуги яких годі переоцінити, плодам співпраці яких постійно завдячуватиме сучасний розвиток музичної культури. Другий вимір – більш особистісно-творчий, адже ті взаємини були значущими і плідними для кожного з них: для М. Колесси С. Людкевич – вчитель

з дитячих років (в гімназії та Вищому музичному інституті), авторитетний порадник в композиторській творчості, якому М. Колесса під час навчання у Празі завдячував своїм композиторським дебютом у Львові (1929 р.). С. Людкевич в особі М. Колесси знайшов не тільки відданого друга по життю (особливо в радянські роки), але й диригента, який, почавши з 30-х років ХХ ст., чи не найбільше прем'єрував і виконував твори С. Людкевича.

Додаток

Листи Миколи Колесси до Станіслава Людкевича

№ 1

Прага, 4.Х.28.

Високоповажаний Пане Доктор!

Сьогодні вислав я, взглядно Консерваторія, цілий готовий матеріял суїти<sup>70</sup> (45 голосів) враз з партитурою. Пересилка коштувала 10 К. В архіві надали від Тов. ім. Лисенка кауцію<sup>71</sup> в сумі 100 К. Просив також архівар Dr. Vlažek, щоби в партитурі і в поодиноких голосах нічого не писати. Матеріял визичений на протяг місяця (можнаби евентуально продовжити). Дуже би Вас просив, Пане Доктор, щоби Ви були так ласкаві прислати мені офіційне повідомлення чи запрошення взяти участь, то є диригувати на ювілею Товариства<sup>72</sup>, який то документ є мені кончено потрібний до узискання поворотного віза в тутешнім польськiм консуляті. Я мушу мати певність, що без перешкоди буду міг повернути до Праги. Не маючи сеї певности не міг би я пускатись в дорогу.

Остаюсь з найглибшим поважанням М. Колесса.

*Меморіальний музей Станіслава Людкевича у Львові (далі – ММСЛ). Рукопис чорним чорнилом на двох сторонах сіро-світло-коричневої поштової картки (8,8 x 13,8 см), адресованої чеською мовою С. Людкевичу до Львова у Музичне Товариство ім. Лисенка на бул. Шашкевича, 5.*

№ 2

Прага 17.Х.1928

Високоповажаний Пане Доктор!

Дуже Вам дякую, що ласкаво повідомили мене о одержанню нот і дивує мене дуже, що надійшли так пізно. Що до того, що не буду міг собі сам диригувати свою суїту, то я на се був приготований. Прошу лиш Вас дуже а дуже, пане Доктор, щоби Ви самі вивели мою суїту, бо мені на сім залежить. Кауцію, оскільки се лиш не буде справляти трудностей, прошу прислати. Як пішла проба зі суїтою? Прикро би мені було, колиби там в партитурі були які помилки, котрі би Вам перешкаждали в спокійнім робленню проб.

<sup>70</sup> Йдеться про оркестровий твір М. Колесси «Українську суїту», написану композитором під час навчання композитора у Празі.

<sup>71</sup> Кауція (кавція) – грошова застава, заклад.

<sup>72</sup> Йдеться про відзначення 25-літнього ювілею Музичного товариства ім. М. Лисенка. Про програму святкування ювілею Товариства допис: Новинки. З музичного життя. *Діло*. 1928 № 276. 12 грудня. С. 4. Новинки. Ювілейні концерти Т-ва ім. Лисенка. *Діло*. 1928 № 279. 15 грудня. С. 3. Ювілей Вищого Музичного Інституту ім. М. Лисенка у Львові. *Новий час*. 1928, № 154. 17 грудня. С. 3. «Українська суїта» М. Колесси була виконана на урочистому концерті з нагоди ювілею.

Остаюсь з найглибшим поважанням М. Колесса.

*ММСЛ. Рукопис чорним чорнилом на двох сторонах сіро-світло-коричневої поштової картки (8,8 x 13, 8 см), адресованої чеською мовою С. Людкевичу до Львова у Музичне Товариство ім. Лисенка на вул. Шашкевича, 5.*

### № 3

Прага, 27.X.1928

Високоповажаний Пане Докторе!

Дякую Вам дуже за Вашу картку. Тішусь, що проби суїти пішли гладко і не справили Вам якихсь більших труднощів. В коломийці при букві 6 горни 2 і 4 мають мати ес. В скерцу, в 3 і 2 такті від кінця горни 2 і 4 мають бути нотовані в басовім ключі і мають звучати g-as. Зате в останнім такті мають бути нотовані в віоліновім ключі і мають звучати fis-as. В 3 такті ві кінці здалося зробити *fp*, щоб сольо тімпанів маркантно вийшло. В тім місци добре би ужити твердих паличок. Дуже мені мило, що Ви, Пане Докторе, сам диригуєте суїту і робите мені сим дуже багато.

Здоровлю Вас щиро і остаюсь з глибоким поважанням М. Колесса.

*ММСЛ. Рукопис чорним чорнилом на двох сторонах сіро-світло-коричневої поштової картки (8,8 x 13, 8 см), адресованої чеською мовою С. Людкевичу до Львова у Музичне Товариство ім. Лисенка на вул. Шашкевича, 5.*

### № 4

Прага, 21.XII.1928.

Високоповажаний Пане Доктор!

Передусім щиро дякую Вам за дуже совісне виведення моєї «суїти». Се, що вона була на програмі Ювілейного концерту Музичного Товариства ім. М. Лисенка<sup>73</sup>, як також і се, що репрезентант музичної культури у нас, в Галичині, котрим саме є Ви, Пане Доктор, піднявся вивести першу мою орхестральну композицію, є для мене великою честю. Розумію вповні, що виведення не могло бути бездоганне, а то з технічних причин, як приміром незіграна, штукована орхестра, труднощі з робленням проб і т. п. Однак сам факт, що моя суїта була грана у нас, на рідній землі, значить для мене вже дуже багато. Дуже відрадним явищем є се, що наша публіка зачинається інтересуватися музикою. Суспільність треба і в сім напрямі виховувати, а на сім полі маєте Ви, Пане Доктор, також великі заслуги. Що до поодиноких частин моєї суїти, то мені найбільше подобається 2-га і 3-тя части. Найменше ціню IV-ту част, коломийку. Найліпше в орхестрі звучить після мене I-а і III-а част. За бліда інструментально є коломийка, вже при кінці. Проф. Шін<sup>74</sup>, котрий мене тамтого року вчив, радить мені переробити трохи

<sup>73</sup> Рецензія на концерт: Свято української музики. В 25-ліття існування Вищого Музичного Інституту у Львові. *Діло*. 1928 № 282. 19 грудня. С. 2. Кудрик Б. З концертової салі. Ювілей Музичного товариства ім. Лисенка. *Діло*. 1928. № 286. 26 грудня. С. 3–4.

<sup>74</sup> Отакар Шін (Šin Otačar, 23.04.1881, Рокитно (коло Нового Міста на Моравщині) – 21.01.1943, Прага) – чеський композитор і педагог. Здобуттю ним музичної освіти передувало його навчання на будівельному відділі німецької промислової школи в Брно (1896–1898), відтак навчання солодовництва (пивоваріння) в Новому місті (1898–1900). Починав свою трудову діяльність О. Шін пивоваром у Вратіславичах над Нісоу (1900–1905). Працюючи пивоваром, у віці 24 років 1900 року почав навчання у Празькій консерваторії у Йос. Клічка (Klíčka) і К. Штекера (K. Steker) по композиції та Йос. Іранка (Jos. Jiráňka) по фортепіано. Був членом співацького товариства “Škroup” (1909–1912 рр.). Працювати на музично-освітній ниві почав помічником викладача музично-теоретичних предметів (1919) у консерваторії, відтак з 1920 року став повноправним

сей кінець. У проф. Новака маю багато праці: дуже мене взяв в руки. Мушу писати се, що він каже, щож приходить ся мені нераз дуже тяжко. Тепер скінчив я *Chaconn*'у для фортепяну, що має бути 1-ою частю циклічної фортепянової композиції<sup>75</sup>. Ноти ще не прийшли, але думаю, що на днях тут будуть. Ще раз сердечно дякую Вам, Пане Доктор, за все, здоровлю Вас щиро і остаюсь з глибоким поважанням М. Колесса.

*ММСЛ. Рукопис чорним чорнилом з одного боку пожовклого аркуша (27,3 x 20,8 см) зі слідами поздовжнього і поперечного згинів. Друга сторінка аркуша порожня і незаповнена. З листом зберігся конверт, адресований чорним чорнилом чеською мовою С. Людкевичу до Львова, на вул. Крашевського, 23.*



---

викладачем (професором) консерваторії, а впродовж 1922–1924 років виконував навіть якусь адміністративну роботу в консерваторії Отакара Шіна М. Колесса навчався у Празькій консерваторії з другого по четвертий курс (1925–1928) і закінчив у нього курс композиції «Українською сюїтою» для симфонічного оркестру. Крім М. Колесси з галичан у О. Шіна навчався Роман Сімович.

<sup>75</sup> Йдеться про фортепіанний цикл «Пасакалія, скерцо і фуга», роботу над яким М. Колесса закінчив 1929 р., навчаючись у В. Новака. Цикл присвячений Любці Колессі, але першим виконавцем циклу був чеський піаніст Ян Ермль. З українських піаністів в Галичині цикл виконувала Галя Левицька.



УДК 78

DOI 10.32782/2224-0926-2024-1-48-20

*Назар-Шевчук Лілія*  
кандидат мистецтвознавства, доктор філософії Ph.D,  
доцент кафедри історії музики,  
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка  
<https://orcid.org/0000-0002-8541-4805>

## УКРАЇНСЬКИЙ ДУХ У МІЖНАЦІОНАЛЬНОМУ КУЛЬТУРНО-МУЗИЧНОМУ ЧИНІ НАТАЛІЇ РЕВАКОВИЧ

А чи могло би бути інакше, якщо мова йтиме про діяльність мисткині, яка народилася у Львові у високоінтелегентній родині, що поєднала лінії добре відомих своєю винятковою духовно-культурною діяльністю фамілій Стернюків і Кисілевських з давніми священничими галицькими українськими традиціями, де особливо плекалося музичне мистецтво?

### *Першопчатки*

Найперші кроки в музиці Наталія Ревакович-Ониськів здійснила під опікою мами – піаністки, випускниці Львівської консерваторії Галини Ониськів-Стернюк. Ця чудова ансамблістка (учасниця високомистецького камерного тріо у складі Богдана Бонковського (скрипка), Володимира Третяка (віолончель) та Галини Стернюк (фортепіано), викладачка консерваторії, очевидно, лише за своє походження зазнала утисків і була звільнена з роботи за неблагонадійність у очах тодішньої радянської влади у 1972 році. Однак незважаючи на такі важкі випробування долі утримала свою високу професійність, працюючи понад 45 років від 1975 керівником фортепіанного відділу у Львівській музичній школі № 3. Так, будучи ще ученицею молодших класів музичної десятирічки (тепер музичний державний ліцей імені Соломії Крушельницької), Наталія отримує піаністичну базу в класі «піаністичної внучки» Василя Барвінського Марти Булки-Пиріжок, згодом у старших класах навчається в Лідії Голембо та Ольги Качевої, продовжуючи займатися у останньої в консерваторії (тепер Львівська національна музична академія імені Миколи Лисенка). Переймаючи естафету своєї мами і О. Качевої, яка славилася як небувало тонка і вишукана ансамблістка, Наталія Ониськів починає свою музичну кар'єру саме в цьому напрямку, хоч паралельно освоює і гру на органі в класі Самуїла Дайча. Як концертмейстер та ансамблістка співпрацює з багатьма музикантами, в тім – зі студентським камерним хором під керуванням І. Даньківського, також є активним членом і виконавицею у гуртку «Сучасної музики», який провадила у музичній консерваторії Наталія Кашкадамова. Особливо ж цікавою та професійною виявилася робота в класі іменитої львівської скрипальки Лідії Шутко, з якою неодноразово виступала в різноманітних програмах, а останній спільний концерт музиканток відбувся у 1990 у Варшавській Музичній Академії ім. Ф. Шопена.

### *Польські музичні горизонти*

Доля зводить молоду піаністку з польським композитором і диригентом українського походження – добре відомим вітчизняному мистецькому загалу – Романом Реваковичем,

і тепер уже для Наталії Ревакович постійним місцем проживанням і праці стає Польща. Нелегким був період адаптації, адже перед музиканткою закrywся світ юності і відкрився зовсім інший, новий і незнаний світ, ознаменовуючи початки зрілості. Наталія працює у середніх та вищих музичних закладах Варшави, активно концертує як солістка та камералістка. Зі своїми польськими колегами з Музичного училища ім. Ю. Ельснера увійшла в склад фортепіанного тріо під назвою “Сop fuoco”, який мав доволі широку амплітуду концертних виступів та записів. Особливим проектом став «Паризький салон Фридерика», в якому поєднувалося художнє читання поезій та текстів, присвячених Шопену у виконанні іменитого польського артиста Кшиштофа Кольбергера та фортепіанне тріо соль – мінор Ф. Шопена у виконанні тріо “Сop fuoco”. І хоч життя в іншій країні та новій культурній парадигмі було цікавим, інспіруючим, та і нелегким, поружжя Реваковичів завжди гравітувало у мистецькій діяльності до свого кривного коріння – української культури у її найрізноманітніших вимірах. Широкоzakроєні контакти та велетенська промоція української музики подружжя Реваковичів – вражаючі. І якщо про Романа Реваковича є відомо і написано піддостатком, то діяльність Наталії є не менш важливою і самовідданою, заслуговуючи на висвітлення та промоцію.

### *Ініціатива Львівського фортепіанного тріо*

Як українка-патріотка, камералістка досвідчує, що чудові зразки української музики саме в жанрі камерно-інструментального ансамблю є практично невідомими за межами України. З метою поширення і популяризації саме національних здобутків вона організовує «Львівське фортепіанне тріо» (початково зі скрипалем Володимиром Дудою і віолончелістом Тарасом Менцінським, згодом учасниками цього ансамблю були Лідія Футорська, Марта Семчишин, Вікторія Титаренко, Наталія Самострокова, Катерина Потеряєва (скрипальки), Соломія Канчалаба, Ольга Шутко (віолончелістки). Хоч склад тріо і змінювався – стабільною залишалася пропорція двох музикантів зі Львова і незмінної піаністки-львів'янки з Варшави – Наталії Ревакович. Цей міжнародний колектив, що почав своє існування у 1999, активно концертував на теренах України і Польщі. А перший концерт ансамблю відбувся 4 лютого 1999 року у музеї Мазовецької старовинної металургії у підваршавському Прушкові. Директор музею, археолог за фахом, створив у ньому музичну серію концертів, в якій виступали провідні польські музиканти. На цьому концерті Львівське фортепіанне тріо поруч з творами світової класики виконало тріо «Ноктюрн» С. Людкевича та низку солоспівів М. Лисенка в транскрипції для фортепіанного тріо. За словами Н. Ревакович, український репертуар поступово поповнювався, в його контекст також увійшли твори В. Барвінського «Фортепіанне тріо ля-мінор», М. Скорика «Речитативи та рондо», Є. Станковича «Музика рудого лісу» та З. Алмаші «Пори року». У 2012 вагомою подією був виступ на Днях української музики у Варшаві, де ансамбль у Камерному залі Варшавської філармонії загравав чотири українські твори. У 2013 тріо дало серію концертів у Варшаві, а саме в Станіславівському палаці з XVIII ст. в Королівських лазенках ансамбль загравав цикл трьох концертів з творами М. Скорика, Л. ван Бетховена, В. Барвінського, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Ю. Ельснера, С. Рахманінова, А. Дворжака. Важливим для нас було введення українських композиторів у світовий контекст і довести, що вписуються вони тут знаменито. Львівське фортепіанне тріо виступало також у Гданську, Щеціні, Вроцлаві, Лігніці, Сандомєжу, Грудзьондзу та інших містах. Поряд з українським репертуаром виконувалися твори світової класики – фортепіанні тріо В.А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Мендельсона,

Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шопена. В середньому до пандемії у 2020 році ансамбль щорічно проводив 5–7 концертів. У 2018 Тріо у цьому складі записало компакт-диск з «Думками» Дворжака та Тріо ля-мінор Барвінського, виданий Фондом “Pro Musica Viva”. До 2019 ансамбль зосереджувався на активності в Польщі, все частіше виступаючи в Україні. Форма існування ансамблю, де не всі музиканти проживають в одному місті, спричиняла ряд труднощів. Репетиції, як правило, відбувалися у Львові та напередодні концертів в місцях їх виконання. З цих між іншими причин в той час мінявся склад ансамблю. Додамо, що праця над українською музикою не обмежувалася лише концертною діяльністю. У 2013 Наталія захистила дисертацію і отримала звання доктора мистецтвознавства в Музичній Академії ім. К. Ліпінського у Вроцлаві. Наукова робота полягала у розгляді творчості українських композиторів В. Барвінського, Л. Ревуцького, В. Косенка, В. Сильвестрова та Б. Фроляк.

### *Василь Барвінський у творчій проекції Наталії Ревакович*

Постійні пошуки та відкриття перлин камерно-інструментального українського репертуару привели свого часу Н. Ревакович до одного з національних «хітових» творів, який гідний увійти у музичний світовий контекст. Це Фортепіанне тріо ля мінор Василя Барвінського. «Праця над цим твором розкрила нам величезний музичний талант композитора. Вагомо додати, що Тріо В. Барвінського знаходило дуже добре сприйняття у польських слухачів» – зазначає Н. Ревакович. Проте, з іменем В. Барвінського – композитора з унікально трагічною творчою долею, ноти якого були спалені радянським режимом, а сам він зазнав десятилітнього мучеництва у советських концтаборах, у Н. Ревакович є значно тривкіші і глибші родинні зв'язки. Зазначимо, що її тіточка бабця (дружина брата рідної бабусі) – Володимира Кисілевська – була ученицею В. Барвінського, і саме вона зберегла копію двохручного клавіру здавалось би безнадійно загубленого Концерту для фортепіано – одного з кращих творів в даному жанрі в українській музиці. Силою долі, будучи ще у Львові, Наталія стала учасницею легендарного першого концерту на вшанування 100-річного ювілею з дня народження В. Барвінського (проведення якого ледво дозволила радянська влада і концерт проходив без афіші та за закритими дверима, про що писала організаторка і промоторка відродження імені композитора доктор Стефанія Павлишин). Кращі національно свідомі музичні сили Львова, не дивлячись на небезпеку, відважно погодилися прийняти участь в концерті. Серед них – Лідія Шутко, якій акомпонувала Наталія Ревакович. Знайомство з фортепіанним та камерно-ансамблевим доробком композитора викликали незаперечний інтерес і глибоке зацікавлення музикою митця.

### *Від виконання до видавничої справи*

Після тріумфальної промоції Фортепіанного тріо В. Барвінського на багатьох сценах, Наталія Ревакович береться до складної видавничої справи – так постає одне з перших видань цього знаменного твору у 2014 у Львівському видавництві «КОЛЕССО». Вимогливість, навіть прецезійна докладність і високий професіоналізм дозволили Наталії здійснити насправді одне з високоякісних видань, гідного до конкурування на світових теренах. Докладно відредаговане (особлива заслуга належить Володимирі Дуді, який провів ретельну редакцію струнних партій) та відкоректоване, що найважливіше – з урахуванням вигоди щодо виконавських вимог, нотне видання містить передмову Н. Ревакович на трьох мовах (українській, польській, англійській) з інформацією про

композитора та його Фортепіанне тріо. Очевидно, що дане видання почало розходитися не лише в Україні, але й за кордоном, викликаючи інтерес і у музикантів з-за океану. Адже саме якісні нотні видання та їх поширення світом – є беззаперечною реальною дипломатією у справі нашої великої музичної культурної спадщини та уможливають реальне розповсюдження української музики серед виконавців різних країн і континентів.

Успіх видання надихнув Наталію Ревакович до нового кроку, а саме – перевидання (відповідно, у такому ж розкішному професійному вигляді) ще одного знаменного камерно-інструментального твору В. Барвінського, який ще за життя композитора отримав високі оцінки критиків і видатних музикантів у Європі та США – це перший в українській музиці Секстет для двох скрипок, альту, віолончелі, контрабасу та фортепіано. Ноти вийшли друком у 2015 у тому ж видавництві.

У повідомленні української музикознавиці Ольги Кушнірук на своїй сторінці у ФБ читаємо наступне: «У Кембриджському університеті сьогодні (3 серпня 2023 року) відбулася конференція представників музичних видавництв та інтернет-платформ Британії, Німеччини, Австрії, Іспанії. Поміж демонстраційних стендів, на одному із них, із Вісбадена, знайшла от такі 2 чудові нотні видання» – очевидно, що це були Фортепіанне тріо та Секстет В. Барвінського. Цей авторський проєкт Наталії Ревакович справедливо і гідно був оцінений музичною спільнотою за вкладену велику працю в плані організації та ресурсів. Не випадково невеликий наклад (Тріо – 200 примірників, Секстет – 50) уже розійшлися світом, а якість цих видань інспірують до перемовин з потужними світовими нотними видавництвами – будемо мати надію – успішними.

### *Відкриваючи ювілейний рік Василя Барвінського*

Гуртуючи українських та польських музикантів, Н. Ревакович пропонує цікаві та непересічні програми. Однак, щоб виконати камерно-інструментальні твори у більшому складі, вона збільшує мобільний колектив виконавців. Так, у репертуарі ансамблів з'являється окрім тріо фортепіанні квінтели і секстети. Найбільшою за складом ансамблевою композицією став Секстет В. Барвінського, виконанням якого музиканти по суті відкрили ювілейний рік – у лютому 2023 виповнилося 135 років з дня народження композитора. У цьому концерті виступили українські інструменталісти – Наталія Самострокова (1 скрипка), Марта Бура (2 скрипка), Любов Войтович (альт), Ольга Шутко (віолончель), Золтан Соланський (контрабас), партія фортепіано – Наталія Ревакович. Було виконано дві композиції: Секстет В. Барвінського та Фортепіанний Квінтет Ю. Зарембського.

Секстет В. Барвінського був приурочений до відкриття будинку Музичного Товариства імені М. Лисенка, осідлості першого українського Вищого Музичного Інституту імені М. Лисенка, зрештою, симптоматично і присвячений «батькові української музики», ювілей якого нещодавно відсвяткувала культурна громадськість. Написаний в оригінальній формі варіацій на власну тему з відгомонами інтонацій лисенківської кантати «Б'ють пороги», Секстет став однією зі знакових композицій В. Барвінського. Цьому творові пророкували велике майбутнє видатний чеський композитор Вітезлав Новак (учень А. Дворжака і вчитель В. Барвінського в Празі), С. Людкевич та багато інших музикознавців відзначали його непересічні художні вартості. Шестичастинна композиція становить сюїту-в'язанку оригінальних замальовок-імпресій, серед яких особливою атмосферністю та винятковою тембралістикою відзначається «Лірницька пісня» (3 ч.). Сповнена глибокого проникливого мелодизму «Думка» (5 ч.) присвячена матері

композитора – Євгенії Любович, яка завчасу відійшла у засвіти у 1913 – в час роботи над Секстетом. Пронизаний вітальною енергією та буянням молодечих сил Фінал, побудований на запальних коломийкових та козацьких мотивах, вражає своєю віртуозністю та життєствердністю. Не випадково саме цей твір В. Барвінського став одним з репрезентантів української камерної музики в світі, транслювався багатьма радіостанціями, після відбору провідним критиком Робертом Шерманом на радіо New York Times у 1988 отримав ревелюційну оцінку: «Барвінський – неперевершений майстер камерного жанру, в якому якнайкраще передає дух і вартості української музики».

Музиканти вразили вишуканою манерою гри та глибокою чуйністю, демонструючи і напрочуд витончену пісенну лірику, і підкреслено яскравий сонорний фонізм, що гравітував до імітації гри на народних інструментах, і атракційну технічну манеру, проявляючи вцілому виняткову злагодженість ансамблевого музикування, акустичну вистроєність, просту поліфонію у співдії шести інструментів, розгортаючи перед слухачами цікаву та дуже доцільну драматургічну концепцію твору, репрезентуючи органічну і разом з тим свіжу та колоритну широкозакроєну звукову картину.

У концерті прозвучав ще один маловідомий українцям, зате популярний на багатьох європейських сценах твір – фортепіанний квінтет польського композитора другої половини XIX ст. Юліуша Зарембського. Народжений в Житомирі у 1854, митець прожив коротке (лише 31 рік) та надивовижу яскраве життя, яке закінчилося також в Україні в рідному Житомирі у 1885. Перші фурорні виступи молодого віртуоза, який вражав своїми досконалими піаністичними здібностями після навчання у Відні, пройшли в Києві та Одесі, а далі проглягли великими європейськими шляхами, які привели його врешті до іменитого Ференца Ліста. Так, Юліуш Зарембський стає одним з останніх учнів великого угорця, з яким підтримував щирі дружні зв'язки, присвятивши Ф. Лісту своє найбільше, останнє і єдине камерно-ансамблеве полотно – фортепіанний квінтет. Ю. Зарембський працював у Брюсселі, де очолював фортепіанну кафедру, між тим постійно гастролюючи (цікавою є участь віртуоза у показі та розробці 2-мануального фортепіано братів Манже на Всесвітній виставці в Парижі у 1878). Митець залишив по собі чималу низку фортепіанних творів, серед яких лірико-романтичні та віртуозні композиції, втім – не лише на польські, а й українські теми. Однак, найбільшого розголосу набув Квінтет Ю. Зарембського, якому на межі XX–XXI ст. була присвячена міжнародна конференція в Лондоні. Сповнений романтичної імпульсивної полум'яності, емоційно загострений, насичений нотами трагізму та непідробного болю, разом з тим – щиро відвертістю та глибиною, Квінтет захоплює багатьох світових музикантів. Так струнний ансамбль, ведений Н. Ревакович, зарепрезентував і експансивно відверту, динамічно експресивну, емоційно насичену та віртуозно гіпертрофовану манеру гри, властиву для камералістики пізнього романтизму, виявляючи глибоке та адекватне розуміння і втілення різних стильових напрямів, демонструючи високий рівень інтерпретаційної спроможності.

Фінальним акордом концерту стало виконання «на біс» унікально-неповторних «Лірників» В. Барвінського, які прозвучали настільки дискретно і високохудожньо на рівні відчитування асоціативних рядів, звукових кодів, рефлексій та алюзій безмежних просторів аури рідної культури, одним із уособлень якої і є феноменальна українська лірницька традиція – а головним жанром лірників була духовна псалма, так тонко і правдиво схоплена композитором, що створювала враження молитви. Молитви в пам'ять митця, який після феноменальних успіхів та визнання пережив важкі муки і

поневір'яння з найстрашнішим для композитора – спаленням нот (і саме лише цей Секстет Барвінський зумів, та і то не до кінця – останні 30 тактів твору дописав С. Людкевич – відновив з пам'яті після мордовського заслання); молитви за замучених, зболених і знедолених; молитви прохання про прощення і допомогу; і все ж – молитви віри і надії у завтрашній день...

Пітет та шарм львівських майстрів у неймовірному ансамблі надзвичайно красивої камерної музики досвідчили невдовзі слухачі Івано-Франківської філармонії імені Іри Маланюк (з Наталією Ревакович на цей раз співпрацювали Марта Семчишин, Вікторія Титаренко, Любов Войтович, Ольга Шутко, Іван Лиховид), а також увійшов у програми нового формату концертних акцій, започаткованих мисткинею у Львові з минулого року – музичних вечорів у Львівському музею Митрополита Андрея Шептицького.

### *Розширення творчих обр'їв*

Шляхетність задуму – відродження традицій публічного камерного музикування, що відповідає найвищим культурним запитам, високоінтелегентній поставі нашого міста з давніми традиціями і колосальною історією побутування та прихильністю до жанрів камерно-інструментальної музики супроводжується за кожним концертом, організованим Н. Ревакович з непідробним інтересом. Глибоко вражена і зворушена свого часу від мистецьких акцій камерної музики у Польщі, які традиційно проводилися у різних музейних формаціях та історичних пам'ятках, музикантка започатковує нову сторінку у музичному житті рідного міста, а саме – з отцем Севаст'яном Дмитрухом, який став ініціатором організації музею Митрополита Андрея Шептицького – духовного провідника нації, внесок якого у культурний розвій (в тому – музичний) українства важко переоцінити. І знову тут відіграли свою знаменну роль родинні корені Наталії Ревакович.

Як зазначалося на початку статті, однією з родинних гілок піаністки був славний рід Стернюків, з якого походить Архієпископ Володимир Стернюк – видатний український церковний діяч, який очолював українську греко-католицьку церкву впродовж 1972–1991 років та був одним з її провідників у підпіллі в часи комуністичного режиму. «Ще перебуваючи в підпіллі владика Володимир, рідний брат мого дідуся о. Євстахія Стернюка, у 1984 році висвячує о. Севаст'яна Дмитруха, який стає великим і ширим приятелем нашої родини», – згадує Н. Ревакович. Симптоматично, що приятельські зустрічі та розмови довкола постаті Митрополита Андрея Шептицького, а також започаткування і здійснення нелегких перших кроків в організації музею, привели до ідеї, а невдовзі і до реалізації виняткового музичного проєкту. Задля його повнокровної діяльності Н. Ревакович передає до музею родинний інструмент – чеський довоєнний кабінетний рояль „Rous” з унікальною механікою німецької фірми Renner, що уможливило проведення концертів з залученням високопрофесійних музикантів.

Ідея започаткування такого циклу концертів виникла з потреби пізнання постаті митрополита Андрея Шептицького як великого мецената культури. Цикл концертів в Музеї Митрополита Андрея Шептицького відкрив нову музичну камерну сцену, а «до участі в проєкті “Музичні вечори в Музеї митрополита Андрея” будуть запрошені провідні митці Львова – музикознавці, музиканти та актори, студенти Музичної Академії ім. М. В. Лисенка, учні музичних шкіл, родини з музичними традиціями, а також виконавці з-за кордону. Музично-поетичні вечори, інструментальні та вокальні камерні концерти запізнають львівського слухача з творчістю світових та українських композиторів, а також з поезією – українською та світовою у українських перекладах. Кожен

концерт супроводжуватимуть короткі розповіді про життєвий шлях митрополита Андрея та його просвітницько-культурну діяльність» – зазначалося в промоційно-рекламних оголошеннях. «Україну століттями зберігає культура. Російська агресія хоче знищити українську суб'єктність. Наш проект це ще одна форма захисту України і будівництва її вагомості. Провадить нас у цьому світла постать митрополита Андрея Шептицького», – повідомила Н. Ревакович [3]. Цікаво, що нова музична камерна сцена стала не єдиним супутником музею, оскільки ще у вересні 2022 року тут розпочала діяти школа образотворчого мистецтва, ініціатором та керівником якої став Народний художник України, заслужений діяч мистецтв України, академік Володимир Слєпченко.

Так, 30 жовтня 2022 року відбувся перший концерт з серії «Музичні вечори в музеї Митрополита Андрея Шептицького» за ініціативи о. Севастіана, пароха Храму Священномученика Климента Шептицького та Н. Ревакович. Загалом, як пояснив отець, ідеться про створення великого духовно-освітнього центру Митрополита Шептицького: «На понад 2000 кв метрів простору хочемо створити розширену експозицію музею, а також реставраційну майстерню, дитячу кімнату, лекторії та приміщення для скаутських сходин...» і, вочевидь, концертів.

### *Музичні Вечори в музеї Митрополита Андрея Шептицького*

Символічним був початок щомісячних Музичних Вечорів, оскільки прозвучали твори В. Барвінського, С. Людкевича та Ф. Шопена у виконанні скрипальки Вікторії Титаренко, віолончеліста Тараса Менцінського та піаністки Наталії Ревакович, якій товаришував особливий рояль. «Це дуже близький мені інструмент. На ньому я вивчилася грати. Я закінчила Львівську консерваторію. Вся моя родина грала на цьому інструменті, і це є наша родинна реліквія. Я дуже тішуся, що вона саме в музеї Митрополита Андрея Шептицького», – розповіла музикантка. Натомість д-р Л. Назар-Шевчук розкрила маловідомі сторінки зв'язків родини Барвінських та Митрополита Андрея, а також висвітлила його місійну та культуротворчу діяльність щодо розвитку музичного мистецтва краю.

Другий концерт з програмною назвою «Скарби мого народу» був приурочений до дня народження видатного українського філософа Григорія Сковороди та зібрав чималу команду виконавців. У літературній оправі Діни Тиравської прозвучали численні твори найрізноманітніших жанрів українських композиторів: духовні композиції невідомого автора VII ст., Д. Бортнянського, М. Лисенка, В. Сокальського, О. Гересименко, С. Людкевича, В. Косенка, В. Барвінського, А. Кос-Анатольського, Р. Купчинського, М. Гайворонського, М. Скорика, Л. Колодуба, І. Шамо, В. Івасюка, О. Герасименко, О. Дегтяр-Горобченко, Г. Саська. У концерті прийняли участь молоді і зрілі виконавці – бандуристки Г. Штокало, М. Довбуш, С. Яворівська, К. та Н. Бушак, Н. Стахів-Винницька, Г. Найдук, Н. Ганас, О. Тацій; піаністи О. Демчук, Р. Кравченко; віолончелістка Л. Паращак, скрипалі І. Хамар, А. Мірошин, гітаристка В. Лігашевська, кларнетист Ю. Назарук, контрабасист А. Акімов. У ролі концертмейстерів виступили І. Вольська, Х. Сапеляк, Р. Кравченко.

Невдовзі, 26 лютого 2023 року було репрезентовано камерну музично-літературну композицію, де звучала поезія українських авторів: В. Симоненка, Ліни Костенко, О. Пахльовської, І. Малковича у виконанні народної артистки України Лесі Боньковської, а скрипалька Н. Самострокова та альтистка Л. Войтюк запропонували низку настрояних музичних творів.

18 березня 2023 року в Музеї Митрополита Андрея Шептицького відбувся незвичайний музичний вечір. Це був великий концерт, присвячений 209-річчю від Дня народження Тараса Шевченка, в якому взяли участь студенти Львівського національного університету імені Івана Франка – Ю. Кінаш та В. Штурмак з кафедри театрознавства та акторської майстерності (клас викладача сценічної мови народної артистки України О. Бонковської), які декламували поезії Кобзаря. Студенти Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка: Х. Бобер, Р. Івасютин, В. Курочка, А. Гордєєва, І. Грезенталь, Х. Куртяник, В. Муравель, І. Стельмах, Н. Ощипко, Ю. Піцишин, Д. Миргородська, С. Грабовецька, Ю. Омелянчук, Р. Маркович, Г. Новіцька, Н. Грабарська представили у високопрофесійному виконанні вокальні сольні, ансамблеві та хорові номери української музичної шевченкіани. Цих студентів до виступу приготували викладачі кафедри народних інструментів ЛНМА ім. М. Лисенка в особах: народної артистки України, професора Л. Посікіри, заслуженого діяча мистецтв України, доцента О. Герасименко (клас бандури), заслуженої артистки України, доцента О. Ніколенко (клас ансамблю), доцента Р. Калин та Н. Сітарської (клас вокалу). На цьому шевченківському вечорі прозвучали твори Г. Гладкого, Д. Бонковського, М. Лисенка, Д. Крижанівського, Г. Хоткевича, Я. Степового, В. Власова, М. Приходько, О. Герасименко. Саме Оксана Герасименко – відома блискуча виконавиця-бандуристка, композиторка, педагог – стала автором та зрежисувала даний проєкт, який засвідчив доволі широкий розголос та значно розширив виконавське коло Музичних вечорів. А давні традиції концертної галицької шевченкіани, які всіляко підтримував та трактував як маніфестацію українства Митрополит Андрей Шептицький, знову ожили під його безпосереднім духовним патронатом, гуртуючи національно свідому молодь, сповняючи не лише культурно-музичні, але й громадянсько-суспільні обов'язки.

Знаменита та виняткова Наталія Половинка зі своїм мистецьким колективом, яка відроджує давні дійства у проєкті ІРМОС, запропонувала у квітневі дні (26.04) програму «Пасху красеную», в якій прозвучали давні духовні напиви Великого посту. «Великоднє дійство проєкту ІРМОС являє дорогу до Свята і сповнює Паску через давні духовні напиви України Великого посту і Великодня зі стародруків та рукописів Львівського Ірмологіону 17 століття. Проєкт ІРМОС з грецької означає «зв'язок», «ланка», «ірмолойний спів», «монодія», традиційний християнський духовний спів в Україні. Духовні напиви прийшли в Київську Русь з Візантії з початком християнства. Вони віками передавалися поколіннями монахів, духовних співців, спочатку з рук в руки, а пізніше – кулізм'яним записом. До 16-го століття ці напиви сформувались в Український духовний напів, ввібравши мелос української традиційної пісні і впродовж 16–17 ст. були зібрані в український нотолінійний Ірмолой – Богослужбову книгу, складену з монодичних співів – ірмосів. Ірмос – літургійний жанр давньоукраїнської духовної музики, який поступово вийшов із церковного обряду. Сьогодні його можна знайти тільки в стародруках архівів та в бібліотеках старих монастирів. Великою мірою завдяки проєкту ІРМОС ірмолойний спів поволі повертається в українські церкви» – писала у промоції керівник проєкту Н. Половинка. Здійснити таке унікальне духовне пірнання у глибини давнього церковного співу авторці допомогли Марія Кміть, Юлія Оліяр, Микита Обухов, Яків Басін та Сергій Ковалевич, який був рівночасно і співкерівником акції.

Попри військові події, ракетні бомбардування, біль і жах, своєрідним опором та свідченням незламності, непереможної віри в життя Музичні Вечори під патронатом Наталії Ревакович продовжуються. Музикантка, мешкаючи за кордоном, сміливо щоразу



приїздить до рідного Львова, влаштовує репетиції і розмаїті мистецькі акції. Так, 9 червня 2023 проходить камерний концерт до 135-річчя від дня народження В. Барвінського, у програмі якого прозвучало три композиції у виконанні М. Семчишин (1 скрипка), В. Титаренко (2 скрипка), Л. Войтович (альт), О. Шутко (віолончель), І. Лиховида (контрабас). За фортепіано – незмінна і креативна Наталія Ревакович. Поряд з фортепіанним Секстетом В. Барвінського та фортепіанним Квінтетом Ю. Зарембського було виконано фортепіанний Квінтет сучасної української композиторки, яка здобула широке визнання на міжнародній арені, В. Польової. Однією з визначальних рис композиторки є її інспірація багатьма, втім – віддаленими як у часових і просторових відстанях екзотичними культурами – арабського, індійського, далекосхідних світів тощо. Квінтет, який прозвучав у програмі мав назву «Сімург», що означає в багатьох давніх міфологіях – птаха з вершини гір, цар птахів, інша його назва – Фенікс – неопалима і незнищенна духовна суть, яка новонароджується навіть після спалення. В «Бесіді птахів» суфійського містика 13 ст. Фарід-ад-Діна Аттара, Сімург – це алегорія сутнісного знання, символ злиття Творця і Творіння. В християнському значенні Фенікс є тріумфом життя вічного, воскресіння, символом Христа. Зміст квінтету виходить з поеми Аттара, де птиці світу йдуть на пошуки свого царя, Сімурга, аби він врятував їх від житейських страждань. Проходячи сім долин, безліч випробувань, вони врешті досягають омріяної обителі, де в кожній троянді райського саду, немов у дзеркалі, бачать власні відображення, зрозумівши, що вони і є тими 30 птицями – Сімургом, який живе в їхніх очищених серцях. У композиції авторка використовує і псалмодичні промови-речитативи і алюзії хорového співу, і особливо – відображення довгого шляху птахів через образи та відгомони шелестіння крил, шепотів, щебетань, переливів, розсипів іскор народження вогненної птиці Сімурга. Виконавці виявили небувалий рівень майстерності найвищого порядку, відтворюючи не лише небесно-птичі переливи, але й тонко схоплюючи глибинну духовну суть філософської композиції.

Опісля літнього вакаційного періоду в музеї Митрополита знову закипає музичне життя. За ініціативи о. Севастьяна та на запрошення Наталі Ревакович свою оригінальну концертну програму представила знаменита львів'янка з європейською славою і пописами у багатьох країнах на оперних і концертних сценах – сопрано Софія Соловій, яка блискуче виконала низку віртуозних арій зі світового репертуару (Дж. Перголезі, В. Белліні, Г. Доніцетті, Т. Джордані), а також українські солоспіви Я. Степового, С. Людкевича та ін. Окрасою цього концерту став незвичайний арфово-флейтовий супровід у виконанні талановитої львівської арфістки Іванни Митроган та флейтиста Михайла Сосновського.

Після цього вересневого концерту, у жовтні було ініційовано нову камерно-інструментальну імпрезу – концерт альтової музики. Винятково шляхетний звук цього інструменту, прародичами якого є благородні та аристократичні віоли, якнайкраще відповідав інтимно-вчуленій обстановці монастирських стін, які впродовж віків на слухали глибинні духовні злети і просвітлення, відлунюючи співзвуччями молитовних зітхань, палкими одкровеннями зболених сердець чи прославним маєстатичним захопленням величчю Творця. Не випадково публіці було запропоновано сповнені духовного начала твори найвищого з барокових митців – Й. С. Баха, а також К. Сен-Санса, Е. Вілла-Лобоса, Б. Бартока, М. Де Фальї, С. Гаврилюка. Кращі досвідчені львівські альтисти та студентська молодь – Л. Войтович, А. Савич, С. Гаврилюк, Н. Довгань, Н. Санницький, А. Семоненко у супроводі концертмейстерів І. Берчук (фортепіано)

та В. Мельник (бандура) подарували слухачам можливість насолодитися винятковим тембром альтя.

Символічним став останній концерт у 2023, який відбувся в дні поминання всіх померлих – коли 1 листопада минає 79 років з дня смерті предстоятеля Української Греко-Католицької Церкви, митрополита Галицького та Архієпископа Львівського Андрія Шептицького. Мотто концерту організатори сфокусували у наступних словах Митрополита: «Не тільки у глибокому середньовіччі, але й найімовірніше, також у майбутньому український Київ відіграватиме для цілої Західної Європи велику роль, можливо, вирішальну роль. Український Народ мусить у тій історичній хвилині показати, що має досить почуття авторитету, солідарності й життєвої сили, щоб заслужити на таке становище посеред народів Європи, в якому міг би розвинути усі Богом дані сили». Поетично – музичний вечір відбувся 5 листопада, а до участі запрошено провідних митців Львова. Заслужений артист України, актор Національного академічного українського драматичного театру ім. М. Заньковецької, Творчої майстерні «Театр у Кошику» Роман Біль блискуче декламував поезії духовного спрямування І. Франка, Л. Рудницького, Г. Лужницького, Б. Лепкого, Л. Пікаса, Л. Храпливої, Ю. Лободовського, Ст. Вінченца. Звучали в програмі і тексти Митрополита. Музичну частину представляв родинний дует знаних львівських віолончелістів, викладачів ЛНМА ім. М. Лисенка у складі батька і сина – Тараса та Модеста Менцінських. Вони запропонували слухачам унікально вишукану програм з вкрай рідко виконуваних дуетних віолончельних композицій Ф. А. Куммера, Ф. Дотцауера, Ж. Б. Барріє, Г. Форє. Отже, проєкт Наталії Ревакович дав уже за рік свого існування вагомі плоди та значно розширив і збагатив горизонти музичного життя міста, збираючи в свою орбіту щораз більше коло музикантів, даруючи львів'янам насправді високі музичні зразки непересічної естетичної насолоди.

### *Продовження мисії*

Очевидно, що Н. Ревакович планує нові цікаві та неординарні концертні акції. А в міжчассі, попри виконавство, педагогічну та концертмейстерську роботу в Польщі, організацію заходів Музичних вечорів включно з детальним пропрацюванням і вивіренням цілості кожної акції, вона написала об'ємну науково-популярну статтю про рідний музичний лицей ім. С. Крушельницької, розмістивши її у всепольському фундаменальному мистецько-педагогічному часописі *Szkola Artystyczna*. Велике враження справила проведений піаністкою майстер-клас у стінах ЛНМА ім. М. Лисенка на кафедрі концертмейстерства, організований завідувачкою кафедри проф. О. Басою, а також її виступи на наукових конференціях. Поміж тим, Н. Ревакович в грудні 2023 організувала і всіляко сприяла реалізації концертної поїздки дітей з Львівської музичної школи №3, де працювала її мама, до Польщі. Виступи юних українських музикантів увінчалася великим успіхом, а зріднення та співдія поміж дітьми різних народів – ще одна цеглина у побудові добрих міжнаціональних відносин та співпраці. Знаменитим виявився і цикл концертів артистки в дуеті зі славетною польською сопраністкою Мартою Боберською «Пісні польські та українські», які пройшли у багатьох містах та концертних майданчиках Польщі, відкриваючи перед польською слухачською аудиторією можливість знайомства з шедеврами українського солоспіву. Так, мистецький чин Наталії Ревакович набирає щораз більш яскравих та багатограних відтінків і векторів (наприклад, ініціатива лекції-концерту Л. Назар «Хоровий світ В. Барвінського» в ювілейний рік митця з залученням студентської молоді). Хоч головним залишається камерна ансамблістика,

і в планах піаністки – вітчизняні та закордонні гастролі з амбітними серйозними програмами, що включатимуть зразки національної сучасної музики. Та найважливішим є той український дух – внутрішній камертон, який живить творче ество артистки, якій вже за словами Митрополита Андрея вдалося «погодити світове а національне», що є запорукою тривкого сліду, не лише у вітчизняному, але й міжнародному мистецькому просторі [1].

#### Література

1. Назар-Шевчук Л. Український дух у міжнаціональному культурно-музичному чині Наталії Ревакович. Український інтернет-журнал «Музика». URL: <https://mus.art.co.ua/ukrainskyu-dukhu-u-mizhnatsionalnomu-kulturno-muzychnomu-chyni-natalii-revakovykh/> (дата звернення 15.02.2024).



---

---

## КОНЦЕРТНЕ ЖИТТЯ, РЕЦЕНЗІЇ

---

---

УДК 78.491;78.2У;78.76

DOI 10.32782/2224-0926-2024-1-48-21

*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>

### **ФЕСТИВАЛЬ «АНТОЛОГІЯ УКРАЇНЬСЬКОЇ КАМЕРНОЇ МУЗИКИ»: РЕТРОСПЕКТИВА І ПЕРСПЕКТИВА**

*У статті висвітлюється історія та основні грані львівського Фестивалю «Антологія української камерно-інструментальної музики». Методологія роботи ґрунтується на емпіричному методі дослідження, що поєднує спостереження, інтерв'ю, порівняння, опис та узагальнення. Інформація отримана за допомогою запропонованих методів може стати основою для подальшого теоретичного осмислення та стимулом, здатним впливати на процеси розвою української камерної в Україні та світі. Фестиваль «Антологія української камерно-інструментальної музики» [автори ідеї і модератори проекту: кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри камерного ансамблю та квартету, доцент Тетяна Слюсар; кандидат мистецтвознавства (доктор філософії, Ph. D), доцент Ніна Дика] впродовж трьох років реалізує своє покликання у відкритті знаного і незнаного камерного музичного всесвіту українських композиторів – від класики та модерну до творчості молодих. Ретроспективний проєкт української камерної музики покликаний висвітлити вимір інтелектуальних емоційно-психологічних імпресій камерно-інструментальних полотен українських композиторів від минувшини до сьогодення. Метою Фестивалю стало створення комплексної панорами становлення та розвою української музичної культури. Акцентовується увага на репертуарній політиці, прем'єрних виконаннях камерних творів українських композиторів, стильових уподобаннях, породжених затребуваністю слухацької аудиторії в часі сьогодення на тлі соціокультурних змін після початку повномасштабної війни в Україні. Наукова новизна роботи полягає у фіксуванні, класифікації та створенні загальної картини фестивального руху, висвітлюючи глибинні духовні процеси, що продовжують нуртувати в суспільстві.*

*Висновки. Війна московитів проти України, що розпочалася 2014 року і 24 лютого 2022 року перейшла у фазу повномасштабного вторгнення, змінила світ, призвела до переоцінки духовно-світоглядних цінностей. Вплив ретроспективного проєкту, присвяченого виміру інтелектуальних емоційно-психологічних імпресій камерно-інструментальних полотен українських композиторів від минувшини до сьогодення, на формування смаків та культурно-мистецький пізнавальний розвій суспільства неоціненний.*

**Ключові слова:** камерно-інструментальний ансамбль, камерно-інструментальне виконавство, прем'єрне виконання, репертуарна політика, фестиваль, антологія, мистецький проєкт.

***Dyka Nina. Festival “Anthology of Ukrainian Chamber and Instrumental Music”: retrospective and prospective***

*The history and main aspects of the Lviv Festival “Anthology of Ukrainian Chamber and Instrumental Music” are highlighted. The methodology of the work is based on an empirical research method combining observation, interview, comparison, description and generalization. The information obtained with the help of the proposed methods can become the basis for further theoretical understanding and a stimulus capable of influencing the processes of development of Ukrainian chamber music in Ukraine and the world. Festival “Anthology of Ukrainian chamber-instrumental music” [authors of the idea and moderators of the project: candidate of art history, head of the department of chamber ensemble and quartet, professor Tetyana Slyusar; Candidate of Art History (Doctor of Philosophy, Ph. D), Associate Professor Nina Dyka] for three years has been fulfilling his vocation in discovering the known and unknown chamber music universe of Ukrainian composers – from classical and modern to the work of young people. The retrospective project of Ukrainian chamber music [authors of the idea and moderators] is designed to highlight the dimension of intellectual, emotional and psychological impressions of the chamber-instrumental canvases of Ukrainian composers from the past to the present. The goal of the Festival was to create a comprehensive panorama of the formation and development of musical culture. Attention is focused on repertoire policy, premiere performances of chamber works by Ukrainian composers, stylistic preferences generated by the demand of the listening audience in the present time against the background of socio-cultural changes after the start of a full-scale war in Ukraine. The scientific novelty of the work consists in recording, classifying and creating an overall picture of the festival movement, highlighting the deep spiritual processes that continue to permeate society. Conclusions. Russia’s war against Ukraine, which began in 2014 and on February 24, 2022, entered the phase of a full-scale invasion, changed the world and led to a reassessment of spiritual and worldview values. The impact on the formation of tastes and the cultural and artistic cognitive development of society is invaluable.*

**Key words:** *chamber-instrumental ensemble, chamber-instrumental performance, festival, anthology, art project.*

**Вступ.** Інтелектуальна напруга камерної музики упродовж багатьох віків зумовлювала певну елітарність її побутування, а в новіших, більш демократичних умовах розвитку культури, в епоху прагматизму і раціоналізму світосприйняття несподівано набуває актуальності, висвітлюючи глибинні духовні процеси, що продовжують нуртувати в суспільстві. Потужний інтонаційний код українства нині з особливою гостротою прочитується у творчості поетів, художників, письменників, скульпторів, у кожному творі композиторів, які лунають на площах, на концертних майданчиках міст і сіл, піднімаючи Дух українського народу в часі національної трагедії: у страшний шалений час воєнних випробувань, героїчної боротьби-протистояння проти рашистських окупантів. Важко назвати інший жанр музичної творчості, що з такою граничною ясністю втілює би найбільш суперечливі і багатовимірні проблеми нашого духовного буття. Фестиваль «Антологія української камерно-інструментальної музики» щороку реалізує своє покликання у відкритті знаного і незнаного камерного музичного всесвіту українських композиторів – від класики та модерну до творчості молодих. Перші концертні вечори Фестивалю «Антологія української камерно-інструментальної музики» з присвятою до 30-річчя незалежності України і до 70-річчя діяльності кафедри камерного ансамблю та квартету Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка відбулися 15–16 грудня 2021 року в колишній творчій лабораторії славетного художника-колориста Олексія

Новаківського – Художньо-меморіальному музеї Олексі Новаківського – відділенні Національного музею у Львові імені Андрея Шептицького. Авторами ідеї і модераторами мистецького проєкту постали: кандидат мистецтвознавства, завідувач кафедри камерного ансамблю та квартету, професор Тетяна Слюсар; кандидат мистецтвознавства (доктор філософії, Ph. D), доцент Ніна Дика. Проведення унікального ретроспективного проєкту у середовищі Художньо-меморіальному музеї Олексі Новаківського [в минулому: Вілла Яна Стики є цікавим зразком сецесійного стилю у Львові], одного з найцікавіших історико-культурних осередків Львова, стало можливим завдяки старовинному фортепіано – антикварному кабінетному роялю “J. FRITZ & SOHN, WIEN” з дому родини Колесс, подарованого Музеєві професоркою кафедри камерного ансамблю та квартету ЛНМА імені М.В. Лисенка Роксолянню Залеською.

Привабливою для кожного слухача стала багата і різноманітна концертна програма, де натхненно прозвучали твори М. Березовського, О. Лизогуба, М. Лисенка, В. Косенка, В. Флиса, М. Скорика, Є. Станковича, В. Камінського, А. Станько, Р. Циця у виконанні студентів кафедри камерного ансамблю та квартету ЛНМА імені М.В. Лисенка: А. Кузик, М. Тарасюк, Я. Нижникевич, О. Ярош, Є. Куліковської, А. Дутки, І. Яловської, О. Тіщенко, М. Полячок, І. Максимів, Є. Башевої, А. Флуд, У. Клекоць, І. Куровського, М. Кардаш, Х. Садкової, К. Рудої, Я. Яровенка, Д. Постайчук, Є. Малярчик, А. Офіцинської, А. Курач, Н. Лахтюка, В. Сапуги, О. Салтикової, Д. Мацьків, М. Карапінки, В. Погodiної, Ю. Завадовського, А. Семенюк [творчі керівники: професор Слюсар Т.М., професор Станько А.В., доцент Андрієвська В.В., доцент Вакула Н.О., доцент Дика Н.О., доцент кафедри Карапінка М.З.]. Атмосферність, яка творилася натхненною енергетикою музичних образів, вирізнялася інтелектуалізацією музичного виразу і запам’яталася слухачам.

Концерти Другого Фестивалю «Антологія української камерно-інструментальної музики», до 70-річчя діяльності кафедри камерного ансамблю та квартету ЛНМА імені М.В. Лисенка відбувалися в часі національної трагедії, затьмарені війною, під звучання сигналів повітряних тривог, сирен, бомбардування українських міст, містечок, сіл, селищ... Два мистецькі вечори під рубрикою «Українська камерно-інструментальна соната» відбулися в рамках Міжнародної науково-практичної конференції «Камерно-інструментальний ансамбль: український та світовий вимір»<sup>1</sup>, відзначення ювілейної дати кафедри камерного ансамблю та квартету ЛНМА імені М.В. Лисенка.

Програма першого Концерту (7 грудня 2022 року, Малий зал ЛНМА імені М.В. Лисенка) збагатилася палітрою камерних полотен В. Косенка, Б. Фроляк, Є. Станковича

<sup>1</sup> Міжнародна науково-практична конференція «Камерно-інструментальний ансамбль: український та світовий вимір» до 70-річчя діяльності кафедри камерного ансамблю та квартету ЛНМА імені М.В. Лисенка [модератор – доцент, кандидат мистецтвознавства (Ph. D), професор кафедри загального та спеціалізованого фортепіано і кафедри камерного ансамблю та квартету Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка Ніна Дика] відбувалася 7–8 грудня 2022 р. у змішаному форматі «онлайн +», об’єднавши близько 70 науковців – провідних мистецтвознавців, культурологів, істориків, музикантів (виконавців та педагогів), а також науковців суміжних галузей мистецтва зі Львова, Харкова, Одеси, Києва, Сум, Івано-Франківська, Дрогобича, Борислава (Україна) та зарубіжжя (Німеччини, Британії, Китаю). Метою Конференції стало створення комплексної панорами становлення та розвитку музичної культури, де камерно-інструментальний ансамбль займає чільне місце в сучасному вимірі суспільства. Діапазон проблематики ювілейної конференції охопив найрізноманітніший спектр питань історії та теорії камерного мистецтва, його жанрово-стильової специфіки, естетики виконавської та композиторської творчості, музичної педагогіки.



в концертному вечорі, як складової унікального науково-практичного проєкту Кафедри-Ювілянта, що стало логічним продовженням тематики Міжнародної конференції в інтерпретації студентів – А. Бердус, І. Берчук, В. Когут, Я. Нижникевич, Н. Шутко, Р. Шутко [творчий керівник: професор Тетяна Слюсар]. В програмі другого Концерту (8 грудня 2022 року, Малий зал ЛНМА імені М.В. Лисенка) прозвучали твори М. Скорика, Б. Фільц, В. Камінського, Р. Цися, С. Гаврилюка у виконанні студентських камерно-інструментальних ансамблів, учасниками яких постали – Б. Гаврилов, С. Гаврилюк, О. Добровенко, І. Когут, Н. Лахтнюк, І. Максимів, Є. Малярчик, У. Максимів, Д. Мацьків, А. Офіцинська, О. Пешко, М. Полячок, Д. Постайчук, Ю. Турок, В. Філіппова, А. Ярема, Н. Кісюк (асистент-стажист), лауреат міжнародних та всеукраїнських конкурсів Т. Менцинський [творчі керівники: професор Олена Пилатюк, доцент Вікторія Андрієвська, доцент Ніна Дика, доцент Марта Карапінка].

Прем'єрні виконання камерних творів Заслуженої діячки мистецтв України, Лауреата премії імені Миколи Лисенка, композиторки Богдани Фільц стали окрасою мистецької події. Чільне місце в програмі Концерту посіли два Духові Хорали Б. Фільц для струнного квартету [фестивальна прем'єра] у виконанні студентів: М. Полячок (скрипка), І. Максимів (скрипка), Ю. Турок (альт), Б. Гаврилова (віолончель) [творчий керівник: доцент кафедри Марта Карапінка]. У виконанні: А. Офіцинської (скрипка), Т. Менцинського (віолончель), І. Когута (фортепіано) [творчий керівник – доцент Ніна Дика] прозвучала Пісня («Гаєм зелененьким») для фортепіанного тріо [світова прем'єра], створена Б. Фільц у 1982 році. Отож, мрії славної мисткині реалізувалися: «залежані рукописи ожили в звуках»<sup>2</sup>. Не забарився і суспільний резонанс на подію – відгуки,

<sup>2</sup> Рукописи камерно-інструментальних творів Б. Фільц для виконання у Ювілейному проєкті кафедри камерного ансамблю та квартету Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка ласкаво запропонувала і надіслала упорядниця архівів композиторки, знана українська музикознавець, доктор філософії, кандидат мистецтвознавства, старший науковий

рецензії на Сайті Академії<sup>3</sup>, в електронній мережі Фейсбук, де з-поміж інших висловлювання активних учасниць Конференції, колег із-за кордону: кандидата мистецтвознавства, старшого наукового співробітника відділу музикознавства та етномузикології Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського НАН України та Visiting Research Fellow музичного факультету Кембриджського університету (Україна, Київ – Британія, Кембридж) Ольги Кушнірук<sup>4</sup> і доктора мистецтвознавства, доцента кафедри культурології та міжкультурних комунікацій Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, керівника філії Науково-дослідного інституту українознавства у Німеччині (м. Резенбург), стипендіата програми Німецької бібліотечної спілки «NUMO: бібліотеки та архіви» (Україна, Київ – Резенбург, Німеччина) Анастасії Кравченко<sup>5</sup>.

У 2023 році фестивальна хода «Антології української камерно-інструментальної музики» відбулася втретє. Інтерес слухацької аудиторії в Концерті камерної музики 11 травня 2023 року, що відбувся у Малому залі ЛНМА імені М.В. Лисенка викликала інтерпретація Струнного квартету М. Лисенка у виконанні: Л. Менцінський (скрипка), Н. Багрій (скрипка), К.Філатов (альт), Т. Менцінський (віолончель) [творчий керівник – доцент кафедри Марта Карапінка]. Фортепіанне тріо «Ноктюрн» Станіслава Людкевича<sup>6</sup>, композитора, який «зробив значний внесок у процес професіоналізації української фортепіанної музики, сприяв її виходу за межі салонно-аматорського музичування й піднесення до рівня концертного виконавства»<sup>7</sup> у Концерті прозвучало у виконанні: А. Офіцинської (скрипка), М. Карапінки (альт), І. Когута (фортепіано) [творчий керівник – доцент Ніна Дика]. Цікаво довідатися, що перекладення партії віолончелі для альта здійснила професор ЛНМА імені М.В. Лисенка Анна Станько. Незабутній вимір інтелектуальних емоційно-психологічних камерних імпресій породили інтерпретації камерних полотен, де: В. Сильвестров. «Post scriptum» Соната для скрипки (Д. Жога) та фортепіано (О. Стечишин) [творчий керівник – доцент Тетяна Слюсар] і М. Скорик. Партита № 3 в п'яти частинах: Прелюдія / Quasi valse / Пастораль / Капрічіо / Постлюдія у виконанні: А. Гонтова (скрипка), Д. Сидоренко (скрипка), В. Когут (альт), Б. Гаврилов (віолончель) [творчий керівник – професор Артур Микитка]. Інтерпретації полотен української камерно-інструментальної ансамблевої спадщини минувшини і сьогодення вирізнялися інноваційністю і особливим відчуттям їх високої художньої цінності і краси як виконавцями, так і слухачами.

---

співробітник відділу музикознавства Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського НАН України Валентина Кузик.

<sup>3</sup> Асталаш Габріела. Камерно-іструментальний ансамбль: український та світовий вимір. *Сайт ЛНМА імені М.В. Лисенка*. URL: <https://lnma.edu.ua/камерно-інструментальний-ансамбль-український-та-світовий-вимір/lnma.edu.ua>

<sup>4</sup> Кушнірук Ольга. [https://cdn.fbsbx.com/v/t59.2708-21/364169356\\_1716820752086835\\_8491991923522411216\\_n.docx/%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%84.%D0%B3%D1%80%D1%83%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D1%8C2022.docx?\\_nc\\_cat=107&ccb=1-7&\\_nc\\_sid=0cab14&\\_nc\\_ohc=qBReYWUmtVcAX8zJM9i&\\_nc\\_ht=cdn.fbsbx.com&oh=](https://cdn.fbsbx.com/v/t59.2708-21/364169356_1716820752086835_8491991923522411216_n.docx/%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%84.%D0%B3%D1%80%D1%83%D0%B4%D0%B5%D0%BD%D1%8C2022.docx?_nc_cat=107&ccb=1-7&_nc_sid=0cab14&_nc_ohc=qBReYWUmtVcAX8zJM9i&_nc_ht=cdn.fbsbx.com&oh=)

<sup>5</sup> Кравченко Анастасія. [https://www.facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=pfbid0xwPZfVoBgPLKh6kjjcXXfZk2cApx1rLQsAh2TtHcXAt7MvhB6LH7oJWPAChAfLBvl&id=100008002815198](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid0xwPZfVoBgPLKh6kjjcXXfZk2cApx1rLQsAh2TtHcXAt7MvhB6LH7oJWPAChAfLBvl&id=100008002815198)

<sup>6</sup> В оригіналі Фортепіанне тріо «Ноктюрн» Станіслава Людкевича написано для скрипки, віолончелі, фортепіано (1905).

<sup>7</sup> Загайкевич Марія. Людкевич Станіслав Пилипович. Українська Музична Енциклопедія Том 3. Київ [Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського НАН України], 2011. С. 237–245 (заг. обсяг: 627 с.)



Подивляючи духом високої культури мистецького спілкування, широкий резонанс отримала імпреза «Шедеври львівського тріо» [автор проєкту – Заслужений діяч мистецтв України, кандидат мистецтвознавства, професор Олена Борисівна Пилатюк], що відбулася в часі вшанування 70-літнього ювілею кафедри камерного ансамблю та квартету ЛНМА імені М.В. Лисенка – у проєкті Фестиваль «Антологія української камерної музики» [19 травня 2023 року, Малий зал Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка]. Камерно-інструментальна ансамблева творчість львівських композиторів Н. Нижанківського, В. Барвінського, М. Скорика, В. Камінського, Б. Фроляк звучала гранично широко, природно, невимушено, – і певно не лише від надмірності їх таланту, чи то прекрасної освіти, чи то активної сподвижницької праці у царині музичного мистецтва, а насамперед, певно таки, від чесності перед самим собою і перед світом.

Широкий спектр образних сфер, наповнений відбитком м'якого й душевного ліричного світосприйняття Н. Нижанківського, у стилі якого синтезовано «елементи сецесії і необароко»<sup>8</sup>, огорнув слухачку аудиторію багатогранністю музичної мови Тріо e-moll (1926)<sup>9</sup>. Творчим пошуком, натхненністю відтворення багатовимірності людського життя, де немов у калейдоскопі подій пропливали «...і порив, і сум, і ніжна пісня, і протест...», вирізнялася інтерпретація студентського тріо у складі – І. Кузьми (скрипка), С. Окрутної (віолончель), С. Джумурат (фортепіано).

«Унікальними в західноукраїнській, аж до радянського часу – і взагалі в українській музиці»<sup>10</sup> вважалися камерно-інструментальні твори Василя Барвінського періоду 1911–1935 років за кількістю, жанровим обсягом і художньою цінністю. В інтерпретації В. Заціхи (скрипка), Н. Кляпетури (віолончель), М. Федини (фортепіано) прозвучало Тріо a-moll «витонченого лірика» В. Барвінського, сповнене широкої палітри емоційних переживань.

Центральною точкою концертної програми стало виконання камерно-інструментального твору Мирослава Скорика «Речитативи та Рондо», твору який у треті роковини пам'яті композитора, прозвучав як вияв шани Маєстро. Твір, створений в 1968 році на замовлення піаніста, Лауреата конкурсу імені Ж. Тібо і М. Лонг в Парижі (1955, Гран-прі) Дмитра Башкірова, який впродовж трьох років вів клас фортепіано в Київській консерваторії, вперше прозвучав у 1971 року в Берліні у виконанні: Д. Башкірова (фортепіано), І. Безродного (скрипка), М. Хоміцера (віолончель) [першовиконання] і є прикладом спілкування і написання творів спеціально з орієнтацією на виконавців<sup>11</sup>, що стало важливою передумовою активності композитора в жанрі камерно-інструментальної музики. Цікаво, що «Речитативи та Рондо» М. Скорика здобули ще кілька

<sup>8</sup> Костюк Н. Нестор Нижанківський. Українська Музична Енциклопедія Том 4. Київ. 2016. С. 241–242 (заг. обсяг 552 с.).

<sup>9</sup> Фортепіанне тріо e-moll стало дипломною роботою Н. Нижанківського, який після завершення навчання у Відні в Й. Маркса [контрапункт] в 1914 році та композиції впродовж 1921–1923 років, саме за порадою Василя Барвінського навчався композиції у Містровській школі Празької академії мистецтв в класі Вітезслава Новака (1923–1928 рр.).

<sup>10</sup> Павлишин Стефанія. Камерно-інструментальні ансамблі В. Барвінського. Камерний простір Львівщини : постаті та факти (до 175-річчя діяльності ЛНМА імені М.В. Лисенка): [Тези] Всеукраїнської науково-практичної конференції 25 квітня 2018 року. Львів [ЛНМА імені М.В. Лисенка], 2018. С. 20–23 (заг. обсяг: 93 с.).

<sup>11</sup> Кияновська Любов. Специфіка камерно-інструментального мислення Мирослава Скорика (на прикладі творів останнього десятиріччя). Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика [Текст]: наук. зб.: серія: Виконавське мистецтво. ЛНМА імені М.В. Лисенка; [редкол.: Ігор Пилатюк (гол. ред.) та ін.]. Львів: «Сполом», 2011. Вип. 25. С. 7–16 (заг. обсяг 420 с.)

досконалих інтерпретацій, де поміж інших згадаємо: Тріо у складі: В. Дерев'яно, В. Вількер, М. Дробинський; Київське фортепіанне тріо: І. Боровик, Е. Ідельчук, В. Боровик; фортепіанне тріо Донецької філармонії: В. Бакис, О. Запольський, А. Нестеренко та ін. Трьохчастинний твір з середньою частиною «Рондо» поміж двома «Речитативами» вельми цікаво прозвучав в інтерпретації Л. Менцінського (скрипка), М. Менцінського (віолончель), Ю. Мамюк (фортепіано). Вирішуючи численні завдання щодо розуміння авторської концепції, студентський ансамбль декілька разів змінював інтерпретацію, що було ініціативою самих ансамблів у зв'язку з війною. Музиканти шукали трагічні інтонації, войовничі, а разом з тим, – фольклорні, архаїчні, блюзові, жартівливі... Тож, напрошується висновок, що сучасним виконавцям складна музична мова щоразу стає ближчою і зрозумілою.

Довідатися детальніше і донести до широкого загалу про цікаві факти реалізації мистецької події, робота над яким тривала більше року, а також про авторський задум камерних полотен, що здобув статус «*прем'єрних*», стало можливим завдяки спілкуванню із автором проекту – професором Оленою Борисівною Пилатюк і творчою молоддю, а також знаними львівськими композиторами – лауреатами Шевченківської премії Віктором Камінським і Богданою Фроляк.

Інтерпретація камерного полотна В. Камінського «Голоси прадавніх гір», яка в концертній програмі львівської імпрези **прозвучала вперше** у авторській транскрипції для скрипки (С. Гарасим), віолончелі (М. Менцінський), фортепіано (К. Родін), сколихнула слухачку аудиторію. Творячи, композитор «*чітко уявляє для кого призначається той чи інший твір*»<sup>12</sup>, тож торкнемося його особистих поглядів: «*Твір існує в авторських транскрипціях для різних складів. Для проекту професора Олени Борисівни Пилатюк здійснив транскрипцію твору «Голоси прадавніх гір» саме для інструментального складу: фортепіано, скрипки, альту і це, фактично, третя версія... Різні склади до свого виконавського репертуару оберають «Голоси прадавніх гір» – настільки зацікавить їх цей твір. До слова, це готується варіант для двох фортепіано на замовлення польських виконавців*»<sup>13</sup>. Духовно-мистецькому впливові на слухача сприяв відеоряд зреалізований студентами-ансамблістами [ідея – професора О.Б. Пилатюк] логічно підібраних малярських робіт українських авторів, що суттєво збагатили художньо-емоційний реєстр творчого проекту. Для поєднання та співставлення людських емоцій зі станом природи, що постало основним завданням відеоілюстрації в цьому творі, були використані фотоілюстрації та відео величної карпатської природи, зображення істот української міфології і т. ін. Атмосферність відтворення архаїки пам'яті далекого минулого, голосів «*забутих*» і «*незабутих*» предків, образні характеристики яких так майстерно зуміли передати музиканти у виконанні камерно-інструментального полотна «Голоси прадавніх гір» В. Камінського, щімко перепліталися з емоціями людських страждань, породжених драматичними подіями в часі сьогодення.

<sup>12</sup> Кияновська Любов. Камерність в індивідуальних трансформаціях творчості Віктора Камінського. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка / ЛНМА імені М.В. Лисенка*; [гол. ред. Ігор Пилатюк, наук. ред.-упоряд. Ніна Дика]. Львів, 2015. С. 21–29 (заг. обсяг 564 с.).

<sup>13</sup> За матер.: інтерв'ю Н. Дикої із Заслуженим діячем мистецтв України, Лауреатом Національної премії України імені Т. Шевченка, професором Віктором Камінським: 9 червня 2023 року у ЛНМА імені М.В. Лисенка. *Дика Ніна. Шедеври Львівського тріо у панорамі Фестивалю «Антологія української камерної музики». Сайт ЛНМА імені М.В. Лисенка. URL: <https://lnma.edu.ua/шедеври-львівського-тріо-у-панорамі-ф/lnma.edu.ua>*

На завершення концерту відбулося **прем'єрне виконання** камерного твору Богдани Фроляк «*Naw war changed Rondo*» у інтерпретації Л. Менцінського (скрипка), М. Менцінського (віолончель), В. Сав'як (фортепіано), спеціально створеного композиторкою для виконання у панорамі Фестивалю «Антологія української камерно-інструментальної музики». Цікаво сягнути власних думок композиторки: «*В оригіналі музика писалася до вистави. До слова, прем'єра вистави відбулася в рамках мистецького проекту – XII Фестивалю сучасної музики для дітей «Маленька Варшавська Осінь» та 65-го Фестивалю сучасної музики «Варшавська осінь». Потім я зробила версію для Фортепіанного тріо, використавши цю музику, але в цю версію ввійшов фрагмент музики, який не ввійшов до вистави. Це подібно, як Мирослав Михайлович Скорик зробив «Гуцульський триптих», де за основу взято музику до «Гіней забутих предків».*

Сюжет побудований таким чином, що є прекрасне/ідеальне місто Рондо, де Квіти грають концерти, а Люди живуть з ними в повній гармонії. До слова, Квіти у виставі теж виступають як дійові герої. В місті Рондо живуть і три головні герої – діти Фабіан, Зірочка і Данек. Діти страшенно люблять своє місто, вони його обожають. Та раптом, в місто приходить Війна і руйнує все: Квіти в'януть, діти ховаються глибоко під землю... настає темрява.... Перша реакція дітей – заціпеніння, розгубленість... Згодом дітям приходить ідея, що треба рятувати ситуацію. Вони придумали створити машину, яка буде продукувати Світло. У виставі, докладно, – це ровер, в якому вони активно крутять колеса, і ... повертається Світло. Світло поглинає темряву... Квіти оживають, розквітають... і знову настає щасливе життя в місті Рондо. Мені стало дуже шкода, що цю музику будуть чути лише ті дітки, які приходимуть на вистави варшавського театру. Тому я вирішила зробити концертну версію музики для Фортепіанного тріо “*Naw war changed Rondo*”»<sup>14</sup>.

З відтворенням широкого спектру емоцій, настроїв від «жаху та смутку», викликаних війною, до «надії та просвітлення» в майбутньому у виконанні Фортепіанного тріо Б. Фроляк «*Naw war changed Rondo*» пов'язані з пошуком і підбіркою відеоряду картин відомих художників, починаючи від сучасника Леонардо да Вінчі – Ієроніма Босха (1450–1516), який змальовував панорамний образ світу «ніби згори», втілюючи у картинах всі страхи свого часу, зобразив фантазмагоричний світогляд кінця Середньовіччя. Картини символіста Едварда Мунка і найяскравішого представника сюрреалізму ХХ століття Сальвадора Далі, представлені у відеоряді інтригували аудиторію.

Творчість найвідомішого українського художника сучасності Івана Марчука, автора тисячі полотен, створених в унікальній техніці «*пльонтанізм*», яку він винайшов і в якій працює донині, посіла чільне місце в панорамі відеоряду. Світ музики і світ картини – це суголосно паралельні світи, а їхні взаємні перевтілення невичерпні.

Магнетична атмосферність, сприяючи цілісному відображенню часу, який вирішує в мистецтві відповідну йому проблематику, композиторського «концептуального задуму», що до сьогодні вважається головним у творчості як сучасних українських композиторів, так і їхніх попередників, творилася натхненною енергетикою музичних образів, представлених/створених в інтерпретаціях студентів-камералістів, за участю аспіранта ЛНМА імені М.В. Лисенка, віолончеліста Модеста Менцінського [вступне слово і

<sup>14</sup> За матеріал.: інтерв'ю Ніни Дикої з Лауреатом Національної премії України імені Тараса Шевченка, композиторкою Богданою Фроляк: 1 червня 2023 року. Дика Ніна. Шедеври Львівського тріо у панорамі Фестивалю «Антологія української камерної музики». Сайт ЛНМА імені М.В. Лисенка. URL: <https://lnma.edu.ua/шедеври-львівського-тріо-у-панорамі-ф/lnma.edu.ua>



ведучий концерту], а також логічно підібраного відеоряду; акустичності архітектурного простору і т. ін. Камералісти реалізували своєрідний діалог між камерно-інструментальними полотнами та слухацькою аудиторією.

**Висновок.** Війна московитів проти України, що розпочалася 2014 року і 24 лютого 2022 року перейшла у фазу повномасштабного вторгнення, змінила світ, призвела до переоцінки духовно-світоглядних цінностей. Професорсько-викладацький склад кафедри камерного ансамблю та квартету і студентська спільнота Львівській національній музичній академії імені М.В. Лисенка міцно тримають культурно-мистецький фронт. Ретроспективний проєкт «Антологія української камерно-інструментальної музики» покликаний висвітлити вимір інтелектуальних емоційно-психологічних імпресій камерно-інструментальних полотен українських композиторів від минувшини до сьогодення, а «... *невблаганний арбітр – час, що акумулює минуле у сучасному, є спроможним підтвердити право входження цього нового, сучасного до майбутнього, породжуючи феномен позачасового, здатного на довгі роки зберігати естетично-художню вартість новаторів*»<sup>15</sup>. Вплив української камерної музики на формування смаків та культурно-мистецький пізнавальний розвій суспільства неоціненний.

Висвітленню інформації про подію сприяли: інтернет-мережі, Сайт ЛНМА імені М.В. Лисенка з інформацією про подію, яскрава змістовна афіша, програмка з анотаціями до кожного з виконуваних творів, і, зокрема в концерті «Шедври львівського тріо» – відеоряд, стильність сценічного dress code виконавців-інструменталістів – дивовижної краси українські вишиванки: генетичний код нації, що відповідав художньо-образній та етико-філософській наповненості музики, яка виконувалася. У пам'яті слухачів-шанувальників найбільш вишуканого і рафінованого виду мистецтва – камерного

<sup>15</sup> Терещенко Алла. Естетичні засади та виражальність вокально-симфонічних жанрів в умовах другої хвилі авангарду (кінець 1950-х – середина 1970-х рр.) Українська кантата і ораторія: монографія. Київ-Дніпро: ЛІРА, 2021. С. 264 (заг. обсяг: 364 с.) ISBN 978-966-981-436-4

музикування, назавжди залишиться заряд високої духовності, відчуття прекрасного, емоційна піднесеність.

Велика вдячність ЗСУ за можливість реалізації такого потрібного і актуального мистецького проєкту!

### Література

1. Асталаш Габрієла. Камерно-інструментальний ансамбль: український та світовий вимір. *Сайт ЛНМА імені М.В. Лисенка*. URL: <https://lnma.edu.ua/камерно-інструментальний-ансамбль-український-та-світовий-вимір/lnma.edu.ua>.
2. Бабак С.П., Стота Г.М. Антологія. Словник іншомовних слів: тлумачення, словотворення та слововживання / За ред. С.Я. Єрмоленко; Художник-оформлювач О.С. Юхман. Харків: Фоліо, 2006. 623 с. (Б-ка держ. Мови) ISBN 966-03-3174-6.
3. Деркач Леся – скрипалька, камералістка, педагог у наукових дослідженнях та спогадах / Укладачі Артур Микитка, Ніна Дика, гол. ред. Ігор Пилатюк – Львів: Видавець Тетюк Т.В., 2014. 328 с. з іл. ISBN 978-966-97368-4-0.
3. Дика Ніна. Антологія української камерно-інструментальної музики – Львівська Національна Музична Академія імені М. В. Лисенка. *Сайт ЛНМА імені М.В. Лисенка*. Львів, 2021. URL: <http://surl.li/tcvps>.
4. Дика Ніна. Шедеври Львівського тріо у панорамі Фестивалю «Антологія української камерної музики». *Сайт ЛНМА імені М.В. Лисенка*. Львів, 2023. URL: <https://lnma.edu.ua/шедеври-львівського-тріо-у-панорамі-ф/lnma.edu.ua>.
5. Загайкевич Марія. Людкевич Станіслав Пилипович. Українська Музична Енциклопедія Том 3. Київ [Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М.Т. Рильського НАН України], 2011. С. 237–245.
6. Кияновська Любов. Камерність в індивідуальних трансформаціях творчості Віктора Камінського. *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М.В. Лисенка*. ЛНМА імені М.В. Лисенка; [гол. ред. Ігор Пилатюк, наук. ред.-упоряд. Ніна Дика]. Львів, 2015. С. 21–29.
7. Кияновська Любов. Специфіка камерно-інструментального мислення Мирослава Скорика (на прикладі творів останнього десятиріччя). Камерно-інструментальний ансамбль: історія, теорія, практика [Текст]: *наук. зб.: серія: Виконавське мистецтво / ЛНМА імені М.В. Лисенка; [редкол.: Ігор Пилатюк (гол. Ред.); наук. Ред.-упоряд.: Ніна Дика та ін.]*. Львів: «Сполом», 2011. Вип. 25. С. 7–16.
8. Кравченко Анастасія. URL: [https://www.facebook.com/permalink.php?story\\_fbid=pfbid0xwPZfVoBgPLKh6kjjcXXfZk2cApx1rLQsAh2TrHcXAt7MvhB6LH7oJWPAChAflBv1&id=100008002815198](https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=pfbid0xwPZfVoBgPLKh6kjjcXXfZk2cApx1rLQsAh2TrHcXAt7MvhB6LH7oJWPAChAflBv1&id=100008002815198)
9. Кушнірук Ольга. URL: <http://surl.li/tcvvx>.
10. Костюк Н. Нестор Нижанківський. Українська Музична Енциклопедія Том 4., Київ. 2016. С. 241–242.
11. Павлишин Стефанія. Камерно-інструментальні ансамблі В. Барвінського. Камерний простір Львівщини : статті та факти (до 175-річчя діяльності ЛНМА імені М.В. Лисенка): [Тези] Всеукраїнської науково-практичної конференції 25 квітня 2018 року. Львів [ЛНМА імені М.В. Лисенка], 2018. С. 20–23.
12. Терещенко Алла. Естетичні засади та виражальність вокально-симфонічних жанрів в умовах другої хвилі авангарду (кінець 1950-х – середина 1970-х рр.). Українська кантата і ораторія: монографія. Київ-Дніпро: ЛІРА, 2021. С. 264. ISBN 978-966-981-436-4.



## IN MEMORIAN

УДК 78.452

DOI 10.32782/2224-0926-2024-1-48-22

*Жишківич Мирослава Андріївна*  
кандидат мистецтвознавства,  
професорка кафедри академічного співу,  
Львівська національна музична академія імені М.В. Лисенка  
<https://orcid.org/0000-0003-3432-2641>

**«Я ЗАВЖДИ ПРАГНУЛА ВИТЯГНУТИ НА СВІТ БОЖИЙ  
ПОТЕНЦІАЛ ДУШІ...».  
ПАМ'ЯТІ АННИ ДАШАК**



Анна Дашак

18 січня в селі Невицькому, що неподалік Ужгорода, попрощалися з Анною Дашак (1936–2024) – відомою оперною співачкою, заслуженою артисткою України, провідною солісткою Львівського державного театру опери та балету ім. Івана Франка (тепер – національний оперний театр ім. Соломії Крушельницької), що майже 30 років, з 1965 до 1993, виступала на його сцені, професоркою кафедри академічного співу Львівської національної музичної академії ім. М.В. Лисенка, якій також віддала понад 30 років свого викладацького життя...

...Пригадую, коли траплялося зайти до класу, в якому працювала Анна Юріївна Дашак, то відразу опинялася в захоплюючому світі музики, оповитому безмежною любов'ю і теплотою, тому що, як любила повторювати професорка – «устаами мелодій говорить любов...», бо великим її педагогічним хистом було не нав'язування своїх методів, а терпляче, систематичне створення благодатного ґрунту для свідомого, завжди критичного їх сприйняття.

Анна Юріївна говорила: «Співак має два крила – музичне і духовне. І саме духовне крило – це майстерність вокаліста, бо душа вокаліста – Бог». Це власні погляди Анни Дашак як результат її багаторічної творчої діяльності на мистецькій ниві – оперній та педагогічній. Думки про початок всього Божественного не траплялося зустріти у жодній методичній праці, і, як зазначає кандидат філологічних наук Марія Якубовська у своїй вступній статті до навчального посібника Анни Дашак «Божественна природа звуку» (2003), «не маю певності, що ця книга буде належно оцінена – як завжди буває з відкриттями, що випереджають час. Що раніше усвідомимо важливість викладеного у цій книзі, то швидше відбудеться духовний розвиток людської цивілізації. Причини наших життєвих негараздів треба шукати у сфері людського духу»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Дашак А. Божественна природа звуку. Навчальний посібник. Львів: Світ, 2003, с. 6.

Окрім згаданого вище навчального посібника, Анна Дашак видала збірку статей під назвою «Сучасний погляд на мистецтво співу», ряд методичних розробок. Письменниця-новелістка, вона була авторкою прозових книжок «Пілігрими безконечності», «Сплачений борг», «Велінням карми». Її новели отримали схвальні відгуки не лише письменників, літературознавців, а й широкого читачького загалу. Поет сучасності Роман Кудлик, рекомендуючи свого часу Анну Дашак у члени Національної Спілки письменників України, зазначав: «Це унікальний випадок, коли відома оперна співачка попрощавшись зі сценою, береться за перо, проте пише не мемуари, а творить по-справжньому самобутню художню літературу. Її книжки „Пілігрими безконечності”, „Сплачений борг”, тепло зустрінуті читачьким загалом і критикою, засвідчили, що маємо перед собою небуденного письменника, зі своїм концептуальним світобаченням та глибоким філософським осмисленням людського буття. Наділена майстерністю оповідача, тонким чуттям слова, стоячи на підґрунті ідей високої духовності, А. Дашак творить прозу непроминяльну, багатогранну, тематично розмаїту»<sup>2</sup>.

Видатний музикознавець ХХ ст. Михайло Головащенко, оцінюючи науково-літературну працю Анни Дашак, писав до неї у листі: «Читав і не вірив очам своїм, бо все це не вкладалося в звичні рамки інтелектуальних можливостей співаків. Я ж, слава Богу, знаю їх не одного і не один рік. Ви просто Чудо, Диво Дивне серед своїх колег. Дивуюсь і радію, що не збідніла наша рідна земля на таланти, талант в квадраті і в кубі! Слава Богу! І дай Боже нам таких співачок, співачок з глибокими знаннями філософії, філософським розумом, співачок – інтелектуалок! Ви справді є тією людиною, яка робить неможливе...»<sup>3</sup>.

І знову звертаюся до М. Якубовської: «Отже, маємо феномен особистості. Напевно, такі талановиті люди з'являються на Землі неспроста – це життєва необхідність людства. Бо саме ними, їхнім високим духовним потенціалом, вивищується людство над сірістю, буденністю, суєтою»<sup>4</sup>.

Народилася Анна Юріївна Дашак (дів. Лендранич) 25 жовтня 1936 року в селі Невицьке Закарпатської області. Сім'я майбутньої співачки була дуже співочою, тож підростаючи у цьому середовищі, вона вже змалку була призвичаєна до культурних традицій свого краю і свого народу.

У шкільні роки Анна Дашак брала активну участь у різних мистецьких заходах. По закінченню школи навчалася в Ужгородському музичному училищі у класі диригування та вокалу. Після завершення навчання у 1955 році поступила до Львівської державної консерваторії ім. М. В. Лисенка на факультет диригування (клас Михайла Антківа, учня Миколи Колесси) і паралельно навчалася у вокальному класі Галини Ситникової-Шкотникової. У 1960-му закінчила диригентський факультет. Навчання на вокальному факультеті Анна Дашак завершувала вже у Київській консерваторії, куди відважилася поїхати після смерті своєї викладачки. Тут навчалася у класі професорки Марини Єгоричевої, на той час завідувачки вокальною кафедрою. У 1964 році співачка закінчує вокальний факультет і розпочинає працю в оперній студії Київської консерваторії та філармонії, але ставши дружиною Зенона Дашака, через рік разом з ним переїздить до Львова.

У 1965–1993 роках співачка була провідною солісткою Львівського театру опери та балету ім. І. Франка (тепер ім. Соломії Крушельницької). Заспівала близько 40 оперних

<sup>2</sup> Дашак А. Божественна природа звуку. Навчальний посібник. Львів: Світ, 2003, с. 3.

<sup>3</sup> Лист М. Головащенко знаходиться у приватному архіві А. Дашак.

<sup>4</sup> Дашак А. Божественна природа звуку. ... С. 3.



Анна Дашак в ролі Валентини з опери «Весела вдова»  
Ф. Легара

партиї лірико-драматичного репертуару, створивши незабутні образи. Серед них: партії в операх – Флорія Тоска («Тоска» Дж. Пуччіні), Мімі, Леонора Ельвіра Єлизавета, Віолетта («Богема», «Трубадур», «Ернані», «Дон Карлос», «Травіата» Дж. Верді), Сантуцца («Сільська честь» П. Масканьї), Єлизавета («Тангойзер» Р. Вагнера), Ганна («Зачарований замок» С. Монюшка), Маргарита («Фауст» Ш. Гуно), Оксана («Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського), Наталка («Наталка Полтавка» М. Лисенка), ін.; в оперетах – Валентина («Весела вдова» Ф. Легара), Розалінда («Лілик» Й. Штрауса), Жермена («Корневільські дзвони» Р. Планкетта), Єлена («Прекрасна Єлена» Ж. Оффенбаха), Саффі («Циганський барон» Й. Штрауса).

Впродовж усього творчого життя Анна Дашак проводила активну концертну діяльність. Її приємний голос – м'який, наповнений, дещо «притемнений», – звучав не лише на теренах тодішнього Союзу, а й за кордоном. Ще у 1958-му році Анна Дашак перебувала на гастролях у Бельгії, а в 1959-му її талантом милувалися Східна та Західна Німеччина, Болгарія, Польща, Чехословаччина.

Нагороджена багатьма почесними грамотами Міністерства культури. Співачка практикувала і творчі звіти. Адже кожний успішний концерт-звіт – це підсумок наполегливої, систематичної попередньої роботи і своєрідний екзамен перед вимогливими слухачами. Про один з таких концертів читаємо у статті «Творчий звіт Ганни Дашак» на шпальтах «Вільної України» від 5 лютого 1974 р. Автор статті М. Білинська писала: «У першому відділі виконувались арії Мікаелі з опери „Кармен” Ж. Бізе, Маргарити з „Фауста” Ш. Гуно і Гальки з однойменної опери С. Монюшка. Артистка зуміла на концертній естраді ввійти в образи своїх героїнь і переконливо, яскраво передати їх глибокі переживання. Всі ці партії співачка виконує з натхненням. Сильне і приємне сопрано



Г. Ю. Дашак звучить невимушено, природно і м'яко у всіх регістрах»<sup>5</sup>. У другому відділі молода співачка виконувала романси М. Дремлюги, В. Косенка, Ю. Мейтуса, С. Людкевича, Б. Фільц та інших композиторів під майстерний акомпанемент З. Максименко. Рецензентка відзначила, що зі своїм завданням співачка справилась відмінно, зважаючи на різноманітність музичної мови та високі вимоги, поставлені у цих творах перед виконавцями.

Досліджуючи виконавську діяльність співачки, музикознавиця О. Паламарчук відзначала: «Любов до співу – покликання Ганни Дашак... Поведінка на сцені виразна, акторська гра багатогранна, а голос великої сили й експресії передає небуденні почуття, безмежні і невгамовні. Заворожує сценічна привабливість актриси...»<sup>6</sup>.

Наприкінці грудня 1977 році Анні Дашак було присвоєно звання заслуженої артистки України. У статті «Окрилена піснею» відзначаючи цю вагомую подію у творчому житті молодої співачки, О. Паламарчук писала: «На сцені вона, як у житті, а в житті, як на сцені, – щира, правдива, приваблива. Кожна її оперна партія позначена авторською самобутністю, кожна роль – викінчена, виразна доля героїні. Такою є творча характеристика провідної солістки Львівського державного академічного театру опери та балету імені Івана Франка Ганни Дашак»<sup>7</sup>.

У 2006 році, даючи інтерв'ю старшому науковому співробітнику музею Соломії Крушельницької М. Зубеляк та розповідаючи про свій творчий шлях, Анна Юрїївна зазначала: «Я заспівала близько сорока оперних партій, але найбільше любила Леонору в



Анна Дашак у ролі Єлизавети з опери «Дон Карлос» Дж. Верді

<sup>5</sup> Білинська М. Творчий звіт Ганни Дашак / Вільна Україна, 1974, 5 лютого.

<sup>6</sup> Паламарчук О. Понад усе люблю театр... [про Г.Дашак]. Вільна Україна. 1978. 31 січня.

<sup>7</sup> Паламарчук О. Окрилена піснею [про Г.Дашак]. Культура і життя. 1978. 5 березня.

„Трубадури”, Єлизавету в опері „Дон Карлос”. Вокальні партії в операх Верді є справжньою школою для співаків. Тут необхідні майстерність дихання, рівність звучання у всіх регістрах, високий професіоналізм...»<sup>8</sup>.

Від 1985 р. паралельно з виконавською співачка розпочала і педагогічну роботу у Львівській державній консерваторії ім. М. В. Лисенка (тепер Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка).

У педагогічній діяльності професорка Анна Дашак сповідувала один з головних принципів – виховати не тільки гарних професійних співаків, а й високодуховних і відповідальних громадян, які нестимуть Божественний вогонь мистецтва, розганяючи пільму духовного невігластва. А мистецтво, музика як найдосконаліші шляхи до високої духовності, повинні бути носіями культури людства. Працювала Анна Юріївна натхненно, заповзято, дотримуючись високих мистецьких принципів, прагнучи втілити їх у творче життя своїх вихованців, котрих дуже цінувала – за працю, талант, людяність, відданість, професіоналізм. Невипадково всесвітньо відома співачка Іра Маланюк, віддавши Львівську музичну академію, визнала клас професорки Анни Дашак одним з кращих в Україні, що досяг європейського рівня виконання.

Серед випускників А. Дашак – солістка “DiCaro-Opera” у Нью-Йорку О. Грабова, солістка Львівської філармонії В. Голубнича-Микулка, солістки Київської національної опери: С. Годлевська, Д. Князєва, солістка Харківської та Київської опер – К. Бахрїтдінова-Кравчук.

Студенти Анни Юріївни – неодноразові учасники, дипломанти та лауреати міжнародних конкурсів: Світлана Годлевська – лауреатка (II премія) IV музичного конкурсу ім. С. Людкевича (Торонто, Канада, 1995), лауреатка XXXI Міжнародного конкурсу співаків ім. А. Дворжака (Карлові Вари, 14 листопада, 1996); Віталія Микулка – фіналістка лауреат XXXI Міжнародного конкурсу співаків ім. А. Дворжака (Карлові Вари, 14 листопада, 1996); Олександра Грабова – лауреатка (III премія) Міжнародного конкурсу (Нью-Йорк, 8 жовтня 1998), лауреатка (II премія) Міжнародного конкурсу (Нью-Йорк, 5 жовтня 1999), фіналістка Міжнародного конкурсу (Нью-Йорк, 21 червня 2001); Уляна Токарівська – дипломантка II Міжнародного конкурсу молодих вокалістів «Солов'їний ярмарок» ім. А. Солов'яненка (Донецьк, 26–31 травня 2002); Вікторія Ватутіна – лауреатка (Гран-прі) Міжнародного конкурсу «Мистецтво XXI століття» (Київ-Ворзель, 13–21 жовтня 2004); Олена Вакуленко – дипломантка Міжнародного конкурсу імені С. Прокоф'єва (13 червня 2000), лауреатка (у номінації «За краще виконання українського твору») Міжнародного фестивалю вокалістів, присвяченого пам'яті І. Алчевського (м. Алчевськ, 2005); Ольга Антошук – лауреатка Міжнародного конкурсу «Мистецтво XXI століття» (Київ – Ворзель, 13–20 жовтня 2007); Ксенія Бахрїтдінова – лауреат I премії Всеукраїнського конкурсу вокалістів ім. Т. Терен-Юськіва (Львів, 2008), лауреат II премії Міжнародного конкурсу «Мистецтво XXI століття» (Київ-Ворзель, 2010), лауреат I премії IV відкритого конкурсу молодих вокалістів ім. А. Солов'яненка (Донецьк, 2013), інші. Випускниця Анни Юріївни – кандидат мистецтвознавства Антоніна Лісогорська – продовжує методичний напрямок своєї незабутньої професорки, викладаючи на кафедрі академічного співу нашої академії.

Мета, яку повсякчас переслідувала Анна Дашак – прищепити вихованцям культуру співу, а при тім допомогти в опануванні вокальною технікою, у розкритті глибини

<sup>8</sup>Зубеляк М. Анна Дашак: Кожен приходить на цей світ з певною метою... ЛунАрт, 2006, 10–11, с. 28–31.

змісту художніх творів, передачі задумів композиторів, відтворенні стилів. Міцний педагогічний фундамент на основі сплаву різних методик давав можливість Анні Юрїївні вималювати свою індивідуальну, напрочуд переконливу й ефективну методичну лінію викладання та виховання.

На уроках вокалу в Анни Юрїївні завжди панували дисципліна і порядок. Адже там, де існує порядок – робота буде результативною. Але попри свою вимогливість та суворість, професорка з повагою та любов'ю ставилася до кожного свого студента. Навіть звернення до вихованців відбувалося лише на «Ви». Прагнула завжди знайти індивідуальний підхід, бо кожен студент – то особистість.

У своїй педагогічній роботі Анна Дашак, звичайно ж, насамперед застосовувала емпіричний метод – метод показу, який передавався багатьма поколіннями співаків та педагогів ще з часів зародження опери та формування італійської школи. Цей метод практики і досвіду вона майстерно поєднувала з теоретичною базою, враховуючи наукові методи викладання. Головне у плеканні голосу – збереження усіх його природних якостей, тому що у співі бере участь «вся людина» – її психіка та її фізична природа.

Анна Юрїївна зазначала, що систематична та наполеглива праця над собою – це шлях до вершин майстерності. Тут потрібна навіть певна «одержимість» до своєї справи, постійний пошук, вдосконалення та осмислення спрямованості творчих пошуків. Зауважу, що творчо-педагогічна діяльність самої Анни Юрїївні стала виразним прикладом такої цілеспрямованої праці професорки над собою, над розвитком усього свого мистецького єства. «Народитися музикантом, співаком, – розмірковувала професорка, – то велика кармічна заслуга. Цим людям дана безпосередня можливість творити найвищу красу життя. І водночас це величезна відповідальність! Знаючи про високодуховну природу звука, слова, думки, їх могутню енергетичну силу, про найефективнішу можливість формувати свідомість людства, чи має право митець використовувати цю могутню вогняну силу на творення зла і потворності? Та чи багато митців, співаків, викладачів-вокалістів усвідомлюють цю силу та величезну відповідальність?»<sup>9</sup>. Безумовно, такі слова заставляють задуматися...

З великим піднесенням у вже згадуваній праці «Божественна природа звуку» А. Дашак описує психічні процеси особистості, зокрема прояви уяви: «Творча уява – це крила духу. Вона не обмежена рамками і можливостями плоті. Вона над нею владарює. Пластична матерія Вищих Світів підкоряється творчій силі уяви і набуває форми за велінням волі... Проте, щоб будувати, потрібно знати, чого хоче дух і потрібно, щоб форми створювані задовольняли принцип краси...»<sup>10</sup>. Таке неординарне трактування пізнавальних процесів можна пояснити власним вагомих творчим досвідом авторки праці та особливо ж рефлексіями, які супроводжували Анну Дашак, оперну співачку, у її пошуках феномену творчого впливу мистецтва на людську індивідуальність. У своїй вокально-педагогічній роботі вона постійно спонукала студентів до розвитку творчої уяви, яка допомагає поєднати набуті вокально-технічні навички із розкриттям правдивого творчого образу. Причому, як зазначала професорка, «творча уява – це індивідуальна праця на рівні тонкоматеріальної структури – душі, а цей рівень тісно пов'язаний з рівнем нашої свідомості, психічним та емоційним станом. Тому творчий процес співака – це не стабільний стан один раз знайденої поведінки героїні опери, а знаходження на кожній наступній виставі все нових і нових нюансів чи то вокальної виразності, чи

<sup>9</sup> Дашак А. Божественна природа звуку. ... с. 75–76.

<sup>10</sup> Там само. С. 56.

сценічної поведінки. І весь цей творчий пошук зумовлює наша творча уява і психоемоційний стан внутрішнього єства митця»<sup>11</sup>.

Основним своїм завданням – як педагога, як людини, Анна Юріївна вважала розкриття духовного аспекту у вихованні студента. Вона була переконана, що на сучасному етапі розвитку суспільства роль викладача-вихователя надзвичайно важлива, стверджуючи, що застарілі форми виховання унеможливають подальшу еволюцію людства. Потрібно знайти нові шляхи у духовному вихованні, нові етичні орієнтири у науці, освіті й мистецтві. Митці як авангардна еліта у духовному спрямуванні суспільства, повинні мати розширену свідомість. Вузькопрофесійна спрямованість уже не може забезпечувати належного рівня творчої особистості. Творець – музикант, співак, має бути обізнаний із «матеріалом», який є основою його творчості. Глибоке розуміння природи звуку, особливостей «живого» голосу, його впливу на психодуховну сферу людини, його важливої ролі в еволюційному русі суспільства до Світла і краси, накладатиме на митця велику відповідальність за рівень і якість своєї творчості.

У приємні моменти нашого спілкування, перебираючи в пам'яті найрізноманітніші епізоди з виконавського та викладацького життя, мисткиня, знаючи про моє зацікавлення усіма процесами у функціонуванні львівської вокальної школи, завжди торкалася аналізу творчої діяльності своїх випускників, ділилася їхніми здобутками на шляху самостійної роботи, яким щиро раділа. Одухотворено наголошувала, що співаки – носії світла, краси, високих вібрацій, що їхні голоси повинні очищати людські душі... а голос і духовність потрібно розвивати одночасно...

«Я завжди прагнула витягнути на світ Божий потенціал душі... і моєї, і моїх студентів, – якось поділилася своїми роздумами Анна Дашак. – Думаю, мені це вдалося....».

### Література

1. Білинська М. Творчий звіт Ганни Дашак . *Вільна Україна*. 1974. 5 лютого.
2. Головащенко М. Лист до Анни Дашак (Приватний архів А. Дашак).
3. Дашак А. Божественна природа звуку. Навчальний посібник. Львів: Світ, 200, 108 с.
4. Дашак А. Сучасний погляд на мистецтво співу. Збірка статей / Упор. та вст. стаття М.Жишкович. Львів: Сполом, 2012. 107 с.
5. Жишкович М. Її місія – нести ідеї високої духовності (до 75-річчя з дня народження Анни Дашак). *Дзвін. Мистецька палітра*. 2011, № 11–12 (805–806), с. 115–119.
6. Зубеляк М. Анна Дашак: Кожен приходиться на цей світ з певною метою. ... *ЛьонАрт*. 2006, 10–11, с. 28–31.
7. Паламарчук О. Окрилена піснюю. *Культура і життя*. 1978. 5 березня.
8. Паламарчук О. Понад усе люблю театр. *Вільна Україна*. 1978. 31 січня.



<sup>11</sup> Дашак А. Сучасний погляд на мистецтво співу. Збірка статей / Упор. та вст. стаття М.А. Жишкович. Львів: Сполом, 2012, с. 92–93.

## НОТАТКИ

Наукове видання

# УКРАЇНСЬКА МУЗИКА

Науковий часопис

Щоквартальник

Число 1 (48)  
2024

*Комп'ютерна верстка і технічне редагування –*  
**Марина Михальченко**  
*Коректура –*  
**Наталія Славогородська**

Підписано до друку 12.04.2024.  
Формат 70x100/16. Гарнітура Times New Roman. Папір офсет. Цифровий друк.  
Ум. друк. арк. 19,34. Наклад 100 прим. Зам. № 0524/356.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»  
65101, Україна, м. Одеса, вул. Інглезі, 6/1  
Телефон +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08  
E-mail: [mailbox@helvetica.ua](mailto:mailbox@helvetica.ua)  
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи  
ДК № 7623 від 22.06.2022 р.